

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Ирина С. Томић

УМЕТНОСТ У ОКУПИРАНОЈ СРБИЈИ
1941-1945

докторска дисертација

Београд, 2018.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Irina S. Tomić

ART IN OCCUPIED SERBIA 1941-1945

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2018.

МЕНТОР

Проф. др Лидија Мереник, редовни професор, Универзитет у Београду,
Филозофски факултет

ЧЛАНОВИ КОМИСИЈЕ

Проф. др Лидија Мереник, редовни професор, Универзитет у Београду,
Филозофски факултет, ментор

Проф. др Јасмина Чубрило, редовни професор, Универзитет у Београду,
Филозофски факултет

Проф. др Предраг Драгојевић, ванрени професор, Универзитет у Београду,
Филозофски факултет

Доц. др Игор Борозан, Универзитет у Београду,
Филозофски факултет

Проф. др Никола Шуица, редовни професор, Универзитет уметности у Београду,
Факултет ликовних уметности (ФЛУ)

Датум одбране.....

УМЕТНОСТ У ОКУПИРАНОЈ СРБИЈИ

1941-1945

АПСТРАКТ

После слома Краљевине Југославије априла 1941, територија Србије је подвргнута непосредној немачкој војној окупационој управи, што је у пресудној мери одредило уметничко стваралаштво током неколико наредних година. По групама се уметници могу поделити на оне који су били оформљени и пре рата, затим оне који су се формирали током или непосредно по ослобођењу и, коначно, на људе који се не би посветили уметничком стваралаштву да до рата и окупације није дошло. Друга врста поделе уметника, па и уметности, може се извршити према (не)припадности одређеној политичкој страни.

Једна од доминантних била је уметност окупаторске власти, која је желела што брже успостављање свих институција како би се становништво што пре навикло на новонасталу ситуацију и било обесхрабрено да пружа отпор, при чему је посебна пажња поклањана установама културе (дневна штампа, Музеј Кнеза Павла, организовање изложби, успостављање биоскопа, јавних предавања и сл). Осим тога, окупациона политика обухватала је и врло разрађену пропагандну уметност, нарочито кроз медиј плаката, са сељаштвом као највећом циљном групом. Са окупаротом је сарађивала влада Милана Недића, као продужетак екстремне деснице која се појавила у међуратном периоду.

На окупираном подручју Србије дошло је до формирања и развоја потпуно различитих култура, од којих су неке биле изоловане или међусобно супротстављене. Већ утврђена грађанска култура и уметници у њој поделили су се и сами: једни су били симпатизери краља и четничког покрета, други су пришли партизанском покрету отпора, трећи су се изоловали, а неки приклонили окупатору и новоформираној влади. У уметности грађанске класе, код уметника који се нису прикључили покрету отпора или новоформираној влади, најчешће наилазимо на неанагажована дела која су углавном настављала њихово пређашње стваралаштво. Код већине је присутан ескапизам или, уколико нису стварали, отпор. Поједини уметници су из личних разлога променили свој потез и колорит, а код оних су се формирали током рата теме варирају, у зависности од услова у којима су се налазили. Преовлађују неутрални портрети и пејзажи, а ређе се срећу мртве природе. За разлику од тога, у оквиру политички ангажованих страна, доминантна је била пропагандна уметност. Религиозна тематика је уопштено избегавана, а акт је скоро потпуно одсутан (нарочито у у логорским условима).

Партизанска уметност се сводила углавном на ангажована дела, што је случај и са немачком окупационом културом. Поред пропагандног материјала, где су превладавали плакати као медиј, било је доста уметника који су стварали и на самом бојном пољу, излажући се неретко смртној опасности, што се на делима јасно уочава.

Уметност настала у заробљеничким логорима у овом раду је одвојена од уметничког стваралаштва насталог у концентрационим логорима, због услова који су се разликовали, јер су ратни затвореници били третирани у складу са одредбама Женевске конвенције. У овом раду разматрана је уметничка делатност настала у логору на Бањици, јер је тамо био највећи број уметника и највећи број дела је сачуван. Било каква уметничка делатност у логорима била је најстроже забрањена често под претњом смртне казне. Многи су се ипак определили за стваралаштво како би а) побегли од сурове реалности која их окружује, б) за собом оставили неки траг в) оставили својих руку дело потомству, г) остали присебни д) испунили време ђ) пружили отпор.

За разумевање живота и стваралаштва у логорима значајни су појмови *оквира* и, нарочито тзв. *тоталне институције* као што су и затвори, које одликују јаке границе, ограничена друштвена размена, па чак и материјалне препреке. Филозофија личног живота је генерички извор који се бави руптурама/расцепима, јер “организује” исцељење особе, те стога у условима живота под окупацијом помаже особи да се носи са насиљем и драстичним променама. *Руптуре*, догађаји који суштински доводе у питање свакодневни живот особе или њене дотадашње рутине, захтевају од појединца процес транзиције, који води ка новом облику стабилности. Употреба културних артефаката као симболичких ресурса омогућава да се направи дистанца према *овде и сада*, уз помоћ *семиотичких медијација* - посебно уметничких остварења, јер су она идеална средства за обављање транзиције и превазилажење руптура.

Укупно узевши, рат је као трауматично стање оставио трајне последице на многе уметнике. Код неких се још за време рата променио стилски израз и сликарски поступак, неки су остали „замрзнути“ у међуратном стваралаштву, а неки, који су током рата били изложени посебним тортурама, никада више нису могли да изађу из окриља Другог светског рата. Под утицајем послератне власти рат је деценијама потом потенциран као тема уметничког стваралаштва.

Кључне речи: Србија, Други светски рат, окупација, уметност, логори, народноослободилачки покрет, грађанска класа.

НАУЧНА ОБЛАСТ: ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ

УЖА НАУЧНА ОБЛАСТ: ИСТОРИЈА МОДЕРНЕ УМЕТНОСТИ

УДК:

ART IN OCCUPIED SERBIA 1941-1945

ABSTRACT

After the collapse of Yugoslavia in April 1941, the territory of Serbia was subject to immediate German military occupation, which to a crucial extent determined the artistic creativity during the next few years. In fact, artists are classified into those that were acclaimed before the war, those who were formed as artists during or immediately after liberation and, finally, those individuals who would not be dedicated to artistic creativity had the war and occupation not occurred. Another kind of classification of artists, and even art, can be carried out according to the (non-)affiliation to a particular political party.

One of the dominant art forms was the art of the occupying authorities which endeavored to establish institutions as quickly as possible so that the local population would become accustomed to the new state of affairs and be dissuaded from defiance, with special attention focused on cultural institutions (the daily press, Prince Paul's Museum, organizing exhibitions, establishing cinemas, public lectures, etc.). In addition, the occupation politics included well-developed propaganda art, especially by way of the poster medium, with the peasantry being the major target group. The government of Milan Nedić, as an extension of the extreme right that appeared during the interim period, collaborated with the occupier.

Entirely different cultures were formed and developed in the occupied territory of Serbia, some of which were isolated or mutually opposed. The already established civic culture and artists were divided into several groups: some were sympathizers of the King and the Chetnik movement, others joined the Partisan resistance movement, and yet others isolated themselves, while a certain group ceded to the occupier and the newly formed government. In bourgeois art, we often come across non-engaged artwork that mostly followed the previous creative work of the artists who rebuffed the resistance or the newly formed government. Most of them indulged in escapism or, when they refused to create, resistance. Some artists changed their strokes and use of colors for personal reasons, and with those who became artists during the war, the themes varied, depending on the conditions. Neutral portraits and landscapes prevailed, but rarely still lifes. In contrast to this, propaganda art dominated within the politically engaged parties. Religious topics were generally avoided, and the nude figure was completely nonexistent (especially in concentration camp conditions).

Partisan art was mainly based on politically and socially engaged artwork, which was also the case with the German occupying culture. In addition to the propaganda material whereupon placards prevailed as a medium, there were plenty of artists who created on the battlefields, often exposing themselves to mortal danger, something seen clearly in the artworks.

This paper separates the art created in prison camps from the artistic creativity created in concentration camps due to dissimilar conditions, as prisoners of war were treated in accordance with the provisions of the Geneva Convention. The paper also involves the artistic activity created in Banjica camp which contained the largest number of artists and the greatest number of preserved works. Any artistic activity in the camps was strictly prohibited, often under the threat of death. Many opted for creativity in order to a) escape the cruelty of the existing reality, b) leave their mark on the world, c) pass on their artwork to their progeny, d) remain sane, e) fill time, and f) defy the enemy.

For a better understanding of life and creativity in the camps, the important concepts are *framework* and, in particular, the so-called *total institutions* such as the prisons exemplified by strict limitations, restricted social exchange, and even physical barriers. The philosophy of personal life is a generic source that deals with ruptures/clefts, as it 'organizes' the healing of a person, and therefore, in the conditions of life under occupation, helps a person deal with violence and radical changes. Ruptures, events that essentially bring into question the everyday lives of individuals or their previous routines, require from them a transition process leading to a new form of stability. The use of cultural artifacts as symbolic resources enables creating a distance towards *the here* and *the now* with the help of *semiotic mediations* - especially artistic achievements, as they are the ideal means for making transitions and overcoming ruptures.

Generally speaking, war as a traumatic situation had lasting consequences on many artists. Some of them changed their stylistic expression and technique even during the war; some remained petrified in interwar creativity, and those exposed to special torture during the war could never again abandon World War II. Under the influence of post-war governments, the war as a theme of artistic creativity was underscored for many decades afterward.

Key words: Serbia, World War II, occupation, art, concentration camps, National liberation movement, class of citizens.

SCIENTIFIC FIELD: HISTORY OF ART

NARROW SCIENTIFIC FIELD: HISTORY OF MODERN ART

UDC:

*Кроз решетке сунце греје,
Напољу је диван дан.
Плаво небо кô да жали,
Слобода је само сан.*

„Бањичанка“

САДРЖАЈ

1. Увод и методолошки приступи	12
1.1. Трауме или ванвременске меморије.....	25
1.2. Имагинација и игра: стварање смисла	38
1.3. Симболични ресурси и семиотичка медијација	44
2. Историјске прилике и културни живот у Србији за време окупације.....	54
2.1. Српска култура за време окупације	54
2.2. Музеји, изложбени простори и изложбе	60
2.2.1. Музеј кнеза Павла за време Другог светског рата	64
2.2.2. „Антимасонска изложба“ у Београду	78
2.2.3. Изложбена активност сликара бораца војвођанских јединица	82
2.3. Новински текстови о уметности	86
2.4. Академије и школе	90
3. Српско грађанство у окупираној Србији 1941-1944	92
4. Положај жене у окупираној Србији.....	109
4.1. Хитлеров став према женама.....	113
4.2. Колаборационистичка влада	116
4.3. Жена у равногорској идеологији и пропаганди	118
4.4. Жена и комунизам	119
4.5. Жене у борби - НОБ.....	120
5. Архитектонска делатност у Србији за време Другог светског рата	122
5.1. Девастација Београда	122
5.1.1. Судбина синагога у Београду	125
5.2. Остварени пројекти	126
5.2.1. Обнова Смедерева	128
5.3. Неостварени пројекти	137

5.3.1. Пројекат Олимпијског стадиона и Тријумфално поље на Бањици ...	137
5.3.2. Логор у Засавици	142
5.3.3. Пећи за спаљивање	142
5.4. Пренамене објеката	143
5.4.1. Логори	144
6. Уметност грађанске класе	149
7. Пропагандна уметност: ратни плакат у Србији	187
7.1. Анти-совјетски плакат	192
7.2. Анти-англоамерички плакат	194
7.3. Антисемитизам на немачком плакату	195
7.4. Пропагандне поруке српском народу	196
7.5. Партизански ратни плакат	200
8. Ликовно стваралаштво НОБ-а и уметничка продукција на ратишту.....	202
8.1. Културна политика КПЈ	202
8.2. Партизански етички идеал као надахнуће	209
8.3. Ликовни ствараоци НОБ-а	219
9. Уметничка продукција ратних затвореника	249
9.1. Сликари и вајари аматери	270
9.2. Карикатура	276
10. Уметност у логорима - студија случаја: логор Бањица	278
10.1 Логор на Бањици	284
10.1.1. Категорије бањичких затвореника	285
10.1.2. Процедура увођења затвореника у логор	289
10.1.3. Комуникација унутар логора и са спољним светом	290
10.1.4. Културни живот	292
10.1.5. Рукотворине	294

10.1.6. Ликовно стваралаштво	295
10.2. Анализа логорског стваралаштва	318
11. Закључна разматрања.....	328
12. Скраћенице	334
13. Извори и литература.....	336
14. Биографија	349
15. Прилози	351

1. УВОД И МЕТОДОЛОШКИ ПРИСТУПИ

Уметност у окупираној Србији 1941-1945. обухвата стваралаштво у различитим родовима и видовима уметности (ликовна, примењена и архитектура) настало од избијања рата на тлу Краљевине Југославије (6. априла 1941) до капитулације Немачке (9. мај 1945).

У погледу уметничке делатности за време Рата, биће подробније разматрано четрдесетак ликовних стваралаца, уз осврт и на уметнике аматере из логора и са ратишта. Сем тога, предмет рада биће и пропагандна уметност и архитектонска делатност.

У просторном смислу, а ради лакшег сналажења, рад обухвата стваралаштво на територији Србије у АВНОЈ-евским, те постјугословенским границама, али ће бити разматрано и стваралаштво уметника који су се налазили у заробљеништву ван тих граница.

Дела која су радом обухваћена хетерогена су по бројним параметрима, па ће бити обрађена по типолошким целинама (грађанска уметност, стваралаштво у логорима, стваралаштво уметника – ратних затвореника, уметност НОБ-а, пропагандна уметност, итд).

Циљ истраживања је да се да преглед свих важнијих уметничких појава насталих за време окупације и као последица исте. Потребно је све те хетерогене уметничке појаве позиционирати, систематизовати и валоризовати (по уметничкој вредности, по документарној вредности, феноменолошки и др.), како би се стекао што комплетнији и дубљи увид у културну сцену тог раздобља. Ова дисертација нема претходника у погледу задатог циља, до сада у домаћој историографији није написана синтеза, него су се бројни истраживачи бавили овом проблематиком фрагментарно, парцијално и несистематично. Стога резултат овог истраживања треба да буде први рад ове врсте на речену тематику.

Уметност се током рата не гаси, нити јењава, али се модификује. Неки видови уметности истрајавају, а појављују се нови. Поларизација на званичну и незваничну уметност остаје, мада свака од њих доживљава промене: званична може бити неутрална (грађанска) и пропагандна (окупаторска), а незванична клизи у домен забрањеног. Сви видови уметности веома зависе од специфичних социо-културних услова.

С обзиром на претходно речено, уметничка (естетска вредност) обрађених дела веома је неуједначена. Штавише, за извесне облике стваралаштва, естетски критеријум се ни не поставља. Сем тога, одређен број стваралаца су студенти, а биће поменути и поједини аматери без академског образовања. По тематици, уметничка дела која се обрађују потпуно су различита, у распону од сасвим неангажоване (каква се неговала пре рата и окупације) до екстремно ангажоване, било да је реч о агресивној

пропаганди, било о својеврсном „андерграунду“ у циљу отпора окупатору. При томе има аутора који су, на пример, током окупације стварали и као припадници покрета отпора и као ратни заробљеници, заробљеници у логорима или као слободни грађани.

Током Другог светског рата на територији Србије и у оквиру заробљеничких логора ван ње, долази до формирања особених „култура“ затвореног типа, као последица специфичне изолације. Тако можемо разликовати четири основна типа култура који се формирају услед историјских догађања: **а)** култура грађанске класе, **б)** култура коју је диктирао окупатор, **в)** култура у оквиру партизанског покрета и **г)** култура у оквиру заробљеничких или концентрационих логора. С друге стране, феномен самоизолације такође је присутан код појединаца, као врста отпора окупаторском режиму.

Дела која су у овој дисертацији обрађена деле са на она која су завршена и на она која то нису, те зато ова дисертација равноправно третира минијатурне скице и „довршена“ остварења. Из лоших материјалних услова или, напротив, услед доступности материјала, постоје веома велике варијације у погледу материјала и техника извођења уметничких остварења – од слика из опремљених атељеа, до дела изведених не-сликарским материјалима, преко скулптура у гипсу, до оних изливених у бронзи.

Материјал је хетероген и у различитој мери познат јавности: на пример, дела Милоша Бајића или Александра Дерока су одавно присутна у широј јавности, неки су ствараоци пали у заборав (попут Душана Влајића), док се за велики број скоро није ни чуло (у тој групи највише има оних који су стварали само за време окупације током заточеништва у логорима). Због ових разлога, коришћен је широк спектар методолошких приступа карактеристичних за историју уметности, од дескриптивног, преко атрибуционог, до иконографског и иконолошког. Зато је такође сваки опус уметника обрађиван у односу на раније стваралаштво, уколико га је било, и у односу на послератна дела, уколико је уметник остао у животу и наставио да ствара.

Специфична природа услова у којима су дела реченог периода настала, захтевала су, међутим, и коришћење истраживачких метода других хуманистичких наука, као што су политичка историја, културна историја, социо-културна психологија и културна антропологија. У делу који следи биће објашњен начин на који би требало приступати специфичном стању и околностима у којима су се налазили уметници током окупације, са посебним освртом на ратне заробљенике и логораше, који су били у најтежем положају.

Проучавање уметничког стваралаштва за време Другог светског рата и окупације, посебно у логорима, захтева разматрање специфичног стања у коме се налазило друштво и његови појединци. Ратно време подразумева ванредне околности у којима људи делују и због којих је њихово стање свести другачије него у мирнодопским временима.

Овом приликом ће најпре бити представљен приступ Лава Семјоновича Виготског, оснивача социокултурне психологије, као и његових каснијих следбеника на том путу.¹

Лав Виготски оставио је значајна размишљања и о психологији уметности која ће такође овом приликом бити коришћена. Наиме, он се није бавио психологијом све до 1924. године, већ правом филозофијом, проучавањем марксизма, књижевном критиком, лингвистиком, теоријом књижевности и уметности. Његов највећи допринос у психологији уметности био је у домену проблема психолошког деловања уметности. Услед претходног бављења проблемима књижевности и уметности, Виготски је био веома осетљив на сложене психолошке појаве (проблеми значења, проблеми психологије мишљења и говора и њиховог међусобног односа, проблеми сложених људских осећања итд.).² Ипак, у психологији Лав Виготски остаће највише упамћен по социокултурном моделу као моделу менталног развоја. Он је био усредсређен на тражење дистинктивних психолошких карактеристика човека, а увидео је и разлику да код човека, поред личног, постоји и 'историјско искуство' и 'социјално искуство' (колективна координација понашања), те да се у тој координацији јавља свест о себи (одн. индивидуални моменат се изграђује као секундаран и последичан).³ Виготски је јасно сагледавао да природа и структура менталних функција током историје није била непроменљива и зато је сматрао да би психологију требало засновати и као науку о историјским променама психе и понашања, јер је утврдио да постоје велике разлике међу људима различитих историјских епоха.⁴ Заправо, теорија се бави разрадом *психолошких механизма на којима почива историјска променљивост менталних функција човека*.⁵

Виготски је дефинисао врсте менталних функција код човека, као ниже и више. За структуру виших менталних функција увидео је да су организоване уз помоћ знакова, да су посредоване знаком. Сматрао је, пак, да способност стварања и коришћења знакова и знаковних система (семиотичка и симболичка функција) почива на неурофизиолошком принципу тзв. *принципу сигнификације*, који је карактеристичан искључиво за људски мозак. Утврдио је да је природно својство човековог мозга да ствара знакове (симболе), као и да комуницира посредством знаковних система и тиме „открива могућност за одлучујуће деловање социјалних чинилаца у организовању менталних функција“.⁶ Виготски је сматрао да се непрекидни развој човековог понашања заснива првенствено на усавршавању спољних знакова, спољашњих метода

¹ Лав Семјонович Виготски (1896-1934) један је од најзначајнијих психолога XX века, и један од утемељивача савремене совјетске психологије. Он је творац једног од најоригиналнијих теоријских система у психологији, чији је рад извршио огроман утицај на развојну психологију. Савремени аналитичари сматрају Виготског једним од оснивача семиотике и психоллингвистике: његове идеје и истраживања проблема значења и знаковних система и њихове улоге у организацији и развоју људског понашања. О Л.Виготском: I.Ivić, *Kulturno-istorijska teorija psiholoških pojava L.S.Vigotskog*, u: Lav Vigotski, *Mišljenje i govor*, Nolit, Beograd 1983, 9-28.

² I.Ivić, *нав. дело*, 14.

³ I.Ivić, *нав. дело*, 16.

⁴ I.Ivić, *нав. дело*, 17.

⁵ I.Ivić, *нав. дело*, 18.

⁶ I.Ivić, *нав. дело*, 19.

и техника које се изграђују у одређеној социјалној средини под утицајем одређених потреба, углавном техничке и економске природе. Особено за те процесе јесте што до усавршавања долази споља и у великој мери зависи од социјалног живота групе или народа коме појединац припада.⁷

Пошто су се знаковни системи и њихови начини употребе мењали превасходно током историјског развоја, а како знаци представљају средиште менталног процеса, то су сви ментални процеси променљиве структуре. Током даљег рада, Виготски је уочио да се развој састоји у формирању сложених 'психолошких система', тј. таквог склопа појединачних менталних функција, која се међусобно повезују посредством знака. За разлику од нижих (природних) функција (моторичке, сензорне, елементарни облици памћења, примарне емоције итд.), које су једноставне структуре и историјски непроменљиве, више менталне функције (логичко памћење, вољна пажња, говор, мишљење, говорно мишљење, сложена осећања итд.) су сложене структуре, јер се у њих уграђује знак и значење који се мењају, па су стога више менталне функције различито организоване код различитих људских група, у различитим историјским раздобљима.⁸

Виготски је заправо показао да свака људска група, у оквиру одређене историјске епохе, и сваки појединац може стварати особену људску околину, посредовану знацима и другим помоћним средствима.⁹ Знаковни системи, од којих је језички систем најзначајнији, су социјална творевина и њихова првобитна функција је комуникативна. Виготски је сагледавао појединце у људским групама, и утврдио да су они међусобно повезани сложеним системима психолошких веза. Практична комуникација (радње и поступци) у току заједничких активности, комуникација невербалним средствима и комуникација помоћу знаковних система (првенствено вербална), чине нужан услов одржања заједнице и њеног развоја, као и развоја и менталног здравља појединца, који, лишени те комуникације, западају у патолошка аутистичка стања. Наиме, Виготски је уочио да су системи знакова поникли из комуникативних потреба и да се они преобраћају у средства за организацију понашања појединца: „Знак окренут унутра служи за структурирање индивидуалног понашања: за самосазнање, за организовање сопствених менталних процеса.“¹⁰

Према Виготском, више менталне функције су социјалног порекла, а социјални чиниоци (заједничке практичне активности, социјална интеракција, знаковни системи, комуникација помоћу знаковних система) су *конструктивни* елементи виших менталних функција. Дакле, оно што је најличније у психолошкој конституцији појединца (унутрашњи говор, сложена осећања, осећање личног идентитета, способност самосазнања итд.) настаје само у размени унутар људске групе.¹¹ Виготски

⁷ I.Ivić, *нав. дело*, 19-20.

⁸ I.Ivić, *нав. дело*, 20-21.

⁹ I.Ivić, *нав. дело*, 21.

¹⁰ I.Ivić, *нав. дело*, 21.

¹¹ I.Ivić, *нав. дело*, 22.

је открио сложене мреже психолошких веза у људској заједници' промена понашања у историјском контексту' као и то да је уметност систем знакова и систем значења.'

У психологији се разликује неколико типова/видова говора. Први је унутрашњи говор, говор за себе, док је други спољашњи говор - говор за друге.¹² Унутрашњи говор игра улогу катализатора при претварању мисли у гласан говор,¹³ писани говор или уметничко дело. А говор је, пре свега, *средство друштвеног споразумевања*,¹⁴ средство исказивања и разумевања, па је самим тим то и уметност. Претварајући се у говор, мисао се преображава и мења, односно мисао се не изражава речју, него се остварује у речи.¹⁵ Могло би се онда рећи да се у визуелним уметностима мисао не изражава кроз уметничка дела него се остварује у њима.

„Писани говор је говор у одсуству саговорника“,¹⁶ док је претварање мисли у уметничко дело истовремено и попут писаног говора, али и монолог, који представља „виши' сложенији вид говора' који се историјски касније развија него дијалог“.¹⁷ Као што каже Виготски, писани и унутрашњи говор, представљају *монолошке* врсте говора, а гласовни говор је у већини случајева дијалогски.¹⁸ Говор кроз уметничка дела, међутим не одриче и одређену врсту дијалога, јер су уметничка дела најчешће намењена другима и имају комуникативни карактер. Како је према Виготском дијалог ланац реакција,¹⁹ тако се уметничко дело може сматрати и дијалогским.

У самом говору, који се може применити и на процес визуелног уметничког стваралаштва, разликују се два основна слоја. Према Виготском, постоје *унутрашња*, смисаона, семантичка страна говора и спољашња, звучна, гласовна страна говора. Обе стране чине јединство, али свака има своје посебне законе.²⁰

Пут говорног мишљења развија се „од мотива који изазива неку мисао, ка уобличавању саме мисли њеном посредном изражавању унутрашњом речју, затим – значењима спољашњих речи, и најзад – речима. Али било би неправилно замислити да је у стварности могућан увек само овај једини пут од мисли до речи“.²¹

Према Виготском, мишљење и говор су кључ за разумевање природе људске свести, при чему реч има „централну улогу у целокупној свести, а не само у њеним појединим функцијама.... реч...је најпосреднији израз историјске природе људске свести... реч се односи према свести као микрокосмос према макрокосмосу, као жива ћелија према организму“.²²

¹² L.Vigotski, *Mišljenje i govor*, Beograd, 1983, 337. (у даљем тексту: L.Vigotski, *Mišljenje i govor*)

¹³ L.Vigotski, *Mišljenje i govor*, 38.

¹⁴ L.Vigotski, *Mišljenje i govor*, 44.

¹⁵ L.Vigotski, *Mišljenje i govor*, 325-326.

¹⁶ L.Vigotski, *Mišljenje i govor*, 363.

¹⁷ L.Vigotski, *Mišljenje i govor*, 367.

¹⁸ L.Vigotski, *Mišljenje i govor*, 364-365.

¹⁹ L.Vigotski, *Mišljenje i govor*, 367.

²⁰ L.Vigotski, *Mišljenje i govor*, 324.

²¹ L.Vigotski, *Mišljenje i govor*, 390.

²² L.Vigotski, *Mišljenje i govor*, 394.

У погледу уметности, основни став Лава Виготског био је да је уметност *друштвена техника осећања*.²³ Виготски је анализирао уметности, односно методом анализе уметничких система надражаја, желео је да доспе до психолошке синтезе. Заправо, он је схватао уметничко дело као „укупност естетских знакова усмерених ка томе да изазову у људима емоције“, и покушао је да на основу анализе тих знакова васпостави емоције које им одговарају.²⁴ Најзад, он је желео да открије све оне механизме који покрећу уметност.²⁵

Виготски је сматрао да уметност може да постане предмет научног изучавања само онда када се посматра као једна од животних функција друштва.²⁶ Наиме, према Виготском, *човекова природа* чини да он *може имати* естетске укусе и схватања, али *услови који га окружују* одређују прелазак те *могућности у стварност*.²⁷ Условима је објашњавао то што изван друштвени човек (друштво, народ, класа) има *баи те* естетске укусе и схватања, *а не друге*. Схватање уметничког дела мењало се од епохе до епохе.²⁸ Дакле, према Виготском, у разним епохама друштвеног развоја човек прима од природе различите утиске, зато што је посматра са разних становишта, а свест друштвеног човека посматра се као заједничка подлога свих идеологија одређене епохе, па и уметности. Тиме се признаје и да се уметност у непосредном односу одређује и условљава свешћу друштвеног човека, а свака епоха и свако поколење се користе уметничким делом на свој начин.²⁹ Зато је Виготски сматрао да су сама осећања које изазива уметничко дело друштвено условљена осећања.³⁰

Према Виготском, психолог свако уметничко дело природно посматра као систем надражаја, организованих да изазову естетску реакцију, а анализирајући структуру надражаја, он анализира структуру реакције.³¹ Уместо социјалне и индивидуалне психологије, он је сматрао да треба разликовати социјалну и колективну психологију, али да треба, међутим, разликовати и субјективну и објективну психологију уметности, због естетског доживљаја код појединца.³² Али, када је у питању психологија уметности, сматрао је да се за њену основу не узимају ни аутор ни гледалац, него само уметничко дело.³³

Виготски уметност, пре свега, види као сазнање, а у сваком уметничком делу, као и у свакој речи, разликује три основна елемента: прво, спољашњу гласовну форму, друго, представу или унутрашњу форму и, треће, значење.³⁴ За њега је уметност нарочит

²³ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, Beograd 1975, 13. (у даљем тексту: L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*)

²⁴ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 13.

²⁵ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 14.

²⁶ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 19.

²⁷ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 20.

²⁸ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 91.

²⁹ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 21.

³⁰ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 35.

³¹ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 36.

³² L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 28.

³³ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 32.

³⁴ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 42.

начин мишљења, који доводи до истог до чега доводи и научно сазнање, само што се уметност разликује од науке по методи, односно начину доживљавања.³⁵

Виготски сматра да емоције играју огромну улогу у уметничком стваралаштву, а да је почетни и полазни чинилац, без којег се уопште не може схватити уметност, емоција форме.³⁶ Када је у питању посматрач уметничког дела, интелектуалне операције, мисаони процеси који настају код посматрача уз помоћ и поводом уметничког дела, не спадају у психологију уметности у правом смислу речи, већ су они исход и закључак, последица уметничког делања.³⁷

Виготски види мисаони процес као примарни чин уметничког стварања. Он каже: „Ако сам се, на пример, замишљајући појам коња, потрудио да воспоставим у сећању лик, рецимо, вранца који скаче у галопу са гривом која лепрша итд., моја мисао ће, без сумње, постати уметничка – она ће бити чин малог уметничког стварања“.³⁸ Након тога следи представљање, али према Христјансену, циљ приказивања предметног у уметности није *чулни лик објекта*, него *безлик* утисак о предмету.³⁹ Према његовим истраживањима, *безлик* утисак је коначан циљ приказивања предмета.⁴⁰ Догма је била: како је чулна садржина сама себи сврха у уметности – крајњи циљ уметничке замисли није да разоноди наша чула – главно у пластичним уметностима је невидљиво и неопипљиво.⁴¹ Односно, уметност је рад мисли, али сасвим нарочитог емоционалног мишљења.⁴²

Вилхелм Вунт, пак, примењује појам *уосећавања*, и сматра да се психологија уметности најбоље објашњава изразом *уосећање* зато што се, с једне стране, у основи тога психичког процеса налазе осећања, а с друге стране указује на то да у датом случају субјект који опажа преноси осећања на објект.⁴³ Ипак, Вунт не своди све доживљаје на осећање, већ сматра да „објект делује као изазивач воље“. Он не производи стваран вољни чин, него изазива само тежње, од којих се састоји развој деловања, а те тежње се преносе на сам објект. Преносећи се тако у предмет, вољна осећања као да га оживљују и ослобађају посматрача деловања.⁴⁴

Када је реч о психоанализи, Виготски сматра да несвесно постаје предмет психолошког проучавања посредним путем, односно анализом трагова које оставља у нашој свести, јер несвесно није одвојено од свести непроходним зидом. Процеси који почињу у несвесном често се настављају у свести и, обрнуто. Међу обема сферама свести постоји стална, жива динамична веза, која је непрекидна. Несвесно утиче на наше поступке, обелодањује се у нашем понашању, а објективне чињенице у којима се несвесно најупадљивије испољава представљају сама уметничка дела и она и чине полазну тачку

³⁵ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 44.

³⁶ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 52.

³⁷ Исто.

³⁸ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 59.

³⁹ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 63.

⁴⁰ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 63-64.

⁴¹ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 64.

⁴² Исто.

⁴³ О томе: V.Vunt, *Principi fiziološke psihologije*.

⁴⁴ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 84.

за анализу несвесног.⁴⁵ Свако свесно и разложно тумачење које уметник придаје одређеном делу треба посматрати као каснију рационализацију, као објашњење измишљено *post factum*.⁴⁶

Ото Ранк и Ханс Закс кажу да основна естетичка питања остају нерешива док се у анализи ограничавамо само на процесе који се одигравају у сфери наше свести. Односно, уживање у уметничком стваралаштву достиже свој врхунац када скоро губимо дах од напетости, кад нехотице лијемо сузе. Према њима, све су то осећања која избегавамо у животу, али која тражимо у уметности. Деловање тих афеката је, очевидно, сасвим друкчије кад они потичу из уметничких дела и естетско мењање деловања афекта од неподношљивог у такво које изазива уживање представља проблем који се може решити само уз помоћ анализе несвесног душевног живота.⁴⁷

Досад се психоанализа бавила двема главним чињеницама испољавања несвесног – сном и неурозом, али како се уметност налази између сна и неурозе, тако се у њеној основи налази конфликт који је већ „презрео снове, али још није постао патоген“.⁴⁸ Односно, уметник се тако у психичком погледу налази између сневача и неуротика.⁴⁹ Сигмунд Фројд указује на два вида испољавања несвесног и мењања стварности који су ближи уметности него сан и неуроza, а то су дечја игра и сањарење на јави. Наиме, према њему, супротност игри није озбиљност, него стварност, јер дете врло добро разликује свој свет игре од стварности, а песник чини исто што и дете које се игра: ствара свет фантазије, који схвата врло озбиљно.⁵⁰ Када дете престане да се игра, оно, ипак, не може да се одрекне оног уживања које му је раније причињавала игра. Како дете не може да нађе у стварности тај вид задовољства, игру почињу да му замењују сањарије на јави или фантазије, којима се предаје већина људи приликом маштања. Другим речима, уместо да се игра, дете сад фантазира, при чему као и у играма, тако и у фантазијама, дете често отеловљује тегобне доживљаје.⁵¹ Према Фројду, најважније за схватање уметности у овим фантазијама је у извору из којег оне потичу. Он сматра да не фантазира срећан, него само незадовољан човек, јер су незадовољене жеље покретачи, стимуланси маште, а свака фантазија је испуњење жеље, коректив стварности. Тако Фројд сматра да се у основи уметничког стварања, као и у основи сна и маштарија, налазе незадовољене жеље, и то често оне којих се стидимо и које од самих себе кријемо, те су оне зато и потиснуте.⁵² Зато су механизми деловања уметности, у том погледу, слични механизму деловања фантазије: уметничко дело за самог уметника представља непосредно средство за задовољење незадовољених и неиспуњених жеља.

⁴⁵ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 90.

⁴⁶ Исто.

⁴⁷ О томе: O.Rank, H.Zaks, *Znacaj psihoanalize za duhovne nauke*, 1913.

⁴⁸ O.Rank, *Umetnik i drugi prilozii psihoanalizi pesničkog stvaranja*, Matica srpska 1995, 53.

⁴⁹ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 91.

⁵⁰ S.Frojd, *Pesnik i fantaziranje*, Rukovet, br.11, 1961, 613-614. (u daljem tekstu: S.Frojd, *Pesnik i fantaziranje*)

⁵¹ S.Frojd, *Pesnik i fantaziranje*, 615.

⁵² S.Frojd, *Pesnik i fantaziranje*, 618.

Начин на који долази до тога може се разумети, на пример, уз помоћ теорије афеката. Према овој теорији, афекти могу да остану несвесни, а да при томе не престане њихово деловање које стално допире у свест. Уметничко дело изазива, упоредо са свесним афектима, и оне несвесне, често интензивније и супротно обојене. Приликом стварања дела, пак, оно игра у уметниковом душевном животу сличну улогу као и за гледаоца приликом посматрања, то јест пружа могућност одвођења и фантастичног задовољавања несвесних жеља које су им заједничке.⁵³ Уметник се у стваралаштву ослобађа своје несвесне склоности помоћу механизма преношења или замењивања, спајајући раније афекте са новим представама.⁵⁴ На основу тога, произлази да је уметност попут терапије (више за уметника, него за посматрача), односно средство да се изглади конфликт са несвесним, а да се не западне у неурозу.⁵⁵

Жеље које се не могу задовољити непосредно, јављају се у уметничком изражавању, што се може упоредити и са сновима, где се оне испољавају изобличене. Ипак, уметност се разликује од сна и неурозе тиме што су њени производи социјални, за разлику од снова и симптома болести.⁵⁶ У уметничком делу жеље су прерушене формом, јер уметник, да би задовољио своје потиснуте жеље, мора да их одене у уметничку форму. Са становишта психоанализе, она има два основна значења. Прво, та форма мора да пружа задовољство чистог чулног реда, а друго, њена намена састоји се у томе да створи вештачку камуфлажу, компромис, који допушта и да се испоље забрањене жеље и да се, ипак, превари цензура свести, која потискује.⁵⁷

Психоаналитичари, међутим, разликују два основна вида задовољства у уметничком делу: једно је претходно уживање тзв. *Vorlust*, а друго оно што се најчешће подразумева под речју задовољство. *Vorlust* је естетско задовољство код уметника, као и код примаоца које скрива прави извор задовољства, чиме обезбеђује и појачава његов основни ефекат.⁵⁸ Након тога следи задовољство чистог чулног реда.⁵⁹

Психоаналитичари су поставили још једну врло битну теорију према којој је уметност, по својој суштини, претварање нашег несвесног у извесне социјалне форме, то јест у видове понашања који имају неки друштвени смисао и намену.⁶⁰ Психоаналитичарима се, међутим, према виђењу Виготског може замерити то што они на сваки начин свде сва испољавања човекова психичког устројства само на сексуалну склоност и то што, истичући претерану важност улоге несвесног, обезвређују свест, односно небазирањем на свесне моменте у доживљавању уметности потпуно се анулира уметност као осмишљена друштвена делатност.⁶¹ Осим тога, уметност се „никада не може објаснити до краја на основу уског круга личног живота, него неизоставно

⁵³ О томе: O.Rank, H.Zaks, *Značaj psihoanalize za duhovne nauke*, 1913.

