

#47/48 • Zagreb, 2025.

cijena 25,00 €



9 771532 512004

UP&UNDERGROUND

PARTIZANSKA UMJETNOST

PARTIZANSKA UMJETNOST:

kako misliti,
kako se sjećati

Konferencija u
organizaciji Subversive
festivala i Srpskog
narodnog vijeća

14. – 17.
05.
2025.

Srpski kulturni centar,
Zagreb, Preradovićeve 21,
Petrova gora

14.05. (srijeda)

18 h Srpski kulturni centar

— Otvaranje izložbe: **Odette Steiner** – crteži 1944-45.

18:15 – 20 h

Spomenik revolucionarnoj likovnosti

- **Darko Šimičić**: Partizanska umjetnost – crtački dnevnik Odette Steiner, 1944-1945.
- **Ivana Hanaček**: *Zemljaši* u partizanima: kontinuiteti jedne poetike
- **Nataša Mataušić**: Skriveno blago: Zbirka likovnih djela umjetnika-partizana u Savezu antifašističkih boraca i antifašista Hrvatske u Zagrebu

15.05. (četvrtak)

9:30 – 10:30 h

Povratak u Topusko

- Prvi kongres kulturnih radnika hrvatske (Topusko, 25.–27. lipnja 1944.) govore: **Snježana Banović**, **Vlaho Bogišić** i **Ana Hofman**

11 – 13:30 h

Wer ist Walter? – Partizanski film u vremenu kontrarevolucije

- **Jurica Pavičić/ Domagoj Janković**: Uvod u žanr partizanskog filma
- **Nikica Gilić**: Partizanski film danas – iskustva međunarodne pedagogije
- **Adrian Pelc** (Beč): Kad jurišanti jašu crni val: *Delije* Miće Popovića i ratna neuroza Jugoslavena
- **Ivan Velisavljević** (Beograd): Invalidnost, partizanska tragedija i film: Ranjeni, bolesni, oštećeni
- **Ahmed Burić** (Sarajevo): Das Ist Valter – više od (partizanskog) filma

15:30 – 18 h

Tijelo, ekologija i feminizam – Novi konteksti, nova čitanja:

- **Sanja Horvatinić** i **Lujo Parežanin**: Kuća, slovo, papir - Od partizanske umjetnosti do materijalne kulture NOB-a



Zagreb, 2025.
broj 47/48
25,00€

UP & UNDERGROUND

CRITICALTHEORY DOSSIER BR: 47/48

- Trodnevni simpozij: Partizanska umjetnost: kako misliti, kako se sjećati
Izložba: Odette Steiner – Crteži
- Petrova gora: obilježavanje godišnjice partizanskog proboja obruča
- 18. Subversive Film Festival: Doba sukoba: Eskalirajući ratovi, globalne migracije
Izložba: Krešimir Zimonić – Vremeplov
- Nagrada za životno djelo Wild Dreamer: Laura Mulvey
- Međunarodna konferencija
- Alterekonomski forum: Novi ekonomski modeli i društvene transformacije
- 18. Subversive Forum
- Balkan Forum
- Škola Suvremene humanistike: Antikapitalistički seminar
- Izložba: Jocelyne Saab – Vrtovi rata
- Kinematografije otpora: Driant Zeneli – Zatim sam pronašao meteorite u svojoj sobi
- Trodnevni simpozij: Maj 75: međunarodni simpozij povodom 50. Godišnjice Grupe šestorice autora
- Dvodnevni simpozij: Ekscentrični modernizam – nesvrstani Kamov
- Izložba izdanja Janka Polića Kamova

ISSN 1322-5124

BROJ/NUMBER: 47/48

OSNOVAN/ESTABLISHED: 1995.

ZA NAKLADNIKA/FOR THE PUBLISHER:

Nikola Devčić

NAKLADNIK/PUBLISHER:

Udruga Bijeli val, Ilica 203a, 10000 Zagreb, Hrvatska
nikola.devic.miso@gmail.com

GLAVNI I ODGOVORNI UREDNIK/CHIEF EDITOR: Nikola Devčić

UREDNICI OVOGA IZDANJA/SPECIAL ISSUE EDITORS: Nenad
Rizvanović, Dubravka Zima

PREVODITELJ /TRANSLATOR: Hana i Srđan Dvornik

AUTORI /CE/AUTHORS: Milka Car, Bojan Dmitrović Krištofić,

Nikica Gilić, Ivana Hanaček, Ana Hofman, Ivica
Ivanišević, Gal Kirn, Jelena Lalatović, Goran Lazičić,
Željko Luketić, Suzana Marjanić, Đorđe Matić, Elena
Messner, Jurica Pavičić, Adrijan Pelc, Tanja Petrović,
Vahidin Preljević, Tatjana Rosić Ilić, Darko Šimičić,
Gojko Tešić, Ivan Velisavljević, Dubravka Zima

FOTOGRAFIJA/PHOTO: Arhiv Up&Undergrounda

LEKTURA I REDAKTURA/PROOF-READING AND EDITING: Darko
Milošić

GRAFIČKI UREDNIK/GRAPHICS: Ruta

TISAK/PRINTED BY: Sveučilišna tiskara d.o.o.

NAKLADA/PRINT RUN: 300

Pisma i rukopise slati na adresu nakladnika.

ZAHVALE/ACKNOWLEDGEMENTS:

- Gradski ured za kulturu i civilno društvo
- Ministarstvo kulture i medija RH
- Zaklada Kultura nova
- Srpsko narodno vijeće

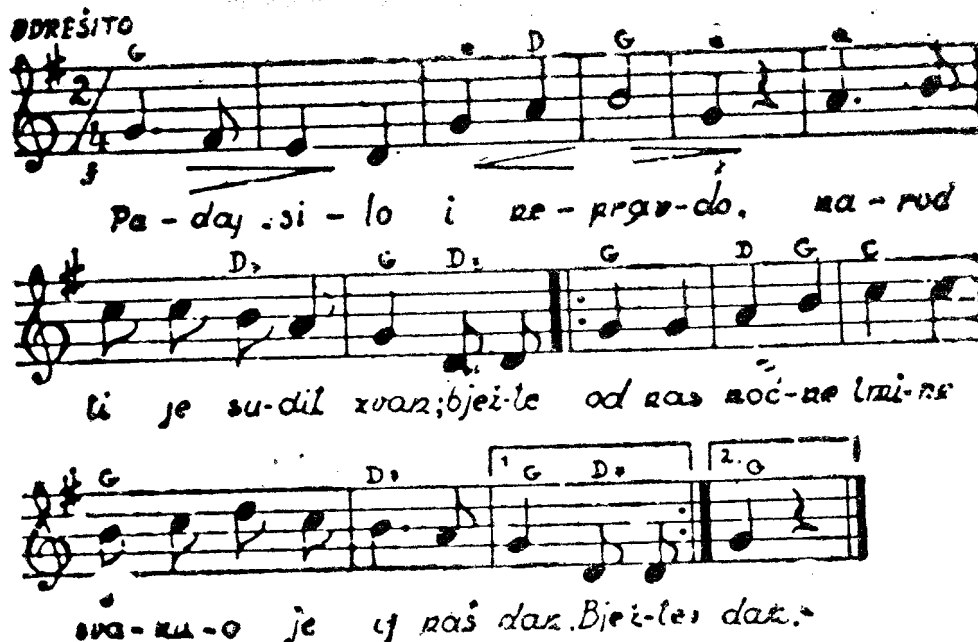
HVALA/THANKS FOR YOUR HELP: Darko Šimičić, Fedja Vukić,
Aneta Vladimirov, Nikola Puharić

Partizanske pjesme preuzete su iz zbornika *Naše pjesme*
(uredili: Natko Devčić i Vladimir Popović, 1945.)

www.up-underground.com

www.subversivefilmfestival.com

PADAJ SILO



Pravo naše ugrabljeno
amo natrag dajte nam;
ne date li, ne molimo,
uzet će ga narod sam.

Gradove smo vam podigli,
Turne, kule gradili,
al uvijek smo roblje bili
i za vas smo radili.

Nevolja će biti velja
po palaci tyrdimi,
kad vidite da sa sela
s mašklinima gremo mi.

S A D R Ź A J

- 4 Uvod
- 7 **Hofman, Ana:** Po šumama i binama: odnos amaterizma i profesionalizma u partizanskom stvaralaštvu
- 15 **Kirn, Gal:** Antifašistička ekologija: Umjetnost i skrb za ne-ljudski svijet i partizanska subjektivnost jugoslavenske Narodnooslobodilačke borbe
- 31 **Velisavljević, Ivan:** Tijela koja dršću: Invaliditet i tifusari u partizanskim filmovima
- 43 **Pele, Adrian:** Kad jurišanti jašu crni val: *Delije* Miće Popovića i ratna neuroza Jugoslavena
- 63 **Tešić, Gojko:** Koča Popović – pesnik, filozof, komsalonač, komandant
- 77 **Preljević, Vahidin:** Selimović, Čolaković, Dedijer - napomene o partizanskoj memoaristici i dijaristici
- 85 **Car, Milka:** Dijalog i 20. stoljeće u *Drvarskom dnevniku* Ervina i Irme Šinko
- 95 **Lalatović, Jelena:** Tanatologija partizanske poezije: narodna i umetnička književnost
- 105 **Zima, Dubravka:** *Čudesno smjele, savjesne, odane i sigurne:* imaġologija partizanskoġ djevojaštva
- 115 **Messner, Elena:** Źenski partizanski tisak: (Samo)obrazovanje, (samo)pripovijedanje i (auto) dokumentiranje kao strategije kulturnoġ i vojnoġ otpora Źena u (post-)Jugoslaviji (1935. / 1941. / 1945. / 2015. / 2025.)
- 127 **Rosić Ilić, Tatjana i Lazić, Goran:** Źensko partizansko nasleđe i jugonostalgija
- 137 **Hanaček, Ivana:** *Zemljaši* u ratu: kontinuiteti jedne poetike

- 143 **Marjanić, Suzana:** Skulpturalni i zvučni performansi posvećeni ilegalcima i partizanskim snagama ili *Padaj silo i nepravdo!*
- 159 **Matić, Đorđe:** Kratka povijest pjesme *Bella ciao*: pjesma otpora, živio život!
- 167 **Luketić, Željko:** Prostori žanrovske subverzije unutar diskoografije partizanske i rodoljubne glazbe
- 181 **Pavičić, Jurica:** Uvod u žanr partizanskog filma
- 187 **Gilić, Nikica:** Partizanski film danas – iskustva međunarodne pedagogije
- 197 **Petrović, Tanja:** Kako razumeti partizanski strip u Jugoslaviji?
- 207 **Ivanišević, Ivica:** Po šumama, tiskarama i kioscima: partizanski strip u Hrvatskoj
- 213 **Dmitrović Krištofić, Bojan:** Iskrčavanje na internacionalnu strip scenu – *Partizani* Julesa Radilovića i Đorđa Lebovića
- 219 **Šimičić, Darko:** Odette Steiner: Crteži 1944–1945.

UVOD

Partizanski pokret i partizanska borba u sklopu jugoslavenske NOB-e od 1941. do 1945. predstavljaju jedan od konstitutivnih elemenata hrvatskog društvenog i političkog identiteta i jedan od najvažnijih nacionalnih povijesnih događaja 20. stoljeća. Pa ipak, na suvremenoj hrvatskoj društvenoj sceni partizanski pokret i partizansko nasljeđe nisu samo podzastupljen i sporan fenomen, nego i aktivno negiran. Nakon raspada Jugoslavije, od 1990-ih do danas tematski i značenjski kompleks partizanske borbe vrlo se rijetko pojavljuje u javnome diskursu i minimalno u akademskom kontekstu, posve nesrazmjerno povijesnoj i kulturnoj relevantnosti partizanskog pokreta i antifašističke partizanske borbe. Umjesto ozbiljnog proučavanja, partizanstvo je u javnome diskursu prezentirano simplificirano, ikonografski, izvan konteksta i nerijetko posve demonizirano. Stoga smo povodom osamdesete obljetnice završetka Drugog svjetskog rata i partizanske ratne pobjede u svibnju 2025. u Zagrebu organizirali konferenciju o partizanskoj umjetnosti kojom smo željeli otvoriti prostor kritičkom i teorijskom promišljanju partizanstva i partizanske umjetnosti – umjetnosti nastale u i o partizanima, što obuhvaća različita umjetnička područja, prakse, postupke i medije u kojima se na bilo koji način reflektira pojam partizanstva, partizanskog pokreta i partizanske borbe.

Radovi prezentirani na konferenciji i okupljeni u ovom zborniku bave se u znanstvenim, stručnim i interpretacijskim zahvatima partizanskim filmom, stripom, glazbom, likovnošću, književnošću – fikcijom, memoaristikom, poezijom i dijaristikom – potom partizanskim časopisima, partizanskom ekologijom te anti-fašističkim nasljeđem u suvremenom okružju prezentiranom u dokumentarnom filmu i performativnim umjetnostima, unoseći u korpus refleksije o partizanstvu nove perspektive – feminističke, ekološke, popularno-kulturne i studije bolesti i invaliditeta. Umjesto diskursa o herojstvu i pobjedama, okupljeni radovi prezentiraju nova, raspravljačka i kritička čitanja partizanskog ratnog i umjetničkog iskustva, ne izbjegavajući slijepe točke, traume i neuroze partizanstva.

Nenad Rizvanović

Dubravka Zima

U Zagrebu, u studenom 2025.

ETO IDE OMLADINA

narodna

Živo

p Oj u sla- še, broj- te da- ne,

mf sli- ci će vas te- ške ra- ne. E- to

mf i- du ko- rji vra- ni i ra- ni- ra

f par- ti- za- ni E- to i- de na- ša si- la,

A dru- ga Ti- ta o- mla- di- na

Eto ide ko te brani —
 tvoja braća partizani.
 Oj, narode, siplji cvijeće
 kud će vojska da se kreće.
 Eto ide naša sila,
 druga Tita omladina.

HOFMAN, ANA

**Po šumama i binama: odnos
amaterizma i profesionalizma
u partizanskom stvaralaštvu**

HOFMAN, ANA

Po šumama i binama: odnos amaterizma i profesionalizma u partizanskom stvaralaštvu

Razvoj kulture i umetnosti u Uzičkoj republici pokazuje da su one srasle sa narodnooslobodilačkom borbom i da je cilj revolucije i umetnosti bio isti: ne samo socijalno oslobođenje čoveka već oslobođenje i njegovih neslučenih stvaralačkih mogućnosti.
(Glišić 1986: 179)

U svom izlaganju *O muzici* na Prvom kongresu kulturnih radnika Hrvatske u Topuskom 1944. godine, jugoslovenski kompozitor i partizanski borac Miroslav Špiler dao je sveobuhvatan pregled nove uloge muzičkih aktivnosti u izgradnji socijalističkog društva. Muzički život, ističe, ne može biti monopolizovan od strane umetničkih „elita“ koje su otuđene od širih masa i njihovih muzičkih aktivnosti, naročito od eksploatisanog i potlačenog seljštva i urbanog proletarijata. On kao radikalni trenutak u postavljanju temelja za *novi zajednički općenarodni glasbeni život* vidi omogućavanje neprepoznatim talentima iz svih društvenih slojeva da razviju svoje umetničke kapacitete u okviru produktivnih i reproduktivnih muzičkih aktivnosti (Špiler 1976: 108).

Ovaj kratki odlomak iz Špilerovog izlaganja otvara uvid u ambiciozne ciljeve preobražaja kulturne sfere koje je partizanska borba stavila ispred sebe u procesu izgradnje novog društvenog sistema. U srži te transformacije je aktivno učešće širih narodnih masa u umetničkim aktivnostima i sistemsko zamagljivanje nekada čvrste granice između umetnosti i svakodnevice. Obe dimenzije oslanjaju se na marksističko shvatanje kulturne transformacije kao nerazdvojivog dela revolucionarne promene. U svojim spisima o kulturi i umetnosti, Lenjin tvrdi da kultura treba da uzdigne mase i pripremi ih za ulogu ključnih aktera u stvaranju novih socijalističkih društvenih odnosa. Taj proces podrazumeva nadoknađivanje onoga čega je radnička klasa u kapitalizmu bila lišena, porobljena „uskim specijalizacijama proizvodnih operacija“ (Ziherl 1958: 969). Mase pritom ne smeju ostati puki konzumenti umetnosti: njihova (samo)emancipacija ka aktivnim političkim subjektima oslanja se na „oslobađanje“ stvaralačkih sposobnosti. Drugim rečima, već samo uključivanje širih društvenih slojeva u kulturne aktivnosti povećava njihov kapacitet da preuzmu političku sudbinu u svoje ruke. U korenu takvog pristupa stoji promena materijalnih uslova za

umetnički angažman koji, u sprezi s ostalim sferama društvenog života, doprinosi formiranju novog socijalističkog društva. Time se potvrđuje da su jugoslovenske socijalističke revolucionarne težnje bile usmerene ne samo na preoblikovanje unutrašnje strukture kulture, već i na „revolucionisanje položaja kulturne sfere u društvenoj strukturi“ (Močnik 2005).

U ovom kratkom tekstu usmeravam pažnju na pokušaje „buđenja i razvijanja umetnika u masama“ (Lenjin 1950: 124-125) kroz analizu rekonfiguracije odnosa između pozicije amatera i profesionalca u partizanskoj umetnosti. Taj odnos smatram ključnim za izgradnju novog organizacionog modela umetničkog stvaralaštva⁰¹ koji teži dubokoj transformaciji svih sfera života – temeljnom za socijalističke revolucionarne težnje. Fokusirajući se na diskurse i debate koje su pratile ovu rekonfiguraciju, nastojim da pokažem kako oni razotkrivaju dileme i napetosti koje i danas prate promišljanja političkog potencijala umetničkih aktivnosti.

Moj cilj nije da uspostavam direktnu vezu između istorijskog iskustva NOB-a i savremenog trenutka, već da pokažem kako to nasleđe otvara prostor za dublju refleksiju o sistemu proizvodnje umetnosti danas. Inspirisana sam sve većim interesovanjem za neprofesionalne i „anti-profesionalne“ u savremenim debatama i potrebom da se preispitaju umetničke prakse zasnovane na ekspertizi i profesionalizovanim režimima proizvodnje koji prožima društveni, ekonomski i akademski život globalnog neoliberalnog kapitalizma (Merrifield 2018).

Umetnice i istraživačice u polju izvođačkih i vizuelnih umetnosti poslednjih decenija okreću se amaterizmu kao poziciji koja otvara pitanja demokratizacije kulturnog polja, otpora opštoj komodifikaciji i raskrinkavanju kolonijalnih, imperijalnih i drugih odnosa moći skrivenih iza produkcije „stručnog“ znanja i profesionalne kompetencije (pregled u: Bryan-Wilson i Piekut 2020). Amaterske umetničke aktivnosti koje su istorijski povezane s pojmovima nestručnosti, diletantizma, vernakularne i „niske“ kulture, plodno su polje za razotkrivanje hijerarhija koje strukturišu kako umetničku tako i teorijsku produkciju – na bazi roda, klase, obrazovanja, etničnosti, rase, geografskog konteksta i pristupa resursima. Time se profesionalizam prepoznaje kao proizvod i privilegija kapitalističkog Globalnog Severa (Ochoa Gautier 2014). To, međutim, ne znači da se zanemaruje preplitanje amaterske i profesionalne sfere, već je ključ-

no ono što autorke nazivaju gestom distanciranja od profesionalizacije proizvodnje umetnosti. Lucía Voda-novic taj čin vidi kao manifestaciju distance, ali i angažmana u toj distanci (2013: 173). Ona ukazuje na to da polje umetnosti ne pripada samo darovitima i obučenima, već i privilegovanim koji imaju pristup obrazovanju i resursima.

Moj doprinos ovim debatama pre svega leži u fokusu na rekonfiguraciju odnosa između „profesionalnog“ i „amaterskog“ u partizanskom stvaralaštvu kao suštinski političkog čina. Ta rekonfiguracija ne teži samo preispitivanju hijerarhije u kulturnoj proizvodnji, već otvara mogućnost novih društvenih odnosa zasnovanih na novim klasnim odnosima i podeli rada izvan granica kapitalizma. Smatram da jugoslovensko socijalističko revolucionarno iskustvo nudi uvid u prakse i iskustva koja mogu nadahnuti savremene pokušaje da se umetnost ponovo misli kao društveno-politična sila promene.

Oslobađanje umetničkih kapaciteta narodnih masa

Još jedan učesnik Kongresa kulturnih radnika u Topuskom, general Ivan Gošnjak, u svom referatu istakao je da „svedočimo izuzetnom trenutku u ovom kraju, jer polupismeni i nepismeni ljudi sada učestvuju u pisanju zidnih i džepnih novina“ i „postaju aktivni učesnici i stvaraoci bolje stvarnosti“ (Gošnjak 1976: 30). U njegovom govoru narodne mase prevazilaze postojeće granice u pristupu umetničkim aktivnostima kroz kolektivno stvaralaštvo, time doprinoseći novom razumevanju umetnosti izvan okvira buržoaskog kanona.

Pored spontanosti – kao što su pevanje, sviranje ili ples – koji su bili važan deo svakodnevice na frontu (v. Hofman 2016; Jelušić 2025: 24), kulturno-propagandni i prosvetno-propagandni odbori (poznati i kao kulturne grupe ili sekcije) delovali su unutar partizanskih jedinica i bili odgovorni za organizovanje različitih umetničkih aktivnosti. Kulturno-prosvetni rad je bio od suštinskog značaja za razvoj intelektualnih i umetničkih kapaciteta partizanskih boraca, ukazujući da je obrazovanje, isto koliko i borba, glavno oruđe oslobođenja. Na prvom danu svečanog dela Kongresa, Moša Pijade se u svom obraćanju prisetio vremena kada su te kulturne jedinice počele da niču po partizanskim jedi-

01 Presek između profesionalnog i amaterskog polja činio je osnovu za širi koncept *umetničkog stvaralaštva*, koje je duboko ukorenjeno u revolucionarnom trenutku (Nedeljković 1962; Mišetić i Radovanović 2016: 51).

nicama, naglašavajući potpunu posvećenost njihovih članova u organizovanju mitinga, priredbi i predstava koje su obuhvatale poeziju, pozorište i horsko pevanje – umetničke forme koje su sami partizanski borci stvarali i izvodili (Pijade 1976: 32). Takva praksa pokazuje kako je umetnost postala svakodnevna delatnost, neraskidivo povezana s partizanskom borbom.

Delovanje kulturno-prosvetnih odbora ubrzo je prevazišlo granice vojnih jedinica i proširilo se na oslobođene teritorije i sela kroz koja su jedinice prolazile. Podsticanje lokalnog stanovništva da se aktivno uključi u umetničko stvaralaštvo predstavljalo je složen, ali ključan zadatak. Zato se, čim bi partizanske jedinice oslobodile neku teritoriju, odmah uspostavljala nova infrastruktura za kulturne aktivnosti. Ovo potvrđuju i brojni memoari i izveštaji o organizaciji kulturnog života u Užičkoj republici, prvoj oslobođenoj teritoriji u Evropi 1941. godine. Milutin Čolić koga navodim na početku ovog teksta, piše da je umetnička četa Užičke partizanske brigade u početku brojala dvadeset „boraca-‘umetnika’“ (Čolić 1981: 313). To, da je termin umetnik stavljen u navodnike trebalo je da naznači da većina članova čete nisu školovani umetnici, već borci i lokalno stanovništvo sa darom za pevanje, glumu, sviranje, ples, komponovanje i poeziju (Đurić 1981: 321), neki od njih bivši članovi predratnih radničkih kulturnih društava. Ti „samonikli stvaraoci“, kako ih autor naziva, vođeni potrebom da umetnošću artikulišu iskustvo borbe i zajedništva, postali su temelj kulturnog života u Užičkoj republici. U samo dva meseca osnovana su tri hora – muški, ženski i mešoviti – kao i četiri orkestra: simfonijski, duvački, narodni i zabavni (Glišić 1986: 169). Njihove aktivnosti nisu bile ograničene na grad Užice; anšambli su redovno nastupali u okolnim selima, sa idejom da se prevaziđu ukorenjene razlike između urbanog i ruralnog okruženja u pristupu kulturnim aktivnostima.

Kulturno-prosvetne aktivnosti smatrane su sredstvom političke emancipacije: težnju da se u ljudima probudi svest o umetnosti kao delu zajedničkog napora da se izgradi bolji život. Taj bolji život zasnivao se na temeljnoj rekonfiguraciji proizvodnih i društvenih odnosa u svim aspektima društva, pa time i u umetničkom polju. Dragutin Cvetko je u tom procesu prepoznao duboku povezanost klasne svesti i amaterskog stvaralaštva tokom NOB-a: „Svi oni koji su imali talenat ili su bili

voljni da nauče osnovne muzičke veštine, ali koji su pre rata bili lišeni mogućnosti obrazovanja ili javnog nastupanja, mogli su tokom rata da razviju i realizuju svoj talenat“ (u Križnar 1992: 10). Ivan Čaće ističe važnost mreže spontanog kulturnog rada koji teži da pokaže da se umetnost može roditi bilo gde – u kolibi, radionici, ili u rovu – svuda gde postoji potreba da se izrazi zajednička stvarnost. U centru stvaranja nove kulture su, kako ih on naziva „umetnici samoaktivisti“, „vojska boraca i pozadinaca – muškaraca i žena – koji pišu pesme, skečeve, igrokaze i slično; koji slikaju, uređuju časopise, drže predavanja i uopšte se bave kulturnim radom; koji su, tako reći, krenuli od nule“ (Čaće 1976: 96). Ovaj citat sažima ideju o partizanskoj umetnosti kao prostoru zajedničkog stvaranja, izvan profesionalnih okvira, u kojem se emancipacija odvija kroz sam čin umetničkog stvaralaštva – kroz umetničko buđenje koje istovremeno stvara i novu kulturu i novo društvo.

Zalaganje za izgradnju novih odnosa u praksi značilo je svakodnevni rad – u selima, jedinicama i improvizovanim salama – na destabilizaciji podela između „onih koji stvaraju“ i „onih koji samo reprodukuju i konzumiraju“, koje je uspostavio predratni buržoaski kanon umetnosti. U njegovim okvirima, podela između produktivne i reproduktivne umetnosti, održavala je klasne stratifikacije zasnovane na ekspertizi i formalnom znanju, čime je potkopavala revolucionarni potencijal umetnosti. Partizanska revolucionarna borba nastojala je da tu podelu razgradi i zameni je idejom „aktivnih masa“ – naroda koji više nije pasivni primalac unapred datog kulturnog sadržaja, već njegov aktivni tvorac i tumač. Sledeći taj princip, Špiler je istakao nužnost da se ljudima iz različitih društvenih slojeva omoguću glas u svim aspektima muzičke produkcije, reprodukcije i recepcije (str. 114).

Specifični uslovi partizanske borbe, njen gerilski karakter i neprestano kretanje jedinica otvorili su prostor za prevazilaženje ustaljenih uloga u polju umetnosti, često iz nužde: nedostatak ljudi, materijala i instrumenata značio je da obrazovani pojedinci više nisu bili jedini nosioci kulturnog rada. Pisani izvori svedoče da su stalni manjak i fluktuacija ljudi predstavljali glavni izazov u održavanju kulturnih grupa, što je dovodilo do nove raspodele pozicija i funkcija – svako je mogao biti i autor, i izvođač, i reditelj, i učitelj. Stalni nedostatak muzičara ili nota, tekstova i dramskih materijala podsticao

je improvizaciju i višestruku kreativnost (Vojvodić 1987: 64). Ipak, ovi procesi nisu bili tek rezultat vanrednih ratnih okolnosti, već izraz šireg organizovanog prosvetno-obrazovnog i idejno-političkog rada u narodu, koji je podrazumevao stalno ukazivanje na značaj kulture kao zajedničkog dobra i sredstva emancipacije. Posle priredbi, redovno su organizovani razgovori sa publikom, članovi i članice kulturnih grupa posećivali su i ljude u njihovim domovima i koristili svaku priliku da pokažu da kultura nije privilegija obrazovanih, već oruđe za kolektivno delovanje i preoblikovanje sveta.

U skladu s tim je partizanski pokret uspostavio nove modele kulturnih aktivnosti. U tom duhu, kako dalje ističe Ivan Čaće, umetničke čete su podsticale partizanske borbe da pišu, slikaju i komponuju, a kulturni radnici tragali su za talentovanim seljacima širom zemlje, nastojeći da u svakom selu okupe stvaraoce, objave njihove radove i pruže im podršku i povratne komentare (Čaće 1976: 94). Pri tom je posebna pažnja bila na ohrabrenju ljudi da se uključe, bez ocenjivanja kvaliteta njihovih dela. Najuspešniji amateri ubrzo su dobijali nove zadatke i vodeće uloge u organizaciji kulturnih aktivnosti, čime se znanje prenosilo izvan formalnih institucija – u improvizovanim učionicama, kursevima, u susretima između iskusnih profesionalaca i onih koji su tek krenuli da se interesuju za kulturno-umetničke aktivnosti. Takva praksa zasnivala se na ideji umetničkog stvaralaštva kao sastavnog dela svakodnevnog života – da umetnost može nastati bilo gde: u kolibi, radionici ili rovu, svuda gde postoji potreba da se izrazi zajednička stvarnost.

Na taj način, demistifikacija ekspertize kao jedinog uslova za umetničko delovanje utrla je put transformaciji klasnih odnosa unutar polja proizvodnje umetnosti. Simboličan primer toga zabeležen je 1945. godine, kada su članovi partizanske kazališne družine *August Cesarec* po prvi put prisustvovali „pravoj“ pozorišnoj predstavi u Trstu, o čemu autor knjige o kazalištu piše: „Gotovo tri godine bili smo nosioci dela kulture na čitavoj teritoriji Hrvatske, a većina članova družine *August Cesarec* po prvi put ulazi u pravo pozorište. Po prvi put gledaju pravu pozorišnu predstavu, sa profesionalnim, školovanim glumcima“ (Vojvodić 1987: 97–98).⁰² Ovo iskustvo nam razotkriva tenzije između revolucionarnog poriva za kolektivnim stvaralaštvom širih narodnih masa i ustaljenih vrednosnih hijerarhija koje su

pripisane određenim oblicima umetničkog izraza, kao i samom položaju (umetničkog) autoriteta.

Umetničko stvaralaštvo između „oslobođenja“ i „kultivisanja“

Da se osvrnemo još jednom na referat Miroslava Špilera i ambiciozne ciljeve stvaranja *novog zajedničkog općenarodnog glasbenog života*, a koji bi bio istovremeno udaljen i od nacionalne i od „visoke“ kulture. Ostvarenje ovog cilja zahtevalo je suočavanje s duboko ukorenjenim i internalizovanim pretpostavkama o određenom obrazovanju ili ekspertizi kao preduslovu za učešće u umetničkim aktivnostima: priznati umetnici su i dalje predstavljali glavne autoritete u usmeravanju i organizovanju kulturnih aktivnosti i redovno pozivani da procene kvalitet programa i daju savete za njegovo unapređenje. Oni su sada stavljeni u novu poziciju – da vode i organizuju narodni kulturni život, a da pritom ne izgube sopstvenu kompetenciju stečenu profesionalnim iskustvom i formalnim obrazovanjem: „Nije da su umetnici samo zamenili svoje dvorane ili elitne kulturne prostore otvorenim drvenim pozornicama i partizanskim logorima. Umetnik je sada i političar i pedagog“, napisao je Miroslav Špiler (1976: 113).

U memoarima školovanih muzičara i kompozitora partizanskih boraca oslikava se složenost pokušaja prevazilaženja ukorenjenih hijerarhija koje su istovremeno određivale i perpetuirale njihovu poziciju autoriteta. Njihova sećanja otkrivaju koliko je bilo teško prevazići nejednakost između onih koji poseduju formalno znanje i onih koji ga tek stižu. Ipak, oni ne govore o prevazilaženju hijerarhija samo kroz prizmu odnosa moći, već i kao prostor mogućnosti – mesto gde se ideja o jednakosti mora neprestano iznova dokazivati u praksi. Na primer, osim borbe protiv nepismenosti, jedan od glavnih ciljeva kulturno-prosvetnog rada tokom NOB-a bilo je i suzbijanje „muzičke nepismenosti“ (muzički analfabetizam), što je podrazumevalo učenje zapadne muzičke notacije. Cilj je bio da se podigne nivo razumevanja muzike, naročito kod mladih talentovanih ljudi koji nisu imali pristup formalnom muzičkom obrazovanju. Kroz muzičke kurseve, nepismeni seljaci i radnici sticali su mogućnost da se obrazuju i participiraju u umetničkim praksama koje su do tada za njih bile nedostupne. Ipak,

02 Više o debatama o profesionalnom i amaterskom pozorištu u NOB-u, vidi Miletić i Radovanović 2016: 117–118.

takav pristup je istovremeno učvršćivao proizvodnju vrednosti i razlika u statusu usmene (folklorne) i pisane kulture (notacije), pri čemu je druga i dalje imala ulogu instrumenta prosvetavanja masa. Dakle, ne možemo zanemariti činjenicu da uspostavljanje novog okvira za muzički život nije moglo u potpunosti da potkopa utvrđene oblike proizvodnje i prenosa znanja zasnovane na paradigmi zapadne umetničke muzike kao univerzalnog modela.

Školovani muzičari su često svedočili o problemima pri prihvatanju zapadnoevropskog muzičkog idioma kod širokih narodnih masa. Brojne beleške oslikavaju reakcije publike na koncertima, onih koji su tek trebali da nauče kako „pravilno da slušaju muziku“. Jedna vinjeta iz Užičke republike pokazuje svu zahtevnost zadatka da se partizanskim borcima i lokalnom stanovništvu približi zapadna umetnička muzika: Milutin Čolić opisuje trenutak kada je dirigent Dragoljub Jovašević, dok je izvodio dela Bedřicha Smetane pred dve hiljade ljudi, morao da prekine izvođenje i ukori publiku koja je tokom koncerta razgovarala i pravila buku. Obratio im se rečima da bi, kao partizani, trebalo da se stide što ne pokazuju poštovanje prema Smetani – ali je odmah dodao da bi, kao partizani, ipak trebalo da razumeju o čemu se radi (Čolić 1981: 316). Ova scena ne govori samo o disciplinovanju neobrazovanih masa, već o sudaru dvaju režima iskustva: umetničkog stvaralaštva koja zahteva binu, i onog koje se odvija kroz žive, neformalne i nestrukturisane interakcije.

Još jedno svedočenje pijanistkinje i partizanske borkinje Stanke Vrinjanin dodatno osvetljava složenost kulturno-prosvetnog rada na terenu. Kao školovana umetnica, sa diplomom Muzičke akademije u Zagrebu, dobila je zadatak da osnuje dečji hor u Glini. Međutim, već prvi koraci pokazali su izazove sa kojima se je trebalo suočiti: deca su pevala u sekundama, što je karakteristika narodne tradicije tog kraja. Uzaludni su bili njeni pokušaji da pevanje „uštимуje“ prema temperovanoj skali na klaviru, jer su se deca uvek vraćala pevanju na koje su navikla. Ipak, na kraju su uspeli da naprave program koji je uključivao i komponovane i narodne pesme na partizanskim priredbama (Tomašek 1982: 347).

Njeno iskustvo jasno pokazuje ograničenja u pokušaju da se žanr umetničke muzike proširi na šire narodne mase, ali i otvara dublje pitanje: da li je težište na demokratizaciji kroz umetničke izraze vrednovane u

okviru buržoaskog kanona umetnosti ili demokratizaciji samih izraza? Važnost istaknutih umetnika i kulturnih radnika koji su ocenjivali „kvalitet“ kulturnih aktivnosti je neupitna, ali ostaje pitanje širenja određenih umetničkih formi i praksi koje reprodukuju postojeće hijerarhije.

Topusko pokazuje da kulturni radnici nisu bili slepi za ovakva pitanja; upravo suprotno – zadiru u pitanja klasnih odnosa i društvenih nejednakosti u umetnosti. Više puta pomenuti Ivan Čaće ističe da se prava transformacija događa tek „kada samouki umetnik dobije mogućnost da se razvije u kulturnog radnika, da preuzme odgovornost za važan zadatak u razvoju novog društva“ (Čaće 1976: 99). Daje primer naivnih umetnika koji su bili slavljani dok su sledili svoje mesto u kanonu buržoaske umetnosti, i u estetskom i u tematskom smislu. Drugim rečima, njihova dela imala su „vrednost“ samo dok su se uklapala u očekivanja o svojoj „prirodnoj“ poziciji. Onog trenutka kada su naivni umetnici-seljaci počeli da preispituju same pozicije odakle stvaraju svoju umetnost, da uvode nove tehnike i teme, gubili su legitimitet i prepoznavanje od svojih školovanih kolega. Još u predratnom periodu, podseća Čaće, seoski umetnici su bivali kritikovani kada bi prikazivali realnost sopstvenog života – jer su time izneveravali očekivanja o „detinjooj jednostavnosti“ i „prirodnoj naivnosti“. Kada su se približavali modernim umetničkim formama, optuživani su da su „kontaminirani“ profesionalnim školama i urbanim ukusima (Čaće 1976: 95). U tom smislu, umetnički angažman postaje subverzivan ne kada amateri slede pravila amaterskog stvaranja, već kada brišu linije između „visoke“ i „narodne“ umetnosti i time razotkrivaju klasne mehanizme koji ih uspostavljanju. Čaće zato upozorava da cilj nije veličanje „naivne umetnosti“ kao takve, već otvaranje prostora gde samouki i obrazovani stvaraju zajedno, bez hijerarhije. Njegova teza potvrđuje da se transformacija ne dešava samo na nivou kulturnog prosvetavanja narodnih masa, već celog polja umetničke produkcije, i da su formalno obrazovani umetnici, izloženi umetničkim praksama „niže“ umetničke vrednosti, morali da preispitaju sopstvene pretpostavke o proizvodnji umetnosti.

Zaključak

Citat s početka ovog članka sažima suštinsku dilemu u kojoj meri su neposredni ciljevi partizanskog pokreta kao socijalističke revolucije išli uporedo s transformacijom kulturnog polja. Rasprave tog vremena neprestano osciluju između ideala masovnog učešća i potrebe za prosvjećivanjem masa, pokušavajući da pronađu model kulturnog stvaralaštva koji se ne bazira na utvrđenim vrednosnim kategorijama buržoaske umetnosti, tj. uključivanjem različitih umetničkih formi i očuvanja estetskih standarda.

Sa druge strane, emancipatorski potencijal partizanske umetnosti vidi se u priznavanju vrednosti ne-profesionalnih oblika stvaralaštva, ali bez njihovog idealizovanja. Ključna borba je usmerena ka razgradnji klasičnih struktura koje određuju ko ima pravo na umetničko stvaralaštvo, iz koje pozicije i kroz koji izraz. Umesto da se narodna umetnost shvati kao jedina legitimna forma izraza „naroda“, a „visoka“ samo privilegovanih viših klasa, novi kulturni život u NOB-u omogućavao je da se različite forme umetnosti sretnu i prožmu. U njima je odnos između amatera i profesionalaca zamišljen kao prostor međusobnog preobražaja – kao proces u kojem i jedni i drugi prevazilaze svoje zadate uloge uslovljene klasnih odnosima. Ta promena nije značila brisanje razlika, već njihovu rekonfiguraciju unutar novog sistema koji umetnost ne vidi kao privilegiju, nego kao zajedničku praksu. U tom smislu, jugoslovenski primer otvara pitanje kako umetnost može biti sredstvo društvene transformacije ne zato što uključuje isključene, već zato što omogućava preoblikovanje samih uslova njenog stvaranja.

Literatura

- Bryan-Wilson, Julia i Benjamin Piekut. 2020. „Amateurism.“ *Third Text* 34, 1: 1-21.
- Čaće, Ivan. 1976. „Narodni samoaktivizam u umetnosti.“ U: *Prvi kongres kulturnih radnika Hrvatske, Topusko, 25-27. VI. 1944.: građa, uredili Ivan Jelić, Savka Kalinić i Ljiljana Modrić.* 93-99. Zagreb: Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske.
- Čolić, Milutin. 1981. „Umetnici ‘od volje’ i vojnici revolucije.“ U *Užička republika: zapisi i sećanja*, uredio Života Marković. 313-317. Titovo Užice: Narodni muzej.
- Đurić, Milenko. 1981. „Kulturno-umetnička četa u Užicu.“ U *Užička republika: zapisi i sećanja*, uredio Života Marković. 321-324. Titovo Užice: Narodni muzej.
- Glišić, Venceslav. 1986. *Užička republika.* Beograd: Nolit.
- Gošnjak, Ivan. 1976. „Stenografski zapisnik Prvog kongresa kulturnih i javnih radnika Hrvatske održanog na oslobođenom teritoriju.“ U: *Prvi kongres kulturnih radnika Hrvatske, Topusko, 25-27. VI. 1944.: građa, uredili Ivan Jelić, Savka Kalinić i Ljiljana Modrić.* 30. Zagreb: Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske.
- Hofman, Ana. 2016. *Novi život partizanskih pesama. XX Vek:* Beograd.
- Jelušić, Iva. 2024. „Entertainment and fun in the service of survival: Theatre of the People’s Liberation in the battles of Neretva and Sutjeska.“ *War & Society* 44, 1: 14-30. <https://doi.org/10.1080/07292473.2024.2409537>
- Križnar, Franc. 1992. *Slovenska glasba v narodnoosvobodilnem boju.* Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Lenjin, Vladimir Ilić. 1950. *O kulturi i umetnosti.* Preveo Josip Vidmar. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Merrifield, Andy. 2018. *The Amateur: The Pleasures of Doing What You Love.* London i New York: Verso.
- Miletić, Miloš, i Mirjana Radovanović. 2016. „Lekcije o odbrani: prilozi za analizu kulturne delatnosti NOP-a.“ U: *Lekcije o odbrani: prilozi za analizu kulturne delatnosti NOP-a*, uredili Mirjana Dragoslavljević, Miloš Miletić i Mirjana Radovanović. 40-152. Beograd: KURS.
- Močnik, Rastko. 2005. „Partizanska simbolička politika.“ *Zarez – Dvotjednik za kulturu i društvena zbivanja*, 22. septembar.
- Nedeljković, Dušan. 1962. „Prva etapa prelaženja kolektivnog u individualno i obratno u narodnom stvaralaštvu i kriterijum ovog prelaženja.“ *Narodno stvaralaštvo – Folklor* 2: 98-108.
- Ochoa Gautier, Ana María. 2014. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia.* Durham, NC: Duke University Press.
- Pijade, Moša. 1976. „Stenografski zapisnik Prvog kongresa kulturnih i javnih radnika Hrvatske održanog na oslobođenom teritoriju.“ U: *Prvi kongres kulturnih radnika Hrvatske, Topusko, 25-27. VI. 1944.: građa, uredili Ivan Jelić, Savka Kalinić i Ljiljana Modrić.* 32-33. Zagreb: Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske.
- Špiler, Miroslav. 1976. „O glazbi.“ U: *Prvi kongres kulturnih radnika Hrvatske, Topusko, 25-27. VI. 1944.: građa, uredili Ivan Jelić, Savka Kalinić i Ljiljana Modrić.* 104-115. Zagreb: Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske.
- Tomašek, Andrija, ur. 1982. *Muzika i muzičari u NOB: zbornik sećanja.* Beograd: Savez organizacija kompozitora Jugoslavije i dr.
- Vojvodić, Duško. 1987. *Partizanski kazališni dnevnik: sjećanja i dokumenti o djelovanju Centralne kazališne družine „August Cesarec“ u toku NOR-a od 1942. do 1945. godine.* Zagreb: Radničke novine.
- Ziherl, Boris. 1958. „Lenin o književnosti in umetnosti.“ *Naša sodobnost* 60, 11: 961-976.

MILO JANJE MOJE

Narodna

ODMJERENJA



Ratuj, Tito, čestito ti bilo,
i ja sam ti darovala milo.

Hajd' u borbu, moja mila diko,
partizana ne pobijedi niko.

Borac budi, milo janje moje,
borac budi — meni si po ćudi.

Divno ti se moje janje nosi;
partizanka na garavoj kosi.

Lijepo stoji troroška na glavi,
ko ružica u zelenoj travi.

Nema cvijeća što su jorgovani
ni boraca što su partizani.

§) 2. glas pjeva 1. takt samo II volta)

KIRN, GAL

**Antifašistička ekologija:
Umjetnost i skrb za
ne-ljudski svijet i partizanska
subjektivnost jugoslavenske
Narodnooslobodilačke borbe**

Antifašistička ekologija: Umjetnost i skrb za ne-ljudski svijet i partizanska subjektivnost jugoslavenske Narodnooslobodilačke borbe

K ako bismo i zbog čega trebali čitav jugoslavenski antifašizam, umjetnost antifašističkog oslobođenja i lik partizana povezati s temom ekologije? Ne treba ni reći da se tokom Drugog svjetskog rata ni u kakvoj teorijskoj, političkoj ili vojnoj listi prioriteta nije pokazivalo nikakvu zaoкупljenost okolišem. Politike okoliša naprosto nije bilo. Dakle, na prvi pogled moj se pokušaj može doimati raskantno anakronističnim – kao puka primjena pomoćne, suvremene optike na materijal iz prošlosti. No, u nastavku ću pokazati da postoji nezanemariv odnos između brige za ekologiju i antifašizma. U tome smislu razvijam tri međusobno povezane teme. Prva obuhvaća potragu za manje poznatim praksama unutar jugoslavenske partizanske povijesti u kojima se ne promatra samo važnost prostora borbe (velika većina borbi događala se u planinama i šumama), nego nudi i pregled partizanske umjetničke građe koja u borbu protiv fašizma uvodi imaginarij skrbi za neljudski svijet, a osobito za životinje. Druga tema tiče se partizanskog otpora. Takav otpor, koji je dio dužeg nasljeđa borbe potlačenih i autohtonih te antikolonijalne borbe, afirmira političku subjektivizaciju koja razvija vlastiti skup kulturnih i političkih institucija. S obzirom na prostor i način otpora, partizanske borbe odvijaju se u prirodi i divljini (Malm 2018). Partizani su, dakle, od početka bili pozicionirani kao izvanjsko. Ta je njihova izvanjskost imanentna u oblikovanju zapadnog političkog kanona i isto tako strukturirana eurocentričnom epistemologijom. U kontekstu pravno-ideološkog okvira, figure radikalne Drogosti – bili to robovi / odbjegli robovi, banditi, partizani ili divljaci – percipirane su kao ljudi izvan pravnog okvira, ujedno nesposobni za razvijanje kulturnih i političkih institucija. Podjela između prirode i divljaka s jedne strane, i grada, države i civilizacije s druge, odražava vječnu antitezu prirode i kulture u zapadnoj misli, pri čemu je taj trop dobro integriran u projekt napretka (Adorno i Horkheimer 2002). Treća se tema odnosi na prijedlog da se partizansku borbu iz prošlosti tretira kao suvremenu, umjesto da se ekologiju partizana/antifašista/odbjeglog roba smatra anakronizmom, i to stoga što je partizanska borba i dalje prisutna u kolektivnim praksama radikalne preobrazbe postojećeg stanja, uspijevajući u oblikovanju ne-ekstraktivističkog odnosa prema prirodi.

Od fašističke do antifašističke ekologije?

Započnimo korisnom negativnom distinkcijom i pitanjem: što bi moglo biti negacija partizanske/ antifašističke ekologije? Pokušaj da se povuče demarkacijska crta između fašističke ekologije i antifašističke ekologije pokazuje da je nužan oprez kod takvih distinkcija. Fašizam je, i povijesno i u svojim suvremenim likovima i oblicima, uvijek oscilirao između kapitalističke, modernizirajuće orijentacije koja je anti-ekološka, i romantične antimodernističke orijentacije koja afirmira specifičan povratak prirodi. Mnoge su studije jasno pokazale da fašizam pokušava odgovoriti na kapitalističku krizu ne dokidanjem kapitalizma, nego prihvatanjem najekstremnijih frakcija krupnog kapitala, financijske aristokracije i vojno-industrijskog kompleksa. Na toj dubljoj političko-ekonomskoj razini, nacizam, fašizam i duža povijest kolonijalizma nikada nisu proturječili rasno određenom kapitalizmu niti su potkopavali paradigmu dominacije nad prirodom, nad onime što se smatralo stranim, i nad neciviliziranim svijetom s kojim se ne bi valjalo miješati. Drugu, „ekološku“ orijentaciju fašizma na prvi je pogled još teže pripisati antiekološkom progresističkom modusu: kroz cijelu svoju povijest sve do danas fašizam ima različite sastavnice i pokrete koji se prikazuju kao pro-ekološki – naročito uključujući neke pravce „dubinske ekologije“ pod hajdegerovskim utjecajem⁰¹ te neomaltuzijanske pravce koji hoće ograničiti veličinu i resurse stalno rastućih populacija, a nasilje/rat smatraju nužnim za postizanje kontrole populacije.⁰²

Važno je razmotriti do koje se mjere ekološki diskurs još uvijek koristi da bi se povijesno kontingentne hijerarhije poput rodnog poretka prikazalo kao prirodne, ili do koje mjere on opetuje srednjovjekovni korporativizam u kojem je društvo od pojedinaca tražilo da slijede dodijeljene uloge i zadaće. Korporativističko pomirenje moglo bi se ostvariti u liku vođe ili kao neka varijacija navodno organske zajednice. No ne smije se zaboraviti činjenica da se takve zajednice uvijek konsolidiraju isključivanjem Drugoga – Drugoga za kojeg se smatra da se ne uklapa u „normalni“ poredak društva. Predodžba o „čistom okolišu“ također se odnosi na krajolik očišćen od svih onih koji ne pripadaju nacionalnoj zajednici – svih onih etničkih kategorija, rasa i identiteta koji se ne uklapaju u heteronormativni, bjelačko-supremacistički ideal. U više eshatološkim odrednicama,

netaknut je okoliš teritorij rezerviran isključivo za posebne/odabrane ljude. Kao što je jasno pokazao Max Ajl (2021), te varijacije tvore „tvrđavu ekonacionalizma“ i može ih se svrstati sa zagovornicima ekomodernizma (kao što je znamenita kapitalistička zelena tranzicija), što sprečava bilo kakve realne socijalne promjene štiteći granice i povlastice Globalnog Sjevera i, gdje je to nužno, omogućuje vođenje ratova izvan njegovih granica.

Međutim, (neo)fašistička ekologija stoji u oštrom kontrastu spram onoga što vidim kao partizansku ekologiju. Istina je da su borbene figure partizana, gerilaca i antikolonijalnih boraca imale jake socijalne veze s prirodom. Kretali su se – bilo prisilno ili po svojoj volji – duboko u šumama ili planinama. Međutim, u tom povratku nije riječ o romantiziranju, kao da su ti borci smjerali nekakvom nevinom i romantičnom životu u prirodi. Priroda im se pojavljivala u više aspekata: u početku je bila pribježište, ali i mjesto strahopoštovanja i fascinacije, dok je – a ovo je važno u smislu suprotstavljanja podjeli kultura-društvo – pokazivanje partizanske sposobnosti značilo da je priroda postala mjesto političkog subjektiviranja, na kojem su partizani izgradili čvrstu infrastrukturu otpora te politički i kulturni (protu)institucionalni okvir, ali su također stupili i u odnos suživota s prirodom. Partizansku/antifašističku ekologiju definiram kao skup postupaka koji raskida sa sistemom kapitalističke eksploatacije i dominacije, i koji u sebi već skicira materijalnu zbilju svijeta u kojem zajednica-u-otporu razvija suživot i ne-ekstraktivistički odnos spram prirode.

Ovu definiciju partizanske ekologije dugujem dvojici autora: već spomenutom Andreasu Malmu (2018), koji je napisao kratak članak o partizanima i divljini, i Malcolm Ferdinandu, čija je knjiga *Decolonial Ecology* (2019) multiperspektivan pregled karipske modernosti u odnosu na kolektivni otpor dvojakom pritisku – kolonijalnom i okolišnom. Oba autora prate emancipatorsku putanju bivših robova, koji su od 16. do ranog 20. stoljeća na udaljenim mjestima izgradili alternativne zajednice. Emancipirani robovi – oni odbjegli, koji su pobjegli s plantaža i otišli duboko u planine, močvarne krajeve i šume, gdje životni uvjeti nisu bili idilični – nailazili su na mnoge izazove. Životi su im i dalje bili ugroženi, kako zbog upada robovlasnika i njihovih milicija, tako i zbog surovih uvjeta. Pa ipak, zajednice odbjeglih

01 O kritici tog nazora usp. Philips, 2022.

02 O kritici usp. Ajl, 2021.

robova širile su se i stvorile različite autonomne i političke oblike suživota te razvile institucije samouprave. Također, egzistirale su u organskom odnosu s prirodom. Odbjegli robovi morali su ostajati borbeno spremni, bilo radi samoobrane, bilo radi pohoda na plantaže kako bi ondje oslobađali druge robove. Oslobodilačka borba odbjeglih robova vodila se protiv tlačiteljskih formi plantažnog sistema, koji je među najnasilnijim oblicima prvobitne akumulacije kapitala i kolonijalizma, no uspijevali su izgraditi autonomne političke zajednice.

U istraživanju obuhvaćam povijesnu specifičnost jugoslavenske partizanske borbe, nastojeći interpretirati partizansko iskustvo u okviru duge „tradicije potlačenih“ (Benjamin 2003) i njene prakse solidarnosti. Općenito uzevši, iskustva odbjeglih robova i jugoslavenskih partizana slična su po svojoj pozicionalnosti. Prvo, obje grupe zauzimaju strukturalnu poziciju kao potlačene. Odbjegli robovi bili su robovi koji su sami sebe emancipirali, dok su partizani dolazili iz socijalnih skupina podvrgnutih najtežoj eksploataciji i dominaciji: seljaka, radnika, mladih i žena. Drugo, zajednički im je isti prostor političke subjektivacije. U tom je smislu važno posvjestiti da njihovi protivnici od početka koriste njihov politički ulazak u duboke šume i planine u ideološkom ratovanju. Fašistička i kolonijalna propaganda obilježavala ih je kao „divljake“ i „bandite“ koji, kako se govorilo i o partizanima u 20. stoljeću, idu čak do toga da se „vraćaju prirodi“. Kako objašnjava Sanja Horvatinčić,

Blizina prirodi služila je dehumanizaciji jugoslavenskih partizana, slično kao i urođeničkih naroda europskih kolonija, čiji se otpor također oslanjao na prirodni okoliš i resurse. Dakle, tipično kolonijalno gledanje na „neciviliziranog drugoga“, s vrhuncem u bjelačkim supremacističkim ideologijama kao što je nacizam (Horvatinčić 2023).⁰³

Treća opća značajka zajednička odbjelim robovima i partizanima njihova je politička kompetencija, koja im je omogućila da izgrade vlastite institucije samouprave i najave neki alternativni svijet. Postoje također neke ključne razlike u ovoj tradiciji potlačenih. Pored očito različitog povijesnog okvira, postoji još jedna veća politička razlika: odbjegli robovi morali su početi ni od čega, dok su partizanski antifašisti morali napustiti svoje „domove“ i organizirati se u „svojim“ šumama, a k tome su

ih organizirali i vodili aktivisti i predvodnici Komunističke partije Jugoslavije. Ova potonja imala je dugo iskustvo podzemnog rada prije rata (Komunistička partija bila je u Kraljevini Jugoslaviji zabranjena od 1921). Druga je razlika u tome što je središnji modus operandi (jugoslavenskih) partizana uključivao mobilnost. Partizani su oslobađali velike dijelove zemlje s ciljem da se u kulturnom životu oslobođenja organizira i mobilizira lokalno stanovništvo, dok su istodobno i dalje bili u stalnom pokretu. Usvojili su logiku koju Deleuze i Guattari nazivaju „deteritorijalizacijom“ (1980). To se zbivalo u oštrom kontrastu sa supstancijalističkom definicijom zemlje – „telurskim“ pripadanjem – koje je fašistički mislilac Carl Schmitt (2004) smatrao najvažnijom značajkom partizana. Ta esencijalistička definicija partizana kao „vojnika koji brani zemlju“ unutar okvira ideologije Blut-und-Boden (kritiku vidjeti u Kirn, 2019) dijametralno je suprotna jugoslavenskom partizanskom iskustvu, koje se suprotstavljalo takvim mono-etničkim identifikacijama. Baš kao što Jugoslavija nije bila nacija, nije postojao ni jugoslavenski jezik. Za oslobodilačku borbu u Jugoslaviji nije bila ključna samo borba protiv fašističke okupacije i njenih domaćih suradnika, često okupljenih oko stare političke klase, nego socijalna preobrazba predratne Jugoslavije. Partizanska politička formacija bila je jedina formacija u okupiranoj Jugoslaviji koja je bila otvorena svim religijama, nacijama, narodnostima, kao i ženama, dok su druge, kolaboracionističke skupine bile vođene dvojakom identifikacijom s religijom i s nacijom, i organizirane tako da im je u središtu bila etnička mržnja i isključivanje drugih.

U ovom procesu preobrazbe, koju zovemo jugoslavenskim oslobođenjem, ključnu su ulogu igrale umjetnost i kultura, stvaranjem simboličkog okvira otpora i čvrstog imaginarija jednog novog svijeta. Doista, na oslobođenim je teritorijima partizanska kultura organizacijskim radom i izvedbama već davala doprinos tom novom svijetu. Taj je trenutak bio jedan od rijetkih u kojima mase ulaze na pozornicu povijesti i suprotstavljaju se raznim formama okupacije, eksploatacije i dominacije nad ljudima i prirodom (Komelj 2009).

Moja je nakana da proučim ekologijski kontekst partizanske borbe te u tu svrhu donosim pregled važnih partizanskih umjetničkih djela i postupaka koji potvrđuju kako su priroda i šuma, kao i životinje i biljke, postale integralan dio partizanske borbe, njenog imagi-

narija i njenog života. Dio je ovog promišljanja nadahnut longitudinalnim istraživanjem Eunice Blavascunas – između ostaloga – o partizanima i raznim načinima njihova otpora te vezanosti uz šumu Białowieża između Poljske i Bjelorusije, što uspoređujem s iskustvima jugoslavenskih partizana. Nadalje moj je doprinos ovom neistraženom polju u interpretaciji tih umjetničkih djela, putem njihovih slikovnih prikaza, pjesama, vizualnih predodžbi i metafora koje su pokrenule proces preobrazbe partizanske subjektivnosti. Ovaj proces Deleuze i Guattari nazivaju „postajanje ljudskom životinjom“, čija je „egzistencija vrlo posebnih postajanja životinjom koja prožima sva ljudska bića i mete ih, djelujući na životinju ništa manje nego na čovjeka“ (1987, 37; usp. i Timofeeva 2018).

Pogled na postojeću literaturu o jugoslavenskoj partizanskoj umjetnosti pokazuje da nije bilo praktički nikakvog ozbiljnog proučavanja odnosa između partizanske umjetnosti i ekologije, niti uloge prirode u partizanskoj subjektivnosti ili utopijskoj imaginaciji.⁰⁴ Sljedećim odjeljcima nastojim ispuniti tu prazninu te svratiti pozornost na potencijalno šire polje istraživačkog interesa koje bi obuhvatilo najdojmljivije likove partizanske, antikolonijalne i domorodačke ekologije. Zapravo, figura kojom zaključujem ovo istraživanje – crteži puževa Alenke Gerlovič – nije nužno prva vizualna asocijacija na partizansko oslobođenje, no pokazat ću da je puž zapravo savršen simbol partizanske ekologije i otpornosti.

Naposljetku, kako pokazujem u zaključku, puž omogućuje povezivanje s transvremenskom i transprostornom partizanskom ekološkom tradicijom. Partizanska figura puža predstavlja vizualno-politički most prema središnjem motivu i organizacijskom principu Zapatista: *caracoles*. Puževe školjke utjelovljuju načelo decentraliziranog organiziranja pa čak i kolektivnog pamćenja koje je preuzeto iz majanske starosjedilačke civilizacije.

Mogu li se crtati stabla u vremenima rata i antifašističkog oslobođanja?

U vremenima fašističke okupacije i rata primjereno je pitanje zbog je čega i u kojoj mjeri moguće stvarati umjetnost, ili čak slikati prirodu. Kao što Bertolt Brecht

1939. piše u svojoj znamenitoj pjesmi *Rođenima poslije nas*, „razgovor o stablima gotovo [je] zločin, jer uključuje šutnju o tolikim nedjelima!“⁰⁵

Nadalje, kada se vodi antifašistička borba/rat, nije li bolje uzeti oružje i boriti se u vojničkoj borbi? Ili, ako se koriste druga sredstva za borbu protiv fašizma, ne bi li bilo bolje propagirati i mobilizirati za antifašističku stvar, nego crtati prirodu, životinje i stabla? Takva pitanja podsjećaju na dužu raspravu o ljevičarskim kontroverzama, u rasponu od avangarde do partizanske umjetnosti – kontroverzama koje je u to vrijeme možda najezgrovitije sažeo poziv Waltera Benjamina: umjesto da se položi poetsko oružje, treba se suprotstaviti fašističkoj „estetizaciji politike“ stvaranjem uvjeta za „politizaciju estetike“ i njeno praktičko provođenje (Benjamin 2003).

U kontekstu slovensko-jugoslavenskog oslobođenja, dilema partizanske umjetnosti zaoštava se nakon što je 1944. objavljen javni poziv za crteže i slike koje prikazuju oslobođeni teritorij. Ova je kontroverza poznata kao „partizanska breza“, a javni je poziv sadržavao nešto što se moglo tumačiti kao jasna politička direktiva: ako netko želi naslikati stablo (breze), treba jasno pokazati da „dobro nacrtano stablo breze ne može biti umjetničko djelo ako na nj nije naslonjena puška, ili ako nije probijeno razornim pucnjem“.⁰⁶ Trebalo je dakle da prikaz prirode sadrži direktno predstavljanje partizanske/vojničke borbe, zbog čega su mnogi umjetnici i kulturni radnici tog vremena propitivali taj poziv kao političku direktivu koja umjetnost svodi na propagandu. U javnoj debati partizanskih kulturnih radnika i političkih delegata, pozicija pobornika autonomije (koja je branila slobodu umjetnosti, ali ne i njenu depolitizaciju) prevagnula je nad propagandističkom pozicijom. Pomno čitanje pokazuje da te dvije pozicije zapravo i nisu bile tako udaljene: autonomaška (koja u socijalizmu postaje modernistička) perspektiva nikada nije tvrdila da postoji nešto poput apolitične umjetnosti. Štoviše, u oslobodilačkoj borbi bilo koje umjetničko djelo postat će politično jer sudjeluje u promišljanju novih uvjeta partizanske umjetnosti. Nadalje, ono što se smatralo propagandističkom pozicijom nije iz partizanske umjetnosti isključivalo nijednu posebnu umjetničku formu, niti bismo mogli tvrditi da je prevladavajući okvir umjetnosti oslobođenja bio socijalistički realizam. Retrospektivna dihotomija bila je prevladana samom praksom partizanske umjetnosti, koja nije slijedila ni propagandu niti partizanski

- 04 Unutar slovenskog književnog konteksta, analize Marije Stanonik važne su jer se bave pojavom i ulogom prirode u nekim partizanskim pjesmama (Stanonik 1995). Važno je spomenuti i Gostišinu analizu (1994) nekih alegorijskih motiva životinja u grafičkoj umjetnosti Franca Miheliča. A u dodatku njihovoj knjizi o partizanskoj umjetnosti, Komelj (2009) i Vičar (2016) daju nekoliko primjera „postajanja životinjom“ u pjesničko-književnim partizanskim djelima.
- 05 Izvorni njemački naslov Brechtove pjesme glasi „An die Nachgeborenen“. Prvi je put objavljena u Svendborger Gedichte (1939/1967, 722–725). Ovdje u prijevodu Darka Suvina (*Uvod u Brechtu*, Zagreb, Školska knjiga, 1970.)
- 06 Močnik 2016, 32. O široj raspravi o političkom angažmanu, odnosno o modernističkim, realističkim i avangardnim tendencijama unutar ljevičarske i partizanske umjetnosti, usp. i raspravu između Komelja (2016) i Močnika (2016) u istom časopisu, *Slavica tergestina* (2016).

KIRN, GAL
Antifašistička ekologija

UP&UNDERGROUND
Prosinac 2025.

modernizam/avangardizam. Umjesto toga, u bogatoj umjetničkoj građi, koja obuhvaća grafičke, pisane, usmene i muzičke forme, nalazimo mješavinu modernističkog, ekspresionističkog i avangardističkog, ali i propagandističkoga, a uključuje i vernakularne i folklorističke tendencije i baštine (Hercigonja 1962). Nije bilo čistih partizanskih oblika. Partizani su svjedočili dramatičnom preokretu u tome tko je proizvođač umjetnosti i što je proizvedeno, za koga i gdje. Kako to izražava Janez Kardelj u svojoj znamenitoj *Himni agit-teatru* (1942):

Svi smo ovdje partizanski glumci,
dom nam je nigdje, pozornica svugdje.
Zelena šuma sad nam je gledalište,
Mjesec reflektor što na nebu sja.
(Paternu i dr. 1998: 257)

Nalazeći se duboko u šumi, oni u borbi producirali su za druge u borbi. Kako je uvjerljivo argumentirao Miklavž Komelj, partizanska umjetnost morala je iznova izumiti same uvjete umjetničke produkcije izmišljanjem novih institucija i postupaka, korištenjem oskudnih raspoloživih materijala (Komelj 2009). Smatram da upravo ta novost i višestrukost označava hibridnost amaterskoga i avangardnoga u partizanskoj umjetnosti. Na primjer, u grafičkoj umjetnosti nalazimo ne samo ekspresionističke i nadrealističke, nego i socijalno realističke i propagandističke crteže, plakate i grafike (Kirn 2020).

Primjeri partizanske umjetnosti: priroda postaje partizanska, partizani postaju animalni?

Moj izbor partizanskih umjetničkih djela koji slijedi pokazuje da u partizanskoj umjetnosti životinjski svijet nije bio kodiran kao jednostavan simbol ili metafora. Ne-ljudski svjetovi i specifični likovi funkcionirali su, ili im je pridat takav status, kao politički subjekti koji sudjeluju u partizanskoj borbi. Ima raznih načina na koje umjetnička djela prikazuju biljke, šume i životinje, te propituju granice između ljudskoga i životinjskoga (Haraway 2015).

Odmičući se od kontroverze partizanske breze, želim analizirati jedan upadljiv primjer partizanskog stabla – crtež koji je postao poznatom partizanskom grafikom nazvanom *Spaljeno stablo kruške*.

Riječ je djelu Francea Miheliča, jednog od poznatijih ekspresionističkih grafičkih umjetnika. Njegova umjetnička produkcija obuhvaća opsežan grafički portfolio u kojem važno mjesto zauzimaju mrtva priroda i spaljena stabla. Po nekim povjesničarima umjetnosti, njegovo se djelo može gledati i kao dokumentiranje ubijenih ili ranjenih životinja te slikovno prikazivanje polja, stabala i sela spaljenih u fašističkom terororu. Sugerirao bih da spaljeno stablo kruške ne predstavlja samo amblem uništavanja posljeticom fašističkog rata. Istina je da je i priroda žrtva (fašističkog) rata, kao što je uvjerljivo argumentirala Tina Fortič (Fortič 2022). Međutim, želio bih u svojoj ekologijski fokusiranoj analizi naglasiti još dvije dimenzije. Prvo, umjesto prikazivanja spaljenih stabala kao „žrtava“, ta se stabla mogu gledati kao „materijalni svjedoci“ rata. Taj mali pomak sa žrtava na svjedoke izražava želju i projekciju umjetničkog djela; Miheličeva fascinacija uništenim biljkama i stablima zapravo je način da se toj smrtnoj prisutnosti dade konkretno vizualno djelovanje. Drugo, Miheličev potez izolira određeno stablo – neka su djela fokusirana čak i na pojedinu granu – i uspijeva prezentirati mrtvo stablo autonomnim i izoliranim od ostatka krajolika. Taj potez ne želi poljepšati trag nasilja, što bi se onda moglo čitati kao fašistička gesta „estetiziranja“ učinaka takvog (fašističkog) nasilja. Jezovita pustoš i ostaci prirode preostali nakon ljudske destrukcije prije su znaci otpora krajolika. Za Komelja, taj je prikaz dokaz Miheličevog antimilitarističkog stava, koji, budući da je Mihelič sudjelovao u partizanskoj borbi, ukazuje na istinski etičnu poziciju spram ljudskog i ne-ljudskog svijeta, i osjetljivost na nj: „Mihelič ustraje na tome da su stabla važna upravo po svojoj konkretnosti i stranosti i da je stajalište s kojega postajemo svjesni njihove važnosti također i stajalište s kojega se možemo oprijeti pokušaju ikakva estetiziranja ratnog razaranja, iz čega slijedi da je Miheličeva pozicija antimilitaristička“ (Komelj 2016: 60).

Spaljeno stablo opstaje; ono tako postaje upadljivim oprimjerenjem „partizanske“ otpornosti prirode same. Umjesto da ostaje žrtvom fašističkog zločina, možemo ga, u ime prirode, pretvoriti u amblem partizanske ekologije. Drugi primjer slikovite partizanske ekologije može se naći u prilogu Marijana Detonija, hrvatskog umjetnika koji je stvarao pronicljive realistične crteže i grafička djela koja prikazuju radničku klasu Pariza prije rata. Njegova prva partizanska grafička mapa,



France Mihelič, *Spaljeno stablo kruške*, 1944. S dovolom Muzeja
suvremene povijesti Slovenije.

Marijan Detoni, *Cvjetovi mašte*, 1941. S dozvolom Muzeja savremene umetnosti, Beograd.



Plodovi uzbuđenja (1941), koja nastaje u prvim dana rata, naizgled prikazuje prirodu posred krika pred nadolazećim užasima. Isprva smo uvučeni u njegovu vizualnu analizu morfologije biljke, ali pažljivijim razgledanjem detalji prirode pobjeđuju romantičnu izvjesnost, dok razni cvjetovi i biljke prijete da se razrastu preko svih granica onoga što se percipira kao prirodno – a možda i onkraj granice grafičkog medija – pružajući svoje pipke da obuhvate i publiku. U nekom smislu, time što raskida umiruće horizonte buržuskog morala i ukusa, Detonijevu se grafičku mapu može čitati kao vizualnu referenciju na Baudelaireovo djelo *Cvjetovi zla*. Ali možda bi se to monstruozno razrastanje biljaka prije moglo čitati kao proces kidanja lanaca, kao stanovit nagovještaj objave (partizanskog) ustanka biljaka protiv prijeteće brutalnosti rata i okupacije? Čini mi se da monstruozni rast prirode, njeno izbijanje iz svih pukotina, ukazuje na traumatsku dimenziju rata koji nikoga ne ostavlja neozlijeđenim.

Vratimo li se Franceu Miheliću, njegova inspirativna slikovita djela u nizu crteža pod naslovom *Apokalipsa* drugi su dojmliiv likovni prikaz prirode i borbe. Mihelič ovdje zahvaća višestruke dimenzije razaranja sela, ljudi, prirode i materijalnih znakova, kao i tragove nasilja, silovanja i mučenja – što sve skupa tvori apokaliptičan pejzaž „filmskih“ značajki. To je ono što bismo, s Pavlom Levijem (2012), mogli nazvati „filmom pomoću drugih sredstava“ – u ovom slučaju, grafičke umjetnosti i crteža – u vrijeme u kojem nije bilo materijalnih uvjeta za film. U svrhu koja me ovdje zanima želio bih prokomentirati dojmliiv crtež pod naslovom *Tragovi* (slovenski, *Sledovi*). Tu grafičku umjetninu čini linorez, i to je možda djelo koje najbolje sažimlje apokalipsu kakvu žele fašističke ideje i politika.

Tina Fortič Jakopič objašnjava da ovaj konkretni crtež „u malome prikazuje stanje totalnog razaranja, dok istodobno pokazuje moment u kojem se sve smiruje i stišava... jedina dva preživjela bića su dvije vrane“ (Fortič Jakopič 2020, 22-31). Jedine koje preživljavaju fašističke zločine su životinje. Prikaz „totalnog razaranja“ na neki je način iznenađujući, jer ostali crteži tog ciklusa, kao i mnogi drugi Mihelićevi grafički umjetnički radovi, zapravo aktiviraju pogled: vidimo životinje, ljude, partizane, fašiste i druge kako se kreću, možda samo privremeno čekajući (konačnu) oluju. U kontrastu spram prikaza kretanja, dva ovdje odabrana grafička ra-

France Mihelič, *Tragovi* (iz grafičke mape *Krvavo bratstvo*), linorez, 1945. S dozvolom Muzeja savremene povijesti Slovenije.



da – *Spaljeno stablo kruške* i *Tragovi* – postaju destiliranim slikama rata: život se zaustavlja, paralizira, svodi na zgo-ljan život životinja koje lutaju same, ili na mrtva stabla, označavajući tišinu nakon prepasti. Ta se djela može gle-dati i kao privremeni rezultat kretanja rata i kao nega-tivne posljedice po (partizansku) ekologiju.

Sljedeća grupa primjera bavi se šumom, koja, kako je spomenuto, nije bila samo pribježište za partizane, nego i poprište političkog organiziranja i otpora – labo-ratorij vlasti puka. Unatoč tvrdnji Marije Stanonik da te-ma prirode ne preteže onoliko koliko se očekivalo (Sta-nonik 1995), životinje i šuma doista su postale dio parti-zanskog umjetničkog senzibiliteta. U vizualnoj, pisanoj i usmenoj građi nailazimo na šumu kao na pribježište, kao nadahnuće, kao spomenik i kao grob; ona nosi emancipatorsko obećanje, ona je poprište slobode i novi politički prostor za čitavu oslobodilačku borbu.

Jedna od najpoznatijih pjesama jugoslavenske partizanske borbe, *Po šumama* i *gorama*, postala je služ-bena partizanska himna. Ta pjesma uspostavlja vrlo jaku poveznicu između partizanske borbe, obrane i preo-brazbe zemlje. Jedna druga, manje poznata pučka pje-sma, *Šume, šume* iz Međimurja, uspješno apelira na šume kao na aktivne djelatnice preobrazbe. Pjesma odaje po-sebno priznanje šumama koje su omogućile i rodile slobodu:

Šume, šume,
najljepša vam hvala,
u vama se sloboda radala.
U vama smo stekli mi slobode
za sve male i hrabre narode.

Sanja Horvatinčić naglašava da su partizanskim jedini-cama pomagale dinarske planine i geografski teren krša, koji im je pružao skrovišta, zaklone i zapreke, što sve tvori neku vrstu rizomskog krajolika. Kako objašnjava Horvatinčić, bilo je tu i znanje lokalnog stanovništva koje je bilo drugi bitan element uspješnog otpora: „Lo-kalno stanovništvo poznavalo je staze i prečace, izvore hrane, vode i ljekovitog bilja u dubokim šumama. Upra-vo je to bilo od vitalnog značaja za održavanje otpora, omogućavajući partizanskom pokretu da neprohodan krajolik pretvori u neosvojivu tvrđavu. To iskustvo nije bilo jedinstveno za Jugoslaviju – kako na istoku Europe (Bjelorusija, Poljska, Ukrajina/SSSR), tako i u nekim re-

gijama zapadnoeuropskih zemalja (Italija, Francuska, Norveška), oružani otpor i preživljavanje civila odvijalo se pretežno u planinama i šumama.”⁰⁷

Ovdje šuma funkcionira kao izravna aluzija na sa-mu partizansku borbu. Otići u šumu značilo je postati partizan (usp. Komelj 2009). Želio bih citirati jedan od-jeljak pjesme Zorana Hudalesa Senoviškog *Zelene šume*, koji predstavlja fascinantnu preobrazbu partizanskih utvrda u partizanske zborove – pri čemu su zborovi naj-popularnija pjesničko-umjetnička forma i praksa parti-zanske borbe:

... šume, zelene utvrde,
mrmor borbi, junaka i pobjede...
mrmor nad zemljom gdje su dragi pali.
Mrmorite ponosne, pupajte i uspravno stojte!
S vjetrom moćnim u daleka prostranstva
Osobito pjevajte pjesmu slobode.

Prijelaz iz nepokretne prirodne tvrđave u zborove koji imaju glas praćeno je malenim pomakom od pjevanja-mrmora, kao prakse oplakivanja palih boraca, prema pjevanju pjesama slobode. Riječi i pjesme partizanskog otpora postaju krajnje pokretne i prostiru se daleko i ši-roko, čak i do okupiranih gradova. Sličan ritam i otpor-nost može se pratiti u različitim pričama i slikovnim prikazima suprotstavljajući izmučene ptice zatvorene u kavez partizanskim pticama koje se ne može strpati u kavez, nego ostaju slobodne s drugim pticama. Parti-zanska ptica nastavlja pjevati unatoč nemogućim uvjeti-ma – unatoč tome što je ne čuju u buci fašističkih bombi i unatoč sputavanju govora na vlastitu jeziku. Unatoč sputavanju i trnju, partizanska ptica pjeva i dalje i budi ljude, kako to sjajno prikazuje Radajevljeva pjesma:

ispod neba
zuj motora bruji...
Pjevaju ptice...
Željeznu pjesmu
Pjesmu što grmi, gromko...
Pjevajte je i danju i noću,
Da je on čuje,
Prokleti davao.
I letite nad nama
I najavite nam
Sretno Novo
Slobodno Proljeće.

07 Ibid. Horvatinčić. Želio bih za-hvaliti Sanji Horvatinčić što mi je ukazala na ovu pjesmu; dostupna je na internetu: <https://weristwalter.eu/project/forests-forests-our-greatest-thanks-to-you-nature-the-closest-ally-of-the-partisans/>

Ptice su odavno jasan vizualan i sonoran trop slobode. Slavuj koji pjeva na trnovitoj grani jedan je od najpoznatijih primjera. Moglo bi se čak, emfatično, reći da nam takvi prirodni amblemi pomažu da tipično figurativno herojsko prikazivanje partizana i partizanki supstituira-mo nečim drugim: ova ptica predstavlja pokazatelj i simbol partizanskog otpora, umjetnosti i ekologije.

Postajanje životinjama: partizani-vukovi

Stabla, šume i ptice su vjerojatno najuobičajeniji motivi partizansko-oslobodilačke umjetnosti. Stoga bih se sada želio pozabaviti procesom političke preobrazbe i nešto izazovnijem predstavljanju partizana-kao-zvijeri. Likovi divljaka i zvijeri uobičajeno služe cementiranju granice između ljudskoga/civilizacijskoga i životinjskoga/barbarskoga. U propagandističkom smislu, drugu bi se stranu – ovdje fašiste – u ratnim vremenima karikiralo kao zvijeri/vukove koji vrebaju na „naš“ narod/nevine ovce. Taj trop nalazimo u nekim karikaturama i grafičkim umjetničkim radovima; međutim, postoji i suprotna struja prisutna u pjesmama, pričama i vizualnim umjetnostima, a koja prihvaća zvijeri. Zanimljivo, nalazimo višestruke pozitivne referencije na vukove, pa čak i na „vukove-partizane“. U prvom partizanskom izvještaju koji je partizanski pjesnik Matej Bor napisao o svojoj drami *Rastrgani* (*Raztrganci*, 1942), Bor je upotrijebio vukove u jasnoj vezi s partizanskom subjektivnošću – dijelom procesa koji bismo mogli zvati „postankom partizana-vukova“. Također, iznenađujuća referenca na vukove postoji upravo u prvoj partizanskoj pjesmi pod naslovom *Pjevajte za mnom* (*Pojte za menoj*), koju je napisao veliki slovenski pjesnik Oton Župančič, a objavljena je u slovenskom dnevniku *Delo* u ilegalnoj štampariji u Ljubljani u decembru 1941. Pjesma poziva ljude na oružje protiv fašističkih okupatora i njihovih suradnika, završavajući motivom vukova koji se okreću protiv onih koji ih love, pa lovljeni time postaju lovci:

pa vučja skupština
krene poklati lovce.

„Vučji čopor“, ili ono što ovdje postaje „vučjom skupštinom“, ukazuje na politički proces u kojem „lovci“ nailaze na aktivan i žestok otpor. Komelj tumači da se pozi-

tivnu referencu na neke zvijeri i vukove može dijelom pripisati pozitivnom obilježju u folklornoj baštini u širem balkanskom imaginariju (usp. i Komelj 2009). Mislim da to ne trebamo shvatiti kao puku metaforu, nego kao imaginarij koji pokreće politički proces na djelovanje – ono što Deleuze i Guattari (1986) nazivaju „postajanjem životinjom“. Ono je definirano kretanjem od većega i konstantnoga ka manjemu i varijabilnomu, pri čemu deteritorijalizacija označava nomadski modalitet postajanja. Od lovljenoga do skupštine, i od lovca do vuka, promatramo raznovrsnost suptilnih promjena koje objašnjavaju preobrazbu.

Zahvaljujući intenzitetu i prostornim specifičnostima, partizanska borba potvrđuje prevladavanje granice, ili u najmanju ruku novu konstelaciju u odnosu čovjeka i životinje. Također, ozbiljno shvaćanje partizanske ekologije i političke preobrazbe u bitnome se suprotstavlja retrospektivnom i relativizirajućem liberalno-humanističkom tropu koji inzistira na održavanju morala ljudske vrste čvrstom distinkcijom između (plemenitih) ljudi i (zlih) životinja. Takav trop strahote rata pripisuje preobrazbi ljudi u životinje tokom rata. Takva argumentacija također ekskulpira ljude od njihovih stravičnih djela – suvremeni revizionisti fašističke postupke i antifašističku borbu naprosto smatraju nasilnima, pa ih u tom smislu vidi kao bliske, pa čak i izjednačene (Traverso 2016). Dakle, nehumana i bestijalna dimenzija rata i svih ekstremnih ideologija potvrđuje da su odavno nestale granice između humanoga/civiliziranoga, s jedne strane, i prirode/rata s druge. Ali istina je i ono suprotno tome: nije li pojava krajnjih grozota, kao što su plinske komore Auschwitza, svjedočanstvo činjenice da su čovječanstvo i njegova rasna supremacija sposobni počinuti upravo sve te čine, u nekim slučajevima bez grižnje savjesti, u blaženom neznanju, uz prešutno ili otvoreno slavljenje? Tu nema ničeg animalno-bestijalnoga. Rat i njegove strahote nisu ni trans-povijesne niti strane ljudskoj naravi. U vremenima mira i stabilnosti ljudi nisu nevini i civilizirani, a onda se u vremenima rata iznenada promijene i postaju zvijeri, takve da više nije važno na kojoj je netko strani ili o čemu se u sukobu radi (o povezanosti sa životinjama, o ekologiji i socijalnoj pravdi, usp. i Benton 1993).

Precizna metaforička distinkcija između ljudi i životinja pridonosi dekontekstualiziranju rata i postavlja fašizam i antifašizam na istu osnovu. Mogli bismo do-

dati da je ovo razdvajanje, kao i stereotip u kojem zvijeri prijete da istrijebe druge vrste, biološki i ekološki pogrešno. Ne-ljudski svijet slijedi vlastite zakone i dinamiku i drži se vlastitih selekcija – vlastite borbe protiv okolnosti i oblika simbioze koje djeluju tako da uravnoteže ekosisteme. Također, ne postoji nijedna životinjska vrsta, ili takozvana zvijer, koja bi naprosto istrijebila neku drugu vrstu ili sagradila koncentracijske logore gotovo industrijske preciznosti.

Alternativna partizanska ekološka putanja postavlja novu identifikaciju u kojoj partizani postaju zvijerima kako bi izašli kao pobjednici nad fašistima. Da bi se pobijedilo u ratu protiv fašizma, nužni su totalna predanost i transhumani savezi. Proces prevladavanja binarne opreke između ljudi i životinja tako izbjegava moralizirajući humanistički trop koji bi od ljudi tražio pristojnost, civilizacijske vrijednosti i ne-animalističko ponašanje.

Jedan od najamblematskih vizualnih prikaza „zvijeri“ ponovo se može naći u ciklusu Francea Mihelića *Apokalipsa*. Neki autori govorili su o toj slici kao o psu koji urla, ali ja predlažem da se tu sliku čita kao vuka koji zavija, ili čak kao partizana-psa koji postaje vuk. Tina Fortič (2022) analizira tu sliku kao prikaz psa lutalice, zadnjega koji je ostao uspravan u spaljenom krajoliku, pored već spomenutih dviju vrana. Taj pas može samo očajno zavijati u nebo. Želio bih dodati mali dijalektički zaokret: vuka koji zavija može se također vidjeti kao da poziva na osvetu, ili kao da druge poziva na oružje, u nastajuću skupštinu oslobodilačke fronte i rastuću skupštinu partizana-vukova.

Partizansko izdavaštvo obuhvaćalo je i pjesništvo i književnost za djecu. U pjesništvu za djecu naišao sam na malenu ilustraciju uz pjesmu pod naslovom *Životinje pomažu* (Živali pomagajo), objavljenu 1944.

Noć je punog mjeseca
Okupile su se šumske životinje
Okupile su se jednoglasno:
„Pomoći ćemo partizanima!”^{o8}

Neke životinje u pjesmi onda postaju kuriri. Druge patroliraju. I opet, sve sudjeluju u partizanskoj borbi protiv fašističke okupacije. Također valja zapaziti da su mnogi partizani, pristupajući odredima, uzimali životinjska imena. Dakle, u tom prelazu između ljudskoga i živo-



o8 Objavljeno u *Slovenskom pioniru*, 9-10. aprila 1944.

France Mihelić, *Pas/vuk koji zavija* (ciklus *Apokalipsa*). S dozvolom Muzeja suvremene povijesti Slovenije.

tinjskoga razvija se čak i svojevrсно drugarstvo.

To me dovodi do jedne od zadnjih važnih životinja koje se pojavljuju u pričama, pjesmama, grafičkim mapama, fotografijama i crtežima. Taj vitalni lik bez sumnje je kombinacija mazge i konja. Te dvije životinje bile su partizanima najosnovnije prijevozno sredstvo, ali bile su i simboli žrtvovanja i otpora te ključan dio stalnih partizanskih kolona u maršu. Jedan od najupečatljivijih prikaza stvorio je Ive Šubic, koji mazgu zove vlastitim imenom, a konju se obraća riječju „drug“. Ta osjetljivost, skrb i ljubav spram životinjskog života jasno smješta životinje u partizanski politički tabor. Vičar uvjerljivo objašnjava da se životinje, a posebno konje, po njihovoj patnji i tokom borbe moglo vidjeti kao subjekte, što je opetovani motiv nekih partizanskih umjetničkih djela (Vičar 2016). To je u skladu s mišlju koju Oksana Timofeeva iznosi svojim pomnim čitanjem Platonova, čija je briga i utopija obuhvaćala čitav planet: „U njegovim spisima nisu samo ljudi, nego sva živa stvorenja, uključujući i biljke, obuzeta čežnjom za komunizmom“ (Timofeeva 2018: 168). U slučaju Platonova govorimo o drugarskim leđima konja – dok je to kod Šubica drugarsko lice i beskrajna potpora u zajedničkom traganju za oslobođenjem.

KIRN, GAL
Antifašistička ekologija

UP&UNDERGROUND
Prosinac 2025.

09 Najdetajnije etnografsko istraživanje vizualnog narativa Zapatista također se fokusira na lik puževe kućice. Usp. Cozzolino i Solomouhka 2022.

10 Citirano iz govora Subcomandante Marcosa: <https://barricadejournal.org/ramparts/architectures-antifascism/the-snail-of-the-end-and-the-beginning/>. [Prema bilješci na ovoj poveznici, taj naziv se odnosi na konvenciju Aguascalientes održanu 1914. godine, najprezentativniju konvenciju meksičke revolucije, na kojoj su predstavnici revolucionarnih frakcija Zapatista, Villista i Konstitucionalista, unatoč teškim unutrašnjim sukobima, donijeli niz radikalnih reformi raspodjele zemlje, rada i socijalnih reformi. – prev.]

U završnom dijelu svoje analize želio bih spomenuti neke prikaze životinje koju možda ne vidimo u prvim redovima partizanske borbe: puža. Nasuprot konjima, vukovima ili pticama, puža se obično povezuje sa sporošću kretanja. Na prvi pogled, puž se ne smatra ni žestokim, niti sposobnim formirati skupštine kao vukovi. Puž ne može stvarno zapjevati glasnu pjesmu koja bi nadahnula, ili čak pokrenula prirodu i mase da se pridruže borbi. Puž ne može ni transportirati municiju, ranjenike ili hranu za čitave odrede. Pa ipak, puž predstavlja upravo središnji lik, stav i afekt same partizanske borbe. Puž utjelovljuje otpornost i mukotrpan dugi hod otpora – puzanje ka partizanskom oslobođenju od okupacije. Puž također uvijek nosi svoju kućicu i tako simbolizira stanovitu neovisnost o vlasništvu i državi. On ukazuje na deteritorijalizirajuće kretanje partizanskih trupa.

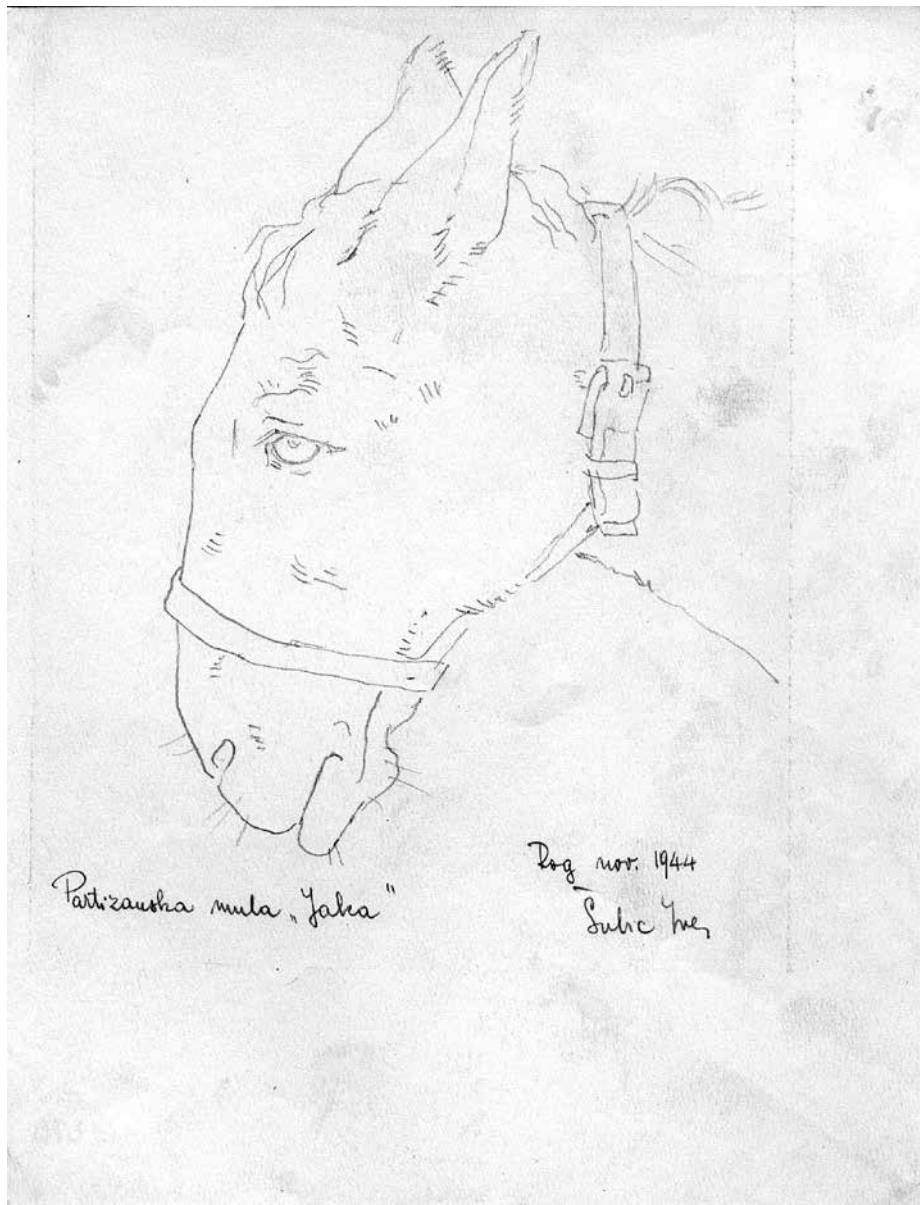
Puž je utjelovljenje načela deteritorijalizacije partizanskog pokreta. Partizani su bili u stalnom pokretu, a to je motiv koji se ponavlja i u riječi i djelu Zapatista. Deteritorijalizacija se suprotstavlja takozvanoj suštini nacionalnog teritorija, ili etnički i raso pročišćenoj domovini: dijeliti svoja iskustva raznih borbi, hodati zajedno kroz razne zemlje i polako stizati u neki drukčiji svijet. Puž je lik koji se radikalno suprotstavlja telurskoj dimenziji, što se pak suprotstavlja definiciji partizanske figure Carla Schmitta (Schmitt 2004). Schmitt vidi partizansku formaciju kao obilježenu mobilnošću i nepravilnošću, te izrazito obilježenu telurskom vezanošću za nacionalno tlo. No za partizana-puža, baš kao i za staru krticu koja kopa pod zemljom, sve je u redefiniranju i transformiranju toga što jest zemlja ili država. Partizani i njihove životinje ne mogu živjeti bez tla, ali ga uvijek i mijenjaju.

Figura puža nije proizvoljna i možemo je povezati s nizom partizansko-oslobodilačkih borbi diljem svijeta. One se protežu od poznate Che Guevarine izreke da su gerilski borci poput puževa koji svoj dom-kućicu uvijek imaju spakiranu na leđima (Che Guevara 2006: 52), do našeg zadnjeg primjera velikog značaja puževa i kućica u zapatističkom pokretu iz 1990-ih i nadalje. Upravo je zapatistički pokret prvi uzeo puževu kućicu kao povijestan lik i kao misaonu figuru, kao simbol koji označava početak i kraj njihove borbe. Puž označava i moćno sredstvo arhiviranja povijesti starosjedilačkog otpora, i političko načelo organiziranja zajednica u niz

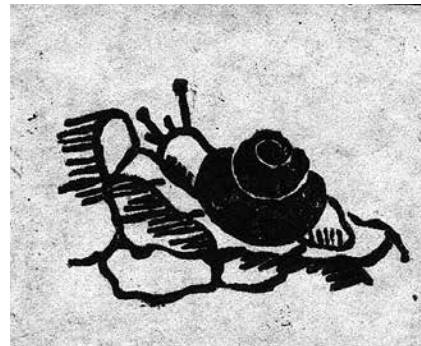
decentraliziranih kućica/*caracola*, od kojih svaka nosi drukčije ime.⁰⁹

U ovom je kontekstu izrazito važna specifična majansko-zapatistička tradicija i intergeneracijsko pamćenje pobune koja traje. Zapatisti često govore o majanskoj starosjedilačkoj civilizaciji i preuzimaju njene emancipacijske resurse prepričavajući priče u kojima puževa kućica predstavlja materijalni predmet koji arhivira i prati trag prošlih ruptura i sukoba. Nasuprot linearnom vremenu napretka, puževa kućica formira koncentrične spiralne krugove i prelome koji registriraju povijest na organski način na koji su povezane priroda i kultura. Zapatisti ne govore o pukom cikličkom ponavljanju prirode i povijesti, niti naivno dešifriraju znakove koji se mogu raznoliko tumačiti. S njima nema nikakvog romantičnog povratka nekom netaknutom stanju prirode prije kapitalizma i kolonijalizma, već umjesto toga postoji nužnost da se kreće polako, da se ide onkraj kapitalističke temporalnosti ubrzavanja. Subcomandante Marcos (2021) ovako sažima važnost lika puža u političkom imaginariju Zapatista: „Puž kojeg su napravili majanski pobunjenički vođe započinje i završava na konspirativnom mjestu, no isto tako započinje i završava i u knjižnici. Mjesto sastanaka, dijaloga, tranzicije, traženja – sve je to puž Aguascalientes.“¹⁰

Puževi su stalno u pokretu; također stalno dokumentiraju svoje kretanje. To ih čini vrlo otpornom vrstom, sposobnom preživjeti ekstremne klimatske promjene. Onkraj njihovih bioloških specifičnosti, koje omogućuju njihovu impresivnu otpornost, sporost njihovog kretanja označava njihovu partizansku „narav“. Hodati polako, korak po korak, načelo je na koje su se pozivali Zapatisti: korak po korak s odlučnošću da se dođe do kraja, bez obzira na strašne okolnosti. To se načelo puža koristi protiv tropa liberalnog tehnologizma i individualizacije. „Usporavanje“ se može čitati kao taktika prijeko potrebne transformacije ljudskog svijeta u kasnom kapitalocenu i kao ukazivanje na važnost da se zajedno kreće polako kako bi se ograničilo eksponencijalni ekonomski rast i kapitalističku ekstrakciju koji na sličan način udaraju i potlačene i ekosustave. U svjetlu duboke krize napretka, kapitalističkog rasta i takozvane zelene tranzicije, što ih sve više prekriva horizont rata i ratne ekonomije, figura puža mogla bi biti najpotentniji simbol odrasta i mira, povezanih sa socijalnom, rasnom i okolišnom pravdom.



Slika 5: Ive Šubic, *Partizanska mazga Jaka/Partizanska mula Jaka*, 1944. S dovolom Muzeja suvremene povijesti Slovenije.



Alenka Gerlovič, *Puž* (ilustracija za Slovenski pionir, 1945, br. 1), s dovolom Muzeja suvremene povijesti Slovenije.



Mural puža u zapatističkom selu, Chiapas. Creative Commons (izvor na internetu).

Zaključak

U članku sam pokazao zaboravljenu baštinu jugoslovenske partizanske borbe, koja je pored svojih višestrukih i fascinantnih umjetničkih aktivnosti proizvela i jaku ekološku osjetljivost i neekstraktivistički odnos s ne-ljudskim svijetom. Tekst je analizirao niz umjetničkih djela koja prikazuju slike, karikature i alegorijske motive i koja otkrivaju narativnu i reprezentativnu moć prida-nu šumi, životinjama i biljkama. Partizanska autonomija i njihovi oslobođeni teritoriji bili su mogući upravo zahvaljujući zaklonu koji su pružale guste šume. Potom su partizani ta skrovišna mjesta pretvorili u nove političke prostore svojom organizacijom i stvaralačkim naporima. U produktivnoj razmjeni između ljudskog i ne-ljudskog svijeta, veliki je dio partizanske umjetnosti žudio za mobilizacijom ne-ljudskog svijeta u borbi protiv fašizma, a možda i tražio razumijevanje duboke preobrazbe ljudi i okolnog svijeta. Uz pomoć Deleuzea i Guattarija, nazivam to procesom postajanja partizanom-čovjekom-životinjom. Analizom malog izbora pjesama, pripovijedaka, crteža i grafičkih umjetnina pokušao sam pokazati da životinje u tim radovima nisu jednostavna alegorija, nego da je partizanska borba obilježena procesom prevladavanja distinkcije između životinje i čovjeka angažiranjem životinja kao drugova po oružju u kolektivnoj borbi protiv fašizma i drugih oblika dominacije. Tako partizanska ekologija djeluje i zamišlja svijet bez oružja i slobodan od rata, a također i svijet koji osporava i razvija se onkraj rasta i profita. Za partizansku ekologiju, šuma i priroda nisu stvari kojima se čovjek vraća na romantiziran način. Povijesno govoreći, jasno je da važnost šume ne iznenađuje s obzirom na kralik otpora – oslobođenje je prvenstveno poteklo iz šuma. Uostalom, društveni sastav partizanskog tijela uvelike je formiran seljacima koji su se oslobodili borbom i svojom kulturnom politikom. S obzirom na partizansku ekologiju i dugovanje partizanskom načinu organizacije, buduća orijentacija socijalističke Jugoslavije, koja je u svojoj poslijeratnoj socijalističkoj obnovi preuzela trope modernističkog razvoja i industrijalizacije, može se shvatiti kao ambivalentna ili kontradiktorna. Partizanska povijest koja je u socijalizmu bila zaboravljena, potpuno je izbrisana tokom razdoblja tranzicije u kapitalizam.

Puž kao lik: od partizanske otpornosti do nadahnute organizacije, pamćenja i strategija odrasta Zapatista

U završnom dijelu svoje analize uspostavljam malen most pomoću figure puža. Puž označava zadnji djelić partizanske borbe u njenoj vezi s transverzalnim i internacionalnim borbama. Kako sam pokazao, za Zapatiste figura puža kao lik partizanskog otpora i otpornosti i kao lik oslobodilačkih borbi ima posebnu težinu u promišljanju prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Kretati se polako, kretati se stalno i dijeliti prostor i vrijeme s drugima implicira i obećanje međunarodne solidarnosti. Takva figura mogla bi biti preteča suvremene borbe za odrast, koja će zahtijevati da globalni Sjever konačno plati dug globalnom Jugu. Biti partizan danas znači misliti o ekološkim izazovima i klimatskim promjenama i djelovati na njih iz okruženja utopijskog horizonta, sudjelujući u obnavljanju i reaktiviranju tradicije potlačenih.

preveo s engleskog: Srđan Dvornik

Literatura

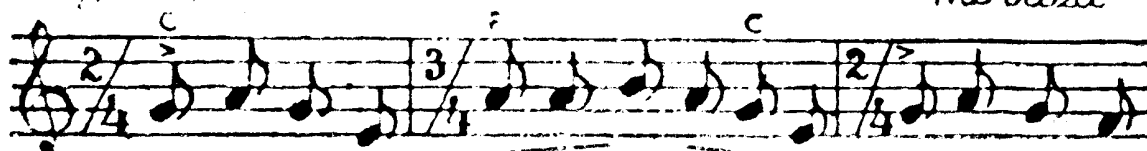
- Adorno, Theodor i Max Horkheimer. 2002. *Dialectics of Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Ajl, Max. 2021. *A People's Green New Deal*. London: Pluto Press.
- Arrom, José Juan. 1986. Cimarrón. Santo Domingo: Ediciones Fundación García-Arévalo.
- Benjamin, Walter. 2003. *Selected Writings*, sv. 4: 1938–1940. 389–400. Cambridge: Harvard UP.
- Blavascunas, Eunice. 2020. *Foresters, Borders, and Bark Beetles : The Future of Europe's Last Primeval Forest*. Bloomington: Indiana University Press.
- Benton, Ted. 1993. *Introduction to Natural Relations: Ecology, Animal Rights and Social Justice*. London/New York: Verso.
- Brecht, Bertolt. 1967. "An die Nachgeborenen." Brecht, *Gesammelte Werke*, sv. 4. 722–725. Ur. Elisabeth Hauptmann. Frankfurt: Suhrkamp.
- Cozzolino, Francesca i Kristina Solomoukha. 2021. "De l'ethnographie à la narration visuelle interactive : une enquête par l'image sur l'iconographie zapatiste." *ethnographiques.org*, Numéro 42 - décembre 2021, Rencontres ethno-artistiques.
- Deleuze, Gilles i Felix Guattari. 1980. *Mille plateaux*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980. [Hrv. izdanje, Deleuze, Gilles i Felix Guattari, 2013. *Tisuću platoa, Kapitalizam i shizofrenija 2*, prev. Marko Gregorić. Zagreb: Sandorf & Mizantrop.]
- Deleuze, Gilles i Felix Guattari. 1986. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ferdinand, Malcolm. 2022. *Decolonial Ecology: Thinking from the Caribbean World*. Cambridge: Polity Press.
- Fortič, J., Tina. 2020. "Apokaliptična Videnja Franceta Miheliča v Podobah Cikla Apokalipsa." *Umetnostna Kronika* 69: 22–31.
- Gostiša, Lojze i France Mihelič. 1994. *Franceta Miheliča balada o drevesu: 1941–1945*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti.
- Guevara, Che. 2006. *Guerilla Warfare*. New York: Ocean Press.
- Horvatinčić, Sanja. 2023. "Forests, forests, our greatest thanks to you': Nature, the closest ally of the partisans." *Pregledano online* 24. 3. 2025.: <https://weristwalter.eu/project/forests-forests-our-greatest-thanks-to-you-nature-the-closest-ally-of-the-partisans/>
- Komelj, Miklavž. 2009. *Kako misliti partizansko umetnost? Ljubljana: Založba / *cf.*
- Komelj, Miklavž. 2016. "The Partisan Art Revisited." *Slavica Tergestina*, 17: 86–99.
- Kirn, Gal. 2020. *Partisan Counter-Archive*. Berlin: De Gruyter.
- Kirn, Gal. 2022. "The Primitive Accumulation of Capital and Memory' : Mnemonic Wars as National Reconciliation Discourse in (post-)Yugoslavia." *Memory Studies* 15, 6: 1470–1483.
- Levi, Pavle. 2012. *Cinema with other Means*. Oxford: Oxford University Press.
- Malm, Andreas. 2018. "In Wildness Is the Liberation of the World: On Maroon Ecology and Partisan Nature." *Historical Materialism* 26, 3: 3–37.
- Marx, Karl. 2012. *Kapital*. New York: Penguin. (Kapital, Kultura, Zagreb, 1947.)
- Močnik, Rastko. 2016. "A Further Note on the Partisan Cultural Politics." *Slavica Tergestina*, 17: 70–85.
- Paternu, Boris et al (eds.). 1998. *Slovensko pesništvo upora: 1941–1945*. Novo mesto: Tiskarna Novo mesto.
- Pegram, Juliette. 2012. *Baudelaire and the Rival of Nature: The Conflict Between Art and Nature in French Landscape Painting*. Disertacija: Temple University.
- Schmitt, Carl. 2004. *Figure of Partisan*. Michigan: Michigan State UP, 2004. (Teorija partizana, Dubrovnik - N.s. 10 (1999), 1/2)
- Subcomandante Marcos. "The Snail of the End and the Beginning". In: *Barricade: Journal of Translation and Antifascism*. <https://barricadejournal.org/ramparts/architectures-antifascism/the-snail-of-the-end-and-the-beginning/> (access: 15.9. 2024).
- Spitzer, Leo. 1938. "Spanish Cimarrón." *Language* 14, 2: 145–147.
- Stanonik, Marija. 1995. *Iz kaosa v kozmos: kontekstualnost in žanrski sistem slovenskega odporniškega pesništva 1941–1945*. Ljubljana: Društvo za preučevanje zgodovine, literature in antropologije.
- Timofeeva, Oxana. 2018. *The History of Animals: A Philosophy*. London: Bloomsbury.
- Traverso, Enzo. 2016. "Antifascism between Collective Memory and Historical Revisions." *Rethinking Antifascism*. Ur. García, H., et al. Berghahn: New York.
- Vičar, Branislava. 2016. "Kot divji hrzajoči konj / prihaja k nam svoboda!" *Konj med metaforo in subjektom v glasu partizanov*. *Studia Historica Slovenica*, 16, 1: 225–244.
- Župančič, Oton. 1959. *Zbrano delo*, 3. knjiga. Ljubljana: Triglavsko tiskarna.



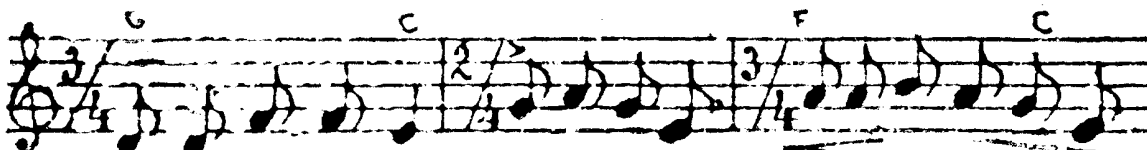
OJ, ILIJA, DIKO NAJMILIJA

UMIJERENO

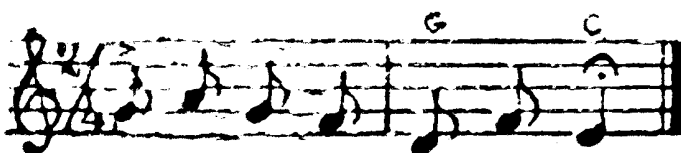
Narodna



Par - li - za - ni iz ze - le - ne go - re, par - li - za - ni



iz ze - le - ne gor', oj I - li - ja, di - ko naj - mi - li - ja,



oj, I - li - ja; oj, I - li - ja.