⁵⁴ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 94.

⁵⁵ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 95.

⁵⁶ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 100.

⁵⁷ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 96.

⁵⁸ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 96.

⁵⁹ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 96-97.

⁶⁰ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 100.

⁶¹ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 100-102.

захтева објашњавање на основу широког круга друштвеног живота. ... уметност као социјално разрешење несвесног – то је његово највероватније решење“.⁶²

Према Виготском, свака теорија уметности зависи од становишта утврђеног учењем о опажању, учењем о машти и учењем о осећању.⁶³ У уметности чином чулног опажања само започиње реакција, али се она ту не завршава. Најзагонетнија је веза емоционалних чињеница са облашћу маште, о чему ће касније бити речи.

У погледу осећања, њега треба разликовати од осећаја, јер осећање нема својство јасности. Тако, на пример, задовољство и незадовољство могу да буду интензивни и дуготрајни, али они никад нису јасни. На осећање се не може усредсредити пажња, јер кад то и покушамо, задовољство и незадовољство сместа се губи, нестаје.⁶⁴ У оквиру емпиријске психологије је утврђено да је, с једне стране, осећање нужно лишено свесне јасноће, а са друге, осећање нипошто не може бити несвесно.⁶⁵ Осећање треба убројати у процесе трошења или пражњења нервне енергије. Према Оршанском,⁶⁶ психичка енергија може се трошити на три начина: на моторну инервацију (у виду покретачке представе или воље), на унутрашње пражњење (уколико ово ширење има обележје озрачивања или спровођења психичког таласа, оно ствара основу за везивање представа, а уколико условљује даље ослобађање живе психичке енергије у другим нервним таласима, оно представља извор осећања) и на део живе психичке енергије који потискивањем прелази у скривено стање, претвара се у несвесно (отуда је енергија која потискивањем прелази у скривено стање – основни услов логичке делатности). Заправо, три дела психичке енергије или делатности одговарају трима видовима нервне делатности: осећање – пражњењу, воља – радном делу енергије, а интелектуални део енергије, нарочито апстракција, повезан је с потискивањем или штедњом нервне и психичке снаге.⁶⁷

Овсјанико-Куликовски је поделио уметност на две области: на представну уметност и лирску уметност. Он је, заправо, издвојио уметничко осећање од осталих општеестетских осећања. Под уметничком емоцијом подразумевао је првенствено емоцију мисли, односно емоцију задовољства. Насупрот томе, он је посматрао лирску емоцију као интелектуалну, али различиту од прве, јер лирика изазива стварну емоцију. Како је емоција трошење енергије, Овсјанико-Куликовски одваја лирску емоцију од примењене емоције коју та лирика изазива.⁶⁸

Према Виготском, уметност нарушава начело штедње снага у свом непосредном деловању и покурава се приликом стварања уметничке форме баш супротном начелу.

⁶² L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 107.

⁶³ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 247.

⁶⁴ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 248.

⁶⁵ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 249.

⁶⁶ I.Oršanski, *Mehanizmi nervnih procesa*, Spb., 1898, 82, 536-537.

⁶⁷ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 250.

⁶⁸ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 253.

Наша естетска реакција нам се, пре свега, показује као реакција која не чува, него разара нашу нервну енергију и она понајвише подсећа на прасак.⁶⁹

Сматра се да уметничко уживање није чисто примање, него да захтева највишу делатност свести,⁷⁰ јер уметници из своје унутрашњости уносе у уметничко дело, уосећавају у њега нека осећања, која су повезана са најсложенијом делатностима организма.⁷¹ Сви фантастични и нестварни доживљаји, у ствари, протичу на сасвим стварној емоционалној подлози. На тај начин, осећање и машта не представљају два међусобно одвојена процеса, него, један те исти процес, и може се рећи да је у машти централни израз емоционалне реакције.

Приликом разматрања питања о томе у каквом се међусобном односу налазе централно и периферно изражавање емоција, и да ли се под утицајем стварности појачава или слаби спољашње изражавање осећања, испоставило се да постоје два случаја. Један је када маштовни ликови или представе чине унутрашње надражаје за нову реакцију, а тада они несумњиво појачавају основну реакцију. Тако снажна представа појачава, на пример, љубавно узбуђење, али је очевидно да у том случају маштарија не преставља израз оне емоције коју појачава, него представља пражњење претходне емоције. А тамо где се емоција разрешава у машти, то маштање слаби стварно испољавање емоције, па ако је гнев иживљен у машти, он ће се приликом спољашњег манифестовања одразити ванредно слабо.

Чини се да у односу према емоционалној реакцији важе општи психички закони који су утврђени у вези са сваком сензомоторном реакцијом, јер су емоције у тесној вези са физичким осетима.⁷² Наиме, нервна енергија тежи да се троши на једном полу (или у центру или на периферији), а свако повећање губитка енергије на једном полу одмах изазива његово смањење на другом.⁷³

Уметност изазива врло снажна осећања, али се та осећања истовремено ни у чему не изражавају. Разлику између уметничког осећања од обичног треба, према Виготском, схватити тако да то и јесте осећање, али које се разрешава појачаном делатношћу маште.⁷⁴ Према Милер-Фрајенфелсу, естетски афекти су *парцијални*, то јест афекти који не теже да се претворе у дејство, али који, без обзира на то, могу да постигну највиши степен интензивности осећања.⁷⁵ Издвајање естетског надражаја од осталих надражаја неопходно је за разрешење афеката које побуђује уметност и обезбеђује да се ти афекти не одразе ни у каквој спољашњој радњи. Осим тога, застој у спољашњем испољавању представља посебан симптом уметничке емоције. Уметничке емоције су духовне емоције. Уместо да се испоље шкргутом зуба или мрштењем чела, оне се

⁶⁹ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 255.

⁷⁰ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 256.

⁷¹ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 259.

⁷² L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 264.

⁷³ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 263-264.

⁷⁴ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 264.

⁷⁵ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 265.

разрешавају претежно маштовним представама.⁷⁶ Као пример Виготски наводи Дениса Дидроа који каже како глумац плаче правим сузама, али његове сузе теку из мозга, чиме се изражава сама суштина уметничке реакције као такве.⁷⁷

Естетска реакција се, заправо, своди на катарзу, односно на сложено преображавање осећања. Под катарзом се подразумева пражњење живчане (нервне) енергије, које чини суштину сваког осећања. Посматрано из тог угла, уметност је најснажније средство најцелисходнијег и најважнијег пражњења живчане енергије.⁷⁸

Према Виготском, у сваком уметничком делу могу да се разликују емоције које изазива грађа и емоције које изазива форма, које су према њему, у сталном антагонизму, усмерене ка супротним странама, те је тако било да је реч о идиличној или трагичној сцени, закон естетске реакције исти: *она садржи у себи афект који се развија у два супротна правца и који у завршној тачки, као у кратком споју, бива уништен.*⁷⁹ Овај процес јесте *катарза*.

Плеханов указује на то да уметност понекад није непосредан израз живота, него његова антитеза. Односно, у уметности се задовољава нека страна наше свести која се не испољава у нашем свакодневном животу.⁸⁰ Уметност се заснива на одређеним осећањима из живота, која се „прерађују“: кроз катарзу, долази до претварања тих осећања у супротна, чиме се она разрешавају.⁸¹

„Уметност, дакле, првобитно настаје као најјаче оруђе у борби за опстанак, и не може се, дакако, допустити ни помисао да се њена улога своди само на саобраћај осећања и да она не садржи у себи никакву власт над тим осећањем“.⁸² Фридрих Ниче дао је објашње на који начин је уметност стекла моћ над човеком: кад се губило нормално расположење и душевна хармонија, требало је играти уз такт, јер је ритам подстицајан.⁸³ Као и у музици и поезији, и у ликовним уметностима ритам је саставни део дела.

Према Виготском, управо могућност да се у уметности задовоље највеће страсти, које се нису испољиле у нормалном животу, чини основу биолошког делокруга уметности. Целокупно наше понашање није ништа друго до процес успостављања равнотеже организма са средином. Што су наши односи са средином елементарнији, то је наше понашање једноставније. Што сложеније и тананије постаје узајамно деловање организма и средине, то замршенији постају процеси уравнотежења. Немогуће је замислити да ће се уравнотежење вршити хармонично и глатко, већ ће увек бити извесних колебања равнотеже, увек ће нешто претезати - средина или организам.⁸⁴

⁷⁶ Исто.

⁷⁷ Исто.

⁷⁸ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 268.

⁷⁹ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 269.

⁸⁰ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 306-307.

⁸¹ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 307.

⁸² L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 309.

⁸³ Исто.

⁸⁴ Исто.

Како каже Оршански, сама осећања су „приходи и расходи нашег биланса, та пражњења и губици енергије која се није употребила за рад, и спадају у биолошку функцију уметности“.⁸⁵ Другим речима, уметност представља средство за уравнотежење са средином у критичким тачкама нашег понашања. Уметност допуњује живот и проширује његове могућности.⁸⁶ Фројд је посматрао уметност „као средство измирења два непријатељска начела – начела задовољства и начела стварности“.⁸⁷

Теорије које тумаче уметност као неопходно пражњење живчане енергије, представљају уметност као сложен поступак уравнотежења организма и средине у критичним тренуцима нашег понашања. Уметност, међутим, не подразумева само постојање емоције, већ стваралачки чин, јер чак ни најискреније осећање само по себи не може да створи уметност. За то су потребне техника, вештина и стваралачки чин који подразумева „савлађивање тог осећања, његово разрешавање, победу над њим, и тек када се појави *тај* чин, тек *тада* се остварује уметност“.⁸⁸ Зато и примање уметности захтева стваралаштво, јер је и за примање уметности недовољно једноставно доживети осећање које је обузимало аутора, недовољно је разумети и структуру самог дела, „неопходно је стваралачки савладати сопствено осећање, пронаћи његову катарзу, и тек онда ће се потпуно испољити деловање уметности“.⁸⁹

Када је реч о друштвеном значају уметности „уметност је социјално у нама“,⁷² и ако она делује у појединцу, то нипошто не значи да су њени корени и суштина појединачни, јер социјално је и тамо где постоји само један човек и његови лични доживљаји. И отуда је деловање уметности социјално. Осећања се претапају ван нас услед социјалног осећања, које је објективисано, изнето ван нас, материјализовано и утврђено спољним предметима уметности, који су постали оруђе друштва. Човекова особеност је у томе што он уноси и одваја од свог тела и техничку нараву и апарат научне спознаје, који постају друштвено оруђе. Тако је и уметност друштвена техника осећања, друштвено оруђе, помоћу којег она уводи у круг друштвеног живота најприсније и најличније стране нашег бића. Зато је правилније рећи да осећање не постаје социјално, већ оно постаје лично, не престајући при томе да буде социјално.⁹⁰

Ипак, према Виготском, уметнички чин је „стваралачки чин и не може се васпоставити искључиво свесним поступцима, али ако се оно што је главно у уметности своди на несвесно и стваралачко – значи ли то да су из ње потпуно одстрањени сви свесни чиниоци и снаге? Немогућно је научити некога да уметнички ствара; али то нипошто не значи да васпитач не може да допринети да уметнички стваралачки чин настане и појави се“.⁹¹

Сваки уметнички чин неизоставно укључује као свој обавезан услов чинове рационалне спознаје, поимања, препознавања, асоцирања и сл., који му претходе.⁹²

⁸⁵ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 310.

⁸⁶ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 311.

⁸⁷ Исто.

⁸⁸ Исто.

⁸⁹ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 311-312.

⁹⁰ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 313-314.

⁹¹ L.Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 324.

⁹² Исто.

С.Моложави каже да је уметнички чин - остварен процес нашег реаговања на појаву, који проширује личност, обогаћује је новим могућностима, припрема за целовито реаговање на појаву, то јест за понашање, и има по својој природи васпитни значај.⁹³ А да би се уметност примила, неопходно је проматрати истовремено и право стање ствари, и одступање од тога стања, и како из таквог опречног примања проистиче уметност, то је стога исправна формула *уметност као начин грађења живота*, јер се стварност саздаје откривањем и рушењем противречности.⁹⁴ Може се чак рећи да је уметност својеврстан, претежно емоционалан дијалектички приступ изградњи живота.

1.1.Трауме или ванвременске меморије

Свака особа поседује јединствени животни стил и унутрашњи живот који се манифестује њеним начином размишљања, говора, кретања, живљења. Те *мелодије живљења* или *животне мелодије*⁹⁵ су оно што чини путање људских живота тако јединственим. Та јединственост се постепено гради кроз начине на који људи проналазе смисао за оно шта им се догађа. У томе велику улогу игра конструктивна *машта*. Унутрашњи живот, синтетизован је кроз имагинацију, која је константан процес ширења садашњости, дуж три димензије - времена, простора и степена стварности.⁹⁶ *Машта* (имагинација) је дериват од латинске речи *imaginare* ("замислити") што значи "стварати менталну слику за себе". На основу наше семиотичке функције ми стварамо ове слике, и стичемо способност не само да доживљавамо садашњи свет (на основу операција уз посредовање знакова, попут перцепције и деловања на материјалном свету, изражавајући и посматрајући стања осећања, говорећи међусобно, или размишљањем уз помоћ употребе симбола на логичан начин), већ и да прогресивно превазилазимо садашњост. Може се рећи чак и да *имагинарно води до нове стварности*.⁹⁷

Животна мелодија је јединствена и током живота појединца се развија. Она суштински опстаје чак и у случајевима радикалних промена животне ситуације, па чак и када се чини да "више ништа неће бити исто," још увек постоји језгро уз помоћ ког се препознаје јаство.⁹⁸ Наиме, *развој је својство отворених система да прођу кроз трансформације у квалитативним облицима, у сталном односу са околином, а у оквиру неповратног времена*.⁹⁹

⁹³ Исто.

⁹⁴ Исто.

⁹⁵ T.Zittoun, J.Valsiner, D.Vedeler, J.Salgado, M.M.Gonçalves, D.Ferring, *Melodies Of Living: Developmental Science Of The Human Life Course*, Cambridge University Press, 2011, 8; (у даљем тексту: *Melodies Of Living*)

⁹⁶ *Melodies Of Living*, 9.

⁹⁷ *Melodies Of Living*, 47.

⁹⁸ *Melodies Of Living*, 14.

⁹⁹ *Melodies Of Living*, 15.

Развој је завистан од односа са околином, а регулисан је знаком. Путем друштвене комуникације долази до стварања семиотичке функције знака. Наиме, људи стварају знакове кроз које организују и осмишљавају своје субјективне светове током живота. Знакови служе и саморегулисању људског ума и ми их користимо у сваком тренутку у нашем животу, чак и не примећујући њихову разноврсност.

Иако можемо разликовати две епистемолошке перспективе о људском развоју: спољашњу и унутрашњу, обе долазе до истог закључка: људски развој се одвија као "унутрашњи" феномен (генетички, психолошки, емоционални) у интеракцији са "спољашњим" светом (услови околине, друштвени, језик, *Umwelt*, окружење, контекст).

Како је већ поменуто, *животна мелодија* опстаје чак и у случајевима радикалних промена животне ситуације. Те радикалне трансформације чине једну врло комплексну компоненту развоја. Развој се зато може посматрати као процес ре-конституисања новог стабилног стања након расцепа, које личи, али никад није исто као пређашње стање.¹⁰⁰ Тако је унутрашњи живот појединца увек под утицајем "ван јаства", нарочито у друштвеним односима са другим људима. Јаство је дијалошко: оно се постепено формира искуством у интеракцији са другима и кроз наша искуства у свету. Зато се може рећи да се спољашност и унутрашњост континуирано изграђују и да су у сталном међусобном односу. Оно што се дешава у нашем спољном свету (тзв. *Umwelt* или окружење)¹⁰¹ је важно за оно што доживљавамо, али наша искуства су такође селективна и обојена нашим унутрашњим светом. Наиме, у зависности од унутрашњег стања, исти "објективни" догађај може да има различите одговоре исте особе у различитим тренуцима или местима.¹⁰²

Зато се развој животног тока најбоље може окарактерисати француским појмом *bricolage*.¹⁰³ Првобитно, он је означавао процес производње неког аматерског, ручно израђеног предмета, уз материјал који је доступан. Касније је Леви Строс предложио метафору "*bricolage*" (направи-сам), да дефинише *pensée sauvage* ("дивља мисао"), коју је супротставио научном, логично-дедуктивном западњачком начину размишљања. У дискурсу људског развоја он се односи на релацију између *аутопоетичког* система (у овом случају, човека) и његовог/њеног окружења. Из тога произлази да живот није

¹⁰⁰ *Melodies Of Living*, 34.

¹⁰¹ T.Zittoun, *Transitions. Development through symbolic resources*, Information Age Publishing, Charlotte, North Carolina, 2006, 15. (у даљем тексту: T.Zittoun, *Transitions*)

¹⁰² Johan Jakob fon Ojkskil (1864-1944) је предложио израз *Umwelt* да опише искуствено окружење. Етимолошки, овај термин долази од немачке комбинације *Um* ("за" или "око" - акузативног предлога) + *Welt* (Свет). Он centralno место даје организму. Ojkskilova идеја о *Umweltu* сугерише да ми стварамо сопствени свет, успостављен у складу са опsegом наших perceptualних и способности, у границама заснованим на физичким особинама животне средине. *Umwelt* је део окружења који се повеzuје са активним организмом: "нико није произвођач нечије средине сви су господари свог *Umwelt-a*" (*Melodies Of Living*, 121). У разумевању контекста, оквира у којем људи живе, важно је размotрити неколико компоненти. Људски околни свет је "осетљив" и изграђен, и он се менja са перспективом неке особе. Он је такође друштвено регулисан, подразумевајући да је наш "subjektivni prostor" и да су наше акције условљене сложенom перцепциjom материјалних, социјалних и когнитивних ограничења.

¹⁰³ *Melodies Of Living*, 45.

дизајниран ни "конструисан", већ да је живот *играње*.¹⁰⁴ Игрању у највећој мери доприноси имагинација, која је могућа управо захваљујући семиотичким процесима: радимо са представама прошлости, као и са сликама и представама из социјалног и културног окружења: ми их распарчавамо и трансформишемо, и поново проналазимо нове.¹⁰⁵ Како је особа стално развијајући организам, његова или њена прошлост као и будућност константно се трансформишу - проширују, своде, реорганизују, ревидирају. Развој особе током живота, је и развој њеног маштања о прошлости, будућности и о алтернативним животима. Ове маштарије имају основну улогу у животном току неке особе. Процеси маште разликују се у зависности од животне фазе, јер животни изазови варирају, а вештине, искуства и знања се шире. Заправо, у апсолутном смислу, машта је део наше реалности као људи. Ипак, наша искуства стварних ентитета се у неким погледима разликују од наших имагинарних искустава.

Дечја игра, професионалне и личне тежње одраслих и психолошке адаптације генерисане су истим основним системом: конструктивним капацитетом да се замисли КАО-ДА-ЈЕСТЕ стање објеката који су доступни у КАО-ШТО-ЈЕСТЕ облику. То је способност да се замисли да оно што јесте може да буде различито, а оно што није може да буде стварно.¹⁰⁶ КАО-ДА-ЈЕСТЕ размишљање може бити оријентисано ка будућности (као када се замишља шта ће бити или шта би могло да буде), према прошлости (када се особа сећа шта је било и шта је могло бити), као и према алтернативним садашњостима (када се замишља шта би било уколико би неке ствари биле другачије). Интуитивно се сматрају стварним ствари које се доживљавају "овде и данас", а које имају материјалну структуру и у вези којих се други људи могу сложити - оне спадају у област КАО-ШТО-ЈЕСТЕ. Насупрот томе, људске снове, фантазије, сећања на детињство и жеље стварају генеративни процеси ума, али их они не деле - они су део имагинарних искустава. Ипак, они изгледају стварни нама као и другима - могли бисмо се пробудити из сна и питати се да ли је "стварно" (и сазнати да није). Ове конструкције су у домену КАО-ДА-ЈЕСТЕ.

Имагинација је суштина развоја, јер она спаја КАО-ДА-ЈЕСТЕ свет, са КАО-ШТО-ЈЕСТЕ светом. Имагинација као процес размишљања, да би се КАО-ДА-ЈЕСТЕ остварило, омогућава стварање *фикције*. Појам фикције тако означава искуства која су проживела кроз КАО-ДА-ЈЕСТЕ модалитет. Ипак, фикције се могу разликовати у различитим дискурсима. Прво, неке фикције су врло привремене, као што је садржај сна, док су друге трајније (оне које су записане или забележене). Друго, неке фикције су приватне (када особа има фантазију да постане богата и позната), док се друге деле. Те друге, уколико су на неки начин забележене, фиксиране су у некој семиотичкој форми (текст, филм, песма, математичка теорема) и као такве ("кристализоване" и фиксиране) се могу делити и преносити кроз време и простор. Фикција, тако, отвара

¹⁰⁴ *Melodies Of Living*, 45.

¹⁰⁵ *Melodies Of Living*, 48.

¹⁰⁶ О томе: *Melodies Of Living*, 64 и даље.

паралелну стварност у односу на садашњост.¹⁰⁷ Може се рећи да је фикција друштвено вођена стабилизована машта.

Човеков капацитет да ствара знакове и да их користи премошћува јаз између стварног, могућег и немогућег, стварног и имагинарног.¹⁰⁸ Интеракције са спољашњим светом доводе до изградње унутрашњег модела личне културе, засноване на свим "траговима" тих сусрета који имају одређено друштвено значење, кодирано знаковима.¹⁰⁹

За Валсингера, људска *психа* се објашњава и регулише семиотичким алатима, који су створени (више пута) под дејством других друштвених фактора.¹¹⁰ Кроз семиотичку функцију, људи су веома способни за интеракцију са околином на *посредован* начин.¹¹¹

Семиотички процеси су они у којима се појављују знакови који се користе за спровођење непосредних акција као и дугорочних циљних оријентација. Основна идеја је да знаци који су присутни у свету (у језику, сликама, мелодијама) налазе неку врсту реконструкције на интра-психолошком плану субјективних значења. Та *интернализација* је термин који се користи за означавање процеса са којим се на менталном плану реконструишу знаци или искуства у свету. Она никада није механичка: интернализована смислена "слика" спољног света није "огледало", већ нова верзија. Насупрот томе, појам *екстернализације* означава процесе којима људи могу да производе знакове у свету - кроз језик, покрет, боје, певање, итд. Екстернализација, такође, није чисто осликавање већ постојећих мисли у уму, јер знаци који се користе да би се дао видљив облик протоку размишљања учествују у његовој формулацији. Управо кроз ова два процеса људи дефинишу своју личну културу, односно сопствену верзију колективне културе на основу које се гради лична култура и екстернализовано у односу на свет како би се модификовала колективна култура.¹¹² И интернализација као и екстернализација су конструктивни процеси - стога интрапсихолошки и екстернализовани лично-културни домени нису изоморфни (истоветни, подударни) у односу једно на друго. Колективна култура се стално ствара кроз екстернализације једне особе, али то није слика-одраз личне културе. Ни лична култура није слика-одраз колективне културе. Уместо тога, колективна култура личности - значења која су примерена у интеракцији са вршњацима и свим осталима, искуства места у локалној заједници или (деривативно), као што је приказано негде далеко на ТВ екранима - је материјал који чини личну културу. Другим речима, у датој колективној култури, особа развија своју *личну културу*.¹¹³

Маштовитост других људи, као и различите облике друштвеног дискурса, људи могу да користе као семиотички ресурс. Када се користи већ стабилизована фикција као

¹⁰⁷ О томе: *Melodies Of Living*, 72 и даље.

¹⁰⁸ *Melodies Of Living*, 68.

¹⁰⁹ *Melodies Of Living*, 71 и даље.

¹¹⁰ *Melodies Of Living*, 113.

¹¹¹ *Melodies Of Living*, 116.

¹¹² *Melodies Of Living*, 71.

¹¹³ *Melodies Of Living*, 113-114.

лични ресурс, користан је "симболички ресурс" - семиотички дискурс који се лично користи. Такви лични симболички ресурси усмеравају људске процесе редефинисања њиховог идентитета, елаборирања афеката, њихове идентификације са вредностима или стицања специфичних начина разумевања света и деловања у њему.¹¹⁴ Може се рећи да је психа *органска формативна сила*, која може да прилагоди стране елементе својим захтевима онолико колико се прилагођава ономе што је ново, а да су семиотички ресурси (униформе, игре, књиге, филмови, итд.) водичи за изградњу личности.

Динамика меморије, у неким ситуацијама, може бити поремећена. Догађаји који имају врло снажан емоционални утицај могу постати успомене које истичу прошлост. Ипак, догађаји који имају превише јако емоционално оптерећење могу постати ванвременски, односно, временски "замрзнути" и називамо их траумама.¹¹⁵ *Траума* укључује облик фиксирања искуства. Разлог за то може бити немогућност особе да одређени догађај претвори у семиотичку форму, било зато што она још увек нема приступ адекватном језику, било стога што схвата јако друштвено неодобравање догађаја (људи о неким догађајима који се перципирају као срамотни или опасни не могу да причају услед тога што сматрају да се о њима не прича и тиме они остају неасимиловани). Ова сећања су веома болна, те их људи избегавају, а ово избегавање онемогућава семиотичке разраде тог искуства. Сећања се не развијају у наратив, и имају тенденцију да остану жива, али фрагментисана, као стари блицеви. Оваква искуства често остају распаднута или дисасоцирана од остатка животне приче.

У психологији термин "контекст" се често користи за означавање онога што је "око" људи, што их окружује, што је "ван" особе, а има "утицај" на њу. Међутим, контекст се схвата и као нешто што се истовремено делимично "даје" особи, а делом ствара кроз њене интеракције са окружењем.¹¹⁶ Везе између особе и околине су увек посредоване односом између најмање две особе. Наравно, ни лично окружење, а ни односи између особа и средине нису статични, већ активни и сви се обликују и развијају кроз време.¹¹⁷ Проучавање тих контекста може се вршити разматрањем социјалне ситуације (као што је учионица, интеракција у продавници, код лекара и сл.) или фокусирањем на процесе који се одвијају у људима у одређеним ситуацијама. Наиме, у првом случају усредсређење је на одређеном друштвено-социјалном оквиру (цркве, правила, просторно окружење), док је у другом фокус на појединцима, односно психолошком аспекту учесника (проучавање динамичких или развојних аспеката).¹¹⁸

Појам *оквира* проширује нашу перспективу о друштвеној природи нашег унутрашњег света, подразумевајући да користимо неку врсту схема како бисмо поставили основ за оно што се дешава. Заправо, наше разумевање ситуације има друштвену природу, али чак и ако је за нас била друштвено "припремљена", подразумева се активно схватање

¹¹⁴ *Melodies Of Living*, 74.

¹¹⁵ О томе: *Melodies Of Living*, 82 и даље.

¹¹⁶ *Melodies Of Living*, 119.

¹¹⁷ *Melodies Of Living*, 117-119.

¹¹⁸ *Melodies Of Living*, 120.

особе која мора разумети која је ситуација у питању.¹¹⁹ Стога се може рећи да је схватање односа људи према њиховом окружењу веома динамичко. *Umwelt*, оквири и животни простор су резултат константних динамичких и креативних интеракција између особе и њеног друштвеног окружења, који дефинише њена искуства.¹²⁰ Осим тога, особа живи у различитим сферама искуства (сукцесивно или у исто време, од којих су неки више у првом плану, док су други у позадини).

Ури Бронфенбренер је предложио познати *еколошки модел* који покушава да прикаже односе између више окружења у којима људи живе. Предложио је појам *ситуације* (*setting*) у циљу идентификације конкретних материјалних и друштвених места у којима се одвијају интеракције.¹²¹ *Ситуација* подразумева место у којем се људи спремно ангажују у међусобним интеракцијама (лицем у лице): дом, центар за дневни боравак, забавиште, игралиште, итд.¹²² Аутор је користио тај појам како би показао како се људи крећу од једне локације до друге, на пример, од куће до центра за дневни боравак, до игралишта, и тако даље. Да би то учинили, ове поставке морају да имају одређену стабилност. Стога можемо рећи да је појам *ситуације* користан уколико омогућава идентификацију стварног окружења у којем се може збити нека активност; поставка је стварна (материјална) ситуација у којој се одређени оквир може догодити и развити.¹²³ У Бронфенбренеровом моделу, *ситуације* су међусобно зависне и уметнуте у шире системе одређивања. Он тиме предлаже да се размотри стварно постављање као микросистем који је "укључен" у мезосистем и макросистем у односу на спољашњи свет.¹²⁴ Према Бронфенбренеру, мезосистем је компонента тзв. *еколошког* (*ecological*) система теорија. Он подразумева да се људи, а посебно деца, не развијају само под утицајем најуже околине (породица), већ да на развој утиче и окружење. Бронфенбренер је предложио разликовање пет система: микросистем (најужа околина, попут породице, школе, комшилука), мезосистем (интеракција два микросистема), егзосистем (индиректни, али значајан; обухвата послове родитеља, систем школовања), макросистем (утицаји културе попут обичаја, веровања, државне управе) и хроносистем (пролазни утицаји током живота, попут одрастања за време Другог светског рата).¹²⁵ (слика 1)

¹¹⁹ *Melodies Of Living*, 127-128.

¹²⁰ *Melodies Of Living*, 128.

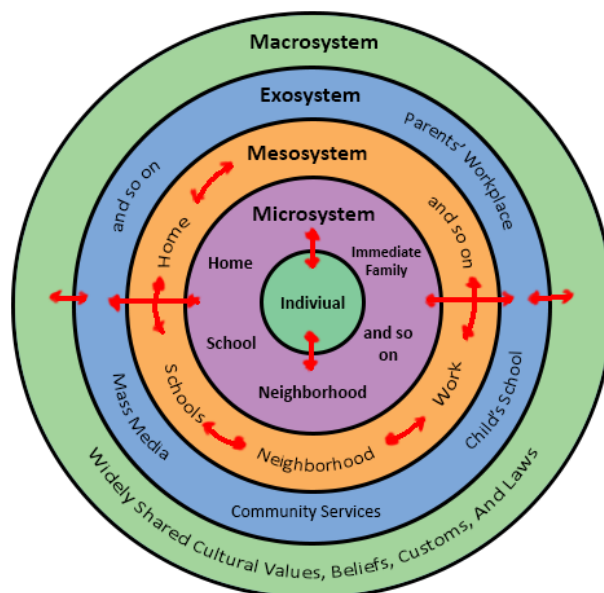
¹²¹ Исто.

¹²² Исто.

¹²³ *Melodies Of Living*, 129.

¹²⁴ Исто.

¹²⁵ О томе: U.Bronfenbrenner, *Ecological models of human development*, International Encyclopedia of Education, Vol.3, 2nd, Oxford:Elsevier, 1994, 37-43.



слика 1

Људи живе у трајном кретању између разних оквира. Алфред Шуц се бавио проучавањем искустава особа које улазе у нову социјалну ситуацију.¹²⁶ Странац је особа која не управља правилима или ситуацијама које су му потпуно екстерне. У свакодневном животу, то се догађа, на пример, када особа почиње да ради на новом радном месту, у оквиру неке институције. Према Шуцу, у оквиру таквих колектива постоје *културни обрасци групног живота*, који се могу објединити под појмом *институције*, која подразумева било који систем веровања или колективних начина деловања.¹²⁷

Ервинг Гофман је изучавао посебну врсту институција, тзв. *тоталне институције*. Он је своје истраживање фокусирао на затворе и азиле који се одликују чињеницом да имају јаке границе, ограничавајући друштвену размену, као и кретање и одлазак, а које често карактеришу материјалне препреке: закључана врата, високи зидови, шуме или поља.¹²⁸

Сви ти појединачни оквири стварају друштвени оквир акције и свести о нашим животима. *Оквири* се могу посматрати као општи споразуми који ограничавају поље могућности једног или више агената у датом окружењу, али га не одређују. Свака појава динамички развијеног оквира такође ће се разликује од претходних, не само због малих разлика у поставкама, већ и - углавном - зато што исти учесници стварају новину кроз своју ко-регулативну интеракцију.¹²⁹ Оквири покрећу глобално поље искуства и акције кроз које је особа у контакту са светом у својим материјалним (нпр. спремање хране) и друштвеним димензијама (нпр. разговори са другим људима). На тај

¹²⁶ О томе: A.Schütz, *The stranger: an essay in social psychology*, u: *Collected papers. Vol.II. Studies in social theory*, The Hague: Martinus Nijhoff, 1964, 91-105.

¹²⁷ *Melodies Of Living*, 130.

¹²⁸ О томе: E.Goffman, *Asylums: Essays on the Social Situations of Mental Patients and Other Inmates*, Anchor books, New York, 1961.

¹²⁹ *Melodies Of Living*, 136.

начин укључују и *лично искуство* (обично скривено под различитим ознакама, као што су феноменолошко или искуствено поље, животни простор, когнитивне репрезентације) и *континуирану интеракцију* са светом.¹³⁰

У границама овог конституираног оквира, сусрећу се историја, потребе и жеље једне особе, заједно са актуелним екстерним околностима, а целокупна ситуација захтева реакцију. У сваком тренутку, свако људско биће је позвано да формира реакцију на друштвено конституисан свет. Кроз њу, особа заузима одређену *позицију* према тренутној ситуацији.¹³¹ Позиција подразумева социо-културну позадину. Лични положај је увек и културни положај. У социо-културном пољу увек се појављују позиције унутар одређених оквира. Позиција укључује представе у различитим облицима (перцепције, осећања, мисли), који стварају општи *Gestalt*, или искуство у оквиру онога шта се дешава. Неки одређени објекат (или организовани скуп објеката) постаје фокус пажње унутар поља. Особа се позиционира сама, сходно том фокусу. Позиција подразумева и неки облик деловања унутар оквира, као и сврхе и циљеве, чак и ако су изражени на сложен и парадоксалан начин (јер су позиције мотивисане специфичним циљевима адаптације).¹³²

Истовремено, позиција се увек дијалогски позиционира ка другима. Кроз позицију, особа се бави односом са другима. Стога је позиција заправо вишеструка, јер укључује више потенцијалних или стварних прималаца, а кроз дијалогски ангажман особа учествује у континуираној реконструкцији оквира и у ширем друштвеном контексту.¹³³ У позицијама се делује уз помоћ семиотичких алата. Значење подразумева комуникацијски однос који се обликује одређеним оквиром. Ови оквири уводе знакове, материјалне акције, звукове или слике, који по конвенцији почињу да се односе на нешто друго. Узајамност подразумева акцију подстакнуту знаковима, односно ови знаци омогућавају комуникацију.¹³⁴ Због важности семиотике у овом процесу Микаел Леиман је ове позиције назвао *семиотичким позицијама*.¹³⁵

Особа успоставља контакт са околним светом помоћу знакова који посредују у току интеракције. Овим знаковима, особа преузима одређени став према неким објектима, појавама и односима.¹³⁶ Позиција појединца, при томе, подразумева и личну путању (иако лична путања превазилази оквире позиције, јер се она развија током читавог живота) која је резултат комплексних интеракција између особе и њене околине.¹³⁷ Људи се мењају кроз живот у великој мери захваљујући улози средстава културе која посредују у нашој способности да запамтимо, замишљамо, предвидимо, делимо и вршимо интеракцију. Све ово се дешава у току суочавања са новим задацима које

¹³⁰ *Melodies Of Living*, 136.

¹³¹ *Исто*.

¹³² *Melodies Of Living*, 137.

¹³³ *Melodies Of Living*, 138.

¹³⁴ *Melodies Of Living*, 137-138.

¹³⁵ M.Leiman, *Toward semiotic dialogism: The role of sign mediation in the dialogical self*, u: *Theory & Psychology*, 12, 2002, 221-235.

¹³⁶ *Melodies Of Living*, 152.

¹³⁷ *Melodies Of Living*, 143.

окружење ствара. Штавише, наше акције доводе до промене – како у окружењу тако и у нама самима.¹³⁸ Према Фукоу, чин проучавања себе је нераздвојив од норми интернализованих из културе и на неки начин је вежба самосвесности.¹³⁹

Филозофија личног живота је појам који се појављује на раскрсници персоналистичке психологије и савремене социо-културне психологије, које наглашавају интернализацију друштвених сугестија кроз њихову трансформацију у нове облике субјективности и процесе генерализација у психолошком животу људи. На филозофију личног живота у великој мери утичу хипер-генерализовани семиотски посредници - знакови који обухватају огромне области односа између особа и околине и дају им смисао целине. На пример *вредности* воде особу кроз цео животни ток, пружајући основу за индивидуална достигнућа, као и за спајање са друштвеним јединицама. Ми живимо по одређеним вредностима, али их не можемо прецизно описати.¹⁴⁰ Филозофија личног живота спада у област виших психолошких функција (што Лав Виготски наглашава) и омогућава личну еластичност кроз животни циклус – односно, суочавање са свим могућим неповољним околностима. Филозофија личног живота је такође генерички извор који се бави руптурама/расцепима, јер “организује” исцељење особе. Заправо, филозофија личног живота је основа за личну еластичност у различитим животним околностима.¹⁴¹

У време рата, посебно окупације, људи одржавају свој уобичајени начин живљења повремено под снајперском ватром која може довести до тога да је прелазак преко улице до продавнице потенцијално фаталан. За контекст позиција у оваквим ситуацијама од великог је значаја и *зона слободе кретања* која је друштвено конструисана когнитивна структура односа између особе и дате околине. Она је социјална, јер се заснива на социјалним сугестијама других – стражар одређује за заточеника шта је дозвољено, а шта није. Когнитивна је, пошто је ствара активна особа (која гради своје личне односе са животном средином кроз *bricolage*, односно склапањем различитих односа у интегрирану целину о којој се размишља). Фокусира се на везу са светом - пошто особа константно делује на животну средину и покушава да је прошири, односно да измени границе зона слободе кретања.¹⁴²

Живот под окупацијом, чак и без директних ратних окршаја пред људима, ипак чини обичне особе осетљивим, јер је за такво искуство стални фактор "трпљења бола". Најважнији задатак одраслог човека у тим ситуацијама је да научи да се носи са неочекиваним насиљем и потенцијалним драстичним променама.¹⁴³

Из перспективе једне особе, неки догађаји на животном путу подразумевају значајне промене. Неки аутори их називају "преломним тачкама" или *руптурама*. Руптуре су догађаји који могу бити позитивни или негативни, а који суштински доводе у питање

¹³⁸ *Melodies Of Living*, 182.

¹³⁹ *Melodies Of Living*, 161.

¹⁴⁰ *Melodies Of Living*, 198.

¹⁴¹ *Исто*.

¹⁴² *Melodies Of Living*, 194.

¹⁴³ *Melodies Of Living*, 225-226.

свакодневни живот особе или њене тренутне рутине. Процес руптура укључује континуално стање, руптуру и могући процес реструктурирања који омогућава нови баланс, односно процес транзиције који подразумева процесе који воде ка новом облику стабилности.¹⁴⁴

У животу људи, *руптуре* могу да се десе из различитих разлога. Прво, руптура може бити резултат важне промене у културном контексту (почиње рат, нова идеологија се шири, нова технологија мења животе). Такође може доћи и од директне промене сфере искуства особе (особа се иселава), или промена унутар сфере искуства особе (нови шеф у одељењу). Алтернативно, руптуре могу бити последица промена у односима и интеракцијама које особа има са другима и објектима (дете одлази од куће, рачунар одбија да ради). Коначно, руптура може доћи из самог човека: он расте или стари, његово тело се мења, његове идеје и осећања доводе га негде другде.¹⁴⁵ Стога, руптуре се могу појавити само у једној од ових сфера, или у многим од њих истовремено. Могу се појавити када особа изгуби једну посебну сферу искуства (активности везане за преминулог родитеља), или када је потребно створити нову сферу (пресељење).¹⁴⁶ Руптуре могу да буду очекиване (пресељење у други простор) или неочекиване (када блиска особа захтева негу након изненадне несреће).

Искуства руптура захтевају промене без преседана, јер новина ситуације захтева нове облике деловања у оквиру свакодневице која обично има далекосежне последице и не дозвољава повратак у почетно стање. Тада се користи термин *транзиције* - процеси промене у којима ће се особа ангажовати приликом суочавања са искуством руптуре. Транзиције су, дакле, процеси помоћу којих се истражују нови облици акција, развијају нови начини разумевања, појављују нови начини презентирања себе другима. Другим речима, нове личне позиције се увежбавају према одређеној ситуацији.¹⁴⁷

На нивоу целокупне путање, руптуре су потенцијалне тачке бифуркације. На нивоу психолошких процеса, руптуре укључују процесе трансформације идентитета, учења и стварања даљих значења. Имајући у виду ове процесе, примећено је да су, пре свега, сви они семиотичке природе.¹⁴⁸ Односно, међу ресурсима које би људи могли мобилисати да подрже овакве процесе, предложени су симболични ресурси.¹⁴⁹ Зато, употреба културних артефаката као симболичких ресурса омогућава да се одвоји искуство од овог места и тренутка, да се размисли о томе, да се истраже алтернативе и њихове последице, да се успоставе нове везе између догађаја који су раздвојени у времену. Као такви, артефакти и симболи могу бити моћни развојни катализатори: они могу олакшати или покренути реконфигурације људског разумевања, као када, након руптуре, песма помогне у суочавању са осећајем туге. Симболички извори могу, у

¹⁴⁴ T.Zittoun, *Transitions*, 14-15.

¹⁴⁵ T.Zittoun, *Transitions*, 15.

¹⁴⁶ T.Zittoun, *Transitions*, 16.

¹⁴⁷ *Melodies Of Living*, 236-237.

¹⁴⁸ *Melodies Of Living*, 340.

¹⁴⁹ T.Zittoun, *Transitions*, 38.

неким случајевима, да створе руптуре у искуствима људи, као када се роман или уметничко дело доживи као прекретница у нечијем искуству.¹⁵⁰

Временска оријентација руптура подразумева, пре свега, осећај прекида континуитета.¹⁵¹ Осим тога, *неизвесност* је искуство замућене личне стварности у односу на претходно стање разумевања ствари. *Неизвесност се може дефинисати као репрезентативна неусаглашеност између тренутног стања схватања и дате ситуације.*¹⁵² Транзиција је стога психолошка појава која може бити изазвана нечијом неизвесношћу. То подразумева процесе који имају за циљ нове облике равнотеже или задовољавајуће прилагођавање ситуацији.¹⁵³

Научници сматрају да су друштвени ресурси углавном корисни за решавање репозиционих и идентитетских промена у транзицији. Когнитивни ресурси, пак, подржавају нова стицања знања. Али основно питање је шта се то може мобилисати како би се подржала потреба за конструисањем значења, растом временске перспективе и изградњом система оријентације? Ове психичке активности имају једну исту особину: могуће су само ако неко може да направи дистанцу према *овде и сада*. Овакво *дистанцирање је прецизно омогућено семиотичким медијацијама*, било да су то елементарни знаци, језик или сложенији симболички ентитети. Зато би требало узети у обзир симболичке системе које је развило одређено друштво како би се разумело стварање људског система оријентације. С друге стране, неопходно је размотрити психолошке процесе кроз које људи конструишу значење.¹⁵⁴

Транзиције се могу схватити као катализоване процеси промена. Процеси које покрећу руптуре морају бити ангажовани да би особа успоставила начин руковођења у новој ситуацији. Транзиције се окончавају када се успоставе нови облици рутина (или када су промене без преседана довеле до стања ствари у којима су познате промене довољне за решавање свакодневног живота). Оно што постаје релевантно јесте *који се аспект реалности доживљава као руптура* (нпр. не рат као такав, већ чињеница да одређена особа више не може да зарађује на начин на који је то до тада чинила) *и њених накнадних процеса транзиције* (нпр. особа налази други начин за преживљавање, кроз учење нове вештине).¹⁵⁵ Транзиције укључују изузетно разноврсне процесе промена како би се особа прилагодила новој ситуацији. Они су повезани са начином на који једна особа даје значење одређеној ситуацији, њеним начинима деловања у том окружењу и њеном интеракцијом са другима. Као што је већ поменуто, транзиције изазване руптурама подразумевају три главне врсте међусобно зависних процеса. Прво, транзиције укључују *процесе учења*. Са теоријске тачке гледишта, свака руптура подразумева истраживање и генерисање комплекса учења: особа, у својој друштвеној и

¹⁵⁰ *Melodies Of Living*, 305.

¹⁵¹ T.Zittoun, *Transitions*, 126.

¹⁵² T.Zittoun, *Transitions*, 16.

¹⁵³ T.Zittoun, *Transitions*, 18.

¹⁵⁴ T.Zittoun, *Transitions*, 31.

¹⁵⁵ *Melodies Of Living*, 237.

културној животној средини, мора дефинисати нове облике деловања и разумевања. Друго, транзиције укључују *промене идентитета*. Када се особа налази у новој ситуацији, идентификују је други (као странца, као новајлију) и мора да испуњава нове професионалне или друштвене улоге. Стога, транзиције подразумевају трансформацију и стварање идентитетских позиција, као и дијалогичне процесе помоћу којих се те позиције повезују једне са другима, заједно са оним шта смо мислили или очекивали. Треће, транзиције укључују осмишљавање.

Руптуре и транзиције дуж поменуте три линије процеса омогућавају идентификовање неких динамичких особина, промена у оквиру животног тока. Ипак, ове три линије процеса су дубоко међусобно зависне (слика 2). Промена једног од ових процеса обично захтева промену и других: за одраслу особу, на пример, описмењење мења сопствену перцепцију себе и препознавање од стране других (идентитетне позиције) и може довести до дубоке промене у разумевању свог живота и будућих опција (налажење смисла).¹⁵⁶



слика 2

Руптуре изазивају позитивна или негативна искуства. Било то очекивано или не, људи морају да "разумеју" зашто се оне дешавају у њиховим животима. Морају да повежу садашње промене са прошлим искуствима, да ревидирају своју прошлост у складу са новом могућношћу као и да преиспитају скалу вредности према новим чињеницама. Стога, осмишљавање подразумева рад кроз афективно и непосредно искуство, повезујући их са другима, подвргавајући их трансформацијама или реконцептуализацији. Разумевање значења је основни процес људске егзистенције и свака значајна реорганизација животне путање захтева такве процесе. Постоје разни семиотички начини осмишљавања свог искуства - само делимично заробљени разноврсним модалитетима помоћу којих људи екстернализују ове процесе (нпр. сликање, снимање филмова, писање, певање, плесање, приказивање специфичних телесних поза, итд.).¹⁵⁷

Када људи доживљавају руптуре, они мобилизују у себи или у својој средини *ресурсе* који олакшавају процес транзиције. Ови ресурси се могу користити за одржавање стабилности или за посредовање у процесу трансформације.¹⁵⁸ На пример, релокација подразумева губитак значајних делова себе, и није чудно што је њен утицај на критеријуме прилагођавања понекад толико огроман. Приликом преласка у нови дом, увек се доживљава значајна промена *животног простора* или "*Lebensraum*"-а.

¹⁵⁶ *Melodies Of Living*, 238.

¹⁵⁷ *Melodies Of Living*, 237-238.

¹⁵⁸ *Melodies Of Living*, 240.

Концептуализација физичког и друштвеног окружења као дела јаства значи да је прелазак на ново физичко окружење увек повезан са избором задржавања или остављања ствари иза себе. Живети у одређеном контексту, у одређено време, увек значи адаптацију и активну изградњу социјалног и физичког окружења.¹⁵⁹ Могућност коришћења неке вештине у новом окружењу конципирана је као процес *преласка границе*, а потешкоће у преласку *границе* односе се на процесе иницијације тј. постајања чланом, признатог или легитимисаног као таквог.¹⁶⁰

Иако ниједан систем не би функционисао без својих саставних јединица, некада је упутно посматрати не појединачне карике, већ ланац у целини. Ирји Енгстром је сматрао промену комплексним системом активности. У свом моделу, Енгстром није разматрао појединца и његов однос према предмету како би постигао циљ као изолован, већ је сматрао особу делом ширег система.¹⁶¹ У неком систему промена је мотивисана или покренута унутрашњим дисфункцијама. Енгстромова "лабораторија промена" омогућава, на пример, неком предузећу да анализира дисфункције свог система активности и да их реорганизује у складу са тим. Циљ ових интервенција - и коришћења тог модела – је да омогући систему да се мења или учи. Сходно томе, активност сваког човека мора бити редефинисана - то јест, оно што свака особа ради у ревидираном систему - а тиме та особа мора и нешто да научи.¹⁶²

Руптуре и транзиције, као помоћно средство у идентификацији великих промена у животима људи, за саме особе које су их доживеле, често се из перспективе садашњости доживљавају само као транзиције. Ипак, у случајевима изузетно драматичних руптура, на њих особе не могу да гледају као на процесе транзиције, јер су ожиљци исувише дубоки. Неке руптуре се чак могу изазвати поновним читањем прошлости.¹⁶³ Као што је поменуто, перспектива руптура и транзиција заснована је на три кључна међусобно повезана процеса: стварање смисла, стицање знања и идентитетно позиционирање. Да би се суочила са непосредном будућношћу која је непозната, особа је укључена у сврсисходан чин стварања значења који позива на нове идентитетне позиције. Динамика транзиције, према томе, укључује процесе унутрашње и спољашње дијалогичности. На основу бројних теоријских и емпиријских истраживања транзиција, истраживачи посебно наглашавају значај друштвених или материјалних околности, које наводе особу да се суочи са новим условима и новим социјалним оквирима у којима им се одвија живот. Овај процес, међутим, не само да је одређен екстернализацијама, већ се паралелно са тим одвија и интернализовни процес.¹⁶⁴

¹⁵⁹ *Melodies Of Living*, 244-247.

¹⁶⁰ *Melodies Of Living*, 251-252.

¹⁶¹ *Melodies Of Living*, 229.

¹⁶² Исто.

¹⁶³ *Melodies Of Living*, 255.

¹⁶⁴ Исто.

1.2. Имагинација и игра: стварање смисла

Машта и игра (КАО-ДА-ЈЕСТЕ процеси) представљају срж процеса осмишљавања, због чега се они могу посматрати као помоћно средство захваљујући коме се може изаћи из тешкоћа, у прилагођавању променама, односно у промени идентитета, као и превазилажењу друштвених и материјалних ограничења одређеног оквира.¹⁶⁵ Наравно, маштање није увек могуће, јер се у неким ситуацијама људи осећају превише угроженима, под превеликим су притиском или су исувише исцрпљени, да би излазили из оквира онога што ЈЕСТЕ. Ипак, како се показало, чак и у најекстремнијим ситуацијама, машта отвара нове могућности, а неке од њих се чак претварају у реалност. Имагинација је кључни процес у променама. Она се јавља у контексту семиотичког покретања нових комплекса знакова и нових поља искустава. Заправо, она је и први корак у процесу стварања смисла, који захтева креативну синтезу.¹⁶⁶

Животни ток се ствара заузимањем позиција и кретањима (миграцијама) од једне позиције до наредне. *Миграције* укључују, наравно, и пренос знања, као и његово непрестано надограђивање, јер се приликом суочавања са новим ситуацијама, увек враћамо и претходно стеченом знању (насталом кроз ранија искуства). Овај процес подразумева и семиотичко дистанцирање којим се знање не само прилагођава новим околностима, већ се и особа осећа изазваном да превазиђе неке друштвене границе.¹⁶⁷ Људска бића су константно активни произвођачи значења у њиховој повезаности са својим окружењима. Управо се тим односом са њиховом околином покрећу даља стварања значења. То води ка даљој реконструкцији животне средине, што доводи до изградње значења, и тако даље - без краја. Људски свет ствара заправо своју семиосферу. Јури Лотман дефинисао је појам *семиосфере* као знаковно посредовану природу ума која конструише животну средину.¹⁶⁸

Оно што омогућава особи да развија нове облике понашања, размишљања или дефинисања након руптуре и када се нађе у новом оквиру, је машта као основни процес. Машта, између осталог, омогућава размишљање о ономе што није, али и како могло бити, уместо онога што јесте, чиме је она први корак ка свим облицима психолошког дистанцирања. Машта је, наравно, много шира, јер се захваљујући њој отварају нови путеви.

Као и машта, и игра је помоћно средство захваљујући коме се може изаћи из тешкоћа. Дечја игра је, међутим, доста потцењена у свету одраслих, иако људи никада не престају да се играју. Сви се играмо у различитим облицима кроз цео животни циклус. Та игра је друштвено вођена и за различите старосне доби постоје различита културна очекивања о томе како се игра. Игра је феномен који постоји и он је потребан кроз цео

¹⁶⁵ *Melodies Of Living*, 254.

¹⁶⁶ *Melodies Of Living*, 255.

¹⁶⁷ *Melodies Of Living*, 256.

¹⁶⁸ *Melodies Of Living*, 257.

људски живот. Људска игра је семиотички организована активност.¹⁶⁹ Од детињства до одраслог доба, играње може променити своје облике. Одрасли налазе друге начине играња, друштвено прихватљиве и релевантније за своје преокупације и способности. Када је уоквирена друштвеним нормама игра доводи до разноликог људског друштвеног деловања.¹⁷⁰

Сигмунд Фројд је запазио да, како деца расту, она померају области у којима проживљавају своје фантазије или имагинарна искуства. Он је објаснио да оно што јавно деца проживљавају мора да постане приватно кад људи постану адолесценти и одрасли. Деца могу отворено да се играју, али већ адолесценти "скривају" своју игру у више приватних сфера (писање дневника или поезије). Заправо, отворене манифестације жеља и фантазија у игри не би били прихваћени у друштвеном животу одраслих. Имагинарна искуства стога треба да постану приватна. Она постају приватна посредовањем културних елемената који су друштвено подељени и признати, као што су романи или музичка дела. Према Фројду, у игри и културном искуству, особа проживљава емоције које су забрањене у стварном животу, ослобађајући одређене тензије ("катарзични" део искуства).¹⁷¹ Једна од основних разлика између дечије игре и културе одраслих јесте да се деца играју кроз или уз посредовање објеката стварног света које организују сами или други људи са којима директно комуницирају, а културна искуства одраслих се омогућавају кроз спољне културне елементе који садрже семиотичке јединице, које су већ конфигурисали удаљени аутори или други људи.¹⁷²

За Доналда Виникота, играње нуди креативно задовољство истраживања нових могућности и нових аспеката себе.¹⁷³ Виникот види облике одрасле креативности, као и културна искуства (музику, физику или цркву) као произашле из дечије игре.¹⁷⁴ Ако претпоставимо да су структуралне сличности између дечије игре и културних искустава одраслих довољно добри разлози за мишљење да постоје неке функционалне сличности између њих, разумно је мислити да културна искуства одраслих могу подстицати промене које трају изван имагинарног. Културна искуства могу омогућити генерисање алтернативних сфера искустава. Она могу развити нове перспективе у самој архитектури јаства и тим путем људи могу да доживе емоције које би било немогуће имати у стварном животу.¹⁷⁵

Фројд је рекао: "Зар не можемо да кажемо да се свако дете у игри понаша као креативни писац, јер он ствара свој сопствени свет или, пре свега, реорганизује ствари овог света на један нови начин који му се свиђа? Било би погрешно мислити да тај свет он не схвата озбиљно; напротив, он веома озбиљно схвата своју игру и на то троши велики број емоција. *Супротност игре није оно што је озбиљно, већ оно што је*

¹⁶⁹ Исто.

¹⁷⁰ *Melodies Of Living*, 259.

¹⁷¹ T.Zittoun, *Transitions*, 65.

¹⁷² T.Zittoun, *Transitions*, 64-65.

¹⁷³ T.Zittoun, *Transitions*, 65.

¹⁷⁴ *Melodies Of Living*, 259.

¹⁷⁵ T.Zittoun, *Transitions*, 66-67.

стварно".¹⁷⁶ Основ за игру је склоност да се иста осети у другоме – у лутки, или њеном еквиваленту, или у другој особи. Игра је чин екстернализације унутрашњих субјективних светова. Путем конструктивних процеса интернационализације / екстернализације, особа која се игра - дете или одрасла особа - може превазићи ограничење тренутне реалности и изградити нову.¹⁷⁷

Постоји велика сличност између дечје игре и културолошких искустава одраслих. Прво, дечја игра и културна искуства одраслих претпостављају врсту ограничавања стварности.¹⁷⁸ Друго, обе су активности засноване на интеракцији са симболичним објектима, носиоцима заједничког друштвеног значења. Треће, дечја игра, као и културна искуства одраслих, претпоставља суспензију од овде-и-сад друштвено заједничке стварности и на тај начин ствара ограничену област значења. Четврто, та суспендована стварност је *замишљена*: у оба случаја, она омогућава слободне (не друштвено ограничене) трансформације знакова и сећања на свој живот у заједничком свету, и укључује стварне емоције.¹⁷⁹

Игра је акција између онога што је познато (КАКО-ЈЕСТЕ) и онога што је замишљено (КАО-ДА-ЈЕСТЕ). Реалност ствара једну границу за зону КАО-ДА-ЈЕСТЕ, јер замишљено треба да надмаши КАО-ШТО-ЈЕСТЕ, док је други основ за такав потез изван "стварног". КАО-ДА-ЈЕСТЕ домени могу имати различите облике, и могу, на пример, да понуде људима начин да побегну одавде и сада, али и да активно истраже будуће могућности. Зона КАО-ДА-ЈЕСТЕ је ограничена друштвеним нормама, стога, границе за акције КАО-ДА-ЈЕСТЕ створене су границама зона могућности (КАКО-БИ-МОГЛО-ДА-БУДЕ) које су даље прецизиране друштвеним нормама које инсистирају на њиховим императивима (КАКО-ТРЕБА-ДА-БУДЕ) и њиховој супротности (КАКО-НЕ-СМЕ-ДА-БУДЕ).¹⁸⁰ Прелазак из КАО-ШТО-ЈЕСТЕ домена према КАО-ДА-ЈЕСТЕ домену доводи до двосмислености у пољу структурираног од стране КАКО-БИ-МОГЛО-ДА-БУДЕ и његових пот-поља КАКО-ТРЕБА-ДА-БУДЕ и КАКО-НЕ-СМЕ-ДА-БУДЕ. Према томе, у смислу поља КАО-ШТО-ЈЕСТЕ || КАО-ДА-ЈЕСТЕ, игра укључује кретање особе по следећим граничним линијама (слика 3).¹⁸¹



слика 3

Игра је оквир за тестирање и поновно преговарање граница. Особа која се игра, почевши од стања КАО-ШТО-ЈЕСТЕ креће се ка будућем социјалном сусрету који истражује "граничну зону", управљајући између могућег и забрањеног. Претходно КАКО-НЕ-СМЕ-ДА-БУДЕ може да постане део будућег КАКО-БИ-МОГЛО-ДА-

¹⁷⁶ S.Frojd, *Pesnik i fantaziranje* (prev.Jovan Janićijević), Rukovet, 1961, br.11, 613-614.

¹⁷⁷ *Melodies Of Living*, 260.

¹⁷⁸ T.Zittoun, *Transitions*, 64.

¹⁷⁹ *Исто*.

¹⁸⁰ *Melodies Of Living*, 260-261.

¹⁸¹ *Melodies Of Living*, 262.

БУДЕ.¹⁸² Символичка померања граница претварају се у игру, јер померање граница постаје додатни корак у *истој игри* која је довела до потребе за таквим променама. У иреверзибилном редоследу УРАДИО САМ Х, АЛИ Х НЕ СМЕ ДА СЕ РАДИ. ЈА СЕ ИЗВИЊАВАМ ШТО САМ УРАДИО Х. АЛИ ЈЕ Х ИОНАКО УРАЂЕН ЈЕР СЕ Х МОГАО УРАДИТИ, одређена акција (Х) се помера из "табу зоне" (КАКО-НЕ-СМЕ-БИТИ) на КАКО-БИ-МОГЛО-ДА-БУДЕ. Другим речима - преступи постају неутрализовани симболичким поправкама.¹⁸³

Иновације на друштвеном и на појединачном нивоу зависе од одређеног облика симболичких поправки. Често се стварају кроз појаву да једна особа или група предлаже неку идеју или акцију која је у одређеном друштву нереална, стога померајући границу између КАКО-БИ-МОГЛО-ДА-БУДЕ/КАКО-НЕ-СМЕ-ДА-БУДЕ, како би себи или другима довели до симболичних поправки, могу у крајњој линији реорганизовати ове границе око одређеног семиотичког скупа. На колективном нивоу, прве жене које су носиле панталоне су очигледно прекршиле прихваћене границе и изгледале "КАО ДА СУ мушкарци". Можемо да створимо хипотезу да се такав механизам одвија у већини друштвених иновација, као што су то чинили у ситуацијама у којима су се мањине укључивале у неко понашање или дискурс који је већини изгледао као "нереалан" (екологија, социјализам, недеља без аутомобила итд.).¹⁸⁴

Из поменутих примера игре одраслих постаје јасно да проводимо животе у стварању фантазија. Такође стално преговарамо, како у оквиру наших субјективних светова тако и у односима са другима, и у односу са стварним свакодневним светом. Путем играних активности, људи путују у својим мислима, истражују паралелну друштвену стварност, а понекад и отварају нове руте за своју будућност или своја друштва. Стога није изненађујуће што су психолошки системи који наглашавају читаву људску акцију и његову конструктивну природу интуитивно искористили спремност да се играју у истраживачке и интервенционе сврхе. Ипак, у овим системима, однос између стварности и игре или чињеница и драме може бити различит.¹⁸⁵

Виктор Тарнер се тако у својим истраживањима фокусира на границе, односно на лиминална подручја, јер се развој дешава увек на границама, а не у центру.¹⁸⁶ Тарнер се усредсређује на лиминалности, односно стања "између", јер се сви процеси развоја могу окарактерисати као они између ОНОГА ШТО ВЕЋ ПОСТОЈИ и ОНОГА ШТО ЈОШ НЕ ПОСТОЈИ.¹⁸⁷

Људи не само да разумеју ред, већ и креативно користе неред. До тога долази услед ослањања на супротност од структуре, на антиструктуру. Антиструктура може да генерише и чува плуралитет алтернативних модела живљења, који могу да утичу на понашање оних у редовним друштвеним и политичким улогама (било да су

¹⁸² *Melodies Of Living*, 263.

¹⁸³ *Melodies Of Living*, 264.

¹⁸⁴ *Melodies Of Living*, 264-265.

¹⁸⁵ *Melodies Of Living*, 266.

¹⁸⁶ *Исто*.

¹⁸⁷ *Melodies Of Living*, 268.

ауторитативни или зависни, контролисани или побуњени против њега) у правцу радикалне промене. Антиструктуре формирају управо игра и фантазија. Динамичка напетост између структуре и антиструктуре уграђена је у сваки чин играња или фантазирања.¹⁸⁸

Један од начина описивања динамичког односа између индивидуалне фантазије и семиосфере, или између унутрашњег искуства и друштвено подељеног искуства предложио је Доналд Виникот, британски психоаналитичар познат по свом проучавању игре. Он је предложио разлику између три зоне људског искуства: Прву чине “унутрашње психичке реалности”, односно жеље и потребе које се не деле са другима. Друга је зона “спољашње стварности,” или *друштвено подељене стварности*, у којој су акције и употреба објеката ограничене друштвеним правилима и природним законима. У трећој зони, зони “искуства” или “средишњој” зони, су могући прелазни феномени. (слика 4) У њој су културна искуства и игра. Та искуства су омогућена културним објектима (луткама, концима, књигама, симфонијама), који постају искуства, јер их ми “обележимо” нашим унутрашњим доживљајима, фантазијама и емоцијама. Ова зона укључује колико дечју игру толико и машту одраслих.¹⁸⁹



слика 4

Доналд Виникот је развио теорију о тзв. транзиционим феноменима у којима се људи ангажују као учесници константне трансакције између себе и околине. Његова теорија се односи на искуства која се налазе између унутрашњег света и друштвено заједничке стварности, као што су играње, претварање и културна искуства. Према Виникоту, људи из такве врсте искуства развијају креативност. Виникот је своју теорију илустровао помоћу односа детета према мајци. За њега, врло мало дете, јако везано за мајку, у неком тренутку доживи одсуство мајке. Тада оно претвара објекат у знак (ћебе, палац или плишаног меду), што симболизује дететов однос према мајци и идеју да оно није само. Тај "прелазни циљ" му омогућава да толерише одвојеност од мајке. Способност да се буде сам се повезује са способношћу да се буде креативан, или да се укључи у играње и културна искуства. Транзициони објекти су културни алати или ресурси које особа користи да усмери властити развој ка блиској будућности.¹⁹⁰

Како фантазије и машту води култура, то је размишљање о уметности, читање романа или слушање музике у том смислу специфично културно искуство које потпада у КАО-

¹⁸⁸ *Melodies Of Living*, 266-267.

¹⁸⁹ *Melodies Of Living*, 268-269.

¹⁹⁰ *Melodies Of Living*, 269-271.

ДА-ЈЕСТЕ зону. Улазак у свет фантазије се укључује у "транзициону" сферу искуства и он је у овом случају омогућен културним артефактима као што су књиге, слике, песме. Културна искуства су социјално уоквирена и ауторизоване фантазије. Као такве, оне су разрађени облици "играња" доступни адолесцентима и одраслима у нашем друштву и у тешким тренуцима кроз њихову употребу помажу да се забораве туга и бол.¹⁹¹

Постоје различите врсте социјалних и психолошких маркера који нам омогућавају да направимо разлику између личне реалности, друштвено заједничке реалности и замишљеног културног искуства. Већина културних искустава захтева "праг", семиотичку праксу која омогућава остављање имагинарних и повратак у "друштвено заједничку стварност". Гомила која излази из биоскопа обично изгледа изненађена и дезоријентисана, као да се буди из врло интензивног сна (различите друштвене поставке могу бити намерно постављене како би се побољшала таква стања маштарења). Активности уоквиравања често треба да буду "невидљиве" или нису релевантне када се разматрају културна искуства (ово се односи на прочитани роман, а не на чињеницу да је прочитан на црвеној софи или након што је припремљена шоља чаја). Већина наших друштвених навођења је уграђена у позадину.¹⁹² У класичном смислу, скок у фантазију је колективно изведен (на карневалу, у позоришту) и са нестанком ових колективних управљања границама и приватизацијом културних искустава, људи морају развити већу свест о специфичним знацима, као и рефлексивне ставове, да би разликовали стварне од имагинарних искустава.¹⁹³

Као што је већ поменуто, за одрасле, активности истраживања или забаве су облици игре. Њихово увођење у матрицу друштвених ограничења постављених путем културних средстава је поставка за друштвено регулисање односа моћи у друштву. Такође, при избору фикције, људи на крају допуштају да на њих утиче друштвени дискурс. На крају, преко редувантности друштвеног дискурса, кроз различите семиотичне форме и у различитим аспектима свакодневних поставки, створена су ограничења, али и услови игре за одрасле.¹⁹⁴

Људи имају способност да се дистанцирају од свог искуства у ангажовању на имагинарним културним искуствима, током или после искуства. Овај процес може се мање или више посматрати као део самог искуства. За Бенсона,¹⁹⁵ естетска искуства, као што су она која су укључена у размишљање о уметничком делу, захтевају две фазе: фазу апсорпције, у којој се особа "губи" и предаје, што би могло довести до искуства *субјективне дислокације*; и фазу рефлексije, при чему особа размишља о том искуству и како је оно заправо остварено.¹⁹⁶

¹⁹¹ *Melodies Of Living*, 274.

¹⁹² *Melodies Of Living*, 275.

¹⁹³ *Melodies Of Living*, 277.

¹⁹⁴ *Melodies Of Living*, 281.

¹⁹⁵ C.Benson, *The cultural psychology of self: Place, morality and art in human worlds*, Routledge, London, 2001.

¹⁹⁶ *Melodies Of Living*, 276.

Процеси репозиционирања, у смислу *рада на идентитету*, подразумевају употребу симболичких ресурса који им омогућавају да дефинишу нове групе којима желе да припадају, или нове сфере искуства у којима желе да буду признати. Осим тога, симболички ресурси такође посредују код сваког од ових људи у односима са другима који ће потврдити ту нову локацију, из унутрашњости или изван те нове сфере искуства.¹⁹⁷ Људи у свом окружењу или у својим сећањима могу пронаћи начине за решавање неизвесности и новина. Они то чине коришћењем сопствених искустава из прошлости, њиховим присећањима других искуства или интернационалним културним искуствима. Такође, у свом окружењу налазе се људи са којима сарађују и разговарају и траже нове културне елементе који би могли обезбедити ресурсе. Стога, одређени културни елементи су, у зависности од ситуације, доступни у мањој или већој мери и њихова употреба открива токове симболичког рада: културни елемент или систем је доступан, интерактиван, интернализован, мобилисан и некако искоришћен као ресурс, а евентуално и екстернализован.¹⁹⁸

Одређени културни елемент (објективни, доступни артефакат) нужно постаје другачији симболички извор за две различите особе, који су га у неким специфичним условима интернализирани, интегрисали у своју личну културу и искористили га за решавање одређеног, лично релевантног питања, на одређеном временском трајању у своје путање. На основу таквих запажања, једини критеријуми "богатства" културног елемента могу бити његова моћ да призову различите начине употребе, отвореност за вишеструку интерпретацију људи на различитим социо-културним и историјским локацијама и ширину људских питања и питања која би могла да помогну образложењу.¹⁹⁹ Библија и Шекспир могу изгледати отпорнији на разноликост потреба, намера и употреба него, можда, женски модни магазин, али људска креативност у коришћењу онога што је доступно чини се да нема препрека. Дакле, уопштено говорећи, садржаји могу натерати људе да развијају нове перспективе унутрашњих, међуљудских или светских догађаја и тиме омогуће дијаложке конструкције нових схватања.²⁰⁰

1.3. Симболични ресурси и семиотичка медијација

Људско искуство може се посматрати као константан ток перцепција и мисли који потичу из и изван организма. У томе посебну улогу имају *семиотичке јединице* (знакови, носиоци значења), које нас наводе да им посветимо одређену пажњу, да о њима размишљамо. Оне су социјалног порекла и на неки начин су "преведене" унутар особа, где могу постојати као део сећања. Може се рећи да је мишљење особе континуалан ток састављен од интернализираних семиотичких посредника, који су ту да би нам помогли да разумемо нове догађаје.²⁰¹ За разумевање нових догађаја

¹⁹⁷ T.Zittoun, *Transitions*, 191.

¹⁹⁸ T.Zittoun, *Transitions*, 186.

¹⁹⁹ T.Zittoun, *Transitions*, 190-191.

²⁰⁰ T.Zittoun, *Transitions*, 192.

²⁰¹ T.Zittoun, *Transitions*, 44.

неопходне су три ствари: прво, од особе се захтева да већ има неки семиотички посредник на уму; друго, то захтева да се нови догађај некако разуме; треће, захтева се веза између ова два елемента. Ова нова веза обично мења нови догађај и претвара га у нови *медијатор*; она модификује постојећи и модификује целокупно схватање једне особе. Размишљање је, стога, стална игра у три корака. Тако елементарна динамика повезивања подразумева прекидање везе као и њено поновно успостављање. Кроз ову динамику, постојеће стање знања једног човека се може трансформисати новим искуствима, а стање знања човека је обликовано новим искуством.²⁰²

Људи користе различите знакове и објекте као *семиотичке ресурсе*. Семиотички ресурс је објекат или знак којег особа користи са неком намером, у циљу деловања по сопственом или туђом нахођењу. Одећа, зидови, речи могу се користити као семиотички ресурси. Међу потенцијалним ресурсима, они који долазе од сложених предмета, као што су књиге, филмови, уметничка дела или музика, могу се назвати "сложеним" у смислу да су експлицитно (културно) намењени да носе значења док омогућавају имагинарна културна искуства. Стога, ако било који знак може да постане семиотички ресурс, само оне специфичне семиотичке конфигурације које функционишу кроз интернализацију/екстернализацију личне културе особе могу да постану симболички ресурси.²⁰³ Сваки семиотички ресурс се може претворити у симболички.²⁰⁴ *Симболички ресурс* означава књиге, филмове, уметничка дела као средства које особа користи са одређеним степеном намере.²⁰⁵ Филмови, романи, песме и уметничка дела састоје се од значења (уведених у јавни домен) и од људског искуства. Често филмови или романи постану инспиративни и дубоко трансформишу начин на који једна друштвена група, једна генерација или, чак читава цивилизација схвата своју судбину. Неки предмети су првенствено направљени да носе семиотичка средства (слике, књиге, итд.). Да би их створили, људи приписују значења одређеним семиотичким јединицама, у кодовима које деле са другима.²⁰⁶ Филмови и романи дају шаблоне за размишљање о сопственим животима. Како је тумачење артефаката процес без краја, тако људи могу направити јединствену употребу од њих као симболичких ресурса.²⁰⁷

Коришћење симболичких ресурса може се посматрати као облик симболичког *bricolage*-а. Корисник симболичког ресурса је неко ко је прикупио културне елементе без јасне намере и представља одређени репертоар, његову личну културу. Као *bricoleur*, или мајстор, корисник мора избрисати постојећа значења и изградити нова компонентама културних елемената. Као код *pensée sauvage*, употреба симболичких ресурса подразумева манипулацију јединицама које нису чисте перцепције, слике или концепти: они су знакови, или за нас, семиотичке јединице. Као и у бриколажу, употреба симболичких ресурса је ограничена. У митским друштвима бриколаж може

²⁰² T.Zittoun, *Transitions*, 44-45.