Partizani iz zelene gore,
oj, Ilija, diko najmilija.

Obidite Paveliću dvore,
oj, Ilija, diko najmilija.

VELISAVLJEVIĆ, IVAN

**Tijela koja dršću: Invaliditet
i tifusari u partizanskim filmovima**

VELISAVLJEVIĆ, IVAN

Tijela koja dršću: Invaliditet i tifusari u partizanskim filmovima

Ovaj se ogled zasniva na pokušaju kombiniranja dviju kritičkih metoda. Prije svega, pokušat ću interpretirati odabrane filmove – *Kroz granje, nebo* (Stole Janković, 1958), *Pogled u zjenu sunca* (Veljko Bulajić, 1966), *Bitka na Neretvi* (Veljko Bulajić, 1969) i *Vrhovi Zelengore* (Zdravko Velimirović, 1976) – u smislu „voprekističkog”⁰¹ marksizma koji Terry Eagleton oživljava u *Marksizmu i književnoj kritici*, a koji potječe od „načela proturječja”. To načelo u osnovi znači da je, u stanovitim slučajevima, moguće naći proturječje u umjetničkom djelu kojem je svjesna nakana da bude proponent dominantne ideologije. Postoji stanovita distinkcija između površine i jezgre, ‘svjesne’ i ‘nesvjesne’ dimenzije, distinkcija koja je „u biti distinkcija između eksplicitne socijalne ‘poruke’” određenog djela, i „onoga što ono, unatoč tome, zapravo razotkriva”.⁰² Taj je kritički model koristan ako se želimo osloboditi granica postavljenih recentnijim nastojanjima da se jugoslavenski partizanski filmovi čitaju isključivo kroz optiku „totalitarnog modela” ili „totalitarne paradigme”.⁰³ Glavne pogreške tih nastojanja proizlaze ne samo iz činjenice da se „matični” partizanski filmovi pogrešno gledaju samo kao koherentna djela napravljena da podrže dominantne narative Komunističke partije, čime ih se odsijeca od kompleksnih značenja i ukrštanja sukobljenih diskursa unutar tih filmova, nego i u postupcima potkopavanja njihove forme i pukog analiziranja njihovog sadržaja, ili češće – netočno parafraziranog sadržaja.

Na primjer, poglavlje o *Sutjesci* iz knjige *Rat: konstitucija totalitarnog tijela* Senadina Musabegovića sadrži takvu nepažljivost. Pošto opiše prizor amputacije Verine (Milena Dravić) ruke i smrti u prisutnosti njenog supruga Nikole (Velimir Bata Živojinović), Musabegović ga interpretira kao optimističku komunističku viziju smrti u ratu koju može prevladati kolektivno kretanje naprijed unatoč svemu. Zatim tvrdi da u partizanskim filmovima nema momenata kada je osoba napuštena, i sama se, u izolaciji, suočava sa smrću svojih voljenih.⁰⁴ Ipak, samo jedan odlomak prije te generalizacije, Musabegović sam opisuje upravo takav moment:⁰⁵ u prednjem planu vidimo Verino lice dok čeka amputaciju, u isto vrijeme dok u *mise-an-abyme*, kroz prozor, kamera pokazuje Nikolin lik kako nervozno hoda sam. U sljedećem kadru pojavljuje se Nikolino lice u krupnom planu, dok prolazi grupa vojnika. Musabegović naprosto

ostavlja po strani filmski jezik, kameru i *mise-en-scene* i fokusira se na sadržaj spreman za generalizirano tumačenje: za njega grupa vojnika predstavlja ideju kretanja naprijed unatoč žrtvama, u kolektivnoj borbi za komunizam. Ali uzmemo li u obzir kadar i smjer kretanja, prizor zapravo sugerira Nikolinu izolaciju, njegovu usamljenost u najvjerojatnije vrijeme smrti njegove supruge. Uokviren je prozorom, odvojen od supruge, a njegovu izolaciju podcrtava njegovo nervozno, besmisleno hodanje amo-tamo, u oštrom kontrastu sa stupanjem grupe. Nadalje, on na sekundu baci pogled na grupu, ali ubrzo okrene lice u *suprotnom smjeru* i usredotoči se na prozor sobe u kojoj se vrši amputaciju. Nikola je u tom kadru jasno izdvojen, odvojen od grupe partizana (koja je u par kadrova zamagljena), a čitav postav ima izričito značenje za koje Musabegović tvrdi da u *Sutjesci* ne postoji: dakako da se partizani kreću naprijed, ali zbog toga što ih ratna situacija i neprijateljski napad *prisiljavaju* na to. Kad se Nikola nakon amputacije vidi sa suprugom, vidimo ga u krupnom planu kako guta, a Vera mu kaže „Nemoj, Nikola“, da bi ga spriječila da zaplače. Ako to nije dovoljan dokaz ove teze, što reći o prizoru u kojem se Nikola suoči sa smrću svojeg najboljeg prijatelja (Boris Dvornik) u potpuno pustom krajoliku? Ili kada Barba (Bert Sotlar) izgubi svojeg četvrtog i najmlađeg sina, pošto su trojicu ubili nacisti, a njemački oficir kaže vojniku: „Nemoj [ubiti starca]. Život će mu biti najveća kazna.“ Barba može živjeti nakon pobjede partizana – no hoće li to umanjiti njegovu „kaznu“? Ipak, Musabegović ignorira te trenutke ili ih tumači jednostrano.

Ova površna metoda interpretacije navodi Musabegovića da ustvrdi kako je „kroz simbole snažnog i junackog partizanskog ratnog tijela, što u sebi reprezentira kolektivnu volju u borbi protiv neprijatelja, formira diskurs o revoluciji, o društvenom prevratu, o izgradnji novog sistema“, Komunistička partija Jugoslavije iskorištavala traumatične ratne situacije.⁰⁶ On kroz čitavu knjigu ustraje na toj tezi, i kao potkrepu svojem argumentu izvlači socijalistički realizam: „Jugoslavenski partizanski film, koji se najduže zadržao u okvirima socrealističke estetike socijalističkog realizma, ne pokazuje fragmentirano tijelo, tijelo koje se za vrijeme borbe osjeća izolovano, odbačeno, napušteno od kolektiva“.⁰⁷ To simplificirano objašnjenje jugoslavenskih partizanskih filmova zvuči neistinito čak i samom Musabegoviću, jer ti filmovi obiluju ljudima bez nogu, osakaćenima, slije-

pima, ranjenima, slabima, iskasapljenim tijelima koja je kolektiv napustio, pa mora tražiti rješenje svoje nedosljednosti, a ipak održati netaknutim totalitarni model. Po Musabegoviću, *postoji* proces fragmentacije tijela koja se događa u partizanskim filmovima, ali je taj proces povezan s „konstitucijom nacionalne mitologije“ zasnovanom na mitovima žrtvovanja i kulta mrtvih, koji poziva na „jedinstvo kolektivnog tijela“.⁰⁸ Po Musabegovićevom mišljenju, iza smrti i uništavanja partizanskih tijela stoji totalitarni proces vitalizacije, samoobnove uništenog tijela koje nakon rata nalazi svoj novi život u kolektivističkoj ideologiji komunizma. U isto vrijeme daje suprotan primjer: pjesme srpskog pisca Rastka Petrovića o smrtnosti i patnjama srpskih vojnika i puka u Prvom svjetskom ratu. Musabegović piše da Petrovićeve pjesme stoje u kontrastu spram totalitarne (komunističke, kao i fašističke) ideologijski pristrane umjetnosti, jer te pjesme govore o slabosti i nemoći tijela, a ipak bez mita vitalizacije i ponovnog rođenja, i kroz raskomadnost i boli pūti Petrović uspjeva pokazati „univerzalnu istinu o čovjeku“.⁰⁹ Nije jasno kako Musabegović odvaja te dvije poetske perspektive jer, kao što ćemo vidjeti, u mnogim partizanskim filmovima koje su pravili režiseri diskreditirani nakon pada socijalizma kao „pristaše režima“ možemo vidjeti iste apsurre, patnje, napuštenost i smrt bez ikakve svrhe kao u Petrovićevim pjesmama.

To je točka na kojoj se moramo okrenuti drugom interpretativnom modelu: studijama invaliditeta i nekim pitanjima postavljenima na tom polju. Analizirajući motiv likova s invaliditetom ili bolešću koja ih ograničava, osobito tifusara, želim proučiti odnose invaliditeta i filma u jugoslavenskim ratnim narativima i vidjeti kako različita tijela ljudi s invaliditetom ili „bolesnih“ likova sudjeluju u konstrukciji političkih značenja u stanovitim razdobljima jugoslavenske kinematografije. Želio bih pokušati, fokusirajući se na invaliditet, kako kaže Lennard Davis, ispitati „formaciju tijela, signifikaciju tijela i nacionalne interese u proizvodnji obrazaca za tijela i duše“. Također je zanimljivo vidjeti kako se slučaj jugoslavenskih partizanskih filmova razlikuje od onoga što Davis prepoznaje kao postupanje s invaliditetom u engleskoj književnosti: „Lik s invaliditetom nikada nije važan sam sebi. On je smješten u narativ ‘za’ likove bez invaliditeta – da im pomogne razviti simpatiju i empatiju, ili kao protuteža nekom problemu u životu ‘normalnog’ lika.“¹⁰ Rosemarie Garland Thomson također zapa-

- 01 Ideja da se vrijedan realizam može proizvoditi unatoč autorovoj (pogrešnoj) političkoj poziciji, kako je taj stav u prijedoru u sovjetskom časopisu *Literaturnyi kritik* u tridesetim godinama prikazala Susanne Frank u članku „‘Critical Appropriation of Literary Heritage’ and the Shaping of Soviet National Literatures: A Close Reading of the Debate in the Journal *Literaturnyi kritik* (The Literary Critic, 1933–36)“ u *Slavic Review* 81(4), 2023. – *prev.*
- 02 Eagleton, Terry: *Marxism and Literary Criticism*, London, New York: Routledge, 2002: 45
- 03 Usp.: Jovanović, Nebojša: „Fadil Hadžić u optici totalitarne paradigme“, u: *Hrvatski filmski ljetopis* 65–66, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2011.
- 04 Musabegović, Senadin: *Rat: konstitucija totalitarnog tijela*, Sarajevo: Svjetlost, 2008: 265.
- 05 Premda čini manju grešku navodjući Verinu i Nikolinu kćer – Vera (ime joj je Jelena).
- 06 Musabegović, 206.
- 07 Musabegović, 315.
- 08 Musabegović, 53.
- 09 Ibid.
- 10 Davis, Lennard: „Cripps Strike Back: The Rise of Disability Studies“, u: *American Literary History*, sv. 11, br. 3 (jesen), Oxford: Oxford University Press, 1999: 510

- 11 Thomson, Rosemarie Garland: *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York: University of Columbia Press, 1999: 11
- 12 Kaganovsky, Lilya: *How the Soviet Man Was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity Under Stalin*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2008: 22.
- 13 Ibid.: 11.

Ža takav postupak prikazivanja u književnosti: „Invaliditet funkcionira samo kao vizualna razlika koja signalizira značenja. Prema tome, književni tekstovi nužno pretvaraju likove s invaliditetom u nakaze, lišene konteksta što normaliziraju i obilježene jednom stigmatičnom crtom.”¹¹ Obje ove strategije što ih studije invaliditeta detektiraju u književnosti mogu se identificirati u partizanskim filmovima kojima se bavim – ranjeni i osakaćeni, na primjer, služe svrsi inkorporiranja dramaturgijski korisnog „etičkog pitanja“ u narativ boraca bez invaliditeta: hoće li ostaviti ranjenike ili im pomoći i time riskirati uspjeh revolucije? S druge strane, neki od likova s invaliditetom ili bolešću koje ću spomenuti, osobito tifusari u *Vrhovima Zelengore*, doslovce su lišeni ikakvog drugog konteksta i svedeni na strašnu grožnju od njihovih „izobličenih tijela“.

Ipak, situacija je mnogo kompleksnija. U knjizi o prikazivanju maskuliniteta u romanima i filmovima tokom staljinističke vladavine, *Kako je uništen sovjetski muškarac*, Lilya Kaganovsky argumentira svoje teze da se „u staljinizmu egzemplarna muževnost, barem onako kako se pojavljuje u književnosti i filmovima tog razdoblja, sastoji od dvaju protuslovnih modela: muževnog i produktivnog muškog tijela s jedne strane, i ranjenog invalida koji dugo pati s druge“.¹² Analizirajući roman Nikolaja Ostrovskeg *Kako se kalio čelik*, Kaganovsky u njegovom junaku Pavki Korčaginiu, fasciniranom tjelesnim oštećenjima kojima plaća svoju predanost Partiji, primjećuje mazohistički nagon:

„Pavka nikada ne odustaje od svoje čežnje za ‘kretanjem naprijed’, da (iznova) stupi u redove partije, da ostane vojnik na fronti bitke za socijalizam, uvijek spreman dati partiji ‘malo više sebe’. Taj mazohistički odnos podcrtava psihičku ekonomiju duga koja obilježava uzornu staljinističku muževnost. Plaćanje za sudjelovanje u sistemu eksplicirano je Pavkinim sve većim invaliditetom.”¹³

Imajući na umu uvide Lilye Kaganovsky, izlažem tezu da je u socijalističkoj Jugoslaviji „kulturna fantazija“ tijela s invaliditetom veoma različita od socijalističkog realizma i sovjetske umjetnosti pod Staljinom, premda imaju neke zajedničke karakteristike. Tijela s invaliditetom dio su narativa rata i revolucije socijalističke Jugoslavije upravo stoga što to proturječe stavljaju u sredi-

šte, dovodeći tako u pitanje teleologijsku stranu tog narativa i razlikujući se od staljinističke „psihičke ekonomije duga“. U biti povezani sa slikama „normalnih“, virilnih i herojskih tijela partizanskih boraca, oficira i partijskih vođa, likovi s nekom vrstom invaliditeta, koji proživljavaju besmisleni agoniju, pate od rana i ozljeda i doživljavaju tešku štetu nanесenu njihovim tijelima, predstavljaju drugu stranu pobjedničke verzije nacionalnog oslobođenja. Upravo zbog besmislenog razaranja i dezintegracije njihovih tijela uslijed rata i nacizma, zbog same ideje da ne može biti opravdanog „plaćanja za sudjelovanje“ u okolnostima takvog destruktivnog rata i agonije tijela, likovi s invaliditetom zapravo nikada ne dopuštaju filmovima da formiraju neki stabilan, skaldan narativ o nekoj vrsti „kolektivnog komunističkog tijela“ koje će biti stvoreno nakon rata i revolucije, i bez ikakvog dijalektičkog procesa i problematičnog viška dati smisao bolu, patnji i smrtima ugrađenima u nacionalno oslobođenje i uspjeh revolucije. Ta je dvoznačnost duboko ukorijenjena u kulturne narative jugoslavenske komunističke revolucije te im zapravo omogućuje da poprime karakteristike tragedije, otvarajući tako prostor za univerzalnije poante u filmovima i književnim djelima o tom predmetu.

Tifusari su jedan od ekscesa koji dalje razvijaju sva ta protuslovlja. U *Bitci na Neretvi* postoji scena koja se isticala velikom popularnošću i time što je se sve do danas citira u svakodnevnom životu i pop kulturi Jugoslavije. To je scena koja se odvija upravo nakon znamenitog rušenja mosta na Neretvi, po naredbi Vrhovnog štaba Narodnooslobodilačke vojske Jugoslavije, u eksploziji koju je izveo miner Vlado (Yul Brynner). U toj sceni zbunjenom gomila civila i ranjenih vojnika šokirana je činjenicom da su most srušili partizani, što znači da se moraju vratiti prema neprijateljskim snagama. Ipak, na Vladinu naredbu gomila se okreće od mosta i počinje napuštati obalu Neretve. Nakon nekoliko sekundi pojavljuje se Ludi Boško (Fabijan Šovagović), lik koji tvrdi da mu se u glavi nalazi metak i nepopustljiv je u svojoj volji da se i dalje bori protiv nacista. On predvodi grupu tifusara i viče: „Ja ovdje komandiram!“ Boško obavještava Vladu o njihovoj namjeri; „Preplivat ćemo Neretvu“ i viče poznatu rečenicu „Za mnom, tifusari! Preko vode do slobode!“ Dok Vlado nekako uspijeva zaustaviti tifusare da ne skoče u rijeku, Boško ipak ne odustaje od svojeg neprovedivog plana, i utapa se u valovima Neretve.

Premda se Boškovo ponašanje često čita kao učinak ili neke vrste psihičkog poremećaja (označava ga se kao „ludog“, „bolesnog“) ili delirija uslijed tifusa¹⁴, u filmu za to zapravo nema pouzdanog objašnjenja. Ipak, njegovi simptomi imaju mnogo zajedničkoga s „partizanskom histerijom“ opisanom u knjizi jugoslavenskog psihoanalitičara Huga Klajna. Knjiga je napisana 1945, ali je objavljena 1955. pod naslovom *Ratna neuroza Jugoslovena*. U članku o tom fenomenu, Branimir Stojanović tu ratnu neurozu/histeriju naziva „istinom jugoslovenskog socijalizma“ i objašnjava da ona odražava dihotomiju bitnu za razumijevanje poslijeratnog stanja Jugoslavije:

Istina partizanske histerije je jednostavna: politički subjekt NOB-a je u maju 1943. je demontiran, on je prestao da postoji i od njega je ostala jedna forma histerizovane individue koja sada [...] prenosi istinu o njegovom pojavljivanju kroz materijalizaciju u simptomu – borbenost. Naime, histerija je reakcija na momenat preimenovanja subjekta politike – Narodno-oslobodilačka borba u ime vojne formacije – Narodno-oslobodilačka vojska.¹⁵

Stojanović argumentira da je cijela socijalistička Jugoslavija bila izgrađena na toj ambivalenciji koju je vidljivom učinila nesposobnost vlade i liječnika da objasne, liječe i integriraju partizansku histeriju: nepodnošljivoj antinomiji između službenih izjava „revolucionarna politika postoji“ i „(više) nema revolucionarne politike“.

Ako je pak Boško partizanski histerik, što taj subverzivni simbol pukotine u partizanskoj revolucionarnoj logici čini u filmu koji je nazivan „dosljednim ideološkim djelom koje je potpuno u dominantnom kodu“¹⁶, što ga je režirao „omiljeni režiser komunističkog režima“, koji je *Bitku na Neretvi* snimio kao „doprinos kultu Titove ličnosti“?¹⁷ Čak i ako Boškovu fanatičnu želju za pucanjem, napadom i izdavanjem naredbi ne tumačimo kao znake partizanske histerije, očevitno je da ga u partizanskoj vojsci vide kao opasnoga, pa stoga većinu vremena mora biti vezan. Premda je hrabar borac kojeg bolesna odvažnost navodi da u kuću uđe kroz krov i riješi problem nacističkih mitraljezaca tako što ih sve pobije, partizanski oficiri žele mu uzeti pušku, ali im on to ne dopušta, pa makar morao pucati u njih, što na koncu i čini. Ubrzo nakon toga prevari ga komandant Stole (Veli-

mir Bata Živojinović), koji lijepim riječima zavara Boška, samo da bi mu oduzeo pušku i naredio da ga ponovo vežu. Drugim riječima, Boško je u mnogome izuzet iz partizanske solidarnosti i humanizma koji je i vojne i partijske vođe navodio da se unatoč svemu „bore za ranjenike“: kao osoba s invaliditetom, on je „čaknut“, nje ga se ne može integrirati, ne može mu se vjerovati i mora ga se isključiti, unatoč njegovim boračkim kvalitetama. Prema tome, lik Boška je diskrepancija u filmu koji se tradicionalno čita kao dosljedno djelo stvoreno i službeno podržano radi promicanja dominantne ideologije Komunističke partije Jugoslavije. Prvo pitanje koje moramo postaviti jest kako da shvatimo tu proturječnost u filmu? Drugo je zanimljivo pitanje zbog čega Boško vodi grupu tifusara i zbog čega ga slijede samo tifusari?

Po *The Cambridge Historical Dictionary of Disease*, „Hipokrat je riječ ‘tifus’ (od grčkoga ‘zadimljen’ ili ‘mutan’) rabio za zbuñena ili stuporna duševna stanja povezana s jakim groznicama.“¹⁸ Budući da epidemiju tifusa uzrokuju uši, a širi je uš ljudskog tijela koja živi u odjeći i dobro se reproducira u lošim sanitarnim uvjetima, povezujemo je sa siromaštvom, ratovima, revolucijama i drugim situacijama kada su ljudi prisiljeni živjeti skupa u gomilama: „Tokom posebno jake pojave u Šleziji, njemački liječnik Rudolph Virchow primijetio je da bolest pogađa siromašne, neuke i nečiste, te pozvao na demokraciju, obrazovanje i javne zdravstvene mjere kao pravo ‘liječenje’ epidemije“.¹⁹ Prema tome, tifus je tipična bolest proletarijata (zanimljivo kako promjena socijalnih okolnosti može djelovati na njegovo liječenje), dok s druge strane izaziva delirij groznice, obmane i iracionalno ponašanje. Te tri značajke – maglovite, mutne ideje, proletersko porijeklo, potreba za socijalnom promjenom kao liječenjem te mogućnost nepredvidljivih, ekscentričnih postupaka – vezuju tifusare uz Boška. Sve se te tri značajke mogu primijeniti na ono što Stojanović naziva „političkim subjektom“ revolucije prije nego što su ga preimenovala regulativne vojne prakse. Moguće je da taj subjekt revolucionarnog žara i nekontrolirane političke spontanosti otpora uskoči iz socijalnih zbivanja tog perioda u narativ *Bitke na Neretvi*. Naime, u vrijeme kada Bulajić snima *Neretvu* zbivaju se previranja 1968. i studentske pobune, *Praxisova* marksistička škola kritizira neke smjerove koje je poprimio jugoslavenski socijalizam, dok na kulturnu scenu djeluje utjecaj jugoslovenskog crnog vala i njegovih turobnih priča o ratu i revolu-

- 14 Nazivalo ga se „arhetipskim tifusarom“. Usp.: Jovanović, Nebojša, „Fadil Hadžić u optici totalitarne paradigme“, u: *Hrvatski filmski ljetopis* 65/66, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2011.
- 15 Stojanović, Branimir: „Partizanska histerija – istina jugoslovenskog socijalizma“, *Up and Underground* 17/18, Zagreb: Bijeli Val & Community Art, 2010: 103.
- 16 Zvijer, Nemanja: „Ideologija i vrednosti u jugoslovenskom ratnom spektaklu“, *Hrvatski filmski ljetopis* 57/58, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2009: 39 (preveo I. V.).
- 17 Usp.: Škrabalo, Ivo: *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896–2006)*, Zagreb: V.B.Z. & Hrvatski filmski savez, 2008: 108; Šakić, Tomislav: „Filmski svijet Veljka Bulajića: poprište susreta kolektivnog i privatnog“, *Hrvatski filmski ljetopis* 57/58, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2009.
- 18 Kipple, F. Kenneth (ur.), *Cambridge Historical Dictionary of Disease*, New York: Cambridge University Press, 2003: 352.
- 19 Ibid.: 354.

20 Producirao ga je kasnije poznati holivudski producent Branko Lustig.

21 Čolić, Milutin: *Jugoslovenski ratni film*, Beograd: Institut za film, Titovo Užice: Vesti, 1984: 429.

ciji, kojima su prethodila književna djela sličnog stila (od kojih su mnoga, kao što je *Lelejska gora* Mihaila Lalića, adaptirana u filmove).

S druge strane, tifus se u *Bitci na Neretvi* također rabi i za označavanje strategije partizanskog Vrhovnog štaba kao čiste ludosti. Kad Vlado obavijesti civile i neke od partizanskih oficira da će raznijeti most, oni mu ne vjeruju, a jedan od seljaka (Dragomir Felba) kaže partizanima da je Vlado vjerojatno zaražen tifusom. Ta optužba pojača sukob i Vlado čak izvuče pištolj, jer nitko ne vjeruje da je zdrav – druga situacija u kojoj partizani jedni drugima prijete vatrenim oružjem. I opet, dolazi Stole i svojim odlučnim postupkom rješava taj sukob. Treća situacija u kojoj Stole stiže kao predstavnik razuma također je povezana s tifusom. Kad partizani uđu u grad Prozor i uz muziku slave pobjedu, Nikola (Oleg Vidov), očevitno zaražen tifusom, iznenada počne plesati sam. Njegovo slabo tijelo koje pleše izolirano, mimo ritma, prikazano dugim kadrom na pozadini razorene zgrade, u oštrom je kontrastu sa zdravim tijelima partizana okupljenih u blizini u veselo kolo. Još jednom, ova nam scena govori da su tifusari isključeni iz pobjede, a kako nam montaža prvo pokazuje kolo, prije prikazivanja Nikolinih deliričnih kretnji, ona podvlači kako partizanske trijumfalne bitke imaju i drugu stranu. Dakako, Stole ubrzo pošalje Nikolu u bolnicu.

Možemo jasno vidjeti da je u svim slučajevima kada se pokazuje tifus riječ o ekscesu koji ugrožava ne samo zdravlje partizana, nego i političke odluke i autoritet Vrhovnog štaba, pa ga se stoga mora izbaciti neposrednom reakcijom najzdravijeg i najautoritativnijeg vojnog komandanta. Osim toga, prvi kadrovi tifusara u Bulajićevom filmu pokazuju ih segregirane i zatočene u „Zaraznom odjeljenju Tifus“, kako pokazuje znak. Kad počne bombardiranje njemačkih aviona, tifusari mole drugove da ih puste iz zatvora, jer će inače sigurno izginuti od bombardiranja. Po tome se može reći da narativ „dominantne ideologije“ iz *Bitke na Neretvi* ne može tijela tifusara i njihovog poremećenog vođu Boška inkorporirati u neku skladnu zajednicu, jer oni predstavljaju eksces, oni su *previše* proleterski, a vodi ih čovjek koji je *previše* partizan. Zato moraju dovesti odlučnog, muževnog vojnog komandanta kojeg igra filmska zvijezda s najvećim autoritetom (Bata Živojinović) da obuzda nasilnu energiju koja ugrožava vojnu taktiku.

Bulajićeva umjetnička želja da pokaže „suprotnu

stranu“ rata za oslobođenje bila je očevitna jednom od značajnijih tadašnjih filmskih kritičara beogradskih novina *Politika*, Milutinu Čoliću. U svojoj kritici filma *Pogled u zjenicu sunca*²⁰, koji je Bulajić snimio prije *Bitke na Neretvi*, Čolić čak tu želju naziva „pomodnom“, jer, po njegovom mišljenju, nije smještena u adekvatan dramaturgijski kontekst. Umjesto pokušaja da ostvari nužnu tragičnu viziju, film po Čoliću zlorabi bolest da bi, na hladan, „klinički“ način“ pokazao „groteskno“ viđenje likova degradiranih na gole instinkte preživljavanja.²¹ Film priča priču o trojici tifusara: Matiji (Bata Živojinović), mornaru i bivšem mitraljesku, Vemiću (Antun Nalis), ocu dviju djevojčica, i Grujici (Faruk Begolli), vrlo mladom partizanu ranjenom u ruku. Oni su izgubili svoj ešalon i pokušavaju preživjeti u snježnoj oluji. Mladi partizan Vid (Mladen Ladika) ima zadatak da tu trojicu vrati u jedinicu – u svojoj naprtnjaci nosi hranu i zna put, a ipak, ova trojica polako gube razum, a njihovo ih stanje čini egoističnima i nesuradljivima, osobito Vemića. On od Vida zahtijeva da im odmah dade hranu, nije ga briga za Grujicu, koji je među njima najslabiji, i misli da bi bilo najbolje kad bi svatko nastavio sam. I premda Vid nastoji uvjeriti Vemića i Matiju da ga slijede, da pokažu nešto solidarnosti i suosjećanja, oni sve više tonu u tifusno „pomućeno“ duševno stanje, neprestano haluciniraju i pokušavaju pobjeći na konju kojeg slučajno nađu. Premda ih Vid zaustavlja i dovodi natrag u baraku, privremeno sklonište, na kraju, kad Vemić pobjegne, ukrade konja i ubije ga radi hrane, Matija ide za njim, tuku se i Matija zadavi Vemića. I Matija umire u snijegu, dok ga progoni halucinatoran lik njega samoga. Vid u međuvremenu traži njih dvojicu, ali i njega zahvaća tifus, čuje glasove, nasumično puca, pogođen hladnoćom vraća se u baraku, samo da bi svjedočio Grujićinoj smrti. Vid izlazi iz barake, besciljno hoda i uskoro umire u snijegu.

U ovom niskobudžetnom filmu nije toliko zanimljiva činjenica da su ga napisali isti scenaristi koji su radili na spektaklu kao što je *Bitka na Neretvi* (Stevan Bulajić i Ratko Đurović), nego dojam koji ostavlja o režiserskom nastojanju Veljka Bulajića da pokaže postupan duševn pad protagonista korištenjem audiovizualnog stila tipičnog za modernistički umjetnički film tog razdoblja: oniričke sekvence naglašene intenzivnom muzikom, naturalističkom glumom, ekstremnim kutovima snimanja itd. Na primjer, tifusare u početku snima iz ni-

skog rakursa, tako da izgledaju krupni i strašni, dok su njihove tamne figure u kontrastu s bijelim snijegom: s pokrivačima preko glava, koji pokrivaju ono što je preostalo od partizanskih uniformi, tifusari nalikuju arhetipskoj filmskoj slici gubavaca (kao onih u Wylerovom *Ben Huru*, 1959), kako će izgledati i u *Bitci na Neretvi* kao i u *Vrhovima Zelengore*. Nakon tog uvoda Bulajić pravi rez prema ekstremno krupnim planovima usta i očiju, dok čujemo glasove koji traže vode i vatre. Taj način kombiniranja antonima nastavlja se duž cijelog filma. Dakako, najprominentniji antagonizam jest onaj između zbilje i delirija – antagonizam koji vodi vizualni postav u filmu. U jednom trenutku kamera pokazuje Matiju u srednjem planu, kako se odmara na snijegu u svojoj mornarskoj bluzi, očividno misleći da je vrijeme sunčano. Zatim ga vidimo iz Vidovog očišta, prije nego što cijela slika nestane i shvatimo da je sve to bio Matijin san. Matija za pravo sanja sebe kroz Vidovu perspektivu: njegova je depersonalizacija učinjena vidljivom ne samo u zbilji nego i u njegovim halucinacijama. Bulajić na isti način primjenjuje niz drugih tehnika, pri čemu je najviše simboličko naglašavanje „zadimljenog“ i „zamazljenog“ djelovanja tifusa zamućenim subjektivnim kadrovima i prizorima koji prikazuju likove gotovo nevidljive u mečavi.

Ipak, najzanimljiviji su dijelovi oni koji sadrže propitivanje onoga što zovemo teleologijskim narativom revolucije i rata. Taj je zadatak ponovno dodijeljen tifusarima. „Ovo nije prvi put da su tifusari napušteni“, kaže Vemić na samom početku filma, optužujući time zdrave partizanske borce za pragmatizam i sebičnost. „Moram biti zdrav“, kaže Vid, „jer inače, tko će brinuti tebi?“ Vemić cinično odgovara: „Ponovo fraze! ‘Zaštititi sebe radi drugih.’ Daj nam hranu i surađivat ću!“ Vidov argument o solidarnosti i jednakom dijeljenju hrane ne nailazi na razumijevanje kod Matije i Vemića, pa Vid mora poduzeti mjere koje ćemo kasnije prepoznati u *Bitci na Neretvi*: vezuje Matiju. „Dok sam jurišao na bunkere bio sam dobar“, gorko kaže Matija. „Svi smo mi žrtve“, dodaje Vemić. „Gdje su sad naši drugovi da vide kako gladujem? Kažeš ideali, ali pitao bih te o idealima kad te ugrize samo jedna uši!“ Nadalje, Matijina predodžba o samome sebi kao o hrabrom borcu podsjeća ga na njegovo jadno stanje – pokušava uhvatiti lik koji vidi na horizontu, njegovo junačko, zdravo tijelo koje se udaljava od njega, a kad ga konačno susretne, taj Matija sna-

žnog tijela, s mitraljezom, prezre ga. „Nikada nećeš biti čovjek kakav si bio!“ viče jaki Matija i počinje pucati u svojeg strašno bolesnog dvojnika. Iz svega toga možemo zaključiti da su tifusari nužni za kritiziranje sredstava i svrhe revolucije, no ta je kritiku moguća samo u deliriju.

Delirij tifusa razotkriva istinu o likovima i njihovom odnosu prema ideji revolucije: Matija će biti zaboravljen jer je izgubio sposobnost baratanja mitraljezom; Vemić je egoist kojem je njegova porodica vrjednija od revolucionarnog procesa; Grujicu progoni slika njega samoga kao izdajice i dezentera; Vid ne može osuđivati Matiju i Vemića zbog izdaje, jer ga njegova komunistička uvjerenja prisiljavaju da shvati patnju koju su proživjeli njegovi drugovi, kao i žrtvu koju su podnijeli radi slobode. Kako Vid to ne može učiniti, osobito nakon Grujićine smrti koja Vida ostavlja u očaju, osamljenog i bolesnog, on prelazi na tamnu stranu tifusara koji iz svojih propalih tijela ne mogu vidjeti „sunce, čistoću slobode“. Drugim riječima, želimo li se poigrati s naslovom, gledaju u oči revolucionarnog sunca – ali od tog pogleda ostaju slijepi. Tu je u igri činjenica da ta kritika revolucionarnog procesa u ratu potječe od bolesti, od slabih tijela s invaliditetom, nju *uzrokuju* ta tijela, pa je neodvojiva od tjelesnosti likova. Prema tome, u ideološki okviru Bulajićevih filmova, ti likovi moraju biti ili izliječeni, što u dramaturgijskim okolnostima koje ti filmovi uspostavljaju nije moguće, ili ih se mora izbaciti, razumski ili smrću, kao što se i događa.

Ako imamo na umu ta dva filma Veljka Bulajića, studije invaliditeta nas usmjeravaju prema drukčijem očekivanju u narativima o invaliditetu: ako možemo prepoznati donekle modificirane političke točke „medicinskog modela“ za invaliditet u filmovima matične struje iz 1960-ih, onda imamo indikaciju za „moralni model“ koji obično dolazi na prvo mjesto. Za to se moramo vratiti u kasne 1950-e. Uz drukčije modele produkcije i drukčiju kulturnu situaciju, pokazuje se i jedna indikativna činjenica: godine 1961. prestao je postojati Savez ratnih vojnih invalida kao zasebna organizacija i spojio se sa Savezom boraca narodnooslobodilačkog rata. To je značilo da se promijenio stav spram invaliditeta stečenog u ratu: osobama s ratnim invaliditetom nije bio potreban vlastiti savez, jer su bile potpuno integrirane u zajednicu, a ne *različite* od drugih boraca, dok je socijalistička vlast osiguravala skrb za sve svoje ratne veterane, bez potrebe za odvajanjem predstavnika onih s invalidi-

- 22 Vulić, Zorica, "Ko je ovaj čovek? Antonije Isaković (partizan)", u: *Glas javnosti*, 16. 11. 2000.
- 23 Lewis, Victoria Ann: "Introduction", u: Lewis, Victoria Ann (ed.), *Beyond Victims and Villains: Contemporary Plays by Disabled Playwrights*, New York: Theatre Communications Group, 2006: xix.
- 24 Ribnikar, Vladislava, "Pripovedačka umetnost Antonija Isakovića: Velika deca u svom i našem vremenu", u: Antonije Isaković, *Velika deca*, Beograd: Prosveta, Nolit, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1984: 17 (preveo I. V.).
- 25 Citat preveden s engleskog –prev.

tetom. Ta promjena kulturnog stava omogućila je spajanje ranjenih i onih s invaliditetom sa zdravim partizanima herojima, i zacrtala putanju za likove tifusara kao tjelesni eksces i političku anomaliju. A i prije te segregacije postojao je film u kojem su ljudi s invaliditetom i tifusari radili skupa, kao grupa u „moralnom modelu“, i služili svrsi stvaranja moralnih sumnji za partizane bez invaliditeta.

Film Stoleta Jankovića *Kroz granje, nebo* (ili *Udar SS-a u zoru*, što mu je bio naslov za inozemnu distribuciju) adaptiran je na osnovi pripovijetke Antonija Isakovića s istim naslovom. Isaković je stupio u partizane kao najmlađi borac Prve proleterske brigade.²² Njegova prva zbirka pripovijedaka, koja je sadržala pripovijetke o ratnom iskustvu, objavljena je 1953. uz dobar prijem kod kritike, i njegova je književnost vrlo brzo postala izvorom mnogih adaptiranih scenarija (radio je, između ostalih, i s režiserima poput Aleksandra Saše Petrovića i Živojina Pavlovića). U središtu zapleta njegove pripovijetke i Jankovićevog filma nalazi se partizanski komandant Zekavica, koji je ostavljen u šumi s grupom ranjenih vojnika i civila, okružen Nijemcima, prisiljen da čeka pomoć. Međutim, grupa slijepih, osakaćenih likova u zavojima nije tako homogena, jer neki od njih vjeruju da je za komunističku pobjedu nužno stoički trpjeti bol, a neki ne. U filmu postoji ideja da se, kako kaže Anne Lewis, „čak i ako je netko legitimno osakaćen, podrazumijeva da bi se samo nečasni promašeni ljudi koji pokušavaju iskoristiti kolektivnu krivnju društva pozivali na svoje tjelesno stanje“.²³ U *Kroz granje, nebo*, i u pripovijetci i u filmskoj adaptaciji, glavni lik Radoš (Predrag Pepi Laković), komunistički partijski komesar, skriva svoje ranjene noge i ne poziva se na svoje tjelesno stanje, dok „momak sa slomljenim kukom“ (Branko Pleša) stalno govori o svojoj ozljedi, nastojeći iskoristiti kolektivnu krivnju partizanske divizije jer ga je ostavila, istodobno dovodeći u pitanje vjeru u bolje, komunističko društvo koje je, kako kaže, plaćeno „mojim slomljenim kukom“.

Lik kojeg tumači Pleša prezire čak i „piramide“ koje bi bile sagrađene kao spomenici *in memoriam* žrtvama: „Ne trebaju mi piramide, treba mi moja noga!“ kaže ironično. Taj primjer s piramidama govori nam koliko je mogućnost da partizanske žrtve budu zaboravljene bila snažan motiv. Dakako, film koji gledamo očevidan je dokaz da do zaborava nije došlo, ili bar dokaz napora da ih se upamti: ali to ne predstavlja izazov za „momka sa

slomljenim kukom“ i njegov prezir prema povijesnim piramidama koje su gradili pobjednici, niti razlog za rastrgana i ponižena tijela. Ipak, i njegove riječi su sumnjive, jer ga se prikazuje kao egoističnog borca za opstanak, što je naglašeno u sceni u kojoj ucjenjuje „crnokosog momka“ (koji sve vrijeme „ušutkava“ svakoga; igra ga Pavle Minčić) da se odrekne svoje porcije vode. Ali među svim tim pojedincima postoji grupa koju se stalno obilježava *kao grupu*: to su dakako tifusari. Komandant na početku filma naređuje: „Tifusari će nositi ranjenike.“ Vodeći tifusar (Stojan Arandelović) odgovara: „Ja neću nositi nikoga! Ko će nositi mene?“ Druga naredba kaže da tifusarima treba oduzeti vatreno oružje jer bi mogli činiti samoubojstva. Teška situacija polako združuje ranjenike i tifusare i svi skupa surađuju u naporima da pobjegnu njemačkim trupama – na kraju, svi uzmu pištolje i puške, spremni da se skupa odupru nacistima.

Analizirajući Isakovićeve pripovijetke koje su uskoro ušle u jugoslavenski školski program iz književnosti, kritičari su tu sumnju u pobjedu smatrali i poželjnom i nužnom:

Isaković ne pokazuje namjeru da idealizira ljudske osobine. Njegovi se junaci nalaze u ekstremnim uvjetima u kojima se mogu pojaviti teška moralna iskušenja i pokazati se mnoge ljudske slabosti. [...] Ipak, čak i u pripovijetkama u kojima oblikuje vrlo mračnu umjetničku viziju ljudskog poraza, uniženja i očaja, [...] Isaković nalazi načina da sofisticirano implicira nepobjedivost čovjeka (i ljudskosti) u svijetu u kojem, čini se, postoji samo unižujuće i besmisleno iskustvo 'velike smrti'.^{24/25}

Sofisticirani postupci vidljivi su i u vizualima filma. Simbol iz naslova, nebo viđeno kroz granje (tj. sloboda i bolji život), u srcu je kretanja kamere i kadriranja koje pokazuje prirodu oko partizanske grupe. Mihajlo Al. Popović, snimatelj i režiser koji u jugoslavenskom filmu radi još od vremena nijemog filma, s odličnim okom za krajolik, stvara žive kadrove šuma i planina koje režiser Janković i montažer Miodrag Jovanović kombiniraju sa srednjim planovima, krupnim planovima i planovima ranjenika, dok filmski ton naizmjenice donosi nepodnošljivu buku aviona, zviždaljki i topova, i odjek tih zvukova u dalekim i veoma dalekim planovima prirode. U jednoj točki vidimo njemačkog vojnika pogođenog

metkom, a dok umire imamo rez na kadar iz njegove perspektive, u kojem vidi – nebo kroz granje. Kao što bi to formulirala Vladislava Ribnikar: „U *Kroz granje*, nebo postoji uvid u tragediju ljudske sudbine tokom rata, a on je izgrađen iskazivanjem uzaludnosti ljudske čežnje za ljepotom i životnim obiljem, u košmarnom svijetu poniženja, gubitka i smrti.”²⁶

Na filmske narative o invaliditetu ili s različitim vrstama invaliditetā utjecale su ideologijske fluktuacije u Komunističkoj partiji Jugoslavije i konflikti u društvu poput pobune 1968, slučajeva Hrvatskog proljeća i srbijskih liberala, kao i polemike o „crnom valu“ u filmu, da navedemo samo neke. Godine 1973, u vrijeme jače ideološke koherencije, objavljena je *Sutjeska*: lijepo snimljen i režiran ratni spektakl, vjerojatno jedno od tehnički najčudesnijih dostignuća jugoslavenskog filma. Taj film naglašava ulogu vrhovnog komandanta Tita u ratu i revoluciji te ga veliča ne samo zbog njegovih kvaliteta vođe, nego i zbog njegove sposobnosti da prepozna i vodi spontani pokret otpora puka koji traži oslobođenje i socijalnu promjenu. No premda film prikazuje zbivanja tokom bitke na Sutjesci, baš kao što čine *Kroz granje*, *nebo* i *Vrhovi Zelengore*, u njemu nema tifusara. Senadin Musabegović tu izočnost interpretira idejom da su, u zbilji, tokom bitke na Sutjesci tifusari bili „najveće žrtve fašističkih napada“, što je činjenica koju su komunističke vlasti u 1970-ima htjele zadržati izvan filma. S druge strane, u *Bitci na Neretvi* tifusari su igrali istaknutu ulogu, jer su, i opet po historijskim činjenicama, Tito i Vrhovni štab uspjeli spasiti ranjenike, što je, dodaje Musabegović, davalo smisao partizanskoj solidarnosti.²⁷

Pa ipak, držimo li se svoje interpretacije tifusara u središtu mnogih ukrštenih diskursa i ideologijskih proturječnosti jugoslavenskog socijalizma kako je predstavljen u filmovima, možemo reći da je njihov subverzivni suvišak bio uspješno integriran u narativ Delićevog filma. Oni su postali *jedno* s ranjenicima, otvorivši tako mogućnost dvostrane tjelesne slike: tijela snažnih i onih s invaliditetom sada djeluju skupa s mudrim vrhovnim komandantom Titom koji ima vlast (igra ga Richard Burton), koji je i jak i ranjen. Ali ako tifusare isključite kao zabludu, vratit će vam se kao noćna mora. To se događa u *Vrhovima Zelengore*.

Film je režirao Zdravko Velimirović, rođen u Crnoj Gori, koji je u to vrijeme bio snimio niz dokumentaraca i četiri igrana filma koje su producirala crnogorska podu-

zeća, uglavnom u suradnji s piscima crnogorskog porijekla poput Borislava Pekića (*Dan četrnaesti*, 1960), Branimira Šćepanovića i Mihajla Lalića (*Lelejska gora*, 1968).²⁸ Ne iznenađuje stoga što je njegov peti igrani film kao temu uzeo znamenitu crnogorsku herojsku epizodu u bici na Sutjesci. Naizgled, film priča o borcima Četvrte crnogorske proleterske brigade i njihovom zadatku da na 24 sata zadrže nacističke snage na lokaciji Ljubin grob, dok Tito i Vrhovni štab nastoje pobjeći s ranjenicima. S druge strane, scenarij su napisali novinar Đurica Labović, koji u kasnijoj karijeri nije bio imun na senzacionalističke knjige o zavjerama i „skrivenim istinama komunističke povijesti“, i Mladen Oljača, pisac koji je, poput Isakovića, stupio u partizanske snage vrlo mlad a prije *Vrhova Zelengore* napisao je cijenjen roman *Kozara*, ep tolstojevskog stila o iskustvima tokom rata. Sve se te autor-ske glasove čuje u Velimirovićevom filmu: to je pokušaj filmske rekonstrukcije junačkog događaja iz partizanske povijesti, u produkciji širokih razmjera (šest poduzeća iz Srbije, Hrvatske, Kosova i Crne Gore), strukturiran kao epski mozaik u Bulajićevoj maniri, a ipak s nekim inovacijama u naraciji i vizualnom stilu (novi motivi i mnogo simboličkih i metaforičkih scena) te dovoljno šokantnog materijala koji preporučuje film za inozemno tržište distribucijskih prava.²⁹

Novi motivi samo su „pomodan“ doprinos kontroverzama o partizanskoj borbi, pa ih čak i Milan Čolić primjećuje bez uzbuđenja (teme dezertera, samozvanog vigilanta koji puca na ratne zarobljenike, „humanizacija neprijatelja u liku mladog njemačkog vojnika“), ali šokantni momenti su pridržani tifusarima: u *Vrhovima Zelengore* oni, kako kaže Čolić, izvode „morbidni ples“. Pojavljuju se iznenada na polovini filma, hodajući u grupi prema prednjem planu, ljutito gundaju, pokušavaju pjevati partizansku pjesmu o crvenoj komunističkoj zastavi koja se vije na planini: njemački vojnik koji ih uoči prestravljen je tom slikom. Kad se tifusari približe, vidljivo je da gotovo i nemaju ljudskih značajki i nalikuju zombijima. Imamo rez na scenu njemačkih vojnika koji vežu partizane za stabla i spaljuju ih: kad svi odu iz šume, mladi Nijemac (Zoran Cvijanović) odveže dvoje partizanskih ljubavnika, ali nailaze tifusari i sve ih napadnu. Njemački vojnik viče „Upomoć! Tifus! Tifus!“, dok grupa partizana-zombija pleše oko vatre, odsječeni od stvarnosti, očiju širom otvorenih. Ta se bizarna *horor* scena prikazuje kao noćna mora jednog od boraca (Mio-

²⁶ Ibid.: 21

²⁷ Musabegović, 227.

²⁸ Zanimljivo je da je Velimirović u svojem prvom filmu surađivao s Vladimirom Krauss-Rajterićem, koji je napisao muziku i za *Pogled u zjenicu sunca* i za *Bitku na Neretvi*. Druga je veza s Bulajićem Sergej Bondarčuk, koji igra važne uloge u *Vrhovima Zelengore* i u *Bici na Neretvi* (u *Bici na Sutjesci* bio je koscenarist).

²⁹ Može ih se vidjeti u službenoj kopiji filma na DVD-u korištenoj za ovaj članak: svi natpisi, na početku i na kraju, napisani su na engleskom.

30 Suptilnu referencu na tu scenu nalazimo u ratnom filmu Srđana Dragojevića *Lepa sela, lepo gore* (1996), smještenom u Bosnu tokom 1990-ih, kada Viljuška (Milorad Mandić Manda) kaže: „Dosta je bilo, idem kući“ i izlazi iz tunela u kojem su vojnici zaglavili. Velimirović je bio i Dragojevićev profesor režije na beogradskoj Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju.

drag Miki Krstović) koji brani Ljubin grob. Pa ipak, traumatične vizije, loši snovi i ludilo ne staju na tome. Uskoro slušamo slijepog vojnika kako priča o čovjeku u crnom koji ga pokušava odvesti. Veljko (Veljko Mandić), borac kojem je jedna strana lica opečena, gubi razum *nakon* što postaje očevidno da su on i njegovi drugovi uspješno izvršili zadatak: objavljuje svoju odluku da ode na put i s dvjema bombama ide sam u napad na više njemačkih vojnika.³⁰

Da sažmemo analizu, u četiri filma, koji su razmotreni za ovaj ogled, možemo pratiti preobrazbu motiva tifusara: od lako prepoznatljive grupe među ranjenicima, ali grupe koja se s njima integrira u borbi i čija motivacija u narativu seže od toga da partizanima bez invaliditeta izazivaju moralnu dilemu (*Kroz granje, nebo*), preko isključene i problematične skupine koja dovodi u pitanje harmonično tumačenje revolucije (*Pogled u zjenicu sunca, Bitka na Neretvi*), do neljudske gomile pretvorene u zombije, smještene u noćnu moru zdravih partizanskih boraca (*Vrhovi Zelengore*). Vođen različitim teorijskim okvirima, dao sam nekoliko opreznih sugestija o političkom čitanju tih transformacija, na osnovi socijalnih proturječja razdoblja kada su filmovi snimani, što nipošto ne isključuje i njihova drukčija čitanja.

preveo s engleskog: Srđan Dvornik

Bibliografija

- Čolić, Milutin. 1984. *Jugoslovenski ratni film*. Beograd / Titovo Užice: Institut za film, Vesti.
- Davis, Lennard. 1999. „Cripps Strike Back: The Rise of Disability Studies“. *American Literary History*, 3, 11: 500–512.
- Eagleton, Terry. 2002. *Marxism and Literary Criticism*. London, New York: Routledge.
- Jovanović, Nebojša. 2011. „Fadil Hadžić u optici totalitarne paradigme“. *Hrvatski filmski ljetopis* 65/66: 47–60.
- Kaganovsky, Lilya. 2008. *How the Soviet Man Was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity Under Stalin*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Lewis, Victoria Ann. 2006. „Introduction“. U: Victoria Ann Lewis (ur.) *Beyond Victims and Villains: Contemporary Plays by Disabled Playwrights*. New York: Theatre Communications Group.
- Musabegović, Senadin. 2008. *Rat: konstitucija totalitarnog tijela*, Sarajevo: Svjetlost.
- Ribnikar, Vladislava. 1984. „Pripovedačka umetnost Antonija Isakovića: *Velika deca* u svom i našem vremenu“. U: Antonije Isaković, *Velika deca*, Beograd: Prosveta, Nolit, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Stojanović, Branimir. 2010. „Partizanska histerija – istina jugoslovenskog socijalizma“. *Up and Underground* 17/18: 98–103.
- Thomson, Rosemarie Garland. 1997. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: University of Columbia Press.
- Zvijer, Nemanja. 2009. „Ideologija i vrednosti u jugoslovenskom ratnom spektaklu“. *Hrvatski filmski ljetopis* 57/58: 27–41.

PARTIZANKO JELO...

POLETNO

Narodna

musical score for Partizanko Jelo...

Chords: C, F, C, G7, C, G, C

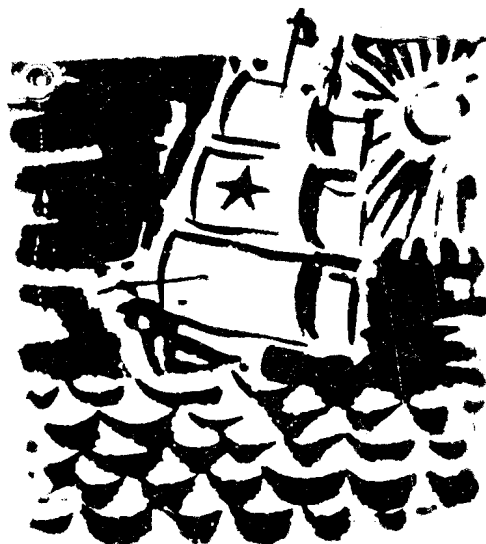
Lyrics:

Par-li-zan-ko Je-lo, moj ze-le-ni bo-re,
sad je na-še. se-stro sve Ja-dran-sko Mo-re.

Partizanko Jelo, moj zeleni bore,
sad je naše, sestro, sve Jadransko More.

Omladina jaka, a sila pušaka;
svaki omladinac bit će mitraljezac.

Naša vojska mlada odmara se sada:
dade mnoštvo glava za slobodu prava.



PELC, ADRIAN

**Kad jurišanti jašu crni val:
Delije Miće Popovića i ratna
neuroza Jugoslavena**

PELC, ADRIAN

Kad jurišanti jašu crni val: *Delije* Miće Popovića i ratna neuroza Jugoslavena

1. Uvod: zadaci i perspektive

Ovaj će rad usporediti film *Delije* (1968) redatelja i slikara Miodraga Miće Popovića te knjižicu *Ratna neuroza Jugoslavena* (1955) vojnog psihijatra (i kazališnog redatelja) Huga Klajna. Ta dva teksta (u širem smislu riječi) prije svega povezuje zajednički motiv: radi se o rijetkim prikazima specifične vrste ratne neuroze koja se počela javljati u partizanskim odredima kasne 1943. godine te je dosegla razmjere omanje „pandemije“ prema završetku rata. Ovu se neurozu nazivalo i „partizanskom“ ili „kozarskom“ bolešću – prvi su se slučajevi navodno javili na Kozari kasne 1943 – a oboljele su zvali „jurišantima“ i „jurišanticama“.

Naizgled se radi o relativno jednostavnom komparativnom zadatku. Reprezentacije jurišanata, međutim, mobiliziraju kompliciran diskurzivni mehanizam. Jurišanti, naime, postavljaju barem četiri međusobno povezana problema: a) jurišanti diskretno propituju nešto što bi se moglo nazvati „događajnošću“ revolucije; b) ta događajnost zatim postavlja pitanje prava na revoluciju ili prikladnosti za revoluciju; c) sporna prikladnost za revoluciju za sobom uvijek vodi sjenku (polu)kolonijalne simboličke dominacije; d) konačno, figura jurišanta suočava (klasičnu) psihoanalizu s revolucionarnim subjektom koji joj je istovremeno previše poznat i previše stran.

Zadatak, dakle, ipak nije tako jednostavan. Komparativna analiza *Delija* i *Ratne neuroze Jugoslavena* vodit će prema širokom diskurzivnom polju koje jurišante pokušava upisati u svoje kategorije: u figuri jurišantice susreću se teorija revolucije, (polu)kolonijalna simbolička dominacija i psihoanalitička teorija subjektivnosti. Na osnovi dva privilegirana primjera, ovaj će tekst pokušati ispitati jurišantsku intervenciju u to polje.

Prije nego što se upustim u interpretaciju, potrebna je mala napomena: analiza koja slijedi neće se zanimati za neke elemente koje bi se moglo smatrati historijski relevantnima. Ovaj tekst neće pokušati odgovoriti na pitanje koliko reprezentacije jurišanata odgovaraju stvarnim napadima, koliko je tih napada stvarno bilo, kako su se pacijenti stvarno liječili i sl. Takav se pristup može činiti pomalo ciničnim. Treba se, međutim, sjetiti da su diskursi jednako stvarni kao i stvarnost koju opisuju; štoviše, više je nego upitno može li se toj stvarnosti

pristupiti izvan datih diskursa. Drugim riječima, diskurzivna i simbolička intervencija jurišanata je – premda možda ne odgovara u potpunosti nekim historijskim činjenicama – itekako stvarna.

2. Teorijski okvir: lanci i lokomotive 1

Kako bih postavio analizu, započeo ću s problemom „događajnosti“ revolucije. Ovaj je problem zapravo prilično dobro poznat, zato će biti prikazan što sažetije moguće; to, naravno, uvijek otvara opasnost shematizacije i simplifikacije. Nadam se da će mi one biti oprostene.

Tvrđnja da je NOB u Jugoslaviji bila događaj u radikalnom smislu čini se gotovo samorazumljivom: rat i revolucija donijeli su lom sa starim političkim strukturom te su otvorili prostor dubinskim socijalnim promjenama; NOB stoga razbija historijski kontinuitet (opresije) te u jugoslavenski prostor uvodi mogućnost radikalno novog. Zato ne iznenađuje da Gal Kirn (2019, 2020) sustavno govori o partizanskom rezu ili lomu, o lomu koji se „nije moglo predvidjeti u tada suvremenoj situaciji i kraljevstvu koje je kapituliralo“ (2019: 48). Partizanski pokret je, dakle, nešto nepredvidivo, nešto što dolazi nenajavljeno i otvara prostor neočekivanoj budućnosti. Naravno, u pozadini Kirnove interpretacije nalazi se Derridina hipoteza o radikalnoj nepredvidivosti događaja. Prema Derridi, događaj u jakom smislu te riječi mora razbiti svaki horizont očekivanja. Dolazak događaja („la venue même de l'événement“) (1993: 56) znači dolazak Drugog; događaj donosi apsolutnu i nesavladivu singularnost (ibid.: 33). Etičku bi se odgovornost prema događaju (možda najvažniju vrstu odgovornosti prema Derridi) pak, pomalo pojednostavljeno, moglo opisati kao čisto iščekivanje, ili – kako Derrida navodi u *Sablastima Marxa* – mesijanzam bez sadržaja („messianisme sans contenu“) (ibid.: 110).

Navedene hipoteze o događajnosti događaja provlače se kroz niz kasnih Derridinih tekstova te im je posvećena znatna količina kritičke pažnje. François Raffoul, primjerice, nudi sažet pregled Derridine retorike o događaju kao nemogućem i nepredvidivom te o bezuvjetnoj gostoljubivosti s kojom ga treba dočekati (2025: 62). Ne treba, međutim, smetnuti s uma da je Derridina teorija „događajnosti“ započela drugdje te se naizgled kretala u sasvim suprotnom smjeru. Već u antologiji-

skom eseju *Potpis događaj kontekst* Derrida je tvrdio da se čista „događajnost“ događaja uvijek pojavljuje „rascijepljena“ ili upisana u citatnu strukturu koja omogućuje ponovljivost, prepoznatljivost i – barem donekle – predvidljivost (2003: 239).

Derrida ni u kasnijim radovima nije potpuno odustao od potonje perspektive. U *Sablastima Marxa* je događaj (i to, možda, revolucionarni događaj) od samog početka opisan kao tenzija između prvog puta i ponavljanja (ili prvog puta kao ponavljanja, odnosno ponavljanja kao prvog puta) (1993: 31). Opsežna bi nas analiza ovih aporija odvela predaleko od središnje teme. Već sad se možda postavlja pitanje: kakve veze Derridina teorija događaja ima s partizanskim jurišantima?

Vjerujem da paradoks događaja – događaj je istovremeno potpuno nepredvidljiv i uvijek već upisan u određenu strukturu predviđanja – jasno dolazi do izražaja u (klasičnim) teorijama (političke) revolucije. Taj se paradoks možda može izraziti dobro poznatom metaforom da su „revolucije lokomotive historije“ (Marx 1975: 72). Lokomotiva bi, naravno, vozila po šinama koje su unaprijed postavljene, vrlo vjerojatno prema unaprijed zadanom cilju. Drugim riječima, putanja lokomotive mora biti predvidljiva. Revolucija kao događaj zato ne bi smjela biti slična lokomotivi, revolucija bi prije bila eksplozija koja lokomotivu historije izbacuje iz tračnica, lomeći šine. Pa ipak, upravo je slika lokomotive postala klasična metafora. Ta metafora – suočena s potencijalnom događajnošću revolucije – odmah postavlja nekoliko međusobno povezanih pitanja: tko smije voziti lokomotivu ako želimo da revolucija ostane na tračnicama? Koje opasnosti vrebaju ako pogrešan vlakovođa preuzme kontrolu nad mašinom? Koje su posljedice slijetanja s pruge? Nadam se da ću pokazati kako su ova pitanja od presudne važnosti za razumijevanje jurišantica.

Zadržimo se, međutim, još malo na paradoksu događajnosti revolucije. Ovaj je paradoks, naime, od presudne važnosti za razumijevanje diskursa o revoluciji. Uzmimo primjerice Proudhonov predgovor *Općoj ideji revolucije u 19. stoljeću*. Na kraju predgovora (upućenog „poslovnim ljudima“) Proudhon uzvikuje: „Revolucija se obrušava na vas brzinom od milijun liga u sekundi. Ovo nije pitanje za diskusiju: treba se pripremiti da je primimo i, prije svega, treba je razumjeti“ (1969: 9). S jedne strane, ovaj fragment zvuči gotovo deridijanski: revolucija dolazi, ona dolazi stravičnom brzinom i neo-

- 01 Ova znanost predviđanja i prognoze nije nestala. Slavoj Žižek, primjerice, u knjizi *In Defence of Lost Causes* navodi: „Trebali bismo biti u potrazi za znakovima novih formi socijalne svijesti koje će izrasti iz kolektiviteta slumova: one će biti sjeme budućnosti“ (2008: 426). Ponovno se, dakle, radi o tome da teoretičar revolucije u sadašnjosti pronade budućnost, da iz sadašnjosti pročita svoju buduću sudbinu.
- 02 Ovaj aspekt promišljanja revolucije je došao do radikalnog izražaja kod jednog od ključnih redatelja crnog vala – Živojina Pavlovića. Pavlović je revolucije opisivao kao anarhističke čino-ve (1990: 34) koji počivaju na biološkoj nužnosti (ibid.) te inauguriraju „do maksimuma razvijeno stanje razaranja“ (1969: 83).

visno o vašoj (našoj?) volji; revoluciju možemo samo „primiti“ (sjetimo se Derridine gostoljubivosti prema događaju). Međutim, najbitnije možda dolazi na kraju: revoluciju prije svega treba razumjeti. To pak znači da je treba upisati u određeni horizont očekivanja, treba moći odrediti kad, zašto i pod kojim uvjetima ona dolazi. Drugim riječima, revolucija nas ne smije iznenaditi. Zato će Proudhon pokušati konstruirati „spekulativni plan Revolucije“ koji će „omogućiti narodu da unaprijed pročita svoju sudbinu“ (ibid.: 12).

Ovdje se ne radi o tome je li Proudhonov plan po sebi točan ili uvjerljiv. Radi se o tome da se diskurs o revoluciji nužno pretvara u čudnu vrstu predviđanja, u svojevršno proroštvo: zato što revolucija dolazi golemom brzinom i neovisno o našoj volji, mi je moramo razumjeti; ako shvatimo njen mehanizam, moći ćemo je i predvidjeti; ako je budemo mogli predvidjeti, revolucija nas neće iznenaditi. Drugim riječima, paradoksalna je zadaća revolucionarnog diskursa da revoluciji oduzme događajnost. Čak i kad revolucionarni diskurs ovaj zadatak eksplicitno dovede u pitanje, on mu zapravo ne može pobjeći. Možda je najbolji klasični primjer za to Bakunjinova *Državnost i anarhija*. Kao što je dobro poznato, Bakunjin se u svojoj kapitalnoj studiji suprotstavlja svim vrstama „metafizičara“ koji imaju unaprijed zadane revolucionarne programe. Umjesto toga, anarhistička revolucija „samostalno niče u narodnoj sredini“ te „sve ruši, što se suprotstavlja širokom valu narodnog života“ (126). Revolucija, dakle, mora biti spontan, gotovo vitalistički konotiran događaj koji izmiče racionalizaciji. To, međutim, ne sprečava Bakunjina da se u velikom dijelu svoje studije bavi prognozama: revolucija bi uskoro mogla izbiti u Italiji ili Španjolskoj, ne tako skoro u Francuskoj, vjerojatno nikad u Njemačkoj. Unatoč naizgled nesavladivoj događajnosti revolucije, prognoze su, dakle, moguće i nužne⁰¹.

Prije nego što se posvetim središnjem prognostičaru Prve internacionale, potrebno je primijetiti još nešto. Suprotstavljajući se ideji revolucije kao lokomotive koja klizi po unaprijed postavljenim („metafizičkim“) tračnicama, Bakunjin poseže za registrom koji je približava elementarnoj, nesvjesnoj, iracionalnoj sili. Revolucija je divlja zvijer, pariški radnici 1848. posjeduju sirovu energiju, a kao pokretač revolucije sve češće nastupa „instinkt“ (premda povijesno uvjetovan) (ibid.: 129). Čini se, dakle, da revolucija, čak i kad uđe u prognostičku ma-

šinu, sa sobom donosi nešto što se opire racionalizaciji. Taj višak, međutim, zadobiva dvostruku konotaciju: on može biti višak „energije“ koji otvara budućnost, ali može biti i regresija u instinkt, u „sirovu“, iracionalnu silu⁰².

Diskurs o revoluciji time otvara dva međusobno povezana pitanja: a) kako razumjeti (i, posljedično, predvidjeti) revoluciju, kako je upisati u logičan razvojni lanac? b) kako interpretirati ono što ostaje izvan logično-razvojnog lanca (ovo bi se moglo nazvati događajnim ostatkom revolucije)? Sličan skup problema donosi i revolucionarna teorija Karla Marxa. Ovdje, naravno, nemam prostora za nijansiranu analizu Marxovih (višestrukih, promjenjivih) pozicija. Zato ću samo podsjetiti na tvrdnju Mauricea Blanchota (1986) da Marx uvijek govori višeglasno te da njegovi glasovi ne tvore uvijek konsonancu. Jedan Marxov glas, međutim, svakako postulira nužan lanac revolucionarnih događanja, lanac koji je i predobro poznat: kad sredstva proizvodnje to dozvole, buržoazija ruši feudalni poredak te raskida svoje okove; buržoazija time otvara prostor kolosalnim proizvodnim snagama (1974: 382–382); zatim buržoazija, „poput čarobnjaka“, gubi kontrolu nad „podzemnim silama“ koje je prizvala (1974: 384); to pak dovodi do revolucije koja uspostavlja diktaturu proletarijata (sad proletarijat kida svoje lance); konačno, diktatura proletarijata ukida klasno društvo, a s njim i državu, jer je „politička vlast upravo zvanični izraz suprotnosti u buržoaskom društvu“ (1974: 144). Ovo je, naravno, ekstremno redukcioniistički prikaz. U kontekstu ove analize, međutim, primarni interes nije detaljno čitanje Marxa; umjesto toga je važno precizno odrediti efekte revolucionarnog lanca događanja kako ga on opisuje te obaveze koje taj lanac nameće.

Presudna revolucija, dakle, mora sazrijeti u njedrima buržoaskog društva: kad razvoj proizvodnih snaga unutar te društvene formacije dovede do kontradikcija koje više nisu podnošljive, lanci proletarijata će pući. Premda kida lance, revolucija je, dakle, upisana u strogo određen lanac razvojnih etapa. Taj lanac ima dvije relativno neugodne posljedice. Kao prvo, kod samog Marxa on je stvorio ambivalentan, problematičan odnos prema kolonijalizmu. Teodor Shanin navodi: „Marx se užasavao kolonijalne opresije kao i mnogih licemjerja koja su je opravdavala [...]. Pa ipak, prihvaćao ju je kao formu napretka prema svjetskom kapitalizmu i, jednoga dana, prema svjetskom socijalizmu [...]“ (1981: 110). Ako netko

ne bi vjerovao Shaninovo dijagnozi, dovoljno je konzultirati Marxov tekst „Britanska vlast u Indiji“ te komentar tog teksta koji je ponudio Abdelkebir Khatibi (2019: 29).

Druga, još važnija posljedica, jest ta da se oni koji razvojnom lancu ne odgovaraju u potpunosti moraju upustiti u pregovore s tim lancem. Jednostavno rečeno, ako se zemlje koje *Manifest* opisuje kao „polubarbarske“ (*halbbarbarisch*) ipak upuste u avanturu revolucije, one će za svoju revoluciju morati naći opravdanje kojim će je spasiti od kontingencije. Najslavniji je, naravno, ruski primjer. Lenjinov se *Razvoj kapitalizma u Rusiji* može gotovo u potpunosti čitati kao takvo opravdanje. Krajnje pojednostavljeno, njegov bi argument glasio: premda je Rusija pretežno agrarna zemlja, kapitalizam je do te mjere prodro u rusko selo da su se ipak stekli pogodni uvjeti za revoluciju; premda kriterij urbanizacije nije zadovoljen, ipak se, dakle, imamo pravo upisati u revolucionarni razvojni lanac. Teorija permanentne revolucije je u određenoj mjeri također odgovor na Marxov revolucionarni, razvojni lanac. I opet krajnje pojednostavljeno, Trocki nudi odgovor na pitanje zašto se u Rusiji smije preskočiti fazu buržoaske revolucije; i opet se, dakle, radi o opravdanju za devijaciju.

I opet se ne radi o tome da se utvrdi u kojoj su mjeri ova opravdanja točna ili netočna. Prije svega je bitno primijetiti da revolucionarni razvojni lanac ima dvostruko djelovanje: s jedne strane, on pacificira revolucionarnu događajnost upisujući je u strogo zadan horizont očekivanja; s druge strane on onima koji tom horizontu očekivanja ne odgovaraju – „polubarbarskim“ zemljama, ili, jednostavnije, onima koji ne pripadaju središtima imperijalno-kolonijalne moći – nameće diskurzivnu obavezu, gotovo zapovijed: objasnite kako ipak pripadate ispravnom razvojnom lancu. Ovaj imperativ ne vrijedi samo za ruske revolucionare: C. L. R. James tako u svojim legendarnim *Crnim Jakobincima* upotrebljava sličnu taktiku kad opisuje robove na Tahitiju kao „bliže modernom proletarijatu od ijedne skupine radnika koja je postojala u ono vrijeme“ (1989: 86). Zato što su bili bliski proletarijatu, crni Jakobinci su mogli prerasti u „pažljivo pripremljen masovni pokret“ (ibid.). Ipak se diskretno upisujući u točni razvojni lanac, njihova je revolucija bila više od sirove energije, instinkta i sirove sile. Ili, drugim riječima, premda su je prisvojili naizgled „pogrešni“ subjekti, revolucija se time sretno oslobodila svoje iracionalne, nepredvidive događajnosti.

Time diskurs revolucionarnih lokomotiva i lanaca⁰³ uvodi svojevrzne dvostruke kriterije: postoje oni koji jednostavno mogu pristupiti kidanju lanaca te se na lokomotivi historije povesti u budućnost (to bi bile visokorazvijene, industrijske i – naravno – kolonijalne zemlje), a postoje i oni koji lance smiju pokidati samo ako prvo dokažu da se uklapaju u razvojni revolucionarni lanac. Jednu strategiju ovih potonjih, skiciranu u prethodnim odlomcima, moglo bi se svesti na retoričku gestu „pa ipak“: Rusija je pretežno agrarna zemlja, pa ipak su njene seljačke mase toliko infiltrirane kapitalizmom da su spremne za revoluciju; na Tahitiju revoluciju provode robovi, pa ipak su oni za svoje vrijeme sličniji proletarijatu nego sam proletarijat.

Međutim, možda postoji i druga strategija. Umjesto da pokuša dokazati pripadnost ispravnom lancu, koji bi pacificirao događajni višak revolucije, prevrednovanje se može pokušati osloniti upravo na taj višak, tvrdeći otprilike: zato što nije uklopiva u očekivani uzorak, naša revolucija oslobađa *više* energije nego što je nužno za tranziciju s jedne dijalektičke stepenice na drugu. Ili, krajnje pojednostavljeno: naša je revolucija više revolucija, ona je bliže događaju nego revolucija koju se moglo predvidjeti.

Međutim, ne smije se smetnuti s uma da je ova strategija reakcija na dominantni diskurs lokomotiva i lanaca. Također se ne smije smetnuti s uma da revolucionarni višak uvijek može biti reinterpretiran kao regresija u iracionalno i instinktivno. Radi se, dakle, o opasnoj igri: oni koji osjećaju nelagodu zbog svoje (ne)pripadnosti dominantnom razvojnom lancu (oni koji nisu sigurni smiju li kidati okove) mogu pokušati svoju „devijaciju“ predstaviti kao revolucionarni višak, kao ono što izmiče kalkuliranom predviđanju te ih čini više revolucionarnima nego očekivane subjekte revolucije. Međutim, unutar ovog polja silnica, oni time riskiraju – a oni su ionako možda „polubarbari“ – da se taj višak u svojevrсноj osvetničkoj gesti prevrednuje u manjak, u regresiju, u iracionalnu provalu destruktivnog instinkta. Na ovoj se razini vodi simbolička borba za jurišante: jesu li jurišanti višak revolucionarne događajnosti koji je morao iščeznuti jednom kad se vrijeme vratilo u svoj zadani tok? Ili su jurišanti regresija, manjak, reziduum koji otkriva pravu, instinktivno-agresivnu prirodu jugoslavenske revolucije?

03 Lanac je u ovom kontekstu možda iznenađujuće pogodna metafora: svaka karika lanca naime u sebi doslovno sadrži dio sljedeće karike, otprilike kao što dijalektička sadašnjost u sebi sadrži sjeme budućnosti. Bez ovog odnosa, lanac se raspada.

3. Od rata do rada

Analizu ću započeti jednostavnim pitanjem: tko su jurišanti i jurišantice? Jurišantima su prozvani partizani oboljeli od specifične vrste ratne neuroze. Već njihov naziv reflektira simptome; padajući u svojevrstan trans, „jurišant“ bi, naime, za vrijeme napada bolesti oponašao borbu ili juriš. Hugo Klajn ovako opisuje tipičan napad:

Napad nailazi usred razgovora, igre, šetnje [...]. Napadu prethodi 'smutnja u glavi'. [...] Neki naprosto vele da im pre napada 'dođe teško'. [...] Zatim neurotičar legne – ne može se reći da pada, nego se većinom spušta na postelju, pod ili zemlju, sa uzvikom 'Napred! Napred proleter, braćo, borci, drugovi!' ili sličnim borbenim poklikom. Oči su mu zatvorene, diše brzo sa glasnim ekspirijumom, podiže noge i udara njima snažno o pod. Imituje stav, pokret i zvuk pri pucanju iz puške, mitraljeza ili drugog oružja [...]; hvata, savlađuje, vezuje neprijatelja, strelja ga i kolje [...] (1955: 27).

Jurišanti su ubrzo privukli pažnju jugoslavenskih vojnih psihijatara Huga Klajna, Josipa Dojča i Stjepana Betlheima te jednog stranog liječnika – Paula Parina. Za to su postojala dva glavna razloga. U posljednjoj je fazi rata ova vrsta neuroze toliko uzela maha da se gotovo moglo govoriti o „epidemiji“. Paul Parin, možda malo pretjerano, spominje 50 do 100 tisuća oboljelih na njenom vrhuncu (2020: 190). Osim toga se, prema Klajnovim navodima, ratna neuroza Jugoslavena oštro razlikovala od svih prethodno zabilježenih tipova ratne neuroze; umjesto anksioznosti, oboljeli je, naime, reagirao borbenošću te ga neuroza nije sprečavala da nastavi vojnu službu.

Unatoč tome, čini se da je interes za jurišante relativno brzo splasnuo. To se s jedne strane može tumačiti tvrdnjom Josipa Dojča da su ratne neuroze – pa tako i jurišantska neuroza – „bile samo prolazne naravi i [...] nisu ostavile nikakve kasnije trajne posljedice“ (1949: 9). S druge je strane moguće da se partizansku ratnu neurozu smatralo opasnom temom i epizodom koju je bolje što prije zaboraviti. Možda najopsežniji dokument o ovoj pandemiji je knjižica *Ratna neuroza Jugoslavena* koju je Hugo Klajn napisao 1945. godine dok je liječio oboljele u za to specijaliziranoj, eksperimentalnoj klinici u Kovinu. Klajn je svoju studiju objavio tek 1955. godine.

Jurišanti su se zatim u jugoslavenski medijski prostor vratili 1968. godine u filmu *Delije* Miće Popovića; ko-

liko mi je poznato, Popovićev film sadrži jedini prikaz jurišantskog napada u povijesti jugoslavenskog filma. Popović je u vrijeme kad je snimio *Delije* imao reputaciju jednog od najkontroverznijih redatelja „crnog vala“. Već je njegov prvi film, *Čovek iz hrastove šume* (1964) – film o četničkom egzekutoru – izazvao skandal: prema Antoninu i Miri Liehm *Čovek iz hrastove šume* je dva puta zabranjivan i zatim premontiran (2006: 421). Milutin Čolić, međutim, navodi da to filmu nikako nije naškodilo; upravo suprotno, ovaj je skandal mitologizirao *Čoveka* i prije nego što ga je itko vidio (1968: 78). Uslijedili su *Roj* (1966) i *Hasanaginica* (1967) te, konačno, *Delije* (1968). *Delije* nisu ušli u službenu selekciju filmskog festivala u Puli, što je izazvalo bijes nekih filmskih kritičara; Ranko Munitić je, primjerice, *Delije* proglasio jednim od najboljih filmova godine (1968: 63).

Možda je na odluku pulskog žirija utjecala kontroverzna tema Popovićevog filma – mentalni problemi prouzrokovani NOB-om. *Delije*, međutim, u tom smislu nisu specifičan film. Daniel Gouling konfrontaciju s revolucionarnom prošlošću i partizanskim pokretom smatra jednom od ključnih odrednica jugoslavenskog filmskog modernizma 1960-ih (2002: 85). Film *Tri* (1965) Aleksandra Petrovića, slavna tetralogija Puriše Đorđevića (*Devojka* (1965), *San* (1966), *Jutro* (1967), *Podne* (1968)) te, naravno, *Zaseda* (1969) Živojina Pavlovića bi bili najslavniji primjeri ovog trenda; ali bilo je i drugih: *Pohod* (1968) Đorđa Kadijevića bi se primjerice također uklopio u ovu struju.

Delije su, dakle, bili tematski kontroverzni, ali nisu bili bitno kontroverzniji od drugih filmova koji su nastajali u tom razdoblju. Zapravo su *Delije* prilično tipičan modernistički, autorski, crnovalovski film. *Delije* se poigravaju različitim medijima, intertekstualnim i meta-tekstualnim referencama: u jednom trenutku pripovjedač postaje ni manje ni više nego Petar Lubarda, igrane sekvence su isprekidane (slikanim) ilustracijama, svojevrсна roleta koja svako toliko pada uz oštar zvuk i prekid naraciju podsjeća na filmsku klapu, itd. Tematizirajući instinktivnu agresiju, *Delije* nastavljaju Popovićeve naturalističke interese za „ljudsku zvijer“ artikulirane već u *Čoveku iz hrastove šume* i *Roju*, što pak svjedoči o autorskom kontinuitetu. Konačno, film obiluje prikazima bijede, društvene marginalnosti, prljavštine, sivila, itd., što ga jednoznačno upisuje u struju crnog vala.

Popovićev interes za jurišante se stoga može tumačiti upravo kao još jedan vid crnovalovske sklonosti za konfrontacijom s revolucionarnom prošlošću; ratna neuroza Jugoslavena bila bi tek jedan potisnuti aspekt te prošlosti. Popović je time, međutim – svjesno ili nesvjesno – stupio u dijalog s Klajnovom studijom, a taj dijalog, kao što ćemo vidjeti, vodi prema diskurzivnom polju skiciranom u teorijskom uvodu ovog teksta.

Kako bih olakšao snalaženje u predstojećoj analizi, ugrubo ću prepričati zaplet *Delija*. Za vrijeme zadnjih dana rata, braća Gvozden (Danilo Bata Stojković) i Isidor (Jovan Janićijević) su partizanski egzekutori koji izvršavaju presude vojnog suda. Uz njih se već u prvim sekvencama pojavljuje „Devojka“ (ona u filmu ostaje bezimena, a glumi je Ljerka Draženović). Devojka pokazuje diskretan erotski interes za Gvozdena, na koji on reagira prilično panično; Gvozden, međutim, Devojku cijeni te ističe kako se „borila muški“. Zatim stiže demobilizacija. Rastavši se s Devojkom na kolodvoru, Isidor i Gvozden se vraćaju u svoje rodno selo. Selo je smješteno u pust, krševit, brdski krajolik te je razrušeno 1943, a svi su stanovnici pobijeni. Jedini tko dočeka Gvozdena i Isidora je njemački vojnik koji je odbio sudjelovati u masakru, zapucao na vlastite suborce, pobjegao, i, konačno, poludio u planini. Suludi, u dronjke obučeni njemački vojnik sustavno gađa Gvozdena i Isidora kamenjem s okolnih uzvisina i hridi.

Sami u kamenoj pustoši, braća se ne mogu pomiriti s činjenicom da je rat završio. Kako su obojica ponijeli svoje automatske puške sa sobom, jedne noći počinju pucati u prazno. Isidor se zatim upusti u odnose s lokalnom prostitutkom, ali ni to mu ne može odvratiti pažnju od uzbuđenja proživljenih u ratu. Gvozden ga prizove rafalom te se braća upuštaju u svojevrstu igru skrivača po kamenjaru (pri tom s vremena na vrijeme zapucaju jedan prema drugom). Zatim se pojavi poludjeli „Švabo“ te Isidor zaključi da bi on bio bolja meta. Gvozden, međutim, zabranjuje da se dirne Švabu, kojeg on smatra „božjim“ čovjekom. Isidor si ne može pomoći: on ubije Švabu, zatim Gvozden upuca njega, ali Isidor zadnjim snagama ubije Gvozdena. I tu je priči kraj.

Gvozden i Isidor nisu jurišanti u strogom smislu te riječi. S jurišantima ih, međutim, povezuje nekoliko elemenata. Kao što sam već spomenuo, *Delije* sadrže eksplicitan prikaz jurišantskog napada. Već u uvodnom dijelu filma, Devojka je prikazana kako se batrga na ulici

dok je skupina prolaznika pokušava smiriti, te vrišti: „Drugovi! Bombe! Napred!“, itd. Gvozden i Isidor, koji upravo nailaze, samo razmijene ustrašen pogled uz komentar „Opet.“ Devojčin napad je, dakle, potpuno u skladu s opisima koje se može pronaći kod Huga Klajna.

A braću sa suborkinjom ne povezuju samo sažaljenje i zajednička ratnička prošlost; čitava trojka, naime, demobilizaciju dočeka kao smrtnu presudu. Ovo je fenomen koji se, prema Klajnu, često pojavljivao među jurišantima. Klajn primjerice navodi slučaj pacijenta koji „sam veli da je napade dobio od ‘sekiracije što je rat završen’“ (1955: 35). Prema Klajnu, presudni uzrok jugoslavenskoj ratnoj neurozi leži upravo u nemogućnosti da se prijeđe iz „rata“ u „rad“: „Prelazak od rata na mir, *od rata na rad*, postavlja sasvim nove zadatke, traži nova snalaženja, novo povezivanje sa zajednicom“ (ibid.: 52, kurziv u originalu). Gvozden i Isidor su u više navrata prikazani kao nesposobni za nove veze sa zajednicom: Gvozden gotovo pobjegne pred djevojčicom i njenim nastavnikom koji su mu donijeli cvijeće; vrativši se u rodni kraj, Gvozden i Isidor sustavno upadaju u konflikte; u ruševinama svog sela oni žive potpuno sami i odsječeni od svake zajednice.

Osim toga je prelazak s rata na rad izravno tematiziran u filmu: politički komesar koji proglašava demobilizaciju pokušava Isidoru, Gvozdenu i Devojci objasniti da prave borbe – izgradnja i obnova zemlje – tek predstoje (ovo bi bili Klajnovi „novi zadaci“). Taj ideološki trop, međutim, ima slabog odjeka kod demobilizirane trojke; Devojka kroz suze vrisne, „Ne umem živeti!“, a Gvozden će kasnije objasniti Isidoru kako su se oni borili za društvo koje će izgraditi neki drugi ljudi, odnosno za društvo u kojem za njih nema mjesta.

Kad, međutim, pomisle da je rat ponovno započeo (zapravo čuju pucnjeve lovaca u daljini), Gvozden i Isidor odmah postaju ispunjeni nadom i energijom te započinju (uzaludan) juriš preko praznog, ispranog polja na kojem se nalaze. Takvo je stanje, prema Klajnu, opasno: on navodi kako je upravo „borbenost“ pobuđena ratom, a sada lišena objekta i cilja (ibid.: 52) jedan od temeljnih uzroka jurišantskoj neurozi. Drugim riječima, ako se tu borbenost ne sublimira i ne usmjeri na „nove zadatke“, doći će do oboljenja. Braća delije su zapravo radikalizacija ovog procesa: njihova je agresija toliko jaka, toliko se opire sublimaciji ili potiskivanju, da braća na kraju jedan drugome moraju postati zamjenski

objekti za vrlo stvarno (a ne neurotično-glumljeno) nasilje.

Konačno, Gvozdena i Isidora s Klajnovim jurišantima povezuje još jedna odlika. Klajn je, naime, primijetio da se neuroza često javlja kod boraca kojima je čitava obitelj pobijena u ratu te su zatim sudjelovali u egzekucijama. Prema Klajnu je takva situacija mogla izazvati etički konflikt između želje za osvetom te moralne zabrane ubijanja (ibid.: 43). Premda braća delije ne pokazuju pretjerane znake etičkog konflikta, oni se nalaze točno u situaciji koju je opisao Klajn: Isidor i Gvozden nisu samo jedini preživjeli članovi svoje obitelji, nego i jedini preživjeli stanovnici svog sela. Uz to su, kao što sam već spomenuo, braća delije egzekutori koji na kraju rata svoj posao izvršavaju gotovo rutinski.

Sve navedene paralele upućuju na sljedeće: premda ih nije prikazao kao jurišante u strogom smislu (jurišantica je samo Devojka), Mića Popović je delije postavio u poziciju koja je strukturno analogna jurišantskoj: nema prelaska iz rata u rad (izgradnja se događa drugdje); nema reintegracije u civilnu zajednicu (seoska zajednica je izbrisana, a braća ne uspijevaju naći drugu, zamjensku); sudjelovanje u egzekucijama izaziva psihički poremećaj; borbenost se ne povlači unatoč nestalom objektu (okupatoru i njegovim slugama). Zapravo je glavna razlika između delija i jurišanata razlika u stupnju, ne u vrsti. Prema Klajnu su jurišanti, naime, za vrijeme napada davali oduška agresivnim, borbenim nagonima, ali su istovremeno ostajali svjesni svoje okoline te bi vrlo rijetko ozbiljno ozlijedili sebe ili druge. Premda su nekad za vrijeme napada znali i zapucati (kao što će delije pucati u noć), čak ni tad uglavnom nije bilo ozbiljnih nesreća; Stjepan Betlheim, Klajnov bliski suradnik, navodi:

Neki neurotičar oteo je pušku te pucao puškom po dvorištu, ali tako spretno da nikog nije ozlijedio. [...] Neurotičari u svojim napadima nikad ne gube kontakt s okolinom, veći dio njihovog Ja ostaje uvijek povezan s vanjskim svijetom. Tako oni uvijek znaju granice dopuštenog te izbjegavaju svaku za njih opasnu situaciju (2006: 96).

Delije se, međutim, ne mogu zadovoljiti ovim surugatom agresije: nije dovoljno pucati u noć, nije dovoljno jurišati u prazno, nije dovoljno igrati se bitke po kamenjaru. Na kraju će braća morati jedan drugome poslužiti kao zamjenski objekti za agresiju koju ništa dru-

go ne može stišati. Drugim riječima, delije možda ne dobivaju jurišantske napade u strogom smislu te riječi, ali njihov je završni obračun (popraćen psihotičnim smijehom i dahtanjem) neka vrsta radikalizacije takvog napada: za razliku od „standardnih“ jurišanata koji se ne usude prijeći „granicu dopuštenog“ (ovoj bi skupini pripadala Devojka), braća tu granicu radikalno probijaju. Ova transgresija pak implicira sljedeće: na dnu ratne neuroze Jugoslavena nalazi se agresija koja se – jednom kad je probuđena – ne može utažiti ničime osim samouništenjem. Ta se agresija ne može sublimirati i uklopiti u mirnodopsko društvo, ona je svojevrstan nusprodukt rata i revolucije koji mora sagorjeti na osami kako bi se društvo moglo ponovno uspostaviti drugdje.

Kao što sam pokušao pokazati, ovaj „nusprodukt“ je uspostavljen na pozadini Klajnovih uvida o jurišantima. Klajn doista i sam promatra jurišante kao svjedočanstvo o određenom višku koji je revolucija oslobodila te ga je nemoguće integrirati u novonastalu državu. Taj se Klajnov „nusprodukt“ jurišantstva, međutim, duboko razlikuje od Popovićevog. U sljedećem je koraku zato potrebno pažljivije iščitati Klajnovu studiju, nakon čega ću se vratiti Popovićevoj (samo)ubilačkoj braći.

4. Bez oca i budućnosti: jurišantska intervencija

4.1. Ljestvice, činovi i odlikovanje

Klajn mehanizam koji je proizveo jurišante povezuje s novim, promijenjenim uvjetima ratovanja čije su se prve konture pojavile već 1943. godine. Klajn piše:

Do proleća 1943. nije bilo nikakve razlike u rangui među borcima. Ujesen 1942. partizanski odredi se formiraju u jedinice regularne vojske, ali tek dekretom od 1. maja 1943. uvode se oficirski i podoficirski činovi, a tek 15. avgusta odlikovanja. [...] To je moralo silno podstaći ambiciju, razbuktati častoljublje naročito neobrazovanih seljaka (a velika većina boraca bili su seljaci bez škole), koji su imali ratničku tradiciju i duh, odgajan i održavan junačkom narodnom pesmom, ali u bivšoj Jugoslaviji nisu mogli ni da sanjaju o tome da postanu podoficiri, a kamoli oficiri (1955: 50).

Ovo nije jedina promjena koja se dogodila 1943. Klajn navodi da je u tom trenutku definitivno stečena „zaštićena pozadina“ te se pobjeda počela doimati izvje-

snom. Sredinom 1943. su, dakle, stvoreni uvjeti za napredovanje po hijerarhijskoj ljestvici (činova), ta je hijerarhija vladala nad teritorijem čije su konture postajale sve jasnije te je postalo izgledno da će njena vlast opstati i u budućnosti. Drugim riječima, pojavila se mogućnost napredovanja po ljestvici nastajućeg društva.

Problemi su se počeli pojavljivati kad bi se pokazalo da „neobrazovani seljaci“ ne raspolazu kompetencijama koje bi bile u skladu s njihovim „razbuktanim častoljubljem“. Suočeni s ovim nesrazmjerom, borci su počeli bježati u neurozu; Klajn piše: „Često nailazimo na bekstvo u napade od zadataka kojima neurotičar nije intelektualno dorastao, napr. kod slabih učenika na podoficirskom, telegrafskom, tenkovskom kursu“ (ibid.: 35). Takvi neuspjesi su djelovali razorno na samopoštovanje ambicioznih boraca, a jurišantski napadi su bili njihov narcistički odgovor: skrećući pažnju na svoja junaštva teatralnim prikazima borbi u kojima su sudjelovali, jurišanti su liječili svoje povrijeđeno samoljublje.

Jurišantski napadi bili bi, dakle, svojevrsan narcistički odgovor na frustrirane nade pobuđene mogućnošću napredovanja. Ana Antić – autorica koja je ponudila možda najiscrpniju analizu Klajnovе studije – smatra da je ova dijagnoza i sama simptom. Antić, naime, tvrdi da je Klajn, kao pripadnik predratne intelektualne elite, bio ustrašen radikalnom klasnom mobilnošću koja je u Jugoslaviji nastupila prema kraju rata. Njegova studija se stoga može čitati kao dvostruki manevar. S jedne je strane Klajn pokušao upozoriti na „mračnu stranu i subverzivni potencijal pojačane socijalne mobilnosti“ (2014: 350). Klajnova bi interpretacija u tom smislu implicirala sljedeće: kad se neobrazovanim seljacima otvori put prema rukovodećim pozicijama, može se očekivati neželjene posljedice. S druge strane se Klajn svojom studijom (ali i preporučenom metodom liječenja jurišanata) pokušao pozicionirati kao učiteljsko-paternalistička figura naspram mladih, neobrazovanih masa: „Uzlazno mobilni, nepismeni seljak ili nekvalificirani radnik bio je konstruiran kao nemiran đak čije je ponašanje trebao ispraviti suosjećajan ali čvrst i autoritativan učitelj-psihiatar“ (ibid.: 362).

Ratna neuroza Jugoslavena bi, dakle, i sama bila simptom, i to simptom Klajnovе anksioznosti pred radikalnom klasnom mobilnošću neobrazovanih (seljačkih) masa. Interpretacija koju Antić nudi vrlo je vjerodostojna u velikoj mjeri točna te diskretno upućuje na sredi-

šnju neuralgičnu točku Klajnovе studije: revoluciju su proveli „pogrešni“ subjekti, subjekti koji za tu revoluciju možda nisu bili spremni – mlade, seljačke, neobrazovane mase, a ne svjesni, organizirani proleter. Ovaj se problem, međutim, ne iscrpljuje u Klajnovoj anksioznosti te nas vodi natrag prema pitanju revolucije kao „lokomotive historije“.

Kao što sam pokušao pokazati u uvodnoj teorijskoj razradi, revolucija bi trebala logično izrasti iz određenog stupnja razvoja, a Klajnovе seljačke mase se evidentno ne uklapaju u taj razvojni lanac. Jugoslavenska revolucija, dakle, ne može glatko voziti po unaprijed postavljanim šinama. A ako se revolucija ne drži zadane putanje, nastaje opasnost da će je se povezati s provalama „instinkta“, „sirove energije“, itd. Drugim riječima, takva bi revolucija mogla svjedočiti o regresiji, a ne o napretku. Klajn je itekako svjestan ovog problema, što prije svega dolazi do izražaja u njegovoj diskusiji s Paulom Parinom. Parin pak, kao dijaloški partner, diskretno konotira širu tendenciju klasične psihoanalize da revolucionarne mase otpiše kao regresiju u najranije stupnjeve ljudskog „razvoja“. Klajn je pišući svoju studiju možda osjećao anksioznost pred radikalnom klasnom mobilnošću, ali je istovremeno – svjesno ili nesvjesno – pokušao prevrednovati ovaj skup hipoteza te time spasiti revolucionarni događaj za „primitivne“ mase.

4.2 Očevi i braća 1

Paul Parin je stigao u Jugoslaviju kasne 1944. godine kao vojni kirurg i član Centrale sanitaire suisse⁰⁴; Parin je bio uvjereni socijalist te je kao član male skupine liječnika i liječnica htio pridonijeti antifašističkoj borbi u Europi. U Jugoslaviji je dočekao kraj rata te je svoje doživljaje među partizanima zabilježio u memoarskoj knjizi *Es ist Krieg und wir gehen hin*. Parin je 1946. napisao članak *Die Kriegsneurose der Jugoslawen*, koji se 1948. godine pojavio u *Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie*. U svojim memoarima Parin spominje uspjeh tog članka (prema Parinu je upravo ovaj rad bio ključan za utemeljenje etnopsihoanalize) te navodi kako se, pišući svoj članak, dopisivao s doktorom Klajnom koji je ratnu neurozu interpretirao na potpuno isti način (2020: 193-194).

U predgovoru *Ratnoj neurozi Jugoslavena* iz 1955. godine, Klajn je, međutim, prilično oštro opovrgnuo

04 CSS je bila lijevo orijentirana udruga osnovana 1937. godine, prije svega za medicinsku pomoć republikancima u Španjolskom građanskom ratu.

sličnost svoje i Parinove interpretacije, naglašavajući kako se „moramo naročito osvrnuti na njegov [Parinov] rad“ (1955: 7). Na Parinov se rad Klajn osvrće u kontekstu svog pokušaja da odredi specifičnost ratne neuroze Jugoslavena naspram ratnih neuroza koje su se pojavljivale u ostalim vojskama za vrijeme Drugog svjetskog rata. Prema Klajnu, Parin je sebi bio postavio sličan cilj. Problem je, međutim, u tome da se ta razlika kod Parina – prema Klajnu – pretvara u razliku između „civilizirane“ i „primitivne“ borbene neuroze (ibid.: 10).

Kao prvo, prema Parinu su uglavnom obolijevali „primitivci“ (1948: 7). Kao drugo, sama partizanska jedinica je bila organizirana „primitivno“: umjesto na zapovjednoj hijerarhiji, ona se temeljila na svojevrsnoj „zajednici braće“ (ibid.: 10). Ta je zajednica pak bila moguća zato što se među partizanima stvorilo kolektivno nad-ja. Ovaj oblik zajedništva i identifikacije zahtijevao je krajnje potiskivanje libidinalnih, objektnih nagona: prema Parinu, gotovo svaki oblik seksualnosti se u partizanskim jedinicama kažnjavao smrću (ibid.: 10). Kolektivno nad-ja je to potiskivanje kompenziralo dozvoljavajući punu slobodu agresiji (ili „borbenosti“). U poboljšanim uvjetima koji su nastupili 1943. (više odmora, bolja ishrana, itd.), naglo je došlo do pojačanja objektnih, libidinalnih nagona, ali strah pred kolektivnim nad-ja nije nestao. Rezultat ovog konflikta je jurišantski napad: on kompenzira za nedozvoljeni (seksualni) impuls nadomještajući ga dozvoljenim – agresijom ili borbenošću. Neuroza, međutim – kao i uvijek – nastaje jer to potiskivanje više ne funkcionira u potpunosti.

Razlika između partizanske neuroze i neuroze u „civiliziranim“ vojskama uzrokovana je, dakle, različitim organizacijskim principima. U „civiliziranim“ vojskama pretpostavljeni preuzima ulogu očinske figure (*Vaterinstanz*) te sva „braća“ – vojnici strahuju za njegovu naklonost (Parin 1948: 10); neuroza koja se pojavljuje je stoga anksioznog tipa. U partizanskoj jedinici nastaje identifikacija svih sa svima; kako bi se ova vrsta identifikacije održala, strogo je zabranjena svaka vrsta seksualnosti te nastupa regresija u „predpubertetsko“ stanje: „Čim bi se mladi ljudi pridružili [...] zajednici braće [*Brüdergemeinschaft*] oni su se već vraćali u stadij predpuberteta. Na mjestu zabrane incesta sad stoji potpuna zabrana seksualnosti“ (ibid.: 14). Ta potpuna zabrana je nužna kako se dio libida usmjerenog na identifikaciju (na kolektivno nad-ja) ne bi odlío prema različitim (seksualnim) objektima.

Na prvi pogled se Parinova interpretacija doima jednostavno bizarnom. Ona se, međutim, čvrsto oslanja na Freudove uvide o revolucionarnim masama, ego-idealima i bratskim bandama (ili hordama). Prije nego što se posvetim ovom skupu odnosa, važno je jasno definirati „primitivnost“ na kojoj se zasniva Parinova interpretacija. Ta primitivnost zadobiva četverostruko značenje; ona je a) primitivnost pojedinca u smislu nedoraslosti, ili, vrlo jednostavno, mladosti i nezavršenog puberteta; b) primitivnost pojedinca u smislu njegovog socijalno-obrazovnog statusa (nepismen, seljak, itd.); c) primitivnost organizacije partizanske jedinice (kompleksna hijerarhija prisutna u regularnoj vojsci zamijenjena je jednostavnom „zajednicom braće“); d) primitivnost u smislu regresije kolektivnih psihičkih dispozicija kroz ratno-revolucionarno, „masovno“ iskustvo.

Ova četiri značenja se može podijeliti u dvije skupine: značenja a) i d) ne bi bila tipična za jugoslavensku situaciju, nego univerzalna: svaki „mladić“ (jurišantima su, prema Parinu uglavnom postajali vrlo mladi borci, stari između 17 i 22 godine) ima „primitivan“ ne potpuno razvijen ego-ideal; još važnije, svaka revolucionarna masa nastaje (prema Freudu) regresijom u kolektivno nad-ja. Značenja b) i c) bi pak bila tipična upravo za jugoslavensku situaciju: oboljeli borci su primitivni u socio-kulturno-ekonomskom smislu zbog relativno niskog stupnja razvitka jugoslavenskog prostora (drugim riječima, oni sasvim sigurno nisu idealna, pa čak ni izgledna, revolucionarna klasa); posljedica primitivnosti boraca jest i primitivnost organizacijskih formi jugoslavenskih partizana.

Klajn će, naravno, pokušati spasiti jurišante od Parinove primitivističke interpretacije. On će stoga prije svega napasti točke b) i c), odnosno one točke koje se izravno odnose na jugoslavenski revolucionarni subjekt. Time će Klajn diskretno pokušati osloboditi revolucionarnu događajnost za one kojima bi revolucija trebala ostati uskraćena. Međutim, napadajući te aspekte Parinove analize, Klajn će nužno dovesti u pitanje i značenje d) – revolucionarna masa nastaje kroz regresiju – jer se na toj hipotezi zasniva čitava Parinova interpretacija. Drugim riječima, Klajn će, oslobađajući revolucionarni narativ za jurišante, nužno morati dovesti u pitanje i opći (onaj koji nije vezan uz jugoslavenski slučaj) aspekt psihoanalitičke teorije revolucionarnih masa.

Klajn eksplicitno tvrdi da se Parinova interpretacija „zasniva isključivo na Frojdovoj psihoanalizi“ (1955: 7), ali on tu vezu smatra toliko evidentnom da je ne razrađuje. Nekoliko komentara o odnosu Parinove interpretacije i Freudovih hipoteza će ipak biti potrebno kako bi se moglo slijediti veze opisane u prethodnim ulomcima. Parinova teza o „kolektivnom nad-ja“ je vrlo vjerojatno preuzeta iz Freudove *Psihologije mase i analize ega*. Također, razlika između „civilizirane“ i „primitivne“ borbene organizacije (i, posljedično, neuroze) podsjeća na Freudovu distinkciju između „primitivnih“ masa i visoko organiziranih masa. Freudovi primjeri visoko organiziranih masa su vojska i crkva; primitivne mase nikad nisu jasno oprimjerene, ali Freud u jednom trenutku priznaje da su njihov model prije svega *revolucionarne* mase (2006: 144).

4.3. Očevi i braća 2

Freudovi opisi primitivnih (revolucionarnih) masa su dobro poznati: unutar mase svaki pojedinac doživljava regresiju etičkih i intelektualnih sposobnosti. Istovremeno nastaje osjećaj svemoći prouzročen gubitkom individualnosti. Izgubivši individualnost, pojedinac zatim daje oduška okrutnim, brutalnim i destruktivnim instinktima (2006: 139). Masa stoga briše individualnu psihičku „nadgradnju“ pojedinca te otkriva nesvjesnu, kolektivnu psihičku „bazu“ (2006: 133). Ova regresija pak nastaje jer su svi pojedinci udruženi u masu internalizirali isti objekt kao svoj ego-ideal, što zatim omogućuje „horizontalne“ identifikacije. Drugim riječima, u masi uvijek postoje dvije vrste veza: jedna je veza „vertikalna“, ovo je veza svih s „vođom“ (vođa ne mora biti konkretna osoba nego može biti i ideja); druga je veza horizontalna – kako svi dijele ego-ideal (identifikaciju s „vođom“), članovi mase mogu se identificirati među sobom. Ta je pak vrsta identifikacije prema Freudu moguća zbog činjenice da u svakom modernom čovjeku zauvijek preživljava „pračovjek“ (2006: 187): masa je zapravo povratak u stanje „prahorde“, horde u kojoj se sva braća međusobno identificiraju kroz odnos prema autoritarnom praocu.

Revolucionarna masa je za Freuda, dakle, doslovno prozor u najraniju prošlost čovječanstva. Freudova interpretacija je, naravno, problematična te često zapa-

da u kontradikcije.⁰⁵ Ovdje se, međutim, ne radi o tome da se utvrdi njenu točnost; važnije su dvije činjenice: a) Freudovi su izvodi imali jak utjecaj na psihoanalitička promišljanja o revolucijama; b) Paul Parin je svoju dijagnozu o jurišantima uspostavio na pozadini Freudovih hipoteza. Citirat ću samo jedan primjer Freudovog utjecaja: Paul Federn je već 1919. pokušao europske revolucionarne pokrete analizirati u freudijanskom ključu. Njegova je interpretacija istovremeno protivna i analogna Freudovim hipotezama o masama: prema Federnu, revolucionarni pokreti su analogni „bandi braće“, ali bandi braće koja je upravo ubila praoca (1919: 16). Premda masu smješta u različit trenutak razvitka prahorde, Federn, dakle, također poseže za *Totemom i tabuom* kao ključnim modelom za tumačenje revolucija. Drugim riječima, ponovno se radi o radikalnoj regresiji.

Premda Parin nikad eksplicitno ne poseže za ovim vokabularom, njegove hipoteze o partizanima čvrsto počivaju na freudijanskim temeljima. Gotovo je evidentno da je njegova hipoteza o „kolektivnom nad-ja“ partizana modelirana na pozadini Freudovih uvida o masovnoj identifikaciji kroz zajednički ego-ideal. Također, takva identifikacija kod Parina proizvodi isti efekt: ona dopušta neobuzdanu „borbenost“ ili agresivnost. Premda figura oca nedostaje (Parinovi bi partizani bili sličniji Federnovoj braći koja su se riješila praoca), Parinov naglasak na zabrani seksualnosti je strogo freudijanski. Freud, naime, uspostavlja kompleksnu vezu između identifikacije, mase i narcizma. Krajnje pojednostavljeno, narcistički bi nagoni, za razliku od objektnih, bili usmjereni na sam ego (1986: 19). Identifikacijom bi, međutim, određeni objekt bio internaliziran u ego; time je njegov status objekta (barem donekle) poništen. Libidinalno zaposjedanje („kateksa“) tako internaliziranog objekta (u ovom slučaju „vođe“ kao „ego-ideala“) bilo bi stoga narcističko u smislu da je libido usmjeren prema dijelu ega, a ne prema izvanjskom objektu. Freud je ovaj proces opisao kao regresiju od izbora objekta (pravog objektnog zaposjedanja) prema (narcističkoj) identifikaciji (s objektom). Paradoksalno, radikalna identifikacija među članovima mase bi stoga počivala na narcističkoj strukturi: na libidinalnom zaposjedanju istog objekta („vođe“) koji je internalizacijom izgubio objektni status.

Libido usmjeren na (seksualni) objekt dovodi ovu strukturu u opasnost: on odvodi libido (ili barem dio li-

05 Odnos vojnika prema oficiru je, primjerice, u potpunosti utemeljen u mehanizmu autoritarnog oca i podčinjenih sinova, ali vojska, kao visoko organizirana grupa, nije dobar primjer regresije u prahordu.

06 Već je Paul Federn u prethodno spomenutoj knjižici pisao: „Konačno, kod onih koji su se oslobodili očinsko-sinovljevskeg društvenog odnosa [to bi bili revolucionari], ostaje toliko jaka tendencija ka tom odnosu, da samo čekaju na novu, za to prikladnu osobu koja bi odgovarala njihovom idealu oca [*Vaterideal*], kako bi se prema njoj ponovno postavili kao sinovi“ (1919: 28). Ako, dakle, nastane zajednica braće koja se oslobodila oca (koja je oca ubila), ona će se odmah upustiti u traganje za novim očinskim idealom.

bida) od narcističke identifikacije te ga okreće prema objektu. Freud stoga piše: „Dve osobe koje su upućene jedna na drugu radi seksualnog zadovoljenja, demonstiraju protiv nagona stada, protiv masovnog osećanja, time što traže usamljenost“ (2006: 207). Zato je, prema Parinu, svaki oblik seksualnosti među partizanima bio strogo zabranjen: seksualnost bi ugrozila apsolutnu identifikaciju na kojoj je „primitivna“ partizanska jedinica počivala. Parinova se partizanska zajednica braće (*Brüdergemeinschaft*) stoga mora vratiti u predpubertetsko stanje, gdje na mjesto zabrane incesta dolazi potpuna zabrana seksualnosti. A postoji li još neka zajednica braće kojoj je seksualnost bila posve zabranjena? Postoji, naravno, ona koja još nije smaknula praoca i uvela zabranu incesta. Drugim riječima, Parin vrlo diskretno prati freudijanski trend tumačenja revolucije kroz mit *Totema i tabua*: revolucija nije ništa drugo nego regresija u neki od ključnih momenata tog mita.

Vratimo se dakle Parinovoju „primitivnosti“: primitivnost subjekata koji stvaraju partizanske jedinice (neobrazovani mladi seljaci) uzrokuje da su te jedinice i same primitivno organizirane. Svaka primitivno organizirana masa (pa tako i vojska bez razrađene, stabilne hijerarhije) će, prema Freudu, nužno dovesti do regresije u stanje „prahorde“ (prazajednice braće). Za ovu je zajednicu karakterističan kolektivni ego-ideal ili super-ego; Parin će stoga ustvrditi da je takav kolektivni ego-ideal bio temelj partizanske kohezije. Objektni, seksualni libido, naravno, predstavlja krajnju opasnost za primitivnu identifikaciju jer odvlači libidinalnu energiju od ego-ideala; stoga će svaki oblik seksualnosti biti strogo zabranjen. Kad potisnuta seksualnost ponovno provali zbog poboljšanih uvjeta ratovanja, nastat će neuroza, to jest – jurišantski napadi.

I opet, nije toliko bitno je li ova interpretacija jurišanata točna (ona to vrlo vjerojatno nije); bitno je primijetiti kako se kod Parina diskretno isprepliću dva registra „primitivnosti“: pretpostavkama o specifičnoj primitivnosti jugoslavenskih revolucionarnih subjekata naime diskretno dolazi u pomoć čitava psihoanalitička mitologija o „prahordama“, „praočevima“ i „prabraćima“. Zajedničkim snagama ova dva registra pokušavaju dokazati da je jugoslavensko revolucionarno iskustvo, komemorirano u figuri jurišanta, bilo iskustvo krajnje psihičke regresije.

4.4. Potpuna zaokupljenost

Ovo je pretpostavka koju Klajn radikalno osporava. Klajn već u predgovoru *Ratnoj neurozi Jugoslavena* upućuje na značajnu nekonzistentnost u Parinovoju dijagnozi: Parin navodi da je specifičnu jurišantsku neurozu prouzrokovao nedostatak „hijerarhične očinske discipline“ (time je stvorena zajednica združene braće); međutim, prema Klajnu je „*baš uvođenje rangova*“ bilo jedan od važnih uzroka što je neuroza uzela maha“ (1955: 9, moj kurziv). Ovaj komentar doista upućuje na zanimljivu prazninu u Parinovoju interpretaciji: primitivna masa ili horda braće bi trebala moći stvoriti „horizontalne“ veze samo na osnovu vertikalne veze prema figuri vođe-oca. Ta figura u Parinovoju interpretaciji partizanskih odreda radikalno nedostaje. Naravno, poziciju vođe-oca može zauzeti i ideja, ne mora se raditi o stvarnoj osobi. Parin, međutim, ne spominje nijednu ideju koja bi popunila prazno mjesto vođe-oca. Konačno, naprežući interpretaciju prema lakanovskim vodama, moglo bi se ustvrditi da se radi o strukturirajućem nedostatku, o svojevrsnoj partizanskoj potrazi za glasom gospodara⁰⁶; tome, međutim, proturječi činjenica da je upravo uspostavljeni autoritet (hijerarhija činova) ili pronađeni glas gospodara-oficira-oca uzrokovao neurozu.

Za Klajna se, dakle, radi o sljedećem: treba spasiti partizansku neurozu od primitivističko-regresivne interpretacije. Kako bi se to postiglo, potrebno je osporiti „generalne“ psihoanalitičke pretpostavke o zajedništvu i autoritetu: treba zamisliti kolektivni revolucionarni subjekt izvan mitologije braće, hordi, očeva i sinova. Klajn zato u potpunosti izvrće Parinovu dijagnozu: nije nedostatak hijerarhije (ili očinsko-časničkog autoriteta) prouzrokovao jurišantske napade; upravo suprotno, prouzrokovao ih je sistem „činova“ i „odlikovanja“. Nije jednostavna („primitivna“) partizanska organizacija prouzrokovala apsolutnu identifikaciju, koja je, kao što se sjećamo, utemeljena u internalizaciji i, posljedično, narcizmu; upravo suprotno, narcizam se probudio s društvenom ljestvicom kojom se od 1943. godine odjednom bilo moguće penjati.

Prije te promjene – koja je stvorila jurišante i jurišantice – partizanske je jedinice, prema Klajnu, ujedinjavalo nešto drugo, naime „potpuna zaokupljenost zajedničkim zadatkom“ (ibid.: 50). Potrebno je jasno odrediti ulog ove, za Klajna presudne, teze. Kao prvo, „po-

tpuna zaokupljenost zajedničkim zadatkom“ osporava psihoanalitičku interpretativnu matricu. Zajednički zadatak – borba protiv neprijatelja – je objekt koji ne traži identifikaciju: zadatak nije ideal (ideal bi eventualno bilo ono u ime čega se zadatak treba izvršiti), a nije ni zapovijed (nema oca-oficira koji zadaje zadatak). Posvećenost zajedničkom zadatku je stoga vrlo različita od identifikacije pomoću zajedničkog ego-ideala: ona traži zajedničko djelovanje, ali ne i uniforman, zajednički identitet. Time Klajn potpuno napušta logiku dihotomije „horda braće s ocem/horda braće bez oca“. Psihoanalitičkim rječnikom, ono što ujedinjava partizanske jedinice jest libidinalno zaposjedanje istog objekta – „zadatka“ – a ne internalizacija istog „bratskog“ ili „očinskog“ ego-ideala.

Klajn, dakle, nudi (psihoanalitičku) alternativu psihoanalitičkim tumačenjima (jugoslavenske) revolucije: revoluciju se može tumačiti kao kolektivan libidinalni ulog koji ne pretpostavlja identifikaciju, dovoljan je zajednički objekt. A taj objekt može biti lišen svakog transcendentnog svojstva, on ne mora biti ideal, može jednostavno biti „zadatak“. U Klajnovoj formulaciji „potpuna zaokupljenost zajedničkim zadatkom“ treba, međutim, obratiti pažnju na još nešto: potrebna je *potpuna* zaokupljenost. Možda upravo potpuna zaokupljenost sprečava da zadatak postane ideal.

Što je, dakle, za Klajna, potpuna zaokupljenost? Kao prvo, potpuna zaokupljenost je svojevrsan očaj ili beznađe; Klajn ističe: „Ta je vojska bila sastavljena od dobrovoljaca koji su znali da sa neuporedivo slabijim naoružanjem idu na neuporedivo jačeg neprijatelja; bila je sastavljena od ljudi, žena, pa i dece, koji su svoju glavu nosili u torbi od prvog dana i nisu ni sami verovali da će je ikad opet vratiti na svoja ramena“ (1955: 44). Jurišantska je neuroza pak prvi put nastupila kad se „u pobjedu više nije moglo sumnjati“ (ibid.: 48, kurziv u originalu).

Kao drugo, potpuna zaokupljenost je stanje apsolutne opasnosti: „Jer [...] ako je nekima i dolazila pomisao da ne bi bilo zgorega povući se u bezopasnu pozadinu – gde je za partizana postojala takva pozadina? [...] Za jugoslovenskog partizana takvog izlaza nije bilo“ (ibid.: 45). Uz to potpuna zaokupljenost ne znači poslušnost, upravo suprotno, ona znači inicijativu: „Donošenje samostalnih odluka često se nametalo i pojedinom borcu bez čina, mnogo češće borcu partizanu nego onome koji je ratovao pod drugim uslovima [...]“ (ibid.: 42).

Konačno, potpuna posvećenost znači ekstreman napor: „Potreba za borbom protiv neprijatelja apsorbivala je sve snage, i telesne i duševne“ (ibid.: 48). Ako je Klajn jurišante definirao kao pojedince čije sposobnosti ne odgovaraju novonastalim ambicijama, on tu tezu kasnije osporava: „I nesnalaženje u teškim situacijama u stvari je odsutstvo težnje za takvim snalaženjem usled smanjenja (objektivno) potreba za njim“ (ibid.: 51). Mladi, neobrazovani, „primitivni“ seljaci mogli su se, dakle, snaći u svakoj situaciji, dokle god su postojali uvjeti „potpune zaokupljenosti“. Potpuna zaokupljenost – ona koja apsorbira sve snage – iz njih je, dakle, izvlačila „snalaženje“ za koje kasnije, u promijenjenim okolnostima, nisu bili sposobni.

I opet se ne radi o tome opisuje li Klajn rane dane partizanskog ratovanja točno ili netočno. Njegov je opis vrlo vjerojatno u najmanju ruku pretjeran (kao što je vjerojatno pretjerana i Parinova tvrdnja o apsolutnoj zabrani seksualnosti u partizanskim redovima). Bitno je utvrditi na koji način taj opis djeluje. Osporavajući freudovsko-psihoanalitičko tumačenje, Klajn zapravo mora osporiti i konvencionalnu logiku revolucionarno osvištenog subjekta. Vratimo se „zadatku“ i idealu. Naizgled bi ideal bio nadređen zadatku: krajnje pojednostavljeno, ideal je ono u ime čega se ispunjava zadatak; ideal je princip budućnosti za koju se treba boriti (ideal slobode, ravnopravnosti, socijalizma, itd.). Zadatak usmjeren prema idealu bi, dakle, bio trenutak tranzicije: od loše prošlosti-sadašnjosti, zadatak bi vodio prema boljoj budućnosti, budućnosti u kojoj je ideal postao stvarnost. Ili, terminologijom iz uvoda: ideal je ono što revolucionarni zadatak pretvara u lokomotivu koja vozi po unaprijed zadanim tračnicama, ravno u budućnost.

Ideal, međutim, u psihoanalitičkom čitanju postaje problematičan: ideal zahtijeva identifikaciju; ideal može zauzeti mjesto „vođe“⁰⁷, postati opresivan ego-ideal te time uzrokovati regresiju u stanje zajednice prabraće. Drugim riječima, samo ako stane u službu ideala, zadatak će postati autoritarna psihološka instanca. Srećom, u ranim danima partizanskog ratovanja, takva se instanca ne može stvoriti jer u tim danima *nema budućnosti*. Budućnosti nema iz dva razloga: s jedne strane zato što mladim seljačkim masama nedostaju kompetencije da budućnost jasno sagledaju; s druge strane zato što se te mase bore bez vjere u vlastito preživljavanje, bez vjere u „izlaz“. Za njih zadatak, dakle, ne može biti tranzicija prema ostvarenom budućem idealu.

07 Vođa je za Freuda, kao što se sjećamo, funkcija unutar strukture, ne nužno konkretna osoba.

Klajn se time diskretno nadovezuje na hipotezu o „neprikladnim“ revolucionarnim subjektima. On tu hipotezu, međutim, istovremeno potpuno prevrednuje: nedostatak ideala-budućnosti ne pretvara revoluciju u iracionalnu provalu agresije; upravo suprotno, on spašava jugoslavenske revolucionare od regresije. Drugim riječima, revolucionarni subjekt bez budućnosti ima bolje šanse ostati revolucionaran od onog koji je jasno usmjeren prema idealu. Prema Klajnu, isto vrijedi za „primitivnu“ organizaciju bez hijerarhije: ona će potaknuti na odgovornost i osobnu inicijativu, a ne na identifikaciju sa „zajednicom braće“. Štoviše, ona će potaknuti na osobnu inicijativu kakva će subjektima te inicijative postati nedostupna čim se vrate u hijerarhijsku strukturu; sjetimo se, nakon uvođenja hijerarhije „nesnalaženje u teškim situacijama u stvari je odsutstvo težnje za takvim snalaženjem usled smanjenja (objektivno) potreba za njim“ (ibid.: 51). Drugim riječima, „potpuna zaokupljenost“ je za Klajna moguća samo bez budućnosti i bez hijerarhije, samo u takvim okolnostima oslobađaju se sve snage revolucionarnog subjekta.

Jurišantski bi napadi stoga u neku ruku komemorirali šok onih koji su proživjeli stanje potpune zaokupljenosti te su se zatim morali vratiti u okvir hijerarhije i budućnosti – odnosno činova i izvjesne pobjede. Klajn se možda boji napredovanja po društvenoj ljestvici. On se tog napredovanja, međutim, prije svega boji za one koji su proživjeli stanje bez ikakve ljestvice, u potpunosti zaokupljenosti, bez oca-oficira i bez ideala-identifikacije. Pitanje, dakle, nije koliko će se visoko netko po ljestvici uspeti, nego kako će ponovna uspostava ljestvice djelovati na psihičke dispozicije onih čija se libidinalna konfiguracija na trenutak bila potpuno oslobodila autoritativnih instanica. Drugim riječima, jurišante ne proizvodi klasna mobilnost, njih proizvodi sam povratak u hijerarhiju, bez obzira na to gdje se u toj hijerarhiji nalaze.

Klajnov tekst je kompleksna strateška operacija. Preko Parinove dijagnoze, Klajn se suočava s osudom jugoslavenskih revolucionarnih subjekata na „primitivnost“: jugoslavenski revolucionari (seljačke, neobrazovane mase) se ne uklapaju u revolucionarni razvojni lanac. To ih pak povezuje s psihoanalitičkim diskursom o revoluciji kao regresiji u prahordu: revolucija koja ne zna kamo ide je tek eksplozija surovih, brutalnih instinkta. Pod pritiskom ove interpretacije, Klajn ne pokušava

opravdati svoje revolucionarne seljake onako kako je to, primjerice, Lenjin činio u *Razvoju kapitalizma u Rusiji*. Upravo suprotno, Klajn inzistira na „primitivnoj“, nehijerarhijskoj organizaciji te na nedostatku budućnosti (i, posljedično, ideala). Taj nedostatak pak revoluciju izbacuje iz vremenskih tračnica – ona više ne može glatko kliziti prema unaprijed zadanoj budućnosti. I upravo zato nastupa trenutak u kojem su sve hijerarhije porušene: nema ni osobe (oficira) ni ideje (ideala) koji bi u mladim seljacima i seljankama zauzeli mjesto autoritarnog ego-ideala. Drugim riječima, tek kad postane događaj (bez rukovodioca, bez strogo zadanog cilja), revolucija doista postaje revolucija.

Na mjesto manjka – premalo organizacije, premalo svijesti, premalo obrazovanja – time dolazi višak: krajnji napor, potpuna zaokupljenost, radikalna individualna inicijativa. Važno je, međutim, naglasiti da su „manjak“ i „višak“ relativno međuovisni: teorija viška je, kao što sam, nadam se, pokazao, prije svega odgovor na dominantni diskurs koji proglašava tko smije voziti lokomotivu historije. Drugim riječima, teorija manjka doziva teoriju viška. Teorija viška stoga ne razvija svoj puni potencijal kao historijska interpretacija jurišanata, nego kao odgovor na teoriju manjka, koju strateški izmješta: ona revolucionarni lanac kida revolucionarnim događajem, ali *samo na osnovi manjka na koji ju je upravo taj lanac osudio*; u toj čudnoj alchemiji manjak doslovno proizvodi višak.

Konačno, Klajnova je interpretacija prilično subverzivna. Ona implicira da „potpuna zaokupljenost“ može opstati samo izvan hijerarhije, budućnosti i zaštićene pozadine. Drugim riječima, prava revolucionarna subjektivnost nužno nestaje s uspostavom onih elemenata koji će tvoriti državu: teritorija (zaštićene pozadine) i vlasti (hijerarhije). U novonastalim uvjetima, može se vidjeti samo blijedi odbljesak stare zaokupljenosti, sad inficirane narcizmom – jurišantski napad. Drugim riječima, ono što je Parin otpisao kao hordu prabraće, za Klajna je revolucionarni višak koji će nužno biti potisnut čim se konsolidira (bilo kakva) nova vlast.

5. Igrale se delije

Kamo su, međutim, nestali delije? Vjerujem da se simboličku strategiju *Delija* može gotovo u potpunosti upi-

sati u interpretativnu matricu skiciranu kroz čitanje *Ratne neuroze Jugoslavena*. *Delije* bi bili negativni zrcalni odraz Klajnovog manevra te radikalizacija freudovsko-parinovske perspektive. Kao što sam naveo, prema Freudu iskustvo mase inhibira osjećaj individualne odgovornosti i time daje oduška radikalnoj agresivnosti. Parin je zatim preuzeo tu hipotezu i primijenio je na partizanske odrede: bandi braće je svaki oblik seksualnosti zabranjen, ali se za ovu zabranu kompenzira neograničenom „borbenošću“.

Oslobođena agresija je, dakle, a) opća posljedica revolucionarno-masovne regresije i b) specifična odlika primitivne partizanske „zajednice braće“. Isidor i Gvozden su pak od samog početka Popovićevog filma prikazani kao krajnje „primitivni“ subjekti. Već u uvodnoj sekvenci glas komentara Gvozdena opisuje kao „nepomerljiv spomenik nekom dalekom pretku čovekovom o čijoj inteligenciji niko ništa ne zna i čije će namere zauvek ostati nepoznate“. Isidor je pak „za četiri godine ratovanja shvatio da je Gvozden nadmoćniji“, on zato „pogađa bratove misli nepogrešivo [...], to pogađanje mu služi kao zamena za inteligenciju“. Suočeni smo, dakle, s „pretkom čovekovim“ i njegovim pratiocem koji se – gotovo u skladu s (navodnim) pravilima životinjskog čopora – podčinjava snazi ovog pretka. Kad u takvim subjektima revolucija probudi agresiju, tu agresiju više ništa neće moći obuzdati.

Gvozdena i Isidora bi se stoga moglo promatrati kao radikalizaciju freudovsko-parinovske interpretacije u smjeru Reného Girarda. Girard je naime tvrdio da je mnogo teže utažiti nego pobuditi nasilan impuls (1972: 2). Čak i kad objekt agresije iščezne, žudnja za nasiljem neće nužno nestati, već će se potencijalno preliti na druge, zamjenske objekte. Gvozden i Isidor će zato na kraju sami sebi morati poslužiti kao „zamjenski“ objekti agresije.

Nadalje, Gvozden je prikazan gotovo kao ilustracija Parinove navodne zabrane seksualnosti kod partizana. Kad ga Devojka pokuša vidjeti golog, on reagira gotovo panično; jedini Gvozdenov komentar na njen očit seksualni interes glasi: „Jadnica, ispod Babine Grede borila se muški, svaka joj čast.“ Devojka je za njega, dakle, isključivo članica borbene zajednice braće⁰⁸. Konačno, Gvozden sustavno ponavlja kako se ni on ni Isidor nikad neće oženiti. Ako je za Parina agresija bila kompenzacija za potisnuti seksualni libido, za delije povratka iz ovog

stanja nema: njihov se libido nikad neće vratiti u normalne, ne-agresivne, seksualne tokove. Isidor – koji bratove misli pogađa savršeno – ipak nije spreman slijediti Gvozdenovu putanju samouništenja. Po povratku u rodno selo, on zato uspijeva djelomično reaktivirati svoj libido te u ruševinama njihove obiteljske kuće spava s prostitutkom koju je upoznao u obližnjem gradiću. Ujutro ga, međutim, već spomenuti rafal podsjeća na sudbinu koja ga očekuje: Gvozden ne dopušta povratak seksualnosti.

Gvozden i Isidor su, dakle, nosioci agresije koja se – jednom probuđena – ne može ugasi. René Girard navodi kako takva agresija predstavlja jednu od temeljnih opasnosti za društvo. Zato ne čudi da za delije nakon demobilizacije nigdje nema mjesta: oni predstavljaju ostatak nasilja koji mora nestati kako bi se društvo uopće moglo ponovno uspostaviti. Isidor će, međutim, još jedan, posljednji put pokušati izbjeći katastrofu, i to pomoću poludjelog „Švabe“.

Isidor naizgled osjeća gotovo instinktivnu potrebu da ubije Švabu. Tu se potrebu ponovno može tumačiti potpuno „girardovski“: Švabo je, naime, gotovo savršen *pharmakos*. *Pharmakos* ili žrtveni jarac prema Girardu mora zadovoljiti nekoliko jednostavnih kriterija: on mora podsjećati na objekt kojem služi kao zamjena (ibid.: 11), a prilično je jasno zašto Švabo liči na pobijedene okupatore. Uz to se *pharmakos* mora nalaziti na samom rubu ili izvan zajednice te s njom ne smije biti čvrsto povezan (ibid.: 12); i opet Švabo koji živi sam u planini savršeno odgovara ovom kriteriju. Konačno, Gvozden Švabu opisuje kao „božjeg“ čovjeka, a Girard navodi kako se uz žrtvenog jarca vrlo često veže upravo svetost. Idealna je žrtva „sveto čudovište“ (ibid.: 253) te Švabo opet vrlo dobro paše u ovu kategoriju.

Žrtva za Girarda ima preciznu svrhu: postajući zamjenski objekt za nasilje koje inače ne bi moglo naći oduška, ona je svojevrsna zaštita od (vlastite) agresije (ibid.: 8). Gotovo kao odvodni kanal, žrtva preuzima na sebe višak nasilja i time zajednicu spašava od „poplave“ nasilja. Ovaj je proces, prema Girardu, komemoriran u različitim mitološkim pripovijestima, a prije svega u onima o „braći neprijateljima“ (ibid.: 61). Girard primjećuje sukob Kaina i Abela tumači na sljedeći način: Kain je poljoprivrednik te – premda žrtvuje biljke – nema pravi „ispušni ventil“ za nasilje; Abel pak, kao pastir, redovito žrtvuje ovce, koje su valjan zamjenski objekt za

08 Bilo bi zanimljivo istražiti je li Popović čitao Parinov članak; u svakom slučaju, Gvozdenov odnos prema Devojci gotovo savršeno odgovara sljedećoj Parinovoj – na svaki način problematičnoj – dijagnozi: „Žena koja se kroz rat i ulazak u borbenu zajednicu preobrazila u emancipiranu borkinju i drugaricu više uopće nije odgovarala nekadašnjem objektu nagona; apstinencija i ulazak zabrane seksualnosti u kolektivno nad-ja su time olakšani“ (1948: 14). Drugim riječima, prema Parinu emancipirana borkinja u očima primitivnih partizana-seljaka uopće više nije bila žena. Popović je gotovo doslovno preslikao tu tvrdnju na Gvozdenov odnos prema Devojci; kad je prvi put vidi u ženskoj odjeći (ne u uniformi) Gvozden prasne u paničan smijeh.

agresiju. Kao što je dobro poznato, Kain zatim ubije Abela. Prema Girardu, jednostavna pouka priče glasi: „Ubojica je onaj koji ne raspolaže žrtvovanjem životinja kao oduškom za nasilje“ (ibid.: 4). Drugim riječima, priča nam govori nešto o nasilju: nasilje je potrebno kanalizirati na zamjenski objekt (ovcu) kako se ne bi obrušilo na pogrešan objekt – brata. Elementarnoj sili nasilja je potrebno sustavno postavljati takve „gromobrane“.

Girardova interpretacija biblijskog mita je, naravno, prilično kontroverzna. Vratimo se, međutim, Gvozdenu i Isidoru. Nakon što povratak seksualnosti ne uspije, nakon što ga Gvozden rafalom pozove na konačni obračun, Isidor – koji savršeno čita Gvozdenove misli – odlučuje da mora ubiti Švabu. Ovo se može čitati kao njegov posljednji, očajnički pokušaj da se nasilje odvrati od „braće neprijatelja“: umjesto da ubije Gvozdena, Isidor će ubiti *pharmakosa* – svetog, ludog Švabu. Gvozden, međutim, ponovno ne prihvaća zamjenu, kao što nije prihvatio ni zamjenu nasilja za seksualnost. Bez ispušnog ventila za svoje nasilje on ubija Isidora, koji zadnjim snagama ubije njega: jedini pravi ispušni ventil za nasilje delija jest potpuno samouništenje.

Popović snimajući *Delije* nije mogao poznavati Girardova promišljanja o nasilju i svetosti koja su se pojavila tek nekoliko godina kasnije. Unatoč tome, Girard nam pomaže da razumijemo neke od elemenata njegova filma: *Delije* prije svega postavljanju pitanje nasilja kao takvog, nasilja koje je ostalo bez objekta, ali se ne može smiriti. Takvo nasilje se nikako ne može integrirati u novonastajuće društvo, ono je sama anti-društvenost. Ono se ne može smiriti ni u seksualnosti ni u zamjenskoj žrtvi: jedino samouništenje može izbrisati nasilje koje se oslobodilo kad su primitivni subjekti ušli u primitivnu partizansku vojnu strukturu i izvojevali revolucionarnu pobjedu.

Drugim riječima, ako su jurišanti prema Klajnovom tumačenju svjedočanstvo o svojevrsnom revolucionarnom višku koji uspostavom hijerarhije i mira nužno mora nestati, Popovićevi se delije – ta radikalizacija jurišanata – nalaze u analognoj poziciji: ni za njih u nastajućem društvu nema mjesta. Upravo suprotno, oni su višak nasilja koji se mora samo-uništiti kako bi se to društvo moglo konstituirati drugdje. I u jednom i u drugom slučaju radi se, dakle, o višku koji nastaje kad subjekti koji za to možda nisu bili spremni osjete vjor revolucije. Interpretacije tog viška su, međutim, dijame-

tralno suprotne: na jednoj strani stoji subjektivnost koja se „potpunom zaokupljenošću“ nakratko uspjela riješiti svakog psihološkog autoriteta; s druge strane stoji krajnja regresija u instinktivno, neutaživo nasilje.

6. Zaključak: lanci i lokomotive 2

Pokušajmo rezimirati prijedenu putanju. Dominantni narativ je sklon revoluciju prikazati kao lokomotivu koja klizi po unaprijed zadanim tračnicama. Premda lokomotiva historije treba pokidati lance potlačenih, ona nameće određene restrikcije: samo subjekti koji se nalaze na pravoj razini napretka mogu revoluciju pretvoriti u kariku razvojnog lanca, kariku koja logično vodi u sagedivu budućnost. Ovo proizvodi dvostruki efekt: s jedne strane događajnost revolucije biva anulirana; s druge se strane pogrešnim, „polubarbarskim“ revolucionarnim subjektima nameće obaveza da opravdaju svoju prikladnost za revoluciju. To opravdanje može ići u dva smjera: ono može tvrditi da je zapravo ipak stečen pravi stupanj razvoja; ili ono može tvrditi da je upravo kroz „devijantne“ subjekte sačuvana događajnost revolucije. Važno je naglasiti da su obje strategije odgovori na dominantni revolucionarni diskurs: one su sredstva pomoću kojih oni koji su iz tog diskursa isključeni mogu za sebe prisvojiti revolucionarnu aktivnost.

Jurišanti su izvanredan primjer ovih pregovaračkih procesa. U oba naša primjera, jurišanti su „nepri-mjereni“ revolucionarni subjekti: kod Klajna se radi o mladim, primitivnim, neobrazovanim seljačkim masama; kod Popovića o „pretku čovekovom“ koji se u revoluciju spustio iz svog brdskog sela. Zatim se postavlja pitanje: kako ovi subjekti mogu prisvojiti revoluciju? Uvijek, naime, postoji opasnost da revolucija koja se ne uklapa u razvojni lanac bude otpisana kao krajnja regresija u instinkt, iracionalno nasilje, itd.

Klajn se preko Parinove dijagnoze izravno hvata ukoštac s ovim problemom. Njegov je odgovor sljedeći: upravo nedostatak budućnosti – nedostatak unaprijed postavljenih „tračnica“ – kombiniran s „primitivnom“ organizacijom, stvara uvjete u kojima je svaki autoritet iščezao: i onaj oca-oficira i onaj ideje-ideala. Drugim riječima: zato što je događaj, zato što ne vodi nikamo, revolucija proizvodi „potpunu zaokupljenost“ čiste revolucionarne subjektivnosti. Jugoslavenski „primitivni“

subjekti – subjekti koji su u revoluciju ušli bez jasne vizije budućnosti – više su revolucionarni nego „logični“ subjekti revolucije, koji bi mogli sagledati njenu poziciju unutar razvojnog lanca. Neprikladnost jugoslavenskih revolucionara, dakle, u ovoj interpretaciji proizvodi višak koji njihovu revoluciju čini istinskim događajem. Događaj „potpune zaokupljenosti“ pak nestaje čim se bilo kakva hijerarhija vrati na svoje mjesto; sve što od njega ostaje je jurišantski napad.

I u *Delijama* revolucija proizvodi višak; i opet taj višak ne može opstati u društvu koje se počelo konstituirati. Popovićev višak je, međutim, radikalizacija diskursa o regresiji kroz revoluciju: na dnu jugoslavenske revolucije nalazi se instinktivno, mitološko, neutaživo pravnasilje. To nasilje mora prvo biti istisnuto van iz društva, u osamu planine; zatim ondje mora sagorjeti kroz sukob braće-neprijatelja. Drugim riječima, događajnost revolucije se u *Delijama* – zapravo u skladu s psihoanalitičkom tradicijom – svodi na radikalnu regresiju: kad se poluprimitivne subjekte izloži revolucionarnom vihoru, nusprodukt neće biti barem na trenutak oslobođena subjektivnost, nego sirovo, pred-društveno nasilje.

Ova nam diskurzivna struktura govori nešto o jugoslavenskom kulturnom polju i subverziji. Treba, naime, biti prilično oprezan s etiketom subverzivnosti: jurišanti pokazuju da je vojni psihijatar Klajn, koji ni u kojem slučaju nije htio napisati „subverzivnu“ studiju, zapravo subverzivniji od velikog crnovalovskog redatelja. Klajn gotovo doslovno kaže: prava revolucionarna subjektivnost morala je nestati s uspostavom regularne vojske, hijerarhije i teritorija, ili – usudio bih se reći – s uspostavom države. Popović sugerira to isto, ali za njega se revolucionarna subjektivnost ionako svodi na nedruštveno, instinktivno nasilje. Veliki provokator je time bitno konzervativniji od „pravovjernog“ psihijatra.

Puno je važniji, međutim, sam opisani pregovarački proces. Diskurs revolucionarnih lokomotiva i lanaca će uvijek od „neprikladnih“ subjekata tražiti opravdanja. Naravno, uvijek se može pokušati dokazati da neprikladnosti zapravo nema. Takva se gesta, međutim, od samog početka podređuje revolucionarnoj lokomotivi. Zato je moguća i druga gesta, ona koja inzistira upravo na vlastitoj „neprikladnosti“: za nju „neprikladnost“ postaje izvor revolucionarne događajnosti. Tu, međutim, nastupa trenutak krajnjeg rizika: hoće li se „neprikladnost“ uspjeti prevrednovati u višak – u čistu revolu-

cionarnu subjektivnost – ili će ona pasti u radikalni manjak – u instinktivno nasilje. Diskurs revolucionarnih lokomotiva će uvijek za neke subjekte proizvoditi „neprikladnost“. Presudna simboličko-diskurzivna borba se možda vodi oko toga hoće li ta neprikladnost biti pretvorena u događajni višak ili će biti gurnuta u krajnju regresiju. Ovo je dinamika koju nam otkriva paralelno čitanje *Ratne neuroze Jugoslavena* i *Delija*.

Za kraj ću si dozvoliti jednu pomalo rizičnu primjedbu. Kao što sam pokušao pokazati, Klajn nije mogao svoje prevrednovanje izvesti, a da se ne upusti u pregovore s nekim općim freudijanskim pretpostavkama o vezi psihoanalize i revolucije. Možda bi Klajnova knjižica mogla ponešto sugerirati i nekim suvremenim psihoanalitičkim pokušajima tumačenja ove veze. U svojoj studiji *From Bakunin to Lacan*, Saul Newman primjerice tvrdi da je lakanovski psihoanalitički diskurs krajnje revolucionaran zato što razotkriva „nedostatak“ (*lack*) na kojem se moć nužno konstituira (2001: 143). Lacan time nudi alternativu „prosvjetiteljsko-humanističkoj logici“ (ibid.: 140) klasičnog anarhizma i marksizma. Drugim riječima, jedini pravi otpor (revolucionarni otpor?) trebalo bi izvirati iz slavnog lakanovskog „ne-sve“ („pas-tout“) (Frosh 2009: 105), iz produktivnog nedostatka koji svaku strukturu – pa tako i strukturu identifikacije – sprečava da se zatvori u samoidentičnost.

Time, međutim, nastaje svojevrсна (negativna) metafizika nedostatka: moć se temelji na nedostatku (Newman 2001: 143), otpor se temelji na nedostatku (ibid.: 146), subjekt se temelji na nedostatku (ibid.: 153), društvo se temelji na nedostatku (ibid.: 148), društveni antagonizmi se temelje na nedostatku (ibid.). Steinovski rečeno: nedostatak je nedostatak je nedostatak (je nedostatak). Ova teorija nedostatka je potrebna utoliko što doista uspješno napada neke esencijalističke predožbe – možda upravo one koje revolucije pretvaraju u lokomotive. Ona je, međutim, ne nudeći ništa što bi zauzelo mjesto starih esencijalizama osim „nedostatka“, postala i pomalo zamorna (možda se umorila još 1968. s Lacanovim obraćanjem pobunjenim studentima).

Klajnovi jurišanti ukazuju na strategiju kojom bi se izbjeglo ovu slijepu ulicu. Jurišanti upućuju na nešto što je izmaklo totalizaciji i sagorjelo unutar revolucionarnog događaja; oni dižu u zrak šine totalizirajućeg, teološkog diskursa. To, međutim, ne znači da jurišanti (kao diskurzivna figura) raspolažu samostalnom „esen-

cijom“: kao što sam pokušao pokazati, interpretacije jurišanata su strogo ovisne o diskursu lokomotiva i lanaca, one su odgovor na taj diskurs, koji ih „priziva“. To pak ne znači da jurišanti jednostavno svjedoče o „nedostatku“ na osnovu kojeg se dominantni diskurs uspijeva konstituirati. Upravo suprotno, oni svjedoče o svojevrsnom višku, o radikalnom naporu, koji se ne iscrpljuje u potrazi za svijetlom budućnošću. Upravo takav napor – „potpuna zaokupljenost“ zajedničkim „zadatkom“ – proizvodi za Klajna revolucionarnu subjektivnost koja se, barem na čas, rješava glasa gospodara. Klajn bi time diskretno sugerirao da nam možda umjesto teorije nedostatka treba teorija nepragmatičnog napora, napora koji nije odvojiv od revolucionarnog „zadatka“ (koji pak nije cilj-ideal), ali se u njemu ne iscrpljuje.

Literatura

- Antić, Ana. 2014. „Heroes and Hysterics: ‘Partisan Hysteria’ and Communist State-building in Yugoslavia after 1945.“ *Social History of Medicine* 27, 2: 349-371.
- Bakunjin, Mihail. 1979. *Država i sloboda*. Zagreb: Globus.
- Betlheim, Stjepan. 2006. *Radovi, pisma, dokumenti*. Zagreb: Antibarbarus.
- Blanchot, Maurice. 1986. „Marx’s Three Voices.“ *New Political Science*, 7, 1: 17-20.
- Čolić, Milutin. 1964. „Čovek iz hrastove šume.“ *Filmska kultura* 40/41: 78-82.
- Derrida, Jacques. 1993. *Spectres de Marx. L’État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. 2003. „Signature Event Context.“ U: Jonathan Culler (ur.), *Deconstruction. Critical Concepts in Literary and Cultural Theory*. 222-244. London i New York: Routledge.
- Dojč, Josip. 1949. *Odgoj slabih živaca*. Zagreb: Odjel za zdravstveno prosvječivanje naroda Ministarstva narodnog zdravlja NR Hrvatske.
- Federn, Paul. 1919. *Zur Psychologie der Revolution: Die Vaterlose Gesellschaft*. Leipzig i Beč: Anzengruber Verlag.
- Freud, Sigmund. 2006. *Psihologija mase i analiza ega*. Beograd: Fedon.
- Freud, Sigmund. 1986. „On Narcissism: An Introduction.“ U: Andrew P. Morrison (ur.), *Essential Papers on Narcissism*. 17-43. New York: New York University Press.
- Frosh, Stephen. 2009. „Everyone Longs for a Master: Lacan and 1968.“ U: Gurminder Bhambra i Ipek Demir (ur.), *1968 in Retrospect: History, Theory, Alterity*. 100-112. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Girard, René. 1972. *Violence and the Sacred*. Baltimore i London: The John Hopkins University Press.
- Goulding, Daniel. 2002. *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience*. Bloomington: Indiana University Press.
- James, C. L. R. 1989. *The Black Jacobins. Toussant L’Ouverture and the San Domingo Revolution*. New York: Vintage Books.
- Khatibi, Abdelkebir. 2019. *Plural Maghreb*. London i New York: Bollmsbury.
- Kirn, Gal. 2019. *Partisan Ruptures : Self-Management, Market Reform and the Spectre of Socialist Yugoslavia*. London: Pluto Press.
- Kirn, Gal. 2020. *The Partisan Counter-Archive: Retracing the Ruptures of Art and Memory in the Yugoslav People’s Liberation Struggle*. Berlin i Boston: De Gruyter.
- Klajn, Hugo. 1955. *Ratna neuroza Jugoslovena*. Beograd: Sanitetska uprava JNA.
- Liehm, Mira i Antonín Liehm. 2006. *Najvažnija umetnost. Istočnoevropski film u dvadesetom veku*. Beograd: Clio.
- Marx, Karl i Friedrich Engels. 1974. „Manifest Komunističke partije.“ U: Ljubomir Tadić (ur.), *K. Marx - F. Engels Dela, Tom 7*. 377-405. Beograd: Prosveta.
- Marx, Karl. 1974. „Bijeda filozofije.“ U: Ljubomir Tadić (ur.), *K. Marx - F. Engels Dela, Tom 7*. 51-144. Beograd: Prosveta.
- Marx, Karl. 1975. „Klasne borbe u Francuskoj.“ U: Zoran Konstantinović (ur.), *K. Marx - F. Engels Dela, Tom 10*. 9-30. Beograd: Prosveta.
- Munitić, Ranko. 1968. „Tri filma za ljubav.“ *Filmska kultura* 63/64: 62-68.
- Newman, Saul. 2001. *From Bakunin to Lacan : Anti-Authoritarianism and the Dislocation of Power*. Lanham Md.: Lexington Books.
- Parin, Paul. 1948. „Die Kriegsneurose der Jugoslawen.“ *Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie* 61: 3-24.
- Parin, Paul. 2020. *Es ist Krieg und wir gehen hin: bei den jugoslawischen Partisanen*. Berlin: Mandelbaum Verlag.
- Pavlović, Živojin. 1969. *Đavolji film*. Beograd: Institut za film.
- Pavlović, Živojin. 1990. *Jezgro napetosti*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Proudhon, Pierre-Joseph. 1969. *General Idea of the Revolution in the 19th Century*. New York: Haskell House Publishers.
- Raffoul, François. 2025. „Derrida’s Thinking of the Event.“ *Revista Portuguesa de Filosofia* 81, 1-2: 61-82.
- Shanin, Teodor. 1981. „Marx, Marxism and the Agrarian Question: 1 Marx and the Peasant Commune.“ *History Workshop* 12:108-128.
- Žižek, Slavoj. 2008. *In Defence of Lost Causes*. London: Verso.

LISTAJ GORO!

UMJERENO

Marodna



Li-staj go-ro, te-ci vo-do, gle-daj,



ma-la, kud ja o-doh. kud ja o-doh.

Ja zeleno polje gazim
i u borbu ja odlazim.

Osta mala, pa uzdiše,
maramicom suze briše.

Nemoj, mala, nemoj tako,
ni mom srcu nije lako;

od ljubavi — nema zbora —
u borbu se ići mora.

Mjesto tvoga lica fina
grlim pušku karabina,

mjesto tvoje ruke dvije
stegle su me fišeklije,

mjesto tvojih poljubaca
brojim čete od boraca.

(§) 2. glas pjeva prva 2 takta samo II volta)

TEŠIĆ, GOJKO

**Koča Popović – pesnik, filozof,
komsalonac, komandant**

TEŠIĆ, GOJKO

**Koča Popović – pesnik, filozof,
komsalonac, komandant**

Protest je bio prvi oblik stvaralačkog angažmana Koče Popovića. Vezan je za svet filma, konkretnije za slučaj cenzurisanja američkog filma *Exploits of Helen* koji je u Francuskoj poznat pod nazivom *Njujorške misterije*. Cenzurisani film je prikazan u bioskopskoj sali L'Oeil de Paris. Intelektualci okupljeni oko časopisa *Revue du cinema*⁰¹, među kojima su bili Vane Bor i Koča Popović, potpisali su jedan protest protiv tog vida mešanja u filmsku umetnost.

Spisateljska avantura Koče Popovića i polazi od filmske umetnosti. Kao student filozofije na pariskoj Sorboni, družeći se sa stvaraocima oko časopisa *Revue du cinema*, okušao se u pisanju filmske kritike koju je objavljivao u listu *Paris soir* (1929).⁰² U toku studija filozofije Koča Popović je napisao još dve obimnije studije. Prva, *Zapisi iz ludnice*, posvećena je psihoanalitičkim istraživanjima, a nastala je kao rezultat brojnih poseta Koče Popovića jednoj od pariskih ludnica. Druga je filozofsko-polemički esej *O novom humanizmu. Od Marksa do danas* koji je nastajao u Parizu, zatim i u Frankfurtu gde je Koča Popović boravio u Institutu za socijalna istraživanja.⁰³ Nažalost, oba rukopisa zaplenila je srpska policija prilikom hapšenja Koče Popovića po samom povratku u Beograd (1932). Koča Popović je potpisan kao Kotcha Povitch.

Prvi objavljeni tekstovi na srpskom jeziku bili su dva pesnička zapisa bez naslova u para-nadrealističkom časopisu *50 u Evropi* u julu 1929. godine. Već naredne, 1930. godine, Koča Popović se priključuje nadrealističkom pokretu i u almanahu *Nemoguće* objavljuje tri priloga: *Prodana sudbina* (neka vrsta automatskog teksta ili groteske o ljubavi), filozofski esej *Pohvala osrednjosti* i automatski pesnički tekst *Odlomci ulice* potpisan pseudonimom Septembar Koča.

U književnom i filozofskom stvaralaštvu Koče Popovića jasno se izdvajaju dve faze: 1) nadrealistička, od časopisa *50 u Evropi* do pariskog nadrealističkog časopisa *Le Surrealisme au service de la Revolution* (1933), i 2) post-nadrealistička, od časopisa *Danas* (1934) do partijskog zbornika *Književne sveske* (1940).

Nadrealistička faza ovog autora je nešto plodnija i u stvaralačkom smislu značajnija. U navedenom razdoblju Koča Popović je objavljivao filozofske, prozne i poetske tekstove, polemičke članke, učestvovao je u neobičnim nadrealističkim anketama i razgovorima, prevodio je poeziju na francuski jezik. Svoj najznačajniji teo-

rijski tekst, raspravu *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, pisao je zajedno sa Markom Ristićem, ali je, po svedočenju samog Marka Ristića, udeo Koče Popovića u pisanju *Nacrta*... mnogo veći.⁰⁴ Istovremeno, to je i jedno od najznačajnijih dela srpskog nadrealizma koje je, pored programskog karaktera važno i po tome što je na pravi način vrednovalo dotadašnje rezultate u filozofskoj misli (pre svega marksističkoj), nauci (Ajnštajnova teorija relativiteta), psihoanalizi, i naravno, u književnosti i umetnosti. Koča Popović u *Nacrtu*... polazi od stava da je misao proizvod materije i da je *dijalektika* „način na koji naša misao može najtačnije da tumači materiju, čiji je proizvod, a koja uopšte ne može da postoji van kretanja, van *postajanja*“.⁰⁵ Podsvest je veoma važna kategorija u ovim tumačenjima; ona je „kao neposredni izraz materije, i kao takva dijalektična, prema tome prevratnička“, zapostavljena, nepriznata iako je najbitnija u „izražavanju čovekove stvarnosti, nešto previđeno ili unakaženo“. Osnovne poetičke dominante nadrealističke teorijske prakse čine destrukcija i subverzivnost kao principi promene, postajanja, delujuće korozije, aktivnog opredeljivanja prema kanonizovanim formama mišljenja, kodifikovanim normama statičnog, funkcionalizovanog, reakcionarnog, morala itd. U takvoj stvaralačkoj klimi nadrealistička misao inicira raspravu o modernom moralu, želji, nadi, o dekadenciji, aktivnoj praktičnoj misli, dakle o svim onim formama virtuelne dijalektičke prakse koja se svodi na totalnu izmenu svesti i stvarnosti. Bio je to nacrt za izmenu utvrđenog programa i reda, izmenu slike stvarnosti koja je neka vrsta „superstrukture izvesnog rasporeda materijalnih uslova života“ – nju će razbijati delovanje podsvesti, koja se javlja kao izvor „opštih i najdubljih vrednosti“. Šireći kontekst istraživanja, ili pak verifikovanja svih manifestativnih formi delanja i ponašanja ljudske jedinice, Koča Popović od samog početka svoju raspravu organizuje po principu opozicija: *svest–podsvest*. Na planu *svesti* interpretiraju se kategorije iz tog aspekta (racionalno, stvarnost, svest, normativni moral, pragmatizam itd.); *podsvest* inicira raspravu o destrukciji, dekanonizaciji, desistemizaciji, modernom moralu, simulaciji i simulakrumu, paranoji i paranojačkom delirijumu interpretacije stvarnosti/nadstvarnosti, automatskom činu stvaralačke prakse, deharmonizaciji, otvorenoj ideji, dijalektičkom sintetisanju, i što je ključno: o iracionalizmu. *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* u celini je ute-

meljen na kategorijalnim opozicijama, a ostvaren u skladu s načelima nadrealističke poetike. One, zapravo, daju pravu težinu teorijskim eksplikacijama Koče Popovića. U gotovo svim slučajevima uočava se preciznost u definisanju pojmova i pojava, i ta je preciznost zapravo elemenat koji ima za cilj posebno naglašavanje fenomena podsvesti – fenomenologije iracionalnog.

Evo nekoliko primera: po Koči Popoviću, postoji konvencionalna praktična misao (strogo racionalistička, funkcionalistička), ali postoji i *aktivna praktična misao*, koja je u stalnom postajanju, podvrgnuta virtuelnoj dijalektičkoj promeni. Prvu obeležavaju kao reakcionarnu, a drugu kao modernu misao, koja je oplemenjena subverzivnošću protiv prve: „Ako mi pristajemo na postupak praktične misli samo u njenom aktuelnom, aktivnom obliku, kako smo mi jedan od izraza te aktuelnosti, i kako je taj oblik praktične misli jedna potreba naše akcije, mi smo sastavni deo negacije onoga što nas proizvodi, što proizvodi svoju sopstvenu negaciju. Svest te opozicije između jednog zastarelog i jednog aktuelnog preseka, između osveštanog morala i modernog morala, između reakcionarne misli i aktivne misli, sama ta svest čini da se mi opredeljujemo“.⁰⁶ Nadrealističko opredeljenje je za optužbu, „delujuću koroziju“ i destrukciju „pasivnog nihilističkog subjektivizma“, subverzivnost u delanju i promeni, za delovanje podsvesti i onog iracionalnog koje daje sasvim drukčiju, i pravu sliku stvarnosti, a ne onu izvrnutu, izobličenu, koju su, recimo, negovali ekspresionisti (njih, zajedno sa impresionistima Koča Popović i Marko Ristić smeštaju u sferu plitko-realističkog koncepta stvaralaštva). Ta pomerena slika stvarnosti rezultat je stvaralačkog delovanja podsvesti koja se koristi sasvim drukčijim stvaralačkim načelima. Nasuprot preslikavanju stvarnosti, paranojački delirijum interpretacije „insistira na materijalnosti predmeta i vodi računa o partikularnosti njihovoj“, u svakom predmetu vidi mnoštvo predmeta; kao karakteristično subverzivan mehanizam podsvesti, on unosi potpunu zabunu u „konstrukciju svesti“ ali i u „odnose tih konstrukcija sa stvarnošću“. Govoreći o „paranoji kao karakteristično subverzivnom mehanizmu podsvesti“, Koča Popović ponovo uvodi u raspravu kategoriju racionalnog kao reakcionarni stvaralački model; nasuprot racionalnom uzima se pojam primitivne umetnosti, prelogičkog mišljenja (fetišizam, magijsko, mistično, mitsko itd.).

- 01 „Un homme de gout“ – *Revue du cinéma*, N 3, V 1929, str. 93. O tome opširnije: Branko Aleksić, „Beogradski nadrealisti u Parizu (14)“, *Politika*, br. 25433, 25. jul 1984, str. 17.
- 02 Prema autorovom svedočenju, napisao je svega tri ili četiri filmske kritike i to u odsustvu stalnog filmskog kritičara lista koji je takođe pripadao krugu oko časopisa *Revue du cinéma*. Filmska umetnost je u Parizu pored filozofije i psihoanalize bila najvažnija preokupacija Koče Popovića.
- 03 Prilikom boravka u Institutu za socijalna istraživanja u Frankfurtu Koča Popović je na izvoru upoznao opasnost koja je svetu pretila od fašizma. Posebnu pažnju je posvetio istraživanjima napredne teorijske misli i upoznavanju sa radom levice u Nemačkoj, naročito sa tzv. Frankfurtskom školom u kojoj su već tada delovali potonji značajni evropski filozofi levice.
- 04 Pošto su kritičari pred sobom imali znatno obimniji korpus tekstova Marka Ristića, a skoro ništa nisu znali o stvaralačkim preokupacijama Koče Popovića, otuda i zaključak da je Marko Ristić imao više udela u pisanju *Nacrta za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Međutim, sam Marko Ristić je najubedljivije razrešio tu enigm u polemičkom spisu *Koje su pobude i kakvi su uspesi školske filozofije. Povodom jedne kritike na Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Nadrealistička izdanja u Beogradu, 1932, str. 28, u fusnoti koja glasi: „Način na koji g. Vinaver govori o *Nacrtu* kao izrazu mog ličnog stava, onemogućava mi da taj njegov članak spomenem, a da pri tome energično ne izjavim najobjektivniju istinu da je udeo Koče Popovića, u postanku *Nacrta*, veći od moga“. Sličan zaključak nalazimo i u instruktivnom članku Sretena Petrovića, *Koča Popović: Nekad i danas* (Danas, br. 175, 25. jun 1985, str. 57–59).
- 05 *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Nadrealistička izdanja u Beogradu, 1931, str. 9.
- 06 Ibid., str. 19.

TEŠIĆ, GOJKO

Koča Popović – pesnik, filozof, komsalonac, komandant

UP&UNDERGROUND

Prosinac 2025.

07 Ibid., str. 138.

08 Ibid., str. 138.

09 Ibid., str. 168.

10 Kritički i polemički tekstovi o *Nacrtu...*, izuzev teksta Marka Ristića, doneti su u dodatku prvoj knjizi književnih spisa Koče Popovića.

Najvažniji deo rasprave u *Nacrtu...* posvećen je problemima stvaralaštva, posebno odnosu umetnosti i stvarnosti, prelomljenom kroz podsvest i iracionalno. Autori odbacuju mimetičku stvaralačku praksu, dakle gotovo celokupnu dotadašnju umetnost, koja se zasnivala na racionalnim kategorijama, čulnim utiscima, ideji harmonije. Dotadašnja umetnost je bila zavisna od „izvesnog rasporeda zakona i od izvesnih zakona u raspoređivanju“. Praksa tzv. „dijalektičkog sintetisanja“, ili „tajanstvenog saučesništva materije i podsvesti u stvaralaštvu“ negira tzv. „striktno potrebno“, harmoničnu sliku sveta, objektivne zakone propisane za stvaranje, a postiže se razaranjem „racionalizmom ustanovljene i prečagama racionalizma okamenjene stvarnosti“. To razaranje se postiže delovanjem „žive, otvorene, raskriljene ideje“, „stvaralačkog, subverzivnog i moralnog načela *disharmonije podsvesti*“ kome odgovara paranojačko ustrojstvo duha. Nova, prava slika stvarnosti u umetnosti postiže se paranojačkim delirijumom interpretacije, i ta stvarnost je *stvarna stvarnost* ili *nadstvarnost*.

Moral je jedna od ključnih kategorija za nadrealističku poetiku. Razume se, u novom nadrealističkom svetlu, moral se uzima sa svojim subverzivnim oznakama, dakle to je tzv. „moderni moral“ koji ruši onaj normativni kao jedan zatvoren sistem. Poezija i moral su korelativni pojmovi jer su proizvod ili proces oslobađanja: „*Poezija*, koja se izjednačava sa moralom, jer, u krajnjoj liniji, i moral i poezija su proces oslobađanja, izražavanja osnovnih, univerzalnih ali konkretno partikularnih, elementarnih, što znači pre svega podvesnih, zahteva čoveče duhovne stvarnosti, poezija, koja se dakle može kretati samo na planu moralnog ostvarivanja čoveka, takođe može jedino biti revolucionarna. Poezija je direktan izraz želje, želje koja ne može da se izrazi, ostvari, bez učešća svesti, ali i to učešće mora biti direktno, da bi poezija zadržala živu sadržinu želje iz koje nastaje i čije je ostvarivanje, da bi, kao izraz, odgovarala samom dinamizmu i preplitanju želje, podlegala promenljivom sklapanju i kombinovanju nagonskih elemenata želje.“⁰⁷ Nadrealistička poezija je zapisivanje *proždiruće, otvorene ideje*. U njoj su reči pod „direktnim uticajem polarizovane otvorene ideje“, nisu mrtve slike, dobijaju u „svom međusobnom odnosu, jedan nov konkretan i konkretizovan smisao, koji se dinamički povija za dinamizmom psihičkog kretanja i psihičke odnosnosti“. Nova poezija (nadrealistička!), zahteva totalno uništenje

svih normativnih, tradicionalnih kriterijuma i načela, racionalističkih, sistematizovanih psihološko-čulnih reakcija; ona „iziskuje dakle jednu novu, fizičku geometriju poetske slike, koja spada, ukoliko je eksplicitan izraz pune dijalektičnosti podsvesti i materije, i dijalektičko razrađivanje jedne fenomenologije iracionalnog, a čije posledice povlače sa sobom problem pune i neodložne moralne odgovornosti, nerazdeljiv od problema poetskog izražavanja“.⁰⁸

Kada se govori o moralu i poeziji, moralnosti poezije, autori, naravno, imaju u vidu svoju koncepciju modernog, a ne normativnog morala. Ali, na pitanje da li poezija može biti moralna ili nemoralna, odgovor je da istorijske prilike *dejstvo poezije* mogu učiniti moralnim. U ovom stavu se krije jezgro potonjih razmišljanja Marka Ristića o moralnom i socijalnom smislu poezije, ali i ono oko čega su se sporili nadrealisti i socijalni pisci.

Novooslobođeni način izražavanja, koji je proizvod subverzivnog delovanja podsvesti, insistira na „automatskim tekstovima, prepričavanju snova, zapisima *otvorene ideje*, paranojačkom delirijumu interpretacije, nadrealističkom slikarstvu, poetskoj činjenici kao takvoj, [...] na svemu onome što se ne uvrštava u programsku akciju aktivne praktične misli na planu neophodnog menjanja materijalnih uslova, već je ilustracija, dokumenat o onoj još nepostignutoj, ali već prisutnoj istini nadstvarnog sadržanog u stvarnom. Sazrela svest u službi podsvesti, podsvest u službi svesti, da bi se, preko jedne upućene akcije svesti u svima socijalnim oblastima, jednim usredsređenim delovanjem protiv izvesnih potrebnih ali defiguriranih elemenata, došlo do jedne pune, organske sinteze.“⁰⁹

Poetički radikalizam *Nacrta* za jednu fenomenologiju iracionalnog nije prihvaćen ni od jednog kritičkog usmerenja (v. kritike D. Nedeljkovića, T. Ujevića, S. Vinavera, T. Manojlovića, P. Bihalića, V. Parlića, R. Vukovića itd.).¹⁰ Ali i pored te jedinstvene negacije valja istaći da je ova poetsko-filozofska studija jedan od najcelovitijih i najprovokativnijih tekstova u srpskoj književnosti tridesetih godina. Pogotovu kada se ima u vidu da su sporovi na levisi u početku bili inicirani upravo *Nacrtom...* Jer, levica, ona dogmatska, nije nikako mogla, i nije htela prihvatiti tezu o spoju psihoanalitičke i dijalektičke metode. S druge strane, kritička misao književne desnice takođe nije prihvatila tu tezu, već i zbog toga što je ona proizvod leve misli.

Dakle, u takvoj kritičkoj situaciji totalnog negiranja i nerazumevanja *Nacrta za jednu fenomenologiju iracionalnog* Koča Popović i Marko Ristić su napisali polemičke odbrane svoje rasprave. Ako se za pamflet Marka Ristića *Koje su pobude i kakvi su uspesi školske filozofije. Povodom jedne kritike na Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* i može reći da je pisan pre svega kao odbrana, polemičko-pamfletski članak Koče Popovića *Hronika lumbaga ili slavenska binda*¹¹ pisan je izuzetno duhovito, lucidno i sa autokritičkih i autodestruktivnih pozicija. Jer, Koča Popović se veoma mnogo služi svojim već oprobanim majstorstvom za ironizaciju kritičke stvarnosti, za persifliranje aktuelne kritičke svesti – „nekritične kritike“ – i ispisuje traktat o tome šta *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* nije, šta su njegovi nedostaci, šta su autori hteli, a nisu uspeali da ostvare, itd. Takav tip autodestrukcije i tzv. nadrealističke autokritike praktično ne postoji u našoj književnosti. Međutim, ne treba upadati u zamku pa autokritiku i autodestrukciju uzimati kao model stvaralačke prakse. Naprotiv, oni se ističu kao osobeno stilsko sredstvo koje još ubedljivije podvlači parodijsku, ironijsku i persiflikativnu moć pamfleta. Čak bi se moglo reći da je *Hronika lumbaga ili slavenska binda* Koče Popovića žanrovski polivalentan tekst: u nekim segmentima to je poetsko/esejizirana asocijativna proza, u nekim pak parodija ili paskvila; u celini deluje i kao programski tekst koji uništavanjem tradicionalističke stvaralačke klime otvara mogućnost novom tipu stvaralaštva. *Hronika lumbaga ili slavenska binda* je manje odbrana *Nacrta za jednu fenomenologiju iracionalnog* – ovaj članak/pamflet je više eksplikacija teza Koče Popovića o intelektualnoj osrednjosti kritičke misli koja nije imala sluha ni smisla za nove tendencije u umetnosti.

Tekst čine dve zasebne celine koje se istovremeno i dopunjavaju, ali i razlikuju. Prvi deo je parodističko/ironična i sarkastična interpretacija one književne stvarnosti u kojoj se *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* pojavljuje kao nepoželjna, provokativna i drska knjiga. Podeljen je na četiri segmenta: (1) *Parabolizam nedovršene misli* [„Prikovan za nedovršenu misao, taj i taj čovek ne zna za šta je stvarno prikovan, za šta je prikovana ta ista misao (njeno obeležje nedovršenosti, pobačaja), ta ista misao koja ne može sama sebe da odreši.“]; (2) *Antinomije antinomija i antinomije antinomije* (sa anim već klasičnim razaranjem mitske strukture nacionalne svesti: „Rado ide Srbin u krajnike! Puče prekinuta pan-

tljika, prekinu se puknuta pantljika. Zato postoje makaze nakaze.“); (3) *Nekritična kritika nekritične kritike* (blistavo razobličavanje tzv. nekritične kritike uz naročitu pomoć autokritike koja još ubedljivije ističe njeno nerazumevanje *Nacrta*... Jer, po Koči Popoviću, o *Nacrtu*... je potrebno napisati *kritičnu kritiku*, onu koja će tu raspravu prokazati da je neki pajac ne bi pohvalio jer „...knjiga je bila očevitno suviše dosadna i pretenciozna“, itd. i (4) *Iskušenja antinomije antinomija i antinomija antinomije* (pisac govori o onome šta jeste *Nacrt*... kao jedna filozofska rasprava, šta nije razrešio kao postojeće večne probleme u sferi pesništva i umetnosti uopšte...). Drugi deo teksta pisan je kao fragmentaran prikaz plana *Nacrta*... s naslovom *Pregled sadržine sledećih poglavlja*. I u njemu u prvi plan dolazi veština parodiranja, ironizacije, aforističnosti, satiričnosti Koče Popovića. U destrukciji *Nacrta za jednu fenomenologiju iracionalnog* Koča ide dokraja tako da ovaj tekst pokazuje onu pravu vrednost nadrealističke umetničke prakse koja je opisana u *Nacrtu*... Međutim, zanimljivo je istaći da je baš ovaj deo primer najizrazitijeg razaranja normativizovane stvaralačke prakse i tradicije uopšte, iako je polemički intoniran, može se prihvatiti i kao programski tekst. To pojednostavljeno i uprošćeno razobličavanje i iščitavanje *Nacrta*... je pokušaj da se nekritičkim kritičarima na taj način ukaže na sve bitne elemente u ovoj raspravi, koje oni nisu ni razumeli niti valjano vrednovali, ali je i lekcija kritičarima kako treba čitati i tumačiti bilo koji filozofski i pesnički tekst. Izrazita *programska „neozbiljnost“* (!) Koče Popovića ironijom i paradijom ostvaruje novi, dosledno individualizovan duhovni i intelektualni angažman. Taj tip dobro promišljene i vešto izvedene *programske neozbiljnosti* funkcionise kao poetička dominanta zaoštrene intelektualne i stilske igre Koče Popovića. Ona nije normativna, nije zatvoren sistem jer se u svakoj novoj situaciji pojavljuje u novom ruhu. U prvim tekstovima Koča Popović takođe koristi ironiju, humor i grotesku kao sredstva kojima u svoju stvaralačku avanturu, uslovno rečeno, uvodi *ozbiljnu neozbiljnost* koja je gotovo po pravilu surova i veoma produbljena i produhovljena (npr. u proznom automatskom tekstu *Prodana sudbina* koji je pisan kao neka vrsta ciničnog traktata o razaranju strasti, razobličavanju romantičarskog mita o ljubavi). Ni filozofski esej o osrednjosti/mediokritetstvu (*Pohvala osrednjosti*), iako po svojoj prirodi pripada drukčijem tipu tekstova, nije pošteđen drske i surove intelektualne

11 Koča Popović: *Hronika lumbaga ili slavenska binda, Nadrealizam danas i ovde*, II/2, 1932, str. 33-37.

igre razobličavanja svojstvene Koči Popoviću. Osim toga, ta vrsta stvaralačke pozicije nije zatvoren sistem/zatvoreno delo, već je programska doslednost manifestovanja *otvorene ideje* kojoj Koča Popović daje jedno od ključnih mesta u poetici nadrealizma, a koja je i u njegovom pesničkom i filozofskom delu u funkciji poetičke dominante.

U svojih sedam pesničkih tekstova ([*Onomad u poljima*], [*Ali kad bi talog hteo*], [*Odlomci ulice*], [*Presni diviti*], [*Zelene oči*], [*Iseljenik žablje savesti ili pretposlednji golub*], [*Kudravi drob*]) Koča Popović je maksimalno iskoristio sve mogućnosti nadrealističkog pisma, uspešno pokazavši šta se sve može stvoriti u okviru zadatog pesničkog programa. Naravno, on je i u poeziji pokazao neograničene mogućnosti paradoksa, ironije, satiričnog, grotesknog kazivanja, parodijskog razaranja klasičnih stvaralačkih obrazaca pa i same stvarnosti, ali je u pesničke tekstove, pored korišćenja podsvesti, automatskog teksta, zapisivanja snova, paranojačkog delirijuma interpretacije stvarnosti, uneo i jednu važnu novinu svojstvenu samo njegovom pesničkom govoru: filmsku konstruktivnost u organizovanju pesničke strukture. Istovremeno, ne treba zanemariti ni činjenicu da je tradicionalni tip govora, najčešće idiomski iskaz, nijansa pomenosti kolokvijalnog govora, čak i stihovi sa namernom „stilskom“ ili pak „slučajnom“ pogreškom, u filmskoj organizaciji govornog niza u razaranju i demistifikaciji svakodnevice dobio posebnu poetičku težinu. Ako su prvi pesnički tekstovi u časopisu *50 u Evropi* [*Onomad u poljima*], i [*Ali kad bi talog hteo*] sa onim stihom-aforizmom „Buđenja budu jednaka, buđenja konačna“ zapisivanje snova, preostalih pet pesama iz faze poetičke radikalizacije su osobene poetske celine. [*Odlomci ulice*] i [*Zelene oči*] su automatski tekstovi sa izraženom filmskom strukturom teksta; prvi je više poetski, sa slikama i nelogičnim spojevima skladno izvedenim, a drugi je sučeljavanje dva tipa stvarnosti, paradoksalnih, grotesknih i čak naturalističkih spojeva. Pesmu [*Kudravi drob*] karakteriše tip dnevničkog beleženja paradoksalnih situacija u kojima dominira izrugivanje pedagoškim i kanonizovanim moralnim normama sa konstrukcijama kao „Bilo je... nego“, ili „Ma koliko... ipak“, kao vezivnim tkivom koje je u pesmi dobilo potpuno novo značenje.

Dva pesnička teksta napisana su u formi stihovnog kazivanja: [*Presni diviti*] i [*Iseljenik žablje savesti ili pretposlednji golub*]. Obe pesme nas iznenađuju svojom sve-

žinom zbog bitnih pomeranja kako na formalnom, tako i na tematskom planu. Zajedničko im je izrugivanje i razaranje stvarnosti, klasičnih modela mišljenja i pisanja uopšte. [*Presni diviti*] daju karikaturnu sliku tradicionalističkog pesničkog nasleđa („Moderna misao / nasred puta se koti...“) koristeći kolokvijalne, svakodnevne govorne klišeje, ali sa jednom pomećenom fakturom, kojima se radikalno obračunava sa stvarnošću kao ustaljenom, utilitarnom i racionalizovanom formom delanja i življenja. U ovoj pesmi figure dikcije (anafora, epifora, asonanca i aliteracija) pojačavaju parodijsku i ironijsku dimenziju pesničkih sekvenci i pesme u celini; to isto u pesmi se postiže i pojačanom akcentuacijom alogičkih spojeva i slikovnosti u iskazima.

[*Iseljenik žablje savesti ili pretposlednji golub*] je pesma u kojoj pesnik još uočljivije radikalizuje upotrebu govornih klišeja; radikalizacija je i na žanrovskom planu jer je epska forma pesničkog teksta podvrgnuta parodiranju. Na tematskom planu ova pesma nam donosi još izrazitiju novinu: parodiranje socijalne tematike ne prelazi u pamflet, naprotiv, pesnik na najbolji mogući način pokazuje kako se može napisati vredna pesma sa zadatom socijalnom temom, a da se konačni rezultat ne svede na puko preslikavanje/podražavanje stvarnosti. U tom smislu [*Iseljenik žablje savesti ili pretposlednji golub*] jeste i polemički obojena pesma koja na taj način razobličava model socijalno angažovane, utilitarizovane i pragmatizovane, banalno svedene poetske fraze. Koča Popović majstorski razgrađuje retoričke formule socijalne poezije (naredbe, proglase, naloge, formule i fraze/parole, opise stvarnosti) i u svom groteskno/parodijsko/ironijskom pesničkom govoru ne samo da razara model, već i u razobličavanju svakodnevnog govora ostvaruje novi tip poetskog diskursa. Evo kako, na primer, u pesmi zvuči naredbodavalački tip govora: „nije vreme da sliniš nad vremenom / ni da cvetom loviš noć / nije vreme da za groš putuješ / cvećem da preskačeš granice...“, ili „Sanjaj budi / se / ili budi / budan [...] prestani malko samim sobom da se kockaš / opšti život ne čeka na tvoju opkladu“, itd.; ili recimo iskazi sa socijalnim podtekstom: „evo radnika gladnog iz tvornice / u gladnom društvu pre tuđe smrti / iz grudi vadi žalostan hleb [...] / posle smrti krišom ga gazi / i pljuje tek smljeskani zalogaj / jer niko svoju samoću ne jede“, ili „jer je teško biti gladan na suncu / i misliti na srednji vek na prideve“, ili cinično i groteskno izrugivanje građanskim moralnim norma-

ma: „grebe božji čovek / sve manji predmet svoje sve veće navike / čovek boga kome fale iste ogromne dojke / da bude uveden / u novootvoreni / novozatvoreni žuto ofarbani duhovni / državni carski kupleraj“.

[Appendix uz zapise o poeziji: Potpuniju sliku Kočine pesničke avanture upotpunjuje i antologijski segment koji sam naslovio njegovim naslovom *Delatna devica*. Objavljeni su u časopisu *Književnost*, 1993 – rukovet pesama napisanih na francuskom jeziku! Celinu čine sledeće pesme: *Nacrt nastanka jedne stvarne ljubavi*, *Delatna devica*, [Čudo se otkriva...], [Nisi ti ozbiljan leš...], [Koliko donjih mokrih šupa...], [Ulica leži kao ošamarena], *Copyright idila*, *Devojka zaljubljena u svoju dušu*, *Umesto odgovora*, *Povodom Odiseje*, *Krvotok*, *Predgovor kojoj bilo tuđoj poemi* – u izvrsnom prevodu Svetlane Velmar Janković. Nadrealističko poetsko pismo Koče Popovića, činilo se bar do sada, u kontekstu srpske avangarde, na prelomu druge i treće decenije XX veka imalo je neznatan udeo sa svojih pet pesama (*Šta smo zapisali jedne noći na marginalijama anonimnih memoara*, *Odlomci ulice*, *Presni diviti*, *Zelene oči* i *Iseljenik žablje savesti ili pretposlednji golub*). Otkrivanjem znatne celine neobjavljenih stihova i poetske proze ta slika se, naravno, radikalno menja u pesnikovu korist i na dobit srpske avangardne poetske prakse.

Ipak, veći deo poetskih tekstova, izgleda, nepovratno je izgubljen. O tome mi je 1987. godine svedočio Zvezdan Vujadinović, nepravедно zaboravljeni avangardni poslanik koji je pokrenuo prvi nadrealistički časopis *50 u Evropi* (izašlo pet brojeva!, glasilo koje su srpski nadrealisti jednostavno izbrisali iz konteksta srpske avangarde oduzimajući mu pravo da bude prvo nadrealističko glasilo). Prvi svoj poetski tekst Koča Popović je objavio u časopisu *Zvezdana Vujadinovića* (u društvu sa Ljubišom Jocićem, Milošem Čiplicem, Slobodanom Kušićem, itd.). Naravno, kod *Zvezdana Vujadinovića* sam bio povodom hrestomatije *Avangardni pisci kao kritičari* (u nju sam uključio i tri njegova teksta!), ali jedna od tema u razgovoru je bio i Koča Popović. Vujadinović mi je tada ispričao priču o jednoj *crnoj poetskoj svesci* Koče Popovića koju je imao prilike videti u ondašnjem pesnikovom stanu u Kolarčevoj ulici. O „crnoj svesci“ pričao mi je i Koča Popović u jednom jesenjem razgovoru iz 1990. godine. Njegov rukopisni arhiv, nažalost, tu svesku nema u svom fondu. Možda se ova uzbudljiva poetska tajna krije u nekom drugom nadrealističkom arhivu!?

U ovome je času vredno istaći podatak da je poetsko pismo u stvaralačkom kontekstu Koče Popovića i u posleratnom razdoblju imalo svoju specifičnost. Naravno, zadržalo je onu avangardnu, nadrealističku strukturu. Ipak, valja bar naznačiti i podatak da je u tom nizu koji je ovaj stvaralac imenovao kao *Zapise iz pokojne prošlosti* dosta žanrovskih pomeranja (zapisi snova, poetski eseji, filozofske rasprave u stihovima, itd.).

Poetsku celinu *Delatna devica* čine tekstovi mahom iz izrazito nadrealističke faze (s početka tridesetih godina) s izuzetkom poeme *Krvotok* koja je najverovatnije pisana posle Kočinog povratka iz španskog građanskog rata. Ovo je samo deo poetskih tekstova koji je sačuvan u rukopisnom arhivu Koče Popovića. Ono što je pak u raznim nadrealističkim ostavštinama ostaje i dalje pod velom tajne. Objavljivanje knjige Marka Ristića *Ville-âge* (priredio Branko Aleksić, izdavač Amiot-Lengaigney, 1991) podsetilo je Koču Popovića na njegove stihove iz celine *Les sourcils désystematisés* par Koča Popović, Marko Ristić et Vane Bor, v. str. 71-83).

Kao priređivač moram istaći i pesnikovo zadovoljstvo izvrsnim prevodom Svetlane Velmar Janković prvih pet poetskih tekstova pisanih na francuskom jeziku.]

S ništa manje duhovne oštirine, paradoksalnosti i ironizacije Koča Popović daje britke formulacije svojih argumenata u anketama i razgovorima. U anketi *Da li je humor moralan stav?* koju je vodio Radojica Živanović Noje¹² odgovor Koče Popovića je očigledno plodno uticao i na ostale učesnike (Đ. Jovanovića, Đ. Kostića, M. Ristića) baš svojom oštrinom koja će katkada u rezoluciji odgovora i formulacijama biti crnohumorna (priča o babi i budilniku). Čini nam se da su psihoanalitička istraživanja Koče Popovića bitno odredila njegov stav prema humoru kao suštinskoj kategoriji stvaralačkog čina; odgovor se umnogome temelji na njegovim teorijskim stavovima iz *Nacrta za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Na postavljeno pitanje u anketi autor odgovara: „Ne može biti ni moralan ni nemoralan. Amoralan je. Humor svakako nije moguć kao prosuđivanje.“

Tri priloga Koče Popovića iz nadrealističke faze¹³: učešće u „razgovoru ljudi na delanju“ koji je imao zadatak da da „trenutan presek živog trajanja i razvoja jedne misli i akcije, koje se tek međusobno definišu“ (v. prilog „29. april 1931. godine“), zatim fragmenti iz pisama upućenih Aleksandru Vuču, koje je on objavio u svom

12 *Da li je humor moralan stav?* Anketu vodio Radojica Živanović Noje. *Nadrealizam danas i ovde*, I/1, 1931, str. 17-19. U istom broju NDIO objavljen je odgovor Đ. Kostića, a u drugom Đ. Jovanovića i Marka Ristića.

13 Reč je o prilogima koji su inkorporirani u zajedničke tekstove. Po svedočenju Đorđa Kostića, Koča Popović je autor velikog broja tekstova koje je on usmeno izgovorio na zajedničkim nadrealističkim sedeljkama, ali nažalost nije ih zapisivao. Istovremeno Koča Popović je bio izuzetno značajan u nadrealističkom pokretu jer je veoma mnogo uticao na skoro sve nadrealiste svojom inventivnošću, blistavom duhovitošću i izrazitim smislom za humor. Do danas je nerazjašnjeno ko je sve prevodio sa francuskog jezika u almanahu *Nemoguće* i časopisu *Nadrealizam danas i ovde*. Koča Popović je verovatno prevodio neke tekstove sa francuskog jezika. Pouzdano se može tvrditi da je učestvovao i u pripremanju nekih tematskih celina u *Našoj stvarnosti* (1936-1938), najčešće u rubrici *Današnjica*. Po svemu sudeći, autor je nekih, u književnom smislu manje bitnih, komentara i prevoda sa francuskog i španskog jezika koji nisu potpisani (takode u *Našoj stvarnosti*).

14 Razgovor »29. APRIL 1931. GODI-NE« objavljen je u prvom broju časopisa *Nadrealizam danas i ovde*, str. 20-24.

15 Aleksandar Vučo: »O jednoj implicitnoj autokritici« *Nadrealizam danas i ovde*, H/2, I 1932, str. 10. Pismo je pisano 12. avgusta, verovatno 1931. godine. Zanimljivo je istaći i podatak da Marko Ristić u tekstu *Protiv modernističke književnosti* (objavljen u istom broju *NDIO* na str. 42-46) ima skoro istovetnu misao: „Jer između desnog i levog poređenja nema“ (str. 45)! Ispod teksta kao datum njegovog završetka stoji: „U januaru 1932, u Beogradu“.

tekstu *O jednoj implicitnoj autokritici* i zaključni teorijski deo u polemičkom tekstu *Nerazumevanje dijalektike* (pisan u saradnji sa Milanom Dedincem i Markom Ristićem) mogu se smatrati nekom vrstom prologa za novu postnadrealističku fazu. U pomenutim tekstovima Koča Popović eksplicitnije definiše svoju pripadnost naprednom pokretu, ili tzv. književnoj levisci. Te metodološke eksplikacije, ili razjašnjenja sopstvene pozicije očigledno su uslovljene oštrinom sukoba na književnoj levisci, odnosno sukobom između nadrealista i pripadnika pokreta socijalne literature. Za odslikavanje spora ključni tekst je *Nerazumevanje dijalektike*. Zaključna reč pod naslovom *Materijalna uslovljenost duhovnih pojava i uloga svesti*, koju je napisao Koča Popović, otkriva nam još jednu novu stranu ovoga autora: matematičku preciznost polemičke i teorijske argumentacije, naročito u registrovanju promašaja, uprošćavanja i banalizacije kritike objavljene u „levičarskim“ časopisima. Koča Popović konstatuje da je taj tip tzv. „levičarske kritike“ rezultat „nesmotrenog, nemarksističkog uprošćavanja kritičarskog posla“, a što je najtačnije, reč je o njenom nerazumevanju složene strukture umetničkog stvaralaštva i nepoznavanju ili bar veoma površnom poznavanju marksističke misli uopšte. Naravno, u takvom kontekstu, uz insistiranje na autokritici nadrealističke pozicije, Koči Popoviću i nije bilo teško da brani autohtonu koncepciju nadrealizma u levom pokretu.

Odgovori Koče Popovića u razgovoru „29. april. 1931. godine“¹⁴ znatno pre *Nerazumevanja dijalektike*, ukazuju na njegovu izrazito levu intelektualnu orijentaciju. Iako ovaj razgovor, prema uvodnoj belešci, ne donosi „definitivne i apsolutne istine“, ima samo „uslovnu vrednost i shvatljiv je samo u svetlosti celokupnog ovog delanja, kao jedan dijalektički i odlučujući momenat samo njegove misli u kretanju“, važan je kao „naša misao-na akcija, naša aktivna misao“. Učesnici razgovora (Đ. Jovanović, Đ. Kostić, O. Davičo, D. Matić, R. Živanović Noje, V. Živadinović Bor, P. Popović i Koča Popović) otvoreno se deklarišu kao pripadnici naprednog pokreta, koji prihvataju dijalektički materijalizam i pokreću niz bitnih pitanja za vreme u kome su stvarali: problem socijalnosti, svojine, pitanje individue, idealizma, krize, morala... Definicija, „Individua to je više moje nego što je ja“, koju je izrekao Koča Popović, posebno je uzbudila učesnike razgovora. Iskaz o spoju psihoanalitičkog i istorijsko-materijalističkog

tumačenja, konkretnije: „Ne može postojati jedno psihološko tumačenje nezavisno od socijalnog, pošto se u individui ponavlja isto ono što se odigrava u socijalnim odnosima“ znatno se šire razlaže u *Nacrtu za jednu fenomenologiju iracionalnog*, ali se i u kritičko-polemičkom članku *Psihoanaliza i marksizam* tom problemu posvećuje posebna pažnja.

Fragmenti pisama Koče Popovića inkorporirani u tekstu Aleksandra Vuča *O jednoj implicitnoj autokritici* konkretizuju njegovu poziciju u levom pokretu. Stanoviše autokritike govori o načinu delovanja na frontu levice, ali i o nedvosmislenom stavu: „Ili imamo da izmenimo njene poglede (levice, G. T.) o nama to jest izmeniti u njoj onaj deo koji odgovara našem polju delanja, ili se imamo izmeniti mi.“ Rezolutnost u stavu krije se i u iskazu: „Poređenja nema između jedne utvrđene, dobro poznate i tačno ograničene levice i takve jedne iste desnice.“¹⁵ Ova dva iskaza dvostruko su indikativna: jer govore (1) jasno i nedvosmisleno o jednom intelektualnom izboru i (2) o tome da se taj tip angažmana nije bitnije izmenio ni u postnadrealističkoj fazi, odnosno, da je Koča Popović u tekstovima pisanim posle 1934. godine negovao nadrealističke stilske obrasce. Postnadrealistička faza u stvaralaštvu Koče Popovića počinje kritičko-polemičkim člankom *Psihoanaliza i marksizam* koji je objavljen u časopisu *Danas* (urednici Milan Bogdanović i Miroslav Krleža) 1934. godine, a završava se pamfletom *Ratni ciljevi* Dijalektičkog antibarbarusa u partijskom zborniku *Književne sveske* (Zagreb, 1940) koji je u celini posvećen obračunu sa Miroslavom Krležom i krugom oko časopisa *Pečat* (tzv. pečatovštinom). Tekst *Psihoanaliza i marksizam* pisan je kao odbrana naučnih stavova Vilhelma Rajha izrečenih u studiji *Dijalektički materijalizam i psihoanaliza*, odnosno kao polemički obračun sa dogmatskim shvatanjima i predrasudama o psihoanalizi kao nauci koja ne može imati dodirnih tačaka sa dijalektičkim shvatanjem sveta. Sam Koča Popović u ovom tekstu produbljuje svoja saznanja iz *Nacrta za jednu fenomenologiju iracionalnog* i verifikuje zaključke do kojih je došao. Jedan, pak, najbitniji: „Psihoanaliza kao metoda koju ne treba brkati sa frejdizmom koji je jedan pogled na svet...“ Njime Koča Popović ističe tezu Vilhelma Rajha o razlikovanju psihoanalize i frejdizma, konstatujući da je to „razlikovanje bez sumnje i umesno i potrebno; ono odgovara stvarnom stanju stvari“. Posebnu važnost u interpretaciji Rajhove knjige ima razmatranje o socio-

loškom položaju psihoanalize i s tim u vezi o prigovorima koji su upućivani psihoanalizi: da zanemaruje biologiju, potom da biologizira socijalne pojave, da nije materijalistička nauka, da se ostvaruje u sociologiji itd. Obratun sa recidivima dijamata i dogmatske kritičke svesti uopšte nije bio ni lak ni jednostavan, ali je taj posao Koča Popović u ovom tekstu obavio na pravi, teorijski sveži i hrabar način.

Kada se govori o tekstovima Koče Popovića iz postnadrealističkog perioda, treba imati u vidu i autorovo uverenje da smo „usred ove opake civilizacije u agoniji“,¹⁶ dakle iskaz koji je umnogome uticao na korekciju načina angažovanja i delovanja u haotičnom, apokaliptičnom vremenu, i na konkretizaciju tog čina u levom pokretu. Suočeni sa takvom civilizacijom mnogi intelektualci su postajali nemoćni; izgubili su se u literarizovanju i filozofiranju bez jasnog stava u opredeljenju i bez smisla za aktivnu praktičnu misao. Drugima pak, naročito onima sa fronta tzv. književne desnice (govorimo pre svega o stvarima književnosti, umetnosti i kulture) to je bila prilika da krenu u odlučniju bitku protiv napredne misli. Jedan takav model ideološkog angažmana razobličio je Koča Popović, zajedno sa Markom Ristićem, u pamfletu pisanom protiv Miloša Crnjanskog i njegovih *Ideja*. Bitne odlike ovog vrlo zanimljivog i važnog pamfletskog spisa, iako nedovršenog, jesu dinamičnost i stilski bravuroznost u ideološkoj analizi priloga objavljenih u listu *Ideje* (1934 – 1935. godine). Najubojitija poglavlja optužbe protiv „fašističkog angažmana“ Miloša Crnjanskog i njegovih saradnika ispisa na su citatima iz njihovih sopstvenih tekstova. Šteta je što ovaj spis nije bilo moguće objaviti u vreme njegovog nastajanja (1935. godine!) jer bi se već tada videlo da je Koča Popović bio polemičar koji je ubedljivo i argumentovano branio poziciju Miroslava Krleže i njegove ideološke stavove u sporu sa Crnjanskim, ali ne i da je branilac novog stvaralačkog kursa ili tzv. socijalne literature. Istovremeno, bio bi to i pravi argument za docniji kurs „otvorene ideje“ Koče Popovića, za koji skoro nijedan tumač nije imao, ili nije želeo imati, sluha.

Jedna od najvećih vrlina stvaralaštva Koče Popovića je jasnost i preciznost u stavovima i formulacijama. Dva primera te vrste govore nam i o njegovoj novoj metodološkoj poziciji: 1) kada u polemičkom tekstu *Gošpada Sekulić i siromaštvo* napada idealističko/esejiziranu priču o lepoti siromaštva kao tematskoj okosnici nove

literature, Koča Popović prigovara Isidori Sekulić da je njeno pisanje kriva slika stvarnosti jer u eseju „žrtvuje ljudska bića od krvi i mesa bestelesnoj, maglovitoj večnosti ideja, kao da subjekti siromaštva nisu ljudi na zemlji, već ideje na nebu“,¹⁷ i 2) ispisujući, zajedno sa Dušanom Matićem, programsko/polemički članak *Povodom poeme Jedan čovek na prozoru*¹⁸, Koča Popović zaključuje: „Poezija nije samo akt inspiracije, već isto toliko i akt opredeljenja“, ili „Pesnička dela, kao što je *Jedan čovek na prozoru*, iako svojom tematikom i svojim načinom izražavanja ne govore jezikom neposredne današnjice, govore nam ipak o današnjem čoveku, i to o onom koji je, u krajnjoj liniji, i pored sveg isključivog preokupiranja sobom i sve svoje sublimiranosti u izražavanju, okrenut novom čoveku.“ Čak i ako se radi o prihvatanju funkcionalizacije pesničkog čina, kritička misao Koče Popovića nije posvećena poeziji Jovana Popovića, Radovana Zogovića ili nekom drugom pesniku iz pokreta socijalne literature, odnosno ne i odbrani najprizemnije utilitarizacije pesničke umetnosti.

Doduše, ne treba poricati činjenicu da je, ipak, reč o jednom pragmatičkom stanovištu, ali treba imati u vidu i iskaz o *opakoj civilizaciji u agoniji*, koji očigledno u dobu revolucionarnog previranja traži žrtvovanja i odricanja. Ili bolje reći, ona *aktivna praktična misao* istrgnuta iz nadrealističkog konteksta u revolucionarnom vremenu pred Drugi svetski rat dobija novi smisao, značenje i aktuelizaciju. Ta misao, dakle, mora biti delatna i konkretizovana, odnosno funkcionalizovana. Jer prilike u kojima se našao čovek uopšte, ne samo intelektualac, zahtevaju maksimalno i dosledno aktivistički stav i jasno opredeljenje. Takva intelektualna pozicija nametnula se kao imperativ i Koči Popoviću u obračunu sa Miroslavom Krležom i „pečatovštinom“. Pamflet Koče Popovića *Ratni ciljevi Dijalektičkog antibarbarusa* odudara od ostalih priloga u *Književnim sveskama*¹⁹, pre svega svojom polemičkom ubojitošću i majstorstvom u parodiranju i persiflaži, ali i izuzetnom konsekvatnošću u formulacijama. Stanko Lasić je jedan od retkih koji je uočio vrednost i važnost ovog polemičkog teksta, ali je šteta što se nije upuštao u tananiju analizu. On tvrdi: „Ako nam je Todor Pavlov smiješan i dosadan, Koča Popović ne djeluje nimalo smiješno ni dosadno, i to unatoč njegovim karikiranjima i parodiranju (posebno u prvom dijelu članka): iza tog ruganja naslućujemo svu težinu historijskog časa i svu ozbiljnost sukoba jer se ne radi o

- 16 Iskaz preuzet iz *Nacrta za jednu fenomenologiju iracionalnog*, str. 19.
- 17 Koča Popović: *Gospoda Sekulić i siromaštvo*, *Naša stvarnost*, 1/5-6, I-II 1937, str. 105-106. Na ovaj članak reagovao je M. P. Devrnja u desničarskim *Studentskim novinama*, tekstom *Izobličena nedoslednost* (v. br. 34, 14. I. 1937, str. 5).
- 18 Dušan Matić i Koča Popović: *Povodom poeme Jedan čovek na prozoru*, *Naša stvarnost*, II/9-10, IX 1937, str. 147-149. Dedinčeva poema je objavljena u istom broju *Naše stvarnosti*, str. 108-116.
- 19 U zborniku *Književne sveske* (1940) objavljeni su tekstovi Ognjena Price (3), Tadora Pavlova (4), Otokara Keršovanija (V. Dragin), P. Wertheima, M. Đilasa (M. Nikolić), E. Kardelja (J. Šestak). Tekst Koče Popovića *Ratni ciljevi* Dijalektičkog antibarbarusa citiramo prema ovom izdanju (v. str. 195-214).

20 Stanko Lasić: *Sukob na književnoj ljevici 1928-1952*. Zagreb, Liber, 1970, str. 229.

21 Koča Popović: *Ratni ciljevi Dijalektičkog antibarbarusa*, *Književne sveske*, br. 1, 1940, str. 202.

površnom i prolaznom nesporazumu po *književnim pitanjima*, već o oštrom, trajnom i dubokom sukobu na čitavoj liniji".²⁰ Lasić je sasvim sigurno uočio i težinu kritičkih kvalifikacija, i snagu argumentacije Koče Popovića, i dijalektiku nadrealističkog duha koji se u *Ratnim ciljevima Dijalektičkog antibarbarusa* iskazao na osoben način. Međutim, eksplikacije te vrste bi Lasiću, donekle, i remetile prokrležijansku intonaciju njegove studije *Sukob na književnoj ljevici 1928-1952*.

Ratni ciljevi Dijalektičkog antibarbarusa zvuče disonantno u odnosu na sve ostale tekstove nastale u okviru sukoba na književnoj levisi i zato što Koča Popović ne istupa u odbranu socijalne literature i novog realizma. Za razliku od tekstova Milovana Đilasa i Edvarda Kardelja (koji su se, treba istaći, skrivali iza pseudonima Milo Nikolić i Josip Šestak!) koji su čist proizvod dijamata, Koča Popović za svoje argumente ne poteže izvore marksističke nauke sovjetskog porekla, ne zagovara socrealističke teze, itd. Njegov pamflet pisan je britko, veoma duhovito, pa je u nekim sekvencama po duhovitosti čak nadmašio i krležijansku moć izrugivanja. Misao Koče Popovića o književnosti i umetnosti nije tražila inspiraciju ni u tezama Harkovskog kongresa pisaca, na kome je naprednim stvaraocima naloženo kako treba da stvaraju i na koje uzore da se ugledaju, niti se pridržavala teorijskih stavova o socijalističkom realizmu „proizvedenih“ na Prvom svesovjetskom kongresu pisaca u Moskvi 1934. godine. Stanovište Koče Popovića u tom svetlu je autohtono i atipično za svoje vreme. Naime, Koča Popović i ne posmatra sukob s Krležom prvenstveno kao spor oko književnih i književnoteorijskih pitanja, već kao sukob na ideološkoj ravni. Uostalom, iskazom koji se nekoliko puta ponavlja u tekstu – *da se ne radi o čisto književnim pitanjima*, određuje se suština spora. Ona je, po Koči Popoviću, ideološke prirode.

Ideološkom razobličavanju intelektualnog angažmana Miroslava Krleže posvećen je drugi deo teksta pod naslovom *Rđavi razlozi Miroslava Krleže*. Zamerajući Krleži na žongliranju rečima „pisati“ i „štampati“ (u nedostatku argumenata za spor pribegava se i „tehniciziranju tuđih izlaganja“ i time se sadržina spora prebacuje na marginalni kolosek), potom na pohvalama sopstvenom ćutanju i upornoj odbrani kruga oko *Pečata*, Koča Popović, zapravo, ukazuje na ključni momenat kada spor dobija zaoštreniji smisao: Krleža brani koncepciju *Pečata* „i to upravo u momentu kada se krvavi naro-

di krvlju nevinom kaljaju“, a to je, po Koči Popoviću, „Krležina varijanta one dobro poznate 'obzirom na međunarodnu situaciju'“. U toj situaciji se i krije osnovni razlog za spor sa Krležom: „Jer ako je nešto presudnije od rečenog momenta, to su činjenice koje Krležu, uprkos tom momentu, sile da piše upravo u tom momentu. Jer baš kada je situacija takva da 'ta varava i lažna pucnjava' nije nimalo varava i lažna, pošto se 'silovani narodi krvlju nevinom kaljaju', niko nas ne može osuditi 'da nemoćno krepavamo', kada moramo odlučnije no ikada da živimo.“ U takvoj situaciji ne može se i ne sme ćutati, jer, kako kaže Koča Popović: „Oni do čijeg nam je mišljenja stalo, ne mogu, naime, imati nikakve koristi od takvog prikrivanja, zataškavanja i prećutkivanja, jer se ne radi o površnom i prolaznom nesporazumu po *književnim pitanjima*, već o oštrom, trajnom i dubokom sukobu na čitavoj liniji. A ako se Krleža nije potrudio da objasni zašto je za svoj istup izabrao sadašnji momenat, mi ćemo se potruditi da objasnimo zašto je sadašnji momenat izabrao njega.“²¹

Sukob je za svoj spoljni okvir imao „front leve knjige“, ali Koča Popović ne iznosi potpunu genezu spora, jer smatra irrelevantnim ko je, kada i gde inicirao spor. Važno je nešto drugo – da je u momentu sveopšte političke i intelektualne krize, kada svetu pretila ratna kataklizma, došlo do cepanja unutar levog pokreta, odnosno do različitih stavova o praksi i naprednoj teoriji, preciznije: o podvajanju teorije i prakse. Saradnici *Pečata* su iskrivljujući ključne postavke napredne teorijske misli, stvorili novu idejnu poziciju koja je imenovana kao „pečatovština“. Pojava „pečatovštine“ na frontu leve misli nije rezultat književnoteorijskog angažmana, naprotiv, reč je o jednom ideološkom stavu u formi književnog i filozofskog diskursa. Međutim, ne može se govoriti o jedinstvenosti na idejnom planu unutar same „pečatovštine“ jer se ona „suprotstavlja razvoju uopšte kao apologija nepomičnosti, kao apologija prevaziđene prošlosti, kao praktično propovedanje – 'krepavanja'“.

Posebnu zanimljivost i važnost u ovom polemičkom tekstu imaju ocene o nedostacima levog pokreta, o strujanjima unutar samog pokreta, o šematizmu socijalne literature, o tipovima kritičkog angažmana, o nedostatku autentičnog kritičkog dijaloga itd. Koča Popović nije apologet književne levice koji bi da idealizuje socijalnu književnost tridesetih godina, čak joj upućuje veliki broj primedbi. On konstatuje da je pojava *Naše stvar-*

nosti bila prilika da se sve nesuglasice, razilaženja, sporovi, razreše tako što će se delovati udruženim snagama, u saradnji, čime bi se postiglo „preodolevanje ranijih nepobitnih nedostataka i deformacija“. Tu priliku iz 1936. godine Koča Popović, naravno, nije svodio na uniformisanje umetnosti i kulture jer je računao i na postojeće razlike na estetskom planu. Ipak, takav koncept okupljanja levih stvaralačkih snaga nije uspeo. Po Koči Popoviću, postoji više razloga. Jedan je svakako najbitniji: nedostatak istinskog kritičkog dijaloga na „levom frontu“ stvorio je *nekritičnu kritiku* koja se pretvorila u apologetiku socijalne literature i svega onoga što se na tom planu dešavalo. U isti mah ćutalo se o slabostima, ali se ni o delu M. Krleže nije govorilo ili se, sporadično, to isto delo dovodilo u pitanje: i Krležino delo je bilo žrtva „preterane kritičnosti“ i „nedovoljne kritičnosti“.

Ako smo, dakle, s jedne strane, imali dobru volju, ali ne i vrednosti sa stvaralačkim pokrićem (pokret socijalne literature i novi realizam), a s druge strane Krležu i krug oko njega kao opoziciju unutar levice, logično je što spor dostiže kulminaciju onda kada se oglasilo rukovodstvo KPJ objavljivanjem *Književnih svezaka*. U samim *Književnim sveskama*, na jednoj strani su dijamatovci (Todor Pavlov, Milovan Đilas, Edvard Kardelj, Ognjen Prica, Otokar Keršovani) koji nemaju sluha ni smisla za nijanse, a na drugoj Koča Popović, s dosta cinizma, prizna je po čijem nalogu vodi rat s Krležom („po milosti Radovanovoj dakako saradnik ovih *Svezaka*...“), ali i s dosta hrabrosti ukazuje na pukotine samog pokreta. Kao što smo videli, razlozi na kojima on sam insistira u svom napadu na Krležu nisu estetički nego politički. Krleža je razočarao one koji su od njega očekivali „pomoć“ u sređivanju prilika „na lijevom literarnom frontu“, na protiv on je odlučno ustao u odbranu svojih saradnika u *Pečatu*, pre svega Marka Ristića, Vase Bogdanova i Zvonimira Rihtmana. U novoj kulturnoj situaciji kada su sve vrednosti ugrožene, Koča Popović ne prihvata literaturu koja je skliznula u „tendencioznu varijaciju *l'art pour l'art*“, koja se zove *la nouit pour la nouit* (noć radi noći, ili kako bi Krleža rekao, *iz noći u noć radi iz noći u noć*“ (i postala, G. T.) „...prosto beskrajno dosadnom, dosadnijom i praznijom od najgore 'stvarnošću prožete' literature“).

Prvi deo teksta *Dobri razlozi Miroslava Krleže* karikaturalno interpretira Krležine stavove o socijalnoj literaturi: ti se „dobri razlozi“ kao bumerang vraćaju sa-

mom Krleži, jer Koča Popović i njemu upućuje iste onakve prigovore kakve je sam Krleža upućivao Zogoviću, Jovanu Popoviću, itd. U ovom delu pamfleta Koča Popović je nemilosrdan, pogotovu kada, parodirajući Krležu, ukazuje na stilske i gramatičke rogovatnosti njegovog pamfleta. Međutim, u *Dobrim razlozima*... je ključno ipak pitanje odnosa stvarnosti i umetnosti i u samom Krležinom teorijskom sistemu. Naime, Krleža je sam upao u zamku teorije odraza kada je zamerajući Radovanu Zogoviću što piše o Španiji a da u njoj nije bio, i da ne poznaje kulturu te zemlje, prećutno prihvatio da je umetnost u osnovi stvar „odražavanja“. Koča Popović je ukazao na taj propust u Krležinoj misli o umetnosti i stvarnosti s velikom žestinom i izrugivanjem, napadajući Krležin stav o samoubistvu Vladimira Majakovskog i njegovu oduševljenje pisanjem Marka Ristića o Španiji „nad grobom, nad mrtvim telom masakriranog (!) Garsia Lorke...“ da bi na kraju zaključio: „A ako je već reč o onoj podloj blezgariji o mirisanju baruta, mislim da se takođe, neće naći niko pametan da zameri Krleži što govori o obešenoj ženi, a da sam nije ni žena, ni obešen.“²²

Uprkos svojoj teorijskoj nedorečenosti i polemičkim preterivanjima, čini nam se da je pamflet Koče Popovića ubedljivo pokazao da Krležin *Dijalektički antibarbarus* nije veliki teorijski spis, kao što se često tvrdilo i još uvek tvrdi. Osnovni razlog, možda, treba tražiti u činjenici da Krleža nije dosegao onu snagu u tretiranju univerzalnih pitanja umetnosti i stvarnosti kakvu su dosegli neki drugi polemički spisi u kontekstu evropske levice. Na primer Karel Tajge koji je u svojoj izuzetno značajnoj raspravi *Nadrealizam protiv struje* osuđivao ne samo fašizam nego i staljinizam, govoreći o staljinističkim čistkama i Staljinovim logorima rasutim po Sibiru kao opasnosti koja preti da uništi čitavu evropsku levicu. O tom zlu krug oko *Pečata* je ćutao. Ćutao je i Krleža. Kao uostalom i svi saradnici *Književnih svezaka*.²³

Ako smo na početku rekli da je protest bio prvi oblik intelektualnog i stvaralačkog angažmana Koče Popovića, možemo zaključiti da je protest ostao i stalna odlika njegovog filozofskog i književnog stvaralaštva i angažmana. Naravno, manifestovao se u različitim prilikama, ali uvek dovoljno jasno i uverljivo. Stav *otvorene ideje* je i stav permanentne pobune, bunta, protesta protiv kolotečine svakodnevice, protiv svih oblika mitologizacije, a za stalnu demistifikaciju i demitologizaciju. To je nepristajanje na večnu, okamenjenu ideju koja je

²² Ibid., str. 198.

²³ Jedino je Živojin Pavlović kao pripadnik levog pokreta obelodanio staljinističko zlo te iste godine (dakle 1940!) u svojoj brošuri *Bilans sovjetskog termidora*, što je nešto kasnije, od ruku svojih partijskih drugova, platio sopstvenom glavom – streljan je u Užicu, 28. XI 1941. godine. O ovom tragičnom slučaju na leviци najpotpunije informacije možete naći u knjigama Slobodana Gavrilovića *Živojin Pavlović između dogme i kritike: biografija* (Užice, Kadinjača, 2001), *Živojin Pavlović i bilans sovjetskog termidora: politička biografija* (Beograd, Zavod za udžbenike, 2008; Evro-giunti, 2011). Inače Slobodan Gavrilović je prvi preštampeo Pavlovićev *Bilans sovjetskog termidora* koji je objavljen 1940. godine, prvobitno u izdanju užičkog časopisa *Medaj* (1989), a potom kao posebno izdanje 2001 (Užice, Kadinjača).

24 Bartol Čović: *Koča Popović – nadrealista koji je oslobodio Zagreb, Antifašistički Vjesnik*, na sajtu *Radio Gornji grad*.

protiv svake vrste promene. Koča Popović je od samog početka bio za virtuelnost dijalektičke promene: i onda kada se odlučuje za revoluciju, on se ne opredeljuje za zatvoreno delo, za jednu večnu i konačnu istinu. U tom smislu, on je uvek ostao nadrealista koji ne pristaje na mirenje sa stvarnošću i sa nametnutim normama strogo funkcionalizovanog ponašanja.

Moje kazivanje o Koči Popoviću, danas i ovde u Zagrebu, ima i simboličko značenje: on je kao oslobodilac ušao u Zagreb 11. svibnja 1945. godine – pre 80 godina. A danas je 16. svibnja 2025. godine – danas sam govorio o Koči-Konstantinu Popoviću kao pesniku, filozofu, polemičaru. Ne mogu a da se ne pozovem na važnu rečenicu Bartula Čovića koja opravdava simboličku vrednost današnje priče: „Francuzi imaju Ivanu Orleanku, a koga ima Zagreb? Zagreb ima Konstantina Popovića ili, jednostavnije rečeno – Koču.“²⁴ U ovu lepu priču uveo me Nenad Rizvanović koji je umesto mene prijavio temu pod navedenim naslovom. Nisam hteo promeniti ni reč!

ODMJERENO POSMRTNA KORACNICA



Sa tu-goraz vas pra-li - mo u hla-dan grob,



jer sva-ku od vas je po-bu-nje-nu rob. Vi



pa-do-sle žr-tvom i da-vo-sie sve:



kru, ži-vo!, ma- dast - radi slo-bo-de.



U ta-mi-ci le-škoj tog kru-ni - ka zlog
Kad skr-ši - mo rop-slavo, tu kr- va- vu moć



U na ba-ri-ka-da-ma drug do dru-ga uog. Do
s pje- smom na u- zna- ma su će- mo raz- tci.

PRELJEVIĆ, VAHIDIN

**Selimović, Čolaković, Dedijer
– napomene o partizanskoj
memoaristici i dijaristici**

PRELJEVIĆ, VAHIDIN

**Selimović, Čolaković, Dedijer –
napomene o partizanskoj
memoaristici i dijaristici**

1. Meša i Muhić

Meša Selimović, bivši partizan, a u tom trenutku proslavljeni jugoslavenski pisac, objavljuje 1976. godine *Sjećanja*, knjigu „memoarske proze“, kako je naziva u podnaslovu, a čiji su odlomci već ranije izlazili u nastavcima u *Oslobođenju*. Knjiga je podijeljena u dva dijela; u prvom Selimović, već u skladu sa žanrovskim standardima, nakon uvodnog poglavlja, na koji ćemo se još vratiti, ispisuje hronološki svoj životni put, krećući od porijekla (poglavlja o djedu i roditeljima), miljea u kojem je odrastao, školovanja i profesionalnog sazrijevanja kao učitelja, uokvirenog s dva globalnopovijesna događaja (Prvim i Drugim svjetskim ratom); autor se u tom kontekstu bavi i svojim sudjelovanjem u revoluciji, zatim poslijeratnim periodom, književnom karijerom te naposljetku svojom selidbom u Beograd. Drugi dio knjige čine memoaristički portreti „preminulih prijatelja“, svjedočenja o književnicima koji su igrali važnu ulogu u piščevom životu.

U decembru iste godine u listu *Borba* u četiri nastavka izlazi jedan za tadašnje prilike neobično oštar kritički osvrt na tu Selimovićevu knjigu iz pera Fuada Muhića, filozofa i profesora na Fakultetu političkih nauka, koji je od kraja 1960-ih godina prisutan na javnoj sceni kao tada mladi praksisovac, koji se, međutim, negdje od sredine sedamdesetih počinje, barem u očima dijela kritičke javnosti, etablirati kao neka vrsta režimskog intelektualca bosanskog ogranka partije, bliskog braći Pozderac i Branku Mikuliću. Već sam naslov ove polemike Muhićeve intervencije, *O jednoj lamentaciji nad revolucijom*, te činjenica da je ona objavljena u svezugoslavenskom najvažnijem partijskom organu, kao i kasnije polemika između Predraga Matvejevića i Fuada Muhića, koja se djelimično doticala i ovog kritičkog osvrta, signalizira da diskusija o Selimovićevoj knjizi nije ostala u okvirima književnoestetskog rezoniranja, nego je od početka sadržavala i jasne političke implikacije. Na određene aspekte Selimovićevih memoara kao i na način na koji Muhić argumentira i obrazlaže svoje prigovore, vratit ćemo se svakako kasnije.

2. Partizanska dijaristika i memoaristika u socijalističkoj Jugoslaviji: Čolaković i Dedijer

Diskurzivnopovijesni kontekst u kojem se objavljuju memoari istaknutog književnika i učesnika NOB-a, je-dnog od nekoliko najvažnijih literarnih autoriteta u zemlji, bio je već pripremljen dokumentarističko-književnom praksom koja je bila ustanovljena odmah nakon rata, kad, među ostalima, izlaze *Dnevnici* Vladimira Dedijera (1945-1951) i *Zapisi iz oslobodilačkog rata* (1946-1955) Rodoljuba Čolakovića kao „autentična“ svjedočanstva o revoluciji i Narodno-oslobodilačkoj borbi.