²⁰³ *Melodies Of Living*, 303.

²⁰⁴ *Melodies Of Living*, 308.

²⁰⁵ T.Zittoun, *Transitions*, 42-43.

²⁰⁶ T.Zittoun, *Transitions*, 43.

²⁰⁷ *Melodies Of Living*, 304.

бити ограничен табуима; овде су симболички извори ограничени интерним друштвеним нормама и легитимизацијом других.²⁰⁸ Континуитет историје друштава и људи постаје уједињен у чину стварања личног-културног бриколажа. Овај бриколаж је изграђен кроз семиотичко посредовање - савремена културна психологија укључује у њу перспективе које наглашавају посредовање знакова људских животних искустава.²⁰⁹

Коришћење симболичких ресурса више изгледа као бриколаж него прорачуната стратегија, јер се у пољу постојећих ограничења, користе расположиви културни елементи. Процес бриколажа укључује облик симболичког размишљања. Да би функционисао, бриколаж мора да споји културне елементе или делове значења који изгледају као да се "уклапају" или да су релевантни за необрађени доживљај особе.²¹⁰ Такво симболичко размишљање захтева вертикално и хоризонтално повезивање. Ови облици повезивања заснивају се на логици блискости или сличности. Стога, особа може реаговати на културно искуство због емоционалне резонанце, семантичке сличности, структуралне аналогије или услед метафоричног односа. Међутим, резонанција на културни елемент подразумева и процесе расељавања, раздвајања или кондензације мисли и емоција кроз културно искуство или његово сећање, као и прелазак граничних кодова (могуће је повезати боје и мелодију). Симболички бриколаж трансформише системе оријентације у самој архитектури јаства. Он захтева интеграцију нових симболичких ресурса у архитектуру јаства и њеном систему оријентације.²¹¹ Симболични ресурси могу бити релевантни и истрајни унутар ових структура у различитој мери. Културни елементи су мање или више релевантни, односно лично значајни, у зависности од тога колико су емоционално обојени (услед квалитета искустава кога омогућавају) или колико су повезани са значајним другима (односно колико буде секундарне мисли, хоризонтална, несвесна искуства). Што су значајнији, већа је вероватноћа да ће бити делимично интернализовани. Истрајност може да изгледа веома прагматично: зависи од тога шта је релевантно за ту особу у ситуацији која се сматра неопходном за ново позиционирање, учење или разлагање емоција. Стога је Елијова употреба Библије и филма *Дипломац* у складу са његовом вером: пружа семиотичке посреднике који су му потребни кад се суоче са секуларним живљењем.²¹² Интегрисање новог бриколажа у саму архитектуру јаства захтева процесе сличне асимилацији и прилагођавању, под условом да су задовољене емотивне и личне потребе. Прилагођавање систему захтева, у најмању руку, семитотичко сидрење између нових елемената и постојећег система. Заправо, прилагођавање архитектуре јаства је његова трансформација услед нове употребе симболичких ресурса.²¹³ На крају, када нема свеобухватног и заједничког погледа на свет – а постоји оправдана сумња да нешто такво уопште постоји, људи морају да се укључе у

²⁰⁸ T.Zittoun, *Transitions*, 140.

²⁰⁹ J.Valsiner, *The Bearable Aboutness of Development: How Persons Make Culture*, u: T.Zittoun, *Transitions. Development through symbolic resources*, Information Age Publishing, Charlotte, North Carolina, 2006, 6.

²¹⁰ T.Zittoun, *Transitions*, 196.

²¹¹ T.Zittoun, *Transitions*, 196-197.

²¹² T.Zittoun, *Transitions*, 197.

²¹³ Исто.

бриколаж да осмисле сопствени поглед на свет са оним што имају при руци, мешајући трагове ширег система значења са локалним.²¹⁴

Коришћење књиге или филма подразумева интеракцију особе са предметима састављеним од семиотичких јединица (знакова) која имају значења. Наравно, такав објекат се може користити на материјалан начин - књига се може користити да подупре папир на којем се пише. Иста књига може се користити и као чињеница која носи значење, односно као коришћење семиотичких посредника који долазе из књиге. *Семиотичко посредовање* понашања доводи до испитивања улоге семиотичког посредовања у образлагању емоција и несвесних мисли. Осим тога, коришћење књиге или филма односи се на одређени скуп искустава (искуство читања романа, гледања филма или слушања песме) која се могу окарактерисати као *културна искуства*. Културна искуства мењају људе и могу се запамтити. Она се интернализују као део личне културе народа, а могу се и касније користити.²¹⁵

Сврха традиционалне религије, психотерапије и уметности, углавном је да се заузму и трансформишу емотивна искуства, са или без потпуне свести о особи. Семиотичка средства имају моћ да ухвате, поправе, регулишу или каналишу емоционално утелотворена искуства и успомене.²¹⁶ Неизвесност настала услед руптуре ("како је могуће живети без њега") замењена је јасно представљеним и организованим скупом активности (на пример, јеврејски рецепт за жалост: 7 дана интензивног повлачења из света, 30 дана жалости, 12 месеци свакодневне молитве). Семиотичка медијација дистанцира особу од непосредног искуства.²¹⁷ Кроз семиотичку медијацију се врши промовисање неких облика понашања или појављивање нових облика понашања.²¹⁸ Улога семиотичких медијација је да се значење придода руптурама, али и да се разраде меморије, емоције и несвесно продужење искуства.²¹⁹ *Семиотичку* медијацију омогућавају културни елементи.²²⁰

Валсинер је развио динамички хијерархијски модел семиотичке медијације. Ако су семиотичке медијације у великој мери несвесне и управљане логиком емоција, мора постојати средство да се ове медијације претворе или преведу на свесно. Сложени елементи семиотичког посредовања, као што су уметнички предмети, статуе, романи и филмови, могу имати функцију повезану са несвесним емоцијама и значењима.²²¹ Нулти ниво семиотичке медијације (Ниво 0) подразумева најнижи ниво свесности. На пример, човек може доживети узнемирујуће и збуњујуће физиолошко стање нелагодности: његови откуцаји срца варирају, руке су хладне, грло је у грчу, збуњеност спречава размишљање, а свет се сагледава као сив и непријатељски.²²² Први ниво

²¹⁴ T.Zittoun, *Transitions*, 204.

²¹⁵ T.Zittoun, *Transitions*, 42.

²¹⁶ T.Zittoun, *Transitions*, 53.

²¹⁷ T.Zittoun, *Transitions*, 51.

²¹⁸ *Исцо*.

²¹⁹ T.Zittoun, *Transitions*, 53.

²²⁰ T.Zittoun, *Transitions*, 51.

²²¹ T.Zittoun, *Transitions*, 54.

²²² T.Zittoun, *Transitions*, 49.

семиотичке медијације или ниво непосредне перфектне перцепције (Ниво 1), зато омогућава особи да се довољно одвоји од искуства да зна да је ово стање непријатно (у односу на претходна стања).²²³ На другом нивоу или нивоу локалног понашања (Ниво 2), семиотички процеси се групишу и сврставају такво поље утисака у познате композиције као што су "тужни" или "непријатељски". Они се могу именовати, али могу бити и фиксирани захваљујући невербалним семиотичким средствима. При томе, семиотичка медијација омогућава њихову еволуцију и престанак, јер "етикета" доводи до облика понашања, као што је плакање. На трећем нивоу или нивоу стабилних категорија или само-својстава, или правила (Ниво 3), семиотичка медијација може да стекне категоричку функцију, која даје одређену трајност особинама изван категорија овога-и-сада. Када су везани за јаство, медијације трећег нивоа могу да дефинишу особине јаства - као што је "Ја сам тужна особа".²²⁴ На четвртм нивоу или нивоу обавеза и дугорочних уверења (Ниво 4), семиотичка медијација постаје генерализована, веома далеко од категорије овде-и-сада: уверења, опште оријентације и погледи на свет (на пример, идеја о бесмислености света).²²⁵ Семиотички феномени су од велике важности за проучавање руптура, јер семиотичка медијација може да доведе до дистанце према неизвесности руптуре и да омогући или промовише одређено понашање.²²⁶

Културни артефакт постаје *симболички ресурс* када је наменски повезан са нечим другим што припада нечијем унутрашњем животу или друштвено заједничкој стварности.²²⁷ Људи тако намерно стварају *културне елементе* или артефакте, оптерећене значењима, која произлазе из сопственог искуства. Културни елементи као што су филмови, романи, уметнички предмети, верски текстови или музика су стога састављени од организованих семиотичких јединица и носе инкапсулирана значења. Ови културни елементи пружају културна искуства која имају снажну имагинарну компоненту, а омогућавају људима да проширују своје погледе и памћење кроз време и простор, да трансформишу културу и друштво. Интеракција са таквим културним елементима наводи особу да "напусти" време и простор и да уђе у другу сферу искуства, где друштвена, материјална и логична правила која се примењују у стварном животу више не важе. У овој сфери искуства размишљање и понашање немају последице у заједничкој друштвеној стварности, а осећања особе су стварна.²²⁸

У културном елементу (књига, филм или сликарство), на одређени начин се организују семиотичке јединице (структура приче, састав симфоније, аранжмани боја и облика на слици ...). У складу са тим, особа која доживљава ту књигу или слику је изложена посебној конфигурацији семиотичких јединица, које посредује њеним искуствима на различитим нивоима. Као семиотичке организације, културни елементи подлежу одређеним правилима и ограничењима; неки су специфични за њихов код (музика

²²³ Исто.

²²⁴ Исто.

²²⁵ T.Zittoun, *Transitions*, 50.

²²⁶ T.Zittoun, *Transitions*, 50-51.

²²⁷ *Melodies Of Living*, 305.

²²⁸ T.Zittoun, *Transitions*, 43.

против пластичне уметности); неки имају одређене техничке или конвенционалне аспекте (нпр., литерарни жанрови). Ове конфигурације чине и трансформишу садржај значаја. На пример, прича о трансформацији особе из туге у срећу, значење које имплицира континуитет у времену, биће другачије распоређено у народном или епском роману, што је одређено специфичним "хронотопима" (просторни/темпорални универзуми) до којих је дошао Бахтин (1937), о чему ће бити речи касније. Такође ће трансформисати ове садржаје када се преведу са дијахроничке у синхронички начин симболизације, на пример, када се прича представи на сликама.²²⁹ Организација културног елемента ограничава природу културног искуства: књига мора да се чита по одређеном редоследу, док је гледање слике нешто слободније. У интеракцији са културним елементима омогућава се удаљавање и посредовање искуства на различитим нивоима генерализације, истовремено или сукцесивно.²³⁰

Постоје две класе културних елемената: (а) културни елементи који су ограничени дискретном материјалном подршком, као што је књига, песма на ЦД-у, филм на екрану итд.; (б) културни елементи који су део јасно дефинисаног симболичког система. Дакле, религиозни текстови, праксе специфичне за мањинске групе, неки уметнички догађаји могу се сматрати културним елементима све док задовољавају три критеријума: да су састављени од организованих семиотичких јединица, да су ограничени и да покрећу имагинарна искуства.²³¹

Када се особа сусреће са културним елементом, она може имати *културни доживљај*: читање романа, гледање филма, размишљање о уметничком делу или учествовање у верским акцијама.²³² Иако су интензивно лична, културна искуства су такође и веома друштвена, у смислу да се ослањају на друштвено подељене семиотичке системе и конвенције. На пример, за Лава Виготског, *уметност је друштвени елемент унутар нас. Уметност је друштвена техника емоција, средство друштва које доводи најинтимније и личне аспекте нашег бића у круг друштвеног живота...* Културно искуство је активно искуство.²³³ Културна искуства нуде сферу искустава која се квалитативно разликује од оних других свакодневних, животних: дају имагинарни приступ времену и простору који се издваја од овде и сад особе у друштвеној заједничкој стварности. Таква граница између сфера искустава је чак и један од услова могућности измишљеног искуства.²³⁴

Културна искуства могу утицати на однос људи са стварним светом. Идентификовано је пет основних начина који показују како до тога долази.²³⁵

1. Локација: културно искуство као социо-културно позиционирање. Избор одређеног културног искуства може да промени друштвене локације и идентитете.

²²⁹ T.Zittoun, *Transitions*, 51-52.

²³⁰ T.Zittoun, *Transitions*, 52.

²³¹ T.Zittoun, *Transitions*, 43-44.

²³² T.Zittoun, *Transitions*, 62.

²³³ T.Zittoun, *Transitions*, 62-63.

²³⁴ T.Zittoun, *Transitions*, 63.

²³⁵ T.Zittoun, *Transitions*, 67.

Психосоцијална динамика одређује ко је у социјално-културном (симболичком) положају, који су му културни елементи на располагању и шта он може да уради са тим.²³⁶

2. Оквир и манипулација. Културно искуство подразумева и специфично окружење и атмосферу, као и извесну дозу манипулације. На пример, приповедач традиционално "уоквирује" своју причу, како у смислу поставке (ноћу поред ватре), тако и посебним уводним позивом. Манипулације везане за културно искуство, попут "сурфовања на интернету", део су процеса који доводе особу у стање ума које је потребно за имагинарно искуство. Манипулисање понашањем омогућава услове за приступ имагинарном искуству који захтева мобилисање сећања и емоција независно од стварне ситуације у овом тренутку.²³⁷ *Оквирни процеси* су важни за изградњу значења: они стварају границу која је неопходна да се особа ангажује у имагинарном искуству, мобилишући стварне емоције. Процес стварања значења се углавном одвија кроз *имагинарну* зону отворену за културна искуства, у којем се унутрашњи свет особе прелама на многе семиотично-емоционалне композиције које се развијају кроз културно искуство.

3. Замишљено искуство је у сржи интеракције са културним елементом. Културна искуства не "преносе" значења од аутора ка читаоцу: она захтевају од особе да понови искуство на основу значења, која су уграђена у семиотичку конфигурацију коју нуди културни елемент. Особа мора да призове сећања на слике, успомене и емоције како би "хранила" предложено искуство. У том смислу, свако културно искуство захтева реконфигурацију емоција и мисли. Интеракција између особе и културног елемента траје одређено време и намеће одређени низ изложености перцептивним стимулусима (звук, слика, ритам, итд.).²³⁸ Другим речима, неопходан је сусрет између колективне културе и најинтимнијег дела човека. Културно искуство омогућава замишљање нових слика, телесних искустава, емоција, перспектива и категорија, општих и апстрактних идеја.²³⁹

4. Културна искуства доносе *post-hoc* разраде. Након искуства путем културног искуства, особа постаје свесна да га је проживела и та *post-hoc* елаборација укључује свест о квалитету културног елемента.²⁴⁰ *Post-hoc рефлексije* олакшавају процедуре *framing out* и процес поновног састављања након замишљеног преламања, тј. интеграције промењених аспеката јаства.²⁴¹ Кроз такве процесе који су омогућени културним искуством и употребом симболичког ресурса се емотивна искуства могу симболизовати и повезати са нечијом меморијом, тако да њихова несвесна продужења

²³⁶ T.Zittoun, *Transitions*, 67-68.

²³⁷ T.Zittoun, *Transitions*, 68.

²³⁸ T.Zittoun, *Transitions*, 69.

²³⁹ T.Zittoun, *Transitions*, 71.

²⁴⁰ Исто.

²⁴¹ T.Zittoun, *Transitions*, 193.

могу бити разрађена. То су процеси стварања значења и они поизводе две осе - ниво медијације и временску оријентацију - који организују архитектуру јаства.²⁴²

5. Употреба симболичких ресурса. Претходни аспекти могу се интернализovati, као део личне културе и касније мобилисати као *симболички ресурси*. Зато се предлаже разлика између (1) примарне употребе, промена које изазива културно искуство (као што је мобилисање успомена, емоција итд.); (2) секундарне употребе, односно промене које изазива намерна употреба културних елемената. Само секундарне употребе културних елемената називају се *симболичким ресурсима*. *Симболички ресурси су културни елементи које неко користи, са неким намером, односно, за нешто што не припада самом културном искуству.*²⁴³

Културна искуства као симболички ресурси су моћно средство да се осете и проживе искуства изван граница овде и сада.²⁴⁴ Културна искуства могу постати део личне културе људи и могу да модификују архитектуру јаства. Из теоретске перспективе, јасно је да пет аспеката културног искуства подразумева семиотичке процесе, одвајање, повезивање или поновно повезивање сећања и садашњих ситуација, у својим социјалним и културним аспектима, са својим емоционалним и фантазматским пролонгацијама. Пет корака културних доживљаја би на тај начин модификовале личну локацију, идентитет, размишљања и сећања.²⁴⁵

Симболички ресурси функционишу као било који други семиотички посредник. Стога, као *сложена семиотичка медијација, симболички извори могу помоћи у разграничењу, фиксирању, именовању и трансформацији емоционалног искуства. Симболички ресурси могу омогућити кретање од несвесног до свесног.*²⁴⁶ Симболички ресурси су културни елементи које људи користе. Као семиотичка медијација, употреба симболичких ресурса је по дефиницији намерна, чак и ако није нужно свесна. Такве употребе посредују променама изван сфере имагинарног или естетског искуства омогућеног од стране културног елемента. Стога могу постати културни алати, који могу да омогуће размишљање или деловање.

Семиотичка функција употребе симболичких ресурса претпоставља везу између садржаја значења ових ресурса и аспеката друштвено подељене стварности. Ова веза може бити заснована на сличности семантике садржаја, структуре, емоционалних квалитета или било које друге карактеристике семиотичке конфигурације или њеног значења које може покренути особу. Неко културно искуство може информисати особу о овим аспектима, или јој дати шаблоне да се читају и организују. Симболички ресурси тако могу учествовати у стварању значења које особа даје својим људским,

²⁴² Исто.

²⁴³ T.Zittoun, *Transitions*, 72.

²⁴⁴ T.Zittoun, *Transitions*, 73.

²⁴⁵ T.Zittoun, *Transitions*, 73.

²⁴⁶ T.Zittoun, *Transitions*, 74.

симболичним и материјалним сферама искуства.²⁴⁷ Приче, митски и верски текстови се могу посматрати као колективне кристализације заједничког разумевања света.²⁴⁸

Постоје три главна правца коришћења симболичких ресурса: коришћење у контексту друштвеног света, других људи и себе. Иако се ова три правца могу посматрати сами по себи, они су у ствари структурално увек међузависни.²⁴⁹ Заједничка социјална стварност у којој се први пут могу користити симболички извори укључује друштвени миље у којем живи особа, која има историјску прошлост и колективну будућност. Друго, то укључује директне и индиректне сфере искустава неке особе. Треће, укључује конкретне предмете и ситуације које та особа може да сретне.²⁵⁰ Културни елементи се могу користити за одржавање или трансформацију међуљудских односа. На пример, књига се може користити као поклон за означавање или одржавање везе. Поклон постаје индиректан начин комуницирања са другима, дајући информације о дародавцу, о ономе ко прима поклон, о односу или њиховим међусобним позицијама. Ово је јаче када две особе могу да разговарају о њиховим заједничким очекивањима и реакцијама. Односи се могу развијати кроз размену, дискусију, уживање и ширење на одређени тип ресурса.²⁵¹ Када се симболички ресурси намерно користе за трансформацију односа према себи, онда је та употреба интрапсихичка. Могу се идентификовати различити модалитети такве употребе, јер одговарају различитим емоционалним потребама и модулацији способности размишљања неке особе. Они су заправо део тензије услед потребе да се одржи осећај континуитета при суочавању са променама у раду на транзицији. Неке особе користе симболичке ресурсе како би размишљале о сопственим искуствима, док их други користе како би избегле размишљање о свом искуству.²⁵²

Културни елементи нуде ресурсе за *промену*, али могу бити и ресурси за *развој*, који омогућавају изградњу будуће оријентације.²⁵³ Ти симболички ресурси се користе у *ретроспективној оријентацији*, да би се задржало неко искуство у прошлости, односно осећај личног континуитета. Захваљујући њима непријатељска садашњост може се претворити у нешто колико-толико познато и утешно.²⁵⁴ *Микрогенетске употребе* односе се на ситуације када особа испуњава нови и променљиви тренутак. Тада употреба симболичких ресурса може значити константно премошћавање непосредне прошлости и непосредне будућности.²⁵⁵ Ове употребе симболичких ресурса усмерене су прво према прошлости, пре него што постану перспективне.²⁵⁶ Наиме, људи користе симболичне ресурсе да би представили аспекте прошлог искуства, да би се суочили са

²⁴⁷ T.Zittoun, *Transitions*, 116.

²⁴⁸ T.Zittoun, *Transitions*, 117.

²⁴⁹ T.Zittoun, *Transitions*, 115.

²⁵⁰ *Исмо*.

²⁵¹ T.Zittoun, *Transitions*, 120.

²⁵² T.Zittoun, *Transitions*, 122.

²⁵³ T.Zittoun, *Transitions*, 126.

²⁵⁴ T.Zittoun, *Transitions*, 127.

²⁵⁵ T.Zittoun, *Transitions*, 128.

²⁵⁶ T.Zittoun, *Transitions*, 152.

тренутним догађајима и да би стекли неку представу евентуалне будућности.²⁵⁷ Када су суочени са неизвесношћу, људи имају психолошку потребу да, пре свега, осигурају само-континуитет. Тако употреба симболичких ресурса оријентисаних према прошлости и садашњости увек претходи у односу на будућност. Према томе, за сваку ствар коју би особа у руптури морала да реши, или за сваку употребу одређеног ресурса, та особа би пролазила кроз исти процес у два корака - прво поновна презентација и ко-представљање, а потом само, у неким случајевима, пред-заступање. Хипотеза би стога била да постоји хронологија употребе ресурса неке особе. Да се пређе са прошлих на будуће потребе, мора се наћи облик сигурности и безбедности који може бити физички и социјални (виртуелна или права заједница, скуп правила) или имагинарни (поетични, транзицијски простор). Стварање тог простора допушта истраживање могућности.²⁵⁸

Социокултурна и међуљудска ограничења односе се на културне елементе који су доступни човеку и на то шта он може да уради са њима, а она се комбинују и утичу на психичка ограничења. Постоје три интрапсихичка услова која су потребна за употребу симболичких ресурса за развој.²⁵⁹ Прво, употреба симболичких извора претпоставља небројене активности повезивања, не-повезивања и поновног повезивања. Да би биле трансформативне, ове операције морају да имају неку семиотичку живост, односно, морају да буду репрезентативне и емотивне, у контакту са, с једне стране свесним и несвесним мислима неке особе, а са друге стране, са њеним искуством у стварном свету. Стога се може рећи да транзиције морају имати осећај за процес идентитета, учење и емотивну елаборацију. Са друге стране, шокантни догађаји, психички сломови или прекомерно насиље се могу описати као модификовани модалитети семиотичке везе. Везе могу да изгубе своју намерност, емотивни квалитет или контакт са стварним светом. У најгорем случају, брутално искуство ће се одупрети сваком облику семиотичких медијација.²⁶⁰ Друго, употреба симболичких ресурса захтева јасне границе између искустава неке особе, какав је њен унутрашњи живот, шта припада заједничкој стварности, а шта замишљеној зони где се сусрећу културни елемент и њен унутрашњи живот. Такве границе су неопходне за избегавање измишљених идеја или за разликовање између осећаја према другима и осећања створених културним искуством.²⁶¹ Треће, да би били трансформативни, отворени за разматрање и истраживање будућности, ови процеси треба да буду временски оријентисани: морају да буду повезани са меморијом која се може искорисити, и треба да буду способни да пронађу поље будућних оријентисаних мисли. Ако се нечијем сећању не може приступити (потиснуто је или избрисано због трауме) или ако је самопоштовање тако крхко да се не може докучити оно шта претходи, онда кориштење симболичких извора не може бити трансформативно.²⁶²

²⁵⁷ T.Zittoun, *Transitions*, 194.

²⁵⁸ Исто.

²⁵⁹ T.Zittoun, *Transitions*, 214.

²⁶⁰ T.Zittoun, *Transitions*, 214-215.

²⁶¹ T.Zittoun, *Transitions*, 215.

²⁶² Исто.

2. ИСТОРИЈСКЕ ПРИЛИКЕ И КУЛТУРНИ ЖИВОТ У СРБИЈИ ЗА ВРЕМЕ ОКУПАЦИЈЕ

2.1. Српска култура за време окупације

Београд је 1941. године био увелико модеран град, који у многим аспектима није заостајао за другим европским престоницама. Поред телефона и телеграфа, у њему је постојао градски превоз, такси службе, а фабрика је било више од три стотине.²⁶³ Према *Статистичком годишњаку* из 1941. године, Београд је са скоро 290.000 становника био највећи град у земљи.²⁶⁴ Осим тога, био је и културно-просветно и духовно средиште са 86% писмених становника. Поред скоро две стотине основних и средњих школа, једног Универзитета, Српске краљевске академије, седишта патријарха Српске православне цркве, у Београду је постојало 74 штампарије, 27 биоскопа, 8 професионалних и на десетине аматерских позоришта.²⁶⁵

До 1929. године, Краљевина Југославија била је издељена на области, да би након тога била подељена на управне јединице бановине. Целокупна територија састојала се од девет бановина (слика 1). Закон о подели на бановине, донет је 3. октобра 1929. године, по нацрту Јосипа Смодлаке.²⁶⁶ Поред бановина, формирана је посебна управна јединица, под називом Управа града Београда, настала доношењем Уредбе о устројству и делокругу рада Управе града Београда, Панчева и Земуна, јануара 1930. године. Тако је, уз Београд, она обухватала Панчево и Земун, а њоме је руководио управник главног града, чија су овлашћења била налик онима које су имали банови.²⁶⁷ Слична територијална подела биће извршена и за време окупације.

²⁶³ *Statistički godišnjak 1940*, Beograd 1941, 182-183.

²⁶⁴ *Исто*, 40.

²⁶⁵ R.Ristanović, *Svakodnevica prvih meseci okupacije 1941. u člancima beogradskih Opštinskih novina*, Istorija 20. veka, Časopis Instituta za savremenu istoriju, god. XXXII, br.1, Beograd 2014, 95.

²⁶⁶ R.Ristanović, *нав.дело*, 96.

²⁶⁷ Оваква подела трајала је до 1939. године, када је, као резултат споразума Цветковић-Маček, формирана Бановина Хрватска.



слика 1 Школска приредба са персонификацијом бановина и Југославијом која их грли, Београд 1935.
(из породичне архиве Михаила Грбића)

Адолф Хитлер је, најпре 14. фебруара, а потом и 4. марта 1941. године, извршио притисак на Југославију да се придружи Тројном пакту.²⁶⁸ Како Југославија није одолела притиску, Хитлер је, потом, југословенској влади упутио ултиматум за приступање Тројном пакту, на који је она пристала 25. марта. Приступање Југославије фашистичкој алијанси изазвало је масовне демонстрације у земљи.²⁶⁹

Као реакција на приступање уследио је војни пуч. Група високих официра Југословенске војске на челу са генералом Боривојем Мирковићем, извела је 27. марта пуч, збацивши са власти трочлано краљевско намесништво (кнеза Павла Карађорђевића, др Раденка Станковића и др Иву Перовића), Владу Драгише Цветковића и Влатка Мачека, која је у Бечу 25. марта 1941. године, потписала протокол о приступању Краљевине Југославије Тројном пакту.²⁷⁰

Власт је предата седамнаестогодишњем краљу Петру II Карађорђевићу, који је проглашен пунолетним.²⁷¹ На челу новоосноване Владе био је генерал Душан Симовић, а за потпредседника је проглашен академик Слободан Јовановић.

Хитлер је 27. марта, донео одлуку о бомбардовању Београда, која је спроведена 6. априла 1941. године, без објаве рата.²⁷² У бомбардовању је употребљено око 440 тона

²⁶⁸ В.Терзић, *Слом Краљевине Југославије; узроци и последице пораза*, књ. 1, Београд - Љубљана - Подгорица, 1982, 338-347.

²⁶⁹ V.Manošek, *Holokaust u Srbiji. Vojna okupaciona politika i uništavanje Jevreja 1941-1942*, Beograd 2007, 23.

²⁷⁰ Исто.

²⁷¹ В.Терзић, *нав. дело*, 470.

²⁷² *Бомбардовање Београда 1941-1944*, Београд 1975, 23.

бомби и том приликом погинуло је 2.274 људи, оштећено 8430, а порушено је 627 зграда, међу којима и Народна библиотека.²⁷³ Један савременик забележио је атмосферу главног града након бомбардовања: „Са рушевина и згаришта лак поветарац, с времена на време, запахњује мирисом чађи, негашеног креча и тек ископане иловаче“.²⁷⁴

Априлски рат завршен је 12. априла, уласком капетана Клингенберга у Београд, али је до формирања окупационе управе дошло тек 22. априла. Војни пораз Краљевине Југославије и окупација Србије изазвали су у народу тешко разочарање, депресију, губитак перспективе.²⁷⁵ Немачка је у Србији завела војну управу, која је подразумевала разгранату и строгу бирократско војно-управно-економску контролу.²⁷⁶ Војна организација земље спроведена је преко фелдкомандантура, крајскомандантура и ортскомандантура.²⁷⁷

Крајем априла, на територији Београдске општине, долази до успостављања колаборационистичке полицијске власти. За изванредног комесара за Београд постављен је Драгомир Драги Јовановић. Његовом наредбом о устројству и делокругу полиције у Београду је од 23. априла успостављена полицијска власт. Овај орган, са извесним изменама, преузео је делокруг рада и структуру предратне УГБ.²⁷⁸

На тлу војно окупиране Србије, маја 1941. године, уведено је кривично право, које је давало готово неограничена овлашћења извршним органима окупатора и колаборациониста у примени казних одредаба. Немци су завели систем тоталне контроле у Србији, који је обухватао контролу поште, телефона, телеграфа, писама, телефонских разговора.²⁷⁹ Наредбом генерала Ферстера, од 27 маја 1941. године, строго је било забрањено слушање страних радио-станица.²⁸⁰ Српске научно-просветне и верске установе такође су биле на удару: рад Матице српске је суспендован, а имања Српске патријаршије и српских манастира стављена под секвестар.²⁸¹ Немци су од колаборационистичке власти тражили и да реорганизује Београдски универзитет, јер су у њему видели најистакнутију наставно-научну институцију Србије и највеће комунистичко жариште и расадник марксистички образоване омладине у Југославији.²⁸² Војна управа је одредбама забрањивала рад и оснивање политичких, културних, спортских и других организација; јавне скупове, поворке и друге сродне

²⁷³ V.Manošek, *нав. дело*, 26; Podaci o tačnom broju civilnih žrtava bombardovanja Beograda još uvek nije tačno utvrđen, a ni podaci o broju oštećenih i razorenih građevina nisu usklađeni. Tako se u delu *Beograd u ratu i revoluciji 1941-1945*, 1 (Beograd, 1984, 94-95), pojavljuje drugačije brojno stanje u odnosu na V.Manošeka.

²⁷⁴ K.V.Đurašinić, Martovski i aprilski dani 1941. u Beogradu, *Godišnjak grada Beograda*, VIII, Beograd 1962, 432.

²⁷⁵ B.Petranović, *Srbija u Drugom svetskom ratu 1939-1945*, Beograd 1992, 115.

²⁷⁶ *Isto*, 113-114.

²⁷⁷ *Isto*.

²⁷⁸ R.Ristanović, *нав. дело*, 99-100.

²⁷⁹ *Isto*, 133.

²⁸⁰ *Isto*, 132.

²⁸¹ *Isto*, 115.

²⁸² *Isto*, 138; Više o toj temi: B.Petranović, *Okupator i Beogradski univerzitet 1941-1944*, Zbornik radova, BU u predratnom periodu, NOR-u i revoluciji, Beograd 1983, 140-149.

манifestације. Строго је било кажњиво не само подстрекавање на немире и штрајкове, већ и цепање окупаторских плаката.²⁸³

Делатност штампе и издавачка делатност биле су нормиране уредбодавним путем већ 1941. године, од када нико није могао обављати уредничку дужност, ако претходно није био уписан у сталешки списак Српског новинарског удружења. Велика строгост цензуре и превентивне контроле огледала се, између осталог, у томе што периодична публикација није могла бити штампана пре претходног одобрења Пропагандног одељења „С" код Војног заповедника, а за материјал пропагандистичког карактера (брошуре, плакати, леци, итд.) одобрења Војног заповедника.²⁸⁴ Из пропагандно-безбедоносних разлога Савет комесара посебно је контролисао штампу и издавачку делатност.²⁸⁵

Једно од најранијих локалних гласила на територији града Београда (Фелдкомендатура 599) биле су *Општинске новине*, чији је први број објављен 24. априла 1941. године.²⁸⁶ Као дневни лист, *Општинске новине* излазиле су до 19. јуна 1941. године, а њихов уредник био је новинар Александар Стојковић, који је до 1941. радио као секретар редакције листа *Време*. Иако локалног карактера, ове новине представљају добар пример гласила за време окупације, у коме су праћена и културна догађања.

За проучавање културне сцене у Србији, а преваходно на територији Београдске општине, од кључног значаја били су и листови *Ново време* (1941-1944), *Обнова* (1941-1944), *Српски народ* (1942-1944), *Наша борба* (1941-1942) и *Просветни гласник* (1942-1944).²⁸⁷

Међу првим листовима у окупираној Србији било је *Ново време*, настало фузијом предратних гласила *Политика*, *Време* и *Правда*. *Ново време* било је о дневно-информативни лист, чији је главни и одговорни уредник до августа 1941. био Предраг Милојевић, а касније др Милош Младеновић и Станислав Краков.²⁸⁸ Као званично гласило комесарске управе и Недићеве Владе националног спаса, у листу су редовно бележена политичка, али и културна збивања, не само на територији Београда, већ и провинције.

Други значајан лист била је *Обнова*, чији сам назив симболизује настројење Недићеве владе, које су они дефинисали као рад на уздицању духовне снаге и културне свести становништва. *Обнова* је била вечерњи лист, који је излазио свим данима осим недељом и који се у Београду пуштао у продају од 16.30 часова, а у унутрашњости

²⁸³ *Isto*,132.

²⁸⁴ *Isto*,133.

²⁸⁵ *Isto*,144.

²⁸⁶ R.Ristanović, *нав. дело*, 98.

²⁸⁷ О овим гласилима видети: В.Ђорђевић, *Letopis kulturnog života Srbije pod okupacijom 1941-1944*, Novi Sad 2001.

²⁸⁸ *Isto*,144; М.Матић, *Štampa u Srbiji u drugom svetskom ratu 1941-1944*, doktorska disertacija u rukopisu, Beograd,1990.

током ноћи. Први број овог листа изашао је 6.јула 1941. године, а последњи 986. број изашао је 5.октобра 1944. године.²⁸⁹

Лист *Српски народ* био је недељни лист, који је излазио од 6. јуна 1942. године до 30. септембра 1944. године. Лист је основан на иницијативу Министарства просвете и вера и укупно је објављено 120 бројева. Главни уредник новина био је министар просвете Велибор Јонић. Замишљен је као информативно-политички недељник који прати разна збивања, међу којима и културно-просветна, јер је у њему постојала редовна рубрика посвећена култури.²⁹⁰

Наша борба био је недељник чији је формални издавач био Војислав Мандић, а у ствари је политику листа диктирао Димитрије Љотић. Први број објављен је 7. септембра 1941. године. Лист је доносио политичке вести и коментаре на актуелне догађаје, са пронемачком и антисемитском оријентацијом. излазио је само годину дана, јер је у недостатку новчаних средстава угашен 6. септембра 1942. године. Иако *Наша борба* није имао рубрику посвећену култури, у њему је објављено више текстова те врсте.²⁹¹

Просветни гласник, један је од ретких листова који је наставио да излази у Србији и у периоду окупације, са краћим прекидом током 1941. године. Овај лист био је службено гласило Министарства просвете. Као и претходно поменути, и *Просветни гласник* имао је улогу да делује у складу са програмом Владе националног спаса.²⁹² Он је, међутим, од посебне важности, јер је један од ретких листова у коме су наши научници објављивали студије, међу којима и оне о уметности.

На основу проучавања претходно поменутих листова и анализа које су дали, пре свега, Раде Ристановић и Бојан Ђорђевић,²⁹³ направљен је преглед културних догађања за време окупације.

У једном од првих бројева *Општинских новина*, поред објашњења везаних за формирање окупационе власти и начине њеног функционисања, о казнама и наредбама, о увођењу полицијског часа, Београђани су били обавештени и о томе да окупатор доноси мере којима настоји да нормализује живот у Београду.²⁹⁴ У том контексту, наређено је да све државне и општинске власти, полиција, школство, занатске радње, трговине и банке морају наставити са радом. Према мишљењу историчара Косте Николића, један од приоритета окупационих власти било је активирање културног и забавног садржаја.²⁹⁵ То потврђује 16. број Општинских

²⁸⁹ В.Ђорђевић, *нав. дело*, 209.

²⁹⁰ *Isto*, 361.

²⁹¹ *Isto*, 433.

²⁹² *Isto*, 447.