Dnevnik kao književna vrsta, barem u svojoj modernoj verziji od prosvjetiteljstva (Boerner 1969; Dusini 2005), spada u registar tzv. ego-književnosti koju načelno odlikuje odsustvo Drugog kao adresata (za razliku od autobiografije ili pisma); njen primarni cilj je autorefleksija odnosno ispisivanje i samopreispitivanje autorske osobnosti. Istina, prema jednom starijem tumačenju, dnevnik zapravo počinje kao forma zapisivanja bliska kronici: ona bilježi važne događaje iz neposrednog okruženja zapisivača, čija se osobnost rijetko ističe. Autorstvo kao izraz individualnosti, u autobiografijama ili dnevničkoj literaturi, nakon određenih priprema kod religioznih kasnoantičkih autora (kod sv. Augustina), i u srednjevjekovnom misticizmu, tek uzima zamah u novovjekovnom spisateljstvu, a svoj puni potencijal razvija od 18. stoljeća. Rousseauove *Ispovijesti* i Goetheova autobiografija *Pjesništvo i zbilja* markiraju trasu koja će voditi do dijaristike u književnoj modernosti u dnevnicima Arthura Schnitzlera, Franza Kafke ili Witolda Grombowitza ili autobiografskoj prozi Oscara Wildea ili Eliaša Canettija (Lehmann 1988).

Ono što se čini ključnom odlikom upravo jugoslavenske partizanske dnevničke literature jeste s jedne strane svojevrsno zauzdavanje osobnosti, a s druge postojanje adresata, odnosno Drugog kao imaginarnog čitatelja. Taj adresat je u neku ruku sama *historija*.

Rodoljub Čolaković bilježi u predgovoru prvog toma svojih *Zapisa*, objavljenog 1946. godine:

„Knjiga je pisana kroničarski vjerno s ciljem da bude dokumenat o jednom slavnom periodu naše istorije i o ljudima koji su u njemu bili ‘i pisci i glumci svoje vlastite drame’ (Marks). U njoj će, sigurno, biti praznina, i ona nikako ne pretenduje da bude iscrpan i

svestran prikaz prvih dana oružane borbe protiv njemačkih okupatora u tim krajevima Srbije. [...]

Potrebno je iznijeti sve činjenice koje bi svakom jasno i rječito govorile o teškoćama koje je trebalo savladati, o naporima naših ljudi, o njihovom junaštvu, o njihovoj bezgraničnoj ljubavi prema slobodi i otadžbini; potrebno je konkretnim činjenicama pred istorijom utvrditi ulogu rukovodstva u našem ustanaku, čija je smjelost, dalekovidost, gipkost i nepokolebljivost, omogućila pobjedu naših naroda nad fašističko-imperijalističkim osvajačima i domaćim izdajnicima.

Učesnici Oslobodilačkog rata znaju bezbroj takvih činjenica. Da bi sačuvali to blago, potrebno je napisati savjesno i vjerno ono što se doživjelo i zapamtilo. Na taj način mi ćemo svi zajedno stvoriti pravu riznicu činjenica koja će biti izvor građe i za naučnike i za umjetnike [...] da dobiju istinitu, potpunu, konkretnu pretstavu o velikom istoriskom djelu koje su naši narodi ostvarili, boreći se sa oružjem u ruci za nacionalnu nezavisnost, slobodu i život dostojan čovjeka. Sarajevo, novembra 1946.“ (Čolaković 1985/86: 32).

Čolakovićevi *Zapisi* trebaju imati dakle dokumentaristički karakter; njihov zamišljeni smisao je s jedne strane, utvrditi *činjenice*; dok se, s druge strane, autorstvo u smislu konstrukcije osobnosti gubi u korist „objektivnog“ prikaza. Autor stupa u pozadinu i pretvara se – manje-više – u medijum historije kao takve. Revolucionarni autorski subjekt se dakle stapa sa samim zbivanjem; to je barem proklamirana ambicija. No, ona ostaje neispunjena, barem u obliku u kojem je to Čolaković namjeravao. Na više mjesta vidljivo je kako pripovjedačko Ja uvijek iznova ipak izbija u prvi plan: „Putujući kao ilegalac po Jugoslaviji i drugim zemljama Evrope nikad nisam volio željezničke stanice, i nekoliko mojih neprijatnih uspomena vezano je za njih“ (Čolaković 1985/86: 52), kaže pripovjedač na jednom mjestu, i takvih autorefleksivnih introspekcija ima na brojnim mjestima. Kod Čolakovića svakako igra ulogu i činjenica da je on, kako navodi u predgovoru, veliki dio dnevničkih bilješki 1941-1944. izgubio u ratu, te naknadno rekonstruirao „po sjećanju“: i taj neznatan vremenski razmak otvara prostor za pozicioniranje individualnog karaktera subjekta.

PRELJEVIĆ, VAHIDIN
Selimović, Čolaković, Dedijer
- napomene o partizanskoj
memoaristici i dijaristici

UP&UNDERGROUND
Prosinac 2025.

Dedijer pak je u svojoj knjizi, barem formalno, puno bliži da ostvari ambiciju „autentičnog“ dokumentiranja događaja lišenog osobnosti, iako odmah napominje da je ovaj dokument, uza svu „vjernost činjenicama“ rezultat neke autorske selekcije: „Iz Dnevnika su izostavljene samo one stvari, za čije objavljivanje uslovi još nisu sazreli“ (Dedijer 1981: 11). Kako god, on svom rukopisu izričito odriče književni karakter:

„Iz svih gore navedenih razloga, ovaj Dnevnik nije ni istorija ni literatura. Ovo su zapisi jednog novinara. Pripremajući prvu knjigu Dnevnika za štampu, ispravljao sam samo najgrublje jezičke i stilske greške, gledajući da od prvobitne forme ostane što više, kako bi se sačuvao dokumentarni karakter čitavog Dnevnika. Ali sam zato istorisku tačnost svih činjenica proveravao kolikogod sam više mogao. [...] Ovaj Dnevnik vodio sam dosta dugo vremena iz dana u dan. Dok sam živio u Beogradu, pod nemačkom okupacijom u leto 1941. godine, razumljivo, ništa nisam mogao da pišem, pa sam zabeležke o tim danima napravio po dolasku na oslobođenu teritoriju, u Šumadiji. Ali sam i tada mnoge stvari morao da izostavim, a takođe i jedan deo imena, kako neprijatelj ne bi mogao da se koristi tim materijalom u slučaju da mu Dnevnik padne u ruke“ (Dedijer 1981: 10).

Zanimljiv je ovdje, pored poricanja književnog, izričito smještanje ratnog i revolucionarnog dnevnika u diskurs „novinarstva“, odnosno žanr reportaže. Jedan od mogućih modela za ovaj oblik ispisivanja revolucije sigurno je čuvena knjiga američkog novinara Johna Reeda, *Deset dana koji su potresli svijet*, objavljena prvobitno 1919. godine. I sam Reed u svom djelu iznosi sličnu poetiku čiste faktualnosti: „Ova knjiga je deo sažete istorije – onako kako sam je ja video. Knjiga nema drugih namera osim da bude detaljan prikaz Novembarske revolucije, kad su boljševici osvojili državnu vlast u Rusiji i predali je u ruke Sovjeta“ (Rid 1952: XVII). No, i sam Reed, kako signalizira ograda „kako sam je ja vidio“ ne može potpuno odvojiti tekst i prikaz od vlastite subjektivnosti. Još je to manje slučaj, recimo kod tada izrazito komunistički nastrojenog Arthura Koestlera, koji u svom *Španjolskom testamentu* (1937) ispisuje također jednu vrstu dnevničke reportaže o Građanskom ratu iz ofenzivne antifašističke i republikanske perspektive, no već u motu svoje knjige

reflektira odnos osobnog i općeg, odnosno subjektivnog i objektivnog u povijesnom procesu: „Umiranje, i onda kad se događa u ime nadosobne stvari, itekako je osobna stvar. Pošto ovi zapisi pretežno govore o umiranju mojih saputnika a djelimično su nastali u akutnom strahu od smrti, nezaobilazno je da imaju jake osobne crte“ (Koestler 2018: 9, prijevod V. P.).

I u slučaju Dedijerovih *Dnevnika* je već u samom predgovoru jasno da je potpuno isključivanje autorske osobnosti neizvodivo; štaviše, pisac u metatekstualnom modusu reflektira sam čin pisanja i specifične okolnosti pod kojima je djelo nastalo.

„Za sve drugove koji su vodili dnevnike veliki problem predstavljalo je osiguranje od kiše i vlage, od kojih su mnogi dragoceni dnevnic propali. Ja sam, pre polaska iz Foče, maja 1942, za svoj Dnevnik napravio torbicu od nepromočivog platna koje sam skinuo sa oborenog ustaškog aviona. Pa ipak je voda prodirala kroz rupice, te sam Dnevnik prilikom marša preko Treskavice morao da stavim pod košulju. Ovlažili su mu se samo krajevi, brojevi pojedinih stranica.

Dnevnik sam obično pisao posle marševa, pri slaboj svetlosti, s oskudnim podacima; ponekad je dužina pisanja bila uslovljena i nedostatkom mastila. Uslovi pod kojima je Dnevnik pisan odražavaju se u stilu, iskidanom prikazivanju događaja, u izvesnoj istrzanosti i kratkoći, u velikoj oskudici reči“ (Dedijer 1981: 10).

Ovdje se može zapaziti još jedan fenomen: u dramatičnom prikazu nastajanja samog rukopisa, od njegovih materijalnih preduvjeta do posljedica po sam stil, istrzanost i kratkoću, „oskudicu reči“, koja na neki način simulira „neposrednost“ i dokidanje distance između riječi i zbivanja na koje se referira, manifestira se tendencija da samo djelo nadiđe status pukog sredstva ili medijuma koji ima za cilj dokumentirati rat; u neku ruku, rukopis sam se *pretvara u subjekt revolucije*. Posebno je to upečatljivo iz sljedećeg citata gdje taj konvolut aktivno, i na neposredan, odnosno fizički način, postaje učesnik revolucionarne borbe.

„Odvojio sam se od njega svega jednom, 10. juna 1943, kod Ljubinog Groba, na Zelengori, prilikom strašnog bombardovanja. Stavio sam ga da zaštiti glavu mojoj

drugarici Olgi, kojoj je dan ranije nemačka bomba bila raznela rame. Nikad neću zaboraviti žutu torbicu s dragom knjigom, ni teške noćne marševe po vrljetima Konjuha. Kad bi došla naredba: 'Odmor!', drugovi bi mi pomogli da siđem s konja, da, febrilan od rane, legnem na zemlju, i podmetali bi mi knjigu pod glavu da tako ležim, dok ne dođe, posle pet minuta, ono teško: 'Pokret!' Od svog Dnevnika rastao sam se u novembru 1943, kad sam otišao na operaciju u Egipat. Dnevnik mi je čuvao drug Đilas" (Dedijer 1981: 11).

I kod Čolakovića i kod Dedijera estetski karakter djela uspostavlja se već zbog načina prikaza događaja; neke scene neizbježno asociraju na karakteristike žanrova kao što su, recimo, špijunski triler, koji, usput rečeno, postaje popularan tridesetih godina 20. stoljeća, kako u književnosti tako i na filmu:

„Bio sam opet pošao na sastanak Đilasu. Na stanici sam dugo čekao tramvaj. Neki sumnjiv tip prilijepio se uz me. Sjeo je u ista tramvajska kola i izašao na istoj stanici – kod Karadorđevog parka. Šetao sam pored parka i čekao, a onaj tip jednako se vrzmao pred jednim izlogom.

Bilo je očividno da me prati. Đilas nije dolazio, i meni je bilo drago što ne dolazi u ovakvu situaciju. Srećom, poznavao sam taj kraj Beograda. Šetajući smišljao sam: kojim ulicama da krenem pa da stignem kući i da se ujedno otresem svoga pratioca. Skrenuo sam u jednu ulicu, a on odmah za mnom. Da mu izmaknem, počeo sam birati kratke ulice. Poslije desetak minuta zameo sam trag" (Čolaković 1985/86: 34).

Kod Dedijera se primjećuje slična gradnja narativne napetosti u opisu konspirativnog sastanka koji prekida njemačko bombardiranje Sarajeva. Pripovjedač dodatno forsira literarizaciju i korištenjem poetskih slika i retoričkih figura.

„Osmi dan rata. – U sedam sati imali smo sastanak u kafani *Kanarinac* da bismo krenuli svi zajedno u vojSKU. Skupili smo se još pre sedam. Dan vedar, sunčan. Odjednom avioni. Hajd' mo u bašču, predlaže Bušatlija. [...] Polegali smo. Prve bombe padaju u grad. Ležim pored Vula i Čeće. Gledam jednu zelenu travku i

na njoj kap rose. Sve novi i novi talasi *Kapronija* dolaze. Jednom dvanaest. Odozgo s brda posmatramo kako stare turske kuće lete kao da su od perja" (Dedijer 1981: 19).

3. Revolucije, lamentacije i traume

Proces dalje *subjektivizacije* pisanja o revoluciji nastavljaće se kako vrijeme bude odmicalo i naročito će doći do izražaja u valu memoarske literature koji možda počinje negdje krajem šezdesetih godina 20. stoljeća, sa *Kazivanjem o jednom pokoljenju* Rodoljuba Čolakovića (1964–1972), a nastavlja se, između ostalih, i višetomnom *Revolucijom koja teče* (1971) Svetozara Vukmanovića-Tempe, a kasnije i knjigama poput one Gojka Nikoliša *Korijen, stablo, pavetina* (1981) ili sjećanjima Avde Hume *Moja generacija* (1984). Pritom je vidljivo da se onaj revolucionarni spisateljski subjekt, koji isprva pretendira da se deindividualizira označavajući onu „smrt autora“, o kojoj na različite načine baš nekad u to vrijeme govore Michel Foucault i Roland Barthes, sada vraća na velika vrata u partizansku literaturu. Nekadašnji revolucionari, a sada autobiografi i memoaristi, u poodmakloj životnoj dobi, u ovoj novoj fazi od početka sedamdesetih godina, naglašavaju vlastitu ulogu u toku revolucije. To izaziva brojne kontroverze i nesuglasice upravo među njima. Jedna od glavnih tema upravo Čolakovićevih dnevnika iz 1971. i 1972. godine, koji su tek posthumno objavljeni, jesu Vukmanovićevi memoari, u kojima on, po mišljenju Čolakovića, ali i mnogih drugih revolucionara s kojim tih godina razgovara, egomanično naglašava svoju važnost i nezamjenjivost u NOB-u. Jedan Čolakovićev dnevnički zapis iz januara 1971. karakterističan je za cijeli niz sličnih komentara: „Čitao Tempa. Stvarno je sve pobrkao i prikazuje stvari kako je on sad, posle toliko godina, uobrazio da su bile. Pri tom ističe sebe, vredi druge" (Čolaković 2008: 47).

U takvom ambijentu pojavljuju se *Sjećanja* Meše Selimovića, kao i Muhićev polemički osvrt, u kojem se iskazuje nelagoda zbog jake subjektivizacije prikaza historijskih zbivanja odnosno jugoslavenske revolucije: Muhić, naime, propituje „однос Селимовићевог доживљаја револуције у његовој субјективној рефлексiji, и смисла саме револуције какав се он исказао у објективној рефлексiji" (Muhić 1976). Kao

uzor autobiografskog pisanja, u kojem je ostvaren ispravan balans između subjektivnog i objektivnog, na kojem autor osvrta insistira, ističe se *Jučerašnji svijet* Stefana Zweiga. Polazeći od jednog citata iz uvoda u ovo Zweigovo djelo, Muhić nastavlja:

„Цитат Штефана Цвајга нисмо случајно споменули. У њему је на пластичан методолошки и етички начин сабијена темељна дилема сваког литерарног пишчевог казивања о свом животу уколико је праћена његовом амбицијом да кроз то казивање истовремено изрекне и истину о времену у коме је живио. Та дилема гласи: да ли стваралац има историјско и морално право да индивидуалну судбину уздигне на принцип епохе и да њену субјективно доживљену трагику прогласи трагиком самога времена. Да ли је историја у своме збивању (поготово она револуционарна) баш тако оскудна и једнодимензионална да би се њен логос могао исцрпити у егзистенцијалном простору једне личности, ма колико она била значајна (по особној представи или пак збиљски). Ова дилема далеко превазилази оквире књижевне теорије. Она можда у њу и најмање спада, јер допире до оних одредница друштвеног бића гдје свака посебна мисаона дисциплина постаје претијесна да би одговорила на фундаментално питање о односу човјека и историје, судбине и збивања, ламентације и достојанства у трпљењу и, најзад, индивидуализма и колективне опстојности друштва. Смиренији критички поглед на Сјећања показао би да Селимовић у њима ову дилему није разријешао и да су она за собом оставила крупну празнину која ће се свакако рефлектирати и на укупну процјену његовог животног дјела“ (ibidem).

U trenutku dok Muhić ovo piše, narativ o jugoslavenskoj revoluciji, već je, kao što smo naznačili, odavno diversificiran i individualiziran u memoarima vodećih revolucionara, koji su u samim zbivanjima imali znatno važniju ulogu od Selimovićeve. Ironija se sastoji u tome da Selimović, kako i naznačava u uvodnim poglavljima svoje knjige, zapravo i ne krije izrazito individualni impuls svoje memoarske proze, koja je odustala od ambicije da

sačini portret jednog vremena, naglašavajući pritom da je cilj ovog „autobiografskog pakta“ (Lejeune 1994) koji on sklapa sa čitateljem u neku ruku terapijski, jer se autor zapravo želi osloboditi traumatičnog tereta individualnog pamćenja.

„Važan razlog je u tome što ovim zapisivanjem želim da se otarasim svoga privatnog života, da ga u sebi likvidiram kao stalno prisutno žarište i izvor sjećanja, da ispalim taj moćni naboj, kako mi ne bi smetao u mom književnom radu: kad ga zabilježim, to sjećanje što slobodno pluta po meni, preći će iz oblasti potisnute ali stalno prisutne svijesti u inventarisanu memoriju, i neće više intenzivno živjeti kao mogućnost koja se zaobilazi.

Oslobodivši se pritiska vlastitih privatnih doživljaja, koji izgledaju mnogo značajniji dok nisu fiksirani, pa slobodno sjećanje na njih brodi neusmjereno kroz našu svijest, poput oblaka i sna, preplicući se ili mimoilazeći, kao sjenke ili prijetnja ili konkurencija, s mišlju kojoj pokušavamo da posvetimo punu pažnju, ostaće u meni slobodan prostor za književno oblikovanje nekog zamišljenog, mogućeg događaja, očišćenog od tereta životne doslovnosti“ (Selimović 2014:10).

U tom smislu, i možda je to Muhić na jednom drugom nivou uistinu naslutio, Selimovićeve *Sjećanja* svakako jesu subverzivna u odnosu na službene pripovijesti o revoluciji, jer ih, da se poslužimo jednom dihotomijom njemačkog kulturologa Bernharda Giesena, iz *trijumfalnog* oblika kolektivnog pamćenja premještaju u individualizirani *traumatični* modus (Giesen 2025).

Literatura

- Boerner, Peter: Tagebuch. Stuttgart: Metzler 1969.
- Čolaković, Rodoljub: Dnevnik 1971/1972. Banjaluka/Bijeljina: ANU RS 2008.
- Čolaković, Rodoljub: Kazivanja o jednom pokoljenju 1-3. Sarajevo: Svjetlost 1980.
- Čolaković, Rodoljub: Zapisi iz oslobodilačkog rata 1-5. Sarajevo: Oslobođenje 1985-86.
- Dedijer, Vladimir: Dnevnik 1-3. Rijeka: Liburnija 1981.
- Dusini, Arno: Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung. München: Funk 2005.
- Giesen, Bernhard: Trijumf i trauma. Zenica: Vrijeme 2025.
- Humo, Avdo: Moja generacija. Zenica: Vrijeme 2019.
- Koestler, Arthur: Ein spanisches Testament. Zürich: Europa Verlag 2018.
- Lehmann, Jürgen: Bekennen - Erzählen - Berichten. Studien zu Theorie und Geschichte der Autobiographie. Tübingen: Niemeyer 1988.
- Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Frankfurt/M: Suhrkamp 1994.
- Muhić, Fuad: O jednoj lamentaciji nad revolucijom. Borba 10-13.12. 1976.
- Rid, Džon: Deset dana koji su potresli svet. Beograd: Kultura 1952.
- Selimović, Meša: Sjećanja. Beograd: Vulkan 2014.
- Vukmanović-Tempo, Svetozar: Revolucija koja teče 1-3, Beograd: Zagreb: Mladost 1982.
- Zweig, Stefan: Die Welt von gestern. Einnerungen eines Europäers. Frankfurt/M: Fischer 1970.

RABOTNIČKA

(Bugarska)

UMJERENO

Ra- bol-ni-ci, ra- bot-ni-čki, slo-
že- te se na vse stra-ni. Ra- vse stra-ni
Na- prej, dru-ga- ri, sme-lo, da gra- dmo
naš to ve li- ko de-lo!

Da rabotim, da se trudim,
rabotnika da prosvestim!
Naprej, segda je vreme
za svobodata vsi da izmreme.

Znamenje to črveno si
razvejte go na vse strani.
Naprej, drugari, smelo,
da gradmo naše to veliko delo.

CAR, MILKA

**Dijalog i 20. stoljeće u
Drvarskom dnevniku Ervina
i Irme Šinko**

CAR, MILKA

Dijalog i 20. stoljeće u Drvarskom dnevniku Ervina i Irme Šinko

I.

Dnevnik kao kompleksna žanrovska forma svojim se genološkim obilježjima tijesno naslanja na zbilju i povijesne događaje. Prateći točno omeđene društvene i političke koordinate neposredno prije izbijanja Drugoga svjetskog rata i tijekom njega *Drvarski dnevnik* Ervina i Irme Šinko tvori sastavni dio „epohe dnevnika“ (Boerner 1969: 66–68) te su dnevnici istodobno „lični dokumenti i dokumenti vremena“ (Šinko 1955: 85). Šinko svoje zapise počinje 8. prosinca 1939. u Zagrebu, te – „s ovim užasnim evropskim nebom iznad glave“ (Šinko 1987: 17) – prati događaje u Drvaru, Bosanskom Grahovu i Veri, sve do zbjega bračnoga para Šinko 7. lipnja 1944. godine i njihova života u „partizaniji“ (Šinko 1987: 339). U referentnom izdanju umetnut je dnevnik Irme Šinko koji obuhvaća šezdeset i jedan dan Drvarske komune te se njihove perspektive na povijesna zbivanja u Drvaru udvajaju i nadopunjuju. Dnevnik je po svojoj prirodi autobiografski tekst, no ovdje je istodobno svjedočanstvo povijesnih zbivanja koja su obilježila 20. stoljeće i nadovezuje se na Šinkove moskovske i pariške dnevničke zapise kao dio slagalice u mozaiku predratne i ratne Europe te svjedoči „strast dokumentovanja“ (Bošnjak 1987: 435) autora i apatrida Ervina Šinka, kao i njegove supruge, liječnice Irme Rothbart Šinko.

Ovdje će se njihovi dnevnički zapisi promatrati kao modus ispovjedne dikcije, što je termin koji se, prema određenju G. Genettea, koristi za „ne-fikcijske iskaze poput povijesti, autobiografije, reportaže ili intimnog dnevnika“ (Genette 2002: 6). Prema Genetteu dnevnik je intra-homodijetički književni oblik u kojem se dijegetički pripovijeda vlastita priča, u čemu se naslanja na pripovjedne konvencije i kulturnu praksu biografske autorefleksije svojstvenu dnevničkom žanru. U *Drvarskom dnevniku* Ervina Šinka razmatrat će se tipologija dnevnika kao žanra upućenoga na „tihi dijalog“, kao i načini dokumentiranja (ratne) svakodnevice kada dnevnički zapisi postaju svjedoci povijesnih zbivanja, premda pisani u „konspirativnom“ i „objektivnom“, „hroničarskom tonu“ (Bošnjak 1987: 418). Polazeći od tako određenoga dnevničkog žanra pratit će se silnice „jednog teškog, revolucionarno-emigrantskog židovskog života“ (Matković 1969: 5) i njihovih stalnih i traumatičnih preplitanja s kolektivnim povijesnim zbivanjima u prvoj

polovini 20. stoljeća. Marijan Matković, kao jedan od najboljih jugoslavenskih poznavatelja Šinkova djela, ubraja toga „Ahasvera protiv svoje volje“ (Matković 1968: 377) i stanara „internacionalne domovine angažirane pjesničke riječi“ (374) u niz „lucidnih moralista revolucionarnih gibanja“ (373). Jednako kao i u prethodnim Šinkovim tekstovima, sudbina rukopisa i život intelektualca neraskidivo su povezani, međusobno se uvjetuju i potvrđuju. „Autobiografska stigma, doživljavanje i prikazivanje kriza svoga vremena kao subjektivne krize“ (Végel 1983: 100) obilježja su njegova djela.

U svojim skicama za Šinkovu biografiju, njegov student s Fakulteta u Novom Sadu i povjesničar književnosti Ištvan Bošnjak Šinkovo djelo promatra kao „jedinствен [...] i povezan niz pokušaja da se daje ime čovjeku našega stoljeća“ (Bosnyák 1971: 344). Doista, Šinkovi zapisi reflektiraju 20. stoljeće koje je, prema Badiou, „sebe mislilo ujedno kao kraj, iscrpljenje, dekadenciju, i kao apsolutni početak“ (Badiou 2008: 35) i „bilo (je) na sve moguće načine, dakle ne samo u politici, stoljeće razaranja“ (57). Ervin Šinko je sa svojom ženom Irmom Rothbart, kasnije Irmom Mici Šinko (1896.–1967.) preživio razdoblje kada je, prema Malrauxu, kojega u svojoj knjizi *Stoljeće* citira Alain Badiou, „politika postala tragedijom“ (Badiou 2008: 14). Šinko o tome piše, „Zemlja je u vatri zla“ (Šinko 1987: 30). Prema Badiou je 20. stoljeće vrijeme „događaja koji su toliko apokaliptični, toliko užasni, da je zločin jedina kategorija koja je sposobna označiti njegovo jedinstvo“ (Badiou 2008: 8). Istodobno je 20. stoljeće određeno svojom strašću za realnim i opsjednuto pitanjem o funkciji umjetnosti, premda: „Ništa ne može potvrditi da je realno doista realno, ništa osim sistema fikcija u kome će ono glumiti ulogu realnoga“ (55) te žanr dnevnika prati žudnju za realnim i nudi mogućnost stjecanja uvida u priče 20. stoljeća.

U potrazi za realnim između zbilje i sustava fikcija paušalno je Šinkov *Dnevnik* obuhvatiti pojmom ego-dokumenta jer u njemu se i biografski supstrat i dokumentarna vrijednost duboko prožimaju, javna i privatna sfera duboko su povezane te u jednakoj mjeri reflektiraju transindividualna iskustva kao što propituju kolektivne stavove. To će Šinko jasno formulirati u poratno doba, kada dobiva profesuru u Novom Sadu i afirmira se kao intelektualac i autor u jugoslavenskome književnom polju, primjerice u svojoj uvodnoj riječi akademiji lirike pod naslovom *Vox humana* u JAZU, održanoj povodom

proslave četrdesete godišnjice Komunističke partije Jugoslavije 1949, u razdoblju kada njegove ranije moralne konflikte povezane s revolucijom i doživljajima u SSSR-u zamjenjuje „humanističko harmoniziranje“ (Végel 1983: 113). U tom govoru ističe: „Svako je pjesničko djelo [...] nužno dokument ljudskoga i dokument vremena, pjesnikova najličnija konfesija o svome odnosu prema životu i smrti“ (Šinko 1949: 430). U jugoslavenskome književnome polju afirmirao se nakon objavljivanja dvaju velikih djela, romana *Optimisti*, a posebno *Roman jednoga romana*, tekstova koji su svojedobno „predstavljali pravo otkriće, jer su razotkrivali jedan tabu“ te je držao i predavanja o moskovskim danima, dok ga je „pratila kao tjelohranitelj sitna ženica, njegova supruga, a kao što sam kasnije shvatio, i njegov anđeo čuvar, Mici“ (Donat 1983: 91). Binarno organizirani simbolički poradak onodobnih diskursa sa stereotipizacijom žene kao anđela ovdje narušava izravna poveznica sa ženom kao tjelohraniteljem i čuvarom, što će se pokazati i u zajedničkim danima u Drvaru kada Irma Rothbart preuzima inicijativu i u svakom pogledu spašava egzistenciju Ervina Šinka.

Također, dnevnik je prema Genetteu sasvim usredotočen na njegova protagonista, a ovdje preuzima čak funkciju utočišta pred zbiljom. Naime, Ervin Šinko se kao „revolucionar“, „internacionalist“, „kozmpolit“ te „putnik na drumu života“ (Šinko 1956: 20, 25), odnosno „mađarski pisac bez zanimanja, [...] Židov s revolucionarnom i kršćanskom prošlošću, kao emigrant koji je pohodio Moskvu i u svojoj prtljazi čuva pogibeljne rukopise koji ga podjednako kompromitiraju u očima desnice i ljevice“ (Bosnyák 1983: 53) u trenutku pisanja dnevnika nalazi na prekretnici i ne priključuje se revolucionarnom pokretu, nego se daleko prije suočava s vlastitim „neizlječivim individualizmom“ (Šinko 1955: 261), kako je pisao u svojem *Romanu jednog romana*.

Šinko je u to doba, uz mnoge druge, „stajao u mračnoj zbilji bezdomovinskih pisaca“ (Donat 1983: 93) te se u devetotomnome nizu posvećenom njemačkoj književnosti egzila pojavljuje kao jugoslavenski književnik i jedini autor među putnicima u SSSR kojem je u travnju 1937. bila uskraćena dozvola boravka (Walter 1972: 141).

Irma Šinko zajedno s njime proživljava razdoblje u kojemu počinju „i iznutra da budemo nomadi“ (Šinko 1987: 46). Mici – kako Irmu Rothbart zove Šinko – je za njega „sâm život“ (Šinko 1987: 19) te žive „fundamental-

nu idilu koja se zove Ervin-Mici, bez koje ja ne mogu i nikad ne bih ni mogao da živim“ (Šinko 1987: 21). Bošnjak Irmu Rothbart Šinkovim riječima naziva njegovom jedinom domovinom i „jedinom Svetinjom“ (Bošnjak 1987: 397). Biografija Irme Rothbart zaobilazi i negira strukture diskriminacije i marginalizacije žena te će se u osloncu na novija istraživanja teoretičara književnosti i translatologije Andreasa F. Kelletata prikazati kao egzemplarna biografija emancipirane žene 20. stoljeća, iznimno obrazovane žene i revolucionarke u puni svoja življenja egalitarnog feminizma.

U Budimpešti je pripadala krugu oko Lajosa Kasáka, avangardističke i antiburžuske umjetničke grupe koja je izdavala časopis *MA (Danas)* (usp. Forgács/Miller 2013: 1128–1136) te se družila s intelektualcima poput Béle Balázsa, Arnolda Hausera, Györgya Lukácsa i Károlyja, tj. Karla Mannheima. Upravo se ona pobrinula prikupiti inicijalni kapital za prvi broj časopisa *Internacionále*, stupivši u lažni brak s G. Hevesijem (Deák 2019: 37). Potom je taj časopis postao službeni organ mađarske KP (Bosnyák 1983: 55), a Šinko je, uz nju, bio jedan od njegovih utemeljitelja. Šinko na te dane u Intimnom razgovoru 1963, u svojim budimpeštanskim zapisima iz književnopovijesnoga muzeja palače Károly gleda uz „dug niz melankoličnih refleksija“ (Šinko 1969: 435). Dakle, ona je revolucionarka iz doba mađarske Sovjetske Republike, kada je bila u komesarijatu obrazovanja pod vodstvom Györgya Lukácsa (Gužvica 2024), držala je referate na radničkim kongresima te je s delegacijom mađarske KP otputovala na sprovod Rose Luxemburg. Nakon kontrarevolucije pobjegla je u Beč, gdje je radila u bečkom sekretarijatu Komunističke omladinske Internacionalne. Godine 1920. udaje se za Šinka i oboje su istupili iz KP pod utjecajem pacifističkih kršćanskih ideja. Andreas Kelletat u svojem iznimno opširnome radu posvećenom sudbini intelektualaca u zapetljanoj mreži prilika na ljevici, apatrida i egzilanata poput Šinkovih, navodi Lukácsjev prilog iz časopisa *Internacionále* (1919) pod naslovom *Taktika és ethika* posvećen moralnim problemima individualnoga terora, koji su bili uzrok udaljavanja bračnoga para od komunističkoga pokreta. Kelletat također donosi podatak kako je Lukács pisao Irmi Rothbart nagovarajući je da ne napušta KP (usp. Kelletat 2023). Ta prepiska i Šinkovo odricanje od nasilja važan su prilog raspravi na ljevici i anticipiraju njegovo prijateljstvo s Krležom, jer se poklapaju s Krležinim antidogmatskim stavovima.

Vratimo li se na biografiju Irme Šinko, put ju je vodio u Beč, gdje je nastavila studij medicine, koji je započela u Budimpešti nakon studija germanistike i hungarologije, te je promovirala 1926, da bi se 1932. godine u Zürichu, zahvaljujući obiteljskom nasljedstvu, dodatno specijalizirala za rendgenologiju. U cijelome tom razdoblju ona uzdržava Šinka jer su njegovi prihodi bili iznimno slabi. Kratko su živjeli u Prigrevici pokraj Apatina, pod stalnom prismotrom jugoslavenskih vlasti. Pod pseudonimom Klára Kertész mađarska revolucionarka prevodila je Šinkove tekstove na njemački (Kelletat 2023: 394) te joj je niz tekstova objavljen u *Bečkim radničkim novinama (Wiener Arbeiter-Zeitung)* i drugim, uglavnom regionalnim časopisima. Godina 1933. je za njih, kao i za mnoge druge neistomišljenike Hitlerova režima, bila prijelomna jer nakon paljenja Reichstaga bježe iz Beča u Pariz, gdje Irma nije dobila dozvolu za rad kao liječnica te se odlučuju za put u Moskvu, i to na zagovor Romaina Rollanda koji je Šinkove *Optimiste* preporučio za objavljivanje. Inače, upoznali su ga preko „crvenoga grofa“ Mihálya Károlyija. Upravo je u Moskvi Irma Šinko pratila devijacije Staljinovoga Sovjetskoga Saveza, reagirajući na zabranu pobačaja i uskraćivanje ženskih prava i radeći cijelo to vrijeme u Institutu za rak. Uz Rollandovu preporuku su – u zadnjem trenutku? – napustili Sovjetski Savez i ipak dobili vizu za Pariz, što im je vjerojatno spasilo život, za razliku od Isaka Babelja s kojim su se intenzivno družili, čak su boravili u njegovome stanu u Moskvi (usp. Šinko 1955). Ljeto 1939. proveli su u Sanary-sur-Mer, gdje je Irma Rothbart zarađivala pretipkajući manuskript Franza Werfela te potom bježe u Jugoslaviju. Osim njezine majke Johanne, cijela joj je obitelj ubijena u Holokaustu. Nakon rata djelovala je dalje kao prevoditeljica te je među ostalim, uz pogovor Ervina Šinka, na mađarski prevela Krležine ratne novele u jednom svesku pod naslovom *Magyar királyi honvéd novellák*, kao i druge tekstove. U ostavštini se čuva 700 stranica njezina prijevoda dnevnika V. Dedijera na mađarski (Kelletat 2023).

II.

Drvarski dnevnik – suprotno očekivanjima vezanima za Drvarski ustanak iz 1941. ili desant na Drvar iz 1944. – samo se rubno bavi povijesnim i revolucionarnim zbi-

vanjima. Iza iscrpnih dokumentarnih bilješki krije se „biblijski intoniran iskaz protkan apokaliptičkim vizijama svjetskog rata“, odnosno, prožima ga „konflikt“ „život“ i „duše“, „duha“ i „čina“, „vjere“ i „morala“ (Végel 1983: 102). Šinko tako čita Dostojevskoga i njegov roman *Braća Karamazovi* na njemačkome, bilježi svoj doživljaj lektire Crocea, Hölderlina, Nietzschea, Cervantesa, Kierkegaarda i Tristrama Shandyja. Uz to zapisuje niz pjesama posvećenih platonskoj i neostvarivoj ljubavi s mladom Zagrepčankom Sonjom. Toj je neostvarivoj i neostvarenoj ljubavi posvećena prva trećina Šinkovih dnevnika koji u tom dijelu nude priču o ljubavnome trokutu 20. stoljeća.

Također, ponovno je u fokusu sudbina Šinkovih rukopisa prokrijumčarenih iz Moskve i njihovo spašavanje. Na samom početku svojega dnevnika Šinko opisuje susret s Krležom i Cescarcem, „i kod njih se naziralo neko uzbudljivo iščekivanje kada su se raspirivali o SSSR-u“ (Šinko 1987: 14), no Krleža ga odmah upozorava: „Und wenn man von Russland spricht, so treten sie aus Reich und Glied – und schweigen Sie“ (Isti: 15) te ga poziva na suradnju u *Pečatu*, obećavajući mu objavljivanje *Optimista*. Šinkova prisilna šutnja o njegovoj „moskovskoj anabazi“ (Krleža 2022: 128) klatno prebacuje prema osobnome, o čemu svjedoči svojevrсни nastavak europskih lutanja Šinkovih u *Drvarskome dnevniku*, gdje je kronikalni prikaz zbivanja uvijek prožet osobnim doživljavanjem i subjektivnim pogledom te je stoga uvijek pristran (Jürgensen 1990: 236). Šinko u časopisu *Forum* iz 1960. godine autopoetički piše o „dnevniku jednog pjesnika u tjeskobi“ (Šinko 1969: 443). Pritom je upadljivo apolitičan, primjerice kada zapisuje da je čovjek tamo gdje počinje politika sveden na „quantité négligable“ (Šinko 1987: 165). Kada počinje rat, zapisuje: „A ja sedim ovde, kao da bih tu mogao da ostanem do kraja života: u radu, pored Mici, kao ludak koji piše – sedim ovde kao na nekoj stani gde sam u prolazu, osluškajući u koji čas će da pođe voz koji će i ovu zemlju i mene odvesti u rat“ (Šinko 1987: 69). U veljači 1941. mu iz Radišine 14 piše Miroslav Krleža spominjući da ga zamišlja kako „savršeno nemotno ležite presamićeni tamo negdje u Drvaru (kao ustrijeljeni zec u paprenjaku)“ (Krleža 1988: 294) i žali što ni on nije ništa postigao u pokušajima objavljivanja njegovih rukopisa. Krležino stanje poklapa se u tim apokaliptičnim danima sa Šinkovim te odražava osjećaj poraza i gubitka humanistički obrazovanoga intelektualca

u jednome od njegovih poetski najsnažnijih pisama: „Mene potresa groznica u ovom pomračenom zvjerinjaku, u ovom gnusnom svemiru – u ovoj olinjalov vrani i sve se opet, kao u bunilu, vrti u meni i oko mene, i u ovom mahnitom metežu vrtoglave vrteške osjećam laganu nesvjesticu. Mi stari komedijaši i prevaranti, mi sve radimo sunovratno: vertigine laboramus!“ (Krleža 1988: 295). Kolektivna zamjenica „mi“ će se u poslijeratnoj Jugoslaviji učvrstiti u duboko i trajno prijateljstvo dvojice pisaca. Ono je dokumentirano u Krležinim pismima (na njemačkome i mađarskom jeziku) u kojima spominje zajednička putovanja u Opatiju, na Brijune, kao i suradnju na prijevodima i u časopisu *Forum* (Krleža 1988: 294–303).

Dnevnik se kao žanr oslanja na neposrednost i subjektivnost doživljaja iz vanjskoga svijeta, a posebno je u doba krize upućen na zapisivanje trenutaka. Pod pritiskom zaoštavanja prilika početne refleksije o dubokoj osobnoj krizi iz prvoga dijela dnevnika, s pokušajem strukturiranja i tumačenja proživljenih iskustava, zgušnjavaju se u istinske etnoantropološke skice o doživljaju Drvara i ljudi koje upoznaju od odlaska iz Sarajeva. U „hroničarskoj žurbi“ (Bošnjak 1987: 435) bilježi zbivanja od „građanskoga rata“ (Šinko 1987: 91) u Drvaru do zbjega pred ustaškim zauzimanjem Drvara u talijanski Šibenik i Split te svoj povratak u Drvar preko Knina. U prvome dijelu dnevnika Šinko uglavnom opisuje svoj ljubavni brodolom, „lirski intermezzo“ (Végel 1983: 69) i tešku individualnu krizu. Platonski ljubavni trokut Šinko potom prerađuje u noveli *Aronova ljubav*, o kojoj Branimir Donat svjedoči kako posjeduje „onaj tipičan oblik intelektualnih neuroza senzibilnog židovskog duha odgojenog u okvirima Kakanije“ (Donat 1983: 88–89). U drugome dijelu svojega dnevnika posvećuje se promatranju kaosa i terora, „prigušene mržnje“ i „krvave sadržine“ (Šinko 1987: 137) u ratnome vihoru „hronike Drvara“ (Šinko 1987: 139).

Naznake univerzalnoga humanizma, tj. „jedan neprekidan humanizirajući proces“, na koji se u svojim analizama opetovano poziva Ištvan Bošnjak, ocrtane su već u dnevniku: „Šinkova metoda je metoda razgolićavanja, njegov realizam skida s čovjeka društvenu koroziju“ (Bosnyák 1968: 398). Indikativno je kako o revolucionarnoj prošlosti i prošlim iskustvima revolucionara nema ni riječi u dnevniku rezigniranoga subjekta kojeg prati „suluda svjetska kontrarevolucija“ te proživljava

„paraliziranost vitaliteta“ (Bosnyák 1983: 56), što Ištvan Bošnjak pojašnjava problematikom „intimno solidarne, ali praktički pasivne neutralnosti“ (65), kao i stalnoga, za njega karakterističnog „konflikta između praktične, djelatne revolucionarnosti s jedne, i lirski utopističke s druge strane“ (Bosnyák 1971: 351). Ideološka trvenja Šinkovih biografski razlaže Deak (2017), polazeći od semi-izolacije židovske obitelji i izolacije asimiliranih Židova u Apatinu. Šinko tako u dnevniku komuniste prvi put spominje tek usputno, tek na 177. stranici spominjući kako su „oštetili železničke šine“ (Šinko 1987: 177). Mici Šinko, poput njega, partizanske snage naziva gerilom, ne ulazeći detaljnije u sastav i ideološku pozadinu pobunjenika „u šumi“. No, susrećući mladoga beogradskog studenta i revolucionara Šarića, Šinko se nostalgично prisjeća da je „poput moje generacije, postao revolucionar ne samo zbog čežnje za istinom, već zbog čežnje za Istinom i – Lepotom“ (Šinko 1987: 209). Ti se njegovi redci čitaju kao oproštaj s idealima iz mladosti cijele revolucionarne generacije. Bošnjak kao autentičnu vrijednost Šinkove dnevničke kronike s pravom ističe sirov i neprerađen materijal, on ne „pokušava da po svaku cenu napravi ‘ideološki red’ u tom zbrkanom kovitlacu“ (Bošnjak 1987: 436), nego kao „svetski beskućnik“ (440) dokumentira rasulo i krvavu zbilju malih ljudi koje susreću na svojim lutanjima. Poput dnevnika Victora Klemperera, *Želim svjedočiti do kraja* (Klemperer 1999), koji obuhvaćaju razdoblje od 1933. do 1945, Šinkov dnevnik razotkriva egzistencijalnu krizu modernoga subjekta u sudaru s totalitarizmom, a kako ga vodi potajno, on dokumentira društvenu izolaciju autora, koja potom objašnjava i opravdava njegovu distancu od ratnih zbivanja i društvenopolitičkih prilika.

Kako drvarska bolnica „nije mogla bez Mici“ (Šinko 1987: 161), a Šinko je kao Židov bio u neposrednoj opasnosti, svi su „nagovarali Mici da me pošalje u beksstvo“ te upravo ona dogovara njegovo liječenje u Kninu i Splitu, dok ona radi dalje, među ostalim kako bi čuvala rukopise, dakle „sve naše nezamenjive stvari“ (Šinko 1987: 166). Šinko je u izbjeglištvu „stranac“ (Šinko 1987: 173), no gubi „osećanje ropstva“ (171) što ga je pratilo u opkoljenome Drvaru. To što je bio „doktorkin muž“ (172) spasilo mu je život pred ustašama. Istodobno bilježi da se, udaljavajući se od nje, udaljava od „svog života“ (174).

Potom se, tijekom internacije na Braču (prosinac 1942) i u logoru na Rabu, Šinko uključuje u pokret i po-

staje „prosvetni“ (Šinko 1987: 355) ili kulturni radnik (Zaninović 1975: 11) te je bio predsjednik ilegalnog Narodnooslobodilačkog odbora u židovskom logoru na Rabu. Ondje je pisao za zidne novine, kao i druga djela „koja imaju pretežno dokumentarni, kulturnohistorijski značaj“ (Zaninović 1975: 15). Tu djelatnost potom nastavlja na oslobođenim područjima nakon 1943. pod pokroviteljstvom Pavla Gregorića, tajnika ZAVNOH-a. Mnogi utilitarni tekstovi iz toga razdoblja „ostaju samo značajnim dometom kulturne znatiželje“ (16). On je u to doba pratitelj svoje supruge, partizanske liječnice Irme Rothbart u pokretnim bolnicama te kao „prosvjetni radnik“ (Bosnyák 1983: 67) piše igrokaze i dramatizira ratne situacije. Time nadilazi svoja ranija „unutarnja protuslovlja osamljenog revolucionara“ (Végel 1983: 70). Ona je postala voditeljica partizanskih bolnica IV. Korpusa NOVJ, kasnije je bila potpukovnica NOVJ i odlikovana je Ordenom zasluga za narod (Bošnjak 1987: 253, Gužvica 2024).

III.

Šinkovo duboko uvjerenje kako je „život pjesnika opravdan tek utoliko, ukoliko je opravdana njegova poezija“ (Šinko 1955: 13) sasvim je interiorizirala i s njime dijelila njegova životna družica Irma Šinko, koja se u njegovome romanu *Optimisti* pojavljuje u fikcionaliziranome liku Erzsi Cinner. Njezino je djelovanje iznimno u kontekstu povijesnih znanosti, socijalne, kulturne i ženske povijesti. Nju Ištvan Bošnjak u svojem uvodu u ratni dnevnik Ervina Šinka naziva „istinskim anđelom čuvarom“ njegovih emigrantskih godina, „suprugom liječnicom Irmom Rothbart koja je svoju ulogu da ga podržava duhovno i materijalno obavljala s heroizmom lišenim bilo kakve patetike“ (Bosnyák 1983: 53). Krleža, prema Donatu „druga dobra vila Šinkova tragičnog, a ponekad i tragikomičnog života“ (Donat 1983: 95) s obitelji Šinko – jer su preduvjet Šinkove recepcije bili prijevodi na strane jezike njegove žene „Irme Rothbart (Mizzi Spitzer, Sinkoné, Šinkovica)“ (Krleža 1977: 166) – razvija duboko prijateljstvo, raspravlja o „odnosu etike i historije“ (Krleža, Čengić 1985: 261) te Krleža ostavlja neke od najuvjerljivijih zapisa o Šinkovoj sudbini apatrida i egzilanta. Šinko umire 1967, a sućut Irmi Rothbart šalje G. Lukács, na što ona odgovara kako mrzi ulogu „književ-

nikove udovice“ i ističe kako je i Lukács, poput nje, imao samo jednu veliku ljubav pa je vjerojatno „morao znati da kao zadatak i kao posao nije malo stajati sasvim i potpuno uz nekog čovjeka“ te najavljuje svoju odluku: „Dan nakon sahrane počela sam sređivati papire i dok radim na tome, imam što raditi“, naime, oduzela si je život čim je završila taj posao. Njezina pisma je rekonstruirao Andreas Kelletat te se ovaj prikaz, kao što je navedeno, oslanja na njegova istraživanja.

Koliko su Irmi Rothbart značili Šinkovi rukopisi, jasno proizlazi iz njezinih dnevnikačkih zapisa. Ona „prilikom noćnog dežurstva, nosi sa sobom jedan ogroman kofer (sa mojim rukopisima) i da ga tamo drži pod krevetom, jer su prvih dana ustanka bile pljačke“ (Šinko 1987: 219). Uz „moralnu obavezu da pružam utočište ovim izbeglicama“ (Šinko, I. 1987: 234) Irma Šinko u Drvarskoj republici nakon oružanog ustanka u Bosanskoj krajini najviše strahuje za rukopise, proglašava ih svojim „najvećim blagom u Drvaru“ (Isto 263). Čak ostaje raditi u bolnici u neizvjesnosti ratnoga Drvara, ne samo kako bi pomagala ranjenicima, nego također kako bi čuvala rukopise, „ponekad očajna kad pomislim da sedim ovde među ovim papirima – možda kao književna udovica in spe!“ (270) te nakon teškoga posla – „Nikada se ne pozivam na to da sam žena“ (271), jer „Među ranjenima ima mnogo žena i dece“ (271); navečer ipak „revnosno sređuje rukopise“ (270). Premda kratko primjećuje „ni ovaj dnevnik nije pravi dnevnik“ (276) jer nije stigla zapisivati sve događaje u Drvarskoj republici, ipak naglašava „Ceo narod se jedinstvenim srcem i dušom – bori“ (277). Premda umorna, najviše ju je „kočila pomisao da ću samo imati još više papira, koje treba čuvati“ (277). Njezin dnevnik ipak najbolje dokumentira nemilosrdni ratni kaos. Ona nema „jasnu sliku o ovdašnjoj situaciji“, ni ne zna „što se dešava van Drvara“ (279), no upravo njezini opisi stanja punoga proturječja, neizvjesnosti, poroznih granica i nejasnih fronti, odnosno potpunoga kaosa najbolje dočaravaju ratne prilike u kojima mladićima pojavnost „postepeno postaje vojnička“ (281), list *Gerilac* više ne izlazi, „železničke pruge svuda lete u vazduh“ (282), a od muža kao da je dijeli „čitav okean“ (282).

No i kada se nazire propast Drvarske republike, najviše je brinu dva pitanja: „Šta će biti sa nama? Šta će biti sa rukopisima?“ (285) te ih, pod cijenu života, spašava dok „Cela kolonija gori“ (287). U trenutku kad nestaju „gerilci, nestale su crvene kape, crvene trake, značke sa

srpom i čekićem, nestale puške“ (291), ona se po dolasku talijanskih časnika osjeća „da sam ponovno u Evropi“ (290) i zahvaljuje što je u „velikom metežu evakuacije“ sačuvala „kožni kofer sa rukopisima“ (291) i nije ga odnijela na „tavan bolnice“ jer je u ratnom vihoru i ona izgorjela. Tako oni do kraja rata ostaju skriveni i u „dva ogromna sanduka papira i knjiga nalaze se zakopani negdje u Lici“ (Šinko 1955: 14). Time završavaju drvarski zapisi Irme Šinko, koji – pored dokumenta ratne svakodnevice i uloge žene u revoluciji – u prvom redu potvrđuju tezu da su rukopisi za njih bili važniji od života te je tek pisanje davalo smisao stvarnosti.

Nakon povratka talijanskih snaga u Drvar, u idilično doba „kontrarevolucije“ vraća se i Šinko te cijeli dan „prati Mici od kreveta do kreveta, jer mora da previja ranjenike“ (295). Nakon što se teško razbolio u zimi 1942, Šinko iz „zamka pod opsadom“ (312) bilježi kako „ni za jedan dan nije prekinuta veza između Drvara i ljudi iz šume“ (311), no on je u to doba završavao svoj roman *Četrnaest dana* (322) te u svim rukopisima stoji da je rukopis završen „u Drvaru 4. maja 1942.“ (322) Nakon bombardiranja Knina zapisuje: „Ako je sve što sam ostavio u Kninu – sve što dokazuje da sam 46 godina proveo na zemlji – svi moji rukopisi, romani, pesme, novele, ako je sve pretvoreno u pepeo, a ja samo ostao kao dugme od izgorelog kaputa – čemu onda bilo šta nastavljati?“ (355) Odgovor na iznenađujuću i već tematiziranu apolitičnost prijašnjeg revolucionara, nije stoga u oportunizmu, nego daleko prije u tekstu koji poistovjećuje s vlastitom egzistencijom te on za njega prerasta u jedinu istinsku svrhu života.

Krleža također rekapitulira njihova druženja nakon Šinkove smrti i tragične odluke Irme Šinko da si oduzme život 27. svibnja 1967. – kao što je navedeno, nakon što je uredila Šinkovu ostavštinu, čuvanu u JAZU. Bračni par pojavljuje se u Krležinome dnevničkom zapisu od 25. III. 1968, zaodjenut u žal za prošlim:

„Ima već nekoliko dana što su intenzivno prisutni Šinko i Šinkovica. Prisutna je i ona, ali nevidljiva. Barake u Grinzingu, zrelo ljeto, došao sam da se oprostim, Šinkovi putuju na more, stigao je i Andraš Deutsch, on nešto govori o pobjedi Izraela, a ja opet, zbog dijalektike, više od toga, zbog dijaloga, molim ponosnog pobjednika da bude ljubazan i da ne zaboravi stradanje arapske sirotinje. Andraš me rezolutno

odbija. 'Neka, neka, ako, zaslužili su to!' Pobjednički. Apeliram na Šinka, koji tu stoji zbunjen, bespomoćan, kao biva, nije da nemam pravo, ali, eto, takvi su ljudi, i tako produžujemo naš put, penjemo se preko svježe uzoranih, još vlažnih oranica, bio je tu zasijan kukuruz, a nisu ga preorali na nekim tablama, jedne jesu, a druge nisu, lutamo tako, ja znam da Šinkovi putuju, na odlasku su, zaokupljeni su vlastitim brigama, samo su prividno prisutni, sve je raskidano i žalosno, i ona stupa s nama, ali je nevidljiva. Budim se: Šinko i dijaspora, Šinko i cionizam, Šinko i mađarski jezik, Šinko s osjećajem narodnosti i klase, Šinko tolstojevac" (Krlježa 2022: 127).

U ovom oniričkom dnevničkom zapisu Mici Šinko pojavljuje se kao nevidljiva, a povjesničarke Tonka Delić i Valentina Mataija u svojem radu o marginaliziranoj ulozi žena zapisuju: „Žene su nevidljivi borci Drugoga svjetskog rata“ (Delić, Mataija 2015: 103). Kako se Irma Šinko nakon povratka iz Pariza nije priključila organiziranim ženskim pokretima i nije se integrirala u procese kulturne i političke emancipacije žena, njezina biografija tvori dio „nevidljivih predmeta“ (Sklevicky 1996: 7-13) u određenju ratnih putova i emancipacije žena. O konstrukciji ženskoga i medijskim strategijama oblikovanja žene u Drugome svjetskom ratu, uz analizu ideoloških i bioetičkih diskursa, pišu Jambrešić Kirin i Senjković potvrđujući kako je u neposrednome poraću „socijalistička kultura sjećanja militarizirala i maskulinizirala revolucionarnu prošlost“ (Jambrešić Kirin, Senjković 2005: 116) brišući na taj način tragove ženskoga djelovanja.

No njezina biografija, kao što se vidi već iz kratko prikazanih dnevničkih zapisa, nipošto nije biografija neznatne ili nevidljive žene te su se novije studije posvetile njezinoj ulozi u revoluciji i rasvjetljavaju njezinu biografiju od asimilirane Židovke iz dobrostojeće građanske obitelji do revolucionarke i ratne liječnice. Njezini drvarski zapisi, koje je naknadno uređivala i prema podacima Ištvana Bošnjaka objavila samostalno u časopisu, nude odgovor na pitanje Lydie Sklevicky o razlozima zbog kojih su „žene kao povijesni subjekt ipak ostale 'nevidljive' u kolektivnom sjećanju i u povijesnoj znanosti, a njihovo mjesto u povijesti prazno?“ (Sklevicky 1996: 63). Sklevicky upozorava na zamke velike povijesti, „povijesti bez čovjeka“ (64) te je važno postaviti biografske silnice u dijaloški odnos što bi pri-

donio kulturnoj reinterpetaciji aktivne, ravnopravne žene u povijesti. U sjećanjima Branimira Donata ona je „krhka ženica“ koja ga je ipak nosila „cijela života u svojim rukama kao majka dijete“, bila je „kamičak koji podupire i drži stijenu da se ne strmoglati u ponor ništavila“ te se uloge obrću, on je bio tek „ovisnik njezina vitalizma“ (Donat 1983: 96). Pokazuje se stoga kako Irma Šinko nipošto nije bila marginalna sudionica povijesnih procesa, nego preduvjet nastanka, očuvanja i javnoga djelovanja književnika Ervina Šinka.

U *Drvarskom dnevniku* Šinko zauzima poziciju promatrača izdvojenoga iz matice zbivanja, Donat ga u jugoslavenskome književnom polju promatra kao autsajdera, a Végel piše o „čovjeku izvan“, koji utjelovljuje „protuslovlja monologa na ljevici“ kao „formalni izraz protuslovlja unutar intelektualaca na ljevici“ unutar „dramatičnog odnosa socijalističke utopije i socijalističke zbilje“ (Végel 1983: 109). Šinkov konflikt sa samim sobom u *Drvarskom dnevniku* isprepliće se s aktivnom pozicijom Irme Šinko te se dnevници supostavljeni u izboru Ištvana Bošnjaka pretapaju u dijaloški dokumentarizam koji se višestruko udvaja. Ne radi se samo o načelnoj dijalogičnosti dnevnika kao žanra, u kojoj se „dokumentarna-biografska Ja preobražavaju“ u fikcionalni karakter autora te nastaje „obnovljeni dijalog sa svojim fikcionalnim likom“ (Jürgensen 1990: 231), nego daleko prije o dijalogičnoj strukturi zapisa o tome kako se život odvija, život s ljudima i mjestima koji će „idućih meseci predstavljati kulise našeg života; prostorije i stanovi, juče još nepoznati, danas su već prostori koji će ubuduće, kao korito reku, uokviriti naš život“ (Šinko 1987: 355-356).

Na koncu, ukratko valja tematizirati nataloženu poziciju naknadnosti u recepciji *Drvarskih dnevnika*. Višestruka pozicija naknadnosti pri čitanju *Drvarskih dnevnika* s već ozloglašanim prefiksom post- – postsocijalističkoga, postmaterijalističkoga iskustva i postmodernoga stanja – omogućuje drugačije strukturiranje naracije o prošlosti i novo pozicioniranje dnevnika u dijalošku i otvorenu interpretativnu petlju između „zločina Stoljeća“ i „mitike Europe“, smještajući ga u dijaloški prostor s „apolinijskim nepoznatim“ (Hocke 1990: 283). *Drvarski dnevnik* Ervina i Irme Šinko nadaje se kao „legitimni dokument“ što se nudi iščitavanjima u traženju ključa za razumijevanje 20. stoljeća, odnosno „metode proučavanja značenja koje je stoljeće imalo za ljude stoljeća“ (Badiou 2008: 47).

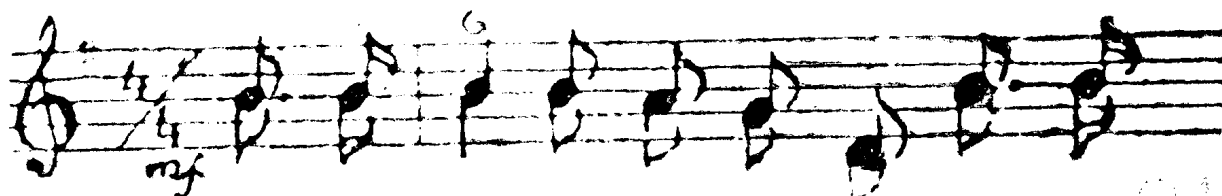
Literatura

- Badiou, Alain. 2008. *Stoljeće*. Preveo O. Pupovac. Zagreb: Antibarbarus.
- Boerner, Peter. 1969. *Tagebuch*. Stuttgart: Metzler.
- Bosnyák, István. 1968. "Vox humana." *Forum* 7, 16: 389–398.
- Bosnyák, István. 1971. "'Nepostojeći' etički problemi revolucije." *Forum* 3: 344–362.
- Bosnyák, István. 1983. "Tegobno osvajanje domovine čovjeka bez domovine ili uvod u ratni dnevnik Ervina Šinka." Preveo I. Škrabalo. *Gordogan* 13/14: 53–68.
- Bošnjak, Ištvan. "Čovjek bez domovine i njegovo tegobno osvajanje domovine (Pogovor)" U *Drvarski dnevnik*. Prevela G. Arc. Beograd: Bigz, 1987: 367–441.
- Deák, George. 2019. "Ervin Sinkó's Search for Community: The Early Years, 1898–1919." *Hungarian Cultural Studies* 12: 37.
- Delić, Tonka i Valentina Mataija. 2015. "Uloga žena u Drugom svjetskom ratu." *EsseHist*, 7, 98–104.
- Donat, Branimir. 1983. "Ervin Šinko inter nos." *Gordogan* 13/14: 88–99.
- Dretar, Milivoj. 2019. "Žene u ratu. Svjedočanstva, sjećanja, zapisi." *Podravski zbornik* 45: 71–84.
- Forgács, Éva, i Tyrus Miller. 2013. "The Avant-Garde in Budapest and in Exile in Vienna." U: *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines, Volume III: Europe 1880–1940, Part II*, uredili Peter Brooker i dr., 1128–1156. Oxford: Oxford University Press.
- Genette, Gérard. 2002. *Fikcija i dikcija*. Preveo Goran Rukavina. Zagreb: Ceres.
- Genette, Gérard. 2006. *Metalepsa*. Prevela Ivana Franić. Zagreb: Disput.
- Gužvica, Stefan. 2025. "Irma Rothbart-Sinkó (1896–1967), Doctor and Communist, Participant in the Hungarian Revolution of 1919 and the Yugoslav Revolution of 1941–1945." *Historical Materialism*. Pristupljeno 10. svibnja 2025. <https://www.historicalmaterialism.org/figure/irma-rothbart-sink-1896-1967/>.
- Hagstedt, Lutz. 2007. "Tagebuch." U: *Handbuch Literaturwissenschaft. Methoden und Theorien*, sv. 2, ur. Thomas Anz, 174–179. Stuttgart: Metzler.
- Hocke, Gustav René. 1990. "'Mitika' dnevnika." *Gordogan* 31/33: 281–292. Preveo H. Glavač.
- Jambrešić Kirin, Renata i Reana Senjković. 2005. "Puno puta bi vas bili izbacili kroz vrata, biste bila išla kroz prozor nutra: preispisivanje povijesti žena u Drugom svjetskom ratu." *Narodna umjetnost* 42, 2: 109–126.
- Jürgensen, Manfred. 1990. "Dnevnik: uvod." *Gordogan* 31/33: 231–247. Preveo A. Bagić.
- Kelletat, Andreas F. 2023. "Verheddert im Netzwerk der Genossen." U: *Translation and Exil (1933–1945)*, sv. 2, ur. Irene Weber Henking, Pino Dietiker i Marina Rougemont, 385–448. Berlin: Frank & Time.
- Kelletat, Andreas F. 2024. "Irma Rothbart, 1896–1967." *Germersheimer Übersetzerlexikon UeLEX*. 10. kolovoza 2024. <https://uelex.de/uebersetzer/rothbart-irma/>.
- Klemperer, Victor. 1999. *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1942*. Berlin: Aufbau.
- Krlezsa, Miroslav. 1952. *Magyar kiralyi honvednovellak*. Prevela s hrvatskog Irma Sinkó Rothbart. Ujvidek: Testveriseg-egyseg könyvkiadovallalat.
- Krleža, Miroslav. 1988. *Pisma*. Sarajevo: Oslobođenje.
- Krleža, Miroslav. 2022. *Hiljadudevetstošezdeseta*. Fragmenti dnevnika. Zaprešić: Bodoni.
- Matković, Marijan. 1968. "Ervin Šinko: Izlet čudesnog izletnika." *Forum* 7, knj. 16: 370–388.
- Matković, Marijan. 1969. "Ervin Šinko." U: *Šinko, Ervin. Pjesme u prozi. Pripovijetke. Zapisi, ogledi*. PSHK. 5–29. Zagreb: Matica hrvatska – Zora.
- Sinkó, Ervin. 1962. *Roman eines Romans. Moskauer Tagebuch*. Preveo E. Trugly, jr. Köln: Verlag für Wissenschaft und Politik.
- Sklevicky, Lydia. 1984. "Organizirana djelatnost žena Hrvatske za vrijeme narodnooslobodilačke borbe 1941–1945." *Povijesni prilozi* 3, 3: 83–127.
- Sklevicky, Lydia. 1996. *Konji, žene, ratovi*. Uredila Dunja Rihtman-Auguštin. Zagreb: Druga.
- Šinko, Ervin. 1947. *Četrnaest dana*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.
- Šinko, Ervin. 1954. *Optimisti. Roman jedne revolucije*. Zagreb: Zora.
- Šinko, Ervin. 1955. *Roman jednog romana*. Bilješke iz moskovskog dnevnika od 1935. do 1937. Zagreb: Zora.
- Šinko, Ervin. 1954. "Moskovski dnevnik iz g. 1936 (ulomak)." U: *Rad JAZU*, sv. 1, ur. Marijan Matković, 367–390. Zagreb: JAZU.
- Šinko, Ervin. 1987. *Drvarski dnevnik*. Prevela Gabriela Arc. Beograd: Bigz.
- Végel, László. 1983. "Iz drvarskog dnevnika. Izbor i bilješka." *Gordogan* 13–14: 69–87.
- Végel, László. 1983. "Protuslovlja monologa na ljevici." *Gordogan* 13–14: 100–113.
- Walter, Hans-Albert. 1972. *Asylpraxis und Lebensbedingungen in Europa*. Deutsche Exilliteratur 1933–1950, sv. 2. Darmstadt i Neuwied: Luchterhand.
- Zaninović, Vice. 1975. "Uz tridesetogodišnjicu Prvog kongresa kulturnih radnika Hrvatske." U: *Kultura i umjetnost NOB-u i u socijalističkoj revoluciji u Hrvatskoj*, uredili Ivan Jelić, Dunja Rihtman-Auguštin i Vice Zaninović, 11–19. Zagreb: Institut za historiju radničkog pokreta.

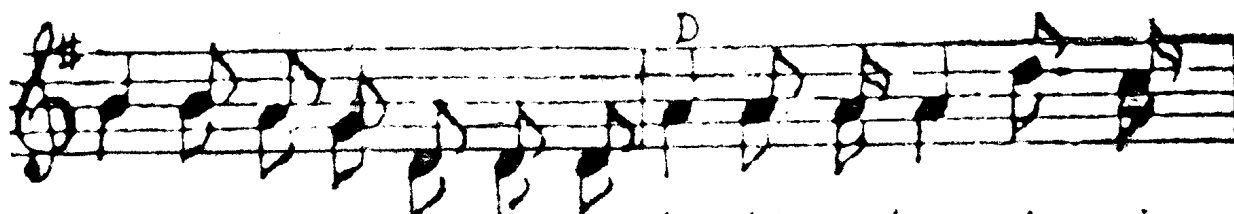
BRIGADE

(Slovenska)

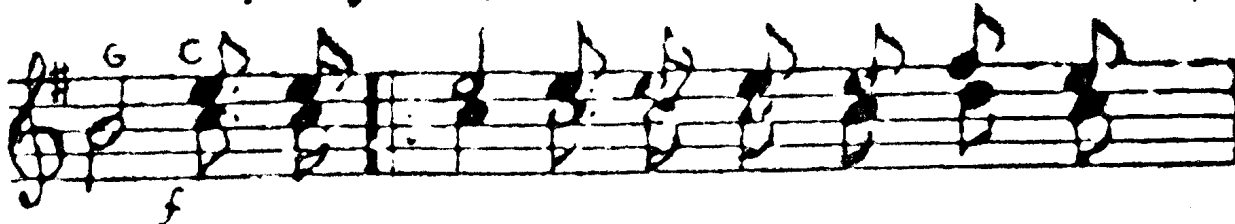
KAO KORAČNICA



Hej, bri-ga-da hi-š-ke! Raz-po-



di-le, po-zi-gi-te gra-ov be-lih pod-gar, čr-nih



pov! Hej, ma-sar-va za-go-di! Hej od-



ma-va pov-so-di mas po-zdrav iz svo-bod-nih gor-



dov! Hej, ma-zdrav iz svo-bod-nih gor-dov!

LALATOVIĆ, JELENA

**Tanatologija partizanske poezije:
narodna i umetnička književnost**

LALATOVIĆ, JELENA

Tanatologija partizanske poezije: narodna i umetnička književnost

Mermer i eshatologija

Iz filološke perspektive, naša partizanska poezija predstavlja retko zahvalan, čitljiv i prohodan korpus. Ona je vremenski, teritorijalno i motivski jasno omeđena, a kao književnohistorijski fenomen u izravnoj je vezi samo s još dva, takođe „mlada“ i neproliferativna umetničko-socijalna niza. U pitanju su međuratna socijalna lirika, koja joj prethodi i čije brojne motive partizanska poezija razvija do krajnjih potencijala, i tzv. „kubikaška poezija“, koja tematizira posleratni period obnove i izgradnje, konačnu pobjedu Sovjetskog Saveza, Narodnooslobodilačke revolucije i Komunističke partije Jugoslavije. Pojednostavljivanje i maniristička eksploatacija motiva revolucionarnog zanosa, herojske žrtve i pobjede, a ovi su motivi karakteristični i za predratnu socijalnu i za partizansku liriku, u umetnosti prvih postrevolucionarnih godina najčešće se koristi kao izgovor da se čitava tradicija izjednači s ideološkim i dnevnopolitičkim diktatom, te na taj način otpiše kao bezvredna za istraživanje i revalorizaciju. Primer poezije koju su književnici-zatvorenici pisali na Golom otoku, kao i potonja tematizacija „odlaska na Mermer“, da se poslužimo frazeologijom toga vremena (Ivanji 2009), u raznim književnim žanrovima može poslužiti kao korisna digresija za osvetljavanje kompleksnih odnosa između tri usko povezana poetske sfere: partizanske, socijalne i moderne lirike.

Uprkos nastojanjima da se u popularnoj percepciji jugoslovenska epoha izjednači s ideološkom monolitnošću i političkom zaostalošću, primarni izvori uglavnom upućuju na suštinsku povezanost određenih tekovina socijalističkog pokreta i modernosti u umetnosti.

Ivan Ivanji se u brojnim memoarskim beleškama i feljtonskim osvrtima hvata ukoštac s protivrečnostima „brozomornog vremena“. Govoreći o delu Velesa Perića, jednog od najpopularnijih pesnika prvih posleratnih godina u Jugoslaviji, čiji se književni uspon prekida hapšenjem i internacijom zbog podrške Rezoluciji Informbiroa, Ivanji ukazuje na začudnu sintezu staljinizma, modernizma i socijalne poezije u liku i delu ovog pesnika, kao podsetnik da su određene podele i demarkacije često utvrđene *post hoc*, radi prilagođavanja novoj ideološkoj realnosti, a ne kao odraz stvarnih književnohistorijskih strujanja. A zatim ističe:

„ESESESER: Kad je već reč o temi Informbiro... Za Informbiro se izjasnio i Veles Perić. Kršteno ime bilo je pseudonim, zapravo se zvao Petar Perić, ali to mu je zvučalo dosadno. Uveren sam da je bio najdarovitiji pesnik u toj prvoj generaciji koja je počela da objavljuje krajem četrdesetih, početkom pedesetih godina u Nolit, koji se prvo zvao Novo Pokoljenje – Slavko Vukosavljević, Slobodan Marković, Dragoslav Grbić... Tu sa njima sam i ja objavio svoju prvu zbirku. [...] Veles je umeo da spoji sentimentalnost tada modernog Jesenjina, političku ubojitost tada favorizovanog Majakovskog i iznenađujući modernizam, koji ni sa čim nismo mogli da uporedimo. Govorio je da ima poeziju za levi i za desni džep. Pesme iz desnog džepa su bile za levu stvarnost, sećam se jedne o vozu koji žuri „u novi smer“, čiji je refren bio:

Slušajte kako
točkovi tuku
eseseser
eseseser“ (ibid.)

Ivanji je ovde na tragu važnog uvida. Iako zvuči kontraintuitivno, primeri poput Velesa Perića pokazuju da partijska nomenklatura i njena real-politika zapravo nisu bile presudan činilac za umetničku artikulaciju. To je najočiglednije upravo tamo gde je partijski diktat bio najčvršći i najstroži. U Narodnoj biblioteci Srbije čuva se primerak rukom pisane zbirke pesama *Klesani mermer*, koju su zatvorenici, među kojima i neki istaknuti kulturni radnici u posleratnoj Jugoslaviji, sastavili kao dokaz i potvrdu svoje konverzije iz hereze u pravovernost u zatvoreništvu na Golom otoku. Taj pseudoreligijski aspekt preobraćenja izdajnika u pravovernika razvidan je i na čisto leksičkom planu. Đuka Kosak, član kulturno-umjetničkog odjela ZAVNOH-a, ravnatelj Centralne kazališne družine *August Cesarec*, te pesnik, koji je zajedno s Vladimirom Popovićem, autorom partizanske poeme *Oči*, priredio jednu od prvih antologija narodne partizanske poezije (Rodić 1978: 42), autor je nekoliko pesama u ovoj zbirci. Pisma *Na tragaču* u uvodnom distihu opisuje situaciju prisilnog rada: „Razvila se zora iz zvjezdane noći, / s pjesmama i krampom na rad ćemo poći“, dok poslednji stihovi nedvosmisleno sugeriraju šta je suštinsko značenje prideva *klesani* u naslovnoj metafori zbirke: „Isklesat ću dušu, očistit je škalice; / u

svijet stazu krčim sve dalje i dalje“. Klesanje mermera je, dakle, metafora za prinudni i nasilni ideološki preobražaj i iskupljenje, a alegorijski jezik u biti se svodi na obradu kamena, kalenje čelika i bujanje novog života, kao, na primer, u pesmi Vuka Trnavskog *Za radnu brigadu*, koja završava sledećom pesničkom slikom:

Razrasta se pod njenim očima brigada
I ko vitka stabla cvetaju ljudi.
Partija je veliko svitanje,
I na svim obalama rudi, rudi!...

U predgovoru potpisanom samo inicijalima „V. V.“ pak nalazimo proširene metafore čiji se ton i smisao opasno približavaju formi crkvenih propovedi: „Saznanje izdaje probijalo se u svijest ljudi, bunile su se slabosti karaktera, ali upornost onih koji su sagledali veliku istinu naše Partije, lomila je duše okorjelih. Svjetlo istine probijalo se strelovito i Goli otok je bio zauzet na juriš“ (Kosier s. a.). U tekstu *The Poetry of Goli otok* Dunja Dušanić primarno analizira poeziju Ante Zemljara, Velesa Perića i Ženi Lebl, koju su ovi autori stvarali krišom ili zapisivali odmah po povratku s robije, ali se osvrće i na neke od pesama iz *Klesanog mermera*. Pisma *Kamen* Berislava Kosiera, u kojoj se kamen „transformiše iz instrumenta mučenja u blagoslov“ rečito govori o razmerama licemerja i izopačenosti kao ključnim značajkama „pročišćenja“ kao mehanizma ideološkog podjarmljivanja (Dušanić 2024: 602). Među zatvorenicima koji su podvrgnuti ovom ritualu samokažnjavanja, pored pomenutih Đuka Kosaka, Vuka Trnavskog i Berislava Kosiera, nalazi se i Marko Vranješević, autor poeme *Jedan od mnogih*, čiji je jedan odlomak prvobitno objavljen u *Glasi Jedin-stvenog narodno-oslobodilačkog fronta Srbije*. Njeni završni stihovi jasno ilustruju neke od bitnih osobina partizanske poezije, te kako poezija ritualnog samokažnjavanja zapravo značajno odstupa od nekih dominantni partizanske lirike. U pogovoru prvog izdanja ove poeme, Marko Vranješević se osvrće na vlastito iskustvo rata i značaj koji je Radio Moskva imala i za Narodno-oslobodilačku borbu u Jugoslaviji u datom trenutku. Poema je napisana kao imaginarni dijalog lirskog subjekta s Jegorom Ivanovićem Ogrodnjikovom, sovjetskim vojnikom o čijoj sudbini lirski subjekt doznaje preko Radio Moskve. Jegor je *jedan od mnogih*, koji su se, oporavivši se od teškog ranjavanja, vraćali na front – „na sveti je mislio

01 Svi navedeni primeri citirani su prema studiji *Narodne partizanske pjesme sa Kozare* Milivoja Rodića (1978).

cilj / i to mu / divovsku dalo snagu“ (Врањешевих 1945: 14). U poslednjoj strofi lirski subjekt mu izravno poručuje:

A ako budemo
krvnikovu kuršumu meta,
naše će kosti,
sa kostima bezbrojnih drugih,
ko stanac ležati kamen
u temeljima novog,
boljega svijeta“ (Врањешевих 1945: 26).

Za razliku od poezije iznuđene partijske pokore, kod Vranješevića vidimo repertoar motiva zajedničkih mnogim delima partizanske umetnosti i književnosti – prožimanje sve tri vremenske ravni, te situiranje individualnog subjekta u određen simbolički odnos prema kolektivitetu. Prevladavanje prošlosti nije tako jednoznačno i apstraktno, već metaforama kamena, stanca i kostiju upućuje na materijalnost ljudskih žrtava. Naprosto, iako koristi određene tipske motive iz fonda antifašističke retorike i partizanske umetnosti, „poezija mermera“ ukida specifičan odnos prema vremenitosti ljudske egzistencije, koji, kao što se može naslutiti i iz samog citata, ima odsudan značaj za strukturu partizanske poezije. Težeći da izgradi prenaglašeno optimistične poetske slike, koje ekstatično i neuverljivo slave isključivo sadašnji trenutak, poezija mermera, baš kao i ona kubikaška, negira jedan od fundamenata partizanskog stvaralaštva – govor o smrti i mnogostrukim socijalnim značenjima ljudske konačnosti.

Emocionalna i fizička materijalnosti smrti u narodnoj poeziji

Partizanska poezija fundamentalno je određena osobnim poimanjem smrti, kao motiva koji omeđeva i presudno utiče na njen horizont značenja. To znači da tanaologija, kao skup postupaka simbolizacije, metaforizacije i pamćenja individualnog i kolektivnog stradanja u ratu i revoluciji, figurira kao poetičko načelo, bez kojeg ovaj korpus lirskih tekstova ne bismo doživljavali kao skup pojedinačnih dela koje povezuje ne samo zajednička tematika nego i intrinzična simbolička logika. Štavi-

še, poetizacija smrti zadire u samu suštinu njenog odnosa s istorijskim pamćenjem, što je zajednička karakteristika kako narodne partizanske poezije, tako i one umetničke.

Kada je o ovekovečivanju istorijskog iskustva reč, narodna poezija o NOB-u uvodi i konstituše *narod* kao samosvojni i samosvesni istorijski subjekt, što se očituje u raznim tematskim podskupovima. Najgrublja tematska podela mogla bi biti na one erotsko-šaljive, na one koje govore o konkretnim ličnostima i događajima, i naravno, trenodije, koje uključuju sve vidove tužbalica, naricaljki i posmrtnih pesama. Prve dve kategorije, iako pomalo proizvoljne, razlikuju se od tužaljki upravo po tome što je njihov smisao neposredno konstatovanje nove društvene i političke realnosti ili poželjne vizije budućnosti, koja izrasta iz borbe. Tematsko-hronološka potka ovih pesama uvek je otvoren ili implicitan raskid s prošlošću shvaćenom kao sistem tlačenja i obespravljivanja pomoću nasleđenih hijerarhija. Forma lapidarnog distiha odgovara funkciji „praktičnog oblika poetskog stvaranja“ (Rodić 1978: 41). U prilog praktičnosti izraza govori i opseg novih, emancipatornih doživljaja, koje je narodna lirika uspela da obuhvati i opeva. Bez obzira na to da li na duhovit način opojmljuje erotski doživljaj – „Kad ja vidim mlada proletera / mila majko, to mi je večera“ – ili pak ukazuje na liberalizaciju određenih društvenih, naročito bračnih normi – „Ja i dragi jedne vjere nismo / mi gradimo bratstvo i jedinstvo“ ili „Mila majko, udaj me za borca / ma u kući ne im'o ni stoca"⁰¹ – odnosno, kada govori o ženskom ratnom prijateljstvu – „Požurite, drugarice moje / Da stignemo partizane svoje“, ova poezija ocrtava kompleksnu dinamiku individualnog i kolektivnog oslobođenja. Bez obzira na učestalost ovih motiva, Tito, kompartija, te istorijske ličnosti iz redova fašista i kolaboracionista – Hitler, Musolini, Pavelić i Draža Mihailović – najčešće se javljaju radi afirmisanja naroda kao novog kolektivnog subjekta koji razvija svest o vlastitoj istoričnosti, i još važnije, vlastitoj istorijskoj misiji. Jedan od takvih mnogobrojnih primera je i zazivanje Hitlera kao metonimije okupatora:

Oj, Hitleru, šta si namislio
Kad si naša sela popalio?
Oj, Hitleru, nećeš dobro proći,
I tebi će crni dani doći.
Oj, Hitleru, jebem li ti nanu,
Ostaće ti kosti na Balkanu.

„Naša sela“ i karakteristična psovka figuriraju kao motivi pomoću kojih se jedno kolektivno iskustvo s periferije Narodnog fronta povezuje s tokovima svetske istorije, čiji negativni pol oličavaju fašizam i njegovi poslušnici-egzekutori. Na pojedinim mestima svest o lineranom protoku vremena i izuzetnosti određenih ljudi i događaja je i nedvosmisleno eksplicirana - „Ispratismo voljene i drage / u herojske kozarske brigade [...] Istorija i za njih je živa / Kano ratnih sedam ofanziva“. No, izrazi ove nove kolektivne svesti su interpretativno bitno složeniji i inspirativniji u žanru tužbalice. Najpre treba reći da mnoge od ovih tužaljki i naricaljki zapravo imaju autore čiji je identitet poznat, te da to važi kako za pesme koje opevaju smrt junaka, poput narodnog heroja Josipa Mažara Šoše, Milana Bošnjaka ili Mladena Stojanovića, „sivotinjske majke“, doktora, humaniste i jednog od organizatora ustanka na Kozari, tako i za one umotvorine koje poetizuju smrt boraca koje istorija nije zapamtila imenom i prezimenom (na primer, *Žalost za dragim* i *Ja sam svoga izgubila baju*). Tužaljku za Mladenom ispevala je učiteljica Lela Sučević, dok je Stoja Knežević sročila stihove koji počinju sa „Ja sam svoga izgubila baju“. Međutim, kontekst u kome ove pesme nastaju i bivaju izvođene, te činjenice da su i njihovi sastavljači, prema vlastitom priznanju, koristili hajdučke i uskočke pesme kao inspiraciju i model (Rodić 1978: 20) daje nam za pravo da ih klasifikujemo kao narodne, kako su to i dosadašnji priređivači zbirki narodne poezije činili. Ključna inovacija u odnosu na tradicionalne formule tužbalice sastoji se iz transformacije određenih motiva, što za sobom povlači i izostavljanje čitavih sekvenci. Ili rečima jedne od recentnijih folklorističkih studija u ovoj oblasti, motiv neznanog groba postao je topos masovne grobnice (npr. „Grob do groba u zelenom žitu, / A Kozara zaklinje se Titu“, „Na Kordunu grob do groba“), a „programsko opredeljenje NOB-a za krajnji realizam eliminisalo je dva bitna elementa folklorne slike groba – vodu i klupe – jer su oni izmicali istorijskom iskustvu, koje je u ovom sloju pevanja krajnje mimetično transponovano u poeziju“ (Делић 2021: 193). Upravo takvo programsko opredeljenje dovelo je do strukturnog izostavljanja svih motiva vezanih za završni deo tužbalice, a koji su u vezi s onostranošću i imaginiranjem zagrobnog života. U teoriji antičkih žanrova ovaj se deo naziva uteha (*consolatio*) i u pravilu sadrži govor o pokojnikovom putovanju u raj (Novaković 1990: 40). No, razume se, oni elementi ute-

he koji artikulišu i učvršćuju sećanje na pokojnika preživeli su i u partizanskoj trenodiji. Pre nego što se posvetimo njihovoj analizi, jer je u pitanju put od transcendenције ka ovostranosti, što je potpuno inverzan sled u odnosu na semantički proces koji se odvija u umetničkoj poeziji, možemo zastati na elementima „krajnjeg realizma“. On se najčešće ispoljava na dva načina – opisom života i borbe koji se nastavljaju usprkos smrti, te preteranim, gotovo naturalističkim naglašavanjem njenih materijalnih aspekata. U ovim pesmama često se javlja slika čete koja nastavlja dalje bez jednog od svojih istaknutih članova, kao, na primer, u *Tužaljci za Mladenom* - „Tvojoj četi srce zebe, među njima nema tebe“. Varijaciju ovog motiva nalazimo i u *Smrti Perice Burazora* - „Komanda te zaboravit neće. / Ona s’ opet u akciju sprema, / Ali tebe među njima nema“. Imenovanje aktivnosti u kojima je pokojnik provodio svoj ovozemaljski život neizostavni je deo motivskog repertoara tužbalice. Partizanska tužbalica ga inovira utoliko što životno iskustvo pokojnika povezuje s istorijskim trenutkom, a ne s atavističkom samoidentifikacijom zajednice, budući da su u ovom žanru česta zazivanja pokojnih predaka kojima se novi preminuli pridružuje. Kao što je već rečeno, u nekim drugim pesmama, osim na emocionalnom realizmu simultanog iskustva gubitka i nastavka partizanske borbe, insistira se na naturalizmu smrti kao fizičkog dekomponovanja. Tako u pesmama *Ja sam svoga izgubila baju* i *Žalost za dragim* nalazimo sledeće stihove - „Sve ja pjevam, sa srca mi nije / dosta braće u zemljici gnjije“, odnosno u potonjoj, koncipiranoj kao dijalog pokojnika i njegove drage - „Id’ odatle, moja curo, / ovo t’jelo već je trulo“. Iako nije reč o posmrtnoj, već o epskoj pesmi, i pesma od 174 stiha *Vapaji iz plamena*, čiji je sastavljač Milorad Kasabašić, koja govori o ustaškom pokolju u Kozarskoj Dubici iz juna 1944. godine, završava korporalnim realizmom - „Eno tamo u kruškovu hladu / Dijete vuče svoju majku mladu / Za prst ruke ukočene, žute / I od smrti nemoćne i krute“.

Akcentovanjem fizičke propadljivosti, čime se nedvojbeno krše i norme žanra, a čija je svrha, makar u tradiciji, povezivanje pokojnikove zajednice s onostranošću, ne samo da se proširuje značenjski opseg tužaljke, nego se i interpretativni fokus pomera s religijskog aspekta smrti na horizont društvenog i istorijskog smisla ljudske egzistencije, i pojedinačno i kolektivno. Ne zaborav i osveta, što su važni i relativno frekventni mo-

tivi i tradicionalne tužbalice, na ovaj se način transformišu u zalag bolje budućnosti, umesto kontinuirane usredsređenosti na prošlost. Još važnije, način na koji partizanska posmrtna pesma obnavlja i inovira žanr ima dalekosežne posledice po tanatološki imaginarij. Na nivou poetike partizanske tužbalice, mučni i detaljni opisi fizičkog raspadanja omogućavaju da se proces konstituiranja naroda kao istorijskog subjekta simbolički zaokruži – preciznije, nema ulaska u istorijsko vreme bez osvedočenja i pamćenja materijalnih žrtava. U tom svetlu, vendeta i pamćenje mogu se čitati i kao rituali ujedinjenja naroda kao jedinstvenog a ipak slojevitog subjekta (omladina, pioniri, proleter), kao, na primer, u pesmi *Smrt Perice Burazora*:

Ali zato naša omladina
Osvetiće palog komandira.
Oj, Perice, naš sokole sivi,
Tvom junaštvu sav se narod divi.
Omladina žali te do groba,
Što pogibe u najljepše doba,
I još više pioniri mali,
Slava tebi, druže Pero dragi.

Umesto prostog konstatovanja gubitka i neumitnog bola, kako obično završavaju tužbalice, osveta pokojnikove žrtve i transgeneracijsko prenošenje sećanja, potkrepljeni i pomenutim prizorima telesnog rastakanja, više nisu samo amanet članova porodice preminulog, već istorijsko poslanje čitavog naroda.

Ukidanje granice između socijalnog i religioznog u umetničkoj poeziji

Ključna inovacija narodne partizanske poezije, što se posebno jasno vidi na primeru tužbalice, jeste, dakle u fundamentalnom preosmišljanju osвете kao konstituenta herojske epske tradicije. Kada to imamo u vidu, i neki kanonski umetnički tekstovi bivaju osvetljeni na drukčiji način. Sintagma u naslovu poeme Skendera Kulenovića *Stojanka majka Knežopoljka* zapravo je subjekt sledeće rečenice – „zove na osvetu tražeći sinove Srđana, Mrđana i Mladena što poginuše u fašističkoj ofanzivi“. Iako Kulenović koristi neke topose kosovskog ciklusa (v. Тутњевих 2011), te sugestivnim ponavljanjem

broja tri implicitno referiše na sličnu varijaciju prisutnu u pesmi *Smrt majke Jugovića*, njegova poema ipak radikalno reorganizuje epsko-mitološku građu. Najpre, ona se otvara realizmom telesnosti koji je epskoj tradiciji, razume se, u potpunosti stran. Pre nego što će, u skladu s kosovskim predanjem, imenovati svoje poginule sinove kao „tri Obilića u mom mlijeku“, majka Stojanka započinje svoju tužaljku detaljima koji drastično odudaraju u odnosu na visoki registar epike – „Svatri ste mi na sisi ćapćala“, odnosno „svetrojici sam prala jutrenje tople pelene“. Ovim se implicitna svest narodne partizanske poezije – da bez osvedočenja materijalnosti konkretnih ljudskih žrtava nije moguće legitimirati kolektivni istorijski subjekt – eksplicira do krajnjih granica. Sličan mehanizam povezivanja konkretnog s najvišom razinom apstrakcije nalazimo i u poemi Slavka Vukosavljevića *Kadinjača*, kada opisuje put kojim se kreće radnički bataljon – „Užice – Zlatibor – Kokin Brod – / to je sad put / u novi svet; poziv slobode – istrajan hod“. Takav stepen konkretnosti neophodan je radi isticanja resegmentizacije tradicije. Jer iako koristi antički i hrišćanski arhetip ožalošćene majke (*mater dolorosa*), jasno je da je majka Stojanka sasvim originalna i jedinstvena pojava, izrasla iz specifičnih istorijskih okolnosti, koju pesnik nagoveštava već u posveti kao „bezimenu voljenu u borbi rođenu“. Radikalnost njenog glasa leži u sposobnosti da transcendiru vlastiti bol tako što će ga podrediti upravo istorijskoj misiji netom oslobođenog naroda, što se jasno vidi iz njenog apostrofiranja Kozare:

Kad bi se utroba moja oplodila,
još bih tri Mladena,
i tri bih Mrđana,
i tri bih Srđana
porodila,
i ljutom dojkom odojila,
i svatri tebi poklonila!

Zahvaljujući transformativnom učinku partizanske tužbalice moguće je sagledati istovremenu upotrebu istorijsko-materijalne konkretnosti i najsakralnijih mitoloških kodova kao dijalektički kontinuum, a ne kao puko sudaranje suprotnosti. Ilustracije radi, majka svoje mrtve sinove identifikuje na osnovu belega, što je motiv još iz antičkih književnosti, a istovremeno pominje „fašističku ofanzivu“, te da ih je „zimus pratila u akciju“. Šta-

više, pominje se i vojska „moskovskog Jerusalema“, a poema završava pesničkom slikom u kojoj je biblijska, starozavetna metaforika očigledna:

Ovdje snagom doji Stojanka,
bunom pita Kozara pomajka,
vjerom hrani Rusija pramajka,
tri se majke ovdje sastaju:
Ko god nam došo da ambare izaspe,
i torove pune da nam razaspe,
i krcata da nam ulišta
obsasne,
i da pogasne
ognjišta
– a loza mu od kletve ne pomrla –
djeca će mu zalud ovud skitati
i za kosti pitati,
jer će ovdje, gdje je samrt vršaj zavrgla,
i vršuci krvlju liptala,
pa na koncu svoju samrt ovrhla:
ko krv danas, sutra med proliptati,
med i mlijeko djeci našoj do grla –
zemlja će nam u sunce prociklati!

Med i mleko nedvosmisleno referišu na „zemlju kanansku“, obećanu zemlju izabranog Božjeg naroda. Mnoge partizanske poeme završavaju slikom otkrivenja ili pak zvučno-svetlosnim metaforama koje asociraju na stil i uzvišeni ton biblijskih tekstova. Tako, na primer, pesma *Oči Vladimira Popovića* poistovećuje narod sa zemljom domovine, što je jedna od češćih metafora Psalama. *Jama* Ivana Gorana Kovačića, koja takođe obiluje i mučnim slikama agonije i telesnog raspadanja, završava slutnjom „svete slobode i osvete“. Čak i one poeme koje ne sadrže religijsko-mitološku simboliku, poput Kaštelanovih *Tifusara* ili *Kadinjače* Slavka Vukosavljevića završavaju slikom budućnosti koja u sebi ima pseudometafizičke elemente. Kod Kaštelana, reč je o amanetu koji proističe iz, kako već sam naslov sugeriše, masovne žrtve („Ali i u smrti, mi smo partizani / i naši mrtvi još se jače bore“), dok Slavko Vukosavljević govori o krvi koja je procvetala kroz snežni pokrov. Stoga je logično zapitati se kakav je književnoistorijski razvoj doveo do toga da umetnička partizanska poezija, kao poezija „suštine egzistencije, jakih slutnji i nemira, muka i melanholičnih rezignacija“ (Marković 1975: 112) bude podjednako

prijemčiva i za socijalno-istorijsku kanonizaciju i za pseudoreligijsku imaginaciju. Tumačeći Kaštelanove *Tifusare*, Andrijana Kos Lajtman zaključuje da se pomirenje suprotnosti „događa upravo kroz ideju slobode kao nužnog socijalno-etičkog čimbenika“ (Kos-Lajtman 2022: 261). Sledeći taj rezon, možemo doći do zaključka da je istorijsko osvajanje slobode uticalo na izražajne i značenjske potencijale umetničke poezije o NOB-u. U socijalnoj lirici međuratnog razdoblja, naime, smrt se najčešće javlja kao dodatak realizmu eksploatacije i siromaštva, tj. kao egzistencijalna ravan koja ne ukida, već produbljuje i potcrtava društvene nejednakosti. U tom pogledu egzemplarna je pesma *Radnik u pristaništu* Dušana Jerkovića⁰², novinara i pesnika koji je stradao u fašističkom logoru. U ovoj pesmi se na ubedljiv način prepliću motivi gubitka voljene osobe i praktični izazovi siromaštva koji onemogućavaju da radnik bude dostojanstveno ožaljen:

„Grudobolnoj majci od tuge bi pred očima prsila
tama,
a vlasnik sobe bi je izbacio zbog neplaćene kirije...
Na pristaništu bi se radilo, kao i uvek dotle...
Na mesto ubijenoga došao drugi bi mučenik...
I svi bi se, po svršenom poslu, uveče napili rakije“
(Popović 1952: 25).

U pesmi *Mrtvačnica najbjeđenijih* Dobriša Cesarić uspostavlja paralelu između celoživotne bede i činjenice da je za siromahe predviđena zajednička grobnica. U najkraćem, „Ti, što žrtve za život bjehu, / Ostaše i poslije smrti žrtve“ (Popović 1952: 28). Poetizacija jedne tako surove društvene realnosti učinila je govor o transcenciji u socijalnoj poeziji međuratnog razdoblja tabuom. Tek kada su ostvareni uslovi za prevladavanje takvog stanja, otvorila se i mogućnost da se o masovnom stradanju i smrti govori kao o zalogu novog, pravednijeg sveta.

Vratimo se, za trenutak, na poemu *Jedan od mnogih* Marka Vranješevića. Njeni završni stihovi o mrtvima kao stancu u temeljima novog sveta sažimaju ključnu ideju sveukupne tanatologije partizanske pesme – nova socijalna stvarnost je, bez ikakve sumnje, vredna takvih žrtava, čime su one okajane, odnosno iskupljene. Varijaciju ovog motiva nalazimo i kod klasika partizanske poezije Karela Destovnika Kajuha, omladinskog pe-

⁰² Citirano na osnovu faksimilskog izdanja *Knjige drugova*, zbirke pesama mladih socijalnih liričara iz 1952. godine, koju su priredili Jovan Popović i Novak Simić. Ova knjiga inicijalno je objavljena 1929. godine, kao almanah, a sačuvana je zahvaljujući tome što ju je jedan štamparski radnik, Biro Zoltan, sačuvalao i poklonio Muzeju Grada Kikinde. Četvrt stoleća kasnije studenti Filološkog fakulteta napravili su omaž almanahu tako što su u svojoj *Knjizi drugova* prikupili poetske radove studenta Beogradskog univerziteta koji su poginuli u borbi (v. Vukadinović 1979). Ova je knjiga koncipirana kao multimedijalni poduhvat, koji povezuje omladinsku etiku s emancipatorskom estetikom širokog spektra – od međuratne socijalne lirike, do nadrealista, Krleža i ekspresionizma.

snika, vođe kulturne grupe Četrnaeste slovenačke udarne divizije, koji je s nepune dvadeset i dve godine poginuo u borbi. U pesmi *Mostovi*, Kajuh oblikuje moćnu pesničku sliku kao metaforu žrtve položene u temelje pravednijeg društva, koristeći praktično identične motive kao i Vranješević – kosti, kamen, smrt, zajedništvo – ali na mnogo dojmljiviji način:

„Beton je
 pravljen od krvi
cement od zdrobljenih kosti
 stubovi
 telesa mrtvih ljudi
Mostovi rastu
 i nema dinamita
koji bi mogao
 da ih razbije“ (Кажух Дестовник 1975).

Iskupljenje žrtvovanih života često se poistovećuje i s krajem istorijskog vremena, a u ove je pesničke slike nedvosmisleno integrisana biblijska metaforika. Zato Taras Kermauner, pišući o Kajuhovoj poeziji, govori o „optimizmu odrešenja“, koji je, prema njegovom mišljenju, u „u osnovi religioznog karaktera“ (Kermauner 1969: 885). Ovaj se paradoks razrešava tako što se problemi egzistencijalnog i religijskog iskustva integrišu u ravan socijalne istorije. Motiv promišljenog, svesnog i odlučnog žrtvovanja života za društveni cilj i zajedničko dobro se u poeziji Radivoja Koparca, takođe omladinskog pesnika, palog borca Zaječarskog partizanskog odreda, čija se biografija i poetika od početka upoređivala s Kajuhovom (Чолак 1979), preobražava u prizor apokalipse i uskrsnuća. Pesma *Vojnik skitnica* završava se sledećom strofom:

„Što li su smračena naša ohola čela?
Što li su zastala naša skitnička srca?
Drugovi, čujte: nije čas da se grca,
jer kad se okite ognjem još jednom gradovi i sela
u požaru poslednjem i novom
vaskrsnućemo iz praha i pepela
pod plavim nebeskim krovom“ (Копарец 2024: 50).

Upravo nam ova omladinska poezija, u kojoj je sadržan „egzistencijalni smisao čitave jedne generacije“ (Marković 1975: 58) otkriva kako i zašto je brisanje granica između socijalnog i religijskog aspekta u poetizaciji smrti jedna od suštinskih karakteristika partizanske poezije. Kao što se u narodnoj poeziji i partizanskoj poemi akumulirani mitološki slojevi apsorbuju i nadgrađuju mizmesom konkretnog istorijskog iskustva, tako se i religijski kodovi partizanske lirike podružuju poistovećivanjem buduće društvene organizacije s iskupljenjem žrtava, koje nisu samo žrtve fašističkog terora, nego i hijerarhija „starog sveta“. Imajući u vidu intelektualno-ideološku pozadinu partizanske poezije, to je sasvim očekivano. Međutim, bez specifične poetizacije telesne patnje i smrti, ovakav poetski razvoj motiva ne bi bio i umetnički uverljiv.

Izvori i literatura

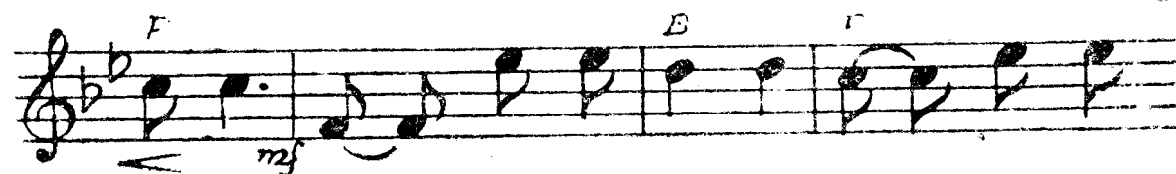
- Врањешевећ, Марко. 1945. Један од многих. Београд: Просвета.
- Делић, Лидија. 2021. „Лица смрти: концептуализација гроба и смрти у класичном фолклору и фолклору НОБ-а“. Књижевна историја 53 (174): 187-206. <https://doi.org/10.18485/kis.2021.53.174.8>.
- Кајух Дестовник, Карел. 1975. Песме. Горњи Милановац: Дечје новине.
- Копарец, Радивој. 2024. Пролеће интернационале. Сабране песме и текстови. Прир. Јелена Лалатовић. Нови Сад: Културни центар Новог Сада.
- Тутњевић, Станиша. 2011. „Топоси косовског мита у поеми Стојанка мајка Кнежопољка С. Куленовића“. У Меша Селимовић и Скендер Куленовић у српском језику и књижевности. Бања Лука: Анурс.
- Чолак, Тодe. 1979. „Карел Дестовник Кајух“. У Изабрани портрети из новије хрватске и словеначке књижевности. Горњи Милановац: Дечје новине.
- Dušanić, Dunja. 2024. „The poetry of Goli Otok“. *Kwartalnik Neofilologiczny* (December 20): 594-612. <https://doi.org/10.24425/kn.2024.154213>.
- Ivanji, Ivan. 2009. „O Udbi i drugim fenomenima“. *Vreme*. <https://vreme.com/mozaik/o-udbi-i-drugim-fenomenima/>.
- Kermauner, Taras. 1969. „Kajuh i Balantić – Dva odnosa prema problemima vremena i smrti“. *Književna istorija* 1 (4): 865-87.
- Kosier, et al. без датума. „Klesani mermer“. R1294.
- Kos-Lajtman, Andrijana. 2022. „Zaraza i rat kao anticipatori smrti: „Tifusari“ Jure Kaštelana“. *Slavica Wratislaviensia* 177 (December): 255-68. <https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.22>.
- Marković, Milivoje. 1975. *Vreme otpora: slovenački pisci i knjige*. Beograd: Sloboda.
- Novaković, Darko. 1990. „Tradicija antičkih tužaljki u pjesmama Ivana Česmičkog“. *Dani Hvarškoga kazališta* 16 (1): 36-55.
- Popović, Jovan i Novak Simić. 1952. *Knjiga drugova: almanah najmlađih jugoslavenskih socijalnih liričara*. Kikinda: Biblioteka Narodnog muzeja Kikinda.
- Rodić, Milivoj. 1978. *Narodne partizanske pjesme sa Kozare*. Zagreb: Nacionalni park Kozara, Turistkomerc.
- Vukadinović, Miljurko i Jovan Ljuštanović. 1979. *Knjiga drugova*. Beograd: SSO Filološkog fakulteta.

MATIJA GUBEC

Zanosno



Ne - ma se-lja - ka, ne - ma ju -



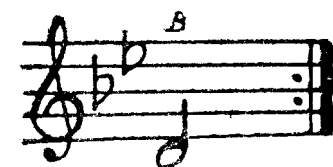
na - ka, ka - o što je bio - o Gu - bec Ma - ti -



ja; rje - go - vu gro - bu ni - gdje tra - ga



ne - ma, a - li duh mu ža - ri sr - ca se - lja -



čka.

Davno je tome, što si se digo,
da skršiš borbom silnika vlast.
Kukom i motikom započeta borba
dokončat se mora: sada je čas!

ZIMA, DUBRAVKA

*Čudesno smjele, savjesne, odane i
sigurne: imagoologija partizanskog
djevojaštva*

ZIMA, DUBRAVKA

Čudesno smjele, savjesne, odane i sigurne: imaġologija partizanskog djevojaštva

U središtu je mojega interesa *mlada partizanka* – diskurzivna figura s ambivalentnim imaġološkim⁰¹ strukturiranjem, koja uključuje, kako to pokazuje Jelena Batinić u sjajnoj studiji o partizankama (2024), dva dijalektički isprepletena diskurzivna smjera: narativ sestrinske časti, snage, hrabrosti i idealizma, te narativ „nove žene“. Jelena Batinić svoju studiju o partizankama započinje upravo citatom o djevojkama-partizankama, amplificirajući time bitan nesrazmjer između stereotipnih/pretpostavljenih predodžaba o djevojkama i stvarnih djevojaka u partizanskoj borbi.⁰² Mlada partizanka ujedno u popularno-kulturnom sjećanju figurira kao metaforička amblematska ratnica u čijem se ratnom djelovanju stapaju nepobitna seksualna napetost mladosti, komunistička ideološka pravovjernost, hrabrost i borbena spretnost.⁰³ No imaginariji kojima se konstituira partizansko djevojaštvo u određenoj se mjeri oslanjaju i razvijaju iz šire imaġološke aktivnosti unutar koje društvo percipira i prezentira djevojke. U radu ću se pozabaviti imagemima i ideološko-imaġološkim atributima kojima se zahvaća partizansko djevojaštvo, i to na primjeru memoarsko-fikcionalnog diskursa o partizanskom ratovanju, zbirke pripovijedaka *Ratne ljubavi* Saše Božović objavljene 1985.⁰⁴ Autorica Saša Božović sudjelovala je u NOB-i kao partizanska borkinja, oficirka i liječnica i o tom je periodu napisala nekoliko knjiga na razmeđu memoarskog i beletrističkog/fikcionalnog diskursa. Godine 1978. objavila je vrlo dobro prihvaćene i popularne memoare o svojem ratnom iskustvu *Tebi, moja Dolores* u kojima evocira tragičnu smrt svoje jednoipolgodisnje kćeri koja je s njom bila u partizanskoj jedinici i koja je umrla od gladi i hladnoće za vrijeme bitke na Neretvi. Zbirka *Ratne ljubavi* u velikoj se mjeri oslanja na ratno iskustvo autorice koje je i tematski i ideološki već mapirano u spomenutim memoarima.