²⁹³ R.Ristanović, *Svakodnevnica prvih meseci okupacije 1941. u člancima beogradskih Opštinskih novina*, Istorija 20. veka, Časopis Instituta za savremenu istoriju, god. XXXII, br.1, Beograd 2014; В.Ђорђевић, *Letopis kulturnog života Srbije pod okupacijom 1941-1944*, Novi Sad 2001.

²⁹⁴ *Opštinske novine*, br. 12, 24. april 1941, 2.

²⁹⁵ К.Николић, *Страх и нада у Србији 1941-1944: Свакодневни живот под окупацијом*, Београд 2002, 148; R.Ristanović, *нав. дело*, 101.

новина (27. април), у коме је на страни 3 објављена вест о почетку рада Народног позоришта које се планира у првој половини маја 1941.²⁹⁶ У истом броју најављено је обнављање Радио-Београда (*Sender Belgrad*), уз прилог радио програма за 28.април.²⁹⁷ Поред вести, које су емитоване на српском и немачком, пуштане су немачке емисије и музика (Шуберт, Моцарт, Вебер, Штраус, валцер, полка).

Биоскоп “Београд”, тада је већ био у функцији, али су пројекције смели да гледају само немачки војници.²⁹⁸ У 24. броју Општинских новина (6. мај, страна 3) Београђани су обавештени да могу ићи на пројекције филмова у биоскопе “Новаковић” и “Сити”, при чему нису пуштани амерички филмови, а доминантни жанрови били су мелодрама и авантуристички филмови. Како извештавају Општинске новине, до 5. јуна, пројекције филмова су се одржавале у 10 биоскопа.²⁹⁹ Поред биоскопа, обновљено је и приватно Уметничко позориште, у згради Коларчевог народног универзитета.³⁰⁰ У истом простору, Београђани су, од почетка јуна, могли да гледају и балетске представе.

Када су завршене главне поправке Библиотеке града Београда, 12. јуна је почела са радом. Радно време било је без паузе, од 8 часова ујутру до 8 часова увече, осим недељом, када је радила од 9 до 12 часова. Књиге су, као и пре, могле да се читају у библиотеци или ван ње.³⁰¹

Фотографима и професионалним аматерима Команда Београда је, преко Општинских новина од 30. априла, издала наредбу о забрани фотографисања Београда. Осим тога, све претходно направљене снимке и филмове требало је предати Општини.³⁰² У броју 20, од 2. маја, дат је списак фотографа који су имали право на рад за немачку војску,³⁰³ а две недеље након тога, у броју 34, објављено је да ће сви фотографи у Београду бити строго кажњени ако до 20. маја не предају све снимке зграда, путева, војске и сл., настале од почетка рата.³⁰⁴

У броју 64, од 17. јуна, објављен је чланак *Неправда и злочин*, у коме се, између осталог, наводи: „Сва обећања о новом реду и правичности остала су само на папиру“.³⁰⁵ Како је окупаторски режим био оштар, после оваквог начина извештавања, број од 19. јуна је заплешен и *Општинске новине*, више нису излазиле као дневни лист. Као недељни лист обновили су рад 1942. године, да би од 1943. године излазиле месечно.

²⁹⁶ Više o tome: R.Ristanović, *нав. дело*, 101; В.Марковић, *Театри окупиране престонице*, Београд 1998.

²⁹⁷ *Opštinske novine*, br. 16, 27. april 1941, 4.

²⁹⁸ Исто.

²⁹⁹ *Opštinske novine*, br. 54, 5. jun 1941, 4.

³⁰⁰ *Opštinske novine*, br. 35, 17.maj 1941, 3.

³⁰¹ *Opštinske novine*, br. 57, 8, 9. i 10. jun 1941, 4.

³⁰² *Opštinske novine*, br. 18, 30. april 1941, 4.

³⁰³ *Opštinske novine*, br. 20, 2.maj 1941, 3.

³⁰⁴ *Opštinske novine*, br. 34, 16.maj 1941, 3.

³⁰⁵ *Opštinske novine*, br. 64, 17. jun 1941, 3.

2.2. Музеји, изложбени простори и изложбе

Приликом априлског бомбардовања, музеји у Београду били су углавном неоштећени, али у недостатку новчаних средстава, до почетка лета 1941. године, још увек нису били отворени.³⁰⁶ Музеј кнеза Павла поново је отворен у септембру 1941. године.³⁰⁷ Најава о поновном отварању Етнографског музеја дата је 1942. године, јер је Министарство просвете уступило Етнографском музеју своју зграду у Балканској улици.³⁰⁸ Исте године Уметничка школа Младена Јосића покренула је иницијативу за формирање Музеја српског сликарства и уметничке библиотеке у Београду.³⁰⁹ Током рата планирано је отварање више музеја. Тако је, у листу *Ново време*, априла 1943. године, објављен текст о плановима за оснивање Окружних музеја.³¹⁰ Од исте године радило се и на оснивању градског музеја у Смедереву, а за председника оснивачког одбора изабран је Димитрије Љотић.³¹¹ Јуна 1943. године установљен је Браничевски музеј у Пожаревцу³¹² и основан је музеј у Шапцу.³¹³

У Београду је за време Другог светског рата организовано неколико изложбених простора. Најзначајнији, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, прешао је у власништво Београдске општине и том приликом преименован је у Општински уметнички павиљон, односно Уметнички павиљон на Калемегдану.³¹⁴ Новембра 1942. године званично је отворен „Београдски салон“ у Дечанској улици, када је приређена продајна поставка дела српских сликара.³¹⁵ О отварању сталног изложбеног Салона примењене уметности у Чика Љубиној бр. 14-16, објављен је текст јануара 1943. године.³¹⁶ У центру Београда, у Кнез Михајловој улици, отворен је и салон “Ђура Јакшић”.³¹⁷ У листу *Ново време*, марта 1944. године, помиње се и обележавање две године галерије “Ладиних” уметника.³¹⁸

Поред званичних излагачких простора, у неколико наврата изложбе су приређиване и на другим местима. Неке су одржаване, од 1942. године, у кафани „Бадовинац“, на Обилићевом венцу,³¹⁹ док је изложба фотографија наших заробљеника отворена у палати “Албанија” 1943. године.³²⁰

³⁰⁶ *Ново време*, год.1, бр.24 (8,9. и 10. јун 1941), 5.

³⁰⁷ *Обнова*, год.1, бр.58 (10. септембар 1941), 5.

³⁰⁸ *Обнова*, год.2, бр.192 (18. фебруар 1942), 6.

³⁰⁹ *Обнова*, год.2, бр.406 (30. октобар 1942), 5.

³¹⁰ *Ново време*, год.3, бр.606 (21. април 1943), 4.

³¹¹ *Ново време*, год.3, бр.647 (10. јун 1943), 4.

³¹² *Ново време*, год.3, бр.649 (12. јун 1943), 4.

³¹³ *Ново време*, год.3, бр.658 (23. јун 1943), 4.

³¹⁴ *Ново време*, год.2, бр.306 (2. и 3. мај 1942), 5.

³¹⁵ *Ново време*, год.2, бр.491 (5. децембар 1942), 5; *Srpski narod*, год.1, бр.22 (31. октобар 1942), 12.

³¹⁶ *Ново време*, год.3, бр.522 (13. јануар 1943), 4.

³¹⁷ *Ново време*, год.3, бр.782 (14. новембар 1943), 5.

³¹⁸ *Ново време*, год.4, бр.888 (12. март 1944), 3.

³¹⁹ *Ново време*, год.2, бр.336 (7. јун 1942), 5.

³²⁰ *Ново време*, год.3, бр.693 (3. август 1943), 4.

Најзначајније изложбе током окупације приређиване су Уметничком павиљону на Калемегдану, од фебруара 1942. Године.³²¹ Отварање Уметничког павиљона било је пропраћено изложбом српских ликовних уметника.³²² Изложба 50 сликара, вајара и графичара приређена је 24. јуна 1942. године. Са ове изложбе Министарство просвете откупило је радове у износу од 100.000 динара.³²³ Најтраженија су била дела Босиљке Јовановић-Валић, Бете Вукановић, Младена Јосића и Живка Стојисављевића.³²⁴

Велика изложба руских сликара и вајара у Општинском павиљону на Калемегдану, отворена је у августу 1942. године. Између осталих, том приликом изложена су и дела Колесникова, Алихова, Антонова, Бојацијеве, Вербицког, Колб-Селецке.³²⁵ Изложба *Стари Београд у слици и цртежу* у Уметничком павиљону, отворена је у недељу, 13. августа 1942.³²⁶ Септембра исте године, организована је изложба слика Светислава Вуковића и Персиде Николајевић-Јовановић.³²⁷

Октобра 1942. године, у Општинском павиљону на Калемегдану, отворена је Јесења изложба,³²⁸ на којој је највећи број уметничких радова откупио председник општине Драги Љ. Јовановић.³²⁹

Изложба „Стари и Нови Београд“, чије је отварање у Уметничком павиљону на Калемегдану било планирано за 30. август, одложена је за новембар 1942. године. Предвиђено је да се у оквиру поставке нађу бакрорези, цртежи и слике, који приказују развој Београда од 15. века до данашњих дана. Истовремено са овим дешавањем, најављено је и отварање изложбе акварела београдског сликара Светислава Страле, са мотивима из савременог Београда.³³⁰

Једна од значајнијих изложби у Београду за време окупације, отворена 28. марта 1943. године, била је *Изложба уметничких радова сликара заробљеника*. Међу ауторима, помињу се Војислав Шикопарија, Бранислав Мирковић и Милош Јонић. Изложба је од првог дана побудила велико интересовање.³³¹ Председник владе и Министарство просвете откупили су радове за 40.000 динара, док је Општина откупила слике у вредности од 100.000 динара.³³² Укупно је откупљено радова у вредности од 300.000 динара.³³³

³²¹ *Ново време*, год.2, бр.248 (21. фебруар 1942), 5.

³²² *Ново време*, год.2, бр.313 (12. мај 1942), 6.

³²³ *Ново време*, год.2, бр.350 (24. јун 1942), 5; *Ново време*, год.2, бр.366 (12. јул 1942), 5.

³²⁴ *Обнова*, год.2, бр.305 (4. јул 1942), 10.

³²⁵ *Ново време*, год.2, бр.393 (13. август 1942), 5; *Обнова*, год.2, бр.340 (14. август 1942), 5.

³²⁶ *Ново време*, год.2, бр.405 (27. август 1942), 5.

³²⁷ *Ново време*, год.2, бр.435 (1. септембар 1942), 5.

³²⁸ *Ново време - Понедељак*, год.2, бр.63 (26. октобар 1942), 3.

³²⁹ *Ново време*, год.2, бр.467 (3. децембар 1942), 4.

³³⁰ *Обнова*, год.2, бр.353 (29. август 1942), 9.

³³¹ *Обнова*, год.3, бр.530 (29. март 1943), 4.

³³² *Ново време - Понедељак*, год.3, бр.85 (29. март 1943), 3.

³³³ *Обнова*, год.3, бр.564 (11. мај 1943), 4.

Међу најпосећенијим изложбама за време рата, била је Пролећна изложба српских уметника 1943. године, коју је посетило више од 12.000 људи.³³⁴ Министар просвете откупио је неколико експоната, а укупна је откупљено радова у вредности од 200.000 динара.³³⁵

Поводом завршетка реновирања павиљона на Калемегдану, приређена је велика изложба свих српских сликара, чије је отварање требало да буде 26. децембра. Под тим називом, међутим, изложба се у штампи више не помиње, али је 28. децембра објављена вест о отварању Божићне изложбе у павиљону на Калемегдану, у организацији Министарства просвете и вера.³³⁶ Тодор Манојловић даје преглед дела са изложбе српских уметника на Калемегдану, посебно истичући радове Уроша Предића, Бете Вукановић и Светислава Страле.³³⁷

Последња изложба у Павиљону на Калемегдану, која се помиње у штампи је изложба “Стари Београд”, приређена је 1944. године. Том приликом излагало је 53 аутора са преко 180 сликарских и вајарских радова.³³⁸

Други изложбени простор по важности у Београду био је „Београдски салон“, отворен 7. новембра 1942. године у Дечанској улици. Том приликом, приређена је стална продајна поставка дела српских сликара, међу којима су били Бета Вукановић, Јован Бијелић, Миодраг Петровић, Мија Радоњић, Александар Кумрић и Алојз Долинар.³³⁹ У листу *Српски народ*, Тодор Манојловић, дао је исцрпан преглед изложених радова, с тим што је посебну пажњу поклатио делима Зоре Петровић, Милице Чађевић и Јована Бијелића.³⁴⁰

У истом простору, од 1-15. октобра 1943. године, приређена је продајна изложба радова Љубе Ивановића,³⁴¹ као и Јесења продајна изложба уметничких радова.³⁴² Изложба слика старог и новог Београда приређена је децембра 1943. године, у част годишњице отварања Београдског салона.³⁴³

Поред поменутих, новембра 1943. године, отворена је и добротворна изложба српских уметника.³⁴⁴ Изложба дела петорице стваралаца приређена је у корист Фонда српских привредника. Изложени су радови Миодрага Петровића, Драгослава Стојановића, Боре Анђелковића, Миомира Денића и Марка Брежанина.

³³⁴ *Обнова*, год.3, бр.588 (8. јун 1943), 4;

³³⁵ *Ново време*, год.3, бр.632 (23. мај 1943), 5; *Ново време*, год.3, бр.640 (2. јун 1943), 4.

³³⁶ *Ново време*, год.3, бр.803 (9. децембар 1943), 4; *Ново време*, год.3, бр.819 (28. децембар 1943), 4; *Ново време - Понедељак*, год.4, бр.123 (3. јануар 1944), 3.

³³⁷ *Srpski narod*, год.3, бр.4 (29. јануар 1944), 9; *Srpski narod*, год.3, бр.6 (5. фебруар 1944), 8.

³³⁸ *Ново време*, год.4, бр.916 (9. април 1944), 3.

³³⁹ *Ново време*, год.2, бр.491 (5. децембар 1942), 5; *Srpski narod*, год.1, бр.22 (31. октобар 1942), 12.

³⁴⁰ *Srpski narod*, год.1, бр.22 (31. октобар 1942), 12.

³⁴¹ *Ново време*, год.3, бр.608 (23. и 24. април 1943), 4.

³⁴² *Ново време*, год.3, бр.736 (1. октобар 1943), 4.

³⁴³ *Ново време*, год.3, бр.800 (5. децембар 1943), 5.

³⁴⁴ *Ново време*, год.3, бр.789 (23. новембар 1943), 4; *Обнова*, год.3, бр.730 (22. новембар 1943), 3.

У салону “Ђура Јакшић” у Кнез Михајловој улици бр.29, организована је прва изложба савремених уметника од почетка окупације. Том приликом публици су представљени радови Томе Росандића, Јосифа Мајзнера, Сташе Беложанског, Мила Милуновића, Бете Вукановић, Миленка Шербана, Сабахадина Хоџића, Николе Граовца, и других.³⁴⁵ У истом простору отворен је Јесењи салон београдских уметника 1943. године, када је радове изложило седамдесет сликара и вајара.³⁴⁶

У Београду је требало да буде приређена Међународна изложба карикатура јула 1942. године. Крајем јуна, према тексту из листа *Обнова*, већ су били приспели радови уметника из Немачке, Бугарске, Француске, Италије, Белгије и Мађарске.³⁴⁷

За време рата, приређене су и две веће изложбе фотографија. Изложба фотографа и фотоаматера организована је у дворани Општинског Уметничког павиљона на Калемегдану. Радове је излажило 17 фотографа, међу којима и Е.Самбуњак, Љубомир Пурић, Љубомир Бугаровић и фотоаматер Бранибор Дебељковић.³⁴⁸ Изложба фотографија наших заробљеника отворена је у палати “Албанија”.³⁴⁹

Уметницима из иностранства приређено је неколико изложби. Прва је била велика изложба руских сликара и вајара у Општинском павиљону на Калемегдану, отворена августа 1942. године. Том приликом, између осталих, изложена су дела Колесникова, Алихова, Антонова, Бојацијеве, Вербицког, Колб-Селецке.³⁵⁰ Наредне године изложба је приређена руским сликарима из Србије, Бугарске и Чешкоморавског протектората.³⁵¹

У репортажи о изложби руских сликара од 21. јуна 1943. године, када је публици представљено више од 150 експоната, писано је да је доживела велики успех и да су са ње откупљени радови у вредности од 200.000 динара.³⁵²

Изложбе су организоване и ван Београда. Тако је, априла 1942. године, у Неготину приређена изложба сликара Драгомира Петровића.³⁵³ Изложба радова Ристе Рузмарина, сликара-добровољца у Шумадијском одреду, организована је у Нишу.³⁵⁴ Ретроспективна изложба сликара Стевана Ј. Чалића приређена је у Шапцу.³⁵⁵ Изложба слика Љубомира Анђелковића, Светислава Младеновића и Петра Лазаревића организована је у Крагујевцу 1943. године.³⁵⁶

³⁴⁵ *Ново време*, год.1, бр.183 (3. децембар 1941), 5.

³⁴⁶ *Ново време*, год.3, бр.782 (14. новембар 1943), 5.

³⁴⁷ *Обнова*, год.2, бр.296 (24. јун 1942), 5.

³⁴⁸ *Ново време*, год.3, бр.692 (1. август 1943), 5.

³⁴⁹ *Ново време*, год.3, бр.693 (3. август 1943), 4.

³⁵⁰ *Ново време*, год.2, бр.393 (13. август 1942), 5; *Обнова*, год.2, бр.340 (14. август 1942), 5.

³⁵¹ *Обнова*, год.3, бр.568 (15. мај 1943), 4.

³⁵² *Ново време*, год.3, бр.657 (22. јун 1943), 4; *Обнова*, год.3, бр.598 (21. јун 1943), 5; *Обнова*, год.3, бр.615 (10. јул 1943), 5.

³⁵³ *Ново време*, год.2, бр.291 (15. април 1942), 4.

³⁵⁴ *Обнова*, год.2, бр.314 (15. јул 1942), 5.

³⁵⁵ *Ново време*, год.3, бр.626 (16. мај 1943), 4.

³⁵⁶ *Ново време*, год.3, бр.640 (2. јун 1943), 4; *Srpski narod*, год.2, бр.20 (29. мај 1943), 13.

2.2.1. Музеј кнеза Павла за време Другог светског рата

Током свог постојања, а нарочито за време Другог светског рата, Музеј кнеза Павла,³⁵⁷ био је изузетно значајно културно упориште. Према мемоарским записима Дејана Медаковића, музеј је представљао *својеврсну оазу спокоја и тишине, изоловану енклаву погодну за естетску и интелектуалну контемплацију, коју нису могли да узнемире повремене ретки посетиоци ни ратна драма свакодневице*.³⁵⁸

Музеј кнеза Павла настао је спајањем Народног музеја, основаног 1844. године, и Музеја савремене уметности, отвореног јула 1929. године.³⁵⁹ Народни музеј, најстарији музеј у Србији, већ је до тада променио неколико локација и назива. Првобитан назив био је *Народни музеум сербски*, потом *Народни музеј*, па *Народни музеј Краљевине Југославије*. Др Владимир Петковић, као управник музеја, донео је одлуку, 1929. године, да се музеј преименује у *Хисторијско-уметнички музеј*.³⁶⁰ Музеј кнеза Павла основан је уредбом Министарског савета Краљевине Југославије од 29. марта 1935. године,³⁶¹ одлуком Повереништва за просвету АСНОС-а од 26. децембра 1944. године.

У предлогу закона о музејима из 1934. године, који није био изгласан, у параграфу 2, стоји да се спајањем Историјско-уметничког музеја и Музеја за савремену уметност

³⁵⁷ Кнез Павле Карађорђевић, рођен 28. априла 1893. године у Петрограду, био је једино дете кнеза Арсена Карађорђевића и Ауроре Павлове Демидов. Са три године био је поверен кнезу Петру Карађорђевићу, тако да је Павле растао са Ђорђем и Александром, будућим краљем Југославије.

Павле је, 1913. године, уписао класичне студије у Оксфорду, на колеџу *Christ Church*, да би се, услед избијања Првог светског рата, вратио из Лондона и ставио на располагање Врховној команди као коњички потпоручник. У Лондон одлази поново 1918. године, да би завршио студије (1921) и стекао титулу *master os arts*. У Београду, 1923. године, оженио се Олгом, ћерком грчког принца Николе. Кум је био војвода од Јорка, будући краљ Џорџ VI. Њихов први син Александар, рођен је 1924. године, други син Никола 1928. године, а ћерка Јелисавета 1936. године.

Почетком 1929. године, на иницијативу кнеза Павла, у конаку кнегиње Љубице основан је Музеј савремене уметности, који ће 1935. године бити припојен Народном музеју и назван Музеј кнеза Павла.

Кнез Павле је у тестаменту краља Александра био именован за првог намесника малолетном Петру II, те је, услед трагичне смрти краља Александра 1934. године, ступио на ту дужност. За време његовог намесништва Краљевину су потресале кризе око конкордата и нерешено хрватско питање. Кнез Павле је, 1939. године, сменио дотадашњег председника владе Милана Стојадиновића и поставио Драгишу Цветковића.

После састанка са Адофом Хитлером, 1941. године, који му је поставио ултиматум о приступању Тројном пакту, кнез је потписао приступање Краљевине овом савезу. Вест је изазвала уличне демонстрације и војни пуч, тако да је кнез Павле потписао оставку и власт је предата малолетном краљу Петру II. Након тога, Кнез Павле одлази у доживотно избеглиштво. Преминуо је у Неију крај Париза 1976. године; З.Нетај, *Кнез Павле Карађорђевић*, у: Архив, Часопис Архива Србије и Црне Горе, 1-2, 2003, 189-196.

³⁵⁸ Д.Медаковић, *Ефемерис II – Хроника једне породице*, БИГЗ, Београд 1991, 294.

³⁵⁹ И.Суботић, *Од Музеја савремене уметности до Музеја Кнеза Павла*, у: Музеј кнеза Павла, Народни музеј, Београд, 2009, 8. Званична намера о оснивању Музеја савремене уметности: 25. фебруар 1926. године (АЈ, Фонд Канцеларије Њ.к.в, 74-73-265).

³⁶⁰ Иако је званичан назив био *Хисторијско-уметнички музеј*, истовремено је коришћен и други: *Историјско-уметнички музеј*. (Л.Хам-Миловановић, *Назив и устројство Музеја кнеза Павла*, у: Музеј кнеза Павла, Народни музеј, Београд, 2009, 90-92, напомена 8).

³⁶¹ Архив Југославије, Фонд Министарства Просвете Краљевине Југославије, 66-321-541, бр. 280.

оснива државни музеј под именом Краљевски музеј у Београду, који је требало да буде под покровитељством једног члана Краљевског дома којег у ту сврху именује Краљ својим указом и да ће сви музеји бити под покровитељством једног члана Краљевског дома.³⁶² Краљевски музеј, међутим, 1935. године, изненада је назван *Музејем кнеза Павла*, иако је краљ Александар даровао зграду Новог двора држави за потребе музеја.³⁶³ Спајање два музеја озваничено је 29. марта 1935. године уредбом Министарског савета, која је ступила на снагу 11. априла, по објављивању у *Службеним новинама бр.86*. Истога дана, Милан Кашанин, постављен је за директора.³⁶⁴

Оснивању Музеја кнеза Павла претходила је иницијатива кнеза да се формира галерија, а потом Музеј савремене уметности у Београду, који је требало да буде рађен по угледу на париски *Пети пале*.³⁶⁵ Кнез се, тим поводом, консултовао са многим светски познатим историчарима уметности, попут Бернарда Беренсона и сер Џозефа Лавина. Збирка је формирана откупима, али и кроз дарове припадника највиших европских аристократских кругова, рођака, пријатеља, пословних партнера и самих уметника.³⁶⁶ Према одлуци Министарства просвете и његовог Одељења за уметност, дела у музеју морала су да имају *уметнички и модеран карактер*.³⁶⁷

Иако су, *широм света отворани музеји који су носили имена оснивача, добротвора, донатора и власника*,³⁶⁸ јединственост овог музеја била је у самовољном чину кнеза Павла да националне музејске установе, Народни музеј и Музеј савремене уметности, уједини у једну институцију под сопственим именом. Музеј кнеза Павла се наводи као пример синтезе приватне колекције и националног музеја.³⁶⁹ Музеј је био оличење политике и амбиција кнеза Павла, и у њему су се огледала његова уметничка, културна, друштвена и политичка настројења. Музеј кнеза Павла био је значајан елемент културне политике Краљевине Југославије: „Музеј је био, пре свега, модерна, високоестетизована установа, али, у исти мах, и идеолошки, културни, историографски, друштвени и политички инструмент државе и њене намере да се искаже и сачува идеја југословенства“.³⁷⁰

Музеј кнеза Павла свечано је отворен 18. јануара 1936. године, а 19. јануара отворен је за ширу јавност.³⁷¹ Одмах по отварању, као део пропагандног материјала, снимљен је и документарни филм о музеју, режисера Андресрена из Берлина и камермана Антона

³⁶² Акт Министарства просвете, П.бр. 23222/34, 3.јул 1934; И.Суботић, *нав. дело*, 34, напомена 58; Л.Хам-Миловановић, *нав. дело*, 106.

³⁶³ Име краља Александра додељено је новоотвореном Шумарско-ловачком музеју у Топчидерском конаку јуна 1935. године: Шумарско-ловачки музеј витешког краља Александра I Ујединитеља. О томе: Л.Хам-Миловановић, *нав. дело*, 106.

³⁶⁴ Архив Народног музеја, 11. април 1935, акт Министарства просвете Краљевине Југославије бр. 14463.

³⁶⁵ И.Суботић, *нав. дело*, 15.

³⁶⁶ И.Суботић, *нав. дело*, 16.

³⁶⁷ 2.март 1926, Архив Југославије, Фонд Министарства просвете Краљевине Југославије, 66-643-1068, Канцеларија Њ. к. в. бр. 521; И.Суботић, *нав. дело*, 26.

³⁶⁸ *Исто*, 10.

³⁶⁹ О томе И.Суботић, *нав. дело*, 45.

³⁷⁰ И.Суботић, *нав. дело*, 8.

³⁷¹ Л.Хам-Миловановић, *нав. дело*, 107.

Смеха.³⁷² Филм је снимљен у најнапреднијој продукцији, уз тумачење спикера на српском, француском и немачком.³⁷³ О новоотвореном музеју писала је домаћа и страна штампа.³⁷⁴

Музеј је посећивало и по хиљаду људи дневно.³⁷⁵ Нови музеј био је замишљен као *јавни простор новог друштвеног идентитета*.³⁷⁶ Био је смештен у краљевској резиденцији у центру главног града и његова раскошна зграда и околни парк, подсећали су на просторе европских музеја и владарских колекција.

Краљ Александар убијен је октобра 1934. године, а влада Милана Недића формирана је децембра 1935. године. У то време, народни покрет Југословенски препород објавио је програмска начела српско-хрватске коалиције, којима се залагао за изградњу јединствене српско-хрватске културе, како би се постигло „измирење источне и западне цркве, унификација писма и говора, унификација српско-хрватске литературе, изградња српско-хрватског културног типа, на темељима национално-расним“.³⁷⁷ Улога новог музеја била је и у томе да се његовом поставком покаже и афирмише заједничко цивилизацијско богатство, континуитет култура, учешће у значајним историјским догађајима, као и заједнички корени.³⁷⁸ Музеј је сматран *огледалом друштвене и политичке позиције Југославије*.³⁷⁹



Новински чланак о отварању Музеја кнеза Павла – дневни лист *Политика* 1936.

³⁷² *Време* 20. јануар 1936; Л.Хам-Миловановић, *нав. дело*, 107.

³⁷³ Л.Хам-Миловановић, *нав. дело*, 107.

³⁷⁴ Л.Хам-Миловановић, *нав. дело*, 108.

³⁷⁵ И.Суботић, *нав. дело*, 34.

³⁷⁶ *Исто*.

³⁷⁷ И.Суботић, *нав. дело*, 36.

³⁷⁸ *Исто*.

³⁷⁹ О томе И.Суботић, *нав. дело*, 45.

Архитектура Музеја кнеза Павла

Зграда Новог краљевског двора, у улици Краља Милана бр.3, додељена је, по жељи краља Александра, за потребе спајања два београдска музеја у један.³⁸⁰ Наиме, Министарство просвете донело је одлуку, према којој *По изјављеној жељи Блаженопочившег Витешког Краља Александра I Ујединитеља уступљен је Нови двор у Београду за смештај Народног музеја и Музеја савремене уметности у циљу формирања репрезентативног краљевског музеја.*³⁸¹

Архитектура Новог двора имала је двоструку улогу: конструисање европског идентитета и кохезију јужнословенских народа у једну културну целину.³⁸² Од доласка династије Карађорђевић на престо Краљевине Србије, а нарочито почетком друге деценије XX века, нова пројугословенска културна и политичка оријентација исказују се интензивно кроз архитектуру и ликовне уметности. У складу са тиме, историја новог краљевског дворца – који је прво био официјелна резиденција југословенског краља, а затим зграда националног музеја - протиче у знаку југословенске идеје, под покровитељством династије Карађорђевић. „Дакле, сама зграда Новог двора имала је одређену културну и политичку мисију много пре оснивања Музеја кнеза Павла“.³⁸³

Рушењем две најважније државне институције (Министарства спољних послова и Министарства унутрашњих послова) и подизањем нове грађевине на њеним темељима, симболично је исказан почетак другачије политике и њен сасвим нови курс.³⁸⁴ Архитектура Новог двора заснована је на наслеђу официјелне архитектуре западноевропске традиције, која је, између осталог, требало да укаже на нов политички курс државе и да укаже на жељу да се династија Карађорђевића сврста у ранг старих европских династија.³⁸⁵ Ипак, због политике краља Александра, Нови двор постао је озлоглашено место: „Таква политичка аура утицала је на трансформацију семиотике Новог двора, који је, од седишта обећаног *ослобођења и уједињења* Срба, Хрвата и Словенаца, с временом постао симбол ригидног династичког централизма и диктатуре“.³⁸⁶

Ипак, почетком четврте деценије, неколико месеци пре трагичног догађаја у Марсељу 1934. године, како би се направио отклон у односу на политички курс претходне деценије, обележен великом кризом, краљ Александар донео је одлуку да зграду Новог двора дарује народу за Краљевски музеј уметности и археологије: „Чином даривања Новог двора за музеј читаво бреме кризе претходне деценије, са свим партикуларизмима и сукобима, било је преображено у својеврстан историјски споменик“.³⁸⁷ У оквиру припрема за адаптацију, основана је Комисија за уређење Краљевског двора, коју су чинили

³⁸⁰ Архив Југославије, Фонд Министарства просвете Краљевине Југославије, 66-570-906, бр.44129; И.Суботић, *нав. дело*, 34, напомена 59.

³⁸¹ О томе А.Игњатовић, *Архитектура Новог двора и Музеј кнеза Павла*, у: Музеј кнеза Павла, Народни музеј, Београд, 2009,82.

³⁸² А.Игњатовић, *нав. дело*, 76.

³⁸³ А.Игњатовић, *нав. дело*, 65.

³⁸⁴ А.Игњатовић, *нав. дело*, 71.

³⁸⁵ О томе: А.Игњатовић, *нав. дело*, 72.

³⁸⁶ А.Игњатовић, *нав. дело*, 80.

³⁸⁷ А.Игњатовић, *нав. дело*, 81.

директор музеја др Милан Кашанин, архитекте Иван Здравковић и Драгиша Брашован.³⁸⁸ Комисија је радила до краја лета 1935. године, када је расформирана, јер су радови на адаптацији били завршени.³⁸⁹



Одлука Министарства просвете о формирању
Комисије за уређење Краљевског музеја 1934. године

Зато позицију, архитектонски лик Новог двора и касније сталну поставку у Музеју кнеза Павла, треба разматрати у оквиру опозиције Обреновићи - Карађорђевићи, која истовремено подразумева раздвајање и синтезу.³⁹⁰

Музејска поставка

Музеј је, 1937. године, поседовао око 250.000 предмета (120.000 нумизматичких), од којих је четири стотине било изложено у шездесет просторија.³⁹¹ Музејска поставка разликовала се од свих претходних, јер је одбачено раније партикуларно представљање музејских предмета. Уведена је нова концепција којом је истицано обједињено национално наслеђе, идеја југословенског јединства и истицање спона са европском културом. Музејском поставком истицана је, заправо, *заједничка* прошлост уједињених народа Југославије. Концепција музеја била је део настојања да се Краљевина Југославија представи свету као европска држава вредне старе културе и значајних савремених могућности, отворена за сарадњу. Осим тога, музеј је пратио актуелна догађања, приређивао изузетне гостујуће изложбе, примењивао нове стручне и научне поступке. Модерна поставка остварена је захваљујући и значајној међународној сарадњи. Поред домаћих аутора била су заступљена и дела британских, руских, италијанских, француских и румунских уметника. Музеј савремене уметности, као и

³⁸⁸ АЈ, Фонд Министарства просвете Краљевине Југославије, 14. март 1934, 66-521-541, бр. 130.

³⁸⁹ 29. август 1935, Архив Народног музеја; Акт Министарства просвете Краљевине Југославије бр. 33342; 1935, Архив Народног музеја, рачуни; О томе и А.Игњатовић, *нав. дело*, 82.

³⁹⁰ А.Игњатовић, *нав. дело*, 71.

³⁹¹ Л.Хам-Миловановић, *нав. дело*, 112.

касније Музеј кнеза Павла, био је формиран по укусу времена: одражавао је идеале уметности и схватања музеја из XIX века, када су музеји били у репрезентативним здањима, као симболи моћи владајућих слојева.³⁹²

Распоред експоната био је у три нивоа. У просторно најнижој зони била је смештена материјална култура најранијег доба, док је на највишем нивоу била савремена уметност. На првом спрату, око централне просторије били су представљени *хероји мача* (Карађорђе, Милош Обреновић, Петар I Карађорђевић) и *хероји пера* (соба Вука Стефановића Караџића).³⁹³ У оквиру поставке, југословенска уметност приказана је као интегрални део европске, а *уметничка дела појединих нација распоређивана [су] у хијерархијском кључу: најнапредније нације добиле су најзначајније и највеће просторије.*³⁹⁴

Преисторијски и грчко-римски експонати, на првом спрату новог музеја, стапали су се у једну целину са старом хришћанском, византијском и српском средњовековном уметношћу.³⁹⁵ Поред Преисторијског, Нумизматичког, Грчко-римског, Средњовековног и Историјског одељења, највећи простор, од четрдесет сала, био је посвећен модерној уметности.³⁹⁶

У поставци, међутим, нису истицане националности и порекло уметника, већ су сви били окарактерисани као *југословенски* уметници. Ипак, у репрезентативним, средишњим просторијама на првом спрату, уз сликарство из XVIII и XIX века, било је смештено *Историјско одељење*, где су биле истакнуте српске династије: постојале су Карађорђева соба, Соба Обреновића, Соба с ратним трофејима, заставама, оружјем и сл., које су чиниле целину са наслеђем Немањића, кроз представе светог Саве и цара Душана. Осим тога, у музеју је постојала и Вукова соба (такође на првом спрату), у којој су се налазила и дела Мине Караџић, као и портети целе породице Караџић.³⁹⁷

Музејска поставка представљала је само сужен преглед хрватских и словеначких уметника и то оних с краја XIX века, углавном заступљених на југословенским изложбама и чија су дела чинила језгро Југословенске уметничке галерије (основане 1905. у Београду). Поставка се завршавала делима уметника који су стварали након Првог светског рата.³⁹⁸ Иван Мештровић био је заступљен са скоро четрдесет радова, углавном делова недовршеног Видовданског храма.³⁹⁹

Дела европских уметника била су распоређена по националним школама, како је то било уобичајено у тадашњим европским колекцијама од XIX века (створених у време романтизма). Целокупан други спрат заузимала су дела немачке, мађарске, бугарске,

³⁹² И.Суботић, *нав. дело*, 21-22, напомена 28.

³⁹³ О томе А.Игњатовић, *нав. дело*, 86.

³⁹⁴ О томе: А.Игњатовић, *нав. дело*, 88.

³⁹⁵ И.Суботић, *нав. дело*, 37.

³⁹⁶ О томе: И.Суботић, *нав. дело*, 38.

³⁹⁷ О томе И.Суботић, *нав. дело*, 38-39.

³⁹⁸ О томе: И.Суботић, *нав. дело*, 40.

³⁹⁹ О томе И.Суботић, *нав. дело*, 41.

румунске, холандске, енглеске, белгијске, француске и руске школе.⁴⁰⁰ Акварели и цртежи били су издвојени због специфичних услова излагања, а били су груписани по националним школама у француски и белгијски део, енглески и мешовити.⁴⁰¹

Откупи и активности музеја

Музеј кнеза Павла, редовно је откупљивао дела са самосталних и групних изложби на територији Краљевине, а највише са београдских изложби. Преко посредника и аукцијских кућа, дела су откупљивана и из Париза.⁴⁰² Редовни откупи били су омогућени буџетским средствима Министарства просвете и Министарства финансија, али и захваљујући средствима стеченим продајом музејских улазница, посебно у време одржавања међународних изложби.⁴⁰³

Како наводи И.Суботић, откупи и поклони одражавали су естетски став да је уметничко дело, пре свега, хармонија, а да је уметност радост, забава, доживљај лепог и да свако дело сажима препознатљиве вредности.⁴⁰⁴ Дела нису била провокативна, била су без узнемиравајућих елемената, без двосмислених значења. Припадала су умереном и конвенционалном модернизму, „који не одступа од естетике лепог, хармоничног, уравнотеженог, оплемењеног, допадљивог и љупког“.⁴⁰⁵ Осим тога, Кнез Павле и Милан Кашанин настојали су да посвете више пажње средњовековној уметности, да „сакупе благо из манастирских и црквених ризница и да га затим представе“ домаћој и светској јавности, о чему има података у преписци између кнеза Павла и Беренсона.⁴⁰⁶

Поред кнеза Павла, најзначајнија личност у изградњи савремене музејске установе био је др Милан Кашанин, раније директор београдског Музеја савремене уметности.⁴⁰⁷ Милан Кашанин иницирао је посебан програм обогаћивања збирки који није зависио само од случајних поклона, па, захваљујући томе, није прихватан сваки поклон.⁴⁰⁸

Концепцијом поставке тежило се остваривању идеалне представе стваралачких могућности свих времена на територији тадашње Југославије.⁴⁰⁹ „Тако је замислио о

⁴⁰⁰ Радови европских уметника ранијих епоха вероватно нису били укључени у нову поставку, јер је наводно постојала идеја да се они изложе у неком другом простору (о томе И.Суботић, *нав. дело*, 42.)

⁴⁰¹ О томе И.Суботић, *нав. дело*, 41.

⁴⁰² О томе И.Суботић, *нав. дело*, 43.

⁴⁰³ О томе И.Суботић, *нав. дело*, 52, напомена 109.

⁴⁰⁴ И.Суботић, *нав. дело*, 22, 30.

⁴⁰⁵ И.Суботић, *нав. дело*, 30.

⁴⁰⁶ И.Суботић, *нав. дело*, 31, напомена 50.

⁴⁰⁷ У време оснивања Музеја савремене уметности, директор Народног музеја био је професор Владимир Петковић, историчар уметности средњег века. Он није био сагласан са идејом оснивања Музеја савремене уметности, а ни са уступањем дела истом. Због тога, као и због отвореног негодовања услед минирања историјског града Жрнова на Авали, ради подизања Споменика незаном јунаку, Ивана Мештровића, Владимир Петковић није изабран за директора Музеја кнеза Павла. За директора новог музеја именован је Милан Кашанин. О томе: И.Суботић, *нав. дело*, 32.

⁴⁰⁸ И.Суботић, *нав. дело*, 26, 30.

⁴⁰⁹ О томе И.Суботић, *нав. дело*, 40.

југословенској уметности, која је схваћена као јединствен појам, била паралелна с настојањима да се створи југословенска нација, која би подржала пројектовану али и отелотворену идеју југословенске државе“.⁴¹⁰

Музеј се одликовао и израженом изложбеном активношћу. Приређиване су врло значајне изложбе, међу којима посебно место заузимају две: *Италијански портрет кроз векове* (1938), која се данас сматра једним од најзначајнијих догађаја у музејској историји Југославије и подухватом од европског значаја,⁴¹¹ и *Француско сликарство XIX века* (1939).⁴¹²

Поред изложби, музеј је организовао активности и ван музејских просторија. Наиме, системски су снимани, чак и из авиона антички локалитети и средњовековни споменици.⁴¹³ Обављане су конзервације и рестаурације дела. Прикупљана је документација и фотодокументација, а снимљен је и пропагандни филм Пресбириа о Музеју кнеза Павла, намењен домаћој и иностраној публици.⁴¹⁴

Осим тога, у музеју су објављивани каталози изложби, књиге из уметности, као и репрезентативни часопис *Уметнички преглед* који је непосредно после објављивања првог броја проглашен за једну од најуспешнијих периодика у Европи.⁴¹⁵

Часопис, од укупно 36 бројева,⁴¹⁶ излазио је сваког месеца, осим августа и септембра. Покренут је на иницијативу Милана Кашанина, који је био и његов уредник, и под покровитељством кнеза Павла. *Уметнички преглед*, замишљен као зборник текстова и као средство едукације и информисања, био је намењен стручњацима и љубитељима уметности.

Часопис је био богато опремљен репродукцијама и обухватао је широку област културе, ликовних уметности, архитектуре, урбанизма, нумизматике, примењених уметности, домаће и стране уметности, од праисторије и средњег века до модерне скулптуре и сликарства. У њему су се превладала текстови о проблемима историје уметности, археологије и архитектуре, у оквиру различитих области и тема.⁴¹⁷ Месечник је пратио све активности Музеја: изложбе, куповине, поклоне, посете, археолошка ископавања, али и збивања у ликовном животу земље, попут приказа значајних изложби у иностранству, прегледа књига и сродних часописа у иностранству. У часопису су се налазили текстови многих значајних личности: Павла

⁴¹⁰ И.Суботић, *нав. дело*, 41.

⁴¹¹ Међу изложеним делима били су најпознатији портрети империјалног Рима, конзуларни диптиси у слоновачи, слике Пјера дела Франческе, Сандра Ботичелија, Ђованија Белинија, Ђорђонеа, Рафаела Сантија, Тицијана, Гвида Ренија, Пјетра Лонгија, скулптуре Донатела, Верокија, Микеланђела Буонаротија, Лоренца Бернинија, Антонија Канове. Хронолошки изложба је обухватала дела све до модерног доба и завршавала се портретом Бенита Мусолинија, радом вајара Ђузепеа Грациозија. На изложби је било представљено 115 ремек-дела, од којих су нека по први пут изнета ван граница Италије.

⁴¹² О томе И.Суботић, *нав. дело*, 45.

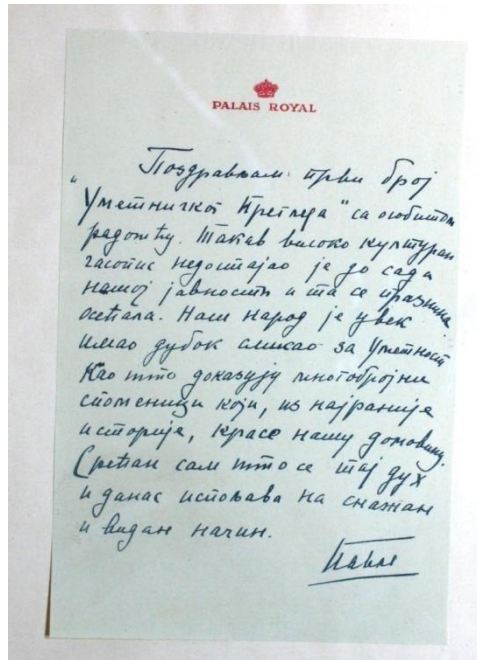
⁴¹³ О томе И.Суботић, *нав. дело*, 43.

⁴¹⁴ О томе И.Суботић, *нав. дело*, 44.

⁴¹⁵ О томе И.Суботић, *нав. дело*, 43.

⁴¹⁶ 1937. године изашло је 3 броја, 1938, 1939 и 1940. године по 10 бројева и 1941. године 3 броја.

⁴¹⁷ Г.Станишић, *Милан Кашанин као директор Музеја кнеза Павла*, у: Музеј кнеза Павла, Народни музеј, Београд, 2009, 237.



Поздравне речи Његовог Краљевског Височанства Кнеза Намесника Павла

У првом броју часописа, поред Поздравних речи кнеза Павла и налази се и текст *Pro arte*, уредника часописа, Милана Кашанина, где он, између осталог пише:

Све културне активности имају своје гласнике у нашој земљи, једино нема уметност. ... Сви покушаји да се и код нас крене уметнички часопис, увек су остали колико скромни толико краткотрајни... живимо у времену када су све уметности у нашој земљи у таквом полету у каквом нису биле никад од средњег века, а немамо где да читамо ни о уметничким делима из прошлости ни садашњости, нити да с киме поделимо своје жеље, недоумице и мисли.

Музеј кнеза Павла био је „усмерен на комуникацију с посетиоцима, на њихову рецепцију и едукацију“.⁴¹⁸ У том својству су одржавани и курсеви с предавањима, осмишљени по угледу на оне у Лувру.⁴¹⁹ Стручна предавања приређивана су после времена предвиђеног за посете музеју. Према правилнику, било је предвиђено да се курс одвија у току пролећног (фебруар, март, април) и јесењег семестра (октобар, новембар, децембар), четири пута недељно (уторком, средом, четвртком и петком) у термину од 17.15 до 18.00 часова. Цена течаја износила је за грађане 300 динара, а за слушаоце са Универзитета, из средњих и стручних школа 180 динара. Курс је био организован за више од тридесет полазника.⁴²⁰ За полазнике је било предвиђено да пишу завршни рад и тиме стекну сертификат о завршеном течају. За време Другог светског рата, едукативна активност била је једна од делатности која је опстала.

⁴¹⁸ И.Суботић, *нав. дело*, 41.

⁴¹⁹ Архив Народног музеја, Обавештење министарству о успешним серијама предавања, 26.фебруар 1936, бр.121; Архив Народног музеја, Програм течајева из археологије и историје уметности, акта без деловодног броја; О томе и: Л.Хам-Миловановић, *нав. дело*, 121.

⁴²⁰ Архив Народног музеја, Обавештење министарству о успешним серијама предавања, 26.фебруар 1936, бр.121; Архив Народног музеја, Програм течајева из археологије и историје уметности, акта без деловодног броја; О томе и: Л.Хам-Миловановић, *нав. дело*, 121.

По концепцији Милана Кашанина, југословенска уметност свих конститутивних народа Краљевине била је представљана на међународној сцени, кроз учешћа на венецијанским бијеналима и другим културним манифестацијама у свету. Тако је, на пример, за март 1941. године, била предвиђена изложба југословенске уметности у Будимпешти.⁴²¹

Други светски рат

Пре априлског бомбардовања, Немачка је вршила различите притиске на новог председника владе, Драгишу Цветковића, те је он био принуђен, између осталог, да распусти масонске ложе и обустави публикување масонских гласила, да затвори енглеску културну мисију, да се уместо учења француског, у школама учи италијански језик.⁴²²

У Музеју кнеза Павла на време су извршене припреме за ратну опасност. Милан Кашанин од Министарства просвете тражио је, 1. априла 1941. године, да се спаковани експонати не концентришу на једном месту.⁴²³

Током бомбардовања Београда, 6. априла 1941. године, зграда Музеја претрпела је незнатна оштећења. Највише су страдала прозорска стакла, која су замењена током лета 1941. године, у складу са оригиналним решењем.⁴²⁴ Музеј је, међутим, само месец дана након бомбардовања успео да настави обављањем основних делатности: Милан Кашанин известио је Министарство просвете о почетку редовног рада музеја 28. априла 1941. године.⁴²⁵ Музеј је био отворен за публику 9. септембра 1941.⁴²⁶ На згради су, током 1943. године, изведени безбедносни грађевински радови, како би, у случају бомбардовања, најважнији музејски експонати остали заштићени.⁴²⁷ Музеј је отворен за јавност 9. септембра исте године, на инсистирање немачких власти и Министарства просвете и вера, и уз мање прекиде, радио је све до борби за ослобођење Београда, 1944. године.⁴²⁸

Током окупације, Музеј је оскудевао у угљу за огрев и грејања зими није било,⁴²⁹ па се дешавало да цеви попуцају и да се вода слије до спратова изложбеног простора.⁴³⁰

⁴²¹ О томе И. Суботић, *нав. дело*, 52.

⁴²² О томе И. Суботић, *нав. дело*, 51.

⁴²³ Архив Народног музеја, акт бр. 272;

⁴²⁴ Извештаји о раду Музеја кнеза Павла од 24. јуна и 14. јула 1941. године, упућени Комесаријату Министарства просвете: АНМ.П. бр. 18 и П. бр. 21; О томе и А. Игњатовић, *нав. дело*, 88.

⁴²⁵ Архив Народног музеја, бр. 278, 28. април 1941; О томе и: Л. Хам-Миловановић, *нав. дело*, 113, 122, напомена 126.

⁴²⁶ Л. Хам-Миловановић, *нав. дело*, 122.

⁴²⁷ Реферати помоћника конзерватора Ивана Здравковића, од 8. октобра и 10. децембра 1943, упућени Министарству просвете и вера, Одељењу за високо образовање и народну културу, АНМ.бр. 493 и бр. 539.

⁴²⁸ Архив Народног музеја, бр. 26, 9. септембар 1941; А. Бандовић, *нав. дело*, 629.

⁴²⁹ Л. Хам-Миловановић, *нав. дело*, 122.

⁴³⁰ Због лошег грејања догађало се да пукну водоводне цеви и инсталације за грејање, па су поједини експонати били пребачени у депое.

Средстава за поправке водоводних инсталација није било, као ни за кров који се урушавао и прокишњавао.⁴³¹ И поред тога, обављана су снимања археолошких налазишта и средњовековних споменика, сређивана је графичка збирка угрожена поплавом у музеју, састављани су спискови најугроженијих археолошких локалитета, уметничких и архитектонских споменика, листе најугроженијих ликовних, историјских, етнографских и археолошких збирки.⁴³²

Већина запослених није била у заробљеништву, изузев: Павла Васића музејског асистента, администратора Светозара Олћана и Крсте Авакумовића и Десимира Јовановића двојице служитеља.⁴³³ Током рата, неки од запослених били су мобилисани, два служитеља су била пензионисана, а три су дала оставке. Др Јозо Петровић је, 1941. године, прешао у НДХ, службеник Сава Петровић је преминуо, а Борислав Грујин ступио је у један добровољачки одред.⁴³⁴ Како ратним буџетом није било предвиђено отварање нових радних места, ни попуњавање упражњених, Министарство просвете послало је свог службеника (Богољуба Мијатовића) да обавља дужности благајника.⁴³⁵ У музеју су, за време рата, била четири волонтера (Дејан Медаковић, Дарко Богосављевић, Драга Аранђеловић и Милутин Гарашанин), а хонорарно је, као сликар рестауратор, радио Здравко Секулић.⁴³⁶

Повремено су чак вршени и откупи уметничких дела, старих предмета и археолошких налаза. Дела су купована преваходно средствима од продаје улазница, што упућује на посећеност музеја током окупације.⁴³⁷

Према документима из Архива Народног музеја у Београду, 1941. године,⁴³⁸ и пре априлског бомбардовања Београда, музеј су посећивали немачки функционери, стручњаци и новинари. Након бомбардовања, музеј су посећивали немачки официри, генерали, припадници немачке SS полиције. Током окупације, музеј су посетили, између осталог, и министар и посланик Рајха Х. Фабрицијус, помоћник генералног инспектора музеја на освојеним територијама др Тиховиц, директор Државног музеја Берлина др В.Унверцагт, виши управни саветник и референт за архиве при Управном штабу мајор Залтер.⁴³⁹

Немачки функционери у више наврата узимали су дела за опремање установа и резиденција, али и свог животног простора (*Lebensraum*-а). У архиву Народног музеја има докумената који доказују да су из депоа музеја узета поједина дела, а дешавале су

⁴³¹ О томе: И.Суботић, *нав. дело*, 54; Ј.Хам-Миловановић, *нав. дело*, 122.

⁴³² О томе: И.Суботић, *нав. дело*, 54.

⁴³³ Списак службеника Музеја кнеза Павла који се налазе у заробљеништву, АС, Г-3 45-144-41, Музеј кнеза Павла, К. бр. 388; Ј.Хам-Миловановић, *нав. дело*, 122.

⁴³⁴ Ј.Хам-Миловановић, *нав. дело*, 122.

⁴³⁵ АС, Г-3, 45-144-41, 29. септембар 1941, акт Министарства просвете бр. 18263; О томе и: Ј.Хам-Миловановић, *нав. дело*, 122.

⁴³⁶ Архив народног музеја: Извештај о раду Музеја кнеза Павла у 1941. години, 15. јун 1942. године, бр.243; О томе и: Ј.Хам-Миловановић, *нав. дело*, 122.

⁴³⁷ О томе: И.Суботић, *нав. дело*, 54, напомена 114.

⁴³⁸ О томе: И.Суботић, *нав. дело*, 54.

⁴³⁹ Архив Народног музеја у Београду, акт бр.272, од 1. априла 1941. године; И.Суботић, *нав. дело*, 54.

се и крађе, из канцеларија, депоа, као и из поставке.⁴⁴⁰ Између осталог, забележено је да је Гестапо узео *једну слику енглеског сликара* (у документу се не наводи ни аутор, ни назив дела, ни разлог узимања слике).⁴⁴¹ На захтев немачких власти, 10. јула 1941. године, две слике из музеја однете су у Немачку војну команду.⁴⁴² Генерал Фон Шредер тражио је, 1941. године, десет слика из музеја и две скулптуре за украшавање стана у Бајлонијевој вили, у Румунској улици у Београду.⁴⁴³ Осим тога, познато је да су официри и немачки генерали узимали слике и скулптуре по свом нахођењу.

На основу сачуване документације и одабира слика које су Немци потраживали из музеја, може се закључити да су тражене *митолошке теме, идиличне сцене, баталистички призори, аркадијски предели, омиљени женски ликови хармоничних и путених обличја – симболи материнства, нације и идеала нацизма*.⁴⁴⁴ Милан Кашанин настојао је да прекине са удовољавањем оваквих захтева и у обраћању Министарству 10. јула 1941. године молио је да се изда хитно наређење „да се убудуће не траже из Музеја никакви уметнички предмети“.⁴⁴⁵

Поред овако неповољних догађања, било је и позитивних: др Миодраг Грбић, тадашњи хонорарни начелник у Министарству просвете, залагао се да се при музеју организује једногодишњи курс из археологије, историје уметности и музеологије.⁴⁴⁶ Музејски курс или течај у Музеју кнеза Павла, трајао је од 1. априла 1942. године до 28. августа 1944. године (са прекидом због бомбардовања, априла 1944.године).⁴⁴⁷ Курс је био подељен по предметима, а слушаоци курса у три категорије: редовне, ванредне и љубитеље курса (последњи су могли да слушају, али не и да полагају колоквијуме или испите).⁴⁴⁸ На првом течају, укупно је било 50-ак полазника.⁴⁴⁹ У оквиру течаја, биле су организоване и мање екскурзије: обилазак Винче, смедеревске тврђаве и Калемегдана.⁴⁵⁰

Милан Кашанин држао је предавања из историје уметности, Миодраг Грбић из археологије и музеологије, Владимир Мошин и Светозар Душанић из нумизматике, а Иван Здравковић из архитектуре.⁴⁵¹ У својству предавача били су ангажовани и

⁴⁴⁰ О томе: И.Суботић, *нав. дело*, 54.

⁴⁴¹ О томе: И.Суботић, *нав. дело*, 54, напомена 111.

⁴⁴² Архив Народног музеја, бр.409.

⁴⁴³ Архив Народног музеја, бр.18, 24. јун 1941; О томе: И.Суботић, *нав. дело*, 54, напомена 112.

⁴⁴⁴ О томе: И.Суботић, *нав. дело*, 54, напомена 113.

⁴⁴⁵ Архив Народног музеја, бр.410, 10. јул 1941; О томе: А.Бандовић, *нав. дело*, 629; И.Суботић, *нав. дело*, 54.

⁴⁴⁶ Л.Хам-Миловановић, *нав. дело*, 122; Првобитна идеја била је да се оснују годишњи курсеви културно-историјског и природњачког карактера, али је таква идеја одбачена због недовољног броја кандидата. А.Бандовић, *нав. дело*, 631;

⁴⁴⁷ Архив Народног музеја, Дневник рада музејског курса – течаја (историјскоуметничког и културноисторијског карактера) за спремање музејског подмлатка из 1942-1944. године; О музејском курсу: Д.Медаковић, *Ефемерис. Хроника једне породице 2*, Прометеј, Београд 2007, 495; О томе и: Л.Хам-Миловановић, *нав. дело*, 122.

⁴⁴⁸ Архив Народног музеја, бр. 248, 18. јун 1942. године, Извештај М.Кашанина о раду музејског курса. А.Бандовић, *нав. дело*, 632;

⁴⁴⁹ А.Бандовић, *нав. дело*, 632;

⁴⁵⁰ ⁴⁵⁰ Архив Народног музеја, бр. 240, 13. јун 1942.

⁴⁵¹ Л.Хам-Миловановић, *нав. дело*, 122.

Боривоје Дробњаковић и Љубица Јанковић (мезеологија), Ђорђе Радојичић (епиграфика), Мирко Барјактаревић (етнологија), Ђорђе Мано-Зиси и Радивоје Љубинковић (уметност хришћанства).⁴⁵²

Будући да је Универзитет званично био затворен, а око четири стотине српских интелектуалаца, до почетка 1942. године, било у логору на Бањици,⁴⁵³ активност се, посебно када су историја уметности и археологија у питању, преселила у просторије Музеја кнеза Павла. Може се чак рећи да је курс био својеврстан паралелни универзитет.

На тим предавањима поникла је читава послератна генерација историчара уметности, археолога и архитеката, међу којима су: Милутин и Драга Гарашанин, Владимир Милојчић, Душанка Вучковић-Тодоровић, Ирма Чremoшник, Јова Ковачевић, Рајко Веселиновић, Бела Поповић, Милорад Коларић, Дејан Медаковић, Катарина Амброзић и многи други.⁴⁵⁴

За време окупације, немачка управа у Београду успоставила је институције које су биле задужене за чување културне баштине у Србији, као што је одељење *Kunst und Denkmalschutz*.⁴⁵⁵ Представник Немачког археолошког института Вилхелм фон Рајсвиц (*Wilhelm von Reiswitz*), од 1941. године био је ангажован као војни саветник у реферату за заштиту уметничких вредности (*Kunst und Denkmalschutz*). У оквиру Одељења за заштиту споменика културе, а према упутству грофа Метерниха, Рајсвиц је предложио, 10. августа 1941. године, четири групе задатака у окупираној Србији: ангажовање домаћих стручњака пријатељски настројених према Немачкој за активну сарадњу на заштити споменика културе; заштита покретних објеката; заштита непокретних објеката; пописивање до сада познатих праисторијских налазишта и историских споменика.⁴⁵⁶ Осим тога, на територији Србије и Београда била је активна и Химлерова организација *Аненербе (Ahnenerbe)*. У оквиру ње спроведена су ископавања на Калемегдану, а полазници музејског курса имали су практичну наставу управо на овим ископавањима.⁴⁵⁷

Након рата, Повереништво за просвету Антифашистичке скупштине народног ослобођења Србије (АСНОС) је 26. децембра 1944. године донело одлуку о промени назива Музеја кнеза Павла у *Уметнички музеј у Београду*.⁴⁵⁸ Два дана касније за новог директора постављен је Вељко Петровић, а музеј је отворен 8. фебруара 1946.

⁴⁵² Исто.

⁴⁵³ О томе: А.Бандовић, *нав. дело*, 631;

⁴⁵⁴ М.Грбић, *Светла испод земље – биографија једног археолога*, аутобиографија, Рукописно одељење Библиотеке Матице српске бр. М-12424, 1956, 20; А.Бандовић, *нав. дело*, 626.

⁴⁵⁵ А.Бандовић, *Музејски курс и археологија током II светског рата у Београду*, у: Етноантрополошки проблеми, н. с. год. 9. 3 (2014), 625-646.

⁴⁵⁶ А.Бандовић, *нав. дело*, 630; Ж.Вујошевић, *Kunst und Denkmalschutz у окупираном Београду*, у: *Наслеђе* бр.4, 2002, 121.

⁴⁵⁷ А.Бандовић, *нав. дело*, 625.

⁴⁵⁸ *Политика*, 26. децембар 1944. О томе и: Ј.Хам-Миловановић, *нав. дело*, 122-123.

године.⁴⁵⁹ Извештајем о раду за јул 1945. године, упућеном Министарству просвете Србије, Одељењу за науку, уметност и културу, утврђено је да музеј поседује 2.583 дела само новије уметности.⁴⁶⁰ Када се томе дода педесетак несталих и незаведених радова и два инвентарна броја без података о делу, укупан број у Инвентару уметничких објеката био је 2.638.⁴⁶¹

Зграда Новог двора уступљена је, 1945. године, Комитету за културу и уметност. Он је у потпуности исељен из зграде 1948. године, када је у њу смештено седиште Народне Републике Србије.⁴⁶²

Музеј кнеза Павла је, не само архитектуром и музејском поставком, већ и свим музејским активностима, попут издавања часописа *Уметнички преглед* и организовања музејског курса, посебно за време окупације, функционисао као модел персоналне и колективне идентификације и, као такав, био је вероватно најзначајнија институција културе у Краљевини Југославији. Осим тога, музеј је, а посебно музејски течај, утишавао идеологију колаборације и нацизма у Београду, дајући привид нормалности.⁴⁶³

2.2.2., „Антимасонска изложба“ у Београду

„Антимасонска изложба“ у Београду отворена је 22. октобра 1941. године.⁴⁶⁴ То је била најзапаженија пропагандна манифестација антисемитског и антикомунистичког карактера током окупације.

Ради припремања изложбе, још у јулу 1941. године био је формиран радни комитет антимасонске изложбе од седам чланова. Новинар Стеван Клујић и Лазар Прокић постављени су за директоре изложбе, а Ђорђе Перић био је одабран за шефа пропагандног комитета. Четврти члан био је публициста и аутор брошуре *Масонерија и Југославија*. Преостали чланови били су помоћник шефа полиције Београда Миодраг Ђорђевић, сарадник зборашког гласила и члан „Збора“ Михаило Балић и Милован Поповић, асистент на Филозофском факултету у Београду и управник логора за прокоминистичку омладину у Смедеревској Паланци. Лазар Прокић био је аутор

⁴⁵⁹ Записник о предаји дужности 28. децембра 1944. године у просторијама музеја (из приватне документације Марине Бојић); О томе и: Л.Хам-Миловановић, *нав. дело*, 123.

⁴⁶⁰ Архив Народног музеја, бр. 350.

⁴⁶¹ Л.Хам-Миловановић, *Галерија Музеја кнеза Павла*, у: Музеј кнеза Павла, Народни музеј, Београд, 2009, 168.

⁴⁶² О томе: А.Игњатовић, *нав. дело*, 88.

⁴⁶³ А.Бандовић, *нав. дело*, 642; За време рата, одржавала су се предавања кустоса на Коларчевом универзитету: Архив Народног музеја, бр. 1059, 26. новембар 1943; В.Нинковић, *нав. дело*, 140.

⁴⁶⁴ О томе у: Група аутора, *Mesta stradanja i antifašističke borbe u Beogradu 1941-44. Priručnik za čitanje grada, Beograda*, Београд, 2013, 74-76. (у даљем тексту: *Места страдања*)

идејног пројекта изложбе. Три секције изложбе су биле: антикомунистичка, антимасонска и антијеврејска. За изложбу је било ангажовано неколико десетина сликара, цртача и техничких сарадника око израде илустрованог материјала за изложбу. То су понајвише били сарадници из редова руске антикомунистичке емиграције који су били ангажовани у оквиру атељеа сликара Степана Колесникова.⁴⁶⁵ Пропагандна секција је током припрема и трајања изложбе штампала 19 брошура. Делатност радног комитета била је, наравно, под контролом немачких окупационих власти, које су финансијски помогле реализацију изложбе.



Отварање изложбе

Свечано отварање било је планирано за 23. август 1941. године, али је због интензивне активности НОП-а, отварање померено за 22. октобар 1941. године. Изложба је била приређена у седишту Велике масонске ложе „Југославија“ у данашњој улици Светозара Марковића 46. Партијска организација МК КПЈ за Београд одлучила је да постави експлозив у просторије где је требало да се организује изложба, али је стража која је чувала објекат саботирала ту акцију. Сви који су били умешани у ову акцију стрељани су касније као бањички логораши.

Изложбу је отворио шеф државне пропаганде Ђорђе Перић. Међу званицама су били бројни министри и други тадашњи функционери (Драги Јовановић, Владимир Велмар-Јанковић и Цветан Ђорђевић).

Тадашње власти су предузеле низ мера како би осигурале масовну посећеност изложбе. Ова изложба била је припремљена као пропагандистичка изложба у служби Недићеве власти у Србији, а против комуниста, Јевреја и масона. За изложбу издате су 4 поштанске марке, штампано је 60.000 плаката, 200.000 брошура, 100.000 летака, 9 врста дописница у 108.000 комада, направљено је 176 биоскопских реклама. Најпознатији пропаганди плакат био је плакат са карикираним Јеврејином (сл.1)

⁴⁶⁵ Места страдања, 75.



Плакат за „Антимасонску изложбу“ у Београду 1941.

Осим тога, организоване су и колективне посете ученика основних и средњих школа, државних чиновника и радника. Како би се привукао што већи број посетилаца, дељени су и поклони јубиларним посетиоцима (ново вунено ћебе, две кокошке, килограм масти, пакет шећера, метар дрва за огрев).⁴⁶⁶

Одређени делови поставке имали су за циљ да дехуманизују Јевреје и оправдају истребљивање које су спроводили нацисти. Један од циљева изложбе било је разоткривање наводне јудеомасонске/комунистичке завере за владавину светом.

Према подацима из тадашње штампе, верује се да је изложбу до затварања 19. јануара 1942. посетило око 80.000 људи.



Конференција за штампу поводом изложбе

⁴⁶⁶ Места страдања, 76.

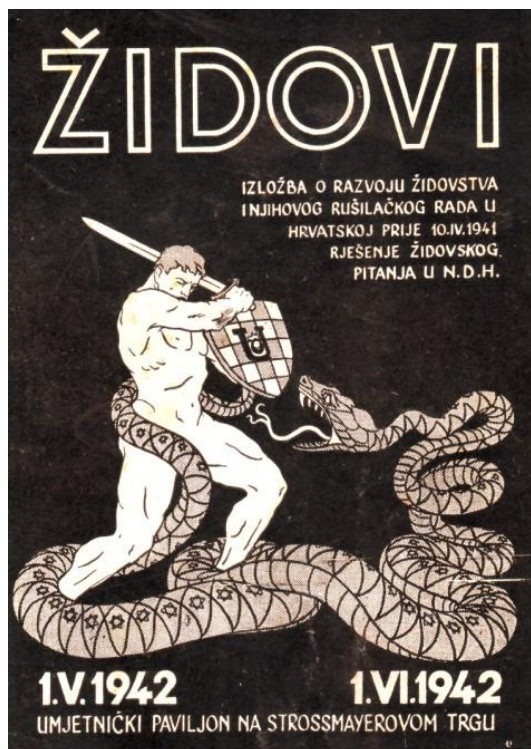
Осим у Београду, „Антисемитска изложба“ одржана је и у Загребу у мају 1942. године у Умјетничком павиљону.

Основна идеја изложбе била је да прикаже рушилачки и израбителски рад хрватских Јевреја пре 1941. године. Усташке власти из Државног извјештајног и промицбеног уреда (ДИПУ) урадиле су промотивне брошуре. У њима су се налазиле илустрације наводне јеврејске колонизације Хрватске и пораст броја припадника јеврејске заједнице у држави. Ту се такође тврдило да су Јевреји доминирали хрватском трговином. Иако презентоване бројке нису имале научни кредибилитет, понављано је да наука стоји иза таквих анализа. Осим тога, за потребе изложбе направљени су и промотивни филмови. У једном је чак сугерисано да су Јевреји бирали рањиве хрватске жене, заводили их и одводили их у бело робље, у проституцију и на рад у борделима. Један од аутора изложбе кога је ангажовао ДИПУ био је цртач стрипова Валтер Нојгебауер који се такође појављује у једанаестоминутном документарном филму који је наручио ДИПУ по имену *Како се стварају изложбе који документује псеудонаучне и креативне напоре у састављању изложбе*. У овом филму је Нојгебауер приказан како црта карикатуру типичног Јеврејина.

Изложба је отворена 1. маја 1942. и трајала је до до 1. јуна 1942. године. Након тога, а током исте године, изложба је пресељена у Карловац, Дубровник и Сарајево. Отварању изложбе је присуствовао велики број званичника НДХ, укључујући и градоначелника Загреба Ивана Вернера, али је било и званица из амбасада у Хрватској. Изложбу је отворио начелник ДИПУ Вилко Ригер.

Изложба је обухватала и карикатуре Јевреја, скулптуре стереотипних јеврејских глава и мапа који бележе ширење Јевреја у Хрватској и суседним државама. На изложби су приказане фотографије разних фаза рушења Загребачке синагоге (која се налазила у центру града и срушена је у етапама од октобра 1941. до априла 1942).

Према извештају, изложбу је посетило 8.000 особа у прва четири дана. Уз то, сви посетиоци су добијали бесплатне улазнице за немачке пропагандне филмове *Јеврејин Сус*, *Ротшилди* и *Вечни Јевреј*. На промотивном плакату био је приказан наги аријевски ратник са мачем и штитом на ком се налази хрватски грб. Он се бори против велике змије обележене јеврејским симболима.



Плакат за „Антисемитску изложбу“ у Загребу 1942.

2.2.3. Изложбена активност сликара бораца војвођанских јединица

Рад на културно-просветном пољу започет је формирањем првих партизанских чета. Та делатност развијала се у разним облицима политичког, културног и просветног плана, као саставни део народноослободилачке борбе.

Систематски рад на ликовном програму заправо је почео пролећа 1943. године. Наиме, оснивањем Агитпропа Првог сремског одреда ликовна делатност добија своје организационе форме кроз штампу, позоришну уметност и културне приредбе.

Са растом оперативних јединица развијао се и програм пропаганде: „Ликовне реализације добијају свој пуни значај, одговарају жељеној сврси и стичу своју трајнију вредност“.⁴⁶⁷

Формирањем Главног штаба Војводине основан је и Пропагандни одсек, с поделом на војно-политичке и културно-просветне секторе. По батаљонима и бригадама се оснивају културно-просветни одбори. захваљујући томе постигнута је сарадња између јединица и Пропагандног одсека.

Оснивачки члан ликовне секције био је скулптор Марио Форђерини, а убрзо се прикључује и Маринко Бензон. Отада почињу да пристижу и први цртежи из живота

⁴⁶⁷Рајко Мамузић, *Завршне операције за ослобођење земље у делима сликара бораца војвођанских јединица*, каталог изложбе, Народни музеј у Крагујевцу, Крагујевац 1977, 3.

јединица, са политичких и санитетских курсева, диверзантских акција, саботажа у позадини.

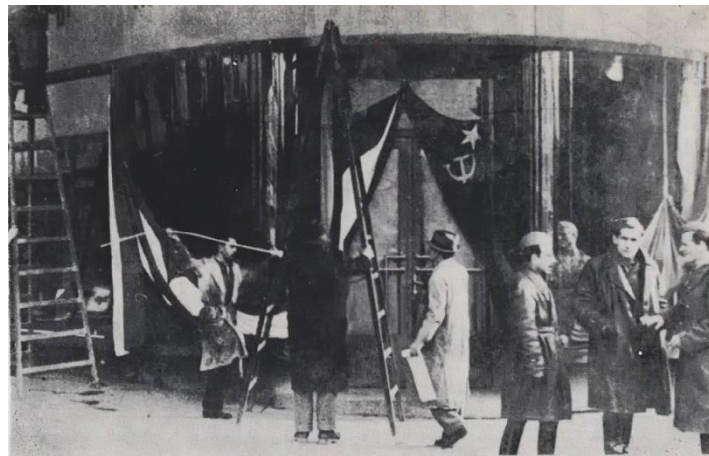
Полуослобођена територија Фрушке Горе и доњег Срема омогућила је организацију разних културних приредби.

У Краловчићу је тако успешно организовано књижевно вече на коме је Марио Форђерини извео пред гледаоцима на пакпапиру угљеном сатиричну карикатуру о „успеху“ непријатеља у уништавању партизана у Срему, јер су тако гласили стални извештаји Вермахта.

Главни штаб Војводине је прешао у Нови Сад октобра 1944. године, чиме су створени повољни услови за ликовну делатност. У њен састав тада улазе: Ђурђе Теодоровић, Мартин Соларжик, Иван Петковић, Александар Гојковић, Јован Витомиров, Мајда Курник, Зоран Петровић, Михаил Беренђија, Милован Крањц и Милан Кечић.

Напуштене приватне и јавне зграде додељиване су сликарима за атеље и убрзо је било довољно материјала за организовање изложбе. Сликари су се преваходно бавили приказивањима ратних недаћа.

Изложба је отворена у Тањурцићевој згради 3. децембра 1944. године и обухватала је простор локала с угла и сутерен. Простор је био испуњен сликарским радовима, али и документарним материјалом и фотографијама. За ову изложбу вршена је озбиљна уметничка селекција.⁴⁶⁸



Са припреме изложбе сликара – бораца војвођанских јединица, Нови Сад, децембар 1944. године

⁴⁶⁸Рајко Мамузић, *нав. дело*, б.



Свечано украшен улаз за изложбу сликара – бораца војвођанских јединица



Детаљ са изложбе

Од значајнијих дела, био је у природној величини портрет Маршала Тита, Марија Форђеринија, који је на изложби био постављен на чеони зид. Марио је извео и рељеф рањеног борца при паду (формата 100 x 60 цм). Ђурђе Теодоровић приказао је злочине окупатора на четири платна средње величине и композицију устанка. Мартин Соларжик изложио је двадесетак радова (уља на платну, линореза и цртежа). Иван Петковић извео је неколико портрета деце из рата у цртежу. Јован Витомиров представио је пустош и згаришта које непријатељске снаге остављају за собом.