Prema Barbari Jancar (1981: 144) koja se poziva na službene jugoslavenske podatke, u partizanskoj je borbi u Jugoslaviji od 1941. do 1945. sudjelovalo 100 000 žena od čega je njih oko 2000 imalo oficirski status, a ukupno je u ratnim procesima u Jugoslaviji (borbi, zdravstvenoj skrbi i pozadinskoj podršci) sudjelovalo dva milijuna žena. Jancar također naglašava i osobitu privlačnost sudjelovanja u borbi za djevojke: „Partisan life opened new worlds and offered a new sense of camaraderie to the young. As in the Chinese guerilla army, new recruits

were taught to read and write. In his diary, Dedijer records the theatrical and musical performances given for the army by professional entertainers. Brigades would compete in song fests“ (ibid.: 152). Jelena Batinić navodi slične brojke pozivajući se na historiografsku dokumentaciju o Drugom svjetskom ratu u Jugoslaviji, no upozoravajući da točan podatak nije moguće utvrditi: „sigurno [se] može govoriti o desetinama hiljada partizanki, što predstavlja masovnu mobilizaciju žena bez presedana u sistemu podrške trupama, i zaista nevjerovatan ratni fenomen.“ (Batinić 2024: 2). U dvosveščanom zborniku dokumenata i tekstova o sudjelovanju žena iz Hrvatske u NOB-u koji je uredila Marija Šoljan (Šoljan 1955) poimence je navedeno oko 5000 žena koje su u različito vrijeme i s različitim ishodima sudjelovale u partizanskim borbenim jedinicama na području Hrvatske, pri čemu je više od polovice navedenih žena u trenutku popisivanja (tijekom 1943. i 1944) mlađe od 24 godine. Ta je dob u Hrvatskoj i Jugoslaviji granica maloljetnosti, prema odredbama Općeg građanskog zakonika donesenoga još početkom 19. stoljeća koji predstavlja temelj građanskog prava i nakon raspada Austro-Ugarske, odnosno sve do 1946. budući da zemlje nasljednice nisu donijele nove zakonike (usp. Krešić 2013). Jelena Batinić upravo djevojku vidi kao tipičnu partizanku: „Posebno u oči upada mladost žena dobrovoljaca. ‘Zajedničko nam je bilo to da smo bile mlade’, sjeća se jedna bivša partizanka iz Četvrtke krajiške brigade (BiH). ‘Mogu pouzdano tvrditi da je bio izuzetak da je neka imala preko 20 godina. Najviše nas je bilo od 17 i 18 godina.’ Postojeći statistički podaci slažu se s ovom opservacijom. Prosječna starosna dob 75 seljanki koje su oformile prvu žensku četu u Lici u augustu 1942. godine bila je 18 godina. U Sedmoj banjskoj diviziji (Hrvatska) od 566 žena, čija starost je bila poznata u vrijeme regrutacije, 384 (68 posto) su bile mlađe od dvadeset godina, 152 (26 posto) su imale između dvadeset i trideset godina, 28 (5 posto) između trideset i četrdeset, i samo dvije (0,3 posto) su bile starije od četrdeset. Od 85 žena koje su se pridružile Prvoj proleterскоj brigadi u vrijeme njenog formiranja u jesen 1941. godine, 81 posto žena bilo je mlađe od 25 godina“ (Batinić 2024: 137-138). Djevojke, dakle, čine većinu partizanskih borkinja.

U studiji o imagološkim i ideološkim opremama djevojaka u 20. stoljeću Marnina Gonick (2019), pozivajući se na prethodna istraživanja, utvrđuje da se dru-

01 Termin imagologija u humanističkim znanostima koristi se, kako to tumači Davor Dukić u svojevrsnom propedeutičkom priručniku o imagologiji *Kako vidimo strane zemlje* (2009), kao naziv za istraživački smjer proučavanja književnih predodžaba o stranim zemljama i narodima, kao i o vlastitoj zemlji i narodu (Dukić 2009: 5), pri čemu naziv discipline, kako priznaje Dukić, ima „daleko šir[i] etimološk[i] impliciran značenjski opseg“, odnosno mogao bi značiti i znanost o imaginarijima (ibid.). Zrinka Blažević, međutim, tek djelomice prihvaćajući sadržajne i interpretacijske naglaske tradicionalne imagologije, proučavanje predodžaba pomiče prema transdisciplinarnom shvaćanju, nudeći obuhvatniju definiciju predodžbe kao „interferentne konfiguracije mentalnih slika, tekstualnih i netekstualnih reprezentacija i oblika prakse, koja se konstituira unutar određenog socio-historijskog konteksta. Ona strukturno podsjeća na Bourdieuv koncept habitusa kao ‘ustava trajnih i prenosivih dispozicija, strukturiranih struktura koje su predisponirane tako da djeluju kao strukturirajuće strukture, to jest kao principi koji stvaraju i organiziraju i prakse i reprezentacije’“ (Blažević 2014: 130). U tome smislu, oslanjajući se na njezinu definiciju, koristim pojam predodžaba u istraživanju tekstualnih (djelomice i netekstualnih) reprezentacija i praksi kao struktura koje su istovremeno produktivne i organizirajuće, a koje se ne odnose, kao u tradicionalno shvaćenoj imagologiji, isključivo na heteropredodžbe i autopredodžbe u kontekstu naroda i (stranih) zemalja, nego na misaone strukture/mentalne slike kojima se konstituira mišljenje o sebi i svijetu uopće. U okviru tako shvaćene imagologije kao temeljne se diskurzivne jedinice izdvajaju imagemi – višeznačne, ambivalentne misaone i predodžbene strukture koje uspostavljaju misaone prečice,

odnosno perpetuiraju stereotipsko mišljenje o složenim fenomenima.

- 02 Usp. citat naveden na početku studije Jelene Batinić: „Bio je to čudan, a opet vrlo impresivan prizor, kada su djevojke od osamnaest ili dvadeset godina krenule u bitku zajedno s muškarcima. (...) Neke su imale pušku preko ramena, druge su nosile nosila ili pribor za prvu pomoć. Raštrkane između redova muškaraca, bile su to lijepe, zdrave, snažne djevojke, tamnokose i plavokose (...) stvarnost se doimala poput fantazije. (Major William Jones, prvi britanski oficir koji se padobranom spustio među Titove partizane)“ (Batinić 2024: 1).
- 03 Usp. tekst folklorne pjesme *Mlada partizanka*, koju Atanasovski (2017) klasificira kao partizansku folklornu pjesmu nastalu u vrijeme NOB-a: „Mlada partizanka konja jahala (2x) / Haj, nek se čuje čuje / haj nek se zna (2x) / da je mlada partizanka konja jahala. // Mlada partizanka pušku nosila (2x) / Haj, nek se čuje čuje / haj nek se zna (2x) / da je mlada partizanka pušku nosila. // Mlada partizanka bombe bacala (2x) / Haj nek se čuje, čuje / haj, nek se zna (2x) / da je mlada partizanka bombe bacala. // Mlada partizanka kolo igrala (2x) / Haj, nek se čuje, čuje / haj, nek se zna (2x) / da je mlada partizanka kolo igrala.“
- 04 Na sugestiji za odabir predloška zahvaljujem Marku Strpiću.

- o5 Sloboda Trajković bila je beogradska studentica, zaručnica Ive Lole Ribara koja je zajedno s obitelji ubijena u logoru Banjici u svibnju 1942. nakon što je, usprkos mučenju, odbila napisati pismo zaručniku kojim bi ga navela da dođe u Beograd, v. Marinković 1980. O ovoj tragičnoj ljubavi godine 1973. Kornij grupa objavila je singl pod naslovom Ivo Lola, inspiriran pismom što ga je Ivo Lola Ribar napisao zaručnici početkom 1942.
- o6 <https://znaci.org/poezija/grob-u-zitu.php>

štvena grupa mladih u različitim društvenim zajednicama tijekom povijesti redovito predstavlja na slične načine, „kao simbolički registri moderniteta i njegova svojatnja napretka [...] te kao žarišta izražavanja nesigurnosti i napetosti u vremenima u kojima se društveni i kulturni sustavi ubrzano mijenjaju“ (Gonick 2019: 148). Catherine Driscoll (2019) sve do kraja 20. stoljeća djevojkama vidi vezanom uz privatnu sferu, no ne može poreći imagološku diverzificiranost koja se u imaginiranju djevojaštva ogleda već od ranih desetljeća 20. stoljeća kao napetost između imagera krhke, fragilne, submisivne i tradicionalne adolescentske femininosti vezane uz kuću i privatni život i nove, moderne djevojke koja spremno i drsko izlazi u javnost i koja obilježava početak 20. stoljeća (v. Driscoll 2019: 119–123). Partizansko djevojaštvo upravo je reprezentativan primjer toga fenomena, najočitiji u imageru tzv. nove žene (pa tako i nove djevojke) koju oblikuje mobilizacijska retorika Komunističke partije kao opoziciju tradicionalnoj ženi ograničenoj patrijarhalnim okvirom i predstavlja je kao novu, revolucionarnu, egalitarnu, transnacionalnu, koja aktivno sudjeluje u borbi s oružjem, a nakon rata treba ostvariti punu ravnopravnost (Batinić 2024: 28–29).

Imaginarij djevojaštva u književnom diskursu antifašističkog otpora u jugoslavenskom kontekstu konstituirao se unutar kulturnoga polja omeđenog folklornom književnošću, fikcionaliziranim biografijama, ratnom/partizanskom fikcijom i ratnom/partizanskom publicistikom. U romansiranim biografijama Nade Dimić autora Milana Nožinića (*Djevojka na grčkim tlima*, 1961) i Slobode Trajković autorice Nade Mirković pod indikativnim naslovom *Legenda o devojci Slobodi* (1980)^{o5} imagološki se naglasak stavlja na djevojačku (nadljudsku) snagu, ideološku volju i naposljetku djevojačku žrtvu za antifašistički pokret, dok se u folklornoj književnosti partizansko djevojaštvo predodžbeno strukturira oko imagera sestre ratnika (v. Batinić 2024: 45), kao i motiva djevojačke rodne transgresije kojom se djevojka, prerušavajući se u muškarca, kao borkinja osvećuje zbog preminulih muških članova obitelji – oca, brata, zaručnika itd. (v. Bošković–Stulli 1971). Zanimljivo je primijetiti da je u tome diskursu borbeno djevojaštvo čvršće povezano sa snagom, požrtvovnošću i spremnošću na žrtvu, pa i na žrtvovanje života, no djevojačka čast i čistoća i dalje su imagološki potentne, kako to pokazuje Bošković–Stulli. Imaginarij partizanskog djevojaštva nadalje

obuhvaća obilježja borbenosti, djevojačkog ponosa i dostojanstva, neustrašivosti i egzaltiranosti mladosti kakvim se predočava partizansko i antifašističko djevojaštvo u fikciji i publicističkim zapisima o djevojkama–borkinjama (v. Stojić 1987), ali i tragičnu lirsku evokaciju djevojačke žrtve, možda najekspresivnije iskazanu u pjesmi *Grob u žitu* Branka Čopića u kojoj se žrtva poginule djevojke–partizanke („Jagoda, djevojka prkosna, narodna kćeri ponosna, dvadeset i dva ljeta pod gorom odnjihana”^{o6}) upisuje u tragični, ali istovremeno i revolucionarni pejzaž.

Dvije su središnje socijalne strukture iz kojih se regrutiraju djevojke partizanke u vrijeme NOB-a: studentska populacija i tradicijske ruralne zajednice. Prema istraživanjima Jelene Batinić (2024: 137), glavninu partizanskih borkinja čine seoske djevojke: „(...) tipična partizanka u vojsci [je] bila mlada žena sa sela. U prvim jedinicama koje su formirane 1941. i početkom 1942. godine većina partizanki bile su predratne komunističke aktivistkinje iz jugoslavenskih gradova – gimnazijalke i studentice, radnice, intelektualke ili profesionalno zaposlene žene, ali tokom 1942. godine seoske žene su počele u sve većem broju puniti partizanske redove. Mlade seljanke činile su većinu čak i u elitnim partizanskim jedinicama – takozvanim proleterskim i udarnim brigadama – iako su obrazovane urbane žene i dalje bile natproportionalno zastupljene u odnosu na njihov udio u ukupnom broju stanovnika.“ Ovu tezu potvrđuje i studija Nade Božinović (1988), koja istražuje sudjelovanje beogradskih studentica i diplomiranih studentica u ratu, iz koje se može rekonstruirati brojka od oko 250 studentica koje su do 1944. bile članice KPJ i stotinjak njih u SKOJ-u. Božinović navodi i nekoliko desetaka studentica koje su radile kao kurirke za najviše rukovodeće službe KPJ i SKOJ-a, kao i oko 250 studentica koje su tijekom četiri godine rata sudjelovale kao borkinje u partizanskim jedinicama (ibid: 115–116). Božinović poimence navodi i kratko prepričava ratni put svih studentica beogradskog sveučilišta tijekom ratnih godina. Napredne studentice (uključujući i diplomirane studentice) beogradskog fakulteta koje su sudjelovale u radu Komunističke partije već su od travnja 1941. uključene u pokret otpora, a tijekom 1941. u velikoj se mjeri regrutiraju u partizanske jedinice, i to u svojim rodnim mjestima (Božinović 1988.: 108), pri čemu su njihova zaduženja u rangu od bolničarskih dužnosti, preko kurirskih poslo-

va, rada u partizanskoj tehnici, sudjelovanja u oružanoj borbi, pa do rukovodećih pozicija i propagande. U zbirci Saše Božović obrazovane se djevojke spominju sporadično, i to uglavnom na rukovodećim pozicijama partijskog obrazovanja i ideološkog podučavanja. Protagonistkinje Božovićkinih priča su mahom seoske djevojke iz tradicijskih ruralnih zajednica.

O djevojaštvu u tradicijskoj ruralnoj zajednici Dalmatinske zagore piše Ivana Odža (2017), koja proučava folklornu književnost i etnografsku građu te izdvaja image koje kojima se oblikuje djevojaštvo. Seoske zajednice djevojaštvo vide kao povlašteni životni period u kojem se djevojka priprema za udaju i brak, pošteđena je teškoga rada i stoga bezbrižna (Odža 2017: 97), a njezina je imagoška prezentacija čvrsto strukturirana u domeni tjelesnosti i djevojačkog erotskog potencijala. Doba djevojaštva u tradicijskim zajednicama – uz neminovne varijacije u različitim geo-političkim prostorima – uglavnom je fiksirano donjom granicom od 16 ili 17 godina, dok gornju granicu predstavlja udaja. Ambivalencije djevojaštva osobito su jasno vidljive u imagemima stida i srama koji reguliraju djevojačku tjelesnost. Kako navodi Ivana Odža, kategorija srama iskaz je djevojačkog pokoravanja zahtjevima očekivanog reda tradicijske kulture (ibid.: 103), koji kao najvažniji atribut djevojaštva, jednako kao i u urbanim sredinama, ističe djevojačku čast, odnosno seksualnu neupućenost i suzdržljivost. Ovaj je imaginarij nadopunjen, prema Odži, i zahtjevom za nadzorom nad djevojačkom časti koji je osobito prisutan u folklornoj građi, a tu obavezu nadzora preuzima djevojačka obitelj i uža okolina, kao i djevojka sama. Suzana Leček (2003), pišući o ruralnom djevojaštvu u Sjeverozapadnoj Hrvatskoj u prvoj polovici 20. stoljeća, također izdvaja strogi nadzor nad djevojačkim kretanjem i nad djevojačkom časti kao jedan od najvažnijih društvenih kodova koji reguliraju svakodnevicu seoske zajednice, pozicionirajući time strah od djevojačke seksualnosti u središte imaginarija ruralnog djevojaštva u prvoj polovici 20. stoljeća.

Ovaj je imago, kako sam pokazala drugdje (Zima 2022) podudaran s prezentacijom djevojaštva i u urbanim zajednicama. Imaginariji feminilne adolescencije i u urbanom su prostoru vrlo konzervativni; imago djevojačke „časti“, odnosno djevojačkog seksualnog neiskustva predstavlja središnji značenjski i ideološki zamašnjak u društvenom percipiranju djevojaštva sve do

druge polovice 20. stoljeća. U tome smislu, i ruralna i urbana zajednica, iako će imaginarije djevojaštva donekle različito konstituirati, ipak kao zajednički središnji imago djevojaštva vide djevojačku čast, odnosno zahtjev za seksualnim neiskustvom.

U zbirci Saše Božović *Ratne ljubavi* djevojka partizanka seoskoga podrijetla fabularna je protagonistica ili ključna figura u svim pripovijetkama, pri čemu se iz pripovijetke u pripovijetku postupno formulira imagoško-ideološki raster partizanskog djevojaštva. U svim pripovijetkama razvijena je gotovo identična naratološka pozicija pripovijedanja u prvom licu kao homodijegetski i (u tek nekoliko pripovijetke) intradijegetski pripovjedač koji tematski zahvaća partizansku borbu u domeni afektivnosti i oblikuje pripovijedanje pomoću retoričkih i značenjskih kodova književne romanse u reduciranom obliku s obzirom na kraću književnu formu. Pripovijetke iz *Ratnih ljubavi* obuhvaćaju period ratnih operacija nakon lipnja 1941. kada je autorica/pripovjedačica bila internirana u talijanskom logoru u Kavaji u Albaniji, gdje se zbiva prva pripovijetka. U nastavku zbirke pripovijedanje obuhvaća ratno razdoblje koje pripovjedačica u najvećoj mjeri provodi na području Like, pri čemu neke od pripovijedaka prate svoje protagoniste i nakon rata, odnosno do vremena pripovijedanja (sredina osamdesetih godina 20. stoljeća), ispreplećući pripovjedno vrijeme i vrijeme pripovijedanja. Ovdje je zanimljivo upozoriti na imagoška tumačenja Jelene Batinić o reprezentacijama partizanki tijekom druge polovice 20. stoljeća. Batinić napominje kako se u ratno i neposredno poratno vrijeme izdvajaju čvrstoća, metaforička ideološka čistoća i snaga kao najvažniji atributi partizanke koja predstavlja revolucionarnu ikonu i u čijoj se reprezentaciji naglašavaju žrtva i herojstvo. U desetljećima koja slijede, međutim, Batinić detektira četiri faze u kojima se imaginariji partizanki postupno dekonstruiraju prema donekle negativnijoj percepciji partizanki kao ogrubjelih, nedovoljno ženstvenih i u intelektualnom smislu neatraktivnih, pri čemu tu fazu Batinić locira u drugu polovicu osamdesetih godina⁰⁷, da bi u devedesetima partizanka potonula u anonimnost i opskurnost. Slično ideologem partizanke vidi i Svetlana Slapšak, koja u *Ženskim ikonama XX veka* (2001) tvrdi da je poratna društvena dinamika uvelike iznevjerila partizanke u domeni društvene i političke participacije, ali i na imagoškoj razini: „Za razliku od muške strane Po-

07 Batinić ovdje navodi indikativan primjer filma *Oficir s ružom* iz 1987. u režiji Dejana Šorka u kojem se neuko i grubo seoskoj djevojci partizanki suprotstavlja ideološki nepodobna, no profinjena i ženstvena građanka-udovica kojoj se naposljetku priklanja središnji muški lik.

08 Kako napominje Philip Dwyer (2016), diskurs ratne memoaristike ima dugu tradiciju u svjetskoj književnosti i svoje specifičnosti koje se odnose na proizvodnju kulturnog pamćenja i u tom je smislu izrazito političan diskurs. Ratni memoari ne iskazuju „istinu“, „but what the author thinks worth remembering: The individual may recall particular experiences and events in the past, but that past is interpreted through the filter of time and shaped by larger social and political attitudes towards the war“ (Dwyer 2016: 13). Premda se u zbirci Saše Božović višekratno naglašava narativizacija zbivanja i varijacije pripovjedača jasno upućuju na fikcionalizaciju te se u tome smislu ne može govoriti o čistim ratnim memoarima, zanimljivo je primijetiti da se kao podtekst autoričnim pripovijetkama, ponegdje i eksplicitno formuliran, iščitava upravo ambicija da se iskažu napetosti i pregovaranja između službene politike sjećanja na rat i osobnog iskustva koje ne osporava dominantan i obavezan ideologizacijski diskurs o herojskom, pravednom i poštenom ratu, ali pregovara o ambivalencijama afektivnosti i osobito romantične ljubavi u diskursu o ratnim zbivanjima.

kreta, one nisu mogle dugo zadržati svoju privilegovanu pobjedničku poziciju, a novi društveni i modni trendovi i novi mentalitet konačno su ih izgurili na marginu, u šale, u tešku ali okončanu prošlost. Nova ideologija iskoristila je sav simbolički potencijal žene koja se žrtvuje za druge i za budućnost, a njoj samoj ostavila tradicionalni, uski prostor“ (Slapšak 2001: 209).

Zbirka *Ratne ljubavi* uvelike se uklapa u takvu interpretaciju. Po pitanju književnog oblika razmjerno nekonvencionalna, na razmeđu memoarskoga diskursa⁰⁸ i naracije upregnute u oblik pripovijetke, kao strukturno i idejno središte ove zbirke izdvaja se autorefleksivna pomoću koje se okupljaju fabularne silnice i uspostavlja značenje s obzirom na protok vremena od ispričanih događaja do vremena pripovijedanja. Ishod pripovijedanja u većini je pripovijedaka dvojak – protagonisti pripovijedanja tragično pogibaju, jedno od njih ili oboje, i time se romana nasilno i tragično prekida, ili pak protagonisti po završetku rata ulaze u stabilnu i sretnu romantičnu vezu koja odolijeva svim životnim teškoćama. Drugi su ishodi, primjerice, gubitak djevojičine ljepote zbog ratnih teškoća i bolesti te posljedičan prekid romanse jer mladić ne prihvća djevojku izgubljene ljepote u jednoj pripovijetki, potom djevojačka nevjera i odabir partnera s neprijateljske strane, ili pak neostvarena romana nakon završetka rata nakon što se protagonisti razidu, pri čemu ovaj pripovjedni ishod u velikoj mjeri romantizira rat kao period osobite osobne sreće zbog bivanja s voljenom osobom. Mirnodopski period za protagoniste predstavlja nepoznato i nelagodno stanje te se prema ratnom vremenu odnose nostalgично.

Implicitna autorica u zbirci uvelike je oblikovana u oslonu na stvarnu autoricu. Pripovijetke u zbirci u nešto repetitivnom obrascu oblikuju narative partizanskog herojstva, ideološki ispravne ratne borbe, demonizacije neprijatelja (koji su imenovani kao fašisti, Talijani, Nijemci, četnici i ustaše), sveopćeg narodnog otpora, ideološke posvećenosti Komunističkoj partiji, vojne subordinacije i naposljetku idealizacije partizanske borbe kao pravedne, čiste, nadljudski herojske i u povijesnom smislu opravdane. Unutar takvog ideološkog okvira formira se imaginarij partizanskog djevojaštva koji je u velikoj mjeri, ali ne i u potpunosti podudaran s konvencionalnim predodžbama o partizankama i njihovoj hrabrosti, postojanosti, izdržljivosti i herojstvu.

Pogledamo li pozornije figuru djevojke partizanke, u prvi plan izbijaju djevojačka čast i zahtjev za nadzorom nad tom čašću, odnosno njezinim čuvanjem. Ove image časti i zaštite pripovjedačica eksplicitno artikulira u pripovijetki *Posustala je*: „Partizanke su najčešće bile mlade seoske djevojke tek izašle iz seoskog dvorišta. Mnoge od njih veći grad ni izdaleka nisu videle. A kad su u grad ušle, bivalo je da ih iskušenja koja nosi veliko naselje savladaju i pregaze. Doduše, takve porodične djevojke, dolazeći u partizane, isto su bile u novoj i mnogo-ljudnoj sredini. Ali to je bilo drukčije. Na neki način, i to je bila njihova velika porodica – partizanska. Tu se vodila stalna briga o ljudima, a posebno o mladim, tek pridodanim devojkicama. Partija, komesari, komandanti obuhvatali su ih brigom i svestrano pomagali da se snađu. Na taj način brižljivo su vajani ljudi i građeni humanisti. Devojčice sa sela izlazile su iz rata čiste [...]“ (Božović 1985: 161). Najfrekventniji epiteti kojima se prezentiraju djevojke partizanke u pripovijetkama mahom su upravo iz domene djevojačke časti, nevinosti, neiskustva i čistoće, npr. „seoska devojka, neiskusna i sveža“ (ibid.: 161.), „čedna, čista, bezazlena“ (ibid.), „mlada, nežna i čista kao krin“ (ibid.: 127), što vidim kao izravnu ideološku legitimizaciju partizanske borbe, odnosno nepropitivanja imagera „čistoće“ kao artikulacije konzervativnog i tradicionalnog društvenog ideala. Na to se nadovezuju motivi djevojačkog tijela i problematika seksualnog morala unutar partizanskih četa. No, za razliku od konzervativne „čistoće“ koja definira djevojku partizanku i koja se ne propituje, djevojačka tjelesnost prikazana u pripovijetkama Saše Božović korespondira sa spomenutim imagološkim ambivalencijama partizanki o kojima u kontekstu proteka vremena piše Jelena Batinić.

U skladu s Batinićkinom interpretacijom, uočava se da Saša Božović djevojačku partizansku tjelesnost ne predočava idealizirano: protagonistice njezinih pripovijedaka nisu sve obilježene naročitom tjelesnom ljepotom. Atributi kojima se opisuje djevojačka tjelesnost kreću se od krhkosti, fragilne femininosti koja će očvrnuti tijekom borbe, potom izrazite ljepote pojedinih tjelesnih detalja poput očiju, kose, njedara, usta ili stasa (npr. „A Lela – labudica! Hoda dostojanstveno. Vrat i glavu nosi baš kao labudica. Čista, čestita, umiljata. Posebnu ženstvenost daje joj cvrkutav, mio glas. Sva ženstvena blaga priroda je poklonila ovom devojčetu“ (Bo-

žović 1985: 39), prema manje atraktivnim djevojačkim fizičkim pojavama (npr. nespretna, debeljuškasta, s ponekom govornom ili tjelesnom manom), pa do eksplicitno negativno ocijenjenih tjelesnih osobina (npr. „Inače ružna, izrazito ružna. Mršava. Sama kost i koža. [...] Kosa joj uvek malo razbarušena, sivo-žuta, pa deluje neuravno i prljavo. To sve ne doprinosi srećnom izgledu ove devojke“ [ibid., 107]). Zanimljivo je i da će se djevojačko tijelo u nekoliko pripovijedaka tijekom borbe mijenjati i oštećivati, a barem u jednoj pripovijetki ljubavna će veza propasti zbog djevojačke bolesti, odnosno tijela oštećenog u borbi (*Gledam, a suze potekoše*). U pripovijetki *Pogled* ratna se partizanska romansa nastavlja nakon što je djevojka ranjena u borbi i ostaje trajni invalid, te se protagonisti poslije rata vjenčaju i sretno žive. Djevojačko tijelo ujedno je dominantan motiv u razvijanju retorike romanse u kojoj će ljubavna veza u svim pripovijetkama započeti potaknuta djevojačkim tjelesnim emanacijama.

Drugi je motiv povezan s djevojačkom tjelesnošću problem seksualnog morala u partizanskim jedinicama. Kako navodi Jelena Batinić, ključan je moment partijskog i partizanskog seksualnog koda ponašanja povezan s postavljanjem revolucionarne borbe u prvi plan: „(...) malo sumnje ima u vezi s tim da su se svi pridržavali najvažnijeg pravila u komunističkom kodeksu – zahtjeva da privatni i intimni život pojedinca bude sekundaran u odnosu na revolucionarni aktivizam“ (Batinić 2024: 182). U pripovijetkama Saše Božović eksplicitno je iskazan imperativ seksualne suzdržanosti i privremenog celibata za trajanja partizanske borbe, što je jasna ideološka poluga kojom se partizanska borba prezentira kao apsolutno „čista“ ne samo u ideološkom, nego i u seksualnom smislu. Odnose među djevojkama partizankama i njihovim partizanskim suborcima odlikuje drugarstvo, međusobno poštovanje i visok seksualni moral kojega se većina pridržava, a retorika kojom se ta tematika zahvaća doima se naglašeno konzervativnom, tim više što se prekršaji protiv seksualne apstinencije lociraju u domenu grijeha i grešnosti. U tom se smislu događa zanimljivo preklapanje religijskog i političkog, budući da se „grijež“ ne odnosi na prekršaj religioznih seksualnih tabua, nego na grijeh u odnosu prema Komunističkoj partiji i njezinim visokim moralnim zahtjevima. Ipak, u većini se pripovijedaka razvija romantični ljubavni odnos koji je implicitno ili eksplicitno pri-

kazan (i) kao seksualan, pri čemu je izrazito zanimljivo da djevojačka ljepota neće biti primaran seksualizacijski aspekt, nego da će ideološka i borbena posvećenost naglašenije seksualizirati djevojačke protagonistice. Pozicija pripovjedača u tom je smislu jasna: pripovjedač i eksplicitno i implicitno povlašćuje idealiziranu i romantiziranu „ljubav“ nad ideologijom i herojstvom, a pregalaštvo i žrtve koje podnose borci i borkinje amnestiraju ih od zahtjeva za pridržavanjem propisanog celibata. I ovaj motiv vidim kompatibilnim interpretaciji Jelene Batinić o pregovaranjima i rekontekstualiziranjima slike partizanki u drugoj polovici 20. stoljeća, s obzirom na ideološku propusnost u domeni seksualnog morala, ali i na implicitnu kritiku seksualnog ponašanja partizana i partizanki barem u dvije pripovijetke. Riječ je o pripovijetki *Sve dotle sam ga volela* u kojoj djevojka partizanka zatrudni i prekida trudnoću u partizanskoj jedinici, te o pripovijetki *Raja* u kojoj se oženjeni partizanski major i otac troje djece tijekom partizanskog ratovanja zaljubljuje u mladu i ideološki kompatibilniju suborkinju s kojom poslije rata stupa u brak. Prva supruga prikazana je kao ogrubjela i neuka seljanka s kojom partizanski borac nakon rata više ne može uspostaviti afektivnu povezanost. Muškarac s novom suprugom preuzima brigu o djeci i zbrinjava prvu neželjenu ženu, no pripovijetka završava pripovjedačkim komentarom o nesretnoj ženi- noj sudbini za koju nije kriva: „Rat već dobro poodmakao. Nanica je prihvatila Rajino troje dece. Izveli su ih zajednički na put. Iškolovali. Zaposlili. Poudavali. Tu su i unučići. Olgi su sazidali novu lepu kuću. Često je svi obilaze. Nanica dva puta mesečno namesi puno kolača, nakupuje gomilu raznih stvari i ode u goste kod Olge na po nekoliko dana. Druže se i poštuju. Olga je oronula i prešla kod najstarije ćerke, gde i danas živi. Raja i Nanica je i dalje obilaze i dalje zatrpavaju ponudama. Sad je uvek obučena, očešljana, uredna. Ruke joj postale nežne i meke. Ali sve to ne može da nadoknadi jedan promašeni život. Možda bi Olga bila srećnija kao čobanica sa grubim rukama i pohabanim odelom, ali da je bila voljena. Ko zna?! Ona o sebi nikad ne govori“ (Božović 1985: 137).

Sljedeći je istaknuti imagem partizanskog djevojaštva specifična djevojačka energija koja se u pripovijetkama opisuje kao „vredna, sposobna, poslušna“ (ibid.: 22), „vedra, govorljiva, nasmejana“ (ibid.), „topla, ljudska, meka“ (ibid.: 57), „odmerena, sigurna, pouzdana“ (ibid.), „pametna i razborita“ (ibid.: 97). Ovaj imagem

može se čitati u kontekstu emocionalnog rada koji se možda ne zahtijeva, ali se svakako očekuje od djevojke partizanke. Emocionalni rad, kako ga tumači Dieter Zapf (2002), odnosi se na upravljanje emocijama u socijalnim odnosima, odnosno na napor pojedinca koji se ulaže u interpersonalnoj dinamici da se postignu i organiziraju odgovarajuće emocije: djevojke partizanke svojom vedrinom, nasmijanošću, toplinom, mekoćom, marljivošću predstavljaju epitome partizanske borbe i revolucije i istovremeno tu borbu humaniziraju i pridaju joj adekvatne emocije. Kako to sažima pripovjedačica u pripovijetki *Biću vam prvi kum*: „Čudesno smeli, savezni, odani i sigurni; sve su vrline imali, a čistota i čednost bili su njihovi najveći ukrasi“ (Božović 1985: 204). U okviru ovoga imagama razvijaju se i motivi žrtve, žrtvovanja, izdržljivosti, pregalaštva, herojstva i uopće motivi nadljudskog i stoga posvećenog, što se u većoj mjeri odnosi na djevojke nego na partizanske borce, čiji se imageri lociraju u motivima snage i hrabrosti, ali i u motivima intelektualne snage, odnosno sposobnosti vođenja i upućivanja. Zanimljivo je da će jedna djevojka biti prezentirana svojom intelektualnom snagom, no to je ipak iznimno jer su ti elementi istaknutije povezani s muškom domenom.

I naposljetku, podtekst cijeloj zbirci i stoga najistaknutiji ideologem u zbirci predstavlja afektivnost, odnosno romantična ljubav. Ovaj se ideologem artikulira izravno već u predgovoru, a u mnogim pripovijetkama također je eksplicitno prisutan. Ljubav kao ideologem u neku ruku predstavlja tzv. diskurzivni adut, kako Dawn H. Currie naziva „diskurs koji pobjeđuje sukobljene diskurse koji unose proturječje u proizvodnju značenja“ (Currie 2019: 103). Diskurzivni adut označava „presijećanje“ proturječja simboličnom „jačom kartom“ pomoću koje se sukobljena značenja discipliniraju. U ovom slučaju Božović kao diskurzivni adut koristi predodžbu o romantičnoj ljubavi koja je metaforički snažnija od svih drugih životnih pa i revolucionarnih artikulacija. Tako zamišljena ljubav može nadjačati i revolucionarni impuls, kao što se događa u prvoj pripovijetki u zbirci u kojoj ilegalka, partizanska supruga, u talijansko-me zatočeništvu razvija afektivni romantični odnos s talijanskim vojnikom što rezultira njezinom smrću strijeljanjem nakon što je razmijenjena i vraćena u partizansku četu u kojoj ratuje njezin suprug. Pripovjedačica, međutim, taj ogroman ideološki prekršaj ekskulpira po-

moću diskurzivnog aduta ljubavi, ne osuđujući nesretnu ženu.

Zaključno, ova je zbirka izrazito zanimljiva kao imagološki katalog partizanske ženskosti i djevojaštva, a ujedno se u potpunosti uklapa u tumačenja Jelene Batinić o promjenama modaliteta reprezentacije partizanki tijekom druge polovice 20. stoljeća. Božović svoje likove djevojaka partizanki idealizira i ideologizira u skladu s dominantnim ideološkim zahtjevima socijalističkog društvenog uređenja koje svoj legitimitet crpi i iz ideološke i imagološke ispravnosti partizanske borbe, no u zbircu i imagološki raster partizanskog djevojaštva unosi i subverzivne tonove, posebice u vidu romantične ljubavi kao diskurzivnog aduta koji nadjačava čak i ideološku posvećenost Komunističkoj partiji i partizanskoj antifašističkoj borbi: „Vjerujem da je jedino ljubav u mogućnosti da uništi sve nepravde koje ljudi čine jedni drugima. Da li je ljubav izmislila ratove, dušegubke, logore smrti? Sigurno nije. Zato sam na strani ljubavi, da branim život, da se suprotstavljam smrti“ (Božović 1985: 6-7).

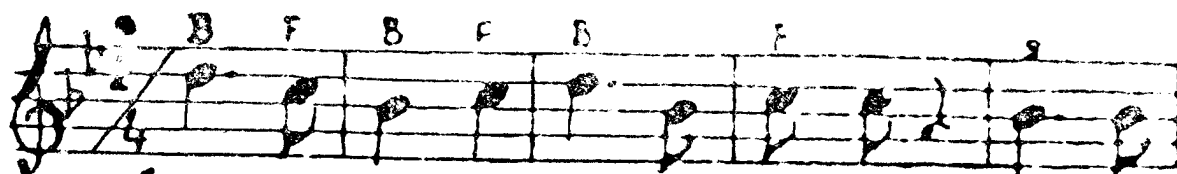
Ovaj je članak objavljen u mojem prijevodu na engleski jezik u zborniku *Women and Partisan Art: Aesthetics and Practices of Resistance in Yugoslavia and Carinthia* (transcript, 2025). Za ovo izdanje članak je revidiran i nadopunjen.

Literatura

- Atanasovski, Srđan. 2017. Socialism or Art: Yugoslav Mass Song and Its Institutionalizations. *AM Časopis za studije umetnosti i medija*, 13: 31-42.
- Batinić, Jelena. 2024. *Žene u partizanima: između revolucije i tradicije*. Prevela Daniela Valenta. Sarajevo: University Press.
- Blažević, Zrinka. 2014. *Prevođenje povijesti: teorijski obrati i suvremena historijska znanost*. Zagreb: Srednja Europa.
- Bošković- Stulli, Maja. 1971. *Usmena književnost: izbor studija i ogleda*. Zagreb: Školska knjiga.
- Božović, Saša. 1985. *Ratne ljubavi*. Beograd: Književne novine.
- Currie, Dawn H. 2019. Od djevojaštva i djevojaka do djevojačkih studija. *Djevojački studiji. Časopis za književnu i kulturalnu teoriju K. XVI*, 14: 89-114.
- Driscoll, Catherine. 2019. Djevojke, djevojačka kultura i djevojački studiji. *Djevojački studiji. Časopis za književnu i kulturnu teoriju K. XVI*, 14: 115-140.
- Dukić, Davor. 2009. Predgovor: O imagologiji. U: D. Dukić et al. (ur.) *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*. Zagreb: Srednja Europa. 5-22.
- Dwyer, Philip. 2017. Making Sense of the Muddle: War Memoirs and the Culture of Remembering. U: Dwyer, Philip (ur.) *War Stories: The War Memoir in History and Literature*. New York, Oxford: Berghan Books.
- Jancar, Barbara. 1981. Women in the Yugoslav national liberation movement: An overview. *Studies in Comparative Communism*, 14, 2/3: 144-164.
- Krešić, Mirela. 2013. Nasljednopravna načela Općega građanskog zakonika u praksi hrvatsko-slavonskih ostavinskih sudova. *Zbornik Pravnog fakulteta u Zagrebu*, 63, 5-6: 1095-1117.
- Leček, Suzana. 2003. *Seljačka obitelj u Sjeverozapadnoj Hrvatskoj 1918. -1941*. Zagreb i Slavonski Brod: Srednja Europa i Hrvatski institut za povijest – Podružnica za povijest Slavonije, Srijema i Baranje.
- Nicholas, Jane. 2015. *The Modern Girl. Feminine Modernities, the Body, and Commodities in 1920's*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Odža, Ivana. 2017. Djevojaštvo i predbračni život u tradicijskoj kulturi Dalmatinske zagore. *Ethnologica Dalmatica*, 24: 95-117.
- Stojić, Desanka. 1987. *Prva ženska partizanska četa*. Karlovac: Konferencija za društvenu aktivnost žene i porodice RK SSRNH, Historijski arhiv Karlovac.
- Zapf, Dieter. 2002. Emotion work and psychological well-being: A review of the literature and some conceptual considerations. *Human Resource Management Review* 12, 2: 237-268.
- Zima, Dubravka. 2022. *Djevojka u gradu: djevojaštvo u 19. stoljeću*. Zagreb: Naklada Ljevak.

PJESMA RADU

ČVRSTU



f Dru-gar-ska se pre-bra o ti, rje-sna



ko-ja sla-vi rad. Sre-će i grom-ko



naše nam zbo-ri da nam ži-vi ži-vi rad

Podignimo u vis čela
mi, robovi rada svog;
naša bit će zemlja cijela:
da nam živi, živi rad.

U divljaka luk i strijela,
željeznice, selo i grad;
to su naših ruku djela:
da nam živi, živi rad.

MESSNER, ELENA

Ženski partizanski tisak:
(Samo)obrazovanje, (samo)
pripovijedanje i (auto)
dokumentiranje kao strategije
ženskog kulturnog i vojnog otpora
u (post-)Jugoslaviji (1935. / 1941.
/ 1945. / 2015. / 2025.)

MESSNER, ELENA

**Ženski partizanski tisak:
(Samo)obrazovanje, (samo)
pripovijedanje i (auto)
dokumentiranje kao strategije
ženskog kulturnog i vojnog otpora u
(post-)Jugoslaviji (1935. / 1941. /
1945. / 2015. / 2025.)**

Ovaj članak povući će paralele između predratnih feminističkih časopisa, ratnog partizanskog ženskog tiska, poslijeratnog feminističkog izdavaštva i suvremenih feminističkih digitalnih platformi, kako bi istražilo pitanje ženskog otpora kako ga utjelovljuju feminističko obrazovanje, pisanje, uređivanje i arhiviranje u (post-) Jugoslaviji. Početna su točka ovog istraživanja primjeri predratnih časopisa koje su uređivale žene, nakon čega slijedi analiza strategija samopripovijedanja, samizdata i autohistorizacije *partizanke* tokom i nakon Drugog svjetskog rata. U svojem završnom dijelu članak se bavi kulturnim pamćenjem i historizacijom *partizanke* u doba digitalizacije.

Predratna vremena: feministički časopisi

Vlada Kraljevine Jugoslavije od prije drugog svjetskog rata (1918-1941) ženama nije dopuštala da glasaju. Stoga su žene počele sudjelovati ne samo u humanitarnim društvima, već i u nizu novih feminističkih organizacija. Rast broj feminističkih časopisa intenzivirao je i dokumentirao političku borbu oko prava žena, te aktivirao nove mogućnosti za žene da uđu u arenu javnog života, stvarajući „protujavnost“, kako je to nazvala Stanislava Barać (2015). Žene su izdavale brojne novine i časopise koji su se sastojali od članaka koje su uglavnom pisale žene.⁰¹ Kao organ pokreta za ženska prava, koji je imao ogranke u svim većim gradovima zemlje, časopis *Ženski pokret* omogućio je stvaranje stabilne jugoslavenske feminističke mreže širokog dosega. Zahvaljujući tomu, 1935. godine je unutar mreže *Ženskog pokreta* osnovana komunistička Omladinska sekcija, koja je pružala pravnu infrastrukturu za njihov ilegalni rad. To je bio okvir unutar kojeg je lansiran magazin *Žena danas*.

Žena danas bio je legalan feministički časopis, koji je korišten kao platforma za tada protuzakonite aktivnosti mladih komunistkinja.⁰² Osnovan je 1936. na inicijativu Komunističke partije – u privatnom beogradskom stanu Irene Stefanović. Članovi njegove redakcije bili su Mitra Mitrović, Nataša Jeremić, Zora Šer, Fani Politeo Vučković, Olga Alkalaj, Irena Stefanović, Milica Šuvaković, Dragana Pavlović, Milka Žicina, Zojica Levi, Beška Bambasa, Vojka Demako, Ela Almuli, Bosa Cvetić, Dušica Stefanović. *Žena danas* nastojala je žene mobilizirati

za šire društvene borbe, poput političke reprezentacije, društvene emancipacije, kao i za pravo glasa ili za veći stupanj autonomije.⁰³ Raspravljalo se i o međunarodnim političkim pitanjima, poput aktivnosti europskih i jugoslavenskih antifašista, Španjolskog građanskog rata ili uloge žena u antifašističkim pokretima diljem svijeta (Barać 2015: 188–236). Izvještavajući na Prvom kongresu kulturnih radnika Hrvatske u Topuskom 1944. o časopisima s fokusom na žene tokom Drugog svjetskog rata, hrvatska novinarka i partizanka Nada Sremec istaknula je da su antifašizam i prava žena bile glavni ciljevi *Žene danas* još od njegovog začetka.⁰⁴ Sve u svemu, taj je časopis na sebe preuzeo zadatak širenja pacifizma ruku pod ruku s feminizmom, no uvijek je imao i specifičan kulturni i umjetnički interes.⁰⁵

Ratni period: samoaktivacija i auto-mobilizacija partizanki kroz novine

Rat i okupacija donijeli su enormne političke, društvene i ekonomske promjene i prekide u pogledu položaja žena. Rodna politika radikalno se promijenila u doba nacionalsocijalizma i okupacije Jugoslavije (1941–1945), kada se službeno promicalo ekstremno antifeminističku predodžbu o ženama. U ozračju nasilja i rata, feminizam je postao i platforma za Narodnooslobodilačku borbu, ili u najmanju ruku njezin prateći instrument. Najvažniji organ ženskog otpora bio je Antifašistički front žena (AFŽ), osnovan 1942. Kao središnja skupina raznorodnog pokreta otpora, komunisti su tokom rata priznali i proglasili ravnopravnost muškaraca i žena, te je osnivanje AFŽ-a bilo element tog priznanja (Pantelić 2011: 37). Osnivanje lokalne, regionalne, a zatim i nacionalne mreže odbora AFŽ-a može se smatrati prvim stadijem sistemskog rada na emancipaciji žena, jer je omogućilo mobiliziranje kulturnog, vojnog i društvenog otpora dvaju milijuna žena tokom Drugog svjetskog rata, kako u okupiranim, tako i na oslobođenim teritorijima.⁰⁶ Među aktivnostima AFŽ-a nalazila se produkcija i distribucija ratnog tiska i časopisa, uglavnom brošura, letaka, zidnih novina, kao i udžbenika i materijala za čitanje. Izdavanje tih regionalnih brošura za žene služilo je kao djelotvorno sredstvo mobilizacije i novačenja, kao i sredstvo obavještavanja za partizanske jedinice tokom rata. Zbog ratnih uvjeta bilo je iznimno teško ne samo

tiskati, izdavati i distribuirati novine, već i nalaziti vremena za pisanje. Bila je nestašica tiskarskih strojeva i materijala; dijelove strojeva često je trebalo uz pomoć tovarnih životinja prenositi na različite položaje kad bi koja jedinica morala promijeniti lokaciju svojeg štaba (Jancar-Webster 1990: 115).

S obzirom na ove okolnosti, impresivna je sama količina ratnog tiska. Na primjer, u Hrvatskoj je AFŽ tokom dvije godine (1942–1944) upravljala tiskanjem barem 25 časopisa prosječne naklade od 500 do 1000 primjeraka (ibid.: 146). Glavno glasilo bio je magazin *Žena u borbi*, za čije je osnivanje uvelike odgovorna bila Marija Šoljan. Ona je 1942. već bila radila za hrvatski partizanski štab, te je uređivala svoj prvi časopis, *Lička žena u borbi* (ibid.: 115; usp. također Batinić 2015: 91–93). Hrvatska grana AFŽ-a također je producirala druga serijalizirana izdanja posvećena lokalnom stanovništvu različitih područja, poput *Dalmatinke u borbi*, *Istranke u borbi*, *Antifašistkinje*, *Primorke*, *Goranke*, *Riječi žene* ili *Glasa žena*. U Sloveniji je jedan od prvih socijalističkih i komunističkih feminističkih magazina osnovanih tokom Drugog svjetskog rata bila *Naša žena*. Taj antifašistički magazin pokrenut 1941. u Ljubljani opstao je sve do 2015. kao jedno od malobrojnih tiskovnih izdanja koja su preživjela raspad socijalističke države i neovisnost Slovenije. Ratnodopski časopis organizacije partizanki u Bosni zvao se *Nova žena*.

Policija je časopis *Žena danas* zabranila odmah nakon nacističke okupacije Jugoslavije, sve dok ga Mitra Mitrović nije obnovila u tijeku rata, 1943. (Barać 2015: 190). Priča o ponovnom oživljavanju tog časopisa poprično je avanturistička. Kad je na oslobođenom teritoriju Bosne, u selu Drinići, nađen malen tiskarski stroj, Mitra Mitrović se pridružila redakciji koja je preuzela produkciju partizanskih novina *Borba* (u kojoj su među ostalima radili Vladimir Dedijer, Veselin Masleša i tadašnji muž Mitre Mitrović, Milovan Đilas). Jedna od dužnosti Mitre Mitrović bila je izvještavati o tijeku rata (usp. Митровић 1953: 136–173). Prvo zasjedanje AVNOJ-a i Prva konferencija AFŽ-a održani su u studenome, odnosno prosincu 1942., dok je Mitrović bila u Bosanskom Petrovcu. U tom je kontekstu ona nanovo pokrenula predratni magazin *Žena danas*, s ciljem promicanja važnosti tih dvaju događaja za antifašistički pokret, ali i kako bi Jugoslavenke ohrabrila da se uključe u oslobodilačku borbu (Jancar-Webster 1990: 115).

- 01 Neki od najreprezentativnijih časopisa tog vremena uključuju *Ženski pokret* (1920.–1938.), *Jednakost* (1920.), *Jugoslovenska žena* (1931.–1934.), *Žena danas* (1936.–1940.), *Ženski svet* (1930.–1934.) i *Žena i svet* (1925.–1941.), koji su svi izlazili na varijantama srpskohrvatskoga, ili djelomično u prijevodu na slovenski.
- 02 Mitra Mitrović je u članku iz 1959. izvjestila o ideji o ženskom časopisu koju su mlade komunistkinje već imale prije inicijative Partije (Митровић 1959).
- 03 Taj se časopis također bavio i onime što se smatralo tipično ženskim predmetima interesa ukorijenjenima u privatnu sferu, koji su bili pristupačni čak i slabije obrazovanoj publici, kao što su obrazovanje, medicina, higijena ili kozmetika, moda i pletenje.
- 04 Sremec izvještava i o srpskim i o hrvatskim časopisima, naglašavajući nadnacionalno jedinstvo jugoslavenskih žena unutar antifašističke borbe (usp. Jelić et al. 1976: 52).
- 05 Taj je magazin stavljaio snažno težište na umjetničke, filmske i kazališne recenzije, uključujući neke umjetničke priloge, npr. fotografiju i kolaž (Тодих 2008/9 i 2022), povrh njegovog fokusa na međunarodnu i jugoslavensku književnost (Lazičić 2022).
- 06 AFŽ je bio aktivan u pružanju podrške partizanskim jedinicama, kao i u operacijama subverzije i sabotaže te u regrutaciji žena. Koordinirao je zdravstvenu skrb te skrb za izbjeglice i za djecu, i služio kao baza za organizaciju partizanskih bolnica, škola, vojnih vježbališta i jedinica koje su predvodile žene (Jancar-Webster 1990: 136–142).

MESSNER, ELENA

*Ženski partizanski tisak:
(Samo)obrazovanje, (samo)
pripovijedanje i (auto)dokumentiranje*

UP&UNDERGROUND

Prosinac 2025.

07 Prema službenoj evidenciji Ministarstva obrazovanja Kraljevine Jugoslavije iz 1940., stopa nepismenosti u Bosni bila je oko 70% (Milošević 1996, 187).

Stoga je *Žena danas* objavljivana kao glasilo AFŽ-a. Premda su do kraja rata tiskana i distribuirana samo tri broja, može ih se smatrati ključnim dokumentima kulturnog aktivizma žena unutar pokreta otpora. Iz očiglednih razloga ratna verzija tog časopisa predstavljala je oštar otklon u odnosu na predratni časopis s kojim je dijelio ime: u pogledu tema gotovo nije bilo sličnosti. Kao i druga izdanja proizvedena unutar pokreta otpora, on je uglavnom služio kao motor (auto)mobilizacije žena za vojnu borbu. Druga ključna poruka koju je prenosio ostala je, kao i u predratna vremena, apel za pravo glasa za žene i za ravnopravnost muškaraca i žena u novoj Jugoslaviji budućnosti.

Samoobrazovanje: naučiti pisati vlastitu priču

Proizvodnja novina od žena, o ženama i za žene pružala je aspekte utemeljiteljskog mita o *novoj ženi*, partizanki, koja iskoračuje iz starih obrazaca tradicionalne ženskosti (Batinić 2015: 26-28). Kao što smo naveli, bosanske partizanske ratne novine čak su i svojim imenom pronosile tu ideju *nove žene*. Taj revolucionarni, višeslojni pojam *nove žene partizanke* prikazan je u govoru Nade Sremec na Kongresu u Topuskom 1944, u kojemu je istaknula kontinuitete između predratnog i ratnog tiska, naglašavajući da je osnivanje ženskog partizanskog tiska povezano s „rođenjem“ žene *partizanke*. Po njoj, ta je žena proizašla iz gladi, očaja i smrti koji su je prisilili da izađe iz svojeg privatnog života u kolektivno egzistencijalno iskustvo, i s vremenom joj donijeli slobodu:

Kad govorimo o ženskoj štampi koja je usko povezana uz NOB, s našim životom, ne smijemo a da ne spomenemo i njen preporod u oslobodilačkoj borbi. Za ove tri godine dogodilo se veliko čudo. Izgrađena je naša narodna vojska, izvršen je veliki preporod, u kom se preporodila i naša žena. Najviše zla, najviše bola fašizam je svakako učinio našoj ženi, jer je fašizam našoj ženi oteo sve što je ona smatrala vrijednim i zašto je ona živjela. [...] Sve veliko što je žena doživjela u narodnooslobodilačkoj borbi nastojala je izraziti u ženskoj štampi. Ti ženski listovi veliki su prilog našoj publicistici i značajan doprinos našoj kulturi. Sa stranica tih listova izlazi pred nas novi lik naše nove žene – žene-borca za narodnu slobodu, žene čuva-

ra narodnih svetinja, ali i žene graditeljke nove i bolje budućnosti, žene partizanke (Sremec i Jelić et al. 1976: 52 i 55).

Ratnodopske partizanske novine su, kao organe (auto)mobilizacije, često pisali obični ljudi, za obične ljude – stoga su se većinom izravno obraćale slabije obrazovanim ženama, seljankama i pripadnicama radničke klase. Slika *partizanke* često se prikazuje kao višeslojna inkorporacija i samouke seljanke i intelektualne buržujke, koje stoje jedna uz drugu u borbi protiv fašizma i za prava žena. To nije bila mistifikacija ili puka projekcija. Kako su se enormne skupine seljaka i pripadnika radničke klase obaju spolova pridruživale otporu koji su predvodili partizani, pokret se mijenjao u povijesno specifičnu društvenu konstelaciju u kojoj su se socijalne granice predratnih vremena radikalno izmijenile. Pisanje, izdavanje i čitanje i dalje su bile aktivnosti uglavnom dobro obrazovanih građanki. U ruralnom ambijentu Jugoslavije postotak nepismenih žena bio je izuzetno visok.⁰⁷ Politički organi pokreta otpora, uključujući lokalne grane AFŽ-a, inicirali su i poticali rad na opismenjavanju partizana (kako muškaraca, tako i žena). Ratnodopski časopisi i udžbenici istovremeno su funkcionirali kao instrumenti mobilizacije i diseminacije informacija i imali temeljno obrazovnu ulogu. Ta je uloga osobito značajna u slučaju ženskih časopisa, s obzirom na učestalost nepismenosti u ženskoj populaciji. Ideju solidarnosti se pronosilo na sasvim pragmatičan način: tisuće su žena naučile čitati i pisati na tečajevima organiziranim tokom rata, a zatim su pisale za neku od ratnih publikacija koje su same stvorile, ohrabrujući druge da nauče čitati i pisati.

Ovo je pitanje vrlo dobro dokumentirano u ratnodopskim izdanjima *Žene danas*, jer su urednice svoje čitateljice poticale da nauče pisati i pošalju svoje prvo pismo toj publikaciji ili lokalnoj organizaciji AFŽ-a. Neka od pisama čitateljica zatim su tiskana na stranicama časopisa (Jancar-Webster 1990: 140). Neka od tih pisama reproducirana su u studiji povjesničara Slobodana D. Miloševića (1996: 144 i 155) koji time dokumentira strategiju solidarnosti žena u obrazovanju i ponos na stjecanje pismenosti kao sredstva pripovijedanja o vojnoj borbi. Na primjer, evo citata Dragice Bjelić: „Partizanima sam se pridružila oko Uskrsa. Nisam znala čitati ni pisati, pa su me podučile moje drugarice. Sada znam dovolj-



Tečaj pismenosti organiziran
tokom rata, nepoznata lokacija.
Izvor: znaci.org

no da napišem kratak članak o svojim akcijama. Više nemam nijednog od svojih srodnika, pa mi je teško, ali sam ipak sretna da mogu pisati i čitati“ (prema Milošević 1996: 144). Ili riječi Angeline Pantelić: „Partizanima sam se pridružila u Zvečevu. Drugarica Zora me je naučila čitati i pisati. A sada mi dopustite da kažem nekoliko reči o zadnjoj akciji. [...] Drago mi je da sam naučila čitati i pisati jer znam da nisam slijepa, i pored svojih zdravih očiju, kao što sam bila prije“ (ibid.). I kao posljednji primjer, sažeto svjedočanstvo Mare Vukmirović: „Kad sam kruh mjesila na brašnu sam slova pisala.“ (ibid.: 155).

(Samo)uređivanje, (samo)izdavanje, (samo) pripovijedanje: pisanje vlastite borbe

Predstavljajući svrhu i funkcioniranje ženskog tiska unutar pokreta otpora, Nada Sremec naglašava element međusobne solidarnosti među ženama koje su prethodno bile podijeljene duž linija društvenih klasa. Sremec u svojoj mobilizacijskoj retorici afirmira ideju nove žene, *partizanke*, koja je kadra osloboditi ne samo sebe samu, već i druge žene. Ta nova žena-partizanka žudi za kulturnom i političkom aktivnošću, za vlastitim tiskom i vlastitim organizacijama, zbog čega je stvorila vlastiti partizanski tisak:

...doživjela je žena sreću borbe i sreću uspjeha. Ona je dala sve od sebe, postala je junak. Ona je iz borbe izrasla, kao druga, nova žena, ona ne želi samo da se brani od neprijatelja nego i da gradi, i to takvo društvo, u kojem se neće nikad moći pojaviti fašizam i takav čovjek koji baca dijete u vatru, ona hoće da sudjeluje u toj izgradnji. Zato je stvoren front AFŽ-a. Ona hoće da povede i druge u borbu i da im pokaže potrebu aktivnog učestvovanja svih žena. U tu svrhu ona istupa na zborovima, na konferencijama. Druge žene hoće da čuju i pitaju o onom što ih interesira. One hoće da dođu do svoga lista. Tako je u martu 1943. počeo izlaziti list *Žena u borbi*. Pojavljuje se niz ženskih listova: kordunaški list *Glas žene*, žene Gorskoga kotara izdaju *Rodoljupku*, u Pokuplju *Antifašistkinju*, slavonske *Udarnicu*. U decembru 1942. počela je izlaziti *Primorka*. U septembru 1943. izlazi prvi broj *Žena danas*, kao centralni organ AFŽ-a, a u srpnju počeo je izlaziti naš organ AFŽ-a *Žena u borbi* (prema Jelić et al. 1976: 53).

U toj mitologiji nove žene kao *partizanke*, vojna borba i pobjeda opetovano se i definitivno isprepliću s pismošću i pisanjem (ibid.: 53-54). Ključan prikaz stvoren u ženskom partizanskom tisku slika je militarizirane žene, lišene odgovornosti majčinstva, domaćinstva ili sestrištva time što je prisiljena na oružanu borbu, čime uči držati i oružje i pero. I opet, Sremec tu novu ženu ne promatra samo u borbi, već i u pripovijedanju vlastite priče o otporu. Žene svoju borbu dokumentiraju pišući o oružju, nasilju i ženskom junaštvu. U retorici Nade Sremec, žena-partizanka ne vidi razliku između vojne i kulturne borbe; čak se čini kao da između vojne borbe i pripovijedanja o toj borbi postoji egzistencijalna sveza. Povrh toga, *žena-intelektualka* i *žena-seljanka* opisane su kao jednake i ujedinjene, čak i ako je ona prva i prije rata bila pismena, a ona druga još nije. U tom smislu Sremec raspravlja o tome što su seljanke o svojim vojnim iskustvima objavljivale u partizanskom tisku:

Što se piše u tim listovima? Glavna tema je borba, voj-ska. Ili se piše o vojsci i kaže ‘voj-ska, to je naše čedo najmilije’, piše se o našoj narodnooslobodilačkoj borbi, o njezinim ciljevima, značaju, o novom životu, koji nas čeka, o svojim konferencijama, o rezolucijama, o rezultatima sastanaka, o pomoći vojsci, organiziranju radnih četa, o sjetvi, o žetvi. Borba ih zanosi i oduševljava. [...] Naše žene-borci surađuju u našim listovima, u ženskim listovima, ali su i mnoge stranice četnih i brigadnih listova ispisane ženskom rukom koja vješto barata puškom. One opisuju događaje iz borbe. Govore o bombama, jurišima, osvajanju oružja, o mitraljezima i »šarcima“, o junaštvu i žrtvama (prema Jelić et al. 1976: 53-55).

S obzirom da je fokus ženskog pisanje bio na vlastitim vojnim iskustvima, može se ustvrditi da je *partizanka* nastala kao intelektualni i politički subjekt koji samoga sebe namjerno odabire kao predmet svojeg vlastitog razmišljanja i pisanja. Istovremeno je *partizanka* postala vojni i politički subjekt od opće relevantnosti i važnosti. AFŽ je bio kreativni koordinator tog novog diskursa, jer je ženama omogućavao i ohrabrivao ih da pišu o sebi i o drugim ženama, čime je proizvodio osnovnu sliku žena partizanki između propagande, folklora i književnosti.

Sve u svemu, partizanski ženski tisak uveo je i uspostavio novu ideju autorstva: svatko je mogao nauči-

ti čitati, svatko je mogao proizvoditi književnost i poeziju (osobito tokom rata), i svatko je mogao iskoračiti iz privatne sfere u onu javnu. Ženama nije samo bilo dozvoljeno, već su i ohrabrivane da pišu o tradicionalno muškim sferama poput rata, borbe i „junaštva“. Strategije auto-mobilizacije, samoobrazovanja, autodokumentiranja, samopripovijedanja, autohistorizacije i automitologizacije žena mogu se identificirati kao ključne strategije partizanskog ženskog tiska. Ambivalenciju trpljenja zbog nasilja i njegovog istovremenog djelomičnog glorificiranja jedino se može razumjeti kao reakciju na ekstremne uvjete rata, koji su žene prisilili da se štite od masovnog nasilja nacističkog režima i njegovih kolaboranata. Upad u tradicionalno mušku sferu autorstva ide ruku pod ruku s upadom u tradicionalno mušku sferu vojske – i jedna i druga ženama su pružale prilike za neku drugu samoidentifikaciju osim one žrtava (muškog) nasilja.

(Auto)historizacija: pamćenje i arhiviranje vlastite borbe

S utemeljenjem socijalističke Jugoslavije (1945.) žene su konačno dobile pravo glasa. To je pravo pratilo formalno proglašenje političke i ekonomske ravnopravnosti muškaraca i žena, kao i – na simboličkoj i kulturnoj razini – afirmacija slike *nove žene*, koja više nije bila subverzivan pojam jer ju je službeno proglasila nova komunistička država. Ta slika, čije su korijene dokumentirali časopisi iz predratnog i ratnog razdoblja, tako se premjestila sa subverzivne margine u centar društva.

U prvim poslijeratnim godinama AFŽ je nastavio biti glavni motor obrazovanja žena, kao i koordinirajući instrument samopripovijedanja i autodokumentiranja žena partizanki. Organizirao je, proizvodio i širio uspomenu na *partizanku* i pozitivnu sliku o njoj. Već je 1950. centralni odbor AFŽ-a osnovao Komisiju za prikupljanje i obradu historijskih materijala. Ta je komisija organizirala i nadgledala prikupljanje dokumenata o povijesti progresivnog pokreta žena u Jugoslaviji, dok su republičke organizacije AFŽ-a trebale provoditi planove. Kad im je nedostajalo kapaciteta za takve opsežne projekte, stupale su u sporazume s drugim istraživačkim institucijama i u provođenju tih projekata sudjelovale u savjetodavnoj ulozi. Do 1977. svaka republika jugoslavenske



Tečaj pismenosti organiziran u
Zahumlju, Mostar, 1945.
Izvor: Znaci.org

federacije bila je objavila barem jednu zbirku dokumenata i memoara o ratu (Batinić 2015: 226f; Jelušić/Mihajlović Trbovc 2024: 574).

Te projekte memorijalnog izdavaštva i memorijalnih knjiga uglavnom su pripremale, uređivale i producirale žene, većinom same pripadnice AFŽ-a i bivše partizanke. Stoga su se i profesionalne i neprofesionalne historičarke posvećivale (auto)historizaciji i (auto)dokumentiranju ženskog otpora tokom rata. One su inicirale, producirale, prikupljale i sponzorirale opsežna knjižna izdanja o sudjelovanju žena u ratu. Često se radilo o impresivnim biografskim djelima koja su sadržala pisma, dokumente, fotografije i umjetnička djela koja su prikazivala žene u pokretu otpora u svim regijama Jugoslavije (Batinić 2015: 226).

Na primjer, Marija Šoljan uredila je dvotomnu zbirku *Žene Hrvatske u Narodnooslobodilačkoj borbi* (Šoljan 1955). Veza između ratnodopskog tiska i poslijeratnog projekta dokumentacije nije samo označena naslovom, već je simbolizira i lik urednice, koja je i sama bila partizanka i urednica ratnog časopisa *Žena u borbi*. Kolektiv ovog potonjeg projekta također se nastavlja na ratni angažman, s obzirom na to da se redakcija knjiga sastojala od skupine žena: Anke Berus, Mace Gržetić, Jele Jančić-Starc, Soke Krajačić, Tatjane Marinić, Nevenke Milivojević, Kate Pejnović, Anice Rakar-Magašić i Dine Zlatić. U uvodnoj napomeni redakcija naglašava činjenicu da je knjizi pridonijelo više od 100 žena. Nadalje, one „ne smatra[ju] rad na prikupljanju dokumenata [...] završenim”; njihova je namjera „da bi još šire mase žena mogle sistematskije i preglednije sarađivati u popunjavanju i eventualnom ispravljanju materijala“ (Šoljan 1955: V). Uključivanje širokih slojeva ženske populacije u radnom procesu, poziv na doprinose autodokumentiranja i samopripovijedanja, namjerno su bili među glavnim ciljevima projekta.

Ili da spomenemo jedan drugi primjer: Vera Vesković-Vangeli, istraživačica ženske povijesti iz Makedonije, u suradnji s Marijom Jovanovi uredila je više od tisuću stranica duhu knjigu *Ženite na Makedonija vo NOV: Zbornik na dokumenti za učestvoto na ženite od Makedonija vo Narodnoosloboditelna vojna i revolucijata 1941-1945* (Vesković-Vangeli/ Jovanovi 1976). Ova je zbirka podijeljena na dva segmenta: prvi se sastoji od tematski odabrane arhivske dokumentacije o različitim formama sudjelovanja žena u otporu na teritoriju Make-

donije, a drugi iznosi kratke biografske bilješke o gotovo 6000 žena aktivnih u partizanskom pokretu. To je jedna od najiscrpnijih zbirki biografija svoje vrsti. Valja napomenuti da zbirka također sadrži i mnogo primjera vizualne umjetnosti: partizanke su prikazane i na slikama i grafikama, ne samo na fotografijama. Urednica Vesković-Vangeli također je bila prva Makedonka koja je stekla doktorat. Nastavila je svoje istraživanje sudjelovanja žena u NOB-u, a dva desetljeća kasnije suuredila je zbirku koja se bavila ratnodopskim aktivnostima AFŽ-a Makedonije (Jelušić/Mihajlović Trbovc 2024: 574f).

Takvi opsežni zbornici objavljeni su u svim jugoslavenskim republikama.^{o8} Smatram da bi te opsežne knjižne projekte trebalo promatrati kao nastavke procesa samopripovijedanja i autodokumentacije žena, koji su bili krenuli tokom rata. Kao što je spomenuto, socijalistička država i njezine institucije podržavale su i ohrabrivale takve publikacije i istraživanja o partizankama. S jedne strane, to su stoga dokumenti javnog komunističkog diskursa o partizankama. S druge su ih pak strane uređivale žene koje su često i same bile sudionice u ratu, te su slijedom toga objavljivale dokumentaciju o svojim drugaricama. Rad na njihovom nasljeđu može se promatrati kao individualni čin (feminističkog) samoosnaživanja. Dokumentiranjem, arhiviranjem i izdavanjem one su produljile aktivnost ratnodopskog partizanskog tiska žena, naglašavajući značaj vojnog i kulturnog otpora žena u dovođenju tradicionalnih rodnih uloga u pitanje.

Zaboravljanje partizanke

Nakon 1970-ih opada proizvodnja memorijalnih projekata i publikacija o ženama u NOB-u, a slika junačke partizanke počinje blijedjeti. Jelena Batinić je opisala simboličku i kulturnu promjenu u nasljeđu *partizanke* koja se odvijala u to vrijeme, od militarizirane junakinje do seksualizirane i trivijalizirane žene. Na razini feminističkih (kulturnih) aktivnosti i organizacija, u Jugoslaviji se sličan proces regresije autonomije žena odvijao od početka 1980-ih. Nekoliko godina nakon kraja Drugog svjetskog rata već se više nije doimalo da je za nove političke vlasti prioritetno da mijenjaju tradicionalnu ulogu žena u društvu, što je jasno naznačeno ukidanjem AFŽ-a 1953. Magazin *Žena danas*, kao svojedobni službe-

ni organ partizanske mobilizacije, nakon 1945. je redovno izdavan kao organ AFŽ-a. Pošto je AFŽ ukinut, *Žena danas* je pretvoren u službeni organ Saveza ženskih društava, 1953-1961.), koji je, u usporedbi s autonomno vođenim AFŽ-om, imao samo marginalne organizacijske ovlasti i društveni utjecaj (Batinić 2015: 218-219). Od 1961. je *Žena danas* serijska publikacija Konferencije za društvenu aktivnost žena Jugoslavije. U toj je formi magazin nastavio postojati do 1981. (Barać 2015: 190).

Od početka 1970-ih u urbanim centrima socijalističke Jugoslavije djeluju feminističke skupine nove generacije. Te su skupine dovodile u pitanje shvaćanje feminizma u socijalističkoj državi. Istraživačice veliku međunarodnu konferenciju *Drug-ca žena: Žensko pitanje – novi pristup?* održanu u Beogradu 1978, smatraju točkom preokreta u povijesti Jugoslavenskog feminizma (Lóránd 2018, Gudac Dodić 2018).

Međutim, ratovi i politički raspad Jugoslavije doveli su do snažne repatrijarhalizacije društva koncem 1980-ih, a osobito tokom 1990-ih. Taj je period također obilježio agresivni revizionizam glede Drugog svjetskog rata, što je rezultiralo degradacijom i difamacijom jugoslavenske antifašističke borbe i partizanskog nasljeđa u regiji. Stoga nije bilo iznenađujuće što su angažman žena u otporu i socijalistički korijeni jugoslavenskog feminizma u tom razdoblju osobito delegitimirani i učinjeni nevidljivima.

Digitalno arhiviranje i prisjećanje: virtualni preporod partizanke

Feministika.ba i *afzarhiv.org*, dva međusobno povezana projekta iz Bosne, mrežne su platforme koje su nastale na podlozi političkih i društvenih iskustava jugoslavenskog socijalizma, no koje crpe i iz katastrofalnih iskustava raspada Jugoslavije, obilježenog ratovima, ekonomskim i socijalnim nazadovanjem društva, s dominantnim trendovima repatrijarhalizacije i konzervativizmom (etno)nacionalističkih elita (Majstorović 2021: xii-xv). Ti mrežni projekti također su nastali kao odgovor na nedostatak kolektivnog pamćenja i ženske i/li feminističke historije u službenim arhivima i muzejima pod pokroviteljstvom države.

Godine 2015. udruga CRVENA (<https://crvena.ba>) počela je razvijati mrežni arhiv www.afzarhiv.org, pro-

jekt koji nastoji rekonstruirati sjećanje na ženski doprinos otporu, revoluciji i ljudskim pravima. U toj su bazi podataka povijesne fotografije, artefakti i dokumenti sačuvani i kontekstualizirani u suvremenim člancima, naglašavajući i znanstvene i aktivističke aspekte tog projekta. Njegov je programski cilj očuvati sjećanje na otpor žena u Drugom svjetskom ratu i antifašističku tradiciju feminizma u Jugoslaviji, kao i stvoriti novu politiku sjećanja na temelju tog nasljeđa. Koncept i razvoj arhiva izvele su Andreja Dugandžić i Adela Jušić, a njegov daljnji rast se temeljio na brojnim suradnjama.

Portal *Feministika.ba* pokrenut je 2022. Kao i *afzarhiv.org*, dizajnirala ga je i njime upravlja udruga CRVENA. *Feministika.ba* je strukturirana kao mrežna platforma s različitim kategorijama i temama (na dan 8. 5. 2023.). Redakcija se sastoji od Andreje Dugandžić, Boriše Mraovića i Danijele Dugandžić. I *Feministika.ba* i *afzarhiv.org* su aktivni projekti, koji se temeljno oslanjaju na sudjelovanje aktivista, intelektualaca i umjetnika iz lokalne zajednice, što podsjeća na izdavačku praksu regionalnih odbora AFŽ-a i njihovih novina i brošura. Poziv na participaciju tako istovremeno postaje i pozivom na emancipaciju. Vjerojatno najvidljiviji rezultat tog projekta je izdanje *Izgubljena revolucija: AFŽ između mita i zaborava*, objavljeno na bosanskome i engleskome (Dugandžić/Okić 2018).

Javni rad *Feministika.ba* može se smatrati kulturnim aktivizmom, od teorijskog rada do dokumentacijskih i izložbenih projekata.⁰⁹ Taj je kolektiv u Historijskom muzeju Bosne i Hercegovine (prethodno Muzeju revolucije) stvorio trajnu izložbu *Polet žena*, koja se sastoji od brojnih artefakata AFŽ-a iz fundusa muzeja. I opet, postaje očito da ove i slične projekte gotovo isključivo pokreću i njima upravljaju žene – pamćenje, dokumentiranje i digitaliziranje nasljeđa *partizanke* ostaje u rukama žena, kao što je bio slučaj tokom rata, kao i do 1970ih u Jugoslaviji.

Što se tiče uredničke politike *Feministika.ba* i *afzarhiv.org*, njihove strategije sadržaja i prezentacije mogu se razumjeti kao pokušaj da se kompenzira diskontinuitete i demontiranje socijalne jednakosti što su ih proizveli kolaps jugoslavenske države i ratovi 1990-ih. On je istovremeno izraz želje da se kritički gradi na nasljeđu regionalnog ženskog i feminističkog kulturnog otpora. Digitalna zbirka dostupna na *afzarhiv.org* sadrži mnoge ključne naslove iz socijalističkog razdoblja (uključujući

09 Za detaljnu analizu *Feministika.ba* kao nastavka nasljeđa međuratnih jugoslavenskih feminističkih publikacija, usp. Messner 2023 i 2025.

neke od gorenavedenih opsežnih izdanja o sudjelovanju žena u NOB-u), kao i recentnija relevantna znanstvena izdanja. Baza podataka je dostupna bez ikakvih ograničenja, što bi se moglo smatrati kiberaktivističkom reakcijom na marginalizaciju tih aspekata regionalne povijesti u javnom i znanstvenom diskursu. Baza podataka također sadrži značajnu zbirku digitaliziranog ženskog partizanskog tiska, koju se može preuzeti besplatno. Ne iznenađuje što *Žena danas*, *Žena u borbi* i druge ratnodopske partizanske brošure (poput *Goranke* i *Dalmatinke*) uživaju istaknuto mjesto u toj zbirci.

Zaključno, *Feministika.ba* i *afzarhiv.org* iznimni su kulturni i politički projekti u (post-)jugoslavenskoj regiji. Oni pokazuju kako se integralnu kulturnu, intelektualnu i vojnu žensku povijest regije može učiniti vidljivom u digitalnome dobu, dok tekući akademski i kulturni interesi u postjugoslavenskim zemljama težište i dalje stavljaju na revizionističke narative i obnovu patrijarhalnih vrijednosti. U stvari, ekstremna reakcija 1990-ih i 2000-ih pokušala je izbrisati jugoslavensko antifašističko i socijalističko feminističko nasljeđe, stvorivši jaz koji se tri desetljeća kasnije tek polagano i djelomično popravlja, i to zahvaljujući ovakvoj vrsti projekata, u kojoj nasljeđe žena partizanki i AFŽ-a nova generacija feministkinja 21. stoljeća digitalno arhivira, kritički iznova čita i aktualizira. Ideja da se dokumentiraju i rekontestualiziraju ranija nastojanja žena partizanki na (samo) pripovijedanju i (auto)historizaciji postala je cilj suvremenih feminističkih internetskih platformi, čime su one postale *meta-verzije* povijesnog ženskog partizanskog tiska. Digitalno arhiviranje ratnodopskih novina obilježava virtualno drugo rođenje diskursa, vrijednosti i imaginarija *partizanke* kao žene u borbi koja piše i prenosi vlastitu priču.

preveo s engleskog: Srđan Dvornik

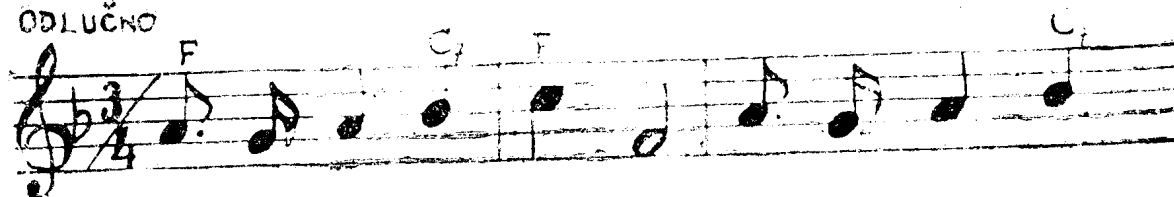
Literatura

- Barač, Stanislava. 2015. *Feministička kontrapunktnost. Žanr ženskog portreta u srpskoj periodici 1920-1941*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Barač, Stanislava. 2020. „Feminističko oplemenjivanje socijalne literature (od 30-ih godina do 50-ih godina 20. veka)“. *Antropologija* 20(1-2): 189-211.
- Batinić, Jelena. 2015. *Women and Yugoslav Partisans: A History of World War II Resistance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bojović, Jovan (ur.). 1969. *Žene Crne Gore u Revolucionarnom pokretu 1918-1945*. Titograd: Istorijski institut.
- Cvetić, Bosa (ur.). 1975. *Žene Srbije u NOB*. Beograd: Nolit.
- Dugandžić, Andreja i Tijana Okić (ur.). 2018. *The lost revolution – Women's Antifascist Front between myth and forgetting*. Sarajevo: Association for Culture and Art Crvena.
- Gerk, Stana, Ivka Križnar i Štefanija Ravnikar-Podbevšek (ur.). 1970. *Slovenke u Narodnoosvobodilnem boju: Zbornik dokumentov, člankov in spominov, 1-2*. Ljubljana: Zavod „Borec“.
- Hurem, Rasim (ur.). 1977. *Žene Bosne i Hercegovine u Narodnooslobodilačkoj borbi 1941-1945. godine: sjećanja učesnika*. Sarajevo: Svjetlost.
- Jancar-Webster, Barbara. 1990. *Women and Revolution in Yugoslavia, 1941-1945*. Denver: Arden Press.
- Jelić, Ivan, Slavka Kalinić i Ljiljana Modrić (ur.). 1976. *Prvi kongres kulturnih radnika Hrvatske. Topusko, 25.-27. VI 1944*. Zagreb: Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske.
- Jelušić, Iva i Jovana Mihajlović Trbovc. 2024. „Vera Veskovik-Vangeli.“ U: *Texts and Contexts from the History of Feminism and Women's Rights: East Central Europe, Second Half of the Twentieth Century*, uredile Zsófia Lóránd, Adela Hîncu i Jovana Mihajlović Trbovc. 571-581. Budapest: Central European University Press.
- Kovačević, Dušanka (ur.). 1972. *Borbeni put žena Jugoslavije*. Beograd: Leksikografski zavod „Svezanje“.
- Lazičić, Goran. 2022. „Književna kritika u časopisu Žena danas.“ U: *Časopis Žena danas (1936-1940): Prosvećivanje za revoluciju*, uredila Stanislava Barač. 297-308. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Lóránd, Zsófia. 2018. *Feminist Challenge to the Socialist State in Yugoslavia*. London: Palgrave Macmillan.
- Majstorović, Danijela. 2021. *Discourse and Affect in Postsocialist Bosnia and Herzegovina: Peripheral Selves*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Milošević, Slobodan D. 1996. *Kulturno-prosvetni rad u Narodnooslobodilačkom ratu. Opismenjavanje boraca*. Beograd: Institut za savremenu istoriju.
- Митровић, Митра. 1953. Ратно Путовање. Београд: Просвета.
- Митровић, Митра. 1959. „Жена данас.“ Годишњак града Београда, 6: 413-424.
- Messner, Elena. 2023. „Feministika.ba. Ein post-jugoslawisches Online-Portal für feministische Wissens- und Kunstproduktion (Interview).“ *Textfeldsuedost*, <https://www.textfeldsuedost.com/kulturwissenschaft/feministika/>.
- Messner, Elena. 2025. „(Wieder-)Herstellung von Kontinuität? Die feministischen Zeitschriften Žena danas und Feministika.ba im Vergleich.“ U: *Dichtung und Differenz. Südslavistische Beiträge zur 18. Tagung des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft 2022 in Graz*, uredili Mariya Donska, Lisa Maria Haibl i Goran Lazičić. 91-107. Hamburg: Verlag Dr. Kovač.
- Pantelić, Ivana. 2011. *Partizanke kao građanke*. Beograd: Institut za savremenu istoriju; Evoluta.
- Šoljan, Marija (ur.). 1955. *Žene Hrvatske u Narodnooslobodilačkoj borbi, I-II*. Zagreb: Izdanje glavnog odbora Saveza ženskih društava Hrvatske.
- Тодић, Миланка. 2008/9. „Нова жена или робињца луксуза: насловне стране женских часописа у Србији (1920-1940).“ Зборник Музеја примењене уметности 4/5: 145-163.
- Тодић, Миланка. 2022. „Фотографија и фотомонтажа на насловним странама ревије Жена данас.“ У Часопис Жена данас (1936-1940): просвећивање за револуцију, uredila Станислава Бараћ, 367-390. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Veskovik-Vangeli, Vera i Marija Jovanovi (ur.). 1976. *Ženite na Makedonija vo NOV: Zbornik na dokumenti za učesvoto na ženite od Makedonija vo Narodnoosloboditelna vojna i revolucijata 1941-1945*. Skopje: Institut za nacionalna istorija.

Izvori s interneta
www.feministika.ba
www.crvena.ba
www.afzarhiv.org

ŽIVOT MLADOST

ODLUČNO



Par-ti-za-ne na-se cje-li sinjet rec



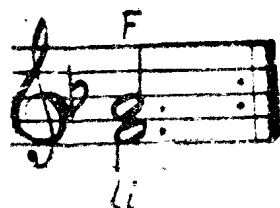
zna, zna-du i, a-sta-se što je par-ti-za



za. Ži-vot, mla-dost, ni-smo pre-zre-



li, al' ta-š-i-ste mi smo se pro-gnat za-kle-



Braniti svoj narod
od tirana tih,
to je sveta dužnost
partizana svih.
Život, mladost...

ROSIĆ ILIĆ, TATJANA I LAZIČIĆ, GORAN

**Žensko partizansko nasleđe
i jugonostalgija**

ROSIĆ ILIĆ, TATJANA I LAZIČIĆ, GORAN

Žensko partizansko nasleđe i juĝonostalgija

Kakav je status i uloga nasleđa partizanske borbe iz Drugog svetskog rata u savremenom srpskom i postjugoslovenskom društvu? Koji su kulturni i ideološki dometi tog nasleđa, a šta njegove potencijalne zamke i nuspojave? I kakva je uloga umetničkog medija filma u oblikovanju i posredovanju tog nasleđa? Analiza dokumentarnog filma *Pejzaži otpora* (*Landscapes of Resistance*) Marte Popivode iz 2021. godine koju izlažemo u ovom eseju rezultat je pokušaja da se bar donekle odgovori na navedena pitanja – pitanja čija važnost postaje sve očiglednija kako u postjugoslovenskoj kinematografiji, tako i u savremenim postjugoslovenskim studijama.

Pejzaži otpora na izvestan način suočavaju dve generacije žena: stariju, koja je predstavljena Sonjom Vujanović, pripadnicom jugoslovenskog antifašističkog pokreta koja u dubokoj starosti svedoči o svojim partizanskim danima, i mlađu, koja stoji iza kamere, a predstavljaju je sama režiserka filma, Marta Popivoda, i njena partnerka, Ana Vujanović, koja je istovremeno scenaristkinja filma i Sonjina unuka. To neposredno međusobno ogledanje dve generacije – one koja je stvorila socijalističku Jugoslaviju i one koja je napušta kao odavno iščezlu zemlju i odlazi na Zapad – daje filmu nostalgичnu notu i melanholičnu atmosferu. U takvom okviru, iskustvo i etika partizanskog otpora artikulisani su kao forma transgeneracijske memorije, ali nije izvesno da li će i kako ta borba biti nastavljena, a samo sećanje na nju sačuvano. Otuda je jedno od ključnih pitanja filma – koje se implicitno postavlja kroz svedočenja njegovih aktera i autorki – pitanje da li se i kako partizansko političko i kulturno nasleđe otpora može integrisati u politički i društveni život Evrope u 21. veku.

Ovo pitanje posebno je istaknuto zahvaljujući rodnoj dinamici prikazanoj u *Pejzažima otpora*. Film, s jedne strane, pruža uvid u društveni položaj žena u partizanskom pokretu i socijalističkoj Jugoslaviji, podsećajući publiku da se jednom osvojene slobode ne smeju uzimati zdravo za gotovo i ukazujući na promenu položaja žena i manjina u savremenoj Evropi. S druge strane, u filmu se ističe neophodnost razvijanja savremenih partizanskih strategija za odbranu društvene i rodne ravnopravnosti, kao i ljudskih prava, koja se u aktuelnim okolnostima, naročito u regionu bivše Jugoslavije, ubrzano urušavaju. Kako će u eseju biti pokazano, ova implicitna, prevashodno generacijska i rodna dinamika

antifašističke i aktivističke borbe, povezuje film Marte Popivode sa narativnim matricama politički angažovane, subverzivne jugonostalgije.

Dokumentarna autofikcija i ženska postmemorija

Popivodin dokumentarni film prati ispovest devedesetogodišnje Sonje koja hronološki ispoveda svoj put kroz NOB. Rođena 1920. u ruralnom i patrijarhalnom kontekstu zapadne Srbije, Sonja je od srednjoškolskih dana bila aktivna u komunističkom omladinskom pokretu. Nakon nemačke okupacije Jugoslavije, zajedno sa tek venčanim suprugom, bila je jedan od osnivača Kolubarske čete Valjevskog partizanskog odreda, sa kojom učestvuje u gerilskim akcijama i sabotажama. Među članovima njene čete bili su i kasniji istaknuti partizanski borci i narodni heroji, Stjepan Filipović i Dragojlo Đudić. Uhapšena u zimu 1942, Sonja je prvo bila zatvorena u Šapcu, gde je brutalno mučena; potom je prebačena u zatvor Gestapoa u Beogradu, a naposljetku u logor na Banjici. Zajedno sa oko stotinu drugih političkih zatvorenica deportovana je u Auschwitz-Birkenau, gde se priključila unutrašnjem pokretu otpora u logoru; tu se povezuje s partizanskom umetnicom Vidom Jocić, nakon rata priznatom jugoslovenskom vajarkom. Sonjino svedočenje završava se opisom njenog bekstva iz logora neposredno pre prodora Crvene armije u Berlin. Paralelno sa sećanjem protagonistkinje, u filmu se prikazuju pripreme Ane Vujanović da se sa svojom partnerkom, režiserkom filma, preseli iz Beograda u Berlin. Ovaj narativ razvija se kroz dnevničke beleške scenaristkinje koje se sukcesivno, ali uz određene vremenske pauze, prikazuju na ekranu. Na taj način se potencijalni emigrantski narativ prepliće sa partizanskim, ukazujući na kompleksni status nasleđa partizanske borbe u srpskoj i postjugoslovenskoj svakodnevnici.

Prema tipologiji jugoslovenskih generacija koju su predložili Vjekoslav Perica i Mitja Velikonja (2012), Sonja Vujanović – zajedno sa svojim suprugom, takođe devedesetogodišnjim nekadašnjim partizanom – predstavlja *partizansku generaciju*, onu koja je pobedila u Drugom svetskom ratu i osnovala jugoslovensku socijalističku federaciju. Njihova deca – ili prema Perici i Velikonji *postpartizanska generacija* – postali su potom nosioci „zlatnog doba“ jugoslovenske pop-kulture i sporta

sedamdesetih i osamdesetih godina. Ta generacija je simptomatično izostavljena iz Popivodinog filma. Rediteljka i scenaristkinja pripadaju sledećoj generaciji – onoj poslednjih jugoslovenskih pionira/ki iz 1980-ih – koju je sledeći Pericu i Velikonju logično nazvati *postjugoslovenskom generacijom*. Na taj način u *Pejzažima otpora* Marta Popivoda sučeljava dve generacije žena koje su znakovite za ideološko razumevanje statusa partizanskog nasleđa u savremenom političkom trenutku.

Ovakva generacijska konstelacija povezuje *Pejzaže otpora* sa nizom drugih dela postjugoslovenske književnosti i filma, čija dela se, uzeta skupa, mogu posmatrati kao specifični transmedijalni žanr dokumentarne autofikcije. Poput dokumentarnih filmova Mile Turajlić i Srđana Keče, ili romana i priča Lejle Kalamujić, Olje Savičević Ivančević, Bekima Sejranovića, Bojana Krivokapića i Lane Bastašić, i *Pejzaži otpora* utemeljeni su u transgeneracijskom iskustvu socijalističke Jugoslavije. Film Marte Popivode dokumentuje – štaviše, neposredno inscenira – način na koji se sećanje na antifašistički otpor u nekadašnjoj Jugoslaviji oblikuje, prenosi i pohranjuje u dijalogu partizanske i postjugoslovenske generacije. Ovaj memorijski transfer se u svojoj strukturnoj osnovi poklapa sa fenomenom postmemorije, koji Marianne Hirsch (2012) definiše kao odnos koji „generacija posle“ uspostavlja prema neposredno ličnoj i kolektivnoj traumi, kao i prema kulturnom pamćenju svojih prethodnika. Ipak, partizanska postmemorija u filmu Marte Popivode razlikuje se u dva važna aspekta od fenomena kojeg definiše Hirsch.

Prvo, to sećanje je jasno rodno kodirano i prenosi se sa jedne generacije žena na drugu; osim toga, pamćenje koje se ovde međugeneracijski prenosi – iako traumatično – prvenstveno je pozitivno konotirano i deluje kao vrednosni orijentir i inspiracija. Primarni identitet Sonje Vujanović u filmu jeste identitet partizanke i antifašistkinje, koja na kraju svoje borbe izlazi kao pobednica. Identitet preživele zatočenice nacističkih logora Auschwitz-Birkenau i Ravensbrück tek je sekundaran, ali i on je obeležen pobedom antifašizma nad nacističkim snagama. Impresivni su smirenost i preciznost kojim Sonja – uprkos poznim godinama – opisuje planiranje i izvođenje partizanskih gerilskih akcija u kojima je učestvovala i koje tumači kao deo šire antifašističke i revolucionarne borbe. „Sonja se i dalje bori neustrašivo. Nikada nije sentimentalna prema sopstvenom životu i nika-

da ne dovodi u pitanje partizanski cilj kojem se bila posvetila“, zapaža Jelena Vesić (2023: 112).⁰¹ Postmemorijski okvir ženskog partizanskog angažmana stoga nije primarno narativ transgeneracijske traume, već u novom društveno-istorijskom kontekstu – za generaciju onih koji to pamćenje recipiraju – postaje emancipatorski ideološki i društveni narativ. Postupci i zaključci rediteljke i njene partnerke, scenaristkinje filma, odlučujuće su oblikovani takvom partizanskom postmemorijom, koja ima formativnu ulogu u njihovom razumevanju sveta i u njihovom intelektualnom i umetničkom angažmanu. Kako to koncizno formuliše teoretičarka umetnosti Jelena Vesić, *Pejzaži otpora* „razvijaju se kao umetničko-političko putovanje kroz pejzaže antifašističkih istorija, naglašavajući ulogu žena kako u njihovom stvaranju tako i u njihovom pamćenju“ (Vesić 2023: 112).

Paralelno, Popivodin film prikazuje konstituisanje transgeneracijskog sećanja na partizansku borbu kao intimni čin – čin u kojem unutrašnja emotivna snaga sećanja deljenih u porodičnom krugu postaje dominantnija od kolektivnog pamćenja istorijske borbe. Uz rafinirano korišćenje filmske fotografije, *Pejzažima otpora* dominira interakcija između enterijera Sonjinog beogradskog stana, gde je razgovor snimljen, i eksterijera u kojima se odvija partizanska borba o kojoj junakinja pripoveda. Granice između spoljašnjeg i unutrašnjeg prostora su krhke i neizvesne: fino izrađene dekorativne odlike starinskog nameštaja, sa staklenim vratima i ugraviranim ornamentima, kao i Sonjina odeća u ormaru, u nekoliko kadrova služe kao *prolaz* iz enterijera sobe (u kojem se beleži *sadašnji trenutak* Sonjinog svedočenja) ka eksterijerima prošlog, ali i budućeg partizanskog otpora (o čijoj nužnosti Sonja govori). Ova tehnika filmske montaže suprotstavlja Sonjin govor tišini pejzažnih kadrova – kao dve matrice otpora koje se međusobno ne moraju isključivati. Glas partizanke u Popivodinom filmu odjekuje u tišini eksterijera, povezujući puste zelene livade i šume sa napuštenim industrijskim objektima Auschwitza. Transgeneracijsko pamćenje tako se oblikuje koliko Sonjinim govorom, toliko i njenim ćutanjima – pauzama izazvanim izbledelem sećanjem, kao i namernim zastajkivanjima, koje se mogu prepoznati u svedočenju ostarele partizanke. Kako primećuje Jelena Vesić, „Popivodin poetski, eksperimentalni film koristi čulni pristup slici pejzaža upravo da bi naglasio dugo ćutanje ili odsustvo, da bi evocirao problem brisanja antifašističkog

sećanja iz istorije savremenih evropskih društava“ (Vesić 2023: 113).

Prikazujući proces oblikovanja transgeneracijskog sećanja na partizansku borbu u Jugoslaviji tokom Drugog svetskog rata, u *Pejzažima otpora* potencira se uvid da se ta istorijska borba ne može sasvim verno rekonstruisati, ali se u isto vreme implicitno postavlja pitanje šta takvo sećanje znači u kontekstu savremenog srpskog i postjugoslovenskog društva. Da li je to sećanje i dalje relevantno u evropskom društvenom i političkom kontekstu, imajući u vidu da se rediteljka i njena partnerka spremaju da se presele iz Beograda u Berlin i time napuste postjugoslovenski prostor? Njihove pripreme za odlazak u inostranstvo – prikazane kroz dnevničke zapise Ane Vujanović – integralni su deo filma i otvaraju pitanje kome je film prevashodno namenjen. Da li je ciljana publika pre svega zapadnoevropska, kojoj se društveno nasleđe jugoslovenske partizanske borbe predstavlja kao intelektualni *background* autorki filma? Ili je „primarna“ publika ona koja ostaje u regionu nekadašnje Jugoslavije i kojoj se ostavlja težak zadatak da partizansko nasleđe sačuva i kroz subverzivni jugonostalgичni diskurs – nanovo preispita?

Povrh svega toga postmemorijski narativ u *Pejzažima otpora* adresira ključna pitanja koja se tiču antifašističke borbe u Evropi danas i njenih (ne)mogućnosti. Kroz Sonjino svedočenje, film nastoji da očuva i prenese kako etičku tako i estetsku dimenziju partizanskog i antifašističkog otpora, i to u političkom okruženju u kojem je budućnost tog nasleđa višestruko ugrožena i krajnje neizvesna. To potencira sećanje na partizansku borbu ne kao pasivan čin, već kao proaktivan društveni proces – onaj u okviru koga bi trebalo da se odigra integracija jugoslovenskog partizanskog nasleđa u aktuelni postjugoslovenski i evropski društveni i politički horizont. Na kraju filma, ostaje otvorenim pitanje da li je takva integracija u 21. veku još uvek izvodljiva – ili je borba da se ona postigne već izgubljena, učinjena irelevantnom, čak nemogućom.

Kakvi pejzaži? Čiji otpor?

Naracija u filmu je složena i objedinjuje nekoliko različitih narativnih strategija. Naglašena je palimpsestna upotreba platna-ekrana koje funkcioniše tako što se u

„osnovnu“ sliku-temu kadra upisuju dodatni vizuelni sadržaji. Ključna tehnika pri tome je postepeno pretapanje – najčešće jednog pejzaža u drugi – koji se povezuju kroz meke, sfumato prelaze, gde se jedna slika polako preobražava u drugu. Kako se film razvija, ova tehnika vizuelne transformacije postepeno kulminira, sve do tačke u kojoj izranjaju prepoznatljive konture Auschwitz – prizvanih u Sonjinoj ispovesti istovremeno kao prostor terora, ali i otpora.

Tehnika stapanja jednog kadra u drugi odražava ambivalentnost ugrađenu u naslovnu sintagmu filma, preispitujući *pejzaž otpora* kao koncept i ukazujući na neizvestan status antifašističkog i partizanskog nasleđa u savremenom evropskom i postjugoslovenskom političkom diskursu. Popivodina dokumentarna autofikcija poziva nas da razmislimo šta čini pejzaž *pejzažom otpora* i kako *pejzaž otpora* možemo prepoznati. Znamo li da su beskrajna zelena polja puna crvenih makova nekada bila proprište zaboravljenih bitaka i stradanja? Ili su to tek pejzaži netaknute prirode, koja se, kao ni Evropa danas, ničeg ne seća? Da li *pejzaž otpora* još uvek opstaje u današnjoj političkoj imaginaciji, ili je tek nostalgični trag sećanja na davno okončanu i skoro zaboravljenu borbu?

Pejzaž se obično razume kao statična scena, prevashodno scena prirode ili nekog geografskog predela, koja se u trenutku otkriva pogledu. Ta temporalnost, po svojoj prirodi lacanovska, zasniva se na nepokretnosti pogleda koji pejzaž konstruiše kao objekat percepcije. U filmu Marte Popivode lacanovski pogled proizvodi *pejzaž otpora* kao prostor želje za slobodom, oblikovan imaginarijem partizanske borbe, teritorije oslobođene borbom i ukidanjem okupacije kao kontrole nesputanog kretanja. Takav *pejzaž otpora* poziva nas da mu se iznova vraćamo, nudeći užitak ukorenjen u cikličnom projektovanju fantazma borbe za slobodu, kao i kretanja preko slobodne partizanske teritorije, tj. slobode koja se u predstavi oslobođene teritorije otelotvoruje u partizanskom nasleđu u svom najčistijem vidu. Istovremeno, Popivoda koncipira *pejzaž otpora* kao fluidni prostor definisan neprekidnim pomeranjem granica. Kamera razotkriva unutrašnju dinamiku pejzaža u stalnoj transformaciji, opirući se iskušenju da ih učvrsti jednim jedinstvenim pogledom. Pejzaž nam se otkriva kao autonomno, aktivno prisustvo koje izmiče fiksaciji ili zatvaranju. Ova vizuelna strategija priziva shvatanje prirode kao samodovoljne i neukrotive sile, jer se kamera stalno

vraća prizorima nabujale vegetacije – livadama, šumama i travama. Metamorfoza pejzaža u filmu na kraju nas uvodi u industrijsku zonu kojom dominira beton i u kojoj vegetacije skoro nema: vitalnost nabujale prirode neprimetno je ustupila mesto sablasnoj industrijskoj arhitekturi koncentracionog logora. Razlaganje međutim traje neprekidno: i sam se prizor Auschwitz na kraju razlaže, izranjajući na kraju filma kao distopijski teren opustošene prirode koji će, u završnim kadrovima, pokriti iznova nabujali zeleni proplanci koje pamtimo s početka filma.

Struktura *Pejzaža otpora* je ciklična: film počinje i završava se kadrovima zelenih polja pšenice i crvenih cvetova maka, praćenih horskim pevanjem. Otvara se pesmom *Crveni makovi* Mihovila Pavleka Miškine u izvođenju amaterskog ženskog hora *Le Zbor*, a završava *Naşom pjesmom* Ivana Gorana Kovačića u arhivskom snimku muškog Hora zagrebačke armijske oblasti. Osim što formalno čine muzički okvir filma, uzete skupa ove pesme u malom ocrtavaju istoriju partizanskog horskog pevanja, od „herojskog“ vremena njegovog nastanka za vreme NOB-a, preko perioda „institucionalizacije“ u socijalističkoj Jugoslaviji, sve do njegove reaktualizacije „sa margine“ u postjugoslovenskom kontekstu. Kolektivno horsko pevanje bilo je jedna od karakterističnih tekovina partizanskog pokreta tokom Drugog svetskog rata i imalo je višestruku funkciju: razvijanje kohezije unutar kolektiva, mobilizaciju novih članova i pristalica, širenje informacija i postavljanje temelja za samostorizaciju pokreta (up. Kirn 2024). U ispovesti Sonje Vujanović postoji epizoda u kojoj zarobljene partizanke u vozu za Auschwitz kolektivno pevaju partizanske pesme – da bi se međusobno ohrabrile, ali i sa praktičnom komunikacijskom funkcijom, u nadi da bi partizani na Fruškoj gori kroz koju voz prolazi mogli čuti njihovu pesmu i pokušati da ih oslobode (52:20). S druge strane, Hor zagrebačke armijske oblasti bio je tipičan primer nastavka tradicije partizanskog horskog pevanja iz ratnog vremena unutar Jugoslovenske narodne armije u socijalističkoj državi. Naposletku, savremeni zagrebački *queer* i feministički ženski hor *Le Zbor* zasniva svoju delatnost na aktivističkim i emancipatorskim potencijalima horskog izvođenja revolucionarnih i partizanskih pesama u postjugoslovenskom kontekstu (up. Hofman 2016. i Hofman & Duraković 2024). Popivodin film tako uspeva – u naizgled sporednim detaljima – da efektno transpo-

nuje multimedijalni i transmedijalni, ali pre svega multifunkcionalni karakter partizanske borbe i partizanske umetnosti koja je angažovana u stvaranju novog kolektiva i jačanju entuzijazma svih njegovih učesnika. Duh novog kolektiviteta koji je istovremeno nosilac borbe (telo hora) i njen rezultat (pesma koja se peva kao umetnička praksa koju to telo izvodi) u horskom je pevanju doživeo specifičan trijumf u kome su se borba i njena umetnost ujedinile i manifestovale kao neraskidive.

Ovakva struktura filma sugerise viziju cikličnosti kao prirodnog principa koji stoji u osnovi transformacije pejzaža – a samim tim i u temelju partizanske antifašističke borbe. Ta ciklična i transformativna logika, zajedno sa energijom promene koju pejzaž oličava, može ponuditi način razmišljanja o budućnosti antifašističkog otpora i o istrajnosti njegovog nasleđa danas. Fantazam partizanske borbe, vođene u prirodi pod njenim starateljstvom i zaštitom, priziva sliku antifašističkog otpora kao autonomne, samonikle prirodne sile. Ipak, takva mitologizacija, koliko god bila privlačna, rizikuje da dovede do različitih ideoloških iskrivljenja. Stoga su u pejzaže promene i otpora upisani različiti kulturni kodovi za tumačenje kako prošlosti, tako i mogućih budućnosti društvenog konteksta partizanske i antifašističke borbe koji bi trebalo da nam služe kao putokazi u razumevanju partizanske kulture otpora.

Takvu funkciju u filmu imaju na primer crteži Piva Karamatijevića, kao i ranije pomenute, rukom pisane dnevničke beleške scenaristkinje Ane Vujanović, u kojima ona razmišlja o prisustvu fašizma i antifašizma u savremenoj Evropi, kao i o sopstvenom otporu, koji preduzima zajedno sa svojom partnerkom: „Intervenirati u pejzaž na ovaj način znači denaturalizovati ga. To znači otvoriti drugačiji prostor unutar pejzaža u kojem se mogu čuti ili videti njegovi drugi aspekti, sećanja koja on čuva ili značenja koja prikriva. Ono što kadrovima filma daje verbalni smisao jesu glasovi ljudi koji su nekada tu živeli ili se borili, ili dali život za to mesto, ili su tu sahranjeni – koji se mogu čuti i videti“, zaključuje Jonathan Dronsfield (2024: 133). Pripadnik jugoslovenskog partizanskog pokreta, Prvoslav Pivo Karamatijević (1887–1942), prikazivao je u svojim crtežima prizore iz svakodnevnog života i borbe partizana tokom Drugog svetskog rata – što su postali definišući motivi umetničkog nasleđa ovog jugoslovenskog i srpskog slikara i grafičara. Njegove grafike i crteži nadovezuju se na forme i izražaj-

ni intenzitet ekspresionizma, avangardnog umetničkog pravca koji će postati jedan od izvora koji su se ulili u partizansku umetnost iz perioda NOB-a. Karamatijevićovo stvaralaštvo odlikuje dosledna posvećenost društvenim temama: surovim uslovima života radnika i seljaka u predratnom periodu i borbi partizana u Narodnooslobodilačkom pokretu. Slična sjedinjenost umetnosti i borbe, kao kod Karamatijevića, ponavlja se i u rukom pisanim beleškama koje periodično izranjaju na ekranu, u kojima rediteljka i scenaristkinja filma povezuju svoj umetnički izraz sa političkim angažmanom u savremenoj Evropi. U oba slučaja društveni pejzaž je dramatičan: umetnikova ruka beleži situacije egzistencijalne nesigurnosti i borbe za opstanak, urezane u idilične prizore prirode, koje na taj način ujedno razgrađuje.

Pejzaži u Popivodinom filmu tako se mogu shvatiti kao „verbalne slike koje [...] omogućavaju nastanak glasa“ (Dronsfield 2024: 134), a to je transistorijski glas borbe za bolje i pravednije društvo. Složena palimpsestna priroda ekrana-kao-pejzaža – sa svojom višeslojnom strukturom koja objedinjuje različite okvire sećanja na antifašističku borbu u prošlom, sadašnjem i budućem vremenu – na taj je način konstruisana i kinematografski inscenirana u svojoj ideološkoj kompleksnosti i dijahronijskim transformacijama. Palimpsestno preklapanje Karamatijevićevih crteža i dnevničkih beležaka scenaristkinje filma priziva preplitanje i stapanje različitih istorijskih perioda koji oblikuju pejzaže na filmskom platnu: vremena pre Drugog svetskog rata i Velike depresije, istorijskog perioda NOB-a i savremenosti obeležene globalnom političkom i društvenom nesigurnošću. Unutar tog okvira Evropa dobija naročitu ulogu – dok kolone izbeglica kreću ka njenim granicama u potrazi za socijalnom pravdom i globalnom jednakošću. Ove kolone zapanjujuće podsećaju na partizanske kolone prikazane na Karamatijevićevim crtežima. Dok su i same autorke filma – na način karakterističan za njihovu generaciju – na putu da se tim kolonama pridruže.

Zbog čega „partizanski film“?

Lik partizanke, glavne junakinje filma *Pejzaži otpora*, pojavljuje se na ekranu u dubokoj starosti, nakon što je prošla mnoge faze lične, biološke borbe, u trenutku kada se čini da je zvanična istorija zaboravila partizansko na-

selede, a time i značaj njene borbe. Ona ne izlazi iz svog stana, teško se kreće i potrebni su joj fizička pomoć i nega. Njen suprug je iste dobi i u sličnom zdravstvenom stanju. Ipak, on dopunjuje njenu priču, omogućavajući da se proces ogledanja jednog para (Marta Popivoda i Ana Vujanović) u drugom (Sonja Vujanović i Ivo Vujanović) prevede u transistorijski partizanski narativ. S tim u vezi, naročito simbolički značaj za film ima preseljenje dveju autorki iz Beograda u Berlin, što se može tumačiti i kao premeštanje iz zemlje nekadašnjeg partizanskog otpora u zemlju nekadašnjeg nacističkog okupatora. Važno je naglasiti da za Sonju, kao partizanku, prema njenim rečima, neprijatelj u ratu nisu bili Nemci, već nacisti (01:01:40). To je još jedan semantički aspekt filma, u kojem ne samo partizanština, već i fašizam, kao njena suprotnost, postaju transistorijske kategorije. Na simboličkom nivou, pomenuto preseljenje autorki postavlja zapravo pitanje načina i mogućnosti nastavka partizanske borbe u 21. veku. U aktuelnom geopolitičkom kontekstu, ta borba bi imala suštinski drugačije oblike i značenja u savremenoj Nemačkoj, u odnosu na aktuelno srpsko, odnosno, šire gledano, postjugoslovensko društvo.