Изложба је била изузетно добро посећена – поред Новосађана, посетиоци су долазили из околних места Срема и Бачке.⁴⁶⁹

После затварања изложбе, сликари се премештају у Сомбор, када почиње нова фаза рада проистекла из фронтских операција. Борбе су се одвијале на два обала Дунава и сликари су стварали на лицу места и тиме постајали блиски са борцима. Штабови дивизија су примали уметнике и распоређивали их на места где могу имати

⁴⁶⁹Рајко Мамузић, *нав. дело*, б.

најбоље прегледе догађања и где су најбезбеднији. У јединицама на првој ватреној линији уметници су се задржавали између два до пет дана, у зависности од околности. Тако је уметник, који је на таквим местима провео највише времена, Александар Гојковић тврдио да су ровови и средишње тачке рата најпотпунији мотив за ликовно обликовање. На његовим цртежима увек су се налазили потписи бораца које је представљао. Радови или скице настали на жариштима борби касније су дорађивани или су служили као предлошци за композиције.

Три листа: *Ударник*, *Хумористички ударник* и *Рафал*, били су богато илустровани. Карикатуре и цртежи у листу *Рафал*, отискивани су чак и у боји, на сваком примерку посебно.

Након пробоја фронта на Дунаву код Батине, ликовна секција смешта се у Бели Манастир. У то време вођене су битке код Болмана и Петловца, што је довело до настанка великог броја радова, довољних за другу изложбу. У центру града, у просторијама једног празног локала, отворена је нова изложба. Радови су били изведени у разним техникама, а Мартин Соларжик израдио је и неколико плаката у боји. Осим тога, за ову изложбу извео је и велике композиције на платну. Мајда Курник је том приликом изложила своје цртеже. Ова изложба разликовала се у много чему од новосадске. Осим изложеног материјала и публика је била сасвим другачија, јер су већину чинили борци, који су уједно били и актери представљених догађаја. Отварању је присуствовао целокупан штаб III Армије са приштабским јединицама и са извесним бројем локалних грађана.

Даље борбе условиле су измештања уметника, којима се придружио и Фрањо Мраз, чије је присуство значајно утицало на стваралаштво уметника. У то време Александар Гојковић и Иван Петковић организовали су још једну изложбу, овог пута у Печују. Изложба је имала позитиван одјек код Мађара.

У завршним биткама, штаб Армије се премештао на линији Осијек – Вараждин – Загреб, све до границе са Словенијом. За потребе састанка маршала Тита са командантом Трећег украјинског фронта маршалом Толбухином у Марибору, ликовна секција извела је комплетан декор, Мартин Соларжик израдио је портрет маршала Тита (150 x 100 цм), а Маринко Бензон портрет маршала Толбухина истих димензија. У Цељу је потом, од постојећих материјала, организована трећа изложба, која је с извесним допунама пренесена у Љубљану. Приређена је у просторијама једног пространог напуштеног локала, а изложена дела представљала су мотиве целокупног пута војвођанских јединица. Изложба је била веома добро посећена.⁴⁷⁰

Последња изложба сликара III Армије била је организована у Новом Саду у згради тадашњег Спомен дома, 4. новембра 1945. године, којом је резимиран целокупан рад сликарске секције. укупно је било изложено 90 радова (уља на платну, цртежи, скулптуре и сценографије).

⁴⁷⁰Рајко Мамузић, *нав. дело*, 12.

По затварању изложбе, од свих дела ликовне секције сачувано је само око три стотине радова (превасходноцртежа), који су прослеђени Дому армије у Београду.

2.3. Новински текстови о уметности

Као аутор новинских чланака о уметности, за време Окупације, највише се среће Ђорђе Мано-Зиси. Његови текстови објављивани су у више гласила: *Обнова*, *Просветни гласник*, *Наша борба* и *Српски народ*, и то током 1942. и 1943. године.

Ђорђе Мано-Зиси писао је понајвише о српској средњовековној уметности, као што је текст: *Документи српске културе у Музеју кнеза Павла*, о средњовековном златарству и везу, о средњовековном посуђу и појединачним предметима.⁴⁷¹ *Један пример* је есеј о средњовековној уметности.⁴⁷² У више наврата писао је о средњовековним фрескама: *О српским фрескама*,⁴⁷³ *Свети Никола у старој српској уметности*⁴⁷⁴ и *Св. Сава на сликама средњег века*.⁴⁷⁵ Мано-Зиси је писао и о примењеној уметности, на пример о најстаријим сведочанствима примењене уметности у Србији у тексту: *Наша стара примењена уметност*⁴⁷⁶ или *О значају примењене уметности код нас*.⁴⁷⁷ Осим тога, писао је и *Уметност наше прве обнове сликарства XIX века*, чланак о Константину Данилу и Димитрију Аврамовићу.⁴⁷⁸ Понекад је писао о страниој уметности, што илуструје текст о јапанском сликарству.⁴⁷⁹

У чланку *Уметници у нашој друштвеној средини*, Мано-Зиси се залагао за повратак сликара портрету и фигуралној композицији. Аутор се питао и да ли ће поново доћи време, попут *нашег славног средњег века*, када ће државна власт, приватни ктитори и уметници стварати дела за добро народа – за вечна времена.⁴⁸⁰

Драгутин Митриновић писао је о примењеној уметности: *Нешто о нашем ћилимарству*,⁴⁸¹ *Декоративни елементи архитектуре и уметност конструисања*⁴⁸² и *Основни закони примењене уметности*.⁴⁸³

У оквиру примењене уметности, доста је писано о животу и раду Драгутина Медењака Инкиострија, декоративног сликара и професора Школе за примењену уметност, који

⁴⁷¹ *Обнова*, год.2, бр.194 (20. фебруар 1942), 6; *Обнова*, год.2, бр.195 (21. фебруар 1942), 9; *Обнова*, год.2, бр.238 (15. април 1942), 6; *Обнова*, год.2, бр.248 (27. април 1942), 9.

⁴⁷² *Наша борба*, год.2, бр.18/19 (4. јануар 1942), 18.

⁴⁷³ *Просветни гласник*, год.58, бр.6-7 (јун-јул 1942), 306-315.

⁴⁷⁴ *Srpski narod*, год.1, бр.29 (19. децембар 1942), 13.

⁴⁷⁵ *Srpski narod*, год.2, бр.3 (23. јануар 1943), 10.

⁴⁷⁶ *Srpski narod*, год.2, бр.1 (Божић 1943), 21.

⁴⁷⁷ *Просветни гласник*, год.58, бр.11 (новембар 1942), 636-641.

⁴⁷⁸ *Просветни гласник*, год.58, бр.10 (октобар 1942), 560-568.

⁴⁷⁹ *Обнова*, год.2, бр.230 (Ускрс 1942), 16.

⁴⁸⁰ *Обнова*, год.2, бр.325 (28. јул 1942), 6.

⁴⁸¹ *Просветни гласник*, год.58, бр.11 (новембар 1942), 642-648.

⁴⁸² *Просветни гласник*, год.59, бр.7-8 (јул-август 1943), 267-279.

⁴⁸³ *Просветни гласник*, год.58, бр.12 (децембар 1942), 711-721.

је умро септембра 1942.⁴⁸⁴ У једном од текстова га називају *песником српске шаре*,⁴⁸⁵ а Владета Петровић *творцем српског декоративног стила*.⁴⁸⁶

Милан Кашанин писао је о фрескама у Дечанима,⁴⁸⁷ а каткад су штампани одломци из његових књига, као што је *Два века српског сликарства*, о великим претходницима савремених српских сликара.⁴⁸⁸

О старој српској уметности пише и С.Ђокић. У листу *Ново време* објавио је чланак о утицајима ренасансе на фреске у Сопоћанима,⁴⁸⁹ као и о раду зографа Јована у цркви св.Андреје и фресци Богородице из 1389. године.⁴⁹⁰ Бранимир Малеш је у Просветном гласнику 1942. године, објавио текст *Испосница и Пештера св.Саве више Студенице*.⁴⁹¹ О сликарским и вајарским делима са темом Христовог страдања и васкрсења, пише Тодор Манојловић у тексту: *Иконографија Христове мистерије од Ускрса до Духова*,⁴⁹² а о *пресловенској уметности и култури Балкана*, пише Миодраг Грбић.⁴⁹³

Светомир Настасијевић објављивао је текстове против модерног сликарства, као што је *Утицај јеврејства на уметност*, где оптужује Јевреје за погубан утицај на национални карактер српске уметности.⁴⁹⁴ Његово неафирмативно настројење према модерном српском сликарству, последица је схватања да су српски модерни сликари ништа друго до *имитатори европских модерних сликара, највећим делом Јевреја*, попут Пабла Пикаса и Марка Шагала. У тексту под називом *За бољу будућност наше уметности*, Настасијевић се залагао за оздрављење уметности у националном духу.⁴⁹⁵

О сликару Кости Миличевићу и вајару Живојину Лукићу пише Живорад Настасијевић у тексту: *Два заборављена српска уметника*.⁴⁹⁶ Осим тога, он критикује савремене уметнике у чланку *Криза наше ликовне уметности*.⁴⁹⁷ Настасијевић указује на погубно деловње *котерија*. Према његовом мишљењу уметници су, углавном ради новца и тренутног успеха, сликали пејзаже и мртву природу. Настасијевић инсистира на томе, да је неопходно да српски уметници обилазе манастире и проучавају фреско-сликарство као ненадмашан узор.

Јосиф Н. Мајзнер, писао је 1942. године о “јудео-масонском духу” који је владао пре рата у Музеју кнеза Павла. О погубном утицају “француских ђака” на српску ликовну

⁴⁸⁴ *Обнова*, год.3, бр.517 (13. март 1943), 9.

⁴⁸⁵ *Srpski narod*, год.1, бр.22 (31. октобар 1942), 11.

⁴⁸⁶ *Srpski narod*, год.1, бр.18 (2. октобар 1942), 13.

⁴⁸⁷ *Srpski narod*, год.2, бр.17 (Ускрс 1943), 14.

⁴⁸⁸ *Srpski narod*, год.1, бр.10 (7. август 1942), 12-13.

⁴⁸⁹ *Ново време*, год.3, бр.650 (13. и 14. јун 1943), 6.

⁴⁹⁰ *Ново време*, год.4, бр.826 (6, 7. и 8. јануар 1944), Божићни додатак.

⁴⁹¹ *Просветни гласник*, год.58, бр.6-7 (март-мај 1942), 164-178.

⁴⁹² *Просветни гласник*, год.59, бр.9-10 (септембар-октобар 1943), 344-351.

⁴⁹³ *Просветни гласник*, год.59, бр.9-10 (септембар-октобар 1943), 352-360.

⁴⁹⁴ *Обнова*, год.2, бр.158 (Воџић 1942), 7.

⁴⁹⁵ *Наша борба*, год.2, бр.31 (5. април 1942), 10.

⁴⁹⁶ *Наша борба*, год.2, бр.18/19 (4. јануар 1942), 10.

⁴⁹⁷ *Наша борба*, год.2, бр.42 (21. јун 1942), 14.

уметност пише у тексту *Наша уметност на стремени пропасти*. Он, оштро критикује Уметничку академију, која, по њему, потискује “праву и стваралачку националну уметност”.⁴⁹⁸ Мајзнер се залагао за повратак изворном националном духу у уметности.⁴⁹⁹

Јосиф Мајзнер и Борис Шаповалов, аутори су најзначајнијих полемичких текстова за време окупације. У чланку за лист *Обнову*, под насловом *Наша црква и уметност*, Јосиф Мајзнер је критиковао „византинизам“ Српске православне цркве и њен однос према уметности. Осим тога, осудио је и новију црквену архитектуру и као изразито негативан пример узео је цркву на Опленцу и њене мозаике.⁵⁰⁰ Борис Шаповалов ушао је у расправу са Мајзнером кроз полемички чланак о православној цркви, као дубоко конзервативној институцији, која се никада не прилагођава духу времена, већ, дух времена упућује на себе.⁵⁰¹ Осим тога, он је оценио исправном одлуку о удаљавању вајарских дела из православних храмова.⁵⁰² *Одговор зографу г. Борису Шаповалову* Мајзнер је објавио у листу *Српски народ*, да би текст након тога био прештампан у *Обнови*.⁵⁰³ У њему, Мајзнер расправља о томе да ли треба радити у духу средњовековне уметности, или у духу традиције 18. и 19. века.

Никола Ристић у чланку *Наша уметничка критика*, указује да не постоји права, одговорна ликовна критика, него да се све своди на неодмерене похвале или неутралне закључке.⁵⁰⁴ У листу *Српски народ* Ристић пише есеј о Васи Поморишцу: *Сликар српске традиције*.⁵⁰⁵ Винко Витезица критикује модернизам у ликовној уметности, у тексту *Проблем српског уметничког стила*,⁵⁰⁶ а Ђорђе В. Бугарски у чланку *Један од заборављених*, пише о животу и делу сликара Светислава Јовановића (брата Паје Јовановића).⁵⁰⁷

Међу првим текстовима о уметности, био је чланак о сликарима и вајарима који су остали у Београду.⁵⁰⁸ Више текстова написано је о појединачним уметницима, попут чланка о уметности Љубе Ивановића, “ствараоца наше уметничке графике”.⁵⁰⁹ Поводом 85-годишњице живота написан је текст *Урош Предић, портретист наших грађана*.⁵¹⁰ Л.Р. писао је о стваралаштву Катарине Ивановић (1819-1882) и њеном

⁴⁹⁸ *Наша борба*, год.1, бр.11 (16. новембар 1941), 11.

⁴⁹⁹ *Наша борба*, год.2, бр.18/19 (4. јануар 1942), 15.

⁵⁰⁰ *Обнова*, год.2, бр.437 (5. децембар 1942), 8.

⁵⁰¹ *Обнова*, год.3, бр.469 (16. јануар 1943), 6.

⁵⁰² *Обнова*, год.2, бр.449 (10. децембар 1942), 8.

⁵⁰³ *Обнова*, год.3, бр.469 (16. јануар 1943), 6.

⁵⁰⁴ *Обнова*, год.2, бр.395 (17. октобар 1942), 6.

⁵⁰⁵ *Srpski narod*, год.1, бр.2 (12. јун 1942), 14.

⁵⁰⁶ *Просветни гласник*, год.58, бр.11 (новембар 1942), 629-635.

⁵⁰⁷ *Обнова*, год.3, бр.463 (9. јануар 1943), 9.

⁵⁰⁸ *Обнова*, год.1, бр.5 (10. јул 1941), 5.

⁵⁰⁹ *Srpski narod*, год.1, бр.5 (3. јул 1942), 11.

⁵¹⁰ *Srpski narod*, год.1, бр.27 (5. децембар 1942), 12.

познанству са Симом Милутиновићем Сарајлијом.⁵¹¹ У листу *Обнова* објављен је текст о првој српској сликарској школи Стевана Годоровића.⁵¹²

Писано је, такође и о појединачним делима, као што је *Поклон цара Душана цркви св.Спаса*, чланак посвећен црквеном сасуду од сребра са двоглавим орлом.⁵¹³ *Ко је творац лепо извајаног попрсја у карарском мермеру*, је текст о непознатом попрсју кнеза Михаила које је пронађено Београду почетком тридесетих година.⁵¹⁴ Објављен је и текст о копији Фидијиног ремек-дела: *Атина Партенос: Драгоценост археолошког одељења Музеја кнеза Павла*, нађеној 1938. године у околини Битоља.⁵¹⁵ О старој кући трговца Милоја Божића у Господар Јевремова 19, у којој је од 1922. године смештено Удружење ликовних уметника, писао је Д.Ђ. у новинама *Српски народ*.⁵¹⁶

У штампи су у више наврата објављивани и разговори са уметницима. Разговори су вођени са београдским уметницима Васом Поморишцем, Александаром Кумрићем, Јосифом Мајзнером, Бетом Вукановић и Младеном Јосићем, на тему препорода српске уметности.⁵¹⁷ Разговор са академским сликаром Емануелом Мујановићем: *Сликарски атеље на вождовачкој пијаци. Уметник који је израдио портрете наших војсковођа*, објављен је маја 1943. године.⁵¹⁸

Поред наведених текстова, у штампи је било, између осталог, извештавано о Бијеналу у Венецији,⁵¹⁹ о фалсификовању Колесниковљевих слика,⁵²⁰ а један текст био је посвећен сликару Трајку Јовановићу-Муфтинском из Куманова, који је осликао бројне цркве у српским селима.⁵²¹ Каткад је писано и о сликарима у заробљеништву. Тако је, на пример, у листу *Ново време*, објављено је да ће сликарима у немачком заробљеништву бити уручени „уметнички пакети“.⁵²²

Током окупације, широм Србије, редовно је прослављан дан Светог Саве. У многим новинским чланцима на Св. Саву и светосавље указивало се као на темељ за иградњу Нове Србије. У том духу, додељиване су и Светосавске награде. Тако је, 1944. године, објављена вест о свечаној додели Светосавске награде за уметност сликару Милану Миловановићу, која је обухватала и новчани део у износу од 100.000 динара.⁵²³

⁵¹¹ *Srpski narod*, год.3, бр.39 (21. септембар 1944), 3.

⁵¹² *Обнова*, год.3, бр.746 (11. децембар 1943), 5.

⁵¹³ *Обнова*, год.3, бр.475 (23. јануар 1943), 8.

⁵¹⁴ *Обнова*, год.3, бр.475 (23. јануар 1943), 8.

⁵¹⁵ *Обнова*, год.3, бр.580 (29. мај 1943), 7.

⁵¹⁶ *Srpski narod*, год.1, бр.17 (25. септембар 1942), 12.

⁵¹⁷ *Ново време*, год.2, бр.212 (6, 7, 8, 9. и 10. јануар 1942), Божићни додаток.

⁵¹⁸ *Обнова*, год.3, бр.580 (29. мај 1943), 7.

⁵¹⁹ *Srpski narod*, год.1, бр.28 (12. децембар 1942), 14.

⁵²⁰ *Обнова*, год.2, бр.328 (31. јул 1942), 5.

⁵²¹ *Обнова*, год.2, бр.160 (12. јануар 1942), 6.

⁵²² *Ново време*, год.1, бр.138 (26. октобар 1941), 6.

⁵²³ *Ново време*, год.4, бр.840 (24. јануар 1944), 3.

2.4. Академије и школе

Вести о Уметничкој академији и школама појављивале су се спорадично. Академија ликовних уметности у Београду наставила је 7. маја редован рад у свим одељењима,⁵²⁴ а Ректорат Академије објавио је услове пријемног испита, за наредну генерацију студената.⁵²⁵ Јула 1941. године, за новог ректора проглашен је Тома Росандић.⁵²⁶ Према новинским извештајима, изложба Академије ликовних уметности приређена је октобра 1942. године.⁵²⁷

Током окупације, организоване су чак две изложба сликарске школе Младена Јосића. Једна је била отворена јула 1942,⁵²⁸ а друга јула 1943. године.⁵²⁹ Младен Јосић је за време рата водио и сликарски течај на Коларчевом универзитету.⁵³⁰

Трећа уметничка школа у Београду, Школа за примењену уметност, наставак рада најавила је већ 15. маја 1941. године.⁵³¹ У листу *Ново време*, августа 1942. године, објављена је вест о отварању велике изложбе ове школе.⁵³²

Поред тога, за време окупације организован је и музеолошки течај за спремање музеолошког кадра, који је успешно завршен 1944. године.⁵³³

У Београду су се за време окупације приређивала и јавна предавања. Међу њима било је и излагање Радивоја Љубинковића, одржано је јула 1942. године, на Академији ликовних уметности. Љубинковић је том приликом говорио о симболици боја у црквеном сликарству, на примеру фреске из Сопоћана.⁵³⁴ Јануара 1944. године, Милан Кашанин одржао је два предавања о српској скулптури,⁵³⁵ а Владимир Р. Петковић о Албрехту Диреру, у Коларчевој задужбини.⁵³⁶

Као што можемо да запазимо, период окупације у Србији није био период *потпуног мртвила* како се то обично мисли и како је пропагирано дуги низ година након ослобођења.⁵³⁷ Недићева влада настојала је да “нормализује” живот у земљи, колико је то било могуће, а под тиме се подразумевало и постојање културног живота, који је, посебно у домену позоришта, музике и ликовних уметности био развијен. Сва значајнија културна дешавања најављивана су у поменутих дневним, вечерњим и недељним гласилима, а научни радови превасходно су били доступни захваљујући постојању *Просветног гласника*. Праћењем тих вести и студија, стиче се утисак о

⁵²⁴ *Opštinske novine*, br. 29, 11. мај 1941, 3.

⁵²⁵ *Opštinske novine*, br. 65, 18. јун 1941, 3.

⁵²⁶ *Ново време*, год.1, бр.70 (26. јул 1941), 3.

⁵²⁷ *Ново време*, год.2, бр.457 (27. октобар 1942), 4.

⁵²⁸ *Ново време*, год.2, бр.360 (5. јул 1942), 5.

⁵²⁹ *Ново време*, год.3, бр.688 (28. јул 1943), 4.

⁵³⁰ *Opštinske novine*, br. 57, 8, 9. i 10. јун 1941, 4.

⁵³¹ *Opštinske novine*, br. 31, 13. мај 1941, 3.

⁵³² *Ново време*, год.2, бр.396 (16. август 1942), 5.

⁵³³ *Обнова*, год.4, бр.794 (8. фебруар 1944), 4.

⁵³⁴ *Просветни гласник*, год.58, бр.8 (август 1942), 412-417.

⁵³⁵ *Ново време*, год.4, бр.827 (9. јануар 1944), 5.

⁵³⁶ *Ново време*, год.4, бр.892 (16. март 1944), 3; *Обнова*, год.4, бр.826 (16. март 1944), 4.

⁵³⁷ В.Ђорђевић, *Letopis kulturnog života Srbije pod okupacijom 1941-1944*, Novi Sad 2001, 5.

једном изузетно тешком периоду, у коме су људи, одласком на разне манифестације или читањем научних студија, налазили духовни и културни отклон од сурове свакодневице, а самим тим и снагу и вољу да преброде наредни дан.

3. СРПСКО ГРАЂАНСТВО У ОКУПИРАНОЈ СРБИЈИ 1941-1944

Током Другог светског рата друштвена категорија која је доживела највеће промене било је грађанство. Зато је познавање историје грађанства у рату добар показатељ тектонских поремећаја које је претпело српско друштво у том времену. Грађанство је друштвена групација чија се судбина прелама управо током окупације. Зато је истраживање судбине грађанства добар пут не само за сагледавање утицаја рата и окупације на једну друштвену класу већ и пут за разумевање српског друштва под окупацијом.

Од утврђивања српског грађанства средином 19. века, оно је било иницијатор промена и носилац модернизације. Српско грађанство је имало различита виђења према готово свим питања, како наслеђеним попут националног питања, унутрашњег уређења, тако и према оним новонасталим за време Другог светског рата, као што су однос према окупатору, отпору, југословенској држави, савезницима, прошлости и будућности...⁵³⁸

Српском грађанству је дуго наметана искључиво негативна улога. То питање, међутим, отворио је Бранко Петрановић почетком осамдесетих година у књизи *Револуција и контрареволуција у Југославији 1941-1945*,⁵³⁹ у којој је анализирао српско грађанство као део контрареволуционарних снага које се противе револуционарној смени власти у условима антифашистичког отпора.

Основно питање, на које, међутим, није лако дати одговор, јесте шта се све подразумева под термином грађани и грађанство? За грађанина, град представља просторно и социјално окружење које га одређује као појединца, али и као члана шире заједнице.⁵⁴⁰ Спор настаје услед растегљивости појма на разне слојеве градског становништва. Осим тога, за појам грађанства употребљава се неколико синонима: грађанска класа или буржоазија (*bourgeoisie*), у енглеској варијанти и средња класа (*Middle class*), а у немачкој терминологији, за грађанство балканских земаља, употребљава се и термин *Ersatz-Klasse*, који означава постојање сурогата класе, јер су сматрали да је у балканским земљама изостало стварање грађанства у западноевропском смислу.⁵⁴¹ Уз то, мора се имати у виду и да је српско грађанство, као и српско друштво, прошло, у односу на западноевропско грађанство, кроз један спор, неравномеран и испрекидан развој.

У Србији 19. века грађанству су припадали чиновништво, официри, свештенство, интелигенција и предузетници разних врста. Све до међуратног периода, српско грађанство је обухватало изузетно танак слој градског становништва, а целокупно градско становништво је чинило, генерално, мали део укупног становништва.

⁵³⁸ О томе: Н.Милићевић, *Српско грађанство у окупираној Србији 1941-1944*, доктроска дисертација, Београд, 2016.

⁵³⁹ В. Petranović, *Revolucija i kontrarevolucija u Jugoslaviji 1941-1945*, 1-2, Beograd, 1983.

⁵⁴⁰ О томе: Н.Милићевић, *нав.дело*, 13-23.

⁵⁴¹ Н.Милићевић, *нав.дело*, 14.

У градовима је 1905. године живело тек 14% становништва (350.000). У малим градовима било је између 5 и 10 хиљада становника, док је само шест градова имало између 10 и 20 хиљада становника (Ниш, Лесковац, Крагујевац, Пожаревац, Шабац, Врање). Највећи град био је Београд, који је 1910. године достигао број од око 90.000 становника.⁵⁴² Дуготрајно ратовање и велики људски губици, међутим, довели су до промена у бројном саставу српског грађанства и градског становништва. Тако се, након 1918. године, променила социјална структура српског друштва. После уједињења слојевитост градског становништва се повећала, али и обогатила бројним професионалним кадровима и већим степеном индустријализације. Градска популација је, међутим, тек 1931. године, забележила озбиљнији раст у односу на време пре рата и то за готово педесет посто.⁵⁴³

У међуратној Југославији усвајање вредности грађанске културе био је један од основних фактора на основу кога се неко може назвати грађанином, а с тим у вези је степен образовања, као један од основних критеријума, којим се стварао предуслов за формирање културног идентитета појединца са друштвеном групом. Образовано грађанство је било, уосталом, један од главних носилаца грађанског начина живота. (табела бр.1)⁵⁴⁴

Табела бр. 1: Становништво Србије од 1834 до 1931. године.

Година	градско	%	сеоско	%	Неписменост	укупно
1834	45.673	6,84	621.186	93,15	-	666.859
1874	138.870	10,25	1,215.020	89,74	-	1.33.890
1900	351.015	14,08	2,141.867	86,8	79%	2.492.882
1921	699.927	13,69	4,412.487	86,31	55%	5.112.414
1931	929.224	16,21	4.803.360	83,79	47%	5.732.584

Ипак грађанство је имало и одређену поделу, која је обухватала: тзв. пословно или предузетничко грађанство (трговци, индустријалци, банкарни и сл), образовано грађанство (учитељи, професори, чиновници, официри, свештеници), занатлије, а има мишљења да у у грађанство треба уврстити и богате сељаке који прихватају идеолошке вредности грађанске класе. Грађанство се, поред тога, може поделити и на: крупно (више), средње и ситно грађанство.⁵⁴⁵

У међуратном периоду највећи урбани раст забележили су српски градови који су имали повољан географски положај, развијену индустрију, добру саобраћајну комуникацију, или неке важне функције. Тако су међу већим градовима највећи пораст

⁵⁴² Н.Милићевић, *нав.дело*, 26.

⁵⁴³ Н.Милићевић, *нав.дело*, 28.

⁵⁴⁴ Табела је преузета из Н.Милићевић, *нав.дело*, 27.

⁵⁴⁵ Н.Милићевић, *нав.дело*, 20.

становништва и урбани развој имали Београд, Ниш и Крагујевац, који су поседовали и бројнија индустријска предузећа. Београд је, међутим, током међуратног периода, у односу на остале градове, доживео „демографски бум“.⁵⁴⁶ Према одређеним проценама Београд (са Земуном) је пред рат имао 320.000 становника.⁵⁴⁷ У порасту градског становништва мало је учествовао природни прираштај, а много више прилив становништва из сеоских регија и из околних земаља. Према истраживању Милосава Јанићијевића, који је прекласификовао податке о занимањима становништва у 1931. години, добија се да сељаштво чинило три четвртине становништва, а грађанска класа око 9% активног становништва. Тако је у годинама пред Други светски рат тек нешто изнад половине од укупног становништва Југославије било писмено, али је у Београду писменост износила 89,07%.⁵⁴⁸ У складу с културним нивоом и економском снагом, имућни и виши слојеви грађанства су предњачили у прихватању европских идеја у одевању, становању и друштвеним обичајима. У погледу страних утицаја, највише се осећао француски културни и политички утицај, а од средине тридесетих година 20. века немачки, посебно у привредном и политичком домену, и нешто мање британски. Током тридесетих година утицај и притисак Немачке био је све осетнији, што је проузроковало вишеструка оптерећења и кризе које су довеле до тога да Други светски рат становништво дочека подељено по идеолошко-политичким, територијалним, интелектуалним, моралним критеријумима.

Током међуратног периода, јавиле су се вишеструке поделе унутар српског грађанства, које су пред сам рат и окупацију земље постале све изразитије: поред присталица антифашизма (прозападне и прокомунистичке оријентације), постојали су профашистички опредељени припадници, осим присталица демократије било је и подржаваоца комунизма и фашизма (националсоцијализма). Постојала је и струја, која се залагала за неутралност земље, али је она приступила Тројном пакту 25. марта 1941. године, због чега је против себе изазвала велико незадовољство српског народа, које се исказало 27. марта 1941. године у одбацивању пакта, збацивању Намесништва и проглашењу Петра II пунолетним шест месеци раније.

И поред вишеструких криза које су задесиле српско грађанство, оно ипак улази у рат, као и у остатку Европе, подељено на три велике идејно-политичке струје: две антифашистичке (једну прозападну и једну прокомунистичку) и на једну профашистичку струју.

Од 1941. године грађанство је задесио период бурних промена које су утицале на његов даљи развој и састав, јер су у рату читави слојеви грађанства материјално пропали, а неки су практично нестали из структуре грађанства и структуре друштва. Приватни

⁵⁴⁶ Н.Милићевић, *нав.дело*, 30.

⁵⁴⁷ Н.Милићевић, *нав.дело*, 31.

⁵⁴⁸ Н.Милићевић, *нав.дело*, 42-47. Од посебне важности за српско грађанство било је школовање женске деце (које обухвата и стицање високог образовања), које је било и под утицајем процеса женске еманципације. Већ у 19. веку су најпре женска деца из имућних и утицајних породица добијала знања у приватним школама или у иностранству, а у земљи од 1863. године у Вишој женској школи и другим женским школама. Од 1905. девојке су добиле и право да редовно студирају, па су пред Први светски рат чиниле 10% студената.

чиновници су, услед нестанка приватних фирми, разних организација и удружења, престали да постоје до краја рата. После 1941. године ништа више није било исто. Српско грађанство је након Другог светског рата постало једна осиромашена формација, која је покушавала да сачува свој стил живота и своје вредности наспрам новог друштвеног окружења.

Пре тог слома, већина припадника српског грађанства, подржала је или узела учешћа у демонстрацијама 27. марта 1941. године, јер су, према виђењу Косте Николића, припадници српског грађанства, као и остали слојеви српског друштва, сматрали су да су тиме поништене „три издаје“ које је пакт носио: издаја државне независности, издаја демократског света и издаја српске традиције.⁵⁴⁹ Бројни припадници грађанства, као и већина становника, имали су нереалне представе о снази и вредностима југословенске војске, које су већином почивале на ратним успесима српске војске у Првом светском рату. Влада је пропустила да непосредно после пуча спроведе бар неке озбиљније припреме за рат који није било могуће избећи. Влада је са закашњењем наредила да се спроведе опште активирање јединица, с тим да оно почне тек 3. априла, а тада су Београд, Загреб и Љубљана проглашени за отворене и небрањене градове. Општа мобилизација проглашена је 7. априла, један дан по немачком нападу на Југославију.

Изненадни и снажни немачки напад изазвао је деморализацију, страх и панику како међу политичким и војним врхом власти, тако и међу осталим припадницима српског грађанства и српског друштва. Под притиском бомбардовања наступила је „бежанија“ становништва из Београда. Град је буквално опустео. Поред оних Београђана који су град напустили пред почетак рата, после почетка бомбардовања дошло је до правог егзодуса. Због тога је већина одлазила пешке, и склањала се у околна села, док не прође само бомбардовање.⁵⁵⁰ Многи припадници српског грађанства одазвали су се позиву за мобилизацију, неспремност и слабост југословенске војске била огромна, уз лошу организацију, слабо наоружање, националну нетрпељивост, одсуство дисциплине и бројне друге непогодности.

У међувремену је у Београду потписана, 17. априла 1941. Године, капитулација југословенске војске, а југословенска влада је одлучила да напусти земљу и да из избеглиштва настави да пружа отпор. Пораз Југославије после само дванаест дана, створио је тежак осећај срамоте и понижења. Ипак, Чедомир Антић указује да су неке друге земље поклекле пред Немачком много брже (Низоземска за три дана, Данска за један дан). У поређењу са њима југословенски отпор био „достојнији и дуготрајнији“. Осим тога, југословенска војска је баштинила и славну традицију српске војске, па је тежина слома за савременике била утолико страшнија.⁵⁵¹

Пре одвођења у заробљеништво, људи су били сабирани у импровизованим (пролазним) логорима за ратне заробљенике у земљи, а онда одатле неки пуштени, а

⁵⁴⁹ К.Николић, *Страх и нада у Србији 1941-1944: свакодневни живот под окупацијом*, Београд, 2002, 17.

⁵⁵⁰ Н.Милићевић, *нав.дело*, 69.

⁵⁵¹ Чедомир Антић, *Мит 1941. године*, у: 27. март. *Седамдесет година касније* (зборник радова), Београд 2012, 115-116.

други упућени логоре ван земље. Многи су успели да се спасу заробљеништва, одбацујући униформу и прелазећи у „цивиле“, као што је то био случај са Александром Дероком, који се као резервни мајор нашао у Сарајеву. Он је успео да скине своју униформу, да се обуче као цивил и да пребегне у Београд.⁵⁵² Од српских официра и војника, који су одбили да се повинују одредбама капитулације и да прихвате заробљавање, створено је касније језгро ројалистичког националног покрета отпора. За разлику од њих, малобројни профашистички оријентисани припадници српског грађанства су, после скидања униформе, ступили у контакт са немачким окупатором.

Домаћа управа поново је успостављена, али није била довољно јака да контролише целокупну територију, због чега су морале да интервенишу и окупационе снаге.

Српско грађанство, а и српски народ, су се тако нашли у различитим ратним системима и статусима, у анектираним подручјима, подручјима под окупацијом и привидно сувереним подручјима, а сходно томе и у различитим условима живљења.

Подела саме Србије је, после поделе Југославије, додатно издвојила и градове и грађане који су под разним окупационим режимима били подвргнути процесима „десрбизације“ односно мађаризације, бугаризације или албанизације. Над српским грађанством и српским народом успостављен је сложен систем немачке војно-окупационе управе, који је радикално мењао не само њихов живот и непосредно градско окружење, већ и читаво српско друштво.

Већ и сам смештај поменутих окупационих органа, као и формирање српских органа управе, давао другачији тон и садржај градовима у којима су били смештени. Њихово присуство је свакодневно опомињало припаднике српског грађанства не само да нису више слободни, већ и да њихов живот не вреди уколико није бар мало у сагласности с „новим поретком“. Тешко им је падало и то што су немачке окупационе власти за своје седиште у сваком граду заузеле важне зграде и установе и додатно их обележиле заставама.⁵⁵³

Српско грађанство се већ на почетку окупације осуло; изванредан број грађана је страдао, док је један поприличан број завршио у ратном заробљеништву; из његовог састава издвојиле су се друге етничке групе, било њиховим отвореним стављањем на страну Немачке, било њиховим уништавањем. Рације, одмазде, масовна стрељања, одвођења у логоре били су током свих година окупације свакодневица српских градова и њихових становника. Србија и српски градови су се празнили, јер је велики број српских војника и официра био одведен у заробљеништво, док се приличан број радно способног становништва нашао, такође, на принудном раду у Немачкој. У априлском рату било је заробљено између 200.000 и 375.000 југословенских војника и официра, али су у заробљеништво углавном одведени Срби, Црногорци и Словенци. Припадници националних мањина пуштани су на слободу. У већ тада добрим делом опустошену Србију и српске градове, прилио се велики број углавном српских избеглица (из

⁵⁵² А.Дероко, *А ондак је летијо Јероплан над Београдом*, Београд, 1987, 109.

⁵⁵³ Н.Милићевић, *нав.дело*, 79.