Ova složenost političke semantike *Pejzaža otpora* odlučujuće je uslovljena autofikcionalnim karakterom dokumentarca. Odlazak autorki iz Beograda u Berlin predstavlja karakteristično i određujuće iskustvo njihove generacije. Za razliku od jugoslovenskih emigranata iz devedesetih, njihov odlazak je ipak stvar izbora, i to izbora ekonomski privilegovanih intelektualaca i umetnika mlađe generacije; u jednom dnevničkom zapisu Ana Vujanović tu selidbu sama definiše kao „privilegiju lične slobode“ (49:00). Likovi rediteljke i scenaristkinje u filmu imaju funkciju sporednih likova savremenih partizana, koji se ogledaju u priči o istorijskoj partizanskoj borbi tokom Drugog svetskog rata koju izlaže junakinja Sonja Vujanović. Ovo ogledanje je u svojoj osnovi nostalgični čin kojim se prošlost i sadašnjost partizanskog nasleđa međusobno sučeljavaju i sameravaju. Sonjina priča ima funkciju istorijskog protokola koji postavlja standarde, ali i otvara pitanja o tome kako ga nastaviti. Ili ponovo uspostaviti. Marta i Ana snimaju dokumentarac kako o Sonjinoj životnoj priči, tako i o sopstvenim naporima da nastave antifašističku borbu u savremenom postjugoslovenskom i evropskom kontekstu. *Pejzaže otpora* stoga definišu kao „partizanski film“

(1:29:30), ne samo istorijski, u smislu sećanja na jugoslovenske partizane u Drugom svetskom ratu, već i metaforički, povezujući ga sa sopstvenim doprinosom savremenoj antifašističkoj borbi, ma koliko taj doprinos bio skroman.

To vodi ka zaključku da je film obeležen suštinskom ambivalentnošću. U pojedinim aspektima, on reaktivira revolucionarni potencijal partizanske borbe u savremenom društvenom kontekstu. S druge strane, partizansko nasleđe u filmu je komodifikovano i prevedeno u niz zavodljivih pokretnih slika i muzike bez stvarne transformativne moći. Ako se priklonimo ovoj drugoj perspektivi, praznina pejzaža u Popivodinom filmu, optički prijemčiva i prijatna, deluje pre svega kao eskapistička igra nostalgije za revolucionarnom jugoslovenskom ikonografijom, a ne kao pokušaj obnove i inkorporacije revolucionarnog potencijala partizanskog nasleđa u organizam savremenog evropskog i postjugoslovenskog društva. *Pejzaži otpora* mogu se, u tom kontekstu, posmatrati kao poseban primer „političko-pejzažnog filma“ u postjugoslovenskoj kinematografiji. Radi se o kategoriji ili žanru koji je uveo teoretičar filma Pavle Levi (2021) u svojoj analizi nove politike filmskih reprezentacija raspada socijalističke Jugoslavije i ratnim zločinima počinjenim tokom ratova devedesetih godina na teritorijama bivše SFRJ. Prema Leviju, praznina pejzaža u toj vrsti filma izaziva nelagodu i poziva publiku na aktivno učešće, na neku vrstu angažmana. Nasuprot ovom mobilisućem principu pejzaža na koju ukazuje Levi, Jelena Vesić ističe da je dominantna osobenost praznine pejzaža u Popivodinom dokumentarcu demobilisuća, da ukazuje na poraz partizanske borbe jer oličava „sistematsko potiskivanje, brisanje i poricanje nasleđa partizanskog pokreta, Jugoslovenske revolucije i socijalizma“ (Vesić 2023: 114). Moglo bi se reći da opusteli partizanski pejzaž, koji Popivoda palimpsestno „ispunjava“ crtežima i beleškama, ne doseže do celovitosti i potpunosti, ni u istorijskom, ni u političkom smislu. U savremenoj Evropi i postjugoslovenskom regionu, taj pejzaž ostaje nenaseljen. S druge strane, pak, ambivalentnost praznog pejzaža u Popivodinom filmu implicira ambivalentan odnos prema narativima postjugoslovenske nostalgije, octavajući aspekt filma koji se može nazvati metanostalgičnim: jugonostalgija se ne praktikuje aktivno niti se odbacuje, već se strateški simulira ili dekonstruiše u umetničkom delu.⁰²

02 Za pregled aktuelnih debata o fenomenu jugonostalgije, vidi Rosić Ilić & Lazičić, 2024.

03 Esej je izmenjena verzija članka pisanog na engleskom, „Partisan memory and Yugonostalgia: Marta Popivoda's documentary *Landscapes of Resistance* (2021)“, objavljenog u zborniku *Women and Partisan Art. Aesthetics and Practices of Resistance in Yugoslavia and Carinthia*, prir. Elena Messner, Cristina Beretta, Goran Lazić i Markus Gönitzler, Bielefeld: transcript, 2025.

Moramo se zato iznova podsetiti da se film *Marte Popivode* u velikoj meri oslanja na tradiciju prikazivanja ženske partizanske borbe, centrirane oko herojskog lika partizanke. To potvrđuje i završni kadar filma, u kojem Sonja gleda pravo i nepokolebljivo u kameru, iako se teško kreće i hoda uz pomoć štapa. Na samom kraju, Popivodin film poziva gledaoce da na taj pogled odgovore sopstvenom postojanošću i hrabrošću, prihvatajući savremene izazove antifašističkog otpora. S tim ciljem se u *Pejzažima otpora* umnožavaju i preklapaju figure partizanske borbe: njihov smisao i značaj postaju tokom filma sve složeniji, odražavajući i prošlost i budućnost antifašističkog angažmana, što se jasno ogleda u jednoj od beleški Ane Vujanović iz 2008: „Juče smo sa Sonjom i Ivom diskutovali zakon o rehabilitaciji kolaboracionista; kažu, stari su, njihovo je prošlo, ali! oprez! – predstavlja se da je to rehabilitacija žrtava komunističkog režima; kažu, oni su jednom pobedili fašiste, a šta ćete vi?!“ (23:50–24:10). Ovo retoričko pitanje može se locirati i na metafikcionalni nivo filma, gde bi implicitni odgovor autorki bio upravo „partizanski film“ koji stvaraju. Osim toga, kao mogući odgovor javlja se još jedan dnevnički zapis, u kojem autorka tumače nekoliko svojih privatnih identiteta i političkih pozicija kao nastavak partizanskog nasleđa: „Delujemo kao ‚sektašice‘ – mi, žene, feministkinje, kulturne radnice, *queer*, levičarke, današnje partizanke ★“ (37:00).

Izostanak referenci na život protagonistkinje u socijalističkoj Jugoslaviji nakon rata simptomatičan je i razlikuje ovaj film od tipičnih narativnih matrica jugonostalgije. Od poslednjih dana Drugog svetskog rata, gde se Sonjino svedočenje završava, fokus filma skače na postjugoslovensku tranziciju posle 2000, opisanu kao „brutalni kapitalizam evropske periferije“ (49:00). U prethodnom dokumentarcu *Jugoslavija, kako je ideologija pokretala naše kolektivno telo* (2013), koji je Marta Popivoda takođe koautorski potpisala sa Anom Vujanović, fokus je bio upravo na periodu između 1945. i 2000. U središtu interesovanja autorki bile su masovne javne manifestacije iz socijalističkog perioda (omladinske radne akcije i proslave Dana mladosti), kao i masovni politički skupovi i protesti (studentski protesti 1968. i 1996/97, Gazimestan 1989. ili prevrat od 5. oktobra 2000). Prethodni film karakterisalo je upravo odsustvo sećanja na NOB i partizansku borbu u Drugom svetskom ratu kao „masovni događaj“, ali i desubjektivizacija naroda/ko-

lektiva, koji je predstavljen prevashodno kao zaslepljeni i pasivani sledbenik vladajuće ideologije (up. Karamanić & Momčilović 2017).

Sa *Pejzažima otpora*, perspektiva autorki se radikalno menja. Kao što je pokazano u ovom eseju, fokus je ovde na individualnom iskustvu učesnice NOB-a, i to na ženskom individualnom iskustvu, što dodatno naglašava emancipatorske aspekte jugoslovenskog partizanskog pokreta i specifičnost antifašističkog otpora koji se u okviru tog pokreta razvio. Priča Sonje Vujanović stoga nije samo metonimija NOB-a, već i ogledalo u kojem se mogu sameravati i preispitivati ostvareni – kao i neostvareni – utopijski ideali jugoslovenskog antifašističkog otpora u posleratnom periodu. U tom svetlu, partizanska borba poprima transistorijski – pa čak i transideološki – karakter, dok „partizanski film“ kao „žanr“ postaje sinonim za utopijski pogled na svet, nekonformizam i različite oblike građanskog otpora. U tom kontekstu dokumentarni film *Pejzaži otpora* Popivode nije mitologizacija jugoslovenskog partizanskog nasleđa, već jedna od njegovih mogućih umetničkih i političkih aktualizacija. Ova je aktualizacija moguća upravo zbog autofikcionalnog i transgeneracijskog konteksta u kome se to nasleđe prikazuje, pozivajući kako autorke tako i publiku, a pre svega pripadnike postjugoslovenske generacije, da odgovore, bar samima sebi, na pitanje kako se prema tom nasleđu odnose.⁰³

Literatura

- Cvejić, Bojana i Ana Vujanović. 2012. *Public Sphere by Performance*. Berlin: b_books.
- Dronsfield, Jonathan Lahey. 2024. „The Relationality of Research-Creation at the End of Episteme: A Scattering of Beginnings with Excursuses for Dissent“, *Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies* 15, 3: 119-146.
- Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Hofman, Ana. 2016. *Novi život partizanskih pesama*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Hofman, Ana i Lada Duraković (prir.). 2024. *ZBORNIK PRAKSA aktivističkoga pjevanja*. Ljubljana/Pula: Inštitut za kulturne in spominske študije ZRC SAZU/ Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, CKPIS.
- Karamanić, Slobodan i Ivana Momčilović. 2017. „Cinema antikomunista, or how ideology doesn't move anything“, *Studies in Eastern European Cinema* 8, 3: 211-231.
- Kirn, Gal. 2024. „Anonimnost i masovnost pjesničke produkcije u Narodnooslobodilačkoj borbi“, u *ZBORNIK PRAKSA aktivističkoga pjevanja*, prir. Ana Hofman i Lada Duraković, 54-69. Ljubljana/Pula: Inštitut za kulturne in spominske študije ZRC SAZU/ Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, CKPIS.
- Levi, Pavle. 2021. „Pejzaži u kadru, ljudi u odsustvu“, *Peščanik.net*, 13.03, <https://pescanik.net/pejzazi-u-kadru-ljudi-u-odsustvu/>.
- Perica, Vjekoslav i Mitja Velikonja. 2012. *Nebeska Jugoslavija: Interakcija političkih mitologija i pop-kulture*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Rosić Ilić, Tatjana i Goran Lazičić. 2025. „Post-Yugoslav Nostalgias“, u *The Routledge Handbook of Nostalgia*, prir. Tobias Becker i Dylan Trigg, 329-340. Milton: Taylor & Francis.
- Vesić, Jelena. 2023. „Emptied Landscapes and Resistant Bodies – the ,Skin of History“, *Časopis za kritiku znanosti* 51/289: 109-124. Literatura
- Cvejić, Bojana i Ana Vujanović. 2012. *Public Sphere by Performance*. Berlin: b_books.
- Dronsfield, Jonathan Lahey. 2024. „The Relationality of Research-Creation at the End of Episteme: A Scattering of Beginnings with Excursuses for Dissent“, *Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies* 15, 3: 119-146.
- Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Hofman, Ana. 2016. *Novi život partizanskih pesama*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Hofman, Ana i Lada Duraković (prir.). 2024. *ZBORNIK PRAKSA aktivističkoga pjevanja*. Ljubljana/Pula: Inštitut za kulturne in spominske študije ZRC SAZU/ Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, CKPIS.
- Karamanić, Slobodan i Ivana Momčilović. 2017. „Cinema antikomunista, or how ideology doesn't move anything“, *Studies in Eastern European Cinema* 8, 3: 211-231.
- Kirn, Gal. 2024. „Anonimnost i masovnost pjesničke produkcije u Narodnooslobodilačkoj borbi“, u *ZBORNIK PRAKSA aktivističkoga pjevanja*, prir. Ana Hofman i Lada Duraković, 54-69. Ljubljana/Pula: Inštitut za kulturne in spominske študije ZRC SAZU/ Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, CKPIS.
- Levi, Pavle. 2021. „Pejzaži u kadru, ljudi u odsustvu“, *Peščanik.net*, 13.03, <https://pescanik.net/pejzazi-u-kadru-ljudi-u-odsustvu/>.
- Perica, Vjekoslav i Mitja Velikonja. 2012. *Nebeska Jugoslavija: Interakcija političkih mitologija i pop-kulture*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Rosić Ilić, Tatjana i Goran Lazičić. 2025. „Post-Yugoslav Nostalgias“, u *The Routledge Handbook of Nostalgia*, prir. Tobias Becker i Dylan Trigg, 329-340. Milton: Taylor & Francis.
- Vesić, Jelena. 2023. „Emptied Landscapes and Resistant Bodies – the ,Skin of History“, *Časopis za kritiku znanosti* 51/289: 109-124.

PARTIZANSKO KOLO



Hajd u kolo sada svi — partizani,
zaigrajmo složno mi — partizanski.

Neka čuje zemlja sva — partizani,
zapjevajmo da se zna — partizanski.

Sinovi smo naroda — partizani,
koji mrze izroda — partizanski.

Što ne pušta nikoga — partizani,
preko praga svojega — partizanski.

Mi fašiste ništimo — partizanski,
svoju zemlju čistimo — partizanski.

Teški boj mi vodimo — partizani,
u slobodu brodimo — partizanski.

HANAČEK, IVANA

Zemljaši u ratu:
kontinuiteti jedne poetike

HANAČEK, IVANA

Zemljaši u ratu: kontinuiteti jedne poetike

O d kasnih 1960-ih godina, povijest umjetnosti u Hrvatskoj i Jugoslaviji počela je rekonstruirati potisnute genealoške linije – one koje su povezivale umjetnost i društveni angažman, estetiku i ideologiju. U tom procesu nastale su izložbe i studije koje su, premda predstavljene kao historiografski i muzeološki projekti, funkcionirale kao politički čin reinterpretacije modernizma. Izložba *Nadrealizam – postnadrealizam – socijalna umjetnost 1929.–1950.* (Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969) i *Kritička retrospektiva Zemlja* (Umjetnički paviljon, Zagreb, 1971) artikulirale su socijalno angažiranu umjetnost kao izgublenu dionicu povijesti modernizma – kao njezin „realistički korektiv“.

Sredinom 1970-ih i 1980-ih taj se diskurzivni okvir stabilizirao u sintezu hrvatske moderne umjetnosti Grga Gamulina, koja je u kanon modernizma integrirala i njegove nekadašnje „disidente“. No upravo je tim gestama kanonizacije, pod krinkom restitucije, otvoreno ono što ni danas nije u potpunosti razriješeno: pitanje kontinuiteta i diskontinuiteta socijalno angažirane poetike između međuratnog razdoblja, rata i poraća. Drugim riječima, ono što je u povijesti umjetnosti prepoznato kao „povratak *Zemlji*“ funkcioniralo je i kao simptom šireg pokušaja – da se u okvir modernizma ponovno upiše ono što ga je nekoć osporavalo.

Iz perspektive modernističke historiografije, Grgo Gamulin postavlja 1945. godinu kao simboličku crtu razdvajanja – granicu između „istinske umjetnosti“ i njezine političke kontaminacije. U njegovu je čitanju poratno razdoblje ono u kojem umjetnost gubi autonomiju, zapada u „slijepu ulicu neslobode i nasilja“ (Gamulin, 1988), i time prestaje biti dijelom povijesti modernizma. Takva konstrukcija prekida, međutim, više govori o ideološkoj potrebi modernističkog diskursa da uspostavi genealogiju umjetničke autonomije, nego o stvarnom raspadu umjetničkih kontinuiteta. Gamulinova je teza, zapravo, simptom vremena u kojem je „1945.“ funkcionirala kao metafora: kao mjesto gdje se modernizam pokušava spasiti od vlastite povijesti angažmana.

Nasuprot modernističkoj genealogiji diskontinuiteta, Miodrag Protić konstruira drugačiju povijest – onu koja inzistira na kontinuitetu između međuratne socijalne umjetnosti, ratnog likovnog angažmana i poslijeratnog socrealizma. U njegovoj se interpretaciji među-

ratne umjetničke prakse ne doživljavaju kao avangardni incidenti, nego kao laboratorij ideja koje će se materijalizirati u vizualnom jeziku Narodnooslobodilačkog pokreta. Nadrealizam i socijalistički realizam za Protića nisu suprotstavljeni, nego konstitutivni momenti šire formacije angažirane umjetnosti – skupa težnji, motiva i estetskih odluka koje se razvijaju unutar različitih političkih režima, ali nose istu osnovnu ideju: potrebu da se umjetnost ukorijeni u društvenu stvarnost i u njezin kolektivni imaginarij (Protić, 1969).

Takvo čitanje, premda naizgled integrativno, u sebi nosi prepoznatljiv ideološki napon: ono teži povezati fragmentiranu povijest angažirane umjetnosti u koherentnu liniju razvoja, u narativ koji reafirmira kontinuitet angažiranih praksi unutar jugoslavenskog kulturnog prostora.

Suvremeniji historiografski pristupi, osobito oni formirani unutar nove povijesti umjetnosti, prepoznali su da se pitanje kontinuiteta socijalno angažirane umjetnosti ne može razriješiti unutar granica povijesti stila ili forme. Ljiljana Kolečnik, u svojim analizama angažirane umjetničke produkcije pokazuje kako se u strukturi jugoslavenskog modernizma neprekidno vraća zemljaški model: spoj društvenog angažmana i zahtjeva za autonomijom umjetničkog izraza. Taj model, iako nastao u međuratnom kontekstu, oblikovao je recepcijske uvjete kasnije umjetnosti u socijalizmu – njezine mogućnosti, ali i njezine granice. Iz perspektive koju donosi Kolečnik, *Zemlja* se ne pojavljuje tek kao povijesni prethodnik, nego kao trajni oblik kulturnog pamćenja koji je odredio način na koji se u socijalističkoj Jugoslaviji mislilo o odnosu između umjetnosti i društva. Kolečnik pokazuje da je upravo ta tradicija – duboko ukorijenjena u ideju umjetničkog rada kao društvene prakse, a ne propagandnog instrumenta – onemogućila potpunu implementaciju sovjetskog, „apologetskog“ modela socrealizma (Kolečnik, 2010). Drugim riječima, nasljeđe *Zemlje* djelovalo je kao ideološki filter: ono je dopustilo pojavu angažirane umjetnosti, ali ju je istodobno imunitiziralo od dogmatskih formi i ortodoksne ikonografije.

Unatoč različitim teorijskim pozicijama, među relevantnim se autorima zadržava osnovni konsenzus: socijalno angažirana umjetnost međuratnog razdoblja ne nestaje s početkom, a ni tijekom rata, nego se preobražava u vizualni jezik socijalističke revolucije. Taj kontinuitet, premda naknadno teorijski artikuliran, imao je svo-

je rane formulacije već neposredno nakon rata i oslobođenja, kada se ideološki i estetski horizont nove umjetnosti socijalističkog društva tek uspostavljao. Kritički tekstovi Ota Bihalja Merina i Grge Gamulina, nastali povodom *Prve izložbe partizanske umjetnosti*, svjedoče o pokušaju da se ratna produkcija odmah upiše u povijesnu logiku razvoja jugoslavenske umjetnosti (Merin, 1946; Gamulin, 1947).

U tom kontekstu Gamulinovo tumačenje izložbe umjetnika partizana u Zagrebu iste godine poprima gotovo programatsko značenje. On ratnu umjetnost ne vidi kao prekid, nego kao dovršenje: kao trenutak u kojem se iskustvo grupe *Zemlja* prelijeva u novu formaciju, „obogaćenu iskustvima i oplođenu pobjedom“. Ta je rečenica simptomatična za ideološki imaginarij ranog socijalizma – u njoj je sadržana nada da se estetska praksa revolucije može uskladiti s reprezentacijskim potrebama novog društva, da slikarstvo može ponovno funkcionirati kao nadopuna obnove i izgradnje.

Ovom prilikom nastojat ćemo razjasniti što zapravo znači govoriti o kontinuitetu kritičkog realizma Udruženja umjetnika *Zemlja* u okviru antifašističke umjetnosti otpora i partizanske umjetnosti. Pitanje je strukturno, prije nego kronološko: ono se tiče preživljavanja određenog pogleda na svijet – uvjerenja da je umjetnost sredstvo društvene transformacije, ali i moralnog svjedočenja – u uvjetima kada sama mogućnost stvaranja biva dovedena u pitanje.

Od dvadeset i četiri punopravna člana *Zemlje* u međuratnom razdoblju, njih se sedmorica – Đuro Tiljak, Vanja Radauš, Oton Postružnik, Franjo Mraz, Marijan Detoni, Antun Augustinčić i Vilim Svečnjak – pridružio partizanskom pokretu. Njihovo umjetničko djelovanje u ratu teško je pratiti kroz konvencionalne arhivske tragove; ono se odvijalo između borbe i predaha, na crti fronte, u partizanskim tehnikama i agitprop odjeljenjima, u bilježnicama koje su kružile zajedno s partizanskim pokretom, bivale zakopane, a ponekad i izgubljene. U tim se okolnostima umjetnički čin pretvarao u oblik otpora: ne samo protiv okupatora, nego i protiv nestanka smisla u ratu koji je razarao svaku društvenu infrastrukturu slike.

U tom se smislu *zemljaško krilo* partizanske umjetnosti može razumjeti kao ostvarenje, u ekstremnim povijesnim uvjetima, avangardnog zahtjeva koji je još 1929. definirao program Udruženja umjetnika *Zemlja* –

zahtjeva za vraćanjem umjetnosti u život. Ono što je tada bilo artikulirano kao poziv na stvaranje umjetnosti „za i sa četvrtim staležom“, akronimom za proletere i proletersku vizualnu kulturu, u ratu postaje konkretno, doslovno. U situaciji u kojoj se društvena struktura rastače i ponovno uspostavlja kroz revolucionarni proces, umjetnost postaje jedan od njegovih aktivnih činilaca.

Ta se umjetnost ne definira ni kroz estetiku ni kroz institucije, nego kroz svoje mjesto u društvenom događaju – u činu otpora. U tom smislu, ratna praksa *zemljaša* ostvaruje sintezu umjetnosti i revolucije koju je njihova međuratna poetika anticipirala. Umjetnost ovdje uistinu izmiče logici tržišta i buržujske medijacije: njezina vrijednost više se ne mjeri novčanom razmjenom, već djelovanjem. Ono što je *Zemlja* formulirala kao kritiku autonomije umjetnosti, partizansko iskustvo pretvara u povijesnu činjenicu – u praksu u kojoj se estetsko i političko stapaju u zajednički, neodvojivi čin preobrazbe svijeta.

Ako promotrimo radove koje su bivši članovi *Udruženja umjetnika Zemlja* stvarali tijekom Drugog svjetskog rata – Postružnikovo ulje na platnu *Žrtve rata* (1944), Radauševe akvarele *Scene iz rata* (1944), Detonijeve grafičke mape *U* (1943) i *Plodovi uzbuđenja* (1942–1943), ili Tiljkov portret *Djevojčice s Korduna* (1944) – vidljiv je jasan pomak u odnosu na poetiku kritičkog realizma koja je obilježila njihovo predratno djelovanje. Tridesetih je lik seljaka ili radnika bio nositelj društvene istine: figura naroda artikulirana kroz klasni antagonizam, vizualna kontrapozicija buržujskom nacionalnom imaginariju.

U ratnim djelima taj se registar mijenja. Umjesto analitičkog prikaza socijalne strukture, pojavljuje se ikonografija groze i destrukcije: prizori monstruoznih utjelovljenja fašizma, mora i nemani, hiperdimenzioniranih bića nalik insektima, scene proždiranja, pokolja i mučenja civila, portreti izbjeglica, partizana i ratne siročadi. To su slike u kojima se društvena kritika preobražava u vizualnu mitologiju nasilja – u simbolički jezik koji može podnijeti iskustvo fašističke destrukcije.

U tom smislu, sedmorica umjetnika-partizana koji su formirani u *Zemlji* pokazuju ne toliko raskid koliko transformaciju: oni prenose socijalno-kritički impuls predratne umjetnosti u novi, politički zgusnut registar, u kojem se nadrealistička imaginacija i Goyina poetika spajaju u vizualnu retoriku otpora. *Zemljaška* se poetika

tako potvrđuje kao revolucionarna metoda – ne više samo kritika društvenih odnosa, nego način da se slikarstvo upiše u samo tkivo povijesne borbe, kao njezin vizualni i emocionalni izraz.

U ratnim radovima bivših *zemljaša* realizam se ne napušta, nego se prelama kroz prizmu iskustva ekstremnog nasilja. On više ne funkcionira kao metoda društvene analize, nego kao strategija preživljavanja – pokušaj da se formi povrati sposobnost svjedočenja u svijetu koji je izgubio vlastiti poredak. Ono što se u međuratnom razdoblju konstruiralo kao kritika kapitalističkog društva, sada postaje govor o potpunom raspadu civilizacijskih struktura: realizam se otvara prema nadrealnom, jer samo kroz deformaciju, grotesku i fantazmatiku simboliku može prikazati ono što se racionalnim jezikom više ne da izraziti.

U tom prijelazu leži specifičan oblik „ratnog nadrealizma“ – ne estetskog pokreta, nego epistemološkog stanja slike. Središnja zadaća umjetnosti više nije reprezentirati društvenu stvarnost, nego proniknuti u njezinu grozu i ruševni ostatak. Fašizam se u tim djelima ne pojavljuje kao politički protivnik, nego kao antropološka aberacija: figura neljudskog koja razotkriva granice humanosti. Time umjetnost otpora ne negira modernistički projekt, nego ga dovodi do njegove točke pucanja – do mjesta na kojem pogled više ne može ostati distanciran, gdje prikaz postaje način sudjelovanja u događaju povijesti.

U tom smislu, *zemljaški* kontinuitet ne leži u stilu, nego u etici slike: u vjerovanju da umjetnost mora ostati u kontaktu s onim što povijest čini tijelima, pejzažima i stvarima. Ratna djela Tiljka, Mraza i Radauša ne traže više novi realizam – ona traže novi pogled, pogled sposoban izdržati susret s destrukcijom i pretvoriti ga u vizualnu spoznaju.

Zemljaši-partizani utjelovljuju dosljednu, ali povijesno promijenjenu orijentaciju: oni transponiraju socijalno-kritički impuls međuratnog realizma u novi, ratom proizvedeni registar – spoj nadrealističke imaginacije i Goyine vizualne brutalnosti. Ta sinteza nije estetska gesta, nego politička metoda: način da se umjetnički jezik prilagodi intenzitetu povijesnog događaja. U tom smislu, poetika *Zemlje* potvrđuje se kao „revolucionarna politička metoda“, sposobna nadopuniti antifašističku militantnost, pružajući joj simboličku i emocionalnu artikulaciju.

Takav tip vizualnog angažmana ima svoje paralele izvan jugoslavenskog konteksta. Usporedimo li ih s djelovanjem Wilfreda Lama i Benjamina Péreta, umjetnika koji su tijekom Španjolskog građanskog rata sudjelovali u anarhističkim milicijama, postaje jasno da je riječ o sličnom pokušaju da se estetski čin pretvori u produžetak političkog. Isti se model može prepoznati i u djelovanju pariške skupine *La Main à plume*, čiji su članovi za vrijeme nacističke okupacije grada „dijelili svoje dane između pisanja poezije i ubijanja Gestapovaca“ (Boyle 2025) – formulom koja brutalno spaja kreativni i revolucionarni rad u jedan neprekinuti tijek.

Srodne paralele pronalazimo i u Italiji, u djelima antifašističkih umjetnika poput Renata Guttusa i Aligia Sassua, koji su prizore fašističkog nasilja i borbe prikazivali u idiomu Goye, „starog majstora, prvog od modernih“, onoga koji je već u 19. stoljeću formulirao paradigmu vizualne denuncijacije nasilja. Kao i njihovi zapadnoeuropski suvremenici, *zemljaši* u ratu ne stvaraju samo slike o borbi, nego slike koje sudjeluju u borbi – slike koje prenose ono što T. J. Clark (1973) naziva „osjećajem za povijest dok se ona događa“.

Međuratnu i ratnu angažiranu umjetnost *Zemlje* stoga nije moguće promatrati u okvirima realizma kao fiksne stilske ili formalne kategorije. Realizam ovdje ne označava tip prikaza, nego način djelovanja – umjetničku praksu koja se aktivno uključuje u društvene procese, reagira na njihove krize i nastoji intervenirati u neuralgične točke društvenog poretka. To je umjetnost koja, umjesto da reproducira stvarnost, sudjeluje u njezinu preoblikovanju; umjetnost čija se funkcija ne iscrpljuje u reprezentaciji, nego se potvrđuje u društvenoj upotrebi slike.

U tom se svjetlu ratna faza *zemljaških* umjetnika ne može čitati kao prekid socijalnog angažmana, nego kao promjena njegovih izražajnih sredstava. Krićka svijest ne nestaje s ratom, nego se premješta u nadrealne i ekspresivne forme koje služe borbi za opstanak unutar režima okupacije i fašističkog nasilja. Njihova se poetika transformira, ali se ne napušta: ono što se mijenja nije temeljna orijentacija prema društvu, već oblik kroz koji ta orijentacija pronalazi svoj novi izraz.

Zemljaški realizam, promatran iz te perspektive, ne može se svesti na stilsku kategoriju ni na kanon formalnih postupaka. On je, prije svega, izraz društvene i historijske pozicionalnosti umjetnika – svijesti o vlastitoj

ulozi unutar procesa koji nadilazi umjetnost samu. Njegov je realizam istodobno i način gledanja i način djelovanja: pogled koji se ne povlači pred poviješću, nego u nju intervenira. Možemo stoga govoriti o kontinuitetu koji nije linearan, nego dijalektički: o poetici koja se preobražava u skladu s društvenim promjenama, ali pritom zadržava temeljno načelo – da umjetnost postoji u neposrednom odnosu prema povijesti i njezinim proturječjima.

Literatura

- Bihalji Merin, Oto. 1946. „Slikarstvo i vajarstvo naroda Jugoslavije 19. i 20. veka.“ *Naša književnost* (Beograd), 11: 401.
- Boyle, Shane. 2025. „Contre-Attaque.“ *NLR/ Sidecar*, March 21, 2025.
- Clark, T. J. 1973. *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. London: Thames and Hudson.
- Umetnost 20. veka u Jugoslaviji (1918.–1980.)*. Beograd: Orion Art.
- Gamulin, Grga. 1947. *Slikarstvo i vajarstvo naroda Jugoslavije 19. i 20. veka. Naša književnost*. Zagreb: Naprijed.
- Gamulin, Grga. 1988. *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*. Zagreb: Naprijed.
- Jameson, Fredric. 2013. *The Antinomies of Realism*. London and New York: Verso.
- Jelić, Ivan, Dunja Rihtman-Augustin i Vice Zaninović, ur. 1975. *Kultura i umjetnost u NOB-u i socijalističkoj revoluciji u Hrvatskoj*. Zagreb: Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske; Izdavačko preduzeće „August Cesarec“.
- Kolešnik, Ljiljana. 2010. „A Decade of Freedom, Hope and Lost Illusions. Yugoslav Society in the 1960s as a Framework for New Tendenciesca.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 34: 211-224.
- Likovna umjetnost u narodnoj revoluciji*. Katalog izložbe. 1965. Zagreb: Muzej revolucije naroda Hrvatske.
- Protić, Miodrag. 1969. 1929-1950: *Nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.

HANAČEK, IVANA

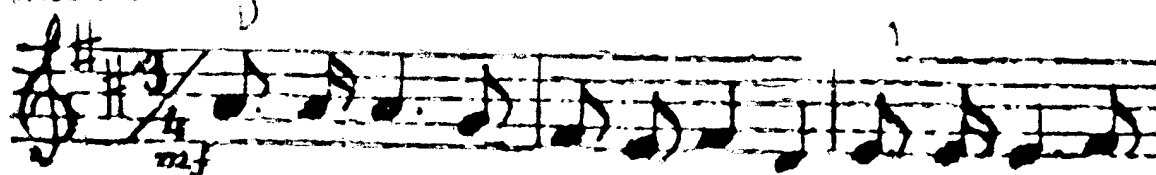
Zemljaši u ratu: kontinuiteti jedne poetike

UP&UNDERGROUND

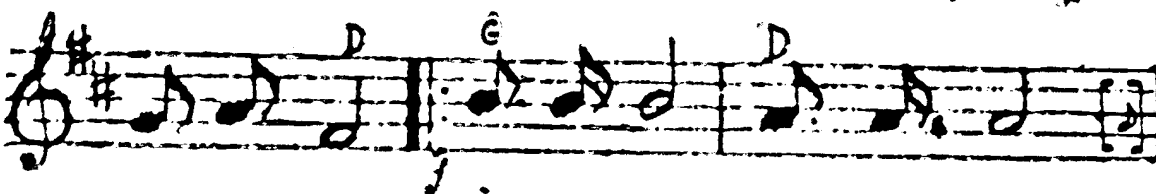
Prosinac 2025.

POGLEDAJTE, BRAĆO

UMJERNO



Po-gle-daj-te bra-ćo dro-ga, o vaj bar-jak



na-ro-dni. Ži-vje-li, ži-vje-li,



na-dni-ci i se-lja-ci! Ži-vje-li.



Ži-vje-li - par-ti-za-ni svi!

I na njemu zlatna slova:

»Hajd u borbu sad je čas!«

Radniče, seljače,
slobodu sebi stvarajte,
tvornice, oranice
oslobodite.

Svak tko hoće, neka dođe,
pod naš barjak narodni

Živjeli, živjeli,
radnici i seljaci,
Živjeli, živjeli
partizani svi!

MARJANIĆ, SUZANA

**Skulpturalni i zvučni performansi
posvećeni ilegalcima i partizanskim
snagama ili *Padaј silo i nepravdo!***

MARJANIĆ, SUZANA

Skulpturalni i zvučni performansi posvećeni ilegalcima i partizanskim snagama ili *Padaj silo i nepravdo!*

Putniče neznani / Nepoznati / Skupi kosti naše / Ostatak / Gozbe / Gavrana / Guja / Vukova.

Vanja Radauš, iz rukopisne ostavštine

Tekst⁰¹ nastaje kao dokumentacija, na odabranim primjerima, mjesta sjećanja performativnih akcija vezanih uz ilegalnu borbu i partizanske borbe i borkinje na lokalnoj sceni koje su nastale kao reakcija na revizionizam nacionalističkih devedesetih: godine 1998. Sanja Iveković započinje umjetnički projekt *Nada Dimić File* kojim povezuje heroinu Nadu Dimić, u to vrijeme izbrisanu iz javnog prostora grada (Zagreb); Labrovićeva intervencija/performans *Zavijanje ranjenika* u Đardinu u Sinju na Dan antifašizma, 22. lipnja 2000. godine, kada je umjetnik liječio ranjeni spomenik poginulim partizanima (usp. Potkonjak, Pletenac 2011);⁰² Selma Banich – *Rukovanje. Intervencija u spomenik* (2014), kao gesta pružanja ruke brončanom Augustu Cesarcu u Osijeku (poznatom spomeničkom Šetaču); Gildo Bavčević – *Padaj silo i nepravdo* (2013), kojim slobodarski interpretira protok novca, a sve to kroz živu skulpturu-podsjetnik na poznatu fotografiju narodnog heroja Stjepana Filipovića kojega je njemačka vojska objesila 22. svibnja 1942. godine u Valjevu; Antonio Grgić – ciklus zvučnih performansa *Spomenici sviraju* (2020) kojim je umjetnik odabrane spomenike-mjesta sjećanja modificirao u zvučnu skulpturu; Nikolina Majdak – skulpturalni performans *Podržavam* (2021) – u Prolazu sestara Baković (Zagreb); umjetnice Nikolina Majdak i Adriana Josipović mirno stoje ispod poprsja antifašističkih borkinja. Revizija povijesti 1990-ih i pojava poraženih ideologija iz Drugog svjetskog rata *nagonski* je potaknula rušenje (i pišanje) brojnih partizanskih spomenika u svim republikama.

... „Ne traži savjet od straha. Komandant.“⁰³

Dakle, zadržat ću se na skulpturalnim⁰⁴ i zvučnim performansima posvećenima ilegalcima i partizanskim snagama, naravno, ovom prigodom dokumentirat ću odabrane primjere, i to s nadnaslovom pjesme *Padaj silo i nepravdo!*, koju je kao moto svoga skulpturalnoga performansa koristio Gildo Bavčević 2013. na Performance Art Festivalu u Osijeku pod kustoskim vodstvom Marijana Crtalića. Pritom podsjećam kako je Gildo Bavčević

izdanjem Almisse 2021. godine pod aktivističkom temom *Slikati po platnu života* dao izrazito jaki dokument *artvizma*, susrećišta umjetnosti i aktivizma, dakle, života. Svoje je shvaćanje umjetnosti kustos-umjetnik potencirao i sljedećim konstativima politologa Gillesa Dauvéa o Situacionističkoj internacionali kao posljednjem velikom obliku radikalne kritike društva. Navedeno je potvrdio svojim *Gedankebildom* Dan Perjovschi, *Artist Today*, iz 2008. godine, gdje je slikarsko platno zamijenjeno protestnim plakatom, što je bio plakat navedenoga izdanja Almisse – Open Art Festivala (Omiš) 2021. godine (usp. Marjanić 2022).⁰⁵

Priča o Almissi Open Art festivalu suvremene umjetnosti polazi od 2010. godine kada je Vice Tomasović s Josipom Rogošićem organizirao prvo festivalsko izdanje pod nazivom Almissa Open Air, a pod tematskom odrednicom *Događaj*, na Trgu Franje Tuđmana u Omišu. Trg Franje Tuđmana bio je izvrsna platforma s obzirom na to da se nalazi u središtu starog grada, a tada – 2010. godine – nije bio asimiliran (turistički „zagađen“) restoranima. Na tom trgu je nekada stajao monumentalni mozaik s prikazom *Tita i partizana / Ide Tito preko Romnije* Joka Kneževića,⁰⁶ koji je prvi obnovitelj tehnike mozaika u Hrvatskoj nakon Rimljana, kako je svojedobno ustvrdio likovni kritičar Josip Depolo. I kako navodi Vice Tomasović, jedan od organizatora Almissee:

„Nakon što je mozaik nekako preživio rat, samo bez petokraka koje su propucane, rad je odstranjen, kada je Franjo Tuđman došao održati govor na tom trgu. Od tada je na tom mjestu samo veliki bijeli zid koji nam je bio izvrsna podloga za projekcije, a kako je mozaik stajao na platformi od tri stepenice, nismo trebali plaćati binu.“⁰⁷

Ili kao što je to umjetnikov unuk Marin Levaj prepričao o uništavanju mozaika:

„Tito na Tuđmanovu trgu. I onda je Tuđman trebao doći u Omiš i održati govor na ‘svom’ trgu, te se netko od dežurnih dušobrižnika sjetio – da kako će to Tuđman govoriti na ‘svom’ trgu s Titom u pozadini. Pa je naloženo da se mozaik ukloni. ‘Pitali su nas želimo li kamenčiće mozaika nazad ili da ih se baci u Cetinu.’ [...] ‘Uzeli smo ih, naravno, i kasnije poklonili slikaru Anti Gamboru’“.⁰⁸

Glumac Otokar Levaj pak navodi kako je taj rad doživio sudbinu koja kao da mu je zacrtana od početka:

„Taj rad od Joke je naručio splitski Muzej revolucije. I on ga je napravio s Titom na čelu kolone u kojoj su stupali i Ranković, Kardelj, Bakarić, Moša Pijade, Ivo Lola Ribar, te ostali veliki drugovi toga vremena. Međutim, 1965. godine Ranković je pao u Titovu nemilost, pa i mozaik više nije imao smisla. Iz Muzeja su tada zamolili Joku da popravi stvar, pa je on, uz dosta muke, Rankovića pretvorio u doktora Buljevića, poznatog partizanskog liječnika iz Omiša.

Pa su tako u novoj verziji preko Romanije išli Tito, Buljević, Kardelj i ostali. No, ovima iz muzeja to se nije činilo primjereno, kako će tamo neki Buljević biti prvi iza Tita, pa su Joki, ne znajući što bi drugo, vratili mozaik. A ni on nije znao što bi s njim, pa ga je nakon nekog vremena darovao gradu Omišu. A oni ga, svi sretni, postavili na trg koji će početkom devedesetih dobiti ime po Franji Tuđmanu.

I tako, jednoga dana, eto Franje prema Omišu, a ove domaće uhvatila panika, pa udri po Jokinu mozaiku. Doslovno su ga izmitraljirali, a ono kamenčića što je ostalo skupili su u vrećicu i donijeli meni“ (Otokar Levaj, prema Vuković 2012).

Podsjetimo i na partizansku ulogu Joka Kneževića: tijekom Drugog svjetskog rata među prvim umjetnicima odlazi u partizane, na Mosor, te sudjeluje u osnivanju *Slobodne Dalmacije* za koju crta prve ilustracije.

Spomenici sviraju

Kao prvi primjer zvučnoga performansa navodim ciklus performansa *Spomenici sviraju* (2020) Antonija Grgića, koji je najavno kao participativni performans izveo u okviru Ganz Novih Perforacija na Trgu Josipa Jurja Strossmayera u Zagrebu 2020. na površini spomenika *Strijeljanje talaca* Frane Kršinića.⁰⁹ Participativnim i zvučnim performansom spomenik je modificiran, kako je to umjetnik istaknuo, iz objekta u javnom prostoru u muzički instrument. Udaraljka su umjetnici i namjernici proizvodili zvukove (pritom i dodatnim ozvučenjem), a kako su spomenici vrlo često izrađeni od bronce s unutrašnjošću koja je prazna, oni funkcioniraju

- 01 Tekst nastaje u sklopu projekta „Infrapolitike: od devedesetih do življenih budućnosti“ (INFRA).
- 02 Izložba *Kad spomenici ožive* (Galerija Nova, 2019, kustosa izložbe Davorka Perić) navedenu je intervenciju Siniše Labrovića odredila kao pionira/pionire spomeničkog anti-ikonoklazma. <https://refreshing-memory.com/o-projektu/>
- 03 Prema „Borbena načela I.“ U: *Partizanska pozornica*, 2. 1972. Izabrala i uredila: Maja Hribar Ožegović.
- 04 Pod skulpturalnim performansima (usp. Marjanić 2022) podrazumijevam performanse koji preuzimaju izvedbenu strategiju žive slike/skulpture vezano uz spomenike, i jednako tako podrazumijevam i radove koje Mechtild Widrich određuje kao *performativne spomenike* (engl. performative monuments). Naime, Mechtild Widrich (2014) radove koji svjesno zahtijevaju od publike javni čin preuzimanja odgovornosti za prošle događaje naziva *performativnim spomenicima*.
- 05 O izložbama posvećenima spomenicima NOB-a i Socijalističkoj revoluciji pregledno je pisao u svojoj knjizi Ante Lešaja. Prva je bila izložba WHW-a *Spomenici u tranziciji. Rušenje spomenika NOB-e u Hrvatskoj* (Galerija Nova, Zagreb, 2012) (usp. Lešaja 2024: 269).
- 06 „Mozaike je radio od prirodnog obojenog kamena. U prirodi ima više od 300 tisuća nijansi boje kamena, isticao bi.“ Više o sudjelovanju u Drugom svjetskom ratu usp. Knežević 1996.
- 07 I kako se navedena lokacija nije pokazala sretnom s obzirom na sukobe s ugostiteljima, organizatori Festivala odlučili su buduća festivalska izdanja održavati na drugim lokacijama. Tako je program suvremene vizualne umjetnosti preseljen, uzdignut na utvrdu Mirabelu i od tada, na drugom festivalskom izdanju pod tematskom odrednicom *Osjetljivost*, ta je lokacija postala središnji prostor festivala (Tomasović 2019).

MARJANIĆ, SUZANA

Skulpturalni i zvučni performansi posvećeni ilegalcima i partizanskim snagama ili Padaj silo i nepravdo!

UP&UNDERGROUND

Prosinac 2025.



Joko Knežević: *Tito i partizani / Ide Tito preko Romanije* (Omiš, mozaik, danas ostao tek bijeli zid nakon uništavanja devedesetih)

08 Usp. <https://www.jutarnji.hr/globus/leonardo-iz-omiskog-kamenjara-4084731>

09 U sklopu navedenoga Festivala zvučna skulptura izvedena je i na spomeniku na ulazu u Brodogradilište 3. maj u Rijeci. Usp. <https://thisisadominoproject.org/antonio-grgic-spomenici-sviraju/>

10 Knjiga *Sjećanje je borba* (2013) Marija Šimunković i Domagoja Delača sadrži fotodokumentaciju i opise 937 spomen-obilježja Narodnooslobodilačke borbe i revolucionarnog pokreta na području grada Zagreba. Za naslovnicu knjige odabrana je fotografija navedenoga spomenika.

11 Hrvoje Petrić podsjeća kako je Ivan Sabolić autor i ustaškoga spomenika u Drnju (nedaleko Koprivnice) koji je tamo posta-

kao unikatni instrumenti s visokom kvalitetom zvuka. Kompozicija je, dakle, kreirana *in situ*, participativno, i umjetnik je tretira kao jedinstven i neponovljiv događaj u prostoru (Grgić, 2020). Na taj se način spomenik vraća građanima, a ne samo prostoru i memorijalizaciji. Spomenik *Strijeljanje talaca* (postavljen 1954.) prvi je spomenik žrtvama fašizma u najužoj jezgri Zagreba (Šimunković, Delač 2013: 89), memorija je na 7000 Zagrepčana koje su ustaše za vrijeme Drugog svjetskog rata pogubili u Dotršćini, a oko 400 smaknuli u šumi Stupnički lug kod Rakova Potoka (Ugarković i Očak 1979: 86).¹⁰ Frano Kršinić u stilu socijalističkoga realizma uklesao je dramatičnu skupinu stradalnika od šest muškaraca i dvije žene, ukupno osam talaca.¹¹

Jednako je tako umjetnik izveo i sviranje spomenika koprivničke *Izvidnice* (*Partizanski borac u izvidnici*, postavljen 1955)¹² Ivana Sabolića te iste godine. Naime, spomenik je po direktivi HDZ-a izmješten 1991. godine s glavnog koprivničkog trga na ulaz u Spomen područje Danica, prvog koncentracijskog logora NDH.¹³ „Spomenik je uklonjen bez javne rasprave i s neumoljivo simboličnim lancem oko vrata, zaostalim od prijenosa dizalicom, deponiran na tada zapušten teren unutar spomen-

-područja logora Danica“ (Ostojić 2016).¹⁴ U kontekstu navedenoga nasilnoga izmještanja spomenika iz vidljivosti glavnoga koprivničkog trga na nenaseljeno područje navodim individualni protest partizana i kipara Jurja Vučetića Zorka koji je stao pred rušitelje podraskoga spomenika NOB-u Ivana Sabolića. Upravo kao jedan od prvih primjera suvremenoga barbarizma protiv antifašističkih spomenika u RH zabilježen je navedeni slučaj kada je 5. travnja 1991. u Koprivnici sa središnjeg koprivničkog trga uklonjen spomenuti spomenik. Bio je to jedan od prvih primjera modernog barbarizma usmjerenog protiv antifašističkih spomenika.¹⁵

Zoran Vitanović 2018. godine prvi je izvijestio o tome kako Udruga antifašističkih boraca i antifašista Koprivnice čuva premješteni spomenik te kako je iste godine započela obnova postolja premještenog spomenika.

Nadalje, na 26. PUF-u, Međunarodnom kazališnom festivalu, Antonio Grgić u Titovom parku održao je participativni glazbeni performans iz navedenoga ciklusa, ovoga puta na skulpturi Vanje Radauša *Pobuna Hrvata u mjestu Villefranche-de-Rouergue* koju je naručila Vlada SRH 1952. godine kako bi obilježila događaj koji je u povijesti poznat kao *Pobuna Hrvata*, a koji se zblio 17. rujna 1943. u spomenutom francuskom mjestu. Bila je to prva pobuna protiv nacističkog režima u okupiranoj Europi. Iako je skulptura prvotno bila namijenjena za postavljanje u tom francuskom gradu, zbog protivljenja savezne vlade u Beogradu, spomenik je završio u Puli.

„Prednja strana spomenika, okrenuta moru, prikazuje ispred kamenog zida na desno i lijevo, dvije skupine umirućih, svaka na svom postamentu. Likovi u tim skupinama umirućih su nagi, jer bi opisna razina bila nacistička uniforma, što kipar nije želio, a želio je univerzalnost i simboliku. [...] Sa stražnje strane visoke pregrade od bijelog kamena nalazi se ženski lik, što je prema Radauševoj zamisli trebao predstavljati središnji kip. Ovaj ženski lik je lik majke, težak i statičan što je upravo različito od dviju krhkih i pokrenutih skupina muških tijela na suprotnoj strani. Ona, poput neke Eve iskupiteljice, drži u ruci jabuku“, što dokumentira na koji su način revolucionarni spomenici toga doba pazili na semiotiku arhetipa.¹⁶ Ona ne priznaje smrt; iz njezine ruke pruža se posmrtna hrana, sama nada, sama nagrada. Ovaj lik odvojen je od cjeline i nespretno izoliran kamenom pregradom od ostatka spomenika. Na vrhu



Antonio Grgić: *Spomenici sviraju* (2020) na površini spomenika Strijeljanje talaca Frane Kršinića¹⁹

kamene pregrade nalazi se vojnik u odori s puškom u ruci te u pobjedničkom stavu. Identične skulpture (samo bez vojnika s puškom u ruci i u donekle drugačijem rasporedu) postavljene su u rujnu 2006. u Villefrancheu te su istovremeno Pula i Villefranche-de-Rouergue iskoristili taj događaj za pobratimljenje“ (usp. Čorak, http: Vujičić 2015).¹⁷

Navedenim zvučnim performansima umjetnik je reagirao na revizionizam uništavanja spomenika NOB-u, odnosno njegovim riječima: „Poslije rušenja Berlin-skog zida i Fukuyaminog proglašenja ‘kraja povijesti’ slijedio je jedan od najvećih ikonoklazama u povijesti svijeta – masovno uklanjanje spomenika u zemljama bivšeg Istočnog bloka. Hrvatska je slijedila taj trend i ti- suće spomenika i spomen-obilježja je srušeno ili uklon- njeno iz javnog prostora – poručio je Grgić i dodao da je

participativnim performansom spomenik ponovno pretvoren u objekt u javnom prostoru, ali i u muzički instrument“.¹⁸

Podržavam: sestre Baković, Branko Jambrešić – Zriko, Vlado Bagat

U sklopu Festivala Perforacije 2021. godine, odnosno Noći performansa, koja je dio festivala, Nikolina Majdak i Adriana Josipović izvele su performans *Podržavam*, koji je osmislila Nikolina Majdak. U Prolazu sestara Baković, umjetnice mirno stoje ispod poprsja antifašističkih bor- kinja (kipar Ivan Sabolić, biste su postavljene 1977. godi- ne) koje su tragično preminule nasilnom smrću slije- dom mučenja i progona (Rajka je umrla u bolnici Sv.

vljen povodom prve godišnjice NDH (usp. Petrić 2012: 68).

12 Spomenik je postavljen na Trgu maršala Tita u Koprivnici pred zgradom Narodnog odbora gra- da, a podignut je inicijativom i sredstvima Saveza boraca. Na spomeniku je uklesan sljedeći tekst: „Palim borcima Narodne revolucije i žrtvama fašističkog terora 1941.-1945. god.“. Na spo- men-kosturnici uklesano je: „Ovdje počivaju posmrtni osta- ci palih boraca Narodne revolu- cij, koji su dali svoje živote za oslobođenje Koprivnice. Slava im!“ (Konjhodžić 1960: 261).

13 „Sve do 1991. kada se spomenik uklanja s lokacije na kojoj je, osim simboličko-memorijalne imao i svojevrsnu funeralnu funkciju – naime, ispod samog spomenika sagrađena je i ko- sturnica u kojoj se (i dalje) nala- ze kosti palih boraca Koprivni- ce“ (Ostojić 2016).

14 „S lancem oko vrata“, *Glas Po- dravine*, 5. travnja 1991.

15 [https://drava.info/2020/11/ foto-video-koprivnicanac-anto- nio-grgic-izveo-performans- kod-spomenika-izvidnica-na- danici/](https://drava.info/2020/11/foto-video-koprivnicanac-antonio-grgic-izveo-performans-kod-spomenika-izvidnica-na-danici/)

16 Juraj Baldani u kontekstu član- ka o revolucionarnom kiparstvu poziva se na Krležin članak o Heinrichu Kleistu iz 1934. godi- ne u kojemu Krleža ističe da su socijalno tendenciozne „one književne i umjetničke teme kojima je namjera da prodube u čovjeku socijalan nagon (koji u svima nama pomalo drijema)“ (prema Baldani 1977: 10).

17 Davorin Vujičić (2015) sustavno dokumentira nastanak i sudbi- nu spomenika *Pobuna u Ville- francheu* (1951.) Vanje Radauša, koji je zbog političkih razloga preoblikovan i postavljen u Puli kao *Spomenik ustanku naroda Istre* (1955.) da bi 2006. bio po- novno izmijenjen i postavljen u Villefrancheu.

18 [https://drava.info/2020/11/ foto-video-koprivnicanac-anto-](https://drava.info/2020/11/foto-video-koprivnicanac-anto- nio-grgic-izveo-performans-kod-spomenika-izvidnica-na-danici/)

MARJANIĆ, SUZANA

Skulpturalni i zvučni performansi posvećeni ilegalcima i partizanskim snagama ili Padaj silo i nepravdo!

UP&UNDERGROUND

Prosinac 2025.

nio-grgic-izveo-performans-kod-spomenika-izvidnica-na-danici/
U okviru projekta *Sjene spomenika* umjetnik je, među ostalim, iscrtavao i sjene srušenih spomenika NOB-a (usp. Grgić 2016).

19 <https://thisisadominoproject.org/antonio-grgic-spomenici-sviraju/>

20 <https://www.jadranboban.com/bakovic/>
Sanja Iveković instalacijom *Tko su bile sestre Baković?* u Miškecovu prolazu (tadašnji naziv prolaza) otvorila je program manifestacije *Operacija: grad 2008*. Umjetnica je postavila školsku ploču ispod njihovih bisti kao prostor ispisivanja sjećanja na borkinje. U to vrijeme spomen-ploča još uvijek nije bila obnovljena. „Projekt pretpostavlja postavljanje ploče na mjestu na kojem je postojao uklesani tekst s biografskim podacima o sestrama Baković. Na ploču će građani moći upisivati svoj vlastiti tekst“ (Iveković 2008: 235). Prvi puta sestre Baković umjetnica uvodi u rad *Gen XX*. (1997. –01., serija od 6 printeva u boji, veličina: 100 x 70 cm) seriju radova predstavljenih u formi reklamnih oglasa preuzetih iz tiskanih medija. Na fotografskim reprodukcijama su portreti ženskih vrhunskih fotomodela s kojih su skinuti komercijalni sadržaji i potpisani imenima i kratkim podacima o smrti antifašističkih narodnih junakinja. Intervenciju postavljanja crvenih marama izveo je i Igor Grubić na navedenim bistama (Grubić 61–62). Na naslovnici umjetnikove monografije nalazi se akcija izvedena na Spomeniku boricima Vežice palim u NOR-u, Kvaternikova ul. 48. Riječ je o spomeniku palim boricima koji je podignut u čast 40-godišnjice SKJ i otkriven je 20. travnja 1959. godine. Kipar je Vinko Matković, a na piramidi od kastavskog kamena uklesano je: *Kraj je ovo /gdje kamen na kamenu raste./ Ljudi na kamenu žive i za nj umiru.* Konjhodžić 1960: 118).

Duh od posljedica mučenja, a Zdenka je počinila samoubojstvo skočivši s trećeg kata centrale Ustaške nadzorne službe...²⁰ „Prazninu između vlastitih tijela i poprsja junakinja umjetnice ispunjavaju knjigama koje drže na glavi, odnosno „praksu nadomještaju teorijom pretvarajući se privremeno u živu karijatu“, kako je navedeno u najavi teksta. Herojstvo antifašističkih borkinja time je suprotstavljeno pasivnosti i teoretiziranju koje autorica prepoznaje u bliskoj okolini. Umjetnice potpuno mirno stoje ispod poprsja, noseći na glavi knjige dva sata. Tim poetičnim, ali angažiranim činom istovremeno odaju počast borkinjama, vraćaju u javni diskurs antifašizam, koji je slijedom povijesnog revizionizma i tranzicije degradiran i negativno reinterpetiran. Jednako tako u sklopu Festivala Perforacije umjetnice izvede navedeni performans na Trgu slobode u Koprivnici, stojeći svaka s jedne strane poprsja antifašističkog borca Branka Jambrešića – Zrike (kipara Josipa Fluksija); bista je postavljena 1986. godine ispred II. Osnovne škole u Koprivnici. Branka Jambrešića kao 21-godišnjaka pogubile su na koprivničkoj ciglani jedinice Crne legije predvođene ustaškim pukovnikom Bobanom.²¹ Umjetnice na glavama nose gredu, svaka s jedne strane navedene biste. U opisnom tekstu je navedeno: „Prazninu između vlastitog nejunaštva i junaštva odabranih figura iz prošlosti premošćujemo (još i) zajedništvom, pridržavajući zajedno teret koji proizlazi iz ovog nedostatka, pri čemu je podrška moguća isključivo kao uzajamna stvar, i ne postoji bez Drugoga, tj. Druge“. Jambrešić je bio jedan od organizatora SKOJ-a u koprivničkoj gimnaziji, a već je 1941. godine okupio skupinu mladih antifašista. Pod njegovim vodstvom, mladi skojevci širili su parole, distribuirali letke i održavali veze s partizanima (prema Jambrešić 2025).

U Zadru u prostoru bivšeg pogona Bagat Nikolina Majdak sama izvodi posvetni performans *Bagat: "Machine that kills fascists"* kod spomenika Vladi Bagatu koji je imao ključnu ulogu u formiranju Splitskog, Cetinskog i Biokovskog partizanskog odreda. Navodim umjetničinu interpretaciju navedenoga triptih-skulpturalnoga performansa:

„Prvo sam saznala da je biste sestrama Baković u Zagrebu izradio kipar baš iz (okolice) Koprivnice – Ivan Sabolić. Pripremajući se za Koprivnicu, čitala sam naravno o tamošnjem logoru za vrijeme NDH – ‘Dani-

ca’. Pripremajući se dalje za Zadar, i tražeći lokaciju za izvedbu, uz pomoć ekipe festivala Zadar snova osvanula je jedna jedina – spomenik Vladi Bagatu u okruženju bivše tvornice Bagat. Oduvijek imam šivaću mašinu Bagaticu. Moja se Bagatica zove ‘Danica’. Kad sam došla na mjesto izvođenja u bivšem pogonu Bagat, dirnula me tužna ljepota tog prizora. Nekad narodni heroj zamišljenog i suzdržanog pogleda ulijevo opkoljen suhom travom viri iz stijene, među gigantskim namotima kablova (prostor je sada skladište HEP-a). Tvornica šivaćih mašina nazvana je po nje-mu, i čitava jedna serija mašina na kojima su udarale mnoge majke i bake, a skrovito se nadam da možda ipak i pokoji otac i djed. Mašine su nosile ženska imena: Višnja, Vesna, Ruža, Slavica, Jadranka i Danica, koju imam ja. Postane mi odjednom jasno da su ovi gigantski kolutovi zapravo neodoljivo slični donjem koncu na šivačkoj mašini. Koliko li sam ga samo puta psovala, jer se uvijek, znaju to sve švelje, u najnezgodniji čas odluči zapetljati ili pak nestati, pa ga usred posla moraš vaditi i petljati s njim. Zapravo ti kablovi i jesu taj konac. I sjetim se odjednom da sam prije hiljadu godina iz nepoznatog razloga potpuno nesvjesna postojanja nekog tamo Vlade koji joj je posudio prezime, na svoju mašinu zalijepila izrezak iz novina na kojem piše ono što je postavio Woody Guthrie na svoje gitare 1943: ‘this machine kills fascists’. I eno još tamo stoji.“²²

Rukovanje: intervencija u spomenik. August Cesarec

Selma Banich skulpturalni performans *Rukovanje* izvodila na 14. Performance Art Festivalu (19. 07. 2014. | 10:00–16:00h | Trg slobode, Osijek). Skulptura Augustu Cesarcu (rad osječkog kipara Stjepana Gračana) postavljena je 1974. na Trgu slobode (bivši Trg oslobođenja), u tada novoizgrađenom naselju Blok centar, kao prva ulična skulptura u Hrvatskoj i jedna od prvih u ovom dijelu Europe. Umjetnica performans-intervenciju koncipira kao rukovanje, pri čemu prolaznike i namjernike poziva na istu ritualnu gestu.

„Pružiti ruku ‘brončanom’ Augustu Cesarcu. Dugo i neprekinuto držati ga za ruku. Rukovati se. U lijevom dlanu njegov, u desnom nekoliko knjiga. A na prsima re-

- 21 Za povijest Koprivnice obično se navodi da je na prijelazu iz 1943. u 1944. godinu, Koprivnica nakratko uživala u slobodi. „No, 9. veljače 1944., uz snježnu vijavicu, u grad su upale ustaške jedinice Crne legije predvođene pukovnikom Bobanom. Umjesto pjesme i radosti, ulice su ispunile ustaške čizme, hapšenja i strah“ (Jambrešić 2025).
- 22 Opis preuzet iz: Nikolina Majdak: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0Qf55ayMCDyQAi914S-j7ajj8rWkar1F3LbfmNSaAXh7JfNqrcFoKvBuBEnUkCgMSQl&id=100010720246760&rdid=EFmG2LKZHtef7MEu/
- 23 Preuzeto s umjetnične internetske stranice.
- 24 Prema: <https://www.facebook.com/media/set/?vanity=selma.banich&set=a.10152622150803116>
- 25 Danas se spomenik nalazi u bazi uništenih i nestalih memorijalnih spomenika Jugoslavije: 50 *Destroyed & Vanished Memorial Statues of Yugoslavia*: <https://www.spomenikdatabase.org/post/50-destroyed-vanished-memorial-statues-of-yugoslavia>
- 26 Juraj Hrženjak bilježi da je spomenik potpuno uništen (navedena je riječ u njegovoj knjizi boldirana), skulpture odnesene, a zid unakažen (isto bold) grafitima (Hrženjak 2001: 69).
- 27 U tom harmsovskom performansu u njegovim izvedbenim svjetovima u Beču, kao gradu tranzicije, spajaju se različite nacije umjetnika, ljudi bez granica: dakle, Josef iz Njemačke, Sibylla iz Italije, Zdenka iz Hrvatske, Maximilian iz Austrije, Dmitri i Dasha s neimenovanog teritorija izvan schengenske zone susreću se u Beču, i to sve glasovno u čitanju Kasije Vrbana Strelkin. I kako umjetnik u opisu performansa navodi: „Svih šestero likova su umjetnici, ljudi mira u svijetu razorenom ratom koji se bore da opravdaju vlastito postojanje.“ U Beču kao da ih metaforički spaja priča *Anatomske Venere* s



Nikolina Majdak: *Podržavam – Sestre Baković* (2021) Foto: Silvija Dogan



Nikolina Majdak: *Podržavam – Branko Jambrešić-Zriko* (2021)
Foto: Tomislav Matijašić



Nikolina Majdak: *Podržavam – Bagat: "Machine that kills fascists"* (2021) Foto: Krešimir Sorić

čenice. Podno čeličnih oplata boje krvi, samo August i mi. U ruci sam držala sljedeće knjige: Peter Gelderloos: *Anarhija je moguća* i Barbara A. Engel & Clifford N. Rosenthal: *Pet sestara – žene protiv cara*.²³

Poznato je da su nedugo nakon postavljanja stanovnici Osijeka brončanoj skulpturi dali nadimak Šetač. Skulptura je visoka dva metra i jedan je od rijetkih spomenika posvećenih istaknutim sudionicima antifašističke borbe koji nije oštećen u Domovinskom ratu. Nasuprot spomeniku 2003. godine podignuto je *Spomen obilježje hrvatskim braniteljima i stradalnicima Domovinskog rata: Gradska vrata*. No, tom je željeznom instalacijom, popularno prozvanom „radijatori“, zatvorena prirodna pješačka transversala između dviju glavnih osječkih ulica koju su urbanisti i arhitekti u sedamdesetima, prilikom izgradnje Blok centra, ostavili slobodnom. U projektu *Originalni osječki semafori za pješake* iz 2010. godine popularni je Šetač pretvoren u svojevrsni turistički brand grada izgubivši po putu ime i lik Augusta Cesarca.

„Sjećanje na ovog istaknutog borca, umjetnika i anarhokomuniste koji je živo ‘za slobodu od’ i ‘za slobodu za’ sve do smrti strijeljanjem u ustaškom logoru Kerestinec, time je u potpunosti depolitizirano, a posveta gotovo pa izbrisana“ (iz umjetničina kritičkoga komentara).²⁴

Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora (1955): Vanja Radauš i Drago Ibler

Karlovački festival Performing Picnic Park 2024. godine kao prostor izvedbe i sjećanja odabrao je Perivoj – kod Zida, odnosno prostor nekadašnjega *Spomenika palim borcima i žrtvama fašističkog terora* (1955, spomenik Vanje Radauša i arhitektonsko rješenje Drage Iblera),²⁵ koji je danas tek u bijelo obojen zid, lelujavi zid, zid-bijela zastava koji je očito nemoguće minirati. Istina, ljudske piramide više nema; minirana je, iz mržnje.²⁶ Za sada. Vidljivi su i tragovi niza gelera za vrijeme posljednjega rata. I upravo taj zid-spomenik antifašizmu organizatori Performing Picnic Park Festivala (umjetnička ravateljica Vera Mitrović Vrbanac) prenamijenili su te večeri kao prostor izvedbe trima performansima. I dok je ruski umjetnik Ivan Vanja Strelkin (glas: Kasija Vrbanac Strelkin) u svom govorno-plesnom performansu *Solo silovane violine* koristio zid-spomenik kao kulisu harmsovske

tragedije, baš, eto, u ruskom stilu, o tome kako ni mrtav vojnik ne može izbjeći državotvornu vojsku (ako je već mrtav, može u svijetu politike apsurdno ponovo poginuti),²⁷ Vlasta Delimar i Milan Božić u živoj skulpturi naslovno određenoj (realiziranom metaforom) *Ispred zida* koristili su naslovnu metaforu (zapravo, nalazili su se iza spomenika, iza zida) kao prijevod za dvije bitne riječi koje su izgovarali na megafonu: DOSTOJANSTVO, DOSTOJNO.²⁸ Na početku bili su razognuti kao što se događa s metaforama živih spomenika; jednostavnom gestom s njihovih tijela skinuta crna zastava; postament je otkriven – dva naga tijela, muško i žensko, obojana u zeleno, pod žutim reflektorom, pred istinom tog bijelog zida – nekoć spomenika, i s megafonom preko kojega dostojanstveno, od tišine do izglasavanja, izgovaraju te dvije riječi. Dostojanstveno o dostojanstvu, biti dostojno, tišina spomenika. Spomenik Vanje Radauša i arhitektonsko rješenje Drage Iblera govori o tom sjećanju na dostojanstvo svim borcima, borkinjama: još su vidljive uspomene – spomenik je podignut 1955. godine i u njegovom je temelju zapisana brojka od 915 palih boraca i 1825 žrtava fašizma. Navedena je istina uklesana na poleđini spomenika; još je vidljiva, jedva, bijelo na bijelom uz niz grafita. No, on je ranjen: na postamentu nedostaju socrealističke figure koje su minirane: pet figura u dramatičnom, piramidalnom pozivu, kao što je dokumentirano na fotografijama, revolucionarno pozivaju na sakupljanje oružja; jedan od njih čita proglas CK KPJ. Nedostaju i brončane zoomorfne glave vukova, iščupane su, prodane. Ostaje priča kako su neki zarađivali prodavajući spomenike u staro željezo, broncu, a bilo je naravno i uništavanje spomenika iz ideoloških razloga, iz mržnje.²⁹

U skulpturalnom i zvučnom performansu *Adam i Eva* Slaven Tolj u svojoj botaničkoj košulji, koja otkriva njegovu ljubav za hortikulturom, pristupio je spomeničkom zidu s džepnom svjetiljkom. Mrak. *Off*-zvuk: Hajdukovo nogometno igralište u Splitu, utakmica Hajduk – Crvena zvezda, muško skandiranje „Druže Tito, mi ti se kunemo“. Titova smrt: 1980. godina kada je počeo raspad Jugoslavije. „Drugovi i drugarice, umro je drug Tito. Mi smo Titovi, Tito je naš.“ Početak klanja; spomenik kao da je u tom mraku, poluosvijetljen, zvučna pozadina nogometnoga ratničkoga skandiranja. I koristeći samo rasvjetu džepne svjetiljke, umjetnik crvenom kredom ispise pet crtica (odnosno četiri koje



Selma Banich: *Rukovanje* (Trg slobode, Osijek, 2014)

kraja 18. stoljeća (Muzej Josephinum Medicinskog sveučilišta u Beču). Naime, dizajnirane da budu realistični i anatomske voštani modeli ženskog tijela, *Anatomske Venere* pojavile su se u Europi u 18. stoljeću kako bi pomogle u obuci studenata medicine (muškaraca) koji nisu imali pristup ljudskim leševima. Upravo to je priča ruskoga mladića, baletana iz ove multietničke priče koji je dezertirao jer ne samo što je harmsovski već bio mrtav nego nije ni imao ratnički poriv za klanjem koje se legitimno promiče kroz državotvorno nasilje.

28 Citiram ulomak iz opisa performansa Vlaste Delimar i Milana Božića, koji historijom sjećanja nastoje vratiti dostojanstvu zidu-spomeniku: „U našem slučaju pojam zida postavljamo obrnuto, kao pojam otvaranja, tj. onoga što je nekada ovaj zid bio kao spomenik koji je ukazivao na borbu protiv isključivosti i mržnje. [...] Umjetnici samo žele podsjetiti na ove vrijednosti. Mantrično ponavljanje usmjereno prema ljudskim pravima i slobodama.

Mi, umjetnici nastupamo oboje ni u zelenu boju. Zelena je ljudska boja. Zeleno je buđenje života, boja nade i snage. Zelena je umirujuća, osvježavajuća, ublažavajuća.

Naša umjetnička gesta 'zelenih' umjetnika memorija je spomeniku palim borcima koji se transformirao u ZID kao mjesto zajedništva, okupljanja i radosti.“

29 Umjetnica je 2024. godine u Koprivnici zajedno s učenicima koprivničke Gimnazije Fran Galović izvela happening Živa slika zajedništva na Zrinskom trgu kod praznoga mjesta spomenika Ivana Sabolića kao i živu sliku – naga s crnim šeširom, crnim sunčanim naočalama i crnim ružem – pored navedenoga spomenika. Više o navedenom projektu usp. Delimar 2024, <https://glaspodravine.hr/delimar-moj-korzo-bio-je-ziva-slika-zajednistva-to-je-bilo-mjesto-dogadanja-velika-pozornica-na-kojoj-su-bili-pomi->

petom križa u znaku odbrojavanja) i dvije crtice zasebno, u znaku sedmog mjeseca (srpanj) i pisanim slovima kraticu Ka u znaku Karlovca, nakon čega iznad toga ispisuje velikim slovima Adam i Eva (jedina imena koja nakon iskustva moždanoga udara umjetnik može ispisati). Još jedna sramotna krhotina nakon raspada Jugoslavije. Doktrina šoka, baš kao što je krojačkom politikom granica Velikih zacrtano. Kao što navodi Jan Assmann, problematizirajući sjećanje kao kulturu otpora, da kulturnim pamćenjem ljudski život dobiva dvodimenzionalnost ili dvovremenost. Likvidacija dvodimenzionalnosti, prema Marcuseu, vodi jednodimenzionalnosti koja je bez sjećanja uskraćena za drugu dimenziju svoje zbilje koja je danas prešarana, u slučaju ovoga spomenika, grafitima svakodnevice.

Preuzimanje za izvedbeno mjesto ovoga spomenika, koji to više i nije, poznatoga kao mjesto „kod palog spomenika palim borcima“, kako ga Karlovčani interno zovu, kao da poziva da se Karlovac, Grad koji postoji i zbog tih *satelita mrtvih*, prema svojoj prošlosti otvori. I dok su performansi Ivana Vanje Strelkina i Slavena Tolja kao prostor izvedbe koristili granatirano postolje samoga spomenika (pritom je crna zastava spajala izvedbeni prostor Strelkinovog i Delimar-Božićeva performansa), Vlasta Delimar i Milan Božić oživjeli su energijom svojih tijela prostor iza zida, baš kao što su to 6. srpnja te godine svojim u rozo (Božić) i plavo (Delimar) obojanim tijelima i *bed-ins* performansom/protestom energetski ukazali na važnost devastirane karlovačke kavane Central.

Brojni tekstovi upozoravaju na uništavanje karlovačke baštine, npr. Boro Vitas ističe da je Radaušev spomenik od bronce 1991. srušen, izrezan u komade koji su nestali – vjerojatno su prodani u neko poduzeće koje otкупljuje takav materijal za daljnju prenamjenu. „Da stvar bude gora“, pridodaje Boro Vitas, „gipsani odljev skulpture spomenika, što se radi prilikom izrade spomenika, je uništen, tako da izrada replike spomenika nije moguća.“ Jedino što je ostalo kip je „žene s lovorovim vijencem“ iza zida (Vitas 2020). Život spomenika je završen, nemoguće je obnoviti spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora kipara Vanje Radauša na Šetalištu doktora Franje Tuđmana (bivši Perivoj slobode), kao što je nemoguće spojiti razumijevanjem ta dva doba, antifašizam i tranziciju Franje Tuđmana, inače partizana. I topos je danas poznat „u Perivoju – kod Zida“, či-

me se briše njegova prvotna namjena, počast antifašizmu.³⁰

Padaj silo i nepravdo ili protiv globalnoga zamračenja, ili „Zarobili ga četnici, objesili Nijemci, ustaše mu minirale spomenik“

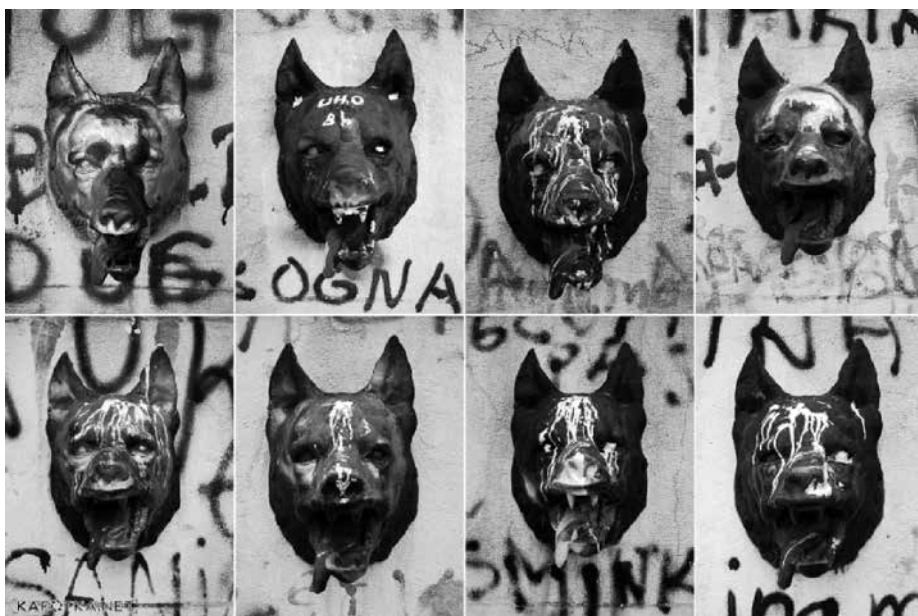
Gildo Bavčević skulpturalnim performansom *Padaj silo i nepravdo* (13. Performance Art Festival, Osijek 2013; tema *Re/akcija*, kustos Marijan Crtalić) slobodarski interpretira protok novca, a sve to kroz živu skulpturu, podsjetnik na poznatu fotografiju narodnog heroja Stjepana/ Stevana Filipovića kojega je njemačka vojska objesila 22. svibnja 1942. godine u Valjevu. Navedenim je performansom G. Bavčević vizualno prizvao jednu od najjačih fotografija NOB-a. Uzdignute pesnice 26-godišnjega Stjepana Filipovića pod vješalom i s omčom oko vrata, nekoliko trenutaka prije smrti, i zbunjeni pogledi njemačkih vojnika i četnika, ovjekovječene su na jednoj fotografiji, koja je kao fotomemorija³² postala simbol antifašističke borbe naroda Jugoslavije. I ne samo bivše zajedničke države, kako se to ističe, nego i svijeta, jer je ta fotografija dio stalnog postava Memorijalnog muzeja holokausta u Washingtonu (Obrenović 2017). Filipovićevo hrabro držanje poslužilo je kao inspiracija za podizanje dvaju spomenika. Jedan je podignut nedaleko Valjeva, u Srbiji, gdje je Filipović pogubljen, a drugi je podignut u njegovom rodnom Opuzenu, u Hrvatskoj, na ušću Nerevte u Jadransko more. Prvi i danas ponosno stoji na valjevskom brdu Vidrak, a drugog su minirali nepoznati počinitelji u ljeto 1991. godine (usp. Belić-Koročkin-Davidović i Davidović 2012). Na osječkom Trgu slobode točno u podne Bavčević je izveo navedeni performans gdje „mogućnost odbacivanja novca koji je, i sila i nepravda, bačen potom na pločnik gdje ga narod sakuplja sam, ne moleći za njega, baš kao i u stihovima pjesme“. Varijantu performansa gledala sam na Danima performansa MMC-a 2013. godine, gdje je umjetnik performans izveo na riječkom Korzu, najfrekventnijem urbotoposu. Zvučna pozadina: prve dvije strofe revolucionarne pjesme *Padaj, silo i nepravdo* koje se reproduciraju u *lopu* preko megafona koji je ovješena na umjetnikovim grudima. Riječ je o hrvatskoj revolucionarnoj pjesmi nadahnutoj Hvarskim ustankom, a nastala je na osnovama pjesme *Slobodarka* Josipa Smodlake. Pjesma doživ-



Vlasta Delimar i Milan Božić:
Ispred zida (2024) Foto: Dalia
Mejaški



Slaven Tolj: *Adam i Eva (2024)*
Foto: Dalia Mejaški



Spomenik palim borcima i žrtvama fašističkog terora, detalj (Karlovac, 1955, spomenik Vanje Radauša i arhitektonsko rješenje Drage Iblera). Vanja Radauš: detalj Vučje glave, 2003. (danas nema ni njih – brončane zoomorfne glave vukova, iščupane su, prodane).³¹

153

MARJANIĆ, SUZANA
*Skulpturalni i zvučni performansi
posvećeni ilegalcima i partizanskim
snagama ili Padaj silo i nepravdo!*

UP&UNDERGROUND
Prosinac 2025.

- jesani-publika-i-izvodaci/
 30 Ovdje donosim varijantu svoga prikaza objavljenoga na portalu ArtKvart (Marjanić 2025).
 31 Fotografija preuzeta s internet-ske stranice <https://www.kafotka.net/9398>
 32 Fotografiju je snimila 22. svibnja 1947. 17-godišnja Slobodanka Vasić (usp. Belić-Koročkin-Davidović i Davidović 2012). „Godine 1942. radila je kao kalfa u poznatoj fotografskoj radnji Kosare Antić u Karadordjevoj 67 u Valjavu. [...] Niko iz obezbeđenja je nije sprečavao da snima jer su je Valjevci znali kao 'le-tečeg' fotografa“ (ibid: 117)
 33 „DOSTA JE Ja se vas ne bojim“. https://www.facebook.com/jasevasnebojim/posts/padaj-silo-i-nepravdo-hrvatska-je-revolucionarna-pjesma-nadahnutahvarskom-bunom/1711560992434945/?locale=hr_HR
 34 *Tišina koja je srušila spomenik* naslov je umjetničko-istraživačkoga projekta skupine kustosa i umjetnika predvođenih kustosicom Davorkom Perić i umjetnikom Sandrom Đukićem, u sklopu kojega je, među ostalim, 1. listopada 2023. na brdu Blažuj kod Kamenske nedaleko od Požege – tamo gdje je stajao od 1968. do veljače 1992., kada je miniran i srušen – fascinantno virtualno rekreiran *Spomenik pobjedi revolucije naroda Slavonije*, monumentalna apstraktna spomenička forma umjetnika Vojina Bakića (usp. Đukić 2023).

ljava veću popularnost nakon izvođenja u popularnom partizanskom filmu *Bitka na Neretvi* (red. Veljko Bulajić, 1969) (usp. Jergović). “Pjesma datira iz 16. stoljeća, od vremena ustanka stanovnika otoka Hvara protiv nepravde mletačke vlasti, a zatim je opet aktualna tijekom Drugog svjetskog rata kad je koriste partizani tijekom NOB-a.”³³ I slijedi pjesma – njezine prve dvije strofe: *Padaj, silo i nepravdo,/narod ti je sudit' zvan;/bjež'te od nas noćne tmine,/svanuo je i naš dan.// Pravo naše ugrabljeno/amo natrag dajte nam,/ne date li, ne molimo,/uzet će ga narod sam.// Ostaje nam da kao i neke pjevačice „samo“ pjevamo. Onda gromko (ako nam je dozvoljeno i ako umijemo): Paaadaj, silo i nepravdo...*

Spomenik Stjepanu Filipoviću jedan je od 2964 srušena, oštećena, oskvrnuta ili uklonjena spomen-obilježja u Hrvatskoj, pri čemu je 731 njih od velike umjetničke i kulturno-povijesne vrijednosti (usp. Hrženjak 2001). Procjenjuje se da je u Hrvatskoj nakon Drugog svjetskog rata podignuto gotovo 6000 spomen-obilježja. Stradalo ih je, dakle, polovina. Obnovljeno je tek oko 400.

„Pamćenju su potrebna mjesta“ ili *Sjećanja u kamen uklesana*

Spomenici palim borcima više se ne ruše, no, uništavaju se grafitima mržnje, neki se i obnavljaju, međutim komemorativne prakse svedene su na najmanju moguću mjeru (usp. Imamović 2024: 135). Socijalistički dan ustanka u Hrvatskoj 27. VII. izbrisan je s komemorativnog kalendara, a na njegovo je mjesto stavljen 22. VI., Dan antifašističke borbe, koji je državni blagdan u RH (Dobrovšak 2022: 103). Sve navedene performanse, pri čemu sam se ovom prigodom zadržala na skulpturalnim i zvučnim performansima, možemo promatrati kao forme komemoracije koje se zapravo i ne održavaju na razini državotvorne memorije. Kako je fizička prisutnost zatumljena, umjetnici su počeli ukazivati na navedene propuste, podjednako i prema poginulima i prema spomenicima (Đorđević 2017: 147, Đorđević 2023: 352, Hrženjak 2001).

Kao što upozorava Jan Assmann – pamćenju su potrebna mjesta, u ovom slučaju spomenici, kako glasi naslov knjige Mahmuda Konjhodžića (1960).³⁴ Adorno u eseju *Obrazovanje nakon Auschwitz* navodi da misli na

dva područja: prvo obrazovanje djece, posebno u ranom djetinjstvu; zatim opće prosvjetiteljstvo koje pruža intelektualnu, kulturnu i društvenu klimu u kojoj ponavljanje Zla više ne bi bilo moguće (Adorno 2005: 191).



Gildo Bavčević: *Padaj silo i nepravdo* (Zagreb, Trg burze, MaxArtFest, 2014)



Stjepan Filipović kojega je njemačka vojska objesila 22. svibnja 1942. godine u Valjevu.
Foto: Slobodanka Vasić (detalj)

MARJANIĆ, SUZANA

Skulpturalni i zvučni performansi posvećeni ilegalcima i partizanskim snagama ili Padaj silo i nepravdo!

UP&UNDERGROUND

Prosinac 2025.

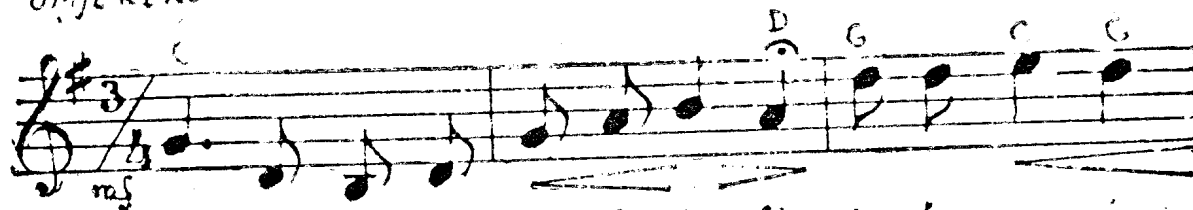
Literatura

- Adorno, Theodor. 2005. *Critical Models. Interventions and Catchwords*. New York: Columbia University Press.
- Assman, Jan. 2005. *Kulturno pamćenje: pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*. Zenica: Vreme.
- Baldani, Juraj. 1977. „Jugoslavenstvo angažirano socijalno i revolucionarno kiparstvo“. U: Drago Zdunić: *Revolucionarno kiparstvo: umjetnost i revolucija*. 10-17. Zagreb: GZH.
- Belić-Koročkin-Davidović, Mirjana i Radivoje Davidović. 2012. *Stevan Filipović. Istina o istorijskoj fotografiji*. Beograd: Čigoja štampa.
- Čorak, Željka. 2006. „Villefranche, pobjeda pamćenja Postavljen spomenik Vanje Radauša u Villefranche-de-Rouergue“. *Vijenac*, 328. Dostupno na: <https://www.matica.hr/vijenac/328/Villefranche,%20pobjeda%20pam%20%87enja/>
- Delimar, Vlasta, ur. 2024. *Živa slika zajedništva*. Zagreb. Sveučilišna tiskara.
- Dobrovšak, Ljiljana. 2022. „Spomenici kao mjesta sjećanja na ratove u Hrvatskoj u 20. stoljeću“. *Povijest u nastavi* 33,1: 83-108
- Đorđević, Marija. 2017. „Performance of Commemorating/Performing Heritage: Roles of Remembering and Heritagization of World War II“. *Glasnik Etnografskog instituta* 64, 1: 147-162.
- Đorđević, Marija. 2023. „How to Remember? Commemorations at Memorial Sites Associated with the People's Liberation Struggle“. U: *Shaping Revolutionary Memory, The Production of Monuments in Socialist Yugoslavia*, ur. Sanja Horvatinčić i Beti Žerovc. 336-355. Ljubljana and Berlin: Igor Zabel Association for Culture and Theory and Archive Books.
- Đukić, Sandro. 2023. „Institucije šute o rušenju antifašističkih spomenika“. Razgovarao Boris Pavelić. *Nacional*. 21. 10. 2023. Dostupno na: <https://www.nacional.hr/sandro-dukic-institucije-sute-o-rusenju-antifasistickih-spomenika/>
- Grgić, Antonio. 2016. „Sjene srušenih spomenika: nedokumentiranje performansa kao negacija magijske dimenzije slike, teksta ili historije“. *Život umjetnosti* 98: 130-139.
- Grgić, Antonio. 2020. „Antonio Grgić: Spomenici NOB-a jedinstveni su instrumenti“. Razgovarao Davor Konjikušić. *Novosti*. 25. 11. 2020. Dostupno na: <https://www.portalnovosti.com/antonio-grgic-spomenici-nob-a-jedinstveni-su-instrumenti/>
- Grubić, Igor. 2009. *366 Rituala oslobođenja*. Zagreb: Galerija Miroslav Kraljević.
- Hrženjak, Juraj (ur.) 2001. *Rušenje antifašističkih spomenika u Hrvatskoj: 1990–2000*. Zagreb: Savez antifašističkih boraca Hrvatske.
- Imamović, Azra. 2024. *Nedovršena priča. Uloga spomen-obilježja u procesu sjećanja i oblikovanju identiteta u Bosni i Hercegovini. Studija slučaja – Brčko, Banja Luka, Mostar, Sarajevo*. Sarajevo: Udruženje za modernu historiju, Udruga za modernu povijest, Sarajevo.
- Iveković, Sanja. 2008. „Tko su bile sestre Baković?“. *Operacija: grad – priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*. ur. Leonardo Kovačević et al. Zagreb. Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade, Multimedijalni institut, Platforma 9,81 – Institut za istraživanja u arhitekturi, BLOK – Lokalna baza za osvrježavanje kulture, SU Klubtura/Clubture, str. 235.
- Jambrešić, Silva. 2025. „Prisjetili smo se Branka Jambrešića – Zrike“. Dostupno na: <https://drava.info/2025/02/retroglas-prisjetili-smo-se-branka-jambresica-zrike/>
- Jergović, Miljenko. „Padaj silo i nepravdo“. Dostupno na: <https://www.jergovic.com/ajfelov-most/pada-j-silo-i-nepravdo/>
- Knežević, Ivan Joko. 1996. *Moja sjećanja. Ne slažem se ni s kome, ni s čime*. Zagreb: AGM, Slobodna Dalmacija.
- Konjhodžić, Mahmud, prir. 1960. *Sjećanja u kamen uklesana. Spomenici radničkog pokreta i narodne revolucije u Hrvatskoj*. Zagreb: Ureda za informacije Izvršnog vijeća SNRH.
- Lešaja, Ante. 2024. *Zatiranje povijesne memorije. Spomenici Narodnooslobodilačke borbe i socijalističke revolucije*. Zagreb: Savez antifašističkih boraca i antifašista Hrvatske.
- „Leonardo iz omiškog kamenjara“. *Globus*, 9. listopada 2013. Dostupno na: <https://www.jutarnji.hr/globus/leonardo-iz-omiskog-kamenjara-4084731>
- Marjanić, Suzana. 2022. *Umjetnost performansa i kinizam: izvedbena linija otpora*. Zagreb: Durieux.
- Marjanić, Suzana. 2025. „O spomenicima, zidovima i ratovima“. Dostupno na: <https://artkvart.hr/o-spomenicima-i-zidovima-i-ratovima/>
- Obrenović, Mladen. 2017. „Narodni heroj priznat u svijetu, ponižen u domovini“. Dostupno na: <https://balkans.aljazeera.net teme/2017/6/1/narodni-heroj-priznat-u-svijetu-ponizen-u-domovini>
- Petrić, Hrvoje. 2012. „Sukob sjećanja i simbola. O spomeničkoj baštini i sjećanju na svjetske ratove u kopirničkoj Podravini“. *Podravski zbornik* 38: 88-75.
- Ostojić, Milena. 2016. „Vlak u zaboravu: Lokomotiva na Glavnom kolodvoru skriva mračnu tajnu“. Dostupno na: <https://www.lupiga.com/reportaze/logorski-kolosijek-na-glavnom-kolodvoru?page=2>
- Potkonjak, Sanja i Tomislav Pletenac. 2011. „Kada spomenici ožive – ‘umjetnost sjećanja’ u javnom prostoru“. *Studia ethnologica Croatica* 23, 1: 7-24.
- Šimunković, Mario i Domagoj Delač. 2013. *Sjećanje je borba. Spomen obilježja Narodnooslobodilačke borbe i revolucionarnog pokreta na području grada Zagreba*, Zagreb: Savez antifašističkih boraca i antifašista Rh – Alerta.
- Ugarković, Stipe i Ivan Očak. 1979. *Zagreb grad heroj: Spomen obilježja Revoluciji*. Zagreb: August Cesarec.

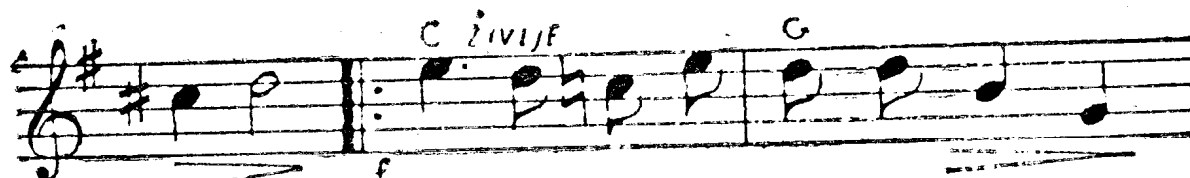
- Vitanović, Zoran. 2018. „Obrisana memorija Koprivnice“.
- Novosti, 26. 2. 2018. Dostupno na: <https://www.portalnovosti.com/obrisana-memorija-koprivnice/>
- Vitas, Boro. 2020. „Kako je uništavana i oštećivana karlovačka baština“.
- Dostupno na: <https://aktivirajkarlovac.net/2020/08/kako-je-unistavana-i-ostecivana-karlovaacka-bastina/>
- Vuković, Vinko. 2012. „Jokino blago ispod Ivan-kuka“. *Slobodna Dalmacija*, 27. 8. 2012. Dostupno na: <https://www.dugirat.com/kultura/128-izlozbe/16260-jokino-bлаго-ispod-ivan-kuka-v15-16260>
- Vujičić, Davorin. 2015. „Geneza i analiza spomenika *Pobuna u Villefrancheu* Vanje Radauša“. *Anali Galerije Antuna Augustinčića* 32-33/34-35: 79-82.
- Widrich, Mechtild. 2014. *Performative Monuments. The Rematerialisation of Public Art*. Manchester, New York: Manchester University Press.
- Tomasović, Vice. 2019. „Odgovornost iz ljubavi“. (Razgovarala Suzana Marjanić) *Plesna scena*. Dostupno na: <http://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2359>

MITROVČANKA

UMJERENO



Hajd u ko - lo ro - bi - ja - ši, ko - lo za - i -



graj - mo: Mi - trou - ōaň - ku za - pje - va - j - mo



ku da je slo - ho - da, bo - da.

Okovano tijelo naše
sa bolom se kreće,
ali duh naš čio, zdrav je
dok okovi zveče.

Okovi nam noge stežu,
tamnica je hladna.
Krase je crveni znaci
i odijela tamna.

Mnoge nam je od drugova
tiran uništio;
slava njima, borbom ćemo
da ih osvetimo.

MATIĆ, ĐORĐE

**Kratka povijest pjesme *Bella*
ciao: pjesma otpora, živio život!**

MATIĆ, ĐORĐE

Kratka povijest pjesme *Bella ciao*: pjesma otpora, živio život!

Kad smo u *Mostu* (1969) Šibe Krvavca prvi put čuli Borisa Dvornika – „Zavatonija“ – kako je zajedno s Igorom Galom zapjevao „una mattina, mi son svegliato... e ho trovato l'invasor“, stihove neprolazne *Bella ciao*, nešto je prošlo kroz djecu i adolescent/ic/e koji su rasli sedamdesetih godina, nešto neobjašnjivo, uzbudljivo, kao kakva struja. Stvorena je tada u trenu jedna od onih tačaka rađanja buduće kolektivne memorije, nešto što će se prenositi kao dio nasljeđa jedne zemlje u svom zenitu.

„Jednog jutra sam se probudio i zatekao okupatora.“ Zavojevač, okupator, da: *l'invasor* iz jedne od najvoljenijih pjesama naših djetinjstava, pjesme na stranom jeziku, iz druge, „tuđe“ kulture. Pjesme koju smo trajno zavoljeli kao svoju.

Talijanska pjesma koja poziva partizana da pođe u obranu od okupatora i čiji je tekst većina prije naslućivala nego zaista razumjela – zbog čega se ona tako jako primila kod nas i kod tolikih? S današnje distance, moglo bi se s malo ironije reći: iz razloga jednostavnog i u istom kompleksnog. Primila se zbog neobičnog, neočekivanog kontrasta.

Naviknute na teške narodne, dinarske napjeve kojima su garnirani mučni i naturalistički domaći ratni filmovi, gdje je sve arhetipsko i stravično pa time i muzika koja prati prizore, plijenila je radosna lakoća talijanske pjesme, čak i kad u završnim stihovima kaže „sahrani me u planini pod sjenkom lijepoga cvijeta“. Njena mediteranska ponesenost unutar ionako razigranog, skoro stripskog Šibinog partizanskog vesterna, bila je kao dah olakšanja u kontekstu makabričnosti državnih filmova na zadatu temu ili pak „problemskih“ ratnih filmova koje su u kontroverzama radili *crnotalasovci*.

Kad kažemo „partizanski vestern“, to nikako nije pejorativni naziv, nego odrednica u odnosu na ostale filmove ratne tematike: „western“ – to znači da smrt na platnu i na ekranu nije prava, već stripska, stilizirana. Ona ne plaši kao smrti predstavljene u filmskim dramama o strašnom periodu narodnooslobodilačkog rata – u filmovima Žike Pavlovića *Zaseda* i *Hajka*, u Tri Saše Petrovića, Bulajićevoj *Kozari*, Mutapdžićevom *Doktoru Mladenu*, Bauerovom *Ne okreći se, sine...*

Dobrodošle izgubljenosti

Tako je i s muzikom, i s ovom pjesmom. Frajerska lakoća Borisa Dvornika koji pjeva *Bela ciao* – dok postavlja eksploziv! – prije je išla uz Leeja Marvina iz *Wandering Star*, ili britansku koračnicu iz *Mosta na reci Kwai*, ili uz *Otpisane* i onaj šaftovski aranžman Miće Markovića u potpunom anakronizmu *wah-wah* gitarske pedale i sol-puhača u radnji smještenoj u 1941, nego što bi išla uz *Na Kordunu grob do groba* i *Nas dva brata oba ratujemo*.

Negdje smo možda ipak bili, makar djelićem, svjesni takve izmještenosti, dobrodošle „izgubljenosti“, ali i ne baš potpune filmske i historijske plauzibilnosti. U to pak da je neki dalmatinski miner u ratu mogao lako pjevati ovu pučku talijansku i partizansku pjesmu nismo imali nikakve sumnje. Neizbježan je onda osjećaj melankolije kad se sada, nakon svega, u neumoljivoj kronologiji i provjerljivosti historijskih fakata, prouči porijeklo te pjesme. Nije to ona đerđkonradovska „melankolija ponovnog rođenja“, nego melankolija pobijedenih.

Kratka povijest pjesme

Melodija *Bella ciao* uzeta je od starog dječjeg (!) napjeva, na model teksta koji su pjevale radnice u rižinim poljima talijanskog Sjevera (sjetimo se *Gorke riže* Giuseppea De Santisa). S promijenjenim stihovima ona jest bila borbeno himna nekoliko odreda talijanskih partizana iz Romagne, Pijemonta (!), Modene i Bologne, ali po istraživanju tamošnjih etnomuzikologa i historičara pjevana je u tako ograničenom geografskom krugu da je mogućnost da bi pjesma u ratu nekako stigla u Jugoslaviju, makar i preko naših „garibaldinaca“, bila gotovo jednaka nuli.

Po svoj prilici došla je drugačijim putem, gorčim naravno, na štetu uspomena i plemenitih želja. Pjesma *Bella ciao* prvi je put prodrila u svijet tek nakon rata, 1947. godine, iz Praga, gdje je održan prvi od „svjetskih festivala demokratske omladine“, koji će svoju reprizu imati u Budimpešti 1949, a zatim u Berlinu 1951.

Kako je tužna, zapravo, ova spoznaja. Iz sadašnjice, iz neželjenog i kasnije stečenog znanja, može se zamisliti kako se naivni Talijani, zajedno s delegacijama drugih mladih, redom zapadnih, lijevih idealista radosno hvataju za ruke sa svojim kolegama iz Praga – čineći u

krugu pripadanja jedno veliko, stvarno i simbolično kolo ideala i vjere. Isto ono kolo iz koga se u kasnijem veličanstveno žalobnom spisateljskom zahvatu i letu individualne slobode otkao Milan Kundera u čuvenom odlomku *Knjige smijeha i zaborava*. Motiv je to sasvim kiševski. Mladi Talijani plešu u ime ideala mladosti i svjetske revolucije, kao onda u Španjolskoj, tridesetih, a ne znaju da su njihovi češki kolege već trenirani tehnikama Kominterne i praćeni svevidećim zakrvavljenim okom iz Moskve – da su pod kontrolom zlog diva koji iz daljine, iz Centrale, kontrolira njihovu nevinost, uzimajući im ono najljepše i najčistije što su donijeli sa sobom, surovo i lukavo okrećući to za svoje potrebe.

Yves Montand i Juraj Gaberščik

Teško se bilo oteti od tih ideala, razumljivo je, jer pjesma je nosila sa sobom otpor kao radostan čin, pun životnosti. Zato je upadljivo da tamo odakle je došla, pjesma nije bila snimljena odmah. Zapravo jest, ali u onoj prvoj verziji.

Giovanna Dafini, rodom iz Mantove, snimila ju je 1962. godine za ploču *I Canti Del Lavoro*. Iako je u svom repertoaru imala i protestne i antifašističke pjesme, kao i one posvećene talijanskim anarhistima Santeu Caseriju i Saccu i Vanzettiju, očito da joj partizanska verzija *Bella ciao* nije bila poznata, pa je ovu pjesmu snimila u verziji koju je zapamtila radeći prije rata kao „mondina“, pjesmu o jutarnjem odlasku na tegoban rad u močvarnim rižinim poljima, gdje među komarcima i insektima, pod paskom nadzornika naoružanih štapovima žene troše svoju mladost i sanjaju o slobodi.

Prvu partizansku verziju objavio je iste, 1962. godine, legendarni francuski šansonjer i glumac Yves Montand, i sam toskanskog porijekla, rođen kao Ivo Livi. Ima nešto u tome da je *Bella ciao* prvi snimio takav pjevač – velemaistor melankolije. Kao da je znao da iza njenog svijetlog lica tamno sjaji drugačiji osjećaj, osjećaj slomljenosti i srušenih nastojanja.

Na talijanskoj televiziji, najvećem medijskom i vizualnom uzoru kod nas, sve do mnogo kasnije pojave američkih stanica, pjesma je prvi put izvedena 1963. godine. Ne u verziji koju je pjevala Milva, što će moguće i logično pomisliti oni stariji, formirani na talijanskoj popularnoj muzici te ere. Izveo ju je Giorgio Gaber, „Mister

G“, kantautor, teatrolog, režiser i glumac – i rodonačelnik suvremene talijanske pop-muzike. Gaber, jedinstvena figura poratne kulture Italije, pravim je imenom bio Jurij Gaberščik, porijeklom iz Gorice u Sloveniji. Svoj pseudonim je izveo od nepromijenjene slovenske riječi „gaber“ – drveta koje na našem jeziku zovemo grab. Na kajkavskim dijalektima riječ je homonim za „grob“.

Tokom šezdesetih pjesma će još nekoliko puta biti snimljena, ali prateći diskografiju, čini se da ne samo da neće značajno skrenuti pažnju na sebe, već i da će njena partizanska verzija biti ravnopravna onoj koju su pjevali talijanske mondine. Milva će tako 1965. snimiti singl s obje verzije – s onom s predratnih rižinih polja iz doline Poa, u kojoj nema spomena na partizane i okupatora, i s onom partizanskom. Konačna sudbina napjeva kao da još nije bila zapečaćena, ostajući uglavnom unutar granica Italije. Sve do Šibe Krvavca.

Lako je danas ustvrditi: tek nakon Šibinog *Mosta* 1969. filma koji je, kažu, prodan u svim zemljama svijeta, pjesma započinje svoj pravi život. Izdanja s različitim verzijama ove pjesme množe se od početka sedamdesetih, uključujući kinesku, japansku, njemačku, rusku, španjolsku, englesku, francusku, poljsku, mađarsku, kurdsku, dansku, norvešku, finsku, švedsku... Na naš jezik nije prevedena. Nije bilo potrebe. Tek kasnije, s ulaskom u finiš Hladnog rata, slava *Bella ciao* je tamnila, a onda, činilo se, s padom Berlinskog zida, sa ostalom komunističkom i ljevičarskom rekvizitom odbačena na ideološke buvljake. Tim je čudnije ono što se s ovom pjesmom dešavalo kod nas. Dok se drugdje gasila, *Bella ciao* je kod nas našla način da se skrije i preživi.

Kulturno-umjetničko društvo Idijoti

Ako bi se netko pitao koja je jedna suštinska, a slabo primijećena razlika u odnosu kulture i protoka vremena sedamdesetih i osamdesetih godina u Jugoslaviji u odnosu na danas, razlika je ova: ono vrijeme je bilo sporo, ili se činilo takvim – a brzina je bila u događajima i promjenama u kulturi. Tada je šest mjeseci bilo dugo vrijeme. Danas je obrnuto: vrijeme je brzo, a promjene u kulturi kroz duži period godina male ili beznačajne. Danas se u deset godina ne dogodi skoro ništa.

To govorimo upravo zbog ove pjesme.

Bila je dugo zaboravljena, osim u džepovima, ponekom studentskom klubu onih ljevičara što su ljeviji od sistema, ili kod pokojeg starog partizana u Dalmaciji. I u Istri, u jugoslavenskoj Istri. Pjesma se učila u istarskim vrtićima i školama i njen kontinuitet nikada nije stao.

Eto baš tamo odakle će, ne slučajno, *Bella ciao* ponovo krenuti na put. Pojavit će se ponovo kao neko malo otkrivenje i kao svjež rafal koji ne ubija i koji će u ehu postajati sve veći i moćniji.

Pulska grupa KUD Idijoti, skup časnih ljudi i muzičara vrlo bazičnog sviračkog znanja, radnika u brodogradilištu i već tada ostarjelih, dugokosih pankera, u svom je još ranijem repertoaru imala himničku ljevičarsku pjesmu kojom je sredinom osamdesetih dizala do usijanja malobroju, ali vrlo odanu publiku. “Bandiera rossa, la trionferà“, pjevali su numeru koju su već prije njih ljubljanski Pankrti obradili u nezaboravnoj, masivnoj, moćnoj, monumentalnoj verziji. Ironično, kad su KUD Idijoti *Bandieru rossu* odnijeli njenoj kući – u italijanski grad Reggio di Calabria, i svirali je 1987. na festivalu u zemlji gdje je nastala, karabinjer je izašao na pozornicu, koncert je prekinut, izbila je tuča između neofašista i ljevičara i, da čovjek danas ne povjeruje, nastao je međunarodni diplomatski incident.

Zaboravilo se u međuvremenu, ali KUD Idijoti prvi su koji su oživjeli *Bella ciao*. Snimili su je i objavili iste 1987. na svom drugom singlu *Budimo solidarni s bogatima* – onako kako su jedino i mogli: kao punk pjesmu, himničnu i bez ironije, emotivno i žestoko. Ne tako brojna, ali bitna, srčana publika i neki uglavnom omladinski mediji koji su bend voljeli i hvalili čuli su u njoj točno ono što je trebalo čuti, i reagirali točno kako je trebalo reagirati. Mogao bi se čovjek okladiti da oni koji su je tada (ponovo) čuli i zavoljeli uglavnom nisu u kasnijem užasu načinili pogrešne izbore. Takva je to pjesma bila.

Sve nam se dogodilo u međuvremenu. Pjesma je najprije devedesetih ostala živjeti u drugim džepovima, autsajderskim, činilo se, kod nove generacije mladih ljevičara, uglavnom po mediteranskom dijelu Evrope, i kod onih starih, islužanih, pogubljenih. Tužno je zvučala kad bi se ponekad čula, i ovdje i tamo, izgubljena u trijumfalizmu novih pobjednika. Naročito je ovdje tužno zvučala pjesma o mrtvom partizanu. Ovdje gdje su popljuvali, svaki na svoj način, sve pjesme o mrtvim partizanima.

A imala je i ima ova pjesma i nešto trajno „naše“, ta himnička pjesma (himnička, ali u molu, može li slaven-skije?), s ta svoja tri akorda, dva mola i jednim durom. Imala je snagu koja i kad pjesma zaspi čini da se kao kakvo mitsko biće iz narodne priče, kao neka dobra neman sakrivena u pećini, probudi kad prođe vrijeme. Onda kada dobije znak da treba ponovo izaći među ljude i okupiti ih. To nije ružna i zla aždaja, to nije biće destrukcije, nije „drekavac“ iz onog ciničnog filma. To je „zvjerka“ koja se javlja u suprotnim vremenima – ona se budi kad se treba ponovo živjeti.

Trebalo je proći vrijeme, da prođe dovoljno vremena da je netko oživi. I nije čudo da ju je obradio onaj koji uvijek zaokruži, ili kao prvi ili na kraju, kako kad, ali koji uvijek natkrovi i koji daje zadnje, u pravilu „sintetizirajuće“ čitanje pjesme, čitanje u koje su ugrađena sva njena ranija i buduća čitanja, kao neki muzički Hegel.

Tko drugi nego Goran Bregović. Dogodilo se da ju je na nekom festivalu odsvirao uživo s talijanskom grupom Modena City Ramblers, valjda kao jedinu pjesmu što je znaju i jedni i drugi. Izgleda da mu se dopalo, pa ju je uvrstio u repertoar. Napravio je svoju verziju. Otvara je u rubatu Muharem Redžepi Muki, pjevač Orkestra za svadbe i sahrane, Nišlija, naš čovjek Ciganin, s našim *duvačima* koji se ne mogu nikada do kraja naštimati, i s pozadinskim vokalima Bugarki. Pjevač ima težak naš akcent što se u maestoznom talijanskom čuje i udara kao šaka u oko. Nakon strofe, orkestar zapali u instrumentalni dio, brzi, za ples, tipično bregovićevski, gdje je on po svom običaju u instrumental ubacio dursku modulaciju, a takva promjena tonaliteta, mijenja odmah i registar – iz tragičkog u karnevalsko, skoro groteskno, svakako u ironijsko.

Kada sam je prvi put čuo, nije mi se ta verzija dopala. Mislio sam da Bregović, kao što ponekad biva sa svima što su najčešće prvi, ovdje pak kaska za stvarima, da se kači za njih. I da od tragičke pjesme pravi zabavu. I kakve veze imaju Cigani s time?

Poslije sam shvatio da je drugačije. Da se radi o dvostrukom dnu u pjesmi – o jednoj poruci za zapad, za „strance“, a drugoj za nas, za preživjele. U Bregovićevoj verziji, u njenom nivou koji je nama odavde dat na čitanje, sve ono ranije u pjesmi – i partizani i bezdomnici – sve je u njoj; i Šiba Krvavac, njegov sugrađanin, i KUD Idijoti, i Cigani.

On kaže: da, karneval, jer karneval je zadnje utočište nas koji putujemo, a putujemo da bismo preživjeli i putujemo jer smo preživjeli. Nekako. Jedva. I zato daj da slavimo. Ne zato što se pravimo da se ništa nije dogodilo, nego baš zato što znamo sve, znamo što i kako se dogodilo i ne možemo još vjerovati da se dogodilo baš tako. A pošto to znamo, daj da slavimo, da igramo, „samo da igramo“ – da se u protivnom ne ubijemo.

Zemlje nemamo, nikoga nemamo, „mi smo ljudi Cigani“ i kad nismo Romi, da prostiš. I zato pusti da pravi Ciganin pjevač pjeva *Bella ciao* svojim akcentom, daj da se veselimo jer šta je drugo ostalo. Živi smo! Ovi kojima pjevamo ionako nas ne znaju i ne razumiju, ni na Istoku ni na Zapadu, zato pjevajmo, sebi. Viva la Vida! Živio život!

Priča o čvrgama i nebu

Koliko god mislili da znamo svijet, mi ga ne znamo. I kao s toliko stvari, kad je *Bella ciao* ponovo oživjela u Evropi, shvatili smo da je ona „samo to“ – evropska. I da onaj dio svijeta koji još uvijek sve određuje, onaj preko oceana, nikada nije čuo za nju.

A kako je ona to oživjela i tamo? U nekoliko koraka. Najprije u španjolskoj verziji – Manu Chao snimio ju je 1999. godine. (Je li slučajno, Manu Chao verzija pjesme s najviše pregleda na YouTubeu, preko pet milijuna, ima u videoklipu kadrove iz Šibine *Partizanske eskadrile* – opet je tu prste umiješao neki „našijenac“.) Pjesma je od tada polako, na antiglobalističkom valu, kružila svijetom u raznim izvedbama i na raznim jezicima. Snimit će je, pored ostalih, u začudnoj verziji i ruski Zbor „Aleksandrov“ (Zbor Crvene armije), britanski bend Chumbawamba i Anita Lane, velika ljubav Nicka Cavea.

Godine 2014. pojavila se pjesma i u Beogradu, u tadašnjem kontekstu sasvim neočekivano – na centralnoj proslavi 70. godišnjice oslobođenja Beograda, održanoj u Sava Centru. Riječ je bila o svečarskom igrokazu nazvanom „Priča o čvrgama i nebu“, urađenom po scenariju Vladimira Kecmanovića, u režiji Dragana Bjelogrića i s Magnificovom muzikom. U jednoj sceni tog igrokaza, junak uprizorene „priče o malom čovjeku s velikim srcem u velikom ratu“, prije nego što će otići u borbu protiv okupatora, *invasora*, oprašta se s djevojkom, ispraćen pjesmom *Bella ciao*, i to u verziji argentinskog muzičara

MATIĆ, ĐORĐE

*Kratka povijest pjesme Bella ciao:
pjesma otpora, živio život!*

UP&UNDERGROUND

Prosinac 2025.

Dijega Morena. Na kraju ove priredbe, na pozornicu Sava Centra popeli su se preživjeli sudionici bitke za oslobođenje Beograda oktobra 1944. godine, sada starci i starice. Bio je to dirljiv i tužan prizor, koji je Dragan Ilić ovako opisao: „Te bake i deke su posle mnogo godina sa ponosom mogli da podignu glavu i poberu zaslužena priznanja. U strahu od histeričnog antikomunizma, ili etikete ‘komunjara’, od 2000. su bili blago skrajnuti i prepušteni zaboravu. Nisu morali ništa da kažu, oni su svoje uradili još pre 70 godina, naša je sramota što smo ih zaboravili...”

Nad tim sijedim glavama te večeri lebdjela je, eto, i pjesma *Bella ciao*, u kojoj su Kecmanović i Bjelogrić sedamdeset godina kasnije prepoznali i njihovu mladost.

Kuća od papira

Proći će još nekoliko godina dok čitav „planet Amerika“ ne sazna za *Bella ciao*, i to preko Španjolske. Naime, televizijska serija *Kuća od papira* (*Casa de papel*) počela se emitirati maja 2017. na španjolskoj mreži Antena 3, da bi je ubrzo preuzeo Netflix. Tko god je seriju gledao neće negirati da je njen apsolutni vrhunac, dramaturški, filmski, glumački, simbolički, onaj trenutak kad dva lika, sasvim neočekivano, do zapanjene omame od jačine efekta, odjednom „pred zadnji okršaj“ zapjevaju *Bella ciao*. Pjevaju je gledajući se u oči – „Profesor“ i „Berlin“, dva lika koja su psihološke, socijalne i karakterne suprotnosti, pjevaju s nekim međusobnim razumijevanjem koje nam na prvu izmiče. A onda kreće ekstradijegetički glas profesionalnog tenora, orkestar i zbor, s glasovima nekako „ruskim“, ili točnije „sovjetskim“. To je scena na koju malo tko može ostati ravnodušan i da se ne naježi.

Zašto baš ta dva lika? Profesor je „mastermind“ pljačke o kojoj je riječ u seriji, ali se iza njegove proračunate hladnoće, manipulacije i asocijalnog gesta krije netko drugi, ljudskiji. S druge strane je Berlin, istinski asocijalni tip, hladan, na granici psihopatije (ako ne i preko nje), kriminalac i nihilist. U njihovoj sceni pjesma *Bella ciao* na tren evocira nešto strahovito, a izgubljeno. Profesor je u stvari razočarani idealist, anakronizam izvučen iz pravog života, iz stvarnosti – lijevi intelektualac tipičan za latinske, romanske zemlje, koji je kao mlad čovjek počeo naivnu borbu „protiv imperijalizma“, a danas je istinski zgađen stanjem koje je kasni kapitalizam

stvorio. „Profesorov život se vrtio oko jedne ideje: ideje Otpora“, reći će o njemu jedna junakinja serije, „Njegov djed, koji se borio protiv fašista u Italiji, naučio ga je pjesmu i on je naučio nas.“ Jer *Bella ciao* podsjeća na taj ideal, prvobitni, kad su stvari bile još čiste i „nevine“ (serija nije slučajno španjolska, dakle i katolička, gdje pojam nevinosti ima nadmaterijalnu, metafizičku, religioznu komponentu). I zato u toj sceni Profesor kao da na tren izvuče čak i Berlina iz cinizma egzistencije, makar na kratko, dok traje pjesma, i učini da i on opet „vjeruje da vjeruje“ u nešto što ne bi bilo golo nasilje, pljačka i nihilizam njegovog pogleda na svijet. Tih par minuta gdje se dramaturška i emotivna tenzija podižu svakim novim kadrom i tonom stare partizanske pjesme, spada među najzbuđljivije, ali i najhumanije televizijske (filmske) fragmente snimljene u ovom mileniju.

Tek nakon ove serije *Bella ciao* će steći globalnu notu i prepoznatljivost. Nakon arapske, kurdske, turske, libanonske, iranske, tajlandske, hindi, telugu, kašmirske, burmanske, nepalske, malajske obrade, pjesma će dobiti i melankoličnu američku verziju. Od svih ljudi, otpjevat će je, u pratnji Marka Ribota – Tom Waits.

Pa ipak, postoji jedna snimka *Bella ciao* koja je, moguće, natkrilila sve ostale. Nastala je prije točno deset godina, i na nekoj savršenoj imaginarnoj singlici mogla bi zauzeti B-stranu „male ploče“, kao naličje Bregovićeve ciganske verzije, nastale iste godine.

Redemption Song iz crkve u Genovi

Naime, tada je na takozvanim društvenim mrežama kružila čudesna snimka, napravljena običnim mobilnim telefonom, baš kako danas i nastaju najmoćnije i najstrašnije snimke. I one najdirljivije. Don Andrea Gallo, svećenik, pastir crkvene općine Sveti Benedikt u Genovi, završavajući propovijed u Crkvi Santa Mesa, na kraju svoje homilije, u zapanjujućem kontrastu s mjestom, zapjevao je ovaj Canto della resistenza – „Pjesmu otpora“ – kako Talijani ovim sinonimom zovu *Bella ciao*. Zapjevao ju je srčano, oduševljeno, silno potresno, mašući nekom crvenom tkaninom kao zastavom. Mnogi su po Evropi bili oduševljeni nevjerovatnim prizorom, ali samo su nekadašnji gledatelji-svjedoci iz nestale, susjedne zemlje mogli u tome čuti kako se stvara značejnski lûk iznad dvije naročite povijesne i kulturne točke. U

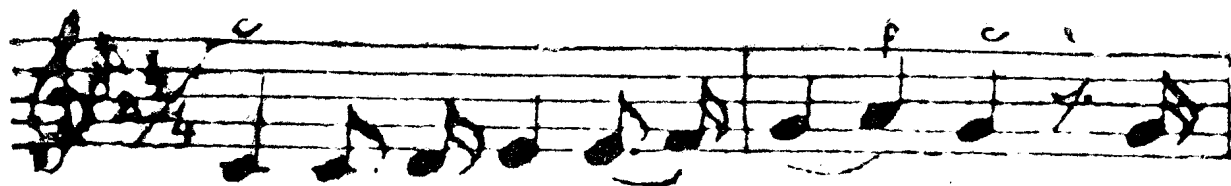
dvije izvedbe iste pjesme koje će se taknuti negdje gore, iznad nas, u zraku: ona prva što je u *Mostu* uz Borisa Dvornika pjeva Galo – Igor – i druga što je pjeva Gallo – don Andrea, katolički pop, partizan i ljevičar od najljepše vrste. Čitav svoj dugi život proveo je pomažući sirotinju i prezrene, bunio se, pored ostalog, protiv američkih baza u Italiji. Ovaj svećenik je u knjizi naslovljenoj *Andeoski anarhist* napisao: „Ne zaboravljam šta kažu Biblija i Evanđelje. Kao što ne zaboravljam šta piše Karl Marx“.

Pjevao je don Gallo *Bella ciao* u raznim prilikama, kasnije su isplivale snimke, a jednom mu se u crkvi pridružio Gino Paoli (da, onaj Arsenov suborac i kum, čiju je *Okus soli* prepjevao davne 1964). Još jedna, posljednja izvedba zaokružila je sve ranije. Kad je don Andrea umro 2013, propovijed u crkvi nad odrom – 25. maja od svih datuma – držao je njegov nadređeni, nadbiskup đenovški. Nije je završio: dok je govorio, pred crkvom se podigao spontani zbor. Stotine su zapjevale *Bella ciao* i pjesma se kao val prenijela u crkvu – ljudi unutra prihvatili su je i nastavili, nadglasavši nadbiskupa koji je svoju propovijed prekinuo.

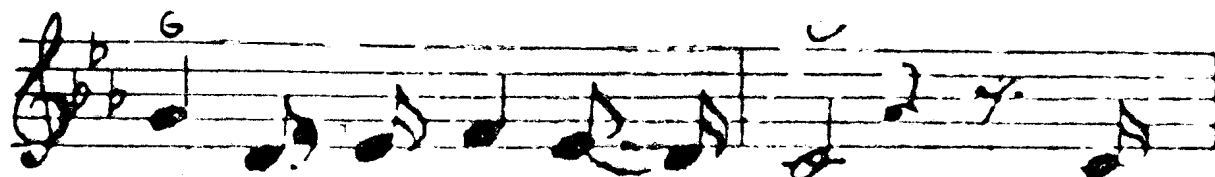
Andeli sa oslikanih fresaka i sjeni partizana, davni sveci i anarhisti, biblijski mučenici i borci pali za slobodu, pružili su jedni drugima nevidljive ruke, spojeni u jednoj pjesmi, u jednoj ideji i pomisli, zajedno, vječno, sveljudski.

DRUGARSKA

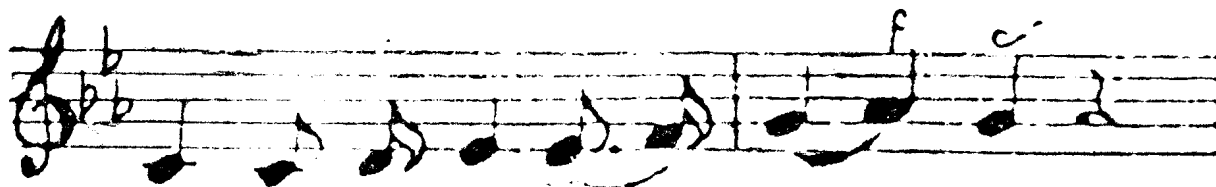
RAO KOŠAČNICA



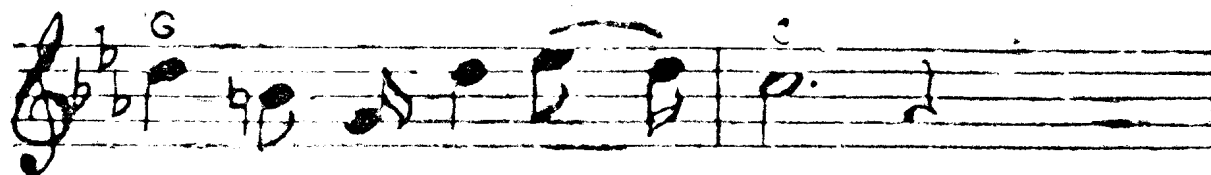
Šeje lasi, dru-ga ri, na ga bi- le u



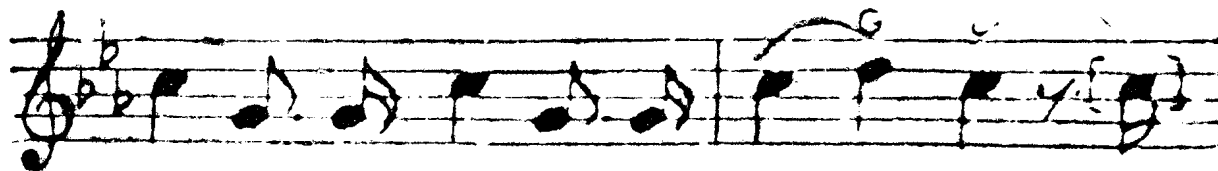
ne. ray. nom. do. ju lon. 399



sa. - voy. - le sud. di. - nu svo- ju,



soo-ju slo-bo-ai, cont.



A. po vec tre-ba da u-zre-mo u



ru - dñi - ku, tuor - ni si, bor. bi;

LUKETIĆ, ŽELJKO

**Prostori žanrovske subverzije
unutar diskografije partizanske
i rodoljubne glazbe**

LUKETIĆ, ŽELJKO

Prostori žanrovske subverzije unutar diskografije partizanske i rodoljubne glazbe

U razgovoru na skupu *Partizanska umjetnost* nakon predavanja iz publike su, između ostalih, došla dva zanimljiva pitanja vezana uz naslov, a kasnije i razradu teme. Jedno je glasilo je li riječ „subverzija“ baš najbolja za ovaj slučaj, i možemo li ovdje govoriti o propagandi, ekonomskoj ili političkoj, pozitivnoj ili negativnoj? Ili je ta riječ na-prosto neprikladna za tekovine revolucije, antifašizma i, kasnije, stvaranja socijalističkog čovjeka? Subverzija kao pomicanje ili podrivanje sistema unutar njega samog, kako bi se dobrim praksama dekonstrukcije i sam sistem preispitao i korigirao, mogla je, dakako, biti zamijenjena i riječju „odmak“, jer tražilo se gornjim navodom iskorake iz jednog starog monolita, niza pravila ili na-prosto reproduktivnih običaja. Htjelo se i, pomalo besramno, umiliti i Subversive festivalu koji je sve to uz pomoć SNV-a organizirao, pa kako onda da bilo kakva ideja subverzije kod nadležnih urednika ne prođe? Šalu na stranu, prošla je, a odmak je najkorektniji, dok je subverzija najmanje netočan i više željeni opis praksi koje su glazbenici, tekstopisci, izdavači, dizajneri i promotori radili tijekom svih zlatnih godina produkcije gramofonskih ploča druge Jugoslavije. Ta je produkcija ovim označenim razdobljem krenula nakon Drugog svjetskog rata, pretvaranjem nacionaliziranog Elektrotona u Jugoton 1947. godine i kasnijim nizom sve do 1991. godine održavala diskografske publikacije revolucionarne, partizanske, rodoljubne i/ili „masovne“ glazbe, svojevrsnog kulturnog fenomena socijalizma koji je, nažalost, među prvima stigao u kategoriju „neželjene baštine“. Kako su diskografi u Jugoslaviji među prvima prigrlili tekovine kapitalizma i funkcionirali kao komercijalni mjehurić čak i unutar planske privrede, ekonomska i svaka druga propaganda novom čovjeku nije bila strana. Na televiziji i radiju smo pratili EPP ili ekonomsko-propagandne poruke, za pravilan idejni korak brinuo se Agitprop, oglašavanjem su se bavili odjeli poduzeća za prodaju ili komercijalu, a kasnije i propagandu, i stvar je, usporedimo li je s današnjim stanjem, bila teorijski jasnija i jednoznačnija. Ideje marketinga, promocije i prodaje, a posebice dizajna i teksta kao komunikacijskog materijala bile su dobrodošle. Kao i u sličnim situacijama, stvoren je poželjan model, a neki su od autora i umjetnika čak i u naoko rigidnim situacijama uspijevali skrenuti s utabanih staza. Posebnost je domaće produkcije revolucionarnih diskografskih izdanja i pripa-

dajućih festivala kao najboljih sistema promocije što su se ta skretanja do određene mjere ne samo pozdravljala, nego čak i poticala.

Ovo istraživanje primarno je nastalo za potrebe izložbe *Utilitarni dizajn raspjevanog socijalizma: Omoti ploča u funkciji revolucionarne i rodoljubne glazbe 1947.–1990.* održane u srpnju 2020. godine u galeriji Hrvatskog dizajnerskog društva.⁰¹ Bila je to prva pandemijska godina, vrijeme u kojemu su se javni događaji ovisno o državnim mjerama zatvaranja i otvaranja mahom otkazivali, a publika je na vlastitu odgovornost i s medicinskim maskama dolazila na otvorenja. Tematski podijeljena na vizualne dionice interesa diskografskih izdanja (primjerice Tito, partija, JNA, pioniri, itd.), djelomično je isijavala znanim likovima naše povijesti iz izloga u Boškovićevoj, pa smo se kao organizatori (Marko Golub kao voditelj galerije i Leri Ahel, kustoski suborac) upitali hoće li sve te petokrake i nasmiješeni Josip Broz izazvati kakav javni nemir. Kazala je davno Latinka Perović, socijalistički sistem nije njegovao grubu cenzuru, nego ju je ideološki spuštao nešto niže u kategoriju autocenzure, pa smo i mi tako osjećali poriv da barem Jovanku zaštitimo od nasrtaja nasilnika, kad već Tita ne možemo spasiti. Začudo, osim, uleta jednog gospodina koji je pri postavljanju samo umarširao u galeriju i viknuo „Tito, zločinac!“ i netragom pobjegao, nije bilo nikakvih problema. Jutarnji list i Nenad Polimac proglasili su je „najzabavnijom izložbom ljeta“, a na zatvaranju su uz omote Mirka Ilića plesale starije i vesele gospođe, moguće i davnašnje partizanke s čašicom viška u dobrom raspoloženju. Izložbu je prvog dana pratio i kurirani revolucionarni DJ set Leriya Ahela koji je s lakoćom spojio glazbene radove zborova, raspjevane dječice, pop-zvijezda poput Kiće Slabinca, Dubravke Jusić i Zdravka Čolića, a uz to i rock-uspješnice Josipe Lisac, Kornije grupe, sastava Kamen na kamen i drugih. Miš-maš na prvi pogled ili prvo uho, no revolucionarna i rodoljubna glazba socijalističke Jugoslavije kao nadžanrovska kategorija uključivala je sve moguće podvrste, primjerice, čak i ploče za djecu i omladinu te ostale namjenske radove⁰². Ovdje je teorijaska sličnost s primjerice namjenskim filmom gotovo identična. U svim tim namjenskim, naručenim radovima formiraju se i svi postojeći i mogući umjetnički podžanrovi, što je nekad kod izdavača stvaralo zabune. Tako Jelka Vukobratović u iznimnom istraživanju objavljenom u knjizi *Rana domaća diskografska industrija*: Edison

Bell Penkala, Elektroton i Jugoton (Institut za etnologiju, 2025.)⁰³ piše o nesnalaženju izdavača u Jugotonovim katalogima – partizanska i revolucionarna glazba često je bila kreditirana kao masovna, ponegdje kao zbornica ili, rjeđe, instrumentalna. Izvorne partizanske pjesme nekad su kreditirane kao narodne, tradicionalne. Kako navodi Vukobratović, pod „masovna“ se u ono vrijeme mislilo na glazbu koja je za mase, prijemčiva svima i „velika“ do revolucionarnih razmjera. Istina u brojkama prodanih ploča bila je drugačija te su i u ovoj kategoriji, žanru ili samo namjeni, postojali i hitovi i podbačaji. Izdanjima revolucionarne glazbe na početku je bilo zajedničko oslanjanje na tradiciju himni i koračnica, liriku partizanskih pjesama u novim aranžmanima i donekle izbjegavanje instrumentalnih komada koje je Partija držala preozbiljnima ili preapstraktnima, dakle manje masovnim. Sve to se 1970-ih, a ponegdje i prije, razbija u vrlo popularne i do tada neizdavane forme, čemu je najviše pridonijelo formiranje festivala revolucionarne i rodoljubne glazbe kao mjesta na kojima su se nova izdanja najprije predstavljala. I komercijalni uspjesi nisu izostajali, pa je tako Zdravko Čolić sa singlom *Druže Tito mi ti se kunemo* (Jugoton, 1980) mjesecima bio prvak lista prodaje singlova, sve dok ga u rujnu, četiri mjeseca nakon Titove smrti, sa vrha nije skinula splitska grupa Metak i njihov singl *Da mi je biti morski pas* (Jugoton, 1980).⁰⁴

Kako su festivali i diskografske kuće, a ponekad i sama Partija, zajedno s lokalnim udruženjima boraca, voditeljima memorijalnih lokacija i spomenika sami pozivali umjetnike na kreaciju revolucionarnih pjesama, a mnogi su ih putem javnih natječaja i honorirali, tako se najveći dio te produkcije može smatrati namjenskim, odnosno naručenim ili utilitarnim. Riječ propaganda danas je mnogima crvena krpa, nešto što je unaprijed negativno, problematično i valja izbjegavati, no u kategorijama namjenskog, ona je neizbježna kao set postupaka kojima se kreiraju ideje, mišljenja, utječe na javnost ili tek prodaju proizvodi. Na zao glas stigla je upotrebom u Prvom svjetskom ratu kada su je u ocrnjivanju protivnika usavršili Britanci, a u Drugom ratu na njoj su doktorirali Nijemci i Rusi. I danas je propaganda svugdje oko nas, izloženi smo joj više nego ikad i, primjerice u kategoriji ekonomije, dnevno vidimo i čujemo i do 3000 reklamnih, namjenskih poruka.⁰⁵ Brojke su zapravo još više, jer uključivo s panoima koje ovlaš pogledamo pri-

- 01 <http://dizajn.hr/blog/raspjevani-socijalizam-o-dizajnu-diskografije-propagande-politike/> Pristupljeno 30. 10. 2025.
- 02 Opširnije u razgovoru „Video [d]razgovor: Željko Luketić – Ideologija i propaganda, glazba i dizajn“ na <http://dizajn.hr/blog/video-razgovor-zeljko-luketic/> Pristupljeno: 30. 10. 2025.
- 03 Članak „Baština Jugotonovih izdanja masovnih i partizanskih pjesama“, str. 724–733.
- 04 „Septembar 1980, najprodavanije singlice u beogradskim dućanima: Dominacija Splićana“: <http://www.yugopapir.com/2020/09/najprodavanije-singlice-u-bg.html> Pristupljeno 30. 10. 2025.
- 05 „How many ads do we see in a day“ <https://www.thedrum.com/news/how-many-ads-do-we-really-see-day-spoiler-it-s-not-10000> Pristupljeno 30. 10. 2025.

mjerice na ulici ili u tramvaju, a ne percipiramo ih kao propagandu, vrlo je teško izmjeriti količinu tih podražaja, pogotovo u vrijeme kad se ekonomska propaganda (kako se nekoć zvala u Jugoslaviji) danas uljepšanije naziva oglašavanje, a za političku se smatra da je to ona stara, prljava i crna propaganda. Međutim, oglasi i najprogressivnijih političkih stranka su također propaganda, pa zato valja dati univerzalni teorijski model propagande, kakvog je još 1928. započeo Edward Bernays, nudeći set alata koji se i danas koriste u oglašavanju. Ili pozitivnoj propagandi, koliko god to danas hipsteri iz reklamnih agencija ne bi željeli priznati. Razlika je, dakle, isključivo u tome znamo li tko je naručitelj oglasa, poruke ili ideje koja se širi, je li njen sadržaj etičan i istinit, i što je cilj kampanje. Ukoliko je bilo koji odgovor na prethodno nepoznat, propaganda je negativna. I upravo su ti primjeri doveli ovaj komunikacijski proces u sferu neželjenog. Prebacimo li se u sferu ekonomskog, tada govorimo o oglašavanju ili ekonomskoj propagandi. I jedna i druga utjecale su na umjetnost, privredu i cjelokupna društva: filmsku montažu danas i dalje provodimo kao ruski propagandni autori, sjaj Zagrebačke škole crtanog filma možemo zahvaliti vježbanju animatora na reklamama, a veći dio diskografije revolucionarne glazbe možemo zahvaliti javnim narudžbama i pozivima autora. Ona pak u svojoj srži može biti umjetnička i neumjetnička, kao i svako namjensko djelo, potom izvorna ili naručena, a nadalje i tradicionalna, suvremena, komemorativna i angažirana. Razni sinonimi, poput spomenute masovne glazbe, zapravo više svjedoče o vremenima u kojima je nastala: za vrijeme rata partizanska i revolucionarna, potom borbena, kasnije patriotska ili specifičnije vojna, nekoć rodoljubna ili danas domoljubna. U Jugoslaviji smo ljubili svoj rod, danas, eto, nešto sasvim drugo.

U tom svijetu revolucionarne glazbe, koju su, da se ne zavaravamo, budno pratili Partija i Agitprop, najpoticajniji je odmak ili subverzija zadane norme i to u vidu teksta, glazbe i vizuala. Sve to zajedno čini diskografski proizvod i industrija (diskografi) ili naručitelji (država, politička stranka, festivali...) zapravo vole kad se i u glazbi drži zadane formule koja dokazano uspijeva. U tom smislu, raznolikost izdanja bila je iznimna i može se grupirati u, najprije, prigodna diskografska izdanja koja su nastajala u svrhu različitih povoda: važni datumi i praznici revolucije, posebne lokacije partizanskih uspjeha ili pobjeda, obljetnice ili čak potpuno go-

vorne snimke s partijskih izlaganja. Ploče s Titovim govorima bile su toliko česte da su zapravo zasebna podvrsta. Slijede kompilacije kompozicija s festivala revolucionarne pjesme koje su nudile žanrovski najveći raspon glazbe i izvođača i emulirale karakter tada vrlo popularnih festivala zabavnih (civilnih) melodija, a naposljetku, izdvajaju se i potpuno autorska izdanja kompozitora i izvođača koji su osjetili potrebu, recimo to tako – ničim izazvani, snimati upravo revolucionarne pjesme. Nazovimo ih izdanjima izvan komemorativnog i festivalskog konteksta, jer u ovim slučajevima nema jasne informacije da je rad namjenski ili naručen. Neka doista značajna i važna izdanja izdvajaju se iz svih ovih područja, što ih nažalost nije spasilo da raspadom Jugoslavije i formiranjem zasebnih država, i to posebno u Hrvatskoj, dođu na listu neželjene baštine. Većina kod svojih matičnih diskografskih kuća nije digitalizirana i ponuđena poput ostataka kataloga na digitalnu konzumaciju, jer nema ih na Spotifyju, Deezeru ili Amazon Musicu. Te ploče sistematično su bacane u smeće, uništavane u fundusima bivših vojarni, radiostanica, knjižnica i tek se dio probio do buvljaka i kolekcionara koji su spašavali te kilograme i kilograme neželjene i nevoljene plastike koja je tako živo podsjećala na Jugoslaviju. I dok je u Sloveniji pjevanje partizanskih pjesama registrirano kao kulturno dobro,⁰⁶ ovdje je ta glazba i pripadajuća joj izdanja doživljena kao odium i neugodno podsjećanje, a ne kao važan segment glazbene povijesti koji bi valjalo izučiti. U istraživanjima tih snimaka mogu pomoći tek nešto sređeniji arhivi i diskografski godišnjaci, poput onih koje je izdavao Jugoton, no on je pokrivaio samo ono što je ta kuća izdavala. Drugi arhivi diljem bivše Jugoslavije, poput onog PGP RTB-a u Beogradu ili Diskotona u Sarajevu, nepotpuni su (PGP) ili gotovo uništeni (Diskoton). Čak i da jesu kompletni, danas nemamo uvid u izdanja koja su kao neovisni izdavači objavljivali JNA, razna boračka društva ili lokalne organizacije komunista. Unatoč trudu raznih institucija, poput zagrebačkog Instituta za etnologiju, izdavaštvo ovog specifičnog žanra ili nadžanra nikad neće biti u potpunosti zabilježeno i istraženo. Kolektivnom zaboravu te prošlosti pridružili su se i neki glazbenici: rijetko će koji od njih, poput Kornelija Kovača u Beogradu, Alfija Kabilja u Zagrebu ili Nenada Vilovića u Splitu, s ponosom govoriti o toj epizodi svog stvaralaštva. Češći je slučaj izostavljanje tih pjesama iz osobnih biografija ili diskografija, uslijed „prelaska“

glazbenika na ideološki suprotnu stranu. Zato su za istraživače tih ploča posebno zanimljiva izdanja Tereze Kesovije, Olivera Dragojevića, Meri Cetinić, Doris Dragović⁰⁷ i drugih koji su se devedesetih našli u centralnom ili centralno-desnom nacionalnom spektru.

Dominacija Splićana? – pita se naslov navedenog članka iz Yugopapira. Zahvaljujući festivalima, svakako da. Najjače promotivno oružje revolucionarne glazbe bili su, kako je već spomenuto, specijalizirani festivali, ali i posebne večeri posvećene toj glazbi u okviru etabliranih pop-festivala. U nekoliko dana trajanja, jedna bi večer bila rezervirana samo za pjesme posvećene Titu, Jugoslaviji, tekovinama revolucije i partizanske borbe, našoj slavnoj armiji ili socijalističkom čovjeku. U Splitu je to bio *Ustanak i more*, pokrenut na dvadesetom jubilaranom izdanju Festivala zabavne glazbe Split 1980, a koji se bez izostanka održavao cijelo desetljeće i bio najpopularniji takav festival u gotovo svim žanrovima. Nekoliko godina vodio ga je Nenad Vilović, koji se svojih revolucionarnih angažmana nimalo ne srami, a na festivalu kojeg je kasnije vodio i kao glavni direktor, inzistirao je na što novijim i hrabrijim formama. Split je blizinu mora iskoristio i da u kanon pjesama o revoluciji ubaci one o (vojnoj) mornarici koja se pak nadovezivala na more, a potom su i drugi mornari, sunce i more kao takvo postali pomalo subverzivno rastezanje revolucionarnog žanra. Uz pratnju Orkestra ratne mornarice hitove Ibrice Jusića *Šumi more, Tito zove* (1981), Đuke Čaića *Pismo iseljenika rodnoj grudi* (1983), Mikija Jevremovića *Mikula mali* (1986) i *Pjesme o bratstvu i jedinstvu* (1987) Zafira Hadžimanova i Bisere i Senke Veletanlić, bilo je tu dodatno lokaliziranih songova poput Đanija Maršana i njegove *Dalmacijo, volim te* (1989) koje su mogle bez problema ući i u „civilni“ repertoar. Ipak, najznačajnija subverzija Splita jest ona u vizualnom i dizajnerskom jeziku priredbi, u kojoj je sredinom 1980-ih, mic po mic napušten komunikacijski kanon slika, pa su omote ploča počeli krasiti sve općenitiji prizori brodova, unatoč desetljećima zadanosti lika Tita, spomenika NOB-u i omladinskih radnih akcija, zatim petokrake i crvene boje. Dizajnerski duo Bachrach & Krištofić 1987. potpuno transformira *Ustanak i more* u novovalnu, modernu estetiku koja se tek ovlaš vezuje uz more, što je najradikalniji odmak od uzusa revolucionarnog dizajna, kojeg je prije rastavljao i Mirko Ilić, ali ne toliko radikalno kao Sanja Bachrach i Mario Krištofić. Druga važna mjesta festival-

skih okupljanja bila su pionirski koncept festivala *Pozdrav prazniku* iz Beograda još sredinom 1960-ih koji će se pojavljivati i pod imenima *Festival vojničkih pesama JNA* ili kraće, samo *Dani JNA. Svečanosti revolucionarne pjesme* od nastupnog izdanja 1972. imaju drugačiji koncept, u okviru kojega svake godine mijenjaju lokaciju unutar Bosne i Hercegovine, pa su tako jedne godine održane u Bileći, potom u Zenici pa u Tuzli. Uslijed manjka lokacija, gradovi domaćini su se ponavljali, a festival, iako središnji u tom dijelu Jugoslavije, nikad nije dosegnuo popularnost onih u Zagrebu, Splitu i Beogradu. Upravo je Zagreb imao jakog asa u rukavu: središnji *Jugoslavenski festival revolucionarne i rodoljubne pjesme* od 1975. godine bio je ishodišno mjesto za žanr, no slava mu nije dugo potrajala – 1980. godine zbog financijskih se razloga pripaja *Zagrebfestu* kao zasebna večer revolucionarne glazbe. U svim slučajevima Splita, Zagreba i Beograda, diskografi i izdavači natječu se u broju kompilacijskih izdanja koji prate festivale: Split je po jednome izdanju imao do pet potpuno različitih kompilacija, a slijedio je Zagreb i Dani JNA u Beogradu, koje su jednakopravno izdavali diskografi iz svih republika. Od manje poznatih lokacija za promicanje revolucionarne glazbe *Smotra revolucionarnih pjesama i folklor* od 1980. u Voćinu spaja izvorni folk s ovim tipom glazbe, dok se večer vrlo popularnog pop-festivala u Opatiji nazvana *Ustanku za rođendan* (1981) tek kratkotrajno održala. Znakovito je za festivale da je najveća koncentracija manjih i većih upravo 1980-ih godina, i to nakon Titove smrti, što je mogući potez viših instanci da se koncept Jugoslavije i na ovaj način ojača, iako je sva ta raskoš u zadnjem desetljeću zapravo već labuđi pjev socijalističkog projekta.

Dolazimo i do trenutka u kojemu su upravo ovi festivali, u svom namjenskom području i s naručenim skladbama, svojim izvođačima pustili najveći prostor za, recimo to uvjetno, odmak ili subverziju. Tako Večernji list od 11. prosinca 1978, donosi tekst o *4. Jugoslavenskom festivalu revolucionarne i rodoljubne pjesme* s naslovom *Ukorak s vremenom*, i kaže, „Mnoge pjesme progovaruju suvremeno i angažirano o našem ovdje i danas“, piše se kritički o glazbi i potiče autore da govore otvoreno. Smatra se i da je pojava novih podžanrova, rocka i popa, korak prema mlađoj publici kojoj će se na taj način lakše iznijeti poruka revolucije, ali i osobito, drugarska kritika negativnih pojava. Organizacijski odbori SUBNOR-a donose i specifične odluke: primjerice, sav novac od

07 Preporuka za slušanje: Doris Dragović, *Hej, Jugosloveni*, album *Tigrica* <https://www.discogs.com/master/694989-Doris-I-More-Tigrica> Pristupljeno 30. 10. 2025.

- o8 Na službenom profilu Mile Rupčića na YouTubeu kratko je bila dostupna i nova obrada pjesme *Veze i poznanstva*. <https://www.youtube.com/@milerupcic3920> Pristupljeno 30. 10. 2025.
- o9 „Odolela je navali prostote“ <http://www.yugopapir.com/2016/05/dusan-m-jovano-vic-o-fenomenu.html> Pristupljeno 30. 10. 2025.

prodaje singla Zdravka Čolića *Druže Tito mi ti se kunemo* (Jugoton, 1980), izvedenog na Festivalu 1980. godine i kasnije prodanog u 100 000 komada, donira se Titovom fondu (piše B. Vukšić za Večernji list). Spomenuti festival 1978. godine donosi i jedan od vrhunaca lirskih odmak od himničkog i spomeničkog obožavanja revolucije, gdje mlađu generaciju više ne zanimaju stare borbe i uspjesi, nego situacija u socijalističkom društvu danas. Mile Rupčić sa svojom pjesmom *Veze i poznanstva* (glazba Branimir Živković, tekst Mile Rupčić, 1978)^{o8}, nije navukao bijes partije – glazba se u novinskim tekstovima doživjela kao odvažna i neusiljena. Iako postoji još pjesama koje su žestoko kritizirale moderne aspekte društvenog uređenja, poput grupe Urbani i njihove pjesme *Ja sam takozvani urbani* (glazba Željko Vukmirica, aranžman Neven Frangeš, tekst Mile Rupčić) ili Oaze i songa *Hej, da imam fakultet* (glazba i tekst Zvonko Kvaternik), Rupčićeve *Veze i poznanstva* transgresijski su aktualne i potentne i danas, kao da se društveno uređenje nije promijenilo iz mekanog socijalizma na baršunasti jugoslavenski način u divlji, liberalni kapitalizam današnjice:

Rodi me majko bez ruke, rodi u gorčini izgnanstva
samo me ne rađaj, tako ti boga, bez veze i bez
poznanstva
samo me ne rađaj, tako ti boga, bez veze i bez
poznanstva.
U školi, u braku, na poslu, u bunilu pijanstva
pošten se čovjek ne može maknut bez veze i bez
poznanstva
pošten se čovjek ne može maknut bez veze i bez
poznanstva.
A kad oboliš jednom i odeš u ona prostranstva
grudom će zemlje teško te pokrit bez veze i bez
poznanstva
grudom će zemlje teško te pokrit bez veze i bez
poznanstva.

U glazbenom smislu kantautorska i u prihvatljivom krugu srednje struje, skladba Mile Rupčića primjer je značajnog tekstualnog odmaka. Žanrovska zastranjenja, iako ona rana Partija nije voljela apstrakciju i eksperimentalnost, dogodila su se i u komadu Dubravka Detonija *Pjesme partizanke* (1978) koju u laganom *crescendu* zbarske kakofonije izvodi Akademski zbor Ivan Goran Kovačić kao najpunokrvniji komad bijenalske avangarde.

Kompozitor Zlatko Tanodi išao je drugim stazama: u svom *Disko kolu*, snimljenom za album proslave Dana mladosti 1985. godine u izdanju PGP RTB-a, probao se u neobičnom križanju folklorne glazbe, *disco* ritma i elektronike, što je 1960-ih i 1970-ih godina bilo nezamislivo: naime, kako je u svojim istraživanjima navela Ana Hofman, za revolucionarne kompozicije se inzistiralo da budu snimljene u tzv. žanrovima „visoke kulture“, stoga folk kao (novokomponirani) fenomen „niske kulture“ nije dolazio u obzir izvan tradicijskog i tek su pjevačice poput Silvane Armenulić (koja je „kafanu spasila od prostakluka“^{o9}) uspjele svojim pjesmama probiti to nepisano pravilo. Zato je Tanodijeva *disco*-poskočica i radikalnija jer osim sintetike unosi i instrumentalnost, također nepoželjnu u ranijim iteracijama revolucionarnog žanra. I još jedan od primjera koji je revoluciju približio novom valu i tada infantilnom *synth*-popu: Laboratorija zvuka i njihova *Deca su radost sveta* u okviru Muzeike završne svečanosti Dana Mladosti 1985. tipična je šala braće Vranešević, nastala u kućnom studiju i, zasigurno, ne pod bistom doživotnog predsjednika Jugoslavije. Primjera je mnogo i nažalost, zbog nedostupnog materijala jedne nepoželjne baštine, istraživanja su krajnje ograničena. Međutim, ovo blago, za kojega barem do sada znamo zahvaljujući ne arhivistima, nego prodavačima s Hrelića, vrijedno je zasebnih studija glazbe, estetike, propagande, društva i kulturnih politika. „Glazba je ovdje doživljena kao vezivno tkivo, kao emotivni apel proširene i emitirane poruke“, navedeno je u popratnom tekstu izložbe u Galeriji HDD-a, a na tome ostaje i danas, sve dok kopači ploča ne kompletiraju kolekcije i uvjere nas da možda ipak nije sve obrisano, sklonjeno ili barbarski uništeno.

IVOLOLA

SF 52 547



KORNI GRU

PA



**DIČKA
HAŽE
RL**



ajdraža, jedina moja! Pišući ovo pismo ja se pouzdano nadam — optimista sam, kao i uvek! — da ti ono nika da neće stići već da ćemo se nas dvoje videti i uvek osta ti zajedno. Jer, ovo je pismo zato i pisano. U ovome

ZNAN ZA KINE ZVONO ZVONI

branko ćopić/kornelije kovač
korni grupa
josipa lisac/dado topić

1941.

55



PERO POPOVIĆ-AGA



PAŠA MARGANOVIĆ



JOSIP DEBELJAK



JANKO MIŠIĆ

godina



MIJO OREŠKI



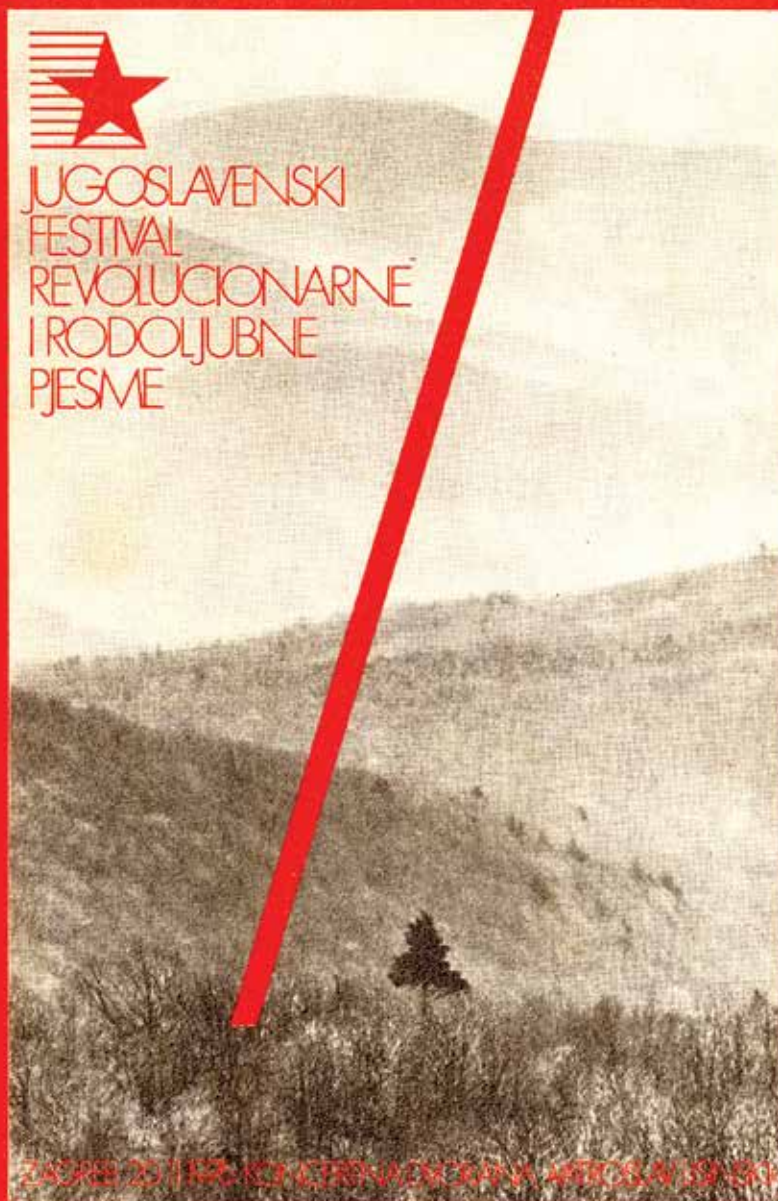
ZLATKO SNAJDER



JOSIP KOLUMBO

SKOLJA

Neda Ukraden i Krunoslav Slabinac

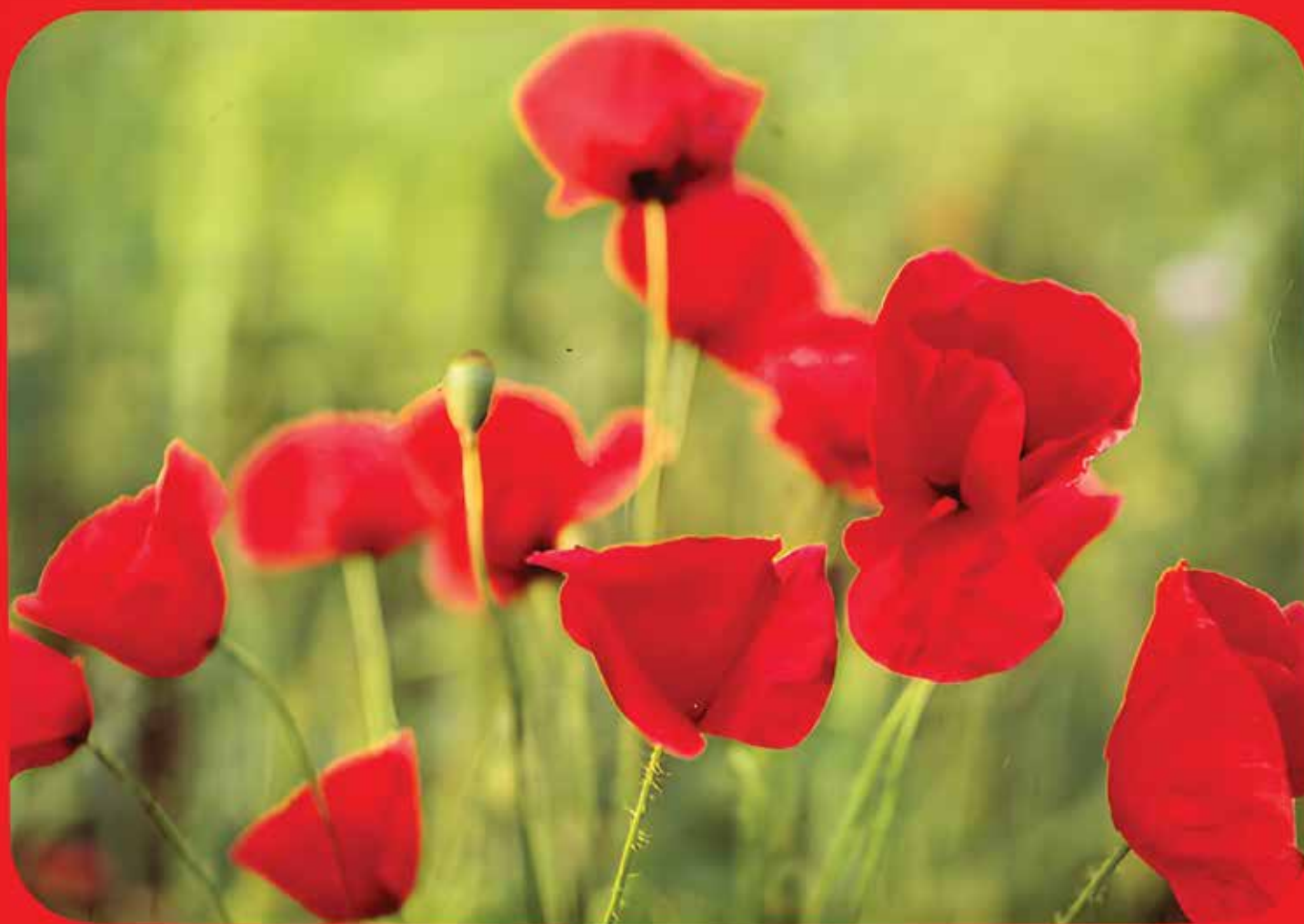


PUTOVI

CRVENI MAKOVI

ORKESTAR I ZBOR
ALFI KABILJA

Partizanske i
revolucionarne
pjesme u
orkestralnoj obradi







MOJ „MAKSIME“

Na rodno



Mitraljezu, ne dam te ni Bogu
ja bez tebe živjeti ne mogu.

Mitraljezu, sađi mi s ramena,
nije naša zemlja pokorena.

Oj, fašisti, kako vam se čini,
smrt je sada u vašoj blizini.

Oj, fašisti, jađena vam nana,
platit ćete kuće partizana.

**Platit ćete, krvave ustaše,
platit ćete pale borce naše.**

Moj »Maksime«, čelikom te hranim,
kad napadam i kada se branim.



PAVIČIĆ, JURICA

Uvod u žanr partizanskog filma

PAVIČIĆ, JURICA

Uvod u žanr partizanskog filma

S lavna je i često citirana rečenica Vladimira Iljiča Lenjina kako je „za komuniste film najvažnija umjetnost“. Ono što vrijedi za komunistički pokret općenito, još pogotovo vrijedi za njegov jugoslavenski odvjetak – za titoističku ideologiju. Za jugoslavenski titovski socijalizam film je bio više od „najvažnije umjetnosti“. Za sustav koji je zemlju zatekao kao ruralnu i predmodernu, za zemlju u kojoj prethodno nije bilo iole ozbiljne kinematografije, domaći je film bio i propagandno sredstvo i izvor zabave. Ali – jugoslavenski je film bio i demonstracija moći: pokazivao je svijetu i svojim građanima da se zemlja modernizirala, napredovala, da je sposobna ovladati tehnologijom i proizvoditi sofisticirana djela.

Ako je kinematografija općenito bila važna za komunističku Jugoslaviju, postoji jedan određen žanr koji je unutar kulturnog polja jugoslavenske kinematografije stršao kao posebice važan. Taj žanr je bio žanr partizanskog filma.

Jer, tijekom četrdeset i tri godine povijesti jugoslavenske kinematografije partizanski je film bio komercijalno najuspješniji, ideološki najreprezentativniji i kulturološki najtipičniji od svih filmskih žanrova u Jugoslaviji. To je jedini autonomno stvoreni žanr jugoslavenske kinematografije. Kao takav, on je rođen je u jugoslavenskom komunističkom društvu, a s njim je i umro. Od šest jugoslavenskih igranih filmova koji su bili nominirani za Oscara za najbolji strani film, tri su bila partizanska. Partizanski filmovi redovito su zauzimali prva mjesta na listama najuspješnijih domaćih hitova. Neki od partizanskih filmova – poput *Bitke na Neretvi* (1969, Veljko Bulajić) ili *Valter brani Sarajevo* (1972, Hajrudin Kravac) bili su međunarodni hitovi, prikazivani na zapadno-europskim kablskim televizijama i sa širokom distribucijom u komunističkoj Kini. Neki su od njih postali kulturni filmovi. Njihove rečenice, zvučni zapisi, akustični i vizualni motivi mnogo su puta citirani, semplirani, pastiširani, korišteni u polemičke, parodijske ili ironične svrhe.

No, značaj partizanskog filma u jugoslavenskom komunističkom društvu ne mjeri se samo komercijalnim uspjehom, popularnošću i međunarodnom vidljivošću tih filmova. Za komunističku Jugoslaviju partizanski filmovi imali su ulogu jednaku ulozi gotičkih katedrala u srednjovjekovnom kršćanstvu. Kroz partizanske filmove komunistička je Jugoslavija razrađivala i

propagirala vlastiti konstitutivni mit – mit o partizanskom pokretu kao samonikloj, narodnoj revoluciji. Pri tom treba imati na umu da partizanski filmovi nisu bili samo filmovi o prošlosti: govoreći o Drugom svjetskom ratu, partizanski filmovi su implicitno komentirali suvremenu politiku i društvo.

Prvi film koji možemo definirati kao partizanski film bio je ujedno i prvi dugometražni film ikad snimljen u Jugoslaviji. Bila je to *Slavica* (1947) Vjekoslava Afrića. Posljednji snimljeni film kojeg bi se moglo definirati kao partizanski film vjerojatno je *Gluvi barut* (1990) bosansko-hercegovačkog režisera Bahrudina Bate Čengića. Nastao po djelu Branka Ćopića, ambijentiran u svijet srpsko-pravoslavnog seljaštva Istočne Hercegovine, taj je film bio i pobjednik posljednje prave jugoslavenske Pule – one 1990. Tom Pulom i tim filmom simbolički se zatvara priča i o jugoslavenskom filmu i o naj-jugoslavenskiem žanru.

Između ta dva filma prošle su 43 godine. U tom razdoblju osam jugoslavenskih studija (a to znači i filmskih zajednica pa i kinematografija) proizvelo je veliki broj filmova koji se uklapaju u partizanski žanr. Iako se točan broj partizanskih filmova jedva može izbrojati (jer ovisi o definiciji i žanru), otprilike se može reći da od 890 igranih filmova proizvedenih u Jugoslaviji od 1947. do 1990, njih između 200 i 300 pripada žanru partizanskog filma.

Pri tom se – naravno – može argumentirano osporavati tvrdnja da svi ti filmovi pripadaju istom žanru. Jer, partizanski filmovi pripadaju širokom spektru različitih žanrova: imamo partizanske trilere (poput *Ne okreći se sine* [1956, Branko Bauer]) i partizanske komedije (poput *Mačka pod šljemom* [1978, Berislav Makarović]). Tu su partizanske epopeje, ali i partizanski špijunski filmovi, poput *Kote 905* (1960, Mate Relja). Partizanski film je žanr koji i sam ima svoje podžanrove, među kojima je i jedan koji je posebno važan – to je film o ilegalcima (pripadnicima pokreta otpora koji su djelovali u okupiranim gradovima). Tom podžanru pripada i najpopularnija partizanska TV serija – *Otpisani* (Aleksandar Đorđević, 1974).

No, pitanje žanra komplicira se još jednom činjenicom. Jer, mnogi se partizanski filmovi nisu mogli i ne mogu žanrovski uglaviti, i to naprosto zato jer nisu žanrovski. Partizanski film uključuje čitavu listu art-filmova koji koriste radnju Drugog svjetskog rata i parti-

zanske likove za raspravu o moralnim i egzistencijalnim sumnjama ili političkim temama. Partizanski film uključuje socrealističke filmove s teškim, deklamatorskim propagandnim diskursom, ali i subverzivne, politički odvažne filmove poput *Zasede* (1969) klasika „crnog vala“ Živojina Pavlovića. Kad se govori o srbijanskom crnom valu kao vrhuncu jugoslavenske igrano-filmske produkcije, ne smije se zaboraviti da su brojni ključni crnovalovski filmovi ujedno bili i partizanski – kao *Tri* (1965) Aleksandra Petrovića.

Nema – ukratko – mnogo toga što bi držalo zajedno ovu hrpu heterogenih filmova. A opet – postoji nešto očito: povijesno okruženje. Definirajući sastojak partizanskog filma je Drugi svjetski rat i neposredno poslijeratno razdoblje u Jugoslaviji. S tim je međupovezan i drugi element, a to je ikonografija. Ta se ikonografija rano konstituira u partizanskim filmovima i ostaje nepromijenjena do kraja. Ta ikonografija (uniforme, njemački šljemovi, četničke brade, ustaške crne uniforme, „šmajseri“, ručne granate, španjolske troroge kape...) nije bila ograničena samo na partizanske filmove. Bez ikakvih promjena mogla se naći u partizanskim strip-albumima, poput najpoznatijeg partizanskog strip-serijala – *Nikad robom* (1963-1979, Desimir Žižović Buina) ili u mnogim drugim jugoslavenskim strip-albumima uglednih autora poput Julesa Radilovića ili Andrije Maurovića.

Činjenica da je partizanski žanr definiran povijesnim okvirom i strogom ikonografijom neizbježno navodi na uspoređivanje između partizanskog filma i globalno poznatog žanra koji se također temelji na specifičnom geografsko-vremenskom ambijentu i ikonografiji a to je vestern. Vestern je – poput partizanskog filma – definiran jasnim društveno-povijesnim i geografskim granicama: sjevernoamerički Srednji zapad u drugoj polovici 19. stoljeća. Kao i partizanski film, vestern ima vrlo preciznu i razrađenu ikonografiju koja se tijekom vremena nije puno mijenjala. Oba žanra ispituju razdoblje koje je – u vrijeme njihova konstituiranja – bilo novija povijest. Oba žanra bave se dijelom povijesti koji je poslužio kao konstitutivni mit dviju nacija. Oba su žanra nestala u trenutku kada društvo više nije vjerovalo u taj temeljni mit. U američkom slučaju, to se dogodilo tijekom kulturnih previranja 1970-ih. U jugoslavenskom slučaju, to se dogodilo 1980-ih, kada je

Jugoslavija tonula u duboku ekonomsku i političku krizu. Oba su žanra nastala afirmacijom temeljnog mita, no od sredine 1960-ih nadalje oba su ga počela potkopavati. Oba žanra ovisila su o eksploataciji divljeg, netaknutog krajolika, kao odraza neukroćenog karaktera nacije. Oba su ponekad uključivala masovna kretanja ljudi: kolonizatora, vojnika, izbjeglica, ranjenika... Uza sve te sličnosti, nije ni čudo da su vestern tropi povremeno korišteni i reciklirani u partizanskim filmovima i stripovima, osobito kasnih 1950-ih i ranih 1960-ih. To što je jedan od ta dva žanra služio kao liberalno-kapitalistička, a drugi kao titoističko-komunistička propaganda, nikome nije smetalo, a pogotovo ne samom Titu koji je – kao što je anegdotalno poznato – privatno obožavao i rado gledao vesterne. Poveznica između dva žanra neki je put bila maglovita i daleka, a u nekim slučajevima – kao u filmovima *Kapetan Leši* (1960, Žika Mitrović) ili *Dvostruki obruč* (1963, Nikola Tanhofer) – imala elemente očitog oponašanja. To presađivanje bilo je začuđujuće glatko i sraslo. Dva mitotvorna stroja dviju različitih ideologija uspješno su se spojila u polju popularne kulture.

Tijekom te 43 godine, sam je partizanski film prošao dugi put. Taj put otpočeo je neposredno nakon 2. svjetskog rata s prvim, dramaturški naivnim, rogovatnim ratnim kronikama kao što su *Živjeće ovaj narod* (1947, Nikola Popović) ili *Na svojoj zemlji* (1948, Franci Štiglic). Ti filmovi su uz rijetke iznimke bili zanatski nevješti, a uklapali su se u obrazac sovjetski inspiriranih socrealističkih epopeja. Niz razloga – od kojih je bez sumnje najvažniji politički i kulturalni razlaz Jugoslavije i SSSR-a – dokinuli su taj model, premda će se on kao relikvici i kroz pedesete godine. Raskidajući sa socrealizmom, Jugoslavija je morala naći način kako pripovijedati o svom temeljnom mitu, a da to ne radi sovjetski. Ta rana kriza identiteta nije bila bezazlena. Ona je kao posljedicu prouzročila da, recimo, u Hrvatskoj od 1947. do 1956. ne bude snimljen ni jedan ratni film.

Sredina i kasne pedesete donijele su odgovor na tu dilemu. Zapravo, donose tri odgovora. S jedne strane nastaje najpoticajniji podžanr partizanskog filma 1950-ih i ranih 1960-ih, a to su urbani trileri o ilegalcima, filmovi poput *Ne okreći se sine* (1956, Branko Bauer), *Veliki i mali* (1957, Vladimir Pogačić), *Osma vrata* (1959, Nikola Tanhofer), *Akcija* (1960, Jane Kavčič) ili *Abeceda straha* (1961, Fadil Hadžić). Ovi filmovi imaju mnogo toga zajedničkog: uzbuđenje, strah, moralne sumnje i sive zone –

i sve to unutar klaustrofobičnih urbanih prostora – stanova, podruma, hodnika, stepeništa, tavana, uskih noćnih ulica. S ikonografskog gledišta, ove bismo filmove mogli čak definirati kao svojevrsni „socijalistički noir“.

Nasuprot tom trendu, sredinom 1950-ih javlja se druga linija partizanskog filma koji – posve suprotno – izbjegava uske gradske pejzaže, a inzistira na veličanstvenim pejzažima, otvorenim prostorima i eksterijerima. Ovi su filmovi nastali pod jakim utjecajem američkog klasičnog vesterna. Posebno su važna, među tim filmovima, dva filma srbijanskog redatelja Žike Mitrovića, oba smještena na Kosovo: *Ešalon doktora M* (1955) i *Kapetan Leši* (1960).

Treći mogući odgovor na identitetsku krizu partizanskog filma stigao je sa Zapada, ali jednog drugog Zapada: Italije. Donio ga je na svojim plećima jedan mladi Crnogorac, bivši partizan i stipendist rimske Cinecittà koji se tijekom naukovanja u Rimu zarazio neorealizmom. Njegovo je ime bilo Veljko Bulajić.

Iskustvo talijanskog neorealizma on će prvo primijeniti na filmovima o poslijeratnoj kolonizaciji i urbanizaciji. No, 1962. on će ta iskustva prvi put presađiti u partizansku kolektivističku epopeju – dakle, podžanr koji kinematografija tada izbjegava već desetak godina. Rezultat će biti film *Kozara* (1962) – veliki komercijalni i festivalski uspjeh, ali i film koji je jugoslavenskim vlastima dao ključ kako napraviti ratnu epopeju, a da ona ne izgleda sovjetski. Taj je ključ Bulajić iznašao presađivanjem talijanskog neorealističkog iskustva: korištenjem višestrukih fabularnih linija, dramaturgije „nađene priče“, kolektiva Naroda kao protagonista, korištenjem postojećih lokacija i glumaca koji ostavljaju dojam naturščika. Taj brak neorealizma i partizanskog spektakla bit će toliko produktivan da će uroditi specifičnim podžanrom. Taj su žanr velike partizanske epopeje. Među njima su *Desant na Drvar* (1963, Fadil Hadžić), *Bitka na Neretvi* (1969, Veljko Bulajić), *Užička republika* (1974, Žika Mitrović), *Vrhovi Zelengore* (1976, Zdravko Velimirović) ili *Veliki transport* (1983, Veljko Bulajić). Ti su se filmovi toliko utisnuli u generacijsku pučku predodžbu i popularnu kulturu da ih se katkad pogrešno poistovjećuje s partizanskim filmom u cjelini.

Te epopeje nastale su u razdoblju kada je titoistički režim već bio samouvjeren i međunarodno etabliran kroz Pokret nesvrstanosti. Taj samouvjereni osjećaj vla-

stite globalne važnosti jasno je vidljiv u tim filmovima. Oni kao da služe pothranjivanju tog osjećaja važnosti. Mnogi epovi započinju lažnim ili stvarnim filmskim žurnalima koji objašnjavaju stanje na fronti u određenom razdoblju, te važnost jugoslavenskog otpora koji stvara probleme Nijemcima i Talijanima. U *Kozari* na početku čujemo njemački telegram sa zapovijedima za napad. U *Desantu na Drvar* na početku filma vidimo scenu iz Hitlerova kabineta gdje izvan ekrana Hitler više na generala Rendulitscha i inzistira na hvatanju „bandita Tita“. Dio te samovelikajuće uloge partizanskih filmova bili su i likovi stranih časnika u vojnoj misiji u Titovom stožeru. Oni se u mnogim partizanskim epovima pojavljuju u ulozi svjedoka koji daju moralnu ocjenu. Uloga stranih izaslanika/dopisnika uloga je očevidaca koji promatraju jugoslavensko partizansko junaštvo i daju mu zasluženu ocjenu. U *Desantu na Drvar* takav je svjedok američki ratni izvijestitelj. U *Sutjesci* je ta uloga dodijeljena povijesnoj osobi, britanskom bojniku Deakinu koji na vrhuncu bitke komentira partizansku hrabrost rečenicom „Kakav čudesan narod!“ Tu ulogu „arbitara“ povremeno dobivaju Nijemci. U *Bitci na Neretvi* njemački časnik (Hardy Krüger), ganut pjevanjem partizana u rogovima, ogлуši se o naredbe nadređenih i naređuje povlačenje. U *Valter brani Sarajevo*, dva njemačka časnika šetaju sarajevskim šetalištem iznad središta grada, zdvojni jer nisu uspjeli uhvatiti zloglasnog vođu otpora, Valtera. Na kraju jedan od njih kaže drugome da je konačno shvatio tko je Valter, zatim pokaže pogled na stari grad i Općinu i kaže „Das ist Valter!“ („Ovo je Valter!“).

U nastojanju da titoizmu da nadpovijesne korijene, da ga predstavi kao bit svejugoslavenskog duha i povijesti, titoistička epika često koristi pejzaž i kulturnu baštinu u ulozi koja bi se mogla opisati gotovo kao „saveznik“ partizana. Partizanske epopeje pridaju golemu važnost planinskom krajoliku. Stvaraju gotovo mističnu vezu između neukroćene prirode i neukroćenog duha pobune. Čak se i kulturna baština reciklira kako bi se uklopila u političku poruku filma. Primjerice, u središnjoj borbenoj sceni *Bitke na Neretvi* – sceni borbe između partizana i četnika, kojih vojvodu glumi Orson Welles – četnici minobacačima napadaju partizane, a partizani se skrivaju iza stećaka. Korištenjem ovog kulturnog znaka u ključnoj ratnoj sceni filma, Bulajić šalje ideološku poruku: izjednačava srednjovjekovne patarene s partizanskim ratom, a partizanski rat s jugoslaven-

skim nesvrstanim socijalizmom, još jednom ideologijom koja je izabrala „treći put“ između Zapada i Istoka.

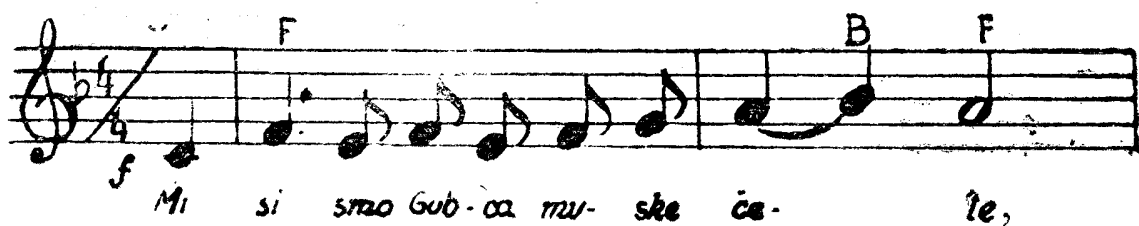
Veljko Bulajić bio je čovjek koji je taj središnji podžanr partizanskog filma začeo. On ga je doveo do kulminacije najskupljim i najambicioznijim (ali i najgledanijim) partizanskim filmom u povijesti – *Bitkom na Neretvi* (1969). Bulajić ga je i ukopao: kreativni debakl, ali i finansijski repovi filma *Veliki transport* (1983) ukazali su ranih 1980-ih da je podžanr partizanskog spektakla na umoru. Nova se generacija s njima ismijavala. Propagandni je učinak izostajao. Filmska je javnost njima bila iritirana. Skupi i rasipni, stršali su neugodno u društvu koje 1980-ih prolazi kroz mjere štednje. Društvo u cjelini iskazivalo je zamor i zasićenost konstitutivnim političkim mitom. To zasićenje bilo je ujedno i naznaka da Jugoslaviji istječe vrijeme.

Stoga se može mirno reći da je partizanski film 1980-ih doživio sudbinu vesterna u kasnim 1960-ima. Kao živi žanr, umro je prije zemlje kojoj duguje postojanje. No, premda mrtav, doživio je i nakon 1990-ih začuđujući posmrtni život. Partizanski film dokazat će i nakon početka devedesetih svoju mitotvornost i moć stvaranja slika. Mnoge od radikalnih nacionalističkih, paravojnih formacija koje su tijekom ratova 1990-ih organizirane u Srbiji i Hrvatskoj u potpunosti su izgradile svoj imidž i ruho oko slika negativaca iz partizanskih filmova. Za cijelu jednu generaciju Jugoslavena partizanski filmovi konstruirali su prikaz loših nacionalista, a kada su te generacije prihvatile nacionalizam kao svoju ideologiju, jednostavno su koristile gotove slike koje su im bile poznate. Na mračan i ironičan način „četnici“ i „ustaše“ iz 1990-ih dokazali su tvrdnju Oscara Wildea o životu koji oponaša umjetnost.

Danas je partizanski film živ kao uspomena i kao skupina klasičnih filmova. Zajednička su kulturna referenca za sve Jugoslavena, predmet umjetničkog recikliranja, sempliranja, citiranja. Kao dio kulturne baštine, partizanski filmovi još uvijek žive, žive dugo nakon smrti zemlje koja ih je stvorila i ideologije čiji su spomenik trebali biti.

SNAŽNO

SELJAČKA



Le v kup, le v kup uboga gmajna,
heja o ho!

Trbuhi lačni, prazna cajna,
heja o ho!

Kople v dlan...



GILIĆ, NIKICA

**Partizanski film danas –
iskustva međunarodne
pedagogije**

GILIĆ, NIKICA

Partizanski film danas – iskustva međunarodne pedagogije

Uvod

Prije govora o vrijednosti nečijeg međunarodnog iskustva u filmskoj pedagogiji, važno je napomenuti činjenicu iskustva visokog, vjerojatno prilično netipičnog stupnja zainteresiranosti publike na kojoj se ovaj tekst zasniva. Uglavnom je riječ o radu sa studentima i nastavnicima slavistike, južne slavistike, kroatistike, filmske umjetnosti i različitih donekle srodnih humanističkih i društvenih disciplina (u publici je često znalo biti povjesničara), te o umjetnicima raznih vrsta (filmaši, video-umjetnici i drugi). Svima je njima u načelu bliska filmska umjetnost i ideja primjene raznih struka u njenom tumačenju. Za šire odjeke partizanskog ili bilo kojeg drugog filma danas, ili u 21. stoljeću općenito, bitno bi, međutim, bilo znati i koliko je neki film gledan na raznim internetskim platformama. Samo na YouTubeu mnogi su jugoslavenski i postjugoslavenski filmovi dobili šesteroznamenaste, a neki čak i sedmeroimenaste brojeve pregleda, premda do sada nisu prepoznati u nekom kanonu filma i audiovizualnih medija. Čak su i drame relativno niskog statusa u filmskoj kritici i povijestima filma, primjerice hrvatski filmovi 1990-ih, itekako znale doseći goleme brojke na internetu. To je, nažalost, teško dokumentirati jer film često nestane s neke platforme, iz različitih razloga, ali se onda i opet pojavi, na istoj ili nekoj drugoj platformi; neki su filmovi rijetko dostupni, a neki često i istodobno u različitim zakutcima interneta.

Dakako, ne treba podcijeniti ni televizijska emitiranja – kao što je davno i s punim pravom primijetio filmski i kazališni kritičar Tomislav Kurelec (2004: 8), na HTV-u je u razdoblju nakon 1990. svaki domaći film u elitnom terminu imao veliku gledanost, pa makar ga je u originalnoj kino-distribuciji gledalo samo nekoliko tisuća gledatelja, a slično se vjerojatno može reći i za produkcije drugih država, slične veličine te srodne povijesti i međunarodnog statusa. Načelno je pravilo da publiku prilično zanima domaći film čak i tada kada je ne zanima toliko da ga ode gledati u kino. To vjerojatno govori nešto i o intenzitetu interesa, što bi također valjalo istražiti, jer nije nevažno za bilo kakvu filmsku pedagogiju.

Poseban problem kino-distribuciji predstavljale su u mnogim razdobljima povijesti i jake poveznice, čak prava povratna sprega s televizijom. Građani, potenci-

jalni gledatelji, u tim razdobljima „znaju“ da će film uskoro doći na televizijske programe pa ne vide razloga za odlazak u kino. Dodatan problem predstavlja i neobično suzdržan pristup HTV-a kao hrvatske državne televizije prema reklamama vlastitih produkcija na svojim kanalima i platformama. Najjednostavnije rečeno, mnogi su HTV-ovi filmovi u kino-distribuciji ostali bez adekvatne televizijske reklame. Dakako, u doba Jugoslavije, kada je televizija bila važnija nego što je danas, te su velike televizijske gledanosti domaćeg filma bile još izrazitije.

S druge strane, vrijedi uočiti da se i najgledaniji hrvatski igrani film nakon 1990. – *Kako je počeo rat na mom otoku*, baš kao i najgledaniji hrvatski igrani film nakon 2000. – *Svećenikova djeca*, bave temama koje se uobičajeno propituju u angažiranim filmovima. Bave se politikom, vojskom, ratom, Crkvom, ideologijom općenito (usp. Kurelec, 2004: 50–51). A sličnog su profila i drugi igrani filmovi njihovog redatelja Vinka Brešana – *Maršal*, *Svjedoci* (potonjim je filmom hrvatska kinematografija simbolički iskoračila iz ratne i poratne recesije), *Nije kraj* i *Koja je ovo država?* Angažiranim se filmovima, dakle, može postići pristojna gledanost već u prvotnoj kino-distribuciji, a elemente srodne angažiranosti nalazimo, primjerice, i u veoma gledanoj komediji Hrvoja Hribara *Što je muškarac bez brkova?* Međutim, dosta veliku gledanost imali su i filmovi i serije Antuna Vrdoljaka *Duga mračna noć* i *General*, koji su sigurno privukli nešto drugačiju publiku od tipičnog hrvatskog kino-hita, jer se i u reklamnim strategijama kojima su promovirani i u svom odnosu prema dominantnim vrijednostima Republike Hrvatske nalaze otprilike u onakvom odnosu u kakvom se prema vrijednostima SFRJ nalaze Bulajićeva *Bitka na Neretvi*, *Sutjeska* Stipe Delića ili postpartizanski armijski film *Najbolji* Dejana Šorka.

Država, nacija i pedagogija

Također, važno je napomenuti i da pedagogija, tehnički gledano, nije sasvim ispravan termin u ovoj temi, jer najčešće radim s odraslima, pa bi andragogija vjerojatno bila bolji pojam. Ali, u humanistici općenito baš se „pedagogija“ često koristi u najširem smislu odgoja i obrazovanja, ali i neke vrste propagande, i baš sam na taj širi smisao računao naslovom teksta. Naime, nema nikakve

sumnje da partizanski film ima u svom začetku i temeljnim ciljevima čitavog postojanja izrazito odgojnu komponentu. On odgaja djecu i građane u duhu vrijednosti svoje države. Osobno sam, uostalom, kao dijete jako često gledao partizanske filmove u jutarnjem televizijskom terminu, u to doba, kao i sredinom 2020-ih, često namijenjenom programu za djecu u raznim državama.

Dakako, ja sam partizanske (i srodne) filmove gledao na jednom od dva kanala tada jedine državne televizije, JRT, koja je obuhvaćala i TVZG u čijem sam dometu živio. Televizija je imala veoma velik utjecaj u povijesnom razdoblju SFRJ u svim državama, diljem planete Zemlje, i taj utjecaj ne valja zaboraviti. Ne valja ga, dođue, ni precjenjivati. Kao što je davno u jednoj kolumni napisao novinar, pisac i filmolog Jurica Pavičić, povijest je pokazala da ni mediji ni školski programi nisu sve-moćni, jer unatoč usklađenoj poruci kroz nekoliko desetljeća, svejedno nisu osigurali odanost građanki i građana Jugoslavije. No, kada govorimo o potencijalima pedagogije u najširem smislu, ne treba nikako umanjivati tadašnji utjecaj televizije, kao što ne treba umanjivati kasniji utjecaj televizije i – pogotovo – utjecaj društvenih mreža i mrežnih aplikacija. Tumačenja političkih promjena u Evropi i SAD-u u razdoblju nakon 2020. godine, recimo, često se koncentriraju na utjecaj internetske komunikacije, u kojoj je desnica, čini se, veoma često efikasnija i uspješnija od ljevice.

Koliko je pedagoški aspekt odgoja građana u državnom duhu i identitetu, dakle, tipičan? Mnoge države, pa tako i socijalistička Jugoslavija, u svom temelju imaju, uz razne institucije, i doslovne filmske i druge spektakle i izvedbe (usp. Karaulić 2023). Što se filma tiče, države u svom temelju često imaju hitove, filmske spektakle, *blockbustere* ili, rečeno domaćim rječnikom iz doba Austro-Ugarske i Kraljevine Jugoslavije, države u svom temelju često imaju „velefilmove“. Tu se partizanski filmovi često veoma dobro uklapaju kao jugoslaven-ski *blockbusteri* ili velefilmovi. Pritom ne konvergiraju samo prema vesternima (što je nekako ostalo kao najpoznatija usporedba), nego i, recimo, pseudopovijesnim spektaklima nastalim u Italiji u raznim epohama. Pastroneova *Cabiria* bila je posebno utjecajna u nijemom razdoblju, kada je sama talijanska država bila još prilično mlada, a poznato je da je ostvarila veliki utjecaj i na filmske tvorbe nacionalnih mitova u SAD-u i drugim državama.

GILIĆ, NIKICA

Partizanski film danas – iskustva
međunarodne pedagogije

UP&UNDERGROUND

Prosinac 2025.

U naznačenom su smislu relevantni i (pseudo)po- vijesni spektakli i vesterni D. W. Griffitha na kojeg je Pastrone, poznato je, utjecao (posebno *Rođenje jedne nacije* iz 1915) ili Wesleyja Rugglesa (prvenstveno mislim na malko zaboravljen Oscarom ovjenčan *Cimarron* iz 1931, prema romanu Edne Farber). No, tu su i filmovi Victora Fleminga (prije svega *Zameo ih vjetar/Prohujalo s vihorom* iz 1939), vesterni Johna Forda (npr. *Moja draga Klementina*, 1946. ili *Tragači*, 1956) i brojnih, brojnih drugih autora, utjecajni u Jugoslaviji, Japanu, Sovjetskom Savezu i drugim državama. Dakako, tu treba imati na umu i kasnije autore, poput Roberta Zemeckisa (*Forrest Gump*, 1994) ili Stevena Spielberga (recimo *Lincoln* iz 2012). Dakako, ni sovjetska kinematografija nije zaostajala u državnoj propagandi, ni u avangardnom razdoblju (*Oktobar 1917.* iz 1927. ili *Oklopnjača Potemkin* iz 1925, klasici Sergeja Mihajloviča Ejzenštejna), ni u socrealizmu (primjerice glasoviti *Čapajev* braće Vasiljevih iz 1934), a slične su tendencije prisutne valjda u svim kinematografijama.

U postjugoslavenskom su razdoblju u Hrvatskoj državotvorne ambicije možda najočitije imali Jakov Sedlar (barem od *Gospe* iz 1995, ako ne i ranije) i Antun Vrdoljak (*Duga mračna noć*, 2004; *General*, 2019), ali su na tome radili i neki danas rjeđe spominjani autori, poput filmskog amatera Stjepana Sabljaka (s mikrobudžetnim akcijskim ratnim filmom *U okruženju* iz 1998), Hrvoja Hitreca (*Bogorodica*, 1999) ili Dejana Šorka (*Garcia*, 1999; *Dva igrača s klupe*, 2005). Pa čak su i neki klasici hrvatskog i jugoslavenskog filma u dekadentnoj fazi svoje karijere (*Infekcija* Krsta Papića iz 2003. ili *Zapamtite Vukovar* Fadila Hadžića iz 2008) dali doprinos tom trendu, na tragu filmskih kritičara, pisaca, glumaca i novinara (Josip Jović, Ranko Munitić, Vjekoslav Kaleb, Nela Eržišnik, Bata Živojinović...) koji su nakon 1990. u nekom trenutku napustili svoje antinacionalističke stavove i okrenuli se u suprotnom političkom smjeru.

Partizanski film u tvorbi nacije

Često su, dakle, ti mitotvorni, državni i državotvorni filmovi, temeljni za naciju i njenu ideologiju, veoma ambiciozne priče kompleksne događajne strukture, ambiciozni i u tematskom zahvatu i izvedbi. Često i skupi. Dakako, k tome su prožeti temeljnim ideologemima svoje države, u slučaju partizanskog filma, onima va-

žnim za socijalističku Jugoslaviju. U slučaju najskupljih i produkcijski najraskošnijih partizanskih filmova govori se i o partizanskim epopejama. No, načelno gledano, svi partizanski filmovi govore doslovno o procesu nastanka socijalističke Jugoslavije kroz pokret otpora i revoluciju. U nekim filmovima ima više revolucije, u nekima manje, ali pokret otpora nacistima i domaćim izdajnicima sadrži revolucionarnu jezgru čak i kada revolucija nije otvoreno tematizirana, ili kada film ne govori otvoreno o temeljnim pitanjima jugoslavenske politike i identiteta. Dakle, građane treba odgojiti i obrazovati o temeljima državnosti – svugdje, pa tako i u nas. Dakako, postoji u ovim filmovima i međunarodno-propagandna komponenta (najočitija kod angažiranja stranih zvijezda kao što su Richard Burton, Orson Welles ili Franco Nero), no to je puno šira tema.

S druge strane, može se postaviti pitanje odgojne komponente tih starih filmova danas, u 21. stoljeću, kada postoje brojne tehnološke i druge prepreke uspostavljanju bliskog odnosa gledatelja s partizanskim filmom. Neka se iznimka možda može naći kada je riječ o izrazitije akcijski ili trilerski orijentiranim pričama, poput *Mosta* Hajrudina Krvavca, no prepreke su, načelno, veoma brojne i visoke. Teško ih je preskočiti. To, dakako, jednoj jezgri filmofila, koji još postoje, predstavlja i izazov, a kada su dovoljno stari i teže razumljivi, filmovi mogu postati i privlačno egzotični, pa možda i na to treba igrati u pokušajima pedagogije.

Ali, ovo što je opisano, vrijedi ponoviti, nije specifično za partizanski film. Slično je i s drugim vrstama filmova. Kada je u postpandemijskom razdoblju 21. stoljeća uprava Škole narodnog zdravlja Andrija Štampar u Centru za kulturu Trešnjevka (na festivalu nijemoga filma PSSST!) oduševljeno reagirala na nijeme filmove iz doba kada je Školu vodio Andrija Štampar, čini mi se da nisu bili u potpunosti svjesni koliko je moderan, tehnološki suvremen Štampar bio. Čini mi se da bi pouka gledanja nijemih odgojno-obrazovnih filmova Škole narodnog zdravlja trebala biti da treba ići Štamparovim stopama i koristiti danas nove i aktualne tehnologije, platforme i aplikacije. Suvremena pedagogija vjerojatno ne bi trebala zazirati čak ni od monstruma takozvane umjetne inteligencije.

Također, vrijedi napomenuti, u međunarodnom kontekstu, izvan Hrvatske, prikazivao sam partizanske filmove i govorio o njima ponajprije germanofonoj publici (Nijemcima, Austrijancima i drugima koji se školu-

ju ili rade u germanofonim zemljama), a njihova je svijest slaba i stupanj predznanja o jugoslavenskom identitetu načelno nizak čak i kada se radi o slavistima ili o djeci gastarbajtera ili drugih pripadnika slavenskih tradicija, nacija i tradicija. Uz germanofone, u publici sam do sada imao i popriličan broj gledatelja i slušatelja iz zemalja nastalih raspadom SFRJ, onih iz Istočne Evrope općenito, čak i iz Skandinavije, ponekad iz SAD-a, Beneluksa te iz drugih krajeva. Dakako, katkada je bilo stranaca i u Hrvatskoj u sličnim situacijama. I mnogi će strani gledatelji još teže od domaćih razumjeti kako film koji gledaju doprinosi tvorbi identiteta i nacije, kada je ta nacija teško skrivena (ili skrivana) u sve gušćim maglama prošlosti.

Problematični pojmovi

Postoje, dakako i filmski pojmovi koji su uvijek važni, jer interes za partizanske filmove često imaju gledatelji potpuno izvan bilo koje filmske ili filmološke discipline, koji neće znati temeljne pojmove kojima se barata u krugovima filmskih stručnjaka. Takvi su pojmovi, primjerice, producerska kinematografija, autorska kinematografija, žanr, klasični stil, (talijanski) neorealizam, i tako dalje. No, to je sasvim druga tema, manje bitna kada govorimo o partizanskom filmu ili o njegovoj pedagogiji, o ideji da bi u 21. stoljeću on mogao komunicirati s publikom, i propagirati neke ideje.

Glavni problem je, čini mi se, u općem kontekstu koji dijele i gledatelji koji studiraju film i srodne umjetnosti ili se njima i bave, i oni koji su slučajno naletjeli na predavanje o filmu ili projekciju nekog Bulajića, Krvavca, Hadžića, Mitrovića ili Delića. Evo nekih pojmova koje bi trebalo protumačiti u pedagoškom radu s partizanskim filmovima – i kod nas i u inozemstvu – koliko god to bilo teško u svakom konkretnom pokušaju:

Zašto su toliki pojmovi problematični za razumijevanje, i zašto postaju sve više problematični? Stvar je prilično jednostavna, ali mislim da mnogi toga nisu u potpunosti svjesni, pa to treba naglasiti i objasniti.

Dakle, udaljenost pojedinih epoha i njihova trajanja dosta toga objašnjava, kao i rezovi koji nastaju u kulturi nakon političkih lomova, recimo u Hrvatskoj 1990-ih kada su čak i filmovi najcjenjenijih redatelja iz Hrvatske (Babajina *Breza*, Berkovićeve *Kontesa Dora*) potisnuti iz javnosti zbog glavnih glumačkih uloga (Bata Živojinović, odnosno Rade Šerbedžija). Primjera radi, samo zagrebačke kino-projekcije i proizvodnja na sljedeći se način protežu kroz političku povijest:

- 1. Kraj 19. stoljeća – 1918: Austro-Ugarska; Zagreb je u ugarskom dijelu države (oko dva desetljeća trajanja)
- 2. 1918–1941. Prva Jugoslavija – Kraljevina Jugoslavija, Kraljevina SHS, isprva Država SHS (više od dva desetljeća trajanja, ali uz promjenjiv unutarnji ustroj; završava s kratkotrajnom Banovinom Hrvatskom)
- 3. 1941–1945. Ustaška vlast (pola desetljeća trajanja)
- 4. 1945–1990. Druga Jugoslavija – SFRJ, FNRJ (četiri i pol desetljeća trajanja; poprilično promjenjivih politika i gospodarskog stanja)
— Podrazdoblje partizanskog filma ipak je kraće od trajanja države; ne počinje prije 1947. i *Slavice* Vjekoslava Afrića, a obično se smatra da ne traje baš sasvim do kraja SFRJ. Na samom je kraju postojanja države žanr već bio *de facto* mrtav (dakle, podrazdoblje partizanskog filma traje negdje oko četiri desetljeća).
- 5. 1990–2025. Republika Hrvatska (tri i pol desetljeća trajanja, dakako, opet s velikim promjenama). U ovom razdoblju imamo, primjerice
— Podrazdoblje rata od 1990. do 1995, kojem bi se moglo dodati i nekoliko godina razdoblja poraća.

Jugoslavija	Južni Slaveni	Jugosla/oveni	socijalizam	socrealizam
socijalni realizam	sovjetski savez/SSSR (kolokvijalno „Rusi“)	federacija	republika	pokrajina
partizan	narod	narodi	narodnosti	radništvo
seljaštvo	klasna borba	komunistička partija (ili samo partija)	Savez komunista	omladinac
četnici, ustaše, ljotićevci, nedićevci...	Saveznici	Komesar	prijeki sud	AVNOJ (itd.)

GILIĆ, NIKICA
Partizanski film danas – iskustva međunarodne pedagogije

- Podrazdoblje HAVC-a od 2008. godine (osnivanje te ustanove znatno je izmijenilo način funkcioniranja kinematografije).
- Podrazdoblje članstva u EU od 2013. godine – dio suvereniteta prenosi se opet na šire udruženje država, jačaju koprodukcijski i srodni mehanizmi.

Ova sistematizacija važi za Zagreb, dok neki drugi veći gradovi u RH imaju drugačiju povijest. Pula, Rijeka, Zadar i Split nisu uvijek bili u istoj državi ili nisu bili u istom administrativno-kulturnom segmentu iste države sa Zagrebom.

Već iz ovih brojki prilično je jasno zašto današnji slušatelj i gledatelj, rođen ne samo nakon 1990. nego i nakon 2000. ima veoma mutnu sliku o kontekstu socijalističke Jugoslavije, otprilike onoliko koliko je moja generacija imala mutnu sliku o Austro-Ugarskoj. Prva Jugoslavija, Kraljevina pod vlašću srpske dinastije Karađorđevića, ipak je u mom djetinjstvu na neki način bila prisutna u naraciji o SFRJ, barem kao dokaz tvrdnji da su narodi htjeli Jugoslaviju, ili da je ona logično rješenje naših problema. Prva Jugoslavija funkcionirala je, upotrijebimo li biblijsku usporedbu, kao nekakav Stari zavjet koji najavljuje Novi zavjet druge Jugoslavije. Tako sam i solunske veterane iz 1. svjetskog rata (borce za Srbiju iz koje je došla dinastija Karađorđevića) i tzv. španske borce (veterane iz španjolskog građanskog rata, često komuniste) vidao u TV-emisijama i na proslavama koje su slavile povijest SFRJ, jer je sve to bilo dio pretpovijesti države u kojoj sam se rodio i proveo djetinjstvo. No, vrijeme prolazi i konteksti se zaboravljaju, i tu SFRJ nije nikakva iznimka. Pa i to treba uzeti u obzir ako se planira pedagoško djelovanje.

Dakako, postoji još jedna specifičnost percepcije našeg filma u inozemstvu – vidljiva u više navrata i u mom radnom iskustvu. Ako je gledateljima materinski jezik njemački, ili ga govore na srodnoj razini, standard govornog njemačkog u jugoslavenskom filmu može biti i smiješan ako za uloge Nijemaca nisu angažirani strani glumci. Božidar Smiljanić je, primjerice, talentiran i vješt glumac, pa je i u mladim danima dosta dobar u maloj, loše napisanoj ulozi pakosnog okupatorskog časnika u *Kozari* Veljka Bulajića iz 1962. godine. Ali, kada on kaže nešto na njemačkom jeziku, kao „Du komunist?“ ili „interessant“, vjerojatno će se gledatelj smijati, što će narušiti i dramatičnost i patos važne scene u kojoj se taj lik pojavljuje.

No, možda jezik i nije glavni problem u ovoj temi, čak ni u germanofonim sredinama. U inozemstvu znaju još manje podataka o ranije pojašnjenom kontekstu. Uza sve navedeno posebno su im možda mutni i pojmovi poput Hrvati, Srbi, Makedonci, katolici, pravoslavci, Vlasi, Latini... Uostalom, kada se u jednom kasnom partizanskom spektaklu pojave vojvođanski subotari, i ja sam, dijete splitske sredine, bio prilično zbunjen. Doduše, stranci koji u 21. stoljeću ljetuju u našim krajevima imaju neku ideju o tome što je i tko je Dalmatinac, jer im turizam u razdoblju prije i nakon 1990. nudi prilično stereotipne Dalmatince, vrlo slične stereotipizaciji ljudi iz te regije u jugoslavenskim i kasnijim filmovima i TV-serijama, pa će i nove generacije osjetiti nešto poznato, imati nekakav *déjà-vu* kada vide stare filmove u kojima Dalmatince uspješno glumi, primjerice, Boris Dvornik, jedna od najvećih glumačkih zvijezda čitave socijalističke Jugoslavije.

Dakako, pojmovi kao socijalizam, socijalni realizam i socrealizam često su još manje poznati i jasni stranoj publici. Taj je problem dosta teško riješiti. No, i kod nas i vani postoje neke banalne prepreke koje se možda mogu nadici – one tehnološke i, samim tim, generacijske naravi. Tek sam u pripremi ovog izlaganja i teksta tako pronašao na internetu koloriranu verziju *Kozare*. Na kraju špice je i kolorist upisao svoje ime u videozapis – potpisao se kao Živković Nikola Žile. Ta me verzija malo zatekla; prilično me iznenadila kada sam je vidio, ali jasno mi je zašto je nastala.

Koloriranje crno-bijelih ostvarenja filmofilima moje generacije izgleda prilično skandalozno i svetogrdno, ali je već oko pola stoljeća itekako zapažena praksa u međunarodnom tretiranju filmske (i TV) klasike; nekada češća, nekada rjeđa. Još je 1980-ih Ted Turner, medijski mogul najpoznatiji kao utemeljitelj TV-kuće CNN, došao na zao glas među filmofilima jer je započeo koloriranje filmske klasike, pa je tako i na našoj televiziji barem jednom prikazan veoma loše koloriran klasik *film noir* – *Malteški sokol* redatelja Johna Hustona.

No, koliko god meni takvo korištenje tehnologije djelovalo zastrašujuće (a spomenuta verzija *Kozare* čak i ne izgleda kao da je koristila AI; izgleda kao da je kolorirana prije desetak ili petnaest godina), slučajno sam pratio reakcije internetskih građana na koloriranje crno-bijelih glazbenih filmova i snimki starih TV-emisija. Naime, volim staru glazbu – npr. klasični jazz i blues – pa će

sto konzumiram videozapise njenih izvedbi i stare glazbene filmove, nastale u vrijeme kada nije bilo raspoložive tehnologije snimanja u boji, ili je ona bila preskupa za producente glazbenih filmova. Zanimljivo, komentari ostavljeni ispod internetskih postova s koloriranim filmskim i videosnimkama (meni unakaženim tim postupkom) skoro isključivo su veoma pozitivni. Neki komentatori samo izražavaju sreću i zahvalnost zbog koloriranja crno-bijelih snimki, a neki čak i konkretno kažu kako su takve snimke napokon gledljive sada kada im je neka dobra duša dodala boju.

To me nagnalo na razmišljanje o mojoj negativističkoj poziciji: otprije znam da je crno-bijela slika prisutna kao problem kod suvremene recepcije starih filmova, a ne samo kao njihova medijska ili estetička značajka. Stoga mi se čini vrlo vjerojatnim da bi neka buduća ili sadašnja pedagogija partizanskog filma ili bilo čega starog, snimljenog crno-bijelom tehnikom, mogla uključivati i koloriranje. Također, a na istom tragu, mogla bi uključivati i prilagodbu inserata iz filmova za nove platforme, medije i aplikacije, pa čak i, *apage satanas*, uporabu takozvane umjetne inteligencije. Lako je moguće da je to i preporučljivo, a možda čak i doslovce nužno ako želimo da nove generacije iskažu širi interes za baštinu filmova iz proteklih desetljeća i zamrlih kontekstualnih obrazaca.

Dakle, pogledamo li koloriranu scenu pogibije Mitra (Ljubiša Samardžić) iz *Kozare* i tugovanja za njim, s nama starijima veoma poznatim licem Dragomira Felbe (Obrač) u prvom planu rasplakanih (pogotovo nakon što okupator ubije Mitrovu djevojku Milju), možda ćemo lakše objasniti što je ta scena značila 1960-ih. U njoj se, naime, iskazuje vjersko tugovanje prilično zanimljivo za kontekst marksistički, komunistički i jugoslavenski orijentiranog filma. To narodno jedinstvo u kolektivističkom opijanju bez svećenika je posebno zanimljivo. Kako je to prikazano u *Kozari*, pravoslavni, neobrazovani seljaci jasno vide da su komunisti na pravoj strani povijesti, i to se očituje kroz bolni ritual zajedništva u tugovanju. Rat, otpor, revolucija i klasna borba trebaju ujediniti radništvo i seljaštvo protiv okupatora i klasnog neprijatelja; u *Kozari* ih i ujedinjuju.

Ovakvo pojanje, dakako, može biti neobično i gledateljima koji nisu imali nikakav susret s pravoslavnom kulturom, a čak i mi koji jesmo imali neke kontakte, nećemo tek tako znati reći koliko je takav javni ritual au-

tentičan s obzirom na mjesto i vrijeme radnje filma. U filmu – barem meni – definitivno izgleda autentično. Ali, mislim da su neki moji slušatelji i studenti znali biti itekako zbunjeni zbivanjima, pa čak ni neki od Slavena među njima (recimo mnogi Hrvati) nisu razumjeli što bi doslovno značile riječi „Vječnaja pamjat“ ili, recimo, „Gospodi pomiluj“.

Publici onog vremena, dakako, dosta je značilo i lice Dragomira Felbe u ulozi uplakanog oca, a mladima u 21. stoljeću ne znači ništa. Na stranu Bata Živojinović, Ljubiša Samardžić i Milena Dravić, popularni i u partizanskim i u drugim filmovima, u slučaju Felbe imamo pravu zvijezdu partizanskog i jugoslavenskog filma. Ali, ni on nije ograničen jednim žanrom. Pamtim njegovu krasnu karakternu, očinsku ulogu u komediji *Prekobrojna*, o radnim akcijama, u režiji Branka Bauera, u kojem glume i Samardžić, Dravić i Boris Dvornik. Na samom kraju SFRJ Felba glumi malu ulogu umirućeg djeda u igranom filmu *Najbolji* Dejana Šorka, u produkciji Avala filma i armijske kompanije Zastava film, djelu koje pokušava partizansku ideologiju prilagoditi novom dobu kroz model naracije tipične za tadašnje američke filmove o vojsci.

Narativna i druga rješenja komunikacijskih problema

Naravno postoje filmovi – ali nema ih jako puno – koji su problemu nerazumijevanja doskočili, odnosno, postoje filmovi koji su vjerojatno razumljiviji novoj publici. Prvenstveno mislim na filmove Hajrudina Krvavca, jer oni možda najrazumljivije izlažu žanrovsku priču o ratu, opasnosti, hrabrosti i borbi, koristeći međunarodno prihvatljiv jezik klasične filmske priče možda i više nego lokalne kulturne reference. Baš zbog toga *Most* izgleda kao triler nalik najboljim zapadnim trilerima, a *Valter brani Sarajevo* baš zbog toga uzdiže sarajevsku priču na nešto puno puno šire (da ne kažem univerzalno).

U monografiji o Krvavcu koju je priredio bosanskohercegovački filmolog Nebojša Jovanović (2019) pročitao sam sjajno Krvavčevo obrazloženje činjenice da su uniforme partizana u njegovim filmovima nerealistički dotjerane i lijepe. Na taj je prigovor redatelj imao sjajan odgovor – to su mladi ljudi, a mladi se ljudi vole dotjerivati. „Ulickavanje“ partizana možda nije povijesno au-

tentično, dakle, ali je psihološki autentično, pa mislim da može imati i recepcijsku težinu uvjerljivosti! No, osim što će mladić ili djevojka koji paze na svoj izgled biti na taj način realistički utemeljeni, mnogim će gledateljima zanimljiviji biti junak-šminker (ili *šmeke*?) nego junak u dronjcima, pa makar bi dronjci možda bili bliži nekim stvarnim povijesnim situacijama. Na isti je način ikonom poljskog filma sa svojim sunčanim naočalama postao Zbigniew Cybulski u Wajdinom filmu *Pepeo i dijamant* (pomalo subverzivnom klasiku poljske crne serije). Na istom su faktoru *coola*, uostalom, jugoslavenski propagandisti proizvodili majice s Ivom Lolom Ribarom dizajnirane po uzoru na majice s Che Guevarom, ne bi li u nas ponovili međunarodnu fascinaciju mučki ubijenom revolucionarnom ikonom.

Ali i *Bitka na Neretvi*, ključni partizanski film Veljka Bulajića, važniji čak i od *Kozare*, ima svoje strategije prilagodbe gledateljima, a to su različite varijante, prilagođene raznim publikama, što je uobičajena kinematografska praksa u raznim državama, epohama, žanrovima i kanalima distribucije – od 1910-ih do razdoblja internetskog *streaminga* filmova. Za „originalnu“ jugoslavensku verziju filma *Bitka na Neretvi* glazbu je primjerice pisao Vladimir Krauss-Rajterić, jedan od vodećih filmskih skladatelja, specijalist za, možemo slobodno reći, jugoslavensku filmsku glazbu, često temeljenu na motivima narodnog stvaralaštva. Time se podcrtava općenarodni značaj borbe, odnosno ideja sraslosti partizana s narodom, a vjerojatno i bratstva i jedinstva kada se koriste raznorodni folklorni motivi, iz raznih sredina.

Za anglofone verzije filma (sjevernoameričku i britansku – međusobno različite), glazbu je skladao Bernard Herrmann. Za one koji ne znaju kojeg je formata taj američki umjetnik filmske glazbe, treba reći da je na početku karijere radio glazbu za *Građanina Kanea*, da je najpoznatiji po stalnoj suradnji s Hitchcockom (uključujući i zastrašujuću glazbu filma *Psiho*), a da mu je na kraju karijere slavu potvrdio i rad na filmu *Taksist*, novoholivudskom klasiku mlađeg velikana Martina Scorsesea.

Dakako, Krauss-Rajterić je sjajan skladatelj, ali je američki Bulajićev film bio radikalno promijenjen – skraćen, premontiran, bez uvodne reference na Josipa Broza Tita, i svakako je bila očekivana, ako ne i sasvim primjerena, promjena glazbe. No, Hermann je napravio američku glazbu, dok je Krauss-Rajterićeva nedvojbeno bila jugoslavenska (koristila je folklorne motive) kako bi

podcrtala identitete koji se polako spajaju u jedan identitet kroz partizansku borbu. Od partizana je nastala Jugoslavenska armija, od nje je nastala nova Jugoslavija. Hoće li to razumjeti gledatelj američke verzije?

Nisam provjeravao internetom, na Wikipediji primjerice, proširene i lako dostupne tvrdnje o broju i različitim trajanjima *Neretve*, i nisam nigdje vidio ozbiljnu analizu ove teme, ali zvuče mi uvjerljivo s obzirom na moja gledanja različitih verzija filma tijekom godina (članak na Wikipediji se pritom poziva i na knjigu o povijesti filmske glazbe). Ako je, dakle, vjerovati Wikipediji, sjevernoamerička verzija od 106 minute skoro sat vremena je kraća od verzije sa srpskog tržišta od 160 minuta, a između su se smjestile razne druge verzije, uključujući hrvatsku i njemačku koje, tvrdi Wikipedija, traju jednako dugo (142 minute), ali nisu identične.

Dakako, kada se sinkroniziraju na strani jezik, kao što je engleski, glumci uglavnom gube i te regionalne i etničke značajke koje su za partizanski film veoma važne. Hrvat, često Dalmatinac, da ne kažem Boris Dvornik, bori se rame uz rame sa Srbinom, da ne kažem Batom Živojinovićem ili Ljubišom Samardžićem, a često je u filmu i neki Makedonac, Slovenac, i tako dalje (Kole Angelovski, Lojze Rožman, itd.). Dakako – novinari su pitali Veljka Bulajića za različite verzije *Bitke na Neretvi* – za njemačko, srpsko ili hrvatsko tržište prikazivane su drugačije verzije, iz kojih je često izbacivano nešto što se odnosi na negativce iz naroda kojima se film prikazuje. Ne znam koliko je tih verzija bilo, ali Bulajić je odgovorio da nema jedne prave verzije filma – sve su verzije prave. Ni sam više ne znam koliko sam verzija filma vidio, no nakon gledanja američke verzije, s Herrmannovom glazbom, nisam imao dojam da gledam partizanski film. Ostala je antifašistička potka koju, uostalom, imaju i američki i britanski, pa čak i francuski filmovi o Drugom svjetskom ratu. No, zato se, rekao bih, skoro potpuno izgubila jugoslavenska komponenta.

Kako s ambicioznom publikom?

Populizam je tek jedna od mogućih strategija suvremene filmske pedagogije partizanskog filma, moguća i u nekontroliranim uvjetima YouTubea i sličnih internet-skanica. No, što ćemo s estetički ambicioznom publikom, društvenim elitama koje, načelno gledano, često ne vole spektakle?

Jedan od najinteligentnijih i najboljih partizanskih filmova svakako je *Kad čuješ zvona* Antuna Vrdoljaka iz 1969. godine, u kojem partizansko (pravoslavno) selo ratuje protiv susjednog ustaškog (muslimanskog) sela. Drugi svjetski rat za te ljude na početku radnje filma nije novo vrijeme i revolucija, nego nastavak starih animoziteta. Zapovjednik partizanskog sela Gara (uobičajeno fenomenalni Pavle Vuisić) protivi se primanju muslimana Mehe (Ivica Vidović) u partizane, kao i ostali lokalni partizani. Uostalom, veli Gara, ona koja se udala za, kako kaže, Turčina, nije dočekala jutro.

Zadaća komesara Vjeke iz Zagreba (pretpostavljamo – Hrvata, glumi ga Boris Buzančić) jest da razbije tradicionalnu vjersku podjelu i uspostavi, pojednostavljeno rečeno, bratstvo i jedinstvo. Boris Dvornik ovdje je pravoslavni partizan Kubura, jednako šarmantan kao i kada glumi Dalmatince. No, čak i bez poznavanja konteksta vjerskih i drugih tradicija prostora na kojima se odigrava i NOB i film Antuna Vrdoljaka, mislim da se ovaj film može gledati kao dobra partizanska drama. Ambiciozna, psihološki razrađena, a ipak razumljivija od remek-djela Puriše Đorđevića koja ispadaju iz konteksta partizanskog žanrovskog filma, *Devojka* iz 1965. ili *San* iz 1966.

Vrdoljakov je film i dalje ambiciozna i inteligentna priča za elitističku, obrazovanu publiku, što nije sasvim nevažno, premda je vjerojatno manje važno od djelovanja na šire gledateljske slojeve, kojima su stari filmovi i inače teško prihvatljivi u nekom ozbiljnijem intenzitetu, čak i kada ih gledaju u relativno velikom broju (ovdje opet razlikujem opseg od intenziteta interesa za filmove). Čak i kada pogleda partizanski film, suvremeni će ga gledatelj – bez konteksta – uglavnom shvatiti kao običan ratni film, bilo dobar, bilo loš, potpuno neovisno o politici i pedagoškim potencijalima filma.

Dakle, nije svejedno kojoj se publici obraćamo. Za razne su svrhe dobri različiti filmovi, nekada Vrdoljak, nekada Krvavac, nekada Bulajić. Treba uz filmove dosta toga i pojasniti, pri čemu ne treba pretjerivati s detaljima (to zna biti itekako kontraproduktivno, reći će vam svaki pedagog, metodičar i učitelj). A ne treba bježati od digitalnih prilagodbi i obrada, koliko god nam izgledale zazorne ako smo odrasli na sasvim drugačijim estetičkim i komunikacijskim načelima. Dakako, dragi čitatelji, ako vam se moji prijedlozi i preporuke učine iritantno pogrešnima, možda to i jesu. A možda su samo iri-

tantni jer vrijeme teče, i teško se suočiti s idejom moguće nužnosti obrada partizanskog (i svakog drugog) starog filma kroz TikTok i slične aplikacije. Uostalom, u novije je vrijeme ideološki staromodna Republikanska stranka u SAD-u ostvarila uspješan obrat prema vrijednostima kraja 19. stoljeća, ali je to učinila koristeći najmodernije i najpopularnije tehnološke alate. Možemo mi trumpovsku politiku i kulturu prezirati, ali to nije razlog da štogod od nje i ne naučimo.

Literatura

- Gilić, Nikica. 2013. „*Oficir s ružom i Najbolji Dejana Šorka – dvije vojničke naracije*“. U: *60 godina festivala igranoga filma u Puli i hrvatski film*, ur. N. Gilić i Z. Vidačковиć. 117-132. Zagreb: Matica hrvatska.
- Jovanović, Nebojša (ur.) 2019. *Hajrudin Krvavac*. Sarajevo: Akademija scenskih umjetnosti.
- Jukić, Tatjana. 2017. „The Psychopolitics of Socialism in Central and Eastern Europe (With Notes on Walter Defends Sarajevo)“. U: *Myth and Its Discontents: Memory and Trauma in Central and Eastern European Literature – Mythos und Ernüchterung: Zu Trauma und (fraglicher) Erinnerung in Literaturen des zentralen und östlichen Europa*, ur. D. Lugarić, M. Car, G. Tamás Molnár. 191-203. Beč: Präsenz Verlag.

- Karaulić, Jovana. 2023. *Kulturalne izvedbe jugoslovenstva*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Fakultet dramskih umetnosti, CLIO.
- Kurelec, Tomislav. 2004. *Filmska kronika. Zapis o hrvatskom filmu*. Zagreb: AGM, Hrvatsko društvo filmskih kritičara.
- Puriša, 2024, prir. Maja Medić; Čačak, Beograd: Kulturni centar Čačak, Filmski centar Srbije.
- Šakić, Tomislav. 2009. „Filmski svijet Veljka Bulajića: poprište susreta kolektivnog i privatnog“. *Hrvatski filmski ljetopis*, 57/58:14-26.
- Veljko Bulajić: *vlakom bez voznog reda u povijest filma*, 2015, ur. Božo Rudež, Vedran Jerbić, Čakovec: Zrinski.
- Žanić, Ivo. 2009. *Kako bi trebali govoriti hrvatski magarci? O sociolingvističkim animiranih filmova*. Zagreb: Algoritam.

ALAJ VOLIM

živo Neredna

Alaj volim u ko-lu i-gra-ti
 kad se sa mnom par-ti-zan u hva-ti. kad se sa mnom
 ti-zan u hva-ti?

Alaj volim u kolu igrati
 kad se sa mnom partizan uhvati.

I ja imam brata partizana,
 on je borac od prvoga dana.

Ni moj dragi nije više prelac,
 već u četi puškomitraljezac.

Partizani — pola roda moga,
 tamo imam brata i dragoga.

Ja ne volim ko partizan nije,
 koji pušku primiti ne smije.

Što valjalo pušku pripasalo,
 samo smeće oko kuće šeće.

PETROVIĆ, TANJA

**Kako razumeti partizanski strip
u Jugoslaviji?**

PETROVIĆ, TANJA

Kako razumeti partizanski strip u Jugoslaviji?

U prvim godinama posle Drugog svetskog rata, strip je u Jugoslaviji bio proteran iz javnog prostora i smatran je „krijumčarskom šund-robom, zaglupljujućom drogom u književnom obliku“ čiji su autori i izdavači pre rata radili za interese kapitalista, zaglupljujući narod jer ga su odvrćali od akutnih životnih i društvenih problema, a tokom rata za okupatore i kolaboracioniste, koji su se mogli „nadati svom opstanku jedino ako uz teror primene i sistematsko zaglupljivanje narodnih masa“ (Popović 1946). Jovan Popović, partizan, pisac i jedan od vodećih zagovornika socijalističkog realizma u Srbiji i Jugoslaviji (Jakovljević 2016: 44), u svom članku u *Borbi* 1946. godine oštro kritikuje strip i razume ga kao „erzac-pilulu“, supstitut za „pravu“ kulturu koji je nespojiv sa „narodnom kulturom“ i suštinski je „antinarodni“. U svojoj kritici Popović ne štedi ni stripske verzije narodne književnosti i stripske obrade socijalističkih ideala: „Još u leto 1939, povodom stripovanih narodnih pesama 'Baš-čelik' i 'Propast grada Pirlitora' naš napredni teorijski časopis za pitanja umetnosti, *Umetnost i kritika*, zauzeo je bio odlučan stav u obranu narodne poezije od nasrtaja industrije stripa. Tada smo mogli samo da protestujemo. Danas je kultura svojina naroda, i narod ima u rukama vlast, kojom može da zaštiti i svoju kulturu“ (Popović 1946). Prema Popoviću, „u nekim zagrebačkim listovima, kao na primer u 'Kerempuhu', javljaju se stripovi iz otadžbinskog rata Sovjetskog Saveza, a u osjećkom 'Glasu Slavonije' se pojavio 'Ratko-udarnik', 'čelični partizan', 'organizator akcije' u Zagrebu pod ustaškom vladavinom. Tu je druga vrsta kontinuiteta. Naime, junaci su novi, ali se oni potpuno poklapaju s ranijim strip-junacima Fleš Gordonom, Deksterom, Detektivom Iks i drugim lepouskasto-neodoljivo-hrabrim junacima iz američke policijske službe“ (Ibid.). „Prvi put u svojoj istoriji“, piše dalje Popović, „naši narodi su stekli pravo i mogućnost za kulturni život, a to velikim žrtvama stečeno pravo na kulturu zahteva da se ono i zaštiti od antikulturnih spekulacija, koje su u isti mah samim tim i antinarodne“ (Ibid.). To „pravo na kulturu“ i kulturne potrebe jugoslovenskih građana po Popovićevom mišljenju „zadovoljava čitav niz državnih izdavačkih zavoda i izdavačkih preduzeća, masovnih organizacija i to po smisleno razrađenom planu, što je kod nas novina. U našoj zemlji je taj planski rad na izdavanju knjiga moguć zbog postojanja narodne vlasti i zbog novoga karaktera države“ (Ibid.).

Jovan Popović je preminuo 1952. godine, prerano da bi doživeo ekspanziju stripa upravo unutar ovih „izdavačkih preduzeća i masovnih organizacija“, što je iz perspektive trenutka u kome je pisao svoju kritiku stripa bilo nezamislivo. Još nezamislivije bi Popoviću izgledala činjenica da su njegove *Istinite legende* (1944), ratna hronika u kojoj opisuje događaje iz NOB i njihove hrabre aktere, dobile svoju stripsku verziju: 1979. godine su *Dečje novine* iz Gornjeg Milanovca objavile strip Sibina Slavkovića pod istim naslovom.⁰¹

U ovom prilogu bavim se posleratnom produkcijom⁰² stripova sa tematikom NOB i pokušavam da odgovorim na pitanje kako je došlo do toga da strip u Jugoslaviji od zabrane i osude u prvim godinama nakon Drugog svetskog rata ne samo postane „glavni likovni medij masovne kulture“ (Banić 2014: 1), nego i da unutar te izuzetno masovne popularnokulturne produkcije partizanski stripovi⁰³ zauzmu važno mesto i dožive izuzetnu popularnost, koju verovatno najbolje ilustruje podatak da su stripovi o partizanskim kuririma Mirku i Slavku Desimira Žižovića Buina koje su izdavale *Dečje novine* iz Gornjeg Milanovca sedamdesetih godina objavljivani u tiražima koji su dostizali 180 000 do 200 000 primeraka (Zupan 2007).

Većina autora stripova u socijalističkoj Jugoslaviji stvarala je i stripove povezane sa NOB. Autori koje danas smatramo klasicima, poput Andrije Maurovića, Juleša Radilovića, Mikija Mustera, Ivice Bednjanca, Ivice Koljanina, Zdravka Sulića i drugi, u pedesetim i šezdesetim godinama stvarali su brojne partizanske stripove. Njima su se pridružili autori sledeće generacije, kao što su Branislav Kerac, Svetozar Obradović, Branko Plavšić, Ahmet Muminović, Dragan Marković, Petar Aladžić, Jelko Peterneš i drugi. Oni su sedamdesetih i osamdesetih godina objavljivali partizanske stripove paralelno sa stripovima drugih žanrova, poput onih o superherojima i onih koje su po licenci radili za međunarodne izdavače (za pregled, v. Đurić 2021). Među autorima su se našli i oni koji su zauzimali „alternativnu“ poziciju, poput novokvadratovca Radovana Devlića, dok su scenarija stripova potpisivali brojni pisci, režiseri i (filmski i dramski) scenaristi, među njima Đorđe Lebović, Aleksa Mikić, Branko Ćopić, Ivo Štivičić, Žika Mitrović, Rudi Aljinović, Gordan Mihić, Slavko Komarica, Miodrag Milanović, Marcel Čukli, Svetozar Obradović i Norbert Neugebauer.

Partizanski strip se najpre pojavljuje u širem kontekstu produkcije stripova koji se bave istorijskim temama i herojskom prošlošću jugoslovenskih naroda – na primer u edicijama *Nikad robom* u izdanju *Dečjih novina* i *Izlet u prošlost* u izdanju *Plavog vjesnika*. Kasnije se partizanski stripovi tematski profilisu, stiču veliku popularnost i sve više se vezuju za filmove sa tematikom NOB.

Interpretacije

Retrospektivno, masovna produkcija partizanskih stripova (unutar masovne produkcije i čitanja stripova u Jugoslaviji) najčešće se razume kao rezultat kulturne politike odozgo i interpretira ili kao „ideologizacija“, ili kao „amerikanizacija“ jugoslovenske popularne kulture. Prema ovim interpretacijama, jugoslovenska socijalistička vlast sprovodila je „ideologizaciju detinjstva i mladosti [...] i kroz popularnu kulturu, pa se šezdesetih intenzivira popularisanje NOB-a i kroz strip“ (Vučetić 2013: 237; v. i Karović 2019) i „koristila popularnu kulturu za promovisanje poželjnih sadržaja, odnosno [...] režim je prihvatio da se sadržaji i poruke, koje je čovek u socijalizmu trebalo da usvoji, upakuju u američko pakovanje, u formu svojstvenu kapitalizmu“ (Vučetić 2013: 219). Režim je, takođe, ograničavao umetničku slobodu autora kada je u pitanju izbor žanrova tematike, ne ostavljajući im drugog izbora nego da se dovijaju, „pa su, da bi se 'deveta umetnost' održala, pravili stripove poput Ratko-udarnik, čelični partijac, koji su likom nastavljali tradiciju upravo prokaženih američkih super-heroja, samo u 'pakovanju' poželjnih ideologiziranih sadržaja“ (Vučetić 2015: 85-86; vidi i Marković 1996: 476). Prema autorki izložbe *Djetinjstvo iza željezne zavjese* koja je bila postavljena u Pomorskom i povijesnom muzeju Hrvatskog primorja u Rijeci od 20. 10. 2022. do 21. 5. 2023. godine, „stripovi preko kojih su mnoga djeca učila prva slova i zavoljela čitanje (za razliku od gusto tiskanih slova u knjigama koje su bile obavezna lektira i od kojih su mnogi zazirali), kao i slikovnice s lijepim ilustracijama bili su način tihe amerikanizacije ili 'pozapadnjivanja' naših malih mozgova“ (Perinčić 2022: 46).

Ovakvo razumevanje logike koja je uslovlila izrazito prisustvo i veliku popularnost stripova o NOB uklapa se u šire diskurzivne obrasce kojima se objašnjava kulturna politika „totalitarnih“, „zatvorenih“ društava dr-

- 01 Isti strip objavljen je i u dečjem listu na rumunskom jeziku *Bucuria copiilor* u izdanju Libertate iz Pančeva (Sibin Slavković, intervju, Novi Sad, 17. 6. 2025).
- 02 O partizanskim stripovima koji su nastajali tokom Drugog svetskog rata, videti Zupan (2007: 41-43) i Đurić (2021: 163).
- 03 Produkcija stripova sa tematikom NOB najčešće se označavala izrazima *partizanski stripovi* ili *stripovi o NOB*, dok danas prevladuje naziv *antifašistički strip*. V. Parežanin 2024, izložbu Veljka Krulčića „Antifašistički strip u Jugoslaviji, od 'Pionira' do 'Partizana'“ u Sarajevu maja 2024, kao i album *Antifašistički strip u Hrvatskoj* (Strip Forum, Zagreb, 2012).

04 Branislav Kerac, intervju, Novi Sad, 25. 12. 2023.

05 Nikola Maslovara, intervju, Gornji Milanovac, 17. 3. 2023.

06 Ovo pitanje nije bilo ključno samo za popularnu kulturu. „Zar tema naše revolucije ne traži od nas da široko nalazimo ono što gledaoci žele, i način na koji žele da vide“, pitao se, na primer, jedan od učesnika tribine potrošača 1962. godine (Crnovršanin, 1962: 5, citirano prema Vučetić 2013).

žavnog socijalizma. Za te obrasce karakteristična je binarnost između slobode i represije, i razumevanje „kulturne produkcije 'sa Istoka' kao nametnute, rigidne i nadzirane od strane države ili kao puki proizvod refleksije i prisvajanja matrica zapadne kulture“ (Hofman 2013: 283).

Ovakvi pogledi, takođe, ignorišu kompleksne odnose između autora, razrađene infrastrukture izdavačkih preduzeća u Jugoslaviji, i čitalaca i čitateljki stripova – odnose koji su se oblikovali unutar socijalističke javne i društvene sfere i koji se ne mogu redukovati ni na rezultat ideološkog delovanja socijalističkog režima, niti na rezultat kapitalističke, tržišne logike ponude i potražnje. Oni, isto tako, negiraju mogućnost za delovanje i autentičnu produkciju koja je imala smisla unutar jugoslovenskog socijalističkog društva.

Ovakvim pogledima suprotstavljaju se načini na koje sami autori stripova, pripadnici „druge generacije“ koja je rođena nakon Drugog svetskog rata i stasala kasnih šezdesetih i u sedamdesetim godinama, kada je masovna popularna štampana kultura, čiji je strip bio najvažniji predstavnik, bila na vrhuncu, gledaju unazad na svoj rad: „Nije bilo partijske prisile. U to vreme se u to verovalo“, rekao mi je Branislav Kerac, autor stripova *Poručnik Tara*, *Troje nesalomljivih* i *Partizan Goran* u intervjuu.⁰⁴ U intervjuu sa Darkom Macanom, Kerac je takođe istakao: „Kao i svi klinci rođeni u Jugoslaviji, nikada nismo osećali pritisak niti smo ikako bili ugnjetavani. Nije bilo tiranije, nije bilo partokratije, ničeg takvog“ (Kerac u Macan 2023).

Infrastruktura za „proizvodnju“ partizanskog stripa

Da bismo razumeli motivaciju mladih autora koji su šezdesetih, sedamdesetih i osamdesetih godina pravili stripove sa tematikom NOB, potrebno je razumeti društvene, infrastrukturne i materijalne uslove u kojima su ovi stripovi stvarani i čitani, kao i okvire unutar kojih su cirkulisali.

Izdavačko preduzeće *Dečje novine* iz Gornjeg Milanovca može nam poslužiti kao dobra studija slučaja koja pokazuje da procesi odlučivanja i oblikovanja izdavačke politike nikako nisu bili jednosmerni i usmereni isključivo odozgo prema dole. Za datum nastanka *Dečjih novi-*

na uzima se 11. decembra 1956. godine, kada je na sastanku Literarne družine u osnovnoj školi u Gornjem Milanovcu doneta odluka da se osnuje školski časopis i da se štampa u štampariji (a ne na geštetneru kao što je prvobitno bilo planirano). Tada je oformljena i prva dečja redakcija koju je činilo osmoro učenika i učenica. Utvrđena je i koncepcija lista – odlučeno je da će se pre svega objavljivati dečji radovi, a „da će se samo specifični sadržaji poveravati nastavnicima i drugim saradnicima“ (*Između igre i podviga* 1996: 11). Prvi broj časopisa pod naslovom *Dečja politika* objavljen je januara 1957. i poslat školama ne samo u milanovačkoj opštini, nego širom Srbije. Od drugog broja list izlazi pod imenom *Dečje novine*, a 1959. mu se pridružuju *Nasmejane dečje novine* (Ljuštanović 2019: 450). Redakcija je prvih nekoliko godina radila u maloj prostoriji u školi, dok su se u podrumu pakovale novine, pa se zbog nedostatka prostora radilo u dve smene (*Između igre i podviga* 1996: 16).

U narednim godinama su *Dečje novine* dobile svoje prostore i izrasle u jednog od najvećih izdavača i najvećeg izdavača stripova u Jugoslaviji. Postale su preduzeće 1962. godine, a dvojica nastavnika milanovačke osnovne škole koji su imali ključnu ulogu u nastanku školskog časopisa – Srećko Jovanović i Aleksandar Lazarević – preuzeli su funkcije glavnog i odgovornog urednika i generalnog direktora.

Strip redakcija *Dečjih novina* imala je dvanaest zaposlenih i preko 5000 spoljnih saradnika.⁰⁵ Da bi se intenzivna proizvodnja stripova održala, ova izdavačka kuća imala je razrađenu kadrovsku politiku i mehanizme prenosa znanja. Mnogi članovi dečjih i srednjoškolskih redakcija su se kasnije zapošljavali u *Dečjim novinama*. Za autore stripova organizovane su rezidencije u Gornjem Milanovcu. Tako je, na primer, 1965. godine Radivoj Bogičević, autor stripa *Akant* duže vreme proveo u milanovačkom hotelu i tu „ilustrovao po nekom svom metodu“ (*Između igre i podviga* 1996: 21), a kroz brojne škole crtanja organizovane u Vrnjačkoj Banji, na planini Rudnik i drugim mestima formirani su novi kadrovi za crtanje stripova (*Podsećanje na Dečje novine* 2016).

Ključno pitanje za stvaraoce dela jugoslovenske popularne kulture, pa i za autore stripova i za urednike izdanja u kojima su oni štampani, bilo je šta čitaoci žele.⁰⁶ *Dečje novine* su od početka svog postojanja organizovale istraživanja čitalačkih interesovanja. U januaru

1959. je istraživanjem interesovanja čitalaca za pojedine stripove utvrđeno da je na prvom mestu serija *Nikad robom*, a da joj slede *Kurir Fića iz Ježa*, *Pevač Peca* i *Julija Džons* iz *Novosti* (*Između igre i podviga* 1996: 27).

Iako na prvi pogled ovakva strategija deluje kao izrazito tržišno, „holivudski“ (Vučetić 2013: 233) orijentisana, ona je zapravo proizilazila iz veoma različitog koncepta učestvovanja u javnoj sferi koji je omogućila masovna produkcija štampanih medija. Kada je u pitanju delovanje *Dečjih novina* i njihovo izdavanje stripova, prisustvo dece i njihovo aktivno učešće u redakcijama bili su osnovni način da se obezbedi ova ključna veza između onih koji odlučuju o sadržaju i onih kojima je taj sadržaj namenjen. U impresumu svakog broja *Dečjih novina* pisalo je „Uređuje školski odbor učenika“. Srećko Jovanović ističe da su *Dečje novine* nastale u školskom okruženju, da su stalno osluškivali šta deca imaju da kažu i šta žele i da su pokušavali da se užive u njihovu maštu. Pošto su delili prostore sa članovima dečje redakcije, mogli da posmatraju njihove reakcije na svaki tekst i svaku ilustraciju i to je presudno uticalo na uređivačke odluke (Jovanović u Jevtić 2010: 81).

Osim toga, dečaci i devojčice koji su čitali njima namenjene časopise *Dečjih novina* i sami su bili autori i urednici njihovog sadržaja – slali su svoje tekstove, crteže, predloge, zahteve i želje i učestvovali u brojnim konkursima i nagradnim igrama. Svako je mogao da šalje svoje literarne tekstove, novinske reportaže, vesti i crteže, a „svake druge subote žiri od četrdesetoro dece odlučivao je o dobitnicima nagrada za najbolji tekst, reportažu i literarni sastav“ (Zograf 2023: 3). *Dečje novine*, kao i ostali jugoslovenski dečji časopisi poput, na primer, *Pionirskog lista* u Sloveniji, donosili su sadržaje za decu, o deci, koje su u velikoj meri stvarala sama deca (Turk Niskač 2023; v. i Kobolt 2024).

Ovakav pristup bio je internalizovan na različitim nivoima i kod različitih aktera stripske scene. Desimir Žižović Buin, autor stripova o Mirku i Slavku koji su „od kraja pedesetih do osamdesetih godina dvadesetog veka preplavili jugoslovenski kulturni prostor, postavši omiljeno štivo hiljadama dečaka i devojčica“ (Ljuštanović 2019: 439), postao je prvi crtač *Dečjih novina*. Pritom je, prema svedočenju tadašnjih urednika, jedino zahtevao da mu se omogući rad sa decom. Stripove je crtao sa željom da liče na dečje crteže, a stripovi o Mirku i Slavku predstavljali su pokušaj da „borbu i revoluciju svede na

dečji jezik. I deca su prihvatila“ (Buin u Jovanović i Lazić 1986). Strip o Mirku i Slavku je najpre izlazio u okviru edicije *Nikad robom*, a zatim se zbog popularnosti izdvojio u posebnu ediciju (Ljuštanović 2019; Kladušan 2010).

Godinama kasnije, autori sledeće generacije poput Baneta Kerca takođe su radili svoje stripove sa velikim interesovanjem za želje i afinitete svojih čitalaca. Upoređujući svoj rad sa radom autora stripova koji su od sedamdesetih godina nastajali u okrilju studentskih kulturnih centara i objavljivani su u studentskoj štampi, Kerac ističe da su se „oni bavili nekom drugom vrstom stripa, nekim drugim razmišljanjem. To se onda zvala avangarda, ili ‘treća generacija’. Smatralo se nečim što je suprotno od onog što mi radimo. Zapravo i jeste, jer je zahtevalo manje rada – tabla mesečno uglavnom, ali je puno kazano tom jednom tablom. Za razliku od nas, koji smo sa puno tabli malo rekli, ali smo zato zabavljali čitaoc. Sve zavisi ko se za šta opredelio. Što se mene tiče, mogao sam da radim i jedno i drugo. Poznavanje zanata omogućava ti da radiš različite stvari. Imao sam nekoliko izleta i u tu takozvanu avangardu. Time sam samo pokazao da je to jedno te isto. Jer, kad i avangarda postane popularna, prelazi u komercijalu“ (Kerac u Đurić 2016: 177–178).

Preplitanje žanrova

Kompleksan odnos između onoga što su autori stripova želeli da crtaju i onoga što je njihova publika želela da čita ne samo da je nesvodiv na binarne narative o amerikanizaciji i nekritičkom oponašanju zapadnih obrazaca s jedne strane i strateškom iskorišćavanju tih obrazaca od strane socijalističke države za vlastite ideološke ciljeve, sa druge, nego se ne može razumeti ukoliko se ne uzme u obzir širi kontekst popularne kulture, i lokalne i globalne, u kome su i ovi autori i njihova publika odrastali i socijalizovali se. Unutar tog konteksta postojala je čvrsta veza između produkcije stripova i filmske industrije.⁰⁷ Ne samo da su ove dve sfere bile tesno prepletene, već je među njima vrlo rano uspostavljen dijalog, te raznolikost žanrova i reprezentacijskih strategija u predstavljaju NOB i partizana treba razumeti kao rezultat tog dijaloga, a ne kao pokušaj autora da svoje (super) junake obuku u partizanske uniforme i tako ih učine prihvatljivim za socijalistički režim.

⁰⁷ Ova veza je, kako ističe Vera Horvat-Pintarić, postojala i u periodu između dva rata. Repertoar zagrebačkih bioskopa u to vreme direktno je uticao na stripove koji su se pojavljivali u periodičnoj štampi (Horvat-Pintarić 1975: 143–145).

08 Još jednu zanimljivu međuformu predstavljaju dijafilmovi – nizovi dijapozitiva povezani u koherentnu priču. Povezivali su fotografiju, literaturu i crtež i sve više se približavali filmu kako se tehnologija razvijala i usavršavala. Dijafilmovi su bili izuzetno popularni i rasprostranjeni u Sovjetskom Savezu, naročito pre pojave i širenja VHS kasete i videorekordera (v. Kuznecov i Toporkov 1962, <https://diiafilmy.su>).

09 Za više o filmu *Kapetan Leši*, v. Gilić 2015.

10 Kljakić (1986) donosi zanimljivu raspravu o odnosu kolektivnog i individualnog u partizanskom stripu. V. i Kerac u Đurić 2016: 148.

Formalnu konvergenciju između stripova i filмова srećemo u posebnoj medijskoj formi – fotostripu, gde su kvadratići sa crtežima zamenjeni fotografijama koje funkcionišu kao kadrovi u filmu, ali zahvaljujući štampanom mediju omogućavaju način čitanje svojstven stripu – u sopstvenom ritmu, pri čemu praznine između kadrova imaju važnu ulogu.⁰⁸ Najznačajniji autor fotostripova u Jugoslaviji bio je Aleksandar Saša Bizetić. Između 1955. i 1968. godine objavio je 23 fotostripa, od kojih je najveći deo bio posvećen tematici NOB, npr. *Detinjstvo druga Tita*, *Pozdrav prazniku*, *Ptice bure*, *Život za slobodu*, *Žicar u akciji*, *Skojevci iz Male luke* i dr. (v. Zupan 2007).

Žanrovska povezanost između stripa i filma ogledala se i u produkcijskoj povezanosti među njima. Mirko i Slavko su zahvaljujući velikoj popularnosti dospeli i na filmsko platno: *Dečje novine* su bile producent filma *Mirko i Slavko* koji se pojavio 1973. godine u režiji Branimira Torija Jankovića. Mnogo tipičniji bio je, međutim, suprotan smer – od šezdesetih godina dalje, brojni stripovi nastaju na osnovu filмова i televizijskih serija, poput serije o Kapetanu Lešiju (1960–1964) koju su napravili Nenad Brix i Jules Radilović na osnovu istoimenog filma Žike Mitrovića (1960).⁰⁹ Mitrović je i sam na početku karijere bio autor brojnih stripova. Strip *Diverzanti* Marcela Čuklija i Julesa Radilovića napravljen je prema filmu Hajrudina Krvavca (1967), a *Valter brani Sarajevo* Đorđa Lebovića i Ahmeta Muminovića prema istoimenom Krvavčevom filmu (1972). Muminović je autor stripa *Otpisani* nastalom prema popularnoj TV seriji (rež. Dragan Marković), a serija *Kuda idu divlje svinje* (rež. Ivo Štivičić, 1971) dobila je svoju stripsku verziju pod naslovom *Crni Roko*, čiji je autor Jelko Peternelj (1983); Branislav Kerac i Branko Plavšić su kasnih osamdesetih napravili strip *Balkan ekspres* prema filmu Branka Baletića i Gorana Mihića (1983). U mnogim slučajevima režiseri i scenaristi filмова učestvovali su i u nastanku stripova.

Ova kratka lista parova stripova i filмова ilustruje veliku raznolikost stilova, narativnih tehnika i tematike unutar „partizanskog“ žanra. Važno je, takođe, imati u vidu da je ova produkcija bila smeštena u međunarodne trendove tog vremena i čvrsto povezana sa njima: kako ističe više autora, epske filmske partizanske sage poput *Neretve* Veljka Bulajića (1969), *Sutjeske* Stipeta Delića (1973), *Uzičke republike* Žike Mitrovića (1974) i drugih

imale su mnogo toga zajedničko sa vesternima i britanskim ratnim filmovima i bile su popularne i priznate u međunarodnom prostoru (v. Gilić 2015, Jovanović 2015, Stanković 2015). Stripska serija *Partizani* Julesa Radilovića objavljena je u više od 15 zemalja, od Holandije do Šri Lanke (v. Sitar 2016).

Jugoslovenski partizanski stripovi i filmovi imali su i svoje individualne heroje – od onih koji su ličili na junake vesterna poput Kapetana Lešija do nezaboravnih individualnih karaktera poput Valtera u *Valter brani Sarajevo*.¹⁰ Mnogi od filmskih i stripskih narativa značajno su se udaljavali od raširene imaginacije partizanske herojske epike: tako nalazimo bande švercera koje se bore između sebe u okupiranom Zagrebu u *Diverzantima*, mlade ilegalce u okupiranom Beogradu u *Otpisanima*, ili sitne kriminalce koji pokušavaju da prežive ratne godine u *Balkan ekspresu*.

„Partizansku“ popularnu kulturu u Jugoslaviji je, dakle, odlikovala izuzetna raznolikost žanrova, narativa i junaka: kako ističe Peter Stanković, „jugoslovenski partizanski filmovi su jednostavno bili previše raznoliki da bismo ih mogli posmatrati kao konzistentan filmski žanr. Oni su očigledno imali zajedničku temu – partizanski ustanak u Drugom svetskom ratu – ali to je uglavnom to“ (Stanković 2015: 246). Zato je za razumevanje genealogije i prirode partizanskog stripa u Jugoslaviji možda najvažnija ova veza između stripa i filma unutar izrazito heterogenog žanrovskog krajolika. Svedočenja autora stripova koji su pripadali generaciji rođenoj posle Drugog svetskog rata potvrđuju da je upravo ova žanrovska heterogenost bitno određivala njihove izbore i afinitete kada su u pitanju njihovi partizanski stripovi i njihovi heroji.

Branislav Kerac, autor stripa *Poručnik Tara*, partizanskog heroja koji liči na junake vesterna, istakao je u intervjuu da „Taru nismo radili jer nam je tako naređeno, nismo morali da opisujemo određene događaje, pa čak ni da se toliko držimo istorije“ (Kerac u Macan 2023). Kako je objasnio, nastanak poručnika Tare povezan je i sa filmovima o divljem Zapadu i sa partizanskim filmovima i uslovljen specifičnom dinamikom između ove dve produkcije: „Američki vesterni iz pedesetih nisu čak ni bili kaubojski filmovi, to su bile drame, teatralne igre zamaskirane kaubojskom odećom. [...] Gary Cooper je uvek bio čist i uredan, malo bi se isprljao samo kad bi se potukao u nekoj štali. Ali onda, 1964. godine, došli

su 'Za šaku dolara' i naša tinejdžerska fascinacija Sergiom Leoneom i Clintom Eastwoodom, tako da je bilo jedino prirodno da Poručnik Tara dobije lice Clinta Eastwooda" (Ibid.). *Poručnik Tara*, je osim toga, bio inspirisan i autorima stripova koje su on i njegova generacija čitali i voleli – on je, kako ističe Kerac, „naš Poručnik Bluberi“¹¹, junak – partizan „koji će biti kao Bluberi, malo svojeglav, koji će imati čin kapetana, a onda će biti ražalovan (nikad nismo otkrili zašto)“ (Kerac u Đurić 2016: 148).

Nastanak *Poručnika Tare* Kerac nedvosmisleno smešta u imaginativni okvir tadašnje „partizanske popularne kulture“ koja je bila heterogena, vrednosno raznolika i povezana sa globalnom filmskom i stripskom imaginacijom tog vremena: „Jugoslovenske filmove o Drugom svetskom ratu poput *Sutjeske* i *Neretve* smo smatrali nekom vrstom špageti vesterna. Ali onda su napravili jedan veoma ozbiljan, čak dobar film, pravi partizanski western – *Devojački most*. Govorio je o razmeni zaroobljenika na Devojačkom mostu, imao si partizane, trojicu ili četvoricu, koji su vozili neke nemačke zaroobljenike, i to je bila drama na vrlo malom prostoru. Jednom partizanu su Nemci pobili sve i on je želeo osvetu, onda si imao Nemca – dobrog momka, aristokratu koji nije podržavao nacizam. *Devojački most* nas je direktno inspirisao da napravimo partizanski western (strip)“ (Ibid.).

Unutar ovog heterogenog, nebinarnog i neteleološkog sistema inspiracije, dijaloga i intertekstualnosti autori su imali mogućnost da sam žanr partizanskog stripa učine raznolikim i približe ga vlastitim afinitetima, interesovanjima i pozicijama. Pri tome nije dolazilo do radikalnog prekida sa uspostavljenim vrednosnim sistemom, u kome su antifašističke tekovine Drugog svetskog rata bile na samom vrhu, niti su takav prekid zahtevali ili želeli čitaoci i čitateljke stripova.¹² Tekovine Drugog svetskog rata bile su za ove autore izvor inspiracije i materijala za pripovedanje. Na primer, strip *Trojica nesalomljivih* (1980–1981) Svetozara Obradovića i Branislava Kerca donosi neobičnu kombinaciju glavnih junaka – crnogorskog partizana Miljana, razmaženu gradsku devojčicu Zvezdanu i ozbiljnog i odgovornog seoskog mladića. Autori ističu da su ovom stripu „spojili nespojivo“ (Obradović u Đurić 2016: 178) i tako kroz humor, satiru i komične situacije mogli da prenesu poruku da „rat nije baš nešto što valja“.¹³

Ova raznolikost žanrova i reprezentacijskih strategija omogućavala je autorima stripova kompleksno pozicioniranje, nesvodivo na opoziciju između „ideološkog rada“ odozgo i „opozicijskih“ reakcija na taj rad od strane autora,¹⁴ niti na „propagandu vs. umetnost, fundamentalnu dihotomiju kroz koju se u totalitarnoj paradigmi razumeju sfere umetnosti i kulture“ (Jovanović 2015: 287). Pri tome figure partizana i narativi o njima za autore stripova i njihovu publiku nisu bili suprotstavljeni junacima vesterna i superherojima zapadne pop-kulture, već su zajedno postojali unutar imaginativnog okvira odrastanja, stvaranja i fascinacije koji su stvarali mediji i popularna kultura.

- 11 Branislav Kerac, intervju, Novi Sad, 25. 12. 2023.
- 12 Izrazitiji prekid sa postojećim narativima i reprezentacijama uočavamo, na primer, kod stripa 1945. Zorana Smiljanića koji je pod pseudonimom Vittorio de la Croce objavio u slovenačkoj *Katedri*. Glavni junaci ovog stripa zapravo su antiheroji – trojica četnika koji su prikazani kao zle i nemoralne ubice obučene u dugačke, prljave kapute, „kao u filmovima Sergia Leonea i Waltera Hilla“ (Smiljanić 2017: 4). Ni partizani u stripu nisu predstavljani kao heroji, već kao nesigurni, melanholični, nesposobni borci koje neprijatelj sa lažnom koćom eliminiše. Smiljanićev strip se bavi tabuiziranim događajima sa kraja Drugog svetskog rata i obiluje nasiljem i eksplicitnim scenama. Iako je ovaj strip vizuelno veoma udaljen od partizanskih stripova, Smiljanić ostaje unutar iste popularno-kulturne matrice kao i njihovi autori: i on partizanske filmove smatra lošim vesternima i kreira ratni western u stripu koji je bliže njegovom afinitetu (Ibid.). U stripu 1943. objavljenom u *Mladini* 1995–1996. koji govori o bandi koja se bori protiv partizana, domobrana i Italijana, Smiljanić se takođe drži istog obrasca: stvara „western koji se događa na slovenačkoj zemlji“ i želi da napravi strip bez ideologije, koji ne navija ni za jednu stranu (Ibid.; v. i Sitar 2017: 84–88).
- 13 Branislav Kerac, intervju, Novi Sad, 25. 12. 2023.
- 14 Nebojša Jovanović (2015) dekonstruiše ovakvo binarno razumevanje i kada je u pitanju odnos između „crvenog“ i „crnog“ talasa u jugoslovenskoj kinematografiji.

Bibliografija

- Banić, Marta. 2014. *Strip opus Dubravka Matakovića*. Diplomski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet.
- Crnovršanin, S. 1962. Sa tribine potrošača, *Filmska kultura* (Zagreb), 28(VI).
- Đurić, Predrag. 2016. *Zlatno doba vojvođanskog stripa: 23 intervjua*. Beograd – Novi Sad: System Comics – Rosencrantz.
- Đurić, Predrag. 2021. *Kvadrati koji govore: Tekstovi o stripovima koje smo voleli*. Beograd: Modesty stripovi.
- Gilić, Nikica. 2015. „Narrative and Genre Influences of the International Classical Cinema in the Partisan Films of Živorad-Žika Mitrović“. Miranda Jakiša, Nikica Gilić (ur.), *Partisans in Yugoslavia: Literature, Film and Visual Culture*. 227-244. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Hofman, Ana. 2013. „'Ko se boji šunda još?': Muzička cenzura u Jugoslaviji“. Lada Duraković, Andrea Matošević (ur.) *Socijalizam na klupi: Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*. 279-316. Zagreb – Pula: Srednja Europa – Sveučilište Jurja Dobrile u Puli – Sa(n)jam knjige u Istri.
- Horvat-Pintarić, Vera. 1975. „Autorski strip zagrebačke škole“. *Kultura* 28: 131-171.
- Između igre i podviga*. 1996. Aleksandar Lazarević (ur.), *Između igre i podviga: Ko je i kako stvarao Dečje novine*. Gornji Milanovac – Beograd – Novi Sad: Revera pres – Forum.
- Jakovljević, Branislav. 2016. *Allienation Effects: Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945-91*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Jevtić, Miloš. 2010. *Sa knjigom u ruci. Razgovori sa Srećkom Jovanovićem*. Gornji Milanovac – Biblioteka Braća Nastasijević – Muzej rudničko-takovskog kraja.
- Jovanović, Nebojša. 2015. „We Need to Talk about Valter: Partisan Film and the Anti-Leftist Odium“. Miranda Jakiša, Nikica Gilić (ur.), *Partisans in Yugoslavia: Literature, Film and Visual Culture*. 283-313. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Jovanović, Ljubiša i Miloš Lazić. 1986. „Desimir Žižović Buin, autor najčitanijeg YU stripa 'Mirko i Slavko': Istina je da nosim šajkaču“, *Blitz*, jul, dostupno na: <http://www.yugopapir.com/2013/11/desimir-zizovic-buin-autor-najcitanijeg.html>
- Karović, Nemanja. 2019. „Između ideološkog i estetskog: poetika kratke priče u dečjem listu Tik-tak“. Tijana Tropin i Stanislava Barać (ur.), *Časopisi za decu: Jugoslovensko nasleđe (1918-1991)*. 477-479. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Kladušan, Jurica. 2010. „Nikad robom“. *Stripovi.com*. 19. 8, <http://www.stripovi.com/enciklopedija/izdavaciedicije/nikad-robom/246/>
- Kljakić, Ljubomir. 1986. „Partizanski strip kao prometejska pustolovina“. *NOB u jugoslovenskom stripu*. Beograd: Dom Jugoslovenske narodne armije.
- Kobolt, Katja. 2024. „Literature Builds Children, Children Build Literature: Literary Education in Socialist Yugoslavia and Children's Literary Agency“. *Anthropos* 56, 1: 97-123.
- Kuznecov, S. i N. Toporkov. 1962. *Sovetskiy diafil'm*. Moskva: Izdatel'stvo Iskustvo.
- Ljuštanović, Jovan. 2019. „'Mirko, pazi metak...': Pojava Dečjih novina iz Gornjeg Milanovca – kulturnopolitički i ideološki kontekst“. Tijana Tropin i Stanislava Barać (ur.), *Časopisi za decu: Jugoslovensko nasleđe (1918-1991)*. 437-456. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Macan, Darko. 2023. „In favor of happy endings: Yugoslavia and Serbia's Bane Kerac interviewed by Darko Macan.“ *International Journal of Comic Art Blog*, 11. 6, <https://ijoca.blogspot.com/2023/06/in-favor-of-happy-endings-yugoslavia.html?fbclid=IwARoCSgpalsiSDVlzRmgfDga-Y1nzXoj7nfSRTXRzHiumHydzytUechy4Uo>
- Marković, Predrag J. 1996. *Beograd između istoka i zapada 1948-1965*. Beograd: Službeni list SRJ.
- Parežanin, Lujo. 2024. „Veljko Krulčić: Tko god se hoće baviti NOB-om, ne može preskočiti stripove.“ *Novosti*, 3. maj, <https://www.portalnovosti.com/veljko-krulcic-tko-god-se-hoce-baviti-nob-om-ne-moze-preskociti-stripove/>
- Perinčić, Tea. 2022. *Djetinjstvo iza željezne zavjese*. Rijeka: Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja.
- Podsećanje na Dečije novine. 2016. „Podsećanje na 'Dečije novine' kroz muzejsku izložbu. RTS, 17. decembar, <https://www.rts.rs/lat/vesti/drustvo/2565720/podsecanje-na-decije-novine-kroz-muzejsku-izlozbu.html>
- Popović, Jovan. 1946. „Crnoberezijanska erzac-roba na književnom tržištu“. *Borba*, 5. januar.
- Sitar, Iztok. 2016. „Vrnitev odpisanih“. *Pogledi* 7(4), februar, <https://pogledi.delo.si/knjiga/vrnitev-odpisanih>
- Sitar, Iztok. 2017. *Zgodovina slovenskega stripa 1927-2017: devetdeset let stripa*. Ljubljana: UMco – Primitus.
- Smiljanić, Zoran. 2017. *Vojne zgodbe*. Ljubljana: Buch – Zavod Strip art.
- Stanković, Peter. 2015. „1970s Partisan Epics as Western Films. The Question of Genre and Myth in Yugoslav Partisan Film“. Miranda Jakiša, Nikica Gilić (ur.) *Partisans in Yugoslavia: Literature, Film and Visual Culture*. 245-264. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Turk Niskač, Barbara. 2023. „The Ambiguous Nature of Children's Work in Socialist Yugoslavia: An Analysis Based on the Children's Magazine Pionirski List“. *The Journal of the History of Childhood and Youth*, 16, 3: 456-476.
- Vučetić, Radina. 2013. „Kauboiji u NOB-u: Partizanski vestern i strip u socijalističkoj Jugoslaviji“. Lada Duraković, Andrea Matošević (ur.) *Socijalizam na klupi: Jugoslavensko društvo u očima nove postjugoslavenske humanistike*. 219-250. Zagreb – Pula: Srednja Europa – Sveučilište Jurja Dobrile u Puli – Sa(n)jam knjige u Istri.

- Vučetić, Radina. 2015. „Paja Patak s pionirskom maramom (Socijalističko detinjstvo na američki način).“ 81-91. *Plameni pozdravi: Reprezentativni portret detinjstva u socijalističkoj Jugoslaviji*. Beograd: Muzej istorije Jugoslavije.
- Zograf, Aleksandar. 2023. „Dečje novine: From school magazine to major comics publisher.“ *Comicalités. Études de culture graphique* 1-17.
- Zupan, Zdravko. 2007. *Vek stripa u Srbiji*. Pančevo: Kulturni centar – Galerija savremene umetnosti.

LIČKOM VODJI OD USTANKA

UMJERENO Narodna

Cije-loj Li-ci za-lost sr-ce bi-je
što joj ne-sla dič-no-ga Krt-ti-je.

Cijeloj Lici žalost srce bije
što joj nesta dičnoga Krttije.

Što joj nesta vođe od ustanka,
prvog vođe — Orešković Marka.

Drug je Marko hrvatskoga roda,
al je majka srpskoga naroda.

Oj fašisti, jađena vam majka,
platit ćete Orešković Marka.

Odkad junak u grobnici leži —
naše srce za osvetom teži.

Mnogo ih je već palo za Marka,
a i još će — žalosna vam majka!

IVANIŠEVIĆ, IVICA

**Po šumama, tiskarama i kioscima:
partizanski strip u Hrvatskoj**

IVANIŠEVIĆ, IVICA

Po šumama, tiskarama i kioscima: partizanski strip u Hrvatskoj

Sa stajališta stripofila, prvi Božić u slobodi bio je ustvari Uskrs. Na taj dan 1945. godine u osječkom *Glasu Slavonije* objavljena su prva dva nastavka stripa *Udarnik Ratko*, kojim se ova izražajna forma nakon podulje stanke vratila na kioske razrušene zemlje. Za uskrснуće štiva u sličicama bio je zaslužan budući velikan naše animacije i koječega drugog, tada petnaestogodišnji Borivoj Dovniković koji je svoje nadahnuće pronašao u knjižici Josipa Barkovića, *Na zagrebačkoj fronti*, o borbi partizanskih ilegalaca protiv ustaša i Nijemaca. Treći nastavak publicirao je 29. prosinca, a četvrti 6. siječnja. Istoga dana u beogradskoj *Borbi* Jovan Popović, ugledni pjesnik, prvoborac i urednik kulturne rubrike lista koji se tada nije puno razlikovao od moskovske *Pravde*, objavio je vrlo iscrpan komentar pod naslovom *Crnoberzijanska erzac-roba na književnom tržištu*.

„Prvi put u svojoj istoriji“, upozorio je zabrinuti autor, „naši narodi su stekli pravo i mogućnost za kulturni život, a to velikim žrtvama stečeno pravo na kulturu zahteva da se ono i zaštiti od antikulturnih špekulacija, koje su u isti mah samim tim i antinarodne. Zakonima narodne republike Jugoslavije zagaranтована je sloboda književnog, naučnog i umetničkog stvaranja, a zagaranтована je i sloboda štampe. No pod slobodom se ne može shvatiti i sloboda trovanja naroda. Zar pravo na trgovinu uključuje i pravo prodavanja pokvarene hrane ili otrovnih droga? A zar pod slobodu književnog stvaranja i objavljivanja može spadati i sloboda prodavanja krijumčarske šund-robe, zaglupljujućih droga u književnom obliku? Razume se da ne.“ (Borba, 6. siječnja 1946.)

Popović se zauzeo za odlučan obračun s ovom kvaziliteraturom bez obzira na duboko ukorijenjene sklonosti, odnosno nježne sentimente koje su naivni čitatelji gajili prema tom obliku vizualnog pripovijedanja: „Ako je nažalost nastala izvesna navika na strip kod jednog dela čitalačkih masa, je li to navika koju narodna demokratija treba da podržava? Da li tu treba održavati ‘kontinuitet’? Ako je radi porobljavanja naroda bilo potrebno davati mu erzac-kulturu, jer je prava kultura nepomirljivi neprijatelj fašističkog varvarstva i svake vrste reakcije, zar je danas, kad je narod zajedno sa slobodom i svojom vlašću stekao pravo na istinsku kulturu, moguće da mu se pod vidom kulture nesmetano podmeće nešto što je izrazito antikulturno i što, zaglupljivanjem masa, podriva narodnu državu? Razume se da ne. Pred navika-

ma narodna vlast ne može imati strahopoštovanje, jer su naročito za vreme okupacije nastale razne navike koje sistematski treba uklanjati među ostalim i pravilnom kulturnom politikom.“ (Borba, 6. siječnja 1946.)

Borbini komentari tada su imali težinu državnog ukaza. Nisi trebao čekati da zakonodavac nešto i formalno zabrani ako su prva pera toga lista već povelu harangu protiv stanovite visoko suspektne pojave, odnosno prakse. Prokušanom staljinističkom metodom strip je tako stavljen izvan zakona da bi pravo građanstva iznova stekao nekoliko godina kasnije i to nehotičnom zaslugom samog Josifa Visarionoviča. Naime, otpor prema Rezoluciji Informbiroa za svoju je posljedicu imao i otpljavanje odnosa prema Zapadu pa time i prema onim oblicima kulturne proizvodnje koji su do tada bili obilježeni reputacijom kapitalističkih kukavičjih jaja.

Ulogu obnovitelja stripa preuzeo je, očekivano, naš najveći prijeratni autor, Andrija Maurović, koji je 1950. u listu *Pionirska zastava* objavio storiju pod naslovom *Miko i njegova četa*. Njegov primjer polako su počeli slijediti i drugi zanesenjaci u ovu izražajnu formu. No trebalo je proći dosta vremena da se izgradi izdavačka infrastruktura koja može servisirati potrebe nadolazećeg naraštaja mladih crtača i scenarista. U tom je smislu ključnu ulogu odigrao *Plavi vjesnik*, utemeljen 1954. godine, koji će od 1960. i dolaska Nenada Brixija na položaj glavnog urednika postati zamašnjakom produkcije. U sljedećih šest godina na stranicama toga zabavnika bit će objavljeno oko 130 naslova domaćih autora (u rasponu od onih iz stare, predratne garde poput Maurovića i braće Neugebauer pa do mladih crtača kao što su Julio Radilović, Žarko Beker, Borivoj Dovniković, Vladimir Delač i Zdenko Svirčić, odnosno pisaca poput Zvonimira Furtingera, Marcela Čuklija i Rudija Aljinovića.)

Zlatno doba hrvatskoga stripa neće, na žalost, potrajati osobito dugo. Suočen s padom naklade i potrebom da list prilagodi nekim novim – u prvom redu glazbenim – interesima mladih čitatelja, Brixij će 1966. poduzeti drastičan konceptijski zaokret i dojučerašnji strip-zabavnik pretvoriti u tjednik za tinejdžere, koji ažurno prati zbivanja na muzičkoj sceni i iz njih izvede ne promjene životnoga stila mladih. Bez obzira na činjenicu što je sâm odredio novu uređivačku politiku, Brixij se u novim prilikama ili nije uspijevao ili uopće nije ni htio snaći, pa je 1967. napustio *Plavi vjesnik*, pre-

puštajući mjesto glavnog urednika Peri Zlataru. Nikada prije, a bogami ni poslije, na jednome mjestu, dakle, u jednoj redakciji, nije se okupilo više darovitih autora koji su, vođeni rukom urednika s nepogrešivim talentom za razumijevanje afiniteta masovne publike, izbacili golemu količinu priča koje se danas s razlogom drže klasicima hrvatskoga stripa.

U toj šumi naslova nezanemariv broj pripadao je žanru partizanskoga stripa. Većina autora okupljenih oko ove redakcije iskušala se u storijama koje tematiziraju Drugi svjetski rat. Tako je, primjerice, Žarko Beker ponudio čitateljima *Demonju*, Zdenko Svirčić nekoliko priča koje su se bavile borbama na europskim morima, Maurović se kao autor mogao osloniti i na vlastita iskustva u redovima oslobodilačke vojske, a Radilović je stekao veliku popularnost obradom filmskog serijala o kapetanu Ramizu Lešiju (po scenarijima potpisnika kinematografskog izvornika, Žike Mitrovića).

Partizanskih stripova nije, dakle, manjkalo, ali ih nije ni bilo u broju koji bi ikoga mogao impresionirati. K tome, nijednom od navedenih autora ratom nadahnuta djela ne predstavljaju kreativne vrhunce karijere. Umjesto po *Demonji*, Bekera danas više pamtimo po *Zaviši* ili *Zigomaru*, baš kao što nam, recimo, prva asocijacija pri spomenu Radilovića nije serijal o obračunu kapetana KNOJ-a s balistima na Kosovu, nego su to povijesni ep *Kroz minula stoljeća* ili pak *Afričke pustolovine*.

Kako objasniti da je udjel priča iz NOB-a bio relativno skroman u ukupnoj produkciji? Pitanje se čini još zanimljivijim ako prilike u stripu usporedimo s onima u kinematografiji, gdje je žanr partizanskog filma bio itekako zastupljen. Nezanemariv razlog vjerojatno se tiče činjenice što budžete potrebne za proizvodnju jednoga stripa i jednoga cjelovečernjeg filma nije umjesno uspoređivati. Da biste publici ponudili priču u nizu sličica, morali ste računati na trošak od samo dva autorska honorara, za scenarista i crtača, što nije predstavljalo osobiti problem u vremenu kada su naklade bile visoke, iz ove naše perspektive, upravo fantastične. S druge strane, i najskromniji film, pa neka se radi i o *kammerspielu* bez masovki i akcijskih scena, uvijek je skup. U vremenu kada je jedini financijer bila država, prednost su, očekivano, imali projekti od nesumnjive društvene važnosti, prije svega oni koji su tematizirali slavne epizode iz ratne, odnosno revolucionarne prošlosti, ili su barem evocirali duh kojim je bila prožeta ta epoha. Strip, za razliku

od filma, nikad nije ovisio o javnome novcu pa su urednici i autori imali kudikamo veću slobodu u izboru tema kojima će se baviti. Ne treba se stoga čuditi što su naši crtači i scenaristi, i to ne samo oni okupljeni oko *Plavog vjesnika*, radije posezali za sižeima kojima se naša kinematografija uopće nije bavila, primjerice, pričama iz daleke prošlosti ili pustolovnim storijama koje su situirane u daleke, egzotične predjele.

Jedno od objašnjenja za suzdržanost hrvatskih stripaša prema ratnim temama sigurno se tiče i prilika na ukupnom jugoslavenskom tržištu. Zahvaljujući sretnom spletu slučajnosti, ali i odvažnim odlukama dvojice lokalnih entuzijasta, Srećka Mihajlovića i Aleksandra Lazarevića, u Gornjem Milanovcu jedan je skromni školski list vrlo neskromno prerastao u ozbiljnu izdavačku kuću *Dežje novine*, koja će potkraj pedesetih pokrenuti ediciju *Nikad robom*. Izdanje koje se legitimiralo parolom s demonstracija u ožujku 1941. godine, tematiziralo je priče iz duge povijesti borbe jugoslavenskih naroda protiv stranih zavojevača. Tadašnja publika najtoplije je primila serijal o pustolovinama dvojice partizanskih kurira, bivšeg pekarskog kalfe Mirka i njegova najboljeg prijatelja Slavka, pa će nakon nekog vremena oni istisnuti sve ostale junake, a edicija *Nikad robom* postat će ekskluzivnim domom samo ove dvojice odvažnih dječaka.

Crtač stripa bio je stanoviti Desimir Žižović Buin, a pisac prvih scenarija novinar Žarko Vukosavljević. Kazati kako dotični baš i nisu bili blagoslovljeni bogzna kakvim talentom, značilo bi teško podcijeniti dubinu estetske jeze koju su nemilice štancali. Buinov dilemantski crtež nevješto je pokušavao oponašati stil velikog partizanskog crtača i slikara Đorđa Andrejevića Kuna. Vukosavljeviću je, pak, bilo teško precizno detektirati uzore, pa nećemo puno pogriješiti kažemo li kako se radilo o samoniklom liferantu bofla. Unatoč tome – ili upravo radi toga? – strip se na vrhuncu popularnosti prodavao u fascinantnoj nakladi od dvjesto tisuća primjeraka, proizvođači plastične i papirnate galanterije obrtali su lijepe novce jer su se školske torbe, pernice i bilježnice s otisnutim likovima Mirka i Slavka prodavale kao alva, a po njemu je 1973. snimljen i cjelovečernji film u režiji Torija Jankovića.

Premda je dvojac partizanskih bombaša u plodnoj karijeri koja je potrajala šesnaest godina, vlastoručno pobio između tri i četiri milijuna Nijemaca, nikad se ni-

su obračunali ni s jednim jedinim kvislingom. Ustaše, četnici, belogardejci, balisti i ini izdajnici naših naroda i narodnosti mogli su biti mirni između korica edicije *Nikad robom*. Razlog tome otkriven je tek nakon Buinove smrti 1995. godine. U nekrolozima popularnom crtaču otkrivena je dugo zatajivana činjenica da je on veći dio rata proveo u četničkim odredima, jedno vrijeme čak je bio u pratnji Draže Mihailovića, i tek se nekoliko mjeseci prije oslobođenja presvukao u partizana. Oprezni Desimir naprosto nije htio čačkati mečku spominjanjem domaćih izdajnika, svejedno kojih, jer je u tom pogledu i sâm imao cijelu kacu putra na glavi.

I u vremenima kad su uživali u najvećoj popularnosti, Mirko i Slavko bili su izloženi kritičkoj paljbi onog dijela javnosti koji je čvrsto branio uvjerenje kako se radi o najgorem šundu koji, snižavajući estetske standarde, nanosi štetu ne samo masovnom ukusu, nego i svetinjama Narodno-oslobodilačke borbe, jer su pustolovine ovih dječaka počesto bile okidač za razularenu sprdnju na račun partizana i NOB-a. Odium koji se raširio oko njih na neki je način kompromitirao i cijeli žanr partizanskog stripa, pa više nitko nije imao previše volje inzistirati na nekim novim naslovima koji će se baviti istom temom.

Paradoksalno, najdulji i najuspješniji serijal iz te tematske niše nama se dogodio tek sredinom sedamdesetih godina, dakle, uoči početka jugoslavenske jeseni koja će nastupiti smrću Josipa Broza Tita. A zasluge za taj rasplet idu na dušu Andréu Franquinu, autoru antologijskog *Gastona* i bliskom prijatelju Ervina Rustemagića koji je u to vrijeme u Sarajevu vodio agenciju Strip Art Features i zastupao cijeli niz uglednih svjetskih crtača i scenarista. Franquin je upoznao Rustemagića s još jednim istaknutim autorom, Nizozemcem Martinom Lodewijkom, koji je tada pokretao reviju *Eppo* i tragao za nekim tko mu može producirati serijal o akcijama jugoslavenskih partizana. Poduzetni Sarajlija nije se nimalo kolebao oko toga koji crtač može udovoljiti tome zahtjevu, izabrao je Julija Radilovića, ali se oko njegova scenarijskog partnera kolebao sve dok mu Hajrudin Krvac, redatelj i kod kuće i u svijetu najuspješnijih partizanskih filmova *Valter brani Sarajevo* i *Most*, nije predložio svoga dugogodišnjeg suradnika, Đorđa Lebovića. Serijal *Partizani* vrlo brzo se pretvorio u ozbiljan izvozni adut za kojim je vladala velika potražnja. Uspjehu stripa sigurno je, barem dijelom, pomogla i odluka da glavni

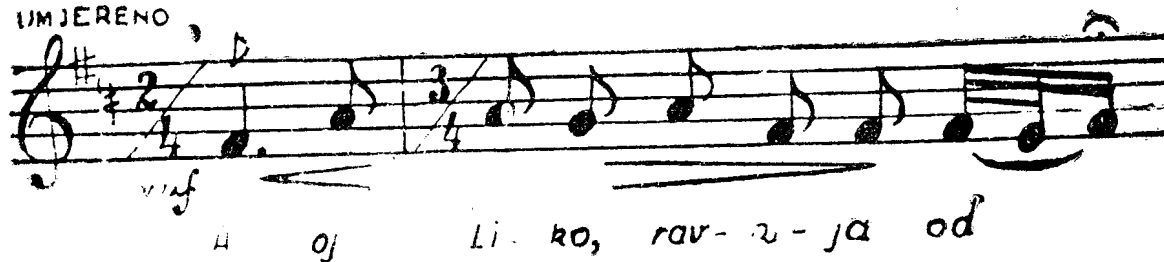
junak bude britanski komandos na privremenom radu/ratu u Jugoslaviji. Ako je Tita na filmu mogao glumiti jedan podanik Krune, Richard Burton, zašto rame uz rame s papirnatim partizanima ne bi stajao njihov kolega iz Ujedinjenog Kraljevstva? Time su napete priče dobile mrvicu kozmopolitskoga štiha. Partnerstvo između Radilovića i Lebovića potrajat će sve do 1989. godine, kad su dionice partizana, stripovskih i onih pravih, počele naglo gubiti na vrijednosti. Do dana velikog fajrunta, autori su se mogli pohvaliti uistinu rijetkim postignućem – da je njihov serijal bio objavljen u čak 25 zemalja.

Jugoslavija je, kao što znamo, poživjela samo malo duže od popularnog stripa, a s njom je u prošlost pospremljeno i još ponešto. Recimo, partizanski stripovi. Kako ni vestern zadnjih desetljeća ne stoji baš najbolje, moram sa žaljenjem primijetiti kako oba ključna i za moju generaciju formativna žanra danas postoje samo kao povijesne i emocionalne činjenice. Nažalost, živimo u vremenu u kojemu bang-bang više ne odjekuje širokim prostranstvima roto-literature, nego samo u surovost stvarnosti.

L I K A

Narodna

UMJERENO



di - ne, ni - gdje kro - va ne - ma.

Aoj, Liko, ravniija od Srijema;
sve zidine — nigdje krova nema.

Cijela Lika u pepelu leži,
naše srce za osvetom teži.

Aoj, Liko, krvlju natopljena,
al ćeš biti ljuto osvećena;

Kršna Liko, puna si bregova,
još punija sivih sokolova.

A što rodi Lika i Krbava,
to ne plaši košulja krvava.

Partizani vi ste naša dika,
za slobodu zahvalna vam Lika.

DMITROVIĆ KRIŠTOFIĆ, BOJAN

**Iskreavanje na internacionalnu
strip-scenu – *Partizani* Julesa
Radilovića i Đorđa Lebovića**

DMITROVIĆ KRIŠTOFIĆ, BOJAN

Iskrecavanje na internacionalnu strip-scenu – *Partizani* Julesa Radilovića i Đorđa Lebovića

Kada me uredništvo tiskanog časopisa *Nepokoreni grad* Mreže antifašistkinja Zagreba (ugašenog 2016, op. a.) zamolilo da napišem nekoliko odlomaka o antifašističkom stripu, poželjno do maćem, nakon kraćeg razmišljanja odlučio sam se u potpunosti fokusirati na nekoć slavni i diljem svijeta čitani serijal *Partizani* scenarista Đorđa Lebovića i crtača Julesa Radilovića, kojeg je u međuvremenu pomalo prekrila patina onoga što se prečesto eufemistički zove „povijesnim zaboravom“. Premda su se za vrijeme postojanja socijalističke Jugoslavije u stvaranju stripova na temu partizanske i Narodnooslobodilačke borbe istaknuli i jednako veliki autori poput, primjerice, Andrije Maurovića i Ivice Bednjanca, smatram da su upravo *Partizani* arhetipsko ostvarenje autohtonog domaćeg izdanka akcijsko-avanturističkog žanra – kako zbog svoje kvalitete, tako i zbog nezanemarive dugotrajnosti. Riječ je o najdugovječnijem i najopsežnijem serijalu u prebogatoj karijeri zagrebačkog strip-crtača Julija Radilovića Julesa (1928-2022), koja je trajala sve do njegove smrti – istina, s manjim intenzitetom nego kad je s *Partizanima* „osvajao“ Europu i bijeli svijet. Trinaest epizoda *Partizana* neprekidno je izlazilo od uvodne, pilot-epizode *Izdajnik* iz 1975. godine, pa do posljednje *Skarabej* iz 1989. Izravno naručeni od nizozemskog izdavača Oberon i rađeni prvenstveno za strano tržište, zahvaljujući tada sarajevskoj, a danas celjskoj agenciji i nakladničkoj kući Strip Art Features pokojnog Ervina Rustemagića (1952-2025), *Partizani* su tako bili i jedan od prvih velikih uspjeha hrvatskog i jugoslavenskog stripa na svjetskoj sceni, gdje su od Nizozemske nadalje sustavno objavljivani upravo zbog Rustemagićeve produkcije i, naravno, vlastite čitkosti i kvalitete. Jules je *Partizane* počeo crtati na vrhuncu karijere, kada je s prethodnim serijalima realiziranim većinom za *Plavi vjesnik* (poput *Afričkih pustolovina* [s podtekstom u temi *Pokreta nesvrstanih*] i *Kroz minula stoljeća*, prema scenarijima Zvonimira Furtingera [1912-1986]) već trajno zadužio domicilnu kulturu.

Arhetip hrvatskog antifašističkog stripa

Zanimljivo, *Partizani* su uspjeh doživljavali taman u doba kada je država nastala na temeljima NOB-a počela ulaziti u sve dublju i pogubniju krizu, da bi 1989, kad se-

rijal prestaje izlaziti, već vidno pucala po šavovima. Ipak, lišeni izravnog ideološkog pozicioniranja, osim osnovnog između partizana i okupatora – nacifašista Nijemaca i Talijana, odnosno partizana spram domaćih izdajnika – ustaša i četnika (u formi tradicionalnog avanturističkog stripa to odgovara dramaturškom kontrastu dobra protiv zla), *Partizani* su do danas zadržali okus kvalitetnog, uzbudljivog akcijskog stripa, nipošto anakronog ukusu suvremenih čitatelja. Jedan od mogućih priloga ovoj tezi može biti i moje vlastito mišljenje, jer ja ne samo da nisam svjedočio povijesnom razdoblju koje *Partizani* obrađuju (kao ni većina današnjih čitatelja), nego strip nisam niti čitao u vrijeme njegovog izvornog objavljivanja. Dakle, riječ je o posve naknadnoj prosudbi, koja može biti upitna jer za potrebe pisanja ovog teksta nisam imao na raspolaganju sve epizode *Partizana*, nego njih sedam – *Konvoj za El Shatt*, *Sektor F-4*, *Željezna vrata*, *Most*, *Obalski lovci*, *Doušnik* te *Udari i nestani*, dok mi je šest preostalih epizoda – *Izdajnik*, *Udarna grupa 'Y'*, *Otmica*, *Klopka za Dragona*, *Snježna pahuljica* i *Skarabej* – nažalost ostalo nedostupno. Ipak, s obzirom da su *Partizani* serijal vrlo čvrste pripovjedne strukture i jasno profiliranih likova, s dosljednim grafizmom i vizualnim identitetom, može se na temelju nekoliko epizoda suditi o vrijednosti cijelog serijala jer su u njima sublimirane sve njegove karakteristike. Nedvojbeno jest da su *Partizani* do danas ostali arhetipski hrvatski antifašistički strip.

Klasična postava junaka

Jules Radilović je svoj realistični stil korišten u *Partizanima* izbrusio i definirao u spomenutim starijim serijalima iz Plavog vjesnika. U *Partizanima* također do punog izražaja dolazi njegova čvrsta i sigurna linija, manje elastična i razigrana od linije generacijskog mu kolege Žarka Bekera, ali sa sposobnošću preciznog fiksiranja dramskog potencijala svake situacije. U kombinaciji s Julesovim finim režiserskim sposobnostima i maštovitim principima montaže prizora na tabli stripa, prepoznatljiva linija čini kičmu njegovog crtačkog stila i načina mišljenja. Đorđe Lebović (1928–2004), scenarist deset epizoda *Partizana* (ostale tri napisali su Zvonimir Furtinger, Marcel Čukli i Ervin Rustemagić), s obradom priča iz NOB-a još se prije susreo u filmskom mediju, ra-

deći na scenarijima popularnih filmova *Most* (1969) i *Walter brani Sarajevo* (1972) u režiji Hajrudina Krvavca. Kao i filmove čije scenarije potpisuje Lebović, tako i *Partizane* nosi nekolicina protagonista. Poimence, to su major Dragon, britanski komandos jugoslavenskog porijekla; Munja, mlada i lijepa partizanka, sposobna plivačica i diverzantica; Flips, drugi saveznički oficir i Dragonova desna ruka, te major Dobi, bahati i antipatični Dragonov nadređeni, kojeg su ostali prisiljeni podnositi u većini epizoda. Riječ je o tipičnoj postavi klasičnog avanturističkog stripa – naočitom junaku bez mana, osim konzervativnih društvenih pogleda i ambivalentnog odnosa prema ženama; odlučnoj heroini koja prema protagonistu, možda, gaji dublje osjećaje od poštovanja i prijateljstva, ali su oni vječno na kušnji upravo zbog njegovog pokroviteljskog odnosa prema njoj. Tu je i junakov pobratim s tisuću i jednom manom, koji služi tome da svojim podbadaњem i nemarnošću prema dužnostima humanizira i glavnog junaka, te konačno i netrpeljivi zapovjednik koji zagorčava život ostalim likovima; ali su njegovi ciljevi pravedni, pa ga moraju tolerirati.

Konstanta dramskih sukoba

Budući da su opisane karakteristike likova u skladu s konvencijama akcijsko-avanturističkog žanra u stripu, postavlja se pitanje u čemu je bila novost *Partizana*, u čemu je draž Lebovićevog i Julesovog pripovijedanja? Igor Mandić je u davnom predgovoru Vjesnikovom albumu *Partizana* uočio da je vrlo važna sama tema, dobro primijetivši da su autori u *Partizanima* uspjeli kreirati autentičan jugoslavenski tip pustolovnog junaka, komandosa i partizana, koji se savršeno uklapa u evoluciju heroja od srednjovjekovne literature do naših dana. Svjež kreacija je u mitologiji moderne pop-kulture značila novost, a istodobno je zračila i egzotikom zemlje bliske Zapadu, ali mu donekle daleke i strane, čime se po Mandiću može objasniti izniman uspjeh serijala u inozemstvu – prihvaćanjem partizana u globalni panteon suvremenih superheroja. Po mom mišljenju, još je važnija karakteristika serijala, bez koje pustolovni tip partizana ne bi dobio nužnu osobnost i sposobnost samostalnog života, kvaliteta pripovijedanja i potentnost dramskih sukoba, dirigiranih Lebovićevom sigurnom karakterizacijom glavnih likova. Svaka epizoda u zaplet nas uvodi in

medias res. Nakon prvih par stranica koje postavljaju povijesni okvir i širu sliku ratnih operacija, fokus se odmah prebacuje na majora Dragona i njegove suborce. Čitatelju je tako odmah jasna njihova uloga u općim ratnim previranjima, a time i sudbonosnost misija koje od epizode do epizode moraju izvršiti. Zbog toga je napetost među likovima, čak i kad među njima vladaju srdačni i prijateljski odnosi, u *Partizanima* konstantna. Živa i uzbudljiva napetost istodobno izražava vještinu pripovijedanja oba autora, jer i Julesovo veliko crtačko znanje služi jednom jedinom cilju – uživljavanju čitatelja u priču. Jules je izvanredan interpret scenarija i očita je sposobnost simbioze njegovog crteža s tekstualnim predloškom. Kad je scenarij dobar, kad je do temelja proučen i razrađen u suradnji s piscem, tada bi Jules najjače zablistao. I tada su se dogodili *Partizani* i drugi serijali koji su obilježili povijest stripa u Hrvatskoj, kao što su *Kroz minula stoljeća*, *Herlock Sholmes*, *Afričke pustolovine* itd.

Posveta junaštvu domaćih ljudi

Partizani su izvorno kreirani za inozemnu publiku, što je bio i razlog odabira savezničkog oficira za glavnog junaka, a ne domaćeg partizana, no autori su sigurno bili svjesni da će se njihov strip čitati i u Jugoslaviji, jer je to bio posao na duge staze. U *Partizanima* su prikazani događaji koji su 70-ih godina još uvijek pripadali neposrednoj prošlosti, a njihovi su brojni sudionici i svjedoci još bili vrlo živi i vitalni. Mada nas danas od svršetka Drugog svjetskog rata dijeli 80 godina, njegove su posljedice na sve što se na ovim prostorima kasnije dogodilo i događa se i dalje toliko bitne i snažne da to povijesno razdoblje i danas živi kao važan faktor determinacije naše svakodnevice – bilo u svakidašnjim političkim raspravama i sukobima, bilo u smislu određenja (ne samo) hrvatskog političkog identiteta, kao i Ustavom RH potvrđenih zasluga antifašista i NOB-a za nastanak samostalne hrvatske države, njezinih teritorijalnih gabarita, itd. Stoga se u *Partizanima* nije radilo toliko o oživljavanju prostora i vremena nepoznatih čitatelju, koliko o stvaranju odgovarajuće forme za priču o događajima i djelima kojima se većina stanovnika Jugoslavije s razlogom ponosila. I što je najvažnije, Jules i Lebović sve su to postigli bez patetike, bez pretjeranog i neukusnog isticanja ideoloških simbola, bez nepotrebne patriotske sentimentalnosti,

nego predano i posvećeno, stvarajući dostojnu osobnu posvetu ljudima koji su stavili život na kocku u odsudnom povijesnom trenutku.

K tome, nije riječ samo o partizanskim gerilcima i savezničkim oficirima. Autori serijala upravo briljiraju kad portretiraju male ljude, neimenovane stanovnike bivše Jugoslavije (svejedno jesu li to Hrvati, Srbi, Bosanski Muslimani, Slovenci, Albanci ili Crnogorci, jer su kroz strip prošle sve etničke skupine zahvaćene ratom) – ribare, težake, male činovnike i provincijske intelektualce poput liječnika ili učitelja, koji ne uzimaju uvijek oružje u ruke, ali protagonistima često pomažu na mnoge druge načine. Lica ovih ljudi, čija su mala, ali snažna junaštva zabilježena tijekom cijelog serijala, Jules crta veoma sugestivno, uzimajući kao predloške osobe koje je vidio oko sebe, pa ih čitatelj prirodno osjeća bliskima i prepoznatljivima. Velika dokumentarna vrijednost *Partizana* stoga je i dan-danas živa i vrijedna. Kad čitatelj danas promatra sve karaktere koji su protutnjali kroz *Partizane*, kad vidi Julesove bogate i s ljubavlju crtane pejzaže (od otočkog kamenjara do unutrašnjosti Like, Dalmatinske zagore i Boke Kotorske), kad čita izvrsne Lebovićeve dijaloge koji su prožeti i brojnim lokalnim dijalektima, tada zna da ima posla s pričom koja se nekoć sigurno dogodila i po kojoj je definitivno vrijedilo nacrtati strip.

Budućnost *Partizana* u postmodernim ratovima

Otkad su *Partizani* prestali izlaziti, prostor bivše države poharao je još jedan rat, otprilike jednako poguban i razoran kao i onaj koji prikazuju *Partizani*. S nazadnim ideološkim nasljeđem oba rata prisiljeni smo živjeti i dan-danas. Zadnji rat je također interpretiran na stranicama stripa, onako kako to odgovara duhu vremena. Pozitivce i negativce danas je bitno teže raspoznati, a krah ljudske личности prisutan u svakom ratu prikladno je opisan motivima i tehnikama koji ulaze u intelektualno oruđe modernizma i postmodernizma: raspadanje, umnožavanje i sve nejasnije određenje identiteta ljudske jedinice, odustajanje od realizma i prikazivanje ratnih strahota kroz nefiltriranu i teško prohodnu struju svijesti, krajnje subjektivan crtež koji nimalo ne drži do dokumentarne točnosti, te eklektično miješanje različitih žanrova u kojem je klasična avanturistička priča tek jedna od

mnogih. Obilježja su to i domaćih i stranih stripova koji su se bavili raspadom Jugoslavije i novim ratovima u njenim nekadašnjim federativnim republikama, od suludih, satiričnih i žestokih *Prot pikčrs* Dubravka Matakovića, postapokalipsom i melodramom podmazanih *Grendel Tales* Darka Macana i Edvina Biukovića, melankolične i potresne 1991. Zorana Smiljanića i potpuno suprotnih, „tarantinovski“ otkačenih i zapetljanih *Hardfuckersa*, nadrealnih i uznemirujuće realnih *Bosanskih basni* Tomaža Lavriča... Ne mogu se zaobići ni reprezentativna djela *Safe Area Goražde* i *The Fixer: A Story from Sarajevo* Joea Saccoa, u kojima je malteško-američki novinar i strip-autor istodobno dao uvjerljiv prikaz rata u Bosni i revolucionarno izmijenio jezik stripa i proširio njegove mogućnosti, dokazavši da mu ni jedna tema ne mora biti strana.

Pitanje glasi: kako se u takvom društvu danas drže *Partizani*, strip iz nekog drugog vremena, tradicionalan po estetskom i pripovjednom određenju? Odgovor je: i više nego dobro! Klasični *Partizani* prikazuju u osnovi jasnu, plemenitim ciljem motiviranu borbu partizanskih divizija protiv mrskog i naoko nadmoćnog okupatora. Drugim riječima, u doba kad su *Partizani* izlazili, te u društvenom kontekstu u kojem su izlazili (mislim prvenstveno na domaće tržište), ideološki relativizam i brojanje krvnih zrnaca nominalno nisu bili mogući, što više bili su represivno proskribirani, pa su tako i *Partizani* NOB prikazivali iz poželjnog, tada prevladavajućeg i društveno legitimnog ugla. Danas, kada je politički kontekst koji je rodio *Partizane* nestao, možemo se samo diviti majstorstvu Julesa Radilovića i Đorđa Lebovića i njihovim izvanrednim sposobnostima stvaranja uzbudljive, napete, žestoke i nadasve zabavne i čitljive pustolovne priče. *Partizani* zbog univerzalne prijemčivosti prikaza hrabrih djela različitih ljudi u pogibelnim ratnim sukobima sigurno i danas mogu računati na zainteresirane čitatelje željne avanture; tim više što su izvori iz kojih nove generacije mogu saznati bilo što o Ustanku naroda Jugoslavije i Narodnooslobodilačkoj borbi u hrvatskim institucijama svakim danom sve oskudniji.

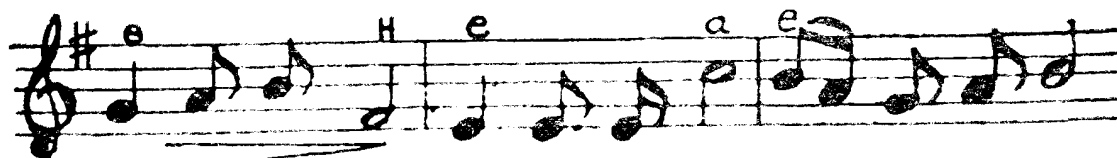
Tekst je izvorno objavljen u 6. broju časopisa *Nepokoreni grad* iz prosinca 2015.

ODLUČNO

ZLOMIMO BIČ



Zlo-mi-mo bič, zdi-gu-mo bat, znam se bo-ri naš



sla-ven-ski brat. Zlo-mi-mo bič, zdi-gu-mo bat,



z nam se bo-ri naš sla-ven-ski brat, z nam se bo-ri naš



sla-ven-ski brat. He-ja o hej,



he-ja o hej, he-ja o he-



ja o hej!

fašist preklet, krvavi pes,
stresel nad nam je peklenski bes.
Heja o hej...

ŠIMIČIĆ, DARKO

**Odette Steiner:
Crteži 1944–1945.**

ŠIMIČIĆ, DARKO

Odette Steiner: Crteži 1944–1945.

Umjetnička djelatnost nastala u okolnostima partizanskog pokreta u Jugoslaviji bila je predstavljena u javnosti na izložbama koje su uslijedile odmah po oslobođenju. *Izložba umjetnika partizana* održana u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu u ljeto 1945. g. obuhvatila je radove 52 autora i pružila dobar uvid u kulturno stvaralaštvo na slobodnom teritoriju tijekom Drugog svjetskog rata. Prema tom katalogu, u partizanima su djelovale četiri umjetnice: Lela Čermak, Cvijeta Job, Stela Skopal i Odette Steiner. Ime Odette Steiner navedeno je na kraju kataloga, među imenima umjetnika koji su bili u partizanima, ali nisu obuhvaćeni tom izložbom.

Odette Steiner nepoznato je ime na lokalnoj umjetničkoj sceni. Zabilježena je tek rijetko i usputno, u katalogu *Prve izložbe Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske* 1946. g., na kojoj izlaže crtež *Portret dječaka*, i znatno kasnije u nekim zapisima Josipa Vanište. Danas su njezina biografija i umjetnički rad ipak djelomično rekonstruirani. Njezina biografija nalik je avanturističkom romanu vrijednom filmske ekranizacije. Rođena je pod imenom Odette Cabalé u Le Hâvreu, Francuska, 1899. godine. Bila je udana za nadrealističkog slikara Andréa Massona, imali su kćer Lily. Nakon rastave od Massona 1929. g., slikala je nadrealističke slike potpisane muškim pseudonimom. Odette Masson bila je model na nekim fotografijama Mana Raya. U Parizu kasnih tridesetih godina upoznala je Ivu Steinera i od tada je njihov život nerazdvojan. Steiner, koji je u Njemačkoj studirao sociologiju i političku ekonomiju, u Parizu je posjećivao predavanja iz povijesti umjetnosti na sveučilištu Sorbonne i kretao se u krugu avangardnih pjesnika i slikara. Kao uvjereni ljevičar židovskog porijekla nakon nacističke okupacije Francuske, Ivo i Odette napuštaju Pariz, bježe prema Jugoslaviji preko Španjolske, Maroka i Alžira. Ivo i Odette Steiner su se vjenčali 1943. godine. U Alžiru stupaju u kontakt s predstavnicima NOV Jugoslavije. Iz Napulja odlaze u Bari. U rujnu 1944. dolaze na Vis, gdje je Ivo raspoređen u Glavni štab Hrvatske. U studenom su u Topuskom. Ivo je raspoređen za civilnu službu u Kulturno-umjetnički odsjek ZAVNOH-a za referenta za likovne umjetnosti, dok Odette radi u slikarskom ateljeu. Iz Topuskog sa ZAVNOH-om odlaze u Šibenik, a nakon oslobođenja u Zagreb. Ivo radi u Ministarstvu prosvjete, druži se s Josipom Vaništom, pripovijeda mu o Marcelu Duchampu. Često se pojavljuje na fotografija-

ma među članovima grupe Gorgona. Odette je radila u Jadran-filmu, ali je zbog tuberkuloze napustila službu. Odette je umrla je 1984. g. u Zagrebu, Ivo godinu dana kasnije.

Većina danas poznatih djela Odette Steiner nastala je u vrijeme boravka u partizanima od rujna 1944. g. do kraja rata. Premda su živjeli u teškim uvjetima i u stalnom pokretu, Odette je u trenucima predaha bilježila ratnu svakodnevnicu. Tako su nastali jednostavni crteži olovkom na nepravilno izrezanim manjim komadima papira, ponekad popraćeni kratkim komentarom na francuskom jeziku. Poput nekog pustolovnog stripa vidimo glavne likove, Odette i Ivo, u stalnom pokretu. Ona ga drži pod ruku, odjeveni su u šinjele i hlače, na nogama su im bakandže. Ivo na glavi ima partizansku kapu, dok Odette nosi francusku beretku; na njima su crvene zvijezde petokrake. Zajedno sa suborcima dijele neizvjesnu ratnu sudbinu, prolaze kroz nepristupačne terene, plove u krhkim barkama, susreću druge suborce i narod u zbjegu. Svakodnevica nimalo nije nalik nekom spektakularnom ratnom filmu. Vidimo ih u zbjegu na volovskim kolima, kako guraju pokvareni kamion ili pješače opasnim terenom. Ponekad prizor izaziva tjeskobu, nemir, osjećaj izgubljenosti. Okupljeni partizani pričaju o proteklom vremenu, o proživljenom strašnom nasilju. Oni spavaju na podu, jedu iz iste zdjele. Na jednom crtežu Odette i Ivo prolaze pored putokaza koji pokazuje smjer prema nekom neodređenom Negdje.

Dva veća crteža pastelom kao da prikazuju nestvarne prizore. Zbjeg je prikazan kao kompozicija s više planova. U središtu su likovi Odette i Ivo, pogrbljeni su pod teretom naprtnjača. U pozadini su žena, starac i dijete. Pejzaž koji ih okružuje je dramatičan, tamni oblaci navješćuju oluju dok je u pozadini jedva uočljiv prizor razaranja i nasilne smrti. Drugi crtež je začudan prikaz više likova u prostoru nalik na kazališnu pozornicu. Žene koje sjede omotane su u bijele tkanine. Naoružan partizan stoji, djelomično je omotan dekom. Njegova puška je zaleđena, čini se da je bos. Na kutiji na središtu scene je natpis KUO ZAVNOH što je akronim Kulturno umjetničkog odbora Zemaljskog antifašističkog vijeća narodnog oslobođenja Hrvatske. Nesumnjivo je da su ti prizori stvarni, da im je umjetnica svjedočila. U njezinoj umjetničkoj interpretaciji to su scene između zbilje i fantazmagorije.

Ovaj dragocjen opus, koji potječe iz ostavštine Lily Masson, ima veliku povijesnu i umjetničku vrijednost već zbog činjenice što predstavlja nadopunu korpusu umjetničkog stvaralaštva nastalog u partizanima, u prijelomnom trenutku antifašističkog otpora. Ime Odette Steiner novo je ime u svijetu umjetnosti i otvara novu mogućnost interpretacije stvaralaštva žena umjetnica.



Zbjeg
1944-1945.
pastel na papiru
44 x 62 cm

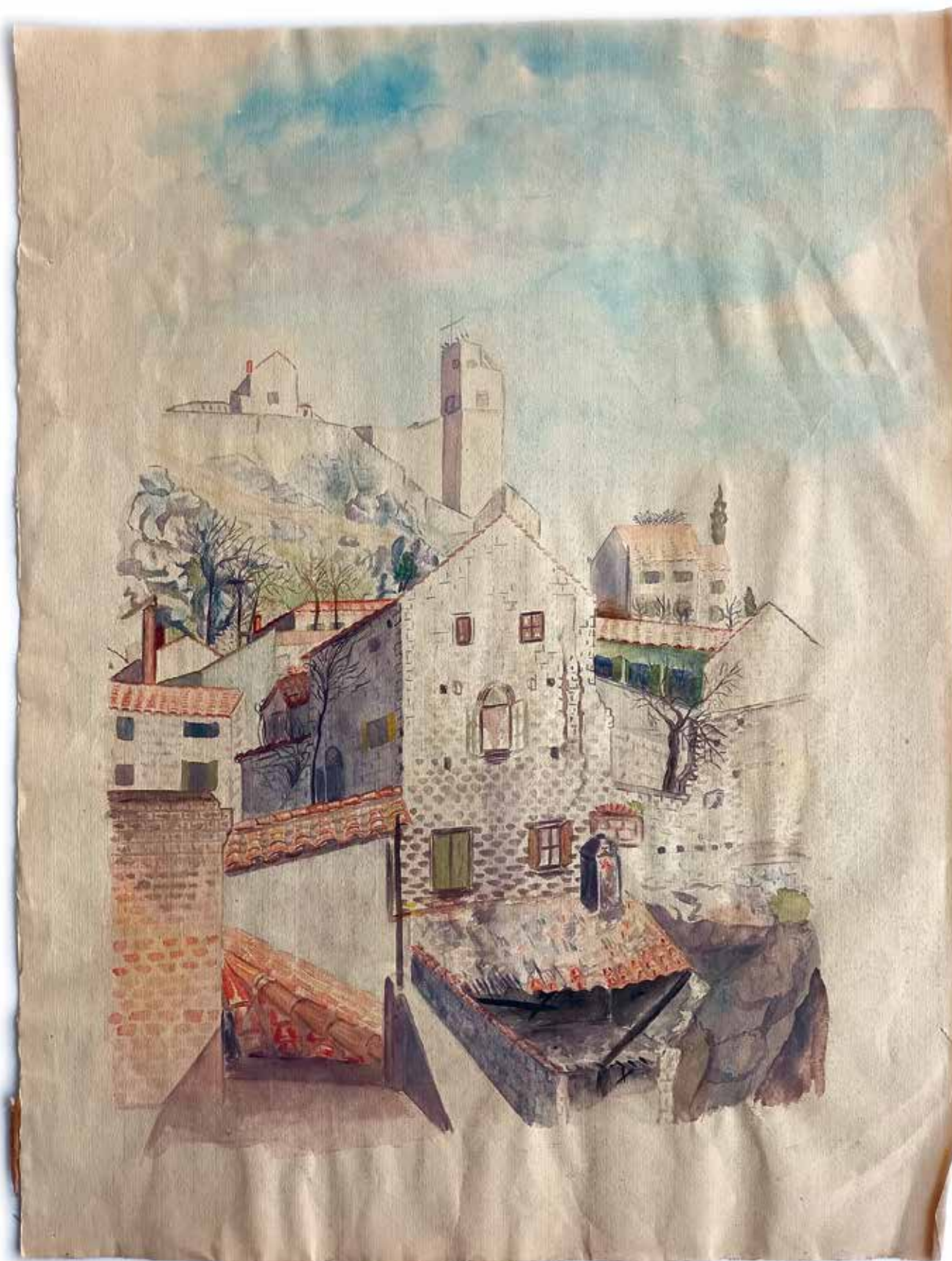


KUO ZAVNOH
(Kulturno-
umjetnički odsjek
Zemaljskog anti-
fašističkog vijeće
narodnog
oslobođenja
Hrvatske)
1944-1945.
akvarel i ugljen na
papiru
58,5 x 38 cm



Srušena kuća (1)
1945.
akvarel na papiru
33,5 x 24 cm
50 x 34,5 cm s
paspartuom

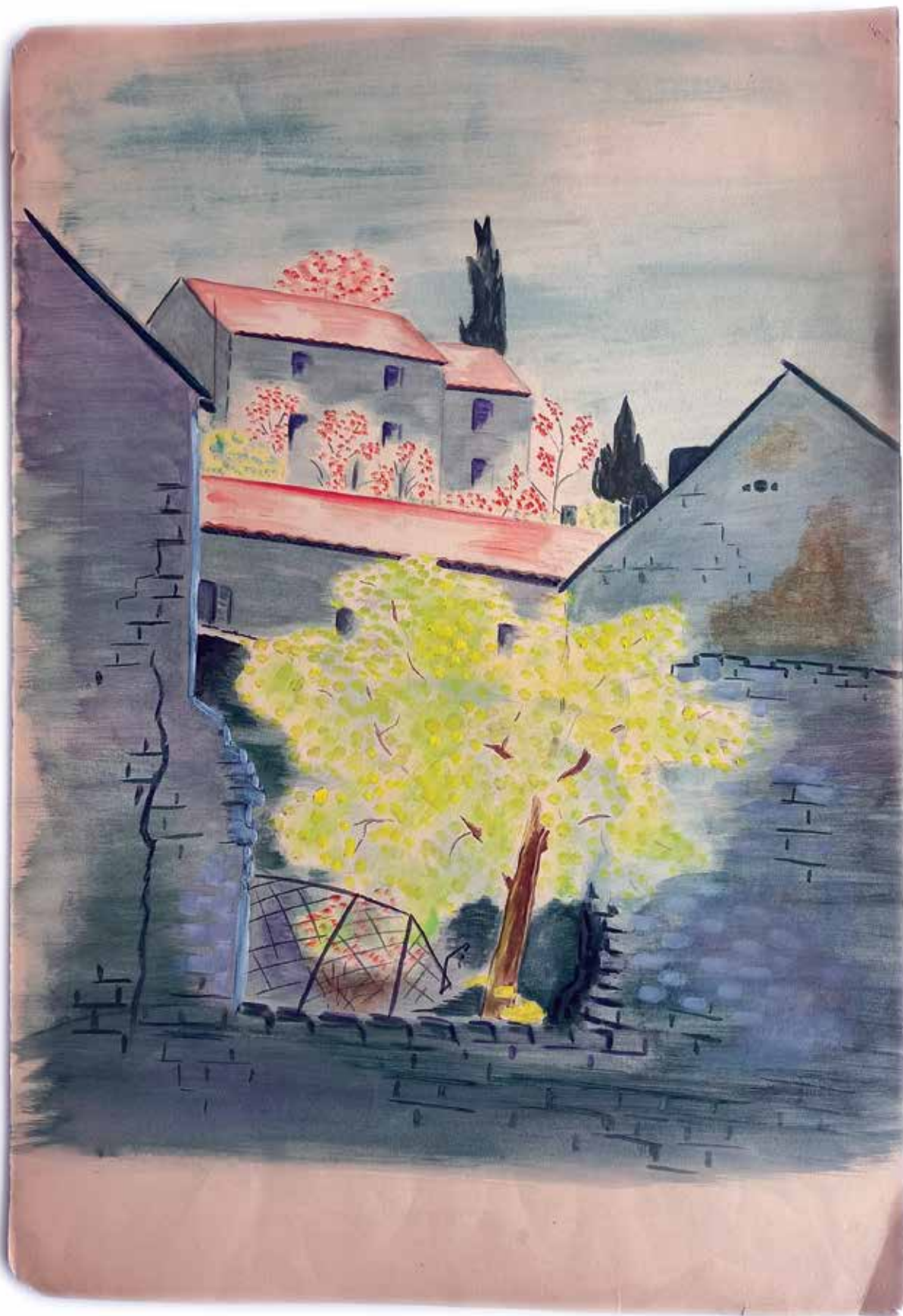
sign. monogram
d.d.: OS
na poledini: Odette
Steiner Šibenik 1945



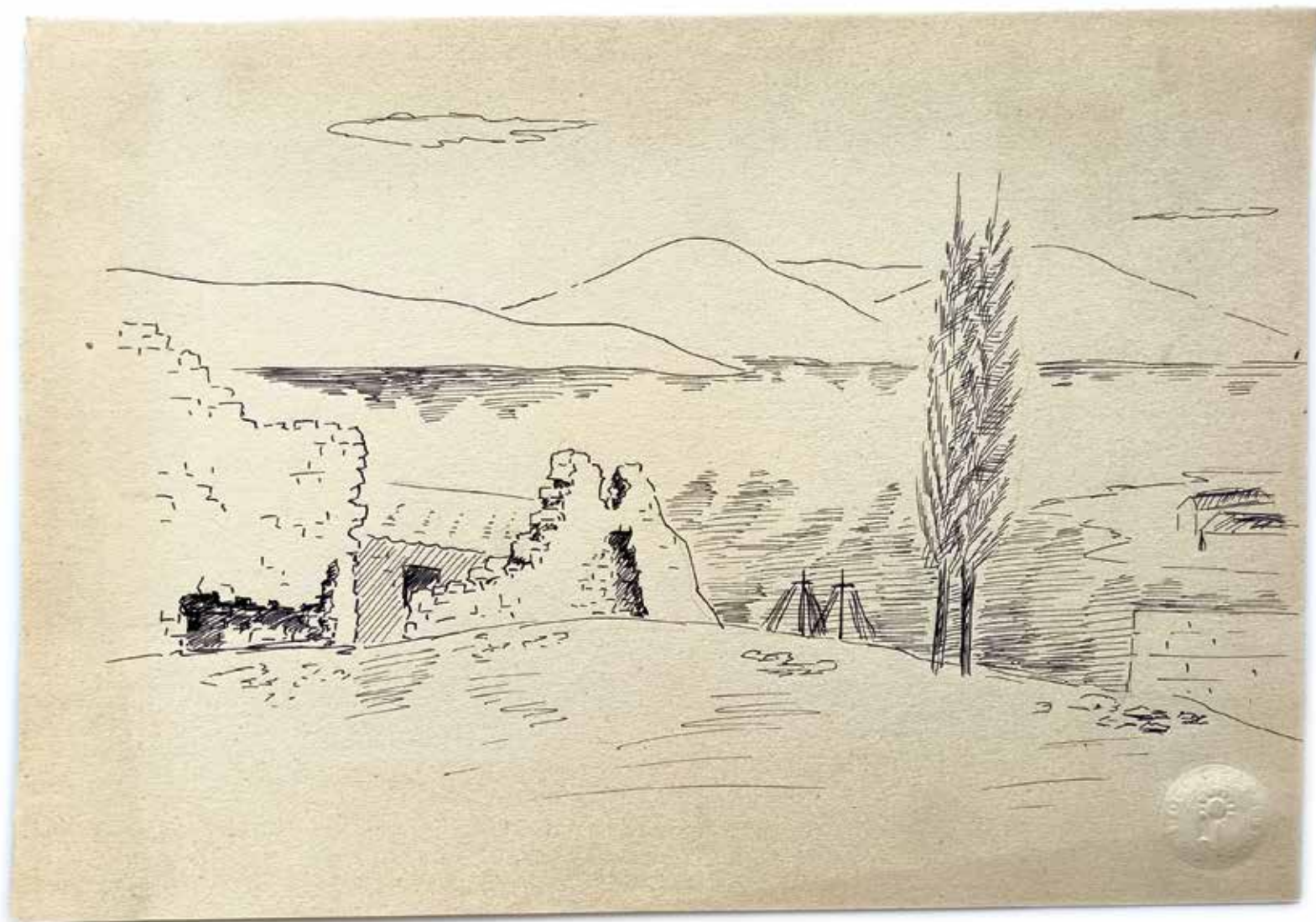
Motiv iz Šibenika (1)
1945.
akvarel na papiru
58 x 43 cm



Motiv iz Šibenika (2),
crkva sv. Križa
1945.
akvarel i tempera na
kartonu
62 x 43 cm



Motiv iz Šibenika (3)
1945.
akvarel i tempera na
kartonu
62 x 43 cm



Ruševine (2)
1944-1945.
tuš na papiru
22 x 31,2 cm



Motiv iz Dalmacije (1)

1944-1945.

tuš na papiru

33 x 50,2 cm



Motiv iz Dalmacije (2)
1944-1945.
lavirani tuš na papiru
35,5 x 45,5 cm



Srušena kuća (2)

1945.

24 x 33 cm

35 x 50 cm s paspartuom

sign. monogram d.d.: OS

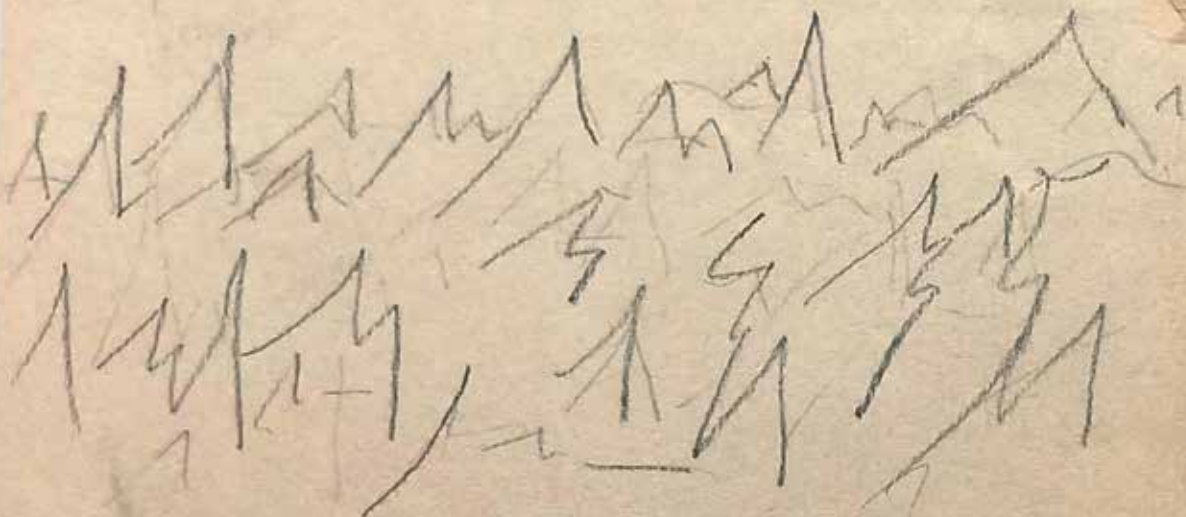
na poledini: *Odette Steiner 1945*



Kuća i vrt (2)
1944-1945.
pastel na kartonu
31 x 22 cm

la montagne
en carton pâte !

h



Planina od
kaširanog papira (1)
1944-1945.
olovka na kartonu
18 x 13,2 cm

zapis na
francuskom:
*La montagne en
carton pâte*



Ne znam priču o
mački i gusaru! (2)
1944-1945.
tuš na pauspiru
18,7 x 15 cm

zapis na
francuskom:
je ne sais pas
l'histoire du chat et
du pirate!

Je ne sais pas l'histoire du chat et du pirate



La bataille est-elle finie...?

Je li bitka gotova?
(2)
1944-1945.
tuš na pauspiru
18 x 13,2 cm

zapis na
francuskom:
*la bataille est-elle
finie...?*

Motiv iz srušenog
Zadra, po mišljenju
Ivane Hanaček



Partizanka, 1944-1945.
tuš na pauspiru, 16,8 x 14 cm

- **Gal Kirn** (Berlin): Partisan Ecology: Art and Care for the Non-Human World and Partisan Subjectivity of the Yugoslav People's Liberation Struggle
- **Elena Messner** (Beč/Klagenfurt): Feminist self-education, self-narration, self-activization and self-historization of the partizanka in Yugoslavia during and after WWII
- **Ana Dević**: Partizanska tijela: Ikonografija ljudskih gesta unutar otpora i revolucionarne borbe
- **Marjana Krajač**: Reimagining Dance and Imagining Revolution: Marija Leaves the Theatre in Branko Marjanović's film "The Flag"

16.05. (petak)

9:30 – 12 h

Hući, bući Sutjeska: glazba i zvuk u NOB-u i njihove suvremene refleksije

- **Jelka Vukobratović**: Muzika u NOB-u: ponovno čitanje izvora
- **Mojca Piškorić**: Odjeci otpora: o sjećanjima na glazbu, zvučanje i slušanje u logorima
- **Željko Luketić**: Prostori žanrovske subverzije unutar diskografije partizanske i rodoljubne glazbe
- **Đorđe Matić**: Čao bela/ Bella ciao, historija pjesme, izvedbe, kontekst
- **Ana Hofman** (Ljubljana): Glasovi NOB-a, osamdeset godina kasnije
- **Suzana Marjanić**: Padaj silo i nepravdo! Skulpturalni i zvučni performansi posvećeni ilegalcima i partizanskim snagama

12:30 – 14:30 h

Divota prašine – Partizanska književnost I

- **Dragan Markovina** (Mostar): Sutjeska kao književni motiv
- **Gojko Tešić** (Beograd): Koča Popović – filozof, komsalonac, komandant
- **Zrinka Božić**: Partizanska moderna Jure Kaštelana
- **Jelena Lalatović** (Beograd): (N)i narodna epika (n)i građanska lirika: tri studije slučaja o partizanskoj poeziji

- **Barbara Blasin**: Za žene svih društvenih slojeva: o progresivnim ženskim časopisima u 1930-ima i 1940-ima

17 – 19 h

Drama, časopis & dnevnik – Partizanska književnost II

- **Snježana Banović**: Pobjeda nije mramor – partizanski autori i njihova dramska djela: *ad-hoc* skečevi, igrokazi, dramski pokušaji
- **Vahidin Preljević** (Sarajevo): Konstrukcija historijske autentičnosti: partizanska dijaristika i memoaristika
- **Milka Car**: Dijalog i dokumentarizam u Drvarskom dnevniku Ervina i Irme Šinko
- **Dubravka Zima**: Prostori slobode, mjesta sigurnosti: aporije ratnog djetinjstva

19:30 – 21 h

Deveta ofanziva: Partizanski strip

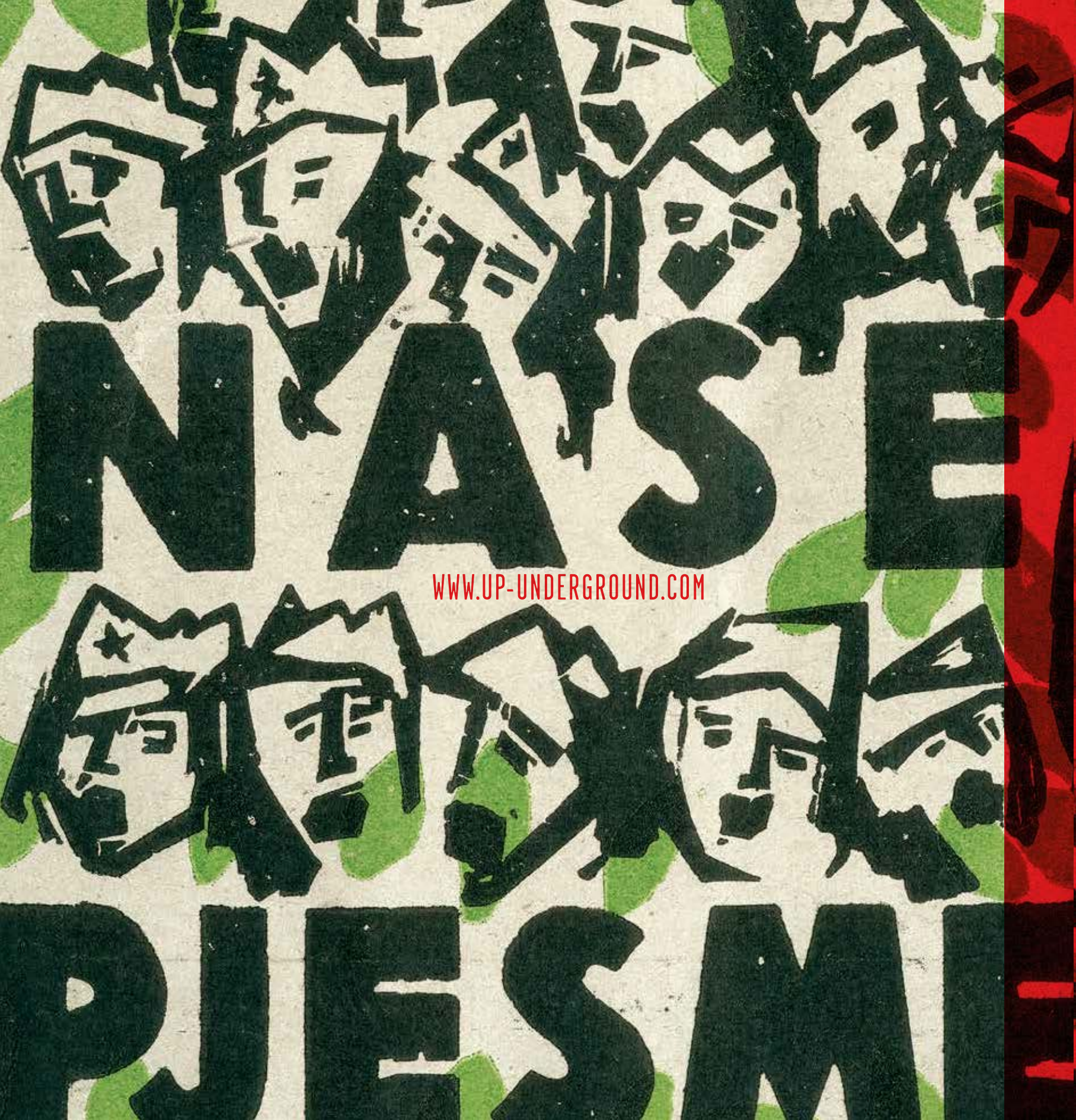
- **Ivica Ivanišević**: Po šumama i gorama, tiskarama i kioscima: partizanski strip u Hrvatskoj
- **Tanja Petrović** (Ljubljana): Mnogostruki životi partizanskog stripa: žanrovi, autori, čitatelji
- **Bojan Krištofić**: Iskrčavanje na internacionalnu strip-scenu – "Partizani" Julesa Radilovića i Đorđa Lebović

17.05. (subota)

12 h

- Petrova gora
U podnožju Spomenika ustanku naroda Banije i Korduna
Obilježavanje godišnjice partizanskog proboja obruča:
- **ZborXop** – pododbor Zagreb

Ovaj program/publikacija je izrađena uz financijsku podršku Ureda za ljudska prava i prava nacionalnih manjina Vlade Republike Hrvatske. Sadržaj ovoga dokumenta u isključivoj je odgovornosti Bijelog vala i Srpskog narodnog vijeća i ni pod kojim se uvjetima ne može smatrati kao odraz stajališta Ureda za ljudska prava i prava nacionalnih manjina.



NIA SE

WWW.UP-UNDERGROUND.COM

PUE SM