суседних земаља попут Мађарске, Бугарске, Албаније, и са подручја осталих југословенских земаља), али је било и других народа, на пример Словенаца. Укупан број избеглих процењује се да је износио између 300.000 и 400.000, мада се процењени број пење и до пола милиона.⁵⁵⁴ Грађанство и градови били су, према Милану Ристовићу, под „двоструком опсадом“: прва је била унутрашња, са окупационим снагама и с домаћим, српским апаратом власти, и друга која је била спољашња, са деловањем устаничких снага и борби.⁵⁵⁵

Са сломом југословенске државе и окупацијом Србије наступило је време урушавања старог грађанског поретка, његових институција и вредности, а наступило је време демографске, егзистенцијалне и моралне драме, време страдања, борбе за опстанак и слободу. Раније друштвене структуре су под утицајем рата измењене и успостављене су нове. Самим тим дошло је и до редефинисања положаја и улога разних група, појединаца, породице, мушкараца и жена, али понајвише грађанства као друштвеног слоја. У оквиру српско-српских подела нарочит значај имала је војна сукобљеност услед припадности српског грађанства различитим војним формацијама. Тако је, поред борбе против спољног непријатеља, дошло и до вишеструког грађанског рата.⁵⁵⁶

Немачки окупатор је страховао од српског народа и српског грађанства, јер је осећао да ће, чим се укаже прилика, подићи устанак како би повратили слободу и државу. Зато је требало од самог почетка увести поредак који ће српско грађанство и српски народ држати у покорности. Уведена је брутална политика кажњавања, поготову за дела отпора (саботаже, нападе на немачку војску и сл). То упозорење је већ 28. априла априла 1941. године претворено у наређење о одмазди, а ради застрашивања становништва, стрељане је требало „обесити и оставити лешеве да висе“. У то време су се појавили и плакати на којима је предочена политика кажњавања, према којој се за једног убијеног немачког војника стреља сто Срба из свих слојева становништва. У наредби од 16. септембра 1941. године, коју је издао Начелник штаба немачке Врховне команде Кајтел, стоји: „имати у виду да један човечји живот у дотичним земљама често не вреди ништа и да се застрашујуће дејство може постићи само необичном свирепостију“.⁵⁵⁷ Тиме се поручивало српском грађанству да прихвати окупацију као нову стварност.

Испоставило се, међутим, да је губитак слободе и државе, тежина и суровост успостављеног окупационог система, заправо појачавала нездовољство и пружала подстицаје за исказивање разних врста немирења, активног и оружаног отпора. Тако су, већ од првих дана окупације нападани објекти Вермахта у Србији, припадници окупационе управе, линије комуникација, комуникациони објекти, привредне установе и др. Временом, а посебно после устанка, у лето 1941. године напади су постали све бројнији и све учесталији.

⁵⁵⁴ Н.Милићевић, *нав.дело*, 82-83.

⁵⁵⁵ М.Ристовић, *Rat i razaranje društva u Srbiji 1941-1945. godine. Skica za jednu društvenu istoriju*, у: *Dijalog povjesničara – istoričara* 3, Реџуј 12-14. маја 2000, Загреб 2001, 204.

⁵⁵⁶ Н.Милићевић, *нав.дело*, 88.

⁵⁵⁷ *Зборник НОР-а*, I-1, Београд, 1949, 431-432.

Српско грађанство, већ и у тренутку избијања рата политички издиференцирано, у овој новој ситуацији дефинитивно се поделило на три групе, које су имале и различите стратегије у понашању:

а) ишчекивање расплета

б) отпор окупатору (четници/равногорци – партизани)

в) сарадња с окупатором (колаборација)⁵⁵⁸

Заправо, српско грађанство се поделило на два основна крила: антифашистичко (бројније и издељено на антифашисте грађанско-монархистичке оријентације и на антифашисте комунистичке оријентације) и (про)фашистичко. Осим лево оријентисаних грађана, већина грађанских припаданика била је прећутно уз Равногорски покрет Драже Михаиловића.

Већина грађанства се, међутим, од тренутка напада и доласка окупационих трупа па готово до краја рата, у највећој могућој мери повукала из политичких токова и окренула себи, одбијајући да учествује у јавном животу, или је пак покушавала да настави пословање у новим условима које је наметнула окупација. Требало је „постати невидљив“ и избећи могућност да се постане мета предратних и ратних замерања, денунцијација, освете и сл, људи који су из разних разлога, а неретко и из користи, били спремни да поткажу, искрено или лажно пријаве грађане као противнике „постојећег поретка“, „национално непоуздане“ или „политички нелојане.“⁵⁵⁹

За такав став и понашање биле су битне још две чињенице: прва, после пропасти устанка, почетка грађанског рата и повлачења главнине партизана, четнички покрет је до 1944. године био главна снага отпора на тлу Србије, и друга, после прихватања и признавања од стране југословенске владе у Лондону и савезника, пропагандним мерама, посебно преко емисија забрањеног Радио-Лондона, Равногорски покрет отпора с вођом Д. Михаиловићем, био је уздизан и слављен као главни носилац отпора у поробљеној Европи.⁵⁶⁰

С друге стране, није без утицаја била ни пропаганда домаћих колаборационистичких власти против партизана и комуниста, који су представљани као покрет који је за уништење српског народа, и који има за циљ не толико борбу за ослобођење колико спровођење социјалистичке револуције (посебно се акцентовало уништење приватне својине).⁵⁶¹ Страх од комуниста био је један од најважнијих фактора који је доприносио да се највећи број припадника грађанства повинује четничком покрету, али често неукључивањем у њега и неодређивањем.

Новој подокупационој власти, пак, било је од великог значаја да придобије чиновнички апарат, службенике, судије, професоре и др., јер је од њих у великој мери зависило

⁵⁵⁸ Н.Милићевић, *нав.дело*, 91.

⁵⁵⁹ Н.Милићевић, *нав.дело*, 96.

⁵⁶⁰ К.Николић, *Историја равногорског покрета 1941-1945*, 3, Београд, 1999, 149-177.

⁵⁶¹ К.Николић, *Историја равногорског покрета 1941-1945*, 2, Београд, 1999, 379-384.

функционисање новог поретка. Они су били свесни да су грађани који нису активно стали уз политику сарадње са владом Милана Недића већ опредељени. Зато је власт вршила притиске на званично неопредељене грађане. Између осталог, од бројних угледних личности тражили су, на пример, да држе предавања, потпишу *Апел српском народу*, или да дају изјаву о оданости мерама владе, а против „штетног рада“ комуниста и масона и сл.⁵⁶²

Грађанско становништво је у таквим околностима морало да буде на великом опрезу. Поступци немирења са новонасталом ситуацијом за већину становништва најчешће нису били видљиви. Постојала су, на пример, места којих се Дејан Медаковић сећао као „малих оаза духовног отпора“,⁵⁶³ где се одређен број људи, углавном интелектуалаца окупљао и отворено изражавао, без бојазни, своје мишљење и негодовање. Те „терапије привременог заборав“,⁵⁶⁴ како су их понеки називали, пружали су људима снагу, могућност да се размене неке корисне информације, или да се, бар за кратко време, побегне од свакодневних тешкоћа. Посете су, због полицијског часа, биле углавном ограничене на сусрете преко дана. Једно од тих места били су састанци суботом у пет, у стану Јована и Лазара Рајића, ујака Дејана Медаковића. Међу редовним посетиоцима у Рајићевом стану били су и Петар Коњовић, Милан Кашанин, Богдан Прица и др. Код Исидоре Секулић састанци су били четвртком, а сусрете је приређивала и филозоф Ксенија Атанасијевић.

Неки млади људи су створили сопствене интелектуалне кругове у којима су размишљали о прочитаним књигама. Владета Јеротић сведочи да је „као у бунилу“ читао дела Достојевског, Сјенкјевича, Вајнингера, Шопенхауера и Платона, и о њима расправљао са својим пријатељима, „до дубоко у ноћ“. Други су, као Милан М. Пајевић, открили свет цеза и створили своје прве аматерске оркестре. Они су се одржавали ноћу, уз песму и музику, а због полицијског часа остајало се до раних јутарњих часова.⁵⁶⁵

Политички отпор исказивао се, у неким случајевима, преко физичког изгледа. На пример, припадници млађих генерација грађана су носили фризура код којих се коса не шиша на потиљку, тако да њена дужина прелази крагну капута. Таквим изгледом исказивана је приврженост Дражи Михаиловићу, чији су борци, као и он сам носили дуже косе.⁵⁶⁶

Највећи део српског грађанства ишчекивао је крај окупације и рата не желећи да се активно определи за било коју страну. Ипак, било је и оних који су се одлучили на пружање активног отпора. У оквиру те групе, међутим, дошло је до поделе, па се отпор испољио на двоструки начин, као:

а) отпор антифашистичких снага грађанске оријентације и

⁵⁶² Н.Милићевић, *нав.дело*, 101.

⁵⁶³ Д. Медаковић, *Ефемерис II*, Београд, 1993, 35.

⁵⁶⁴ Н.Милићевић, *нав.дело*, 317.

⁵⁶⁵ Н.Милићевић, *нав.дело*, 316.

⁵⁶⁶ Н.Милићевић, *нав.дело*, 105.

б) отпор антифашистичких снага неграђанске, комунистичке оријентације⁵⁶⁷

Први покрет отпора био је нехомоген и односио се на српско политичко крило у југословенској влади и Равногорски (четнички) покрет Д.Михаиловића, док је други, организационо чврсто уређен покрет, био везан за Народноослободилачки покрет (партизане) и Комунистичку партију Југославије. Први је окупљао највећи део српског грађанства, у спољнополитичком смислу био је окренут западним демократијама и тежио је обнови грађанског друштва. Други, коме је подршку указао само изванредан број представника грађанства, углавном лево оријентисаних грађана, у спољнополитичком смислу био је окренут Совјетском Савезу, а у насталим околностима је видео и прилику да, поред ослободилачког рата, изведе и социјалну револуцију за темељну промену друштва.

Први центар српског грађанског отпора окупатору био је у емиграцији и њега су чинили највиши представници српског грађанства на положајима у југословенској влади с краљем Петром II. Ипак, српска политичка емиграција није успела да постане јединствена и окупљена око јединственог српског националног програма. Покрет отпора Д. Михаиловића обелоданио је идејно-политички програм тек почетком 1944. године, на конгресу у селу Ба.⁵⁶⁸ Постојао је, додуше, мада без већег значаја, Централни национални комитет као политичко тело још од августа 1941. године. Покрет се залагао за обнову монархијско-грађанског друштва и обнову Југославије. У његовим редовима, поред сељачког становништва, налазили су се официри југословенске војске, припадници политички активног грађанства, републиканци, прваци Савеза земљорадника, велики број припадника Српског културног клуба (СКК), учесника пуча 27. марта, омладинаца СКК, највећи део свештенства.

У Србији се 1941. године појавио и антифашистички покрет с комунистима на челу. То је за покрет Драже Михаиловића постао главни проблем, што је довело до тога да се већ на почетку устанка развила и борба за првенство, која се у јесен 1941. године претворила у грађански рат. Као последица тога, створена је велика устаничка територија, која се протезала скоро до Београда. Између два табора било је сарадње и заједничких борби, али се испоставило су разлике исувише велике у стратегији и циљевима, да би дошло до договора, што је немачкој војсци олакшало гушење устанка.⁵⁶⁹

Сукоб између ова два покрета одржао се све до краја рата, јер су се комунисти залагали за све оно против чега се Д. Михаиловић борио (рушење грађанског друштва, његових закона, моралних норми, обичаја). Комунисти су, при томе, имали у рату и предност односу на друге партије и покрете, због стеченог искуства у илегалном животу и раду, али и због добре организације, спремности на жртве.

⁵⁶⁷ Н.Милићевић, *нав.дело*, 108.

⁵⁶⁸ Н.Милићевић, *нав.дело*, 111.

⁵⁶⁹ Н.Милићевић, *нав.дело*, 112 и даље.

Због програма, припадници српског грађанства су према комунистима и партизанском покрету били резервисани или су гајили непријатељски став, што је утицало на то да 1941. године у партизанском покрету не буде ниједан значајнији грађански представник, што се променило тек на крају рата, а и онда јер је извесност победе налагала пристајање уз победника. Ипак, партизанима јесу, од самих почетака, прилазили људи из градова, најпре комунисти и чланови СКОЈ-а, њихови симпатизери или присталице из редова студената, ђака, радника, уметника и интелектуалаца.

После гушења устанка, међутим, дошло је и до тактичке сарадње покрета Д. Михаиловића с грађанским снагама који су прихватиле стратегију колаборације (од јесени 1941. године) а онда и са Немцима, посебно крајем 1943. године, када локални команданти, самоваласно (без дозволе Михаиловића) стварају ограничене договоре о престанку борби. То је створило и вишеструке проблеме, јер су морали да сарађују с колаборационистима да би преживели, што је на крају рата, па и после њега, олакшало виђење читавог покрета као колаборационистичког. Осим тога, Југословенска војска у отаџбини доживела је пораз и повукла се на запад земље, у Босну, готово истим оним путем којим је дошла победничка Народноослободилачка војска с комунистима, која је, уз помоћ Црвене армије, извела ослобођење Србије, а онда и Југославије.

Што се тиче нове домаће управне власти, она није успела да привуче шире слојеве грађанства и поред тога што су истицале оданост круни и решења о националном сабирању Срба у оквиру једне српске државе.

Велике промене у свакодневном животу припадника српског грађанства под окупацијом десиле су се у областима које су и пре рата биле најважнија брига сваког грађанина, што су рад, запошљавање и каријера. Многи су током окупације остали без посла, каријере и редовних прихода, а они који су били запослени, били су под сталним притиском и контролом, а услови рада били су све лошији. Велики проблем стварале су и бројне анонимне доставе, денунцијације и пријаве које су угрожавале рад и каријеру, а каткад и сам живот припадника српског грађанства.

Немачка окупациона власт, при томе, није остављала простора за бирање посла, а домаћа управа није могла да спроведе ниједну меру у области радних односа, ако је нису иницирале или одобриле немачке власти. Грађани који су, из разних разлога, губили посао могли су да буду означени као беспосличари и нерадници или пак као противници „новог поретка“, и да буду позивани или одвођени „на јавне радове за заједницу“ (кулук, „обавезни“ рад) или пак на казнени рад (принудни рад).⁵⁷⁰ На кулук и обавезни рад могли су, осим чиновника и личности које су заузимале важне положаје у јавним службама и привреди, да буду позиване и разне групе предузетника које су имале редован посао.

Неминовна појава сваког рата је сиромашење и велики пад животног стандарда становника. Посебно је то случај са становништвом земаља у којима се водио рат или су биле окупиране, а положај становништва током немачке окупације био је још тежи,

⁵⁷⁰ Н.Милићевић, *нав.дело*, 161.

јер је немачка политика налагала да се њена војска издржава у земљи у којој се налази, или пак да окупирана земља даје храну тамо где је то, по мишљењу Немаца, било потребно.

Највећи број интелектуалаца радио је у јавној служби и током рата, јер је то био начин да имају редован извор прихода и донекле избегну материјалне недаће. Тако је, на пример, Милан Кашанин, наставио да обавља свој предратни посао, на месту директора Музеја кнеза Павла. Међутим, неке друге интелектуалце нису мимоишле свакодневне бриге и страхови због одлука о редуковању и систематизацији радних места у административном апарату. За истакнуте интелектуалце, који су учествовали у чиновничкој служби и нису имали друге начине издржавања, карактеристично је да су, због своје јавне препознатљивости и стваралачког рада, били изложенији притиску, у односу на остале чиновнике. Домаћа управа под окупацијом је од самог почетка желела њихову подршку, јер је тако јачала сопствени положај и углед.⁵⁷¹

Један одређен број интелектуалаца одабрао је ескапистичко понашање током рата. Они су заузели пасиван став према актуелној стварности и окупацијске дане проводили су повучени у тишину радне собе и немаштине. Окренули су се читању књига и стваралачком раду, који су ретко прекидали дружењима са пријатељима и познаницима. Међу истакнутим интелектуалцима који су одабрали стратегију ескапизма налазили су се, између осталих писци Иво Андрић, Исидора Секулић, Вељко Петровић и Бранко Лазаревић. Они су одбили сваку врсту сарадње с домаћим колаборационистичким властима и нису уопште узимали учешћа у јавном животу. То значи да се нису јавно оглашавали, нити објављивали своја дела.⁵⁷²

Под притиском рата и окупације мењао се садржај, доживљај и виђење свакодневног живота српског грађанства у јавном простору. То више није био простор слободног кретања, сусретања, размене добара и мисли, јер је са окупацијом тај простор добио бројне видљиве и невидљиве „границе“, које су одредиле дозвољено и недозвољено свакодневно понашање грађана, као и осталих слојева друштва. Њиховим наметањем окупатор је покушао да организује освојени простор и да га преобликује, прилагоди себи и контролише.⁵⁷³ Неке од њих су, у складу с потребама окупатора, мењане током година окупације. Кршење наметнутих ограничења понашања, у јавном простору могло је да угрози, а често и јесте, физички опстанак грађана.

Грађани, на пример, нису могли да слободно одлучују када ће да изађу из куће, куда ће да се крећу, када ће да путују и колико ће да се задрже на путу и сл. За сваку ту радњу била им је неопходна дозвола.

Првобитан страх грађана постепено је попустио, али није нестао и потрајао је током целе окупације. За Иву Андрића страх је крајем 1942. године још увек свеprisутан. Он пише: „Страх је свуда и несаница општа. Мало ко зна заправо чега се боји, а у већини случајева тај страх је неоправдан или претеран, али поред свега тога људи иду са унезвереним

⁵⁷¹ Н.Милићевић, *нав.дело*, 190.

⁵⁷² Н.Милићевић, *нав.дело*, 191.

⁵⁷³ Н.Милићевић, *нав.дело*, 277.

погледом, бирају споредне улице и ноћу дрхте пре него заспу и буде се у тами, пре времена, сувих уста, са јауком и са осећајем да су са обе ноге у клопци“.⁵⁷⁴

Драстичну промену у свакодневици грађана, од почетка, па до краја окупације, донело је увођење „временске и просторне границе“ у слободи кретања на простору улице. Рестрикције су важиле за скоро све становнике без обзира на статус или друштвени положај, осим у погледу жандарма, окупаторских војника, као и лица са специјалним пропусницама, којима је било дозвољено ноћно кретање. Они који нису имали дозволе углавном су затварани и кажњавани новчаном казном и присилним радом. Тако је, још на почетку окупације, поред завођења немачког рачунања времена с једним сатом унапред, забрањено становницима излажење из кућа и кретање улицама од седам сати увече до пет сати ујутро. Крајем године 1941. године, а посебно почетком 1942. године, када је устанак угушен, „граница“ је померена на девет-десет увече. Ситуација на улицама градова била је посебно непријатна у време рестрикција струје, које су се понављале готово сваке зиме. У мањим градовима гасила се улична расвета, осим на раскрсницама, док је у великим градовима упаљена била свака десета лампа.⁵⁷⁵ „Граница“ слободног кретања улицама током окупације није била у свим градовима иста, и зависила је од тренутне војно-безбедносне процене окупаторских власти у неком подручју и граду. У домовима ближе центру осветљење је укључивано између четири и пет поподне, а у оним даље тек између осам и девет увече. Поред тога, требало је водити рачуна да се не прекорачи дозвољена потрошња, која је често била недовољна за потребе домова грађана, посебно оних са великим бројем чланова.

Грађани су морали да све своје свакодневне активности у простору улице прилагоде дану. Али и дозвољено кретање улицама по дану није увек било ни једноставно ни лако. Неке улице или делови улица добили су „границе“ и били су забрањени за кретање или су их сами грађани обилазили. То се посебно односи на просторе испред зграда које је немачка власт узела за средишта својих установа. Тако, на пример, грађани Београда нису смели да пролазе поред Народне скупштине, где се налазио Немачки војни заповедник или поред Ратничког дома где је био смештен Гестапо, итд.

Свако угрожавање окупатора у градовима повлачило је, поред завођења оштријих мера заштите безбедности окупатора и њихових сарадника из српских редова, као и замишљеног општег мира и реда, и скраћивање времена за слободно кретање.⁵⁷⁶

Између грађана и окупатора у уличном простору постављена „граница“ и у погледу саобраћајних средстава. Немачка власт је на почетку окупације реквирирала све аутомобиле, од којих су неки остављани на употребу српским грађанима који су их користили у пословне сврхе или „у хитним и важним случајевима, где се ради о јавном и општем интересу“, као што је то био случај са лекарима или предузетницима.⁵⁷⁷ Уместо аутомобила, грађани су све више почели да се користе бицикле. Створене су

⁵⁷⁴ Две бележнице Иве Андрића (*Бележница бр. II и Мали нотес цветних корица*), приредио: Бранимир Живојиновић, Свеске Задужбине Иве Андрића, 20/2003, Београд, 2003, 13.

⁵⁷⁵ Н.Милићевић, *нав.дело*, 280 и даље.

⁵⁷⁶ О томе: Н.Милићевић, *нав.дело*, 280.

⁵⁷⁷ О томе: Н.Милићевић, *нав.дело*, 284 и даље.

„границе“ и унутар превозних средстава. У трамвајима, који су постојали у Београду и Нишу, предњи делови, раније намењени за чиновнике, били су под окупацијом резервисани искључиво за Немце. Осим тога, трамвајски саобраћај нису могли да користе Јевреји, као састави део грађанства. Они који су имали довољно средстава користили су фијакере, а одређен број грађана који су живели у предграђима, почео је да користи и локалне возове. Већина грађана, као и осталих становника, морала је да иде пешке, што је онемогућавало или успоравало обављање свакодневних активности.

Већ на почетку окупације забрањено је, осим за немачку и домаћу власт, на јавним или приватним зградама лепљење, као и исписивање, свих врста објава, плаката, парола и других саопштења приватне или друге садржине. Тада је власт започела, и до краја окупације није престала, лепљење на зидовима зграда, железничких станица, стубова, бандера или излога плаката, објава, карата и сл., које су грађани, хтели или не, виђали при сваком кретању улицама градова. У сваком граду, на зидовима лако уочљивих зграда, било је исписано велико слово „V“ (Victoria/Победа) и осликан кукасти крст, а на уличном асфалту су белом бојом исписане разне паролe.⁵⁷⁸ Бројне пропагандне поруке често су дуго биле у видном пољу грађанских припадника, посебно списак стрељаних, забране, објаве, карта стања на фронтovima. Било је, међутим, и исказа отпора њиховом постојању. Тако су присталице отпора храбрим иступима цепале те објаве или исписивале своје паролe.

Много бучнији били су звучници инсталирани у разним деловима града, који су се због јачине звука, чули у његовим ширим зонама (Ваљево, Београд и сл), као и немачки аутомобили с радио-апаратом и звучником („аутокар“), који су, уз често застајање, ишли улицама. Они су, као средство пропаганде, обавештавали грађане и остале становнике о немачким успесима, демантовали вести савезника, упозоравали на важност одржавања реда и мира и сл. У исту сврху искоришћени су и добошари који су се, уз звуке добоша, кретали међу грађанима и објављивали, између осталог, и измене у правилима њиховог свакодневног функционисања (наредбе, забране, и сл).⁵⁷⁹

Српска власт је, под назором немачке окупационе власти, поставила разлику у кретању улицом између млађих и старијих становника. Наиме, она је током 1942. године забранила омладини, па тако и грађанској, шетњу улицама и одлазак на корзо, који је у виђењу представника српске власти био место „бескорисних шетњи“ и нерада. За оне који су кршили забрану претило се затвором и принудним радом. У готово сваком већем граду грађани су гледали омладинце како, као обвезници Националне службе за обнову Србије, поређани у радне чете, пролазе градом и одлазе на радове. Већ у јуну 1942. године било их је око 7.000 и изводили су најчешће привредне радове, мада су, на пример, у Београду радили и у општинском расаднику на Бањици или на археолошком налазишту на Калемегдану.

Слободно кретање грађана у простору улице преко дана нарушавано је и честим полицијским проверама њиховог идентитета. Обавезно поседовање личне карте

⁵⁷⁸ О томе: Н.Милићевић, *нав.дело*, 287 и даље.

⁵⁷⁹ О томе: Н.Милићевић, *нав.дело*, 289.

(„легитимације“) и пријаве боравка уведено је, међутим, још пре рата. За време окупације одговарајућа документа су имала већи значај него раније, јер без њих људи нису могли да изађу из куће. Немачке и српске полицијске патроле нису смеле да пусте ни оне који су носили било какве предмете, кофере, пакете и сл, а да не провере њихов садржај. На мети су били и они који су виђени као беспосличари и нерадници, а нашли су се у шетњи улицом или седели у летње време у баштама кафана. Њих је власт већ од првих дана окупације прозивала и кажњавала затвором и слањем на јавне радове.⁵⁸⁰ Ту је највише било људи из радничке класе, и то углавном избеглица, мада су повремено кажњавани и људи из ситног грађанства, као што су занатлије или омладина (да би их поново добили морали су њихови родитељи да плате казну или да их пусте да оду у затвор на тридесет дана и на принудне радове). Временом је растао и број притворених чиновника, ситних предузетника и осталих који су остајали без посла. Власт је на тај начин захтевала да сви, после окупације, дају допринос обнови земље. На томе је инсистирала и поменутих принудим путем. Као што је већ поменуто, грађани су морали да имају и пријаву боравка. Проблем је био што су супружници били на једној пријави, а обоје је нису могли имати у исто време када су излазили, те су били приморани да излазе на смену.

Поред свега наведеног, још од првих дана окупације, постојале су и расне поделе. које су се односиле на припаднике јеврејске и ромске заједнице.⁵⁸¹ Окупатор им је наметнуо, као и на другим местима у Европи, као знак физичког распознавања, обавезно ношење жуте траке са натписом „Јеврејин“ и „Циганин“. Овде је жута трака била и „граница срамоте“ и њихова „лична карта“, која их је лишавала свих права које су имали остали српски становници „аријевци“. Јевреји су, за разлику од Цигана, који су се налазили на друштвеној маргини, припадали српском грађанству, и у предратном периоду били су интегрисани у политички и друштвени живот земље. Нису се ни по чему, осим по вероисповести, издвајали од осталих српских грађана.

Путовања грађана у рату и окупацији била су важан део њихове свакодневице, иако су била много тежа, захтевнија и неизвеснија. Тражила су и дуже припреме и превазилажење бројних ограничења и „граница“ (материјална могућност грађана, војно-безбедносна ситуација, политичке и административне границе, режим контроле кретања и сл.). Тако је путовање грађана, као и осталих становника, било, без обзира да ли је реч о путовању у унутар земље или о путовању у иностранство, под строгим надзором.⁵⁸²

Зато грађани на пут нису ишли без јаког разлога: неки су путовали због посла, други да би набавили храну, трећи ради лечења, а четврти да би побегли испред немачких или српских полицијских потера, пети да би се склонили на безбедније место и сл. Становници Србије, током читавог периода рата нису очекивали да могу несметано и безбедно да путују. У време устанка у лето и јесен 1941. године, путовања су била ометана и угрожавана нападима припадника покрета отпора на све саобраћајне

⁵⁸⁰ О томе: Н.Милићевић, *нав.дело*, 291 и даље.

⁵⁸¹ О томе: Н.Милићевић, *нав.дело*, 293 и даље.

⁵⁸² О томе: Н.Милићевић, *нав.дело*, 297 и даље.

комуникације, те је Немачка окупациона власт на извесно време обуставила путнички саобраћај. Веза између Београда и унутрашњости готово да није постојала, јер су у прекиду биле и железница и бројни путеви (од Београда према Ваљеву, Чачку и Ужицу током 1941. године). Срушени су били бројни мостови (мостови на Морави, код Мале Крсне, код Сталаћа, Јагодине, као и бројни мостови на линији Београд –Сарајево). Путовања грађана обновљена су са нормализовањем саобраћаја после слома устанка крајем 1941. године, иако су се и даље дешавала ометања саобраћаја, путовања и нарушавања безбедности путника од стране разних група устаника и поједених разбојничких група.

За грађане који су путовали, као и остале становнике, уведене су, почев од 1942. године, и дозволе за путовање („специјалне објаве за путовање“). Првобитно су грађани могли да путују само са личним исправама и дозволама за пролаз. За већину грађана који су желели да пређу границе општине издавале су је управне и полицијске власти у средиштима општина, а за оне који су хтели да напусте границе среза дозволу је давао срески начелник. Али до ње нису стизали лако, пошто им је претходно била неопходна и потврда о разлогу путовања и дужини пута. Знатно једноставнија и лакша процедура била је за грађане који су радили као чиновници, јер су они добијали дозволе од установа у којима су радили. Грађани Београда у другој половини 1942. године добили обавештење да полиција неће издавати дозволе, осим у „специјалним, хитним случајевима и под врло тешким условима“, што је, на пример, многе грађане терало да иду на пут и када нису планирали само да би са постојећим дозволама завршили неке послове.⁵⁸³

Грађани су, као и пре рата, одлазили на пут и ради одмора и лечења. Та врста путовања зависила је и од финансијских могућности грађана. Најчешће се одлазило на село код рођака или пријатеља. Било је и оних који су морали или имали новца за бањска одмаралишта и лечилишта у земљи. У јавним гласилима чак су промовисане поједине бање и истицана њихова важност за одмор и лечење појединих болести.⁵⁸⁴ У Соко Бањи су, на пример, на лечењу и одмору били књижевници Иво Андрић и Раде Драинац.

Каспар Мазе је у анализи масовне културе посветио доста пажње организацијама које су, поред других активности, организовале путовања и излете по приступачним ценама и тиме успоставиле контролу над појединцима који, до тада, нису имали приступ том начину коришћења слободног времена.⁵⁸⁵ Тако су се и у Србији под окупацијом појавиле и рекламе неких бања као туристичких дестинација (на пример, хотел „Сотировић“ у Врњачкој Бањи). Када су у питању путовања грађана у иностранство, то је захтевало додатна документа, велика новчана средства и сналажљивост, тако да су се на такве путеве одлучивали богатији грађани, који су, поред јаким друштвених веза,

⁵⁸³ О томе: Н.Милићевић, *нав.дело*, 301 и даље.

⁵⁸⁴ Н.Милићевић, *нав.дело*, 305.

⁵⁸⁵ К.Мазе, *Bezgranična zabava: uspon masovne kulture 1859-1970*, Београд, 2008, 139-144.

имали и могућност да сакупе довољно новца како би платили адвоката и подмитили немачке службенике, али и за само путовање.⁵⁸⁶

Без обзира на све проблеме са којима су се припадници српског грађанства суочавали у свакодневном животу под окупацијом, они су настојали да очувају неке од форми грађанског живота и обичаја из времена пре рата. Међу њих спадају посете пријатељима и рођацима, разне врста окупљања с поводом, слављење крсне славе и др.

Међу важне облике окупљања спада и обележавање крсне славе. Известан број грађана, иако није до тада, почео је да слави славе. Рат није прекинуо ни окупљања у црквама поводом хришћанских празника.⁵⁸⁷ Грађани су наставили да се окупљају и поводом венчања. Рат и окупација су изменили неке стране венчања, бар што се тиче градских средина. Није више било великих свадбених славља и гозби, посебно видљивих раније код богатијих грађана. У складу с идеолошким погледима владе Милана Недића, истицала се традиционална улога породице, те је у извесној мери, порастао и број венчавања после окупације. То се види и на сачуваним фотографијама. Младенци не носе свечана одела, нити млада има белу хаљину, али неке фотографије снимљене у фото-студију, откривају свечано обучене младенце.⁵⁸⁸

У ратној свакодневици Србије живот у склоништима јавио се практично већ од првих дана окупације и обухватао је све становнике Србије који су били угрожени мерама окупационе политике. Међу грађанским припадницима то су пре свега грађани јеврејског порекла, грађани који су били антиокупаторски расположени, као и припадници покрета отпора. Свакодневица коју су проживљавали грађани у склоништима била је тајна, често је зависила од других, који су помагали њеном одржању и који су могли да живе уобичајеним ритмом живота за те услове. Они су били и веза са спољним светом. То најбоље одсликавају сведочанства преживелих грађана живота у склоништу, који су, на пример, провели читаву окупацију у таквим условима.⁵⁸⁹

У односу на свакодневицу у склоништима, свакодневица у затворима и логорима је битно различита, о чему ће у даљем тексту бити више речи. Ту знатно сведенију и неповољнију свакодневицу упознали су многи припадници грађанства, који су се противили новоуспостављеном окупацијском поретку или су схваћени као опасни за њега. Таква затворска свакодневица, била је просторно ограничена, сведена на заточеничку собу. Она није нудила, попут свакодневице у склоништу, грађанским припадницима осећање привидне безбедности и релативне удобности, већ је била испуњена великом несигурношћу и неизвесношћу, у којој се некада није знало ни због чега је неко ухапшен.⁵⁹⁰

⁵⁸⁶ Н.Милићевић, *нав.дело*, 311.

⁵⁸⁷ Н.Милићевић, *нав.дело*, 320.

⁵⁸⁸ Н.Милићевић, *нав.дело*, 321.

⁵⁸⁹ Н.Милићевић, *нав.дело*, 349.

⁵⁹⁰ Н.Милићевић, *нав.дело*, 354-355.

На основу свега изложеног, јасно је да је свакодневни живот српског грађанства у рату и окупацији претрпео драматичне промене. Испоставља се да није постојала ниједна област живота која није била бар на изванредан начин поштеђена: у политици, привреди и целокупном друштвеном и јавном животу, грађанство почиње да нестаје као посебна друштвена категорија.

Победу је однела народноослободилачка стратегија КПЈ и парола „нема повратка на старо“. Револуционарна власт није желела поделу власти са грађанским снагама, али као да многи од њих тога нису били свесни. Други светски рат је означио почетак краја српског грађанства. Не постоји у српском друштву ниједна друштвена категорија која је у рату и окупацији доживела тако драматичне промене. Српско грађанство је и пре рата било малобројно, са невеликом традицијом и slabим коренима у српском друштву. Било је и релативно слабо, више економски него политички.

Грађани су не само у политици, већ и у другим областима живота, покушавали да наставе тамо где су стали, несвесни чињенице да су као друштвени слој на ивици нестајања. Српско грађанство је већ у рату започело своје осипање, да би га комунисти на крају рата и после њега докрајчили као посебну друштвену категорију.

Непосредно по ослобођењу грађанство се суочило са револуционарном репресијом. Многи су страдали у таласу обрачуна, посебно непосредно после ослобођења. У том првом таласу, који је трајао од ослобођења 1944. до краја августа 1945. године, грађани су били суочени са оптужбама за сарадњу са окупатором и са оптужбама за ратне злочине. Не само да су одговарали пред војним судовима, већ су често добијали као пресуде смратне казне, а било је и много вансудског насиља. Тачан број страдалих грађана у послератни читак није познат, али се претпоставља да их је сигурно било више хиљада.⁵⁹¹ Ипак, сукоб није био једини начин опхођења нове власти према грађанству. Постојала је и могућност сарадње. Образовани и стручни припадници грађанства су на неки начин интегрисани у ново друштво, као појединци, а не као друштвена група („поштена интелигенција“). Пuteви интеграције били су различити и сви су започињали процесом акултурације. Свака интеграција подразумевала је прилагођавање, уступке, компромисе и с једне и с друге стране.

У суштини, после револуционарних мера сукоба, једини ресурс који је остао грађанству био је културни капитал. Он им је омогућио да поврате право „грађанства“ и опстану у „новом друштву“ које није рачунало са грађанством. Грађани су наставили да трају као појединци, чак и да заузимају важне положаје, поготово у културном, научном или привредном животу. „Грађанство“, међутим, као посебна друштвена категорија, више није постојало.⁵⁹²

⁵⁹¹ Н.Милићевић, *нав.дело*, 365.

⁵⁹² Н.Милићевић, *нав.дело*, 367.

4. ПОЛОЖАЈ ЖЕНЕ У ОКУПИРАНОЈ СРБИЈИ

Жене у сваком друштву чине нехомогену групу, коју је врло тешко сагледати као јединствену целину. Присуство жена у свим друштвеним слојевима даје значајну ширину проучавању њиховог положаја, али су у свим групама оне подређене мушкарцима, што утиче на могућност сагледавања њихових специфично женских интереса и обележја.⁵⁹³ Кључно полазиште родне историје јесте да је род друштвено и културно условљен и да су разлике између мушкости и женкости производ друштвених конструкција. Појам система пол-род може се дефинисати као низ друштвених процеса у којима жене због свог биолошког пола попримају подређени родни идентитет.⁵⁹⁴ Род се укршта са расним, класним, етничким и регионалним видовима идентитета и обликује се под политичким и културним утицајима у којима се производи и одржава.⁵⁹⁵ Род је основни елемент друштвених односа путем кога се могу уочити промене у организовању друштвених односа и њихова повезност са системом власти и моћи. Род открива како су политички дискурси користили родне одреднице дефинисањем породичних, политичких и друштвених улога као мушких и женских ради стварања одређене хијерархије.⁵⁹⁶

Посебан утицај на развој односа имала су ратна збивања, која су често доводила и до дестабилизације друштвених односа и промена у схватањима рода, породице, нације. Наиме, рат је подстицао издвајање и јаче обликовање полних идентитета, пошто је доводио до пораста неравнотеже моћи. Рат је време повећане полне диференцијације који по својој природи исцртава дубље границе између мушког и женског света, раздваја и удаљује полове. Улога жене у рату често је заклоњена доминантном улогом мушкарца – војника и ратника. Женама је најчешће додељивана улога биолошки предодређених мајки и супруга које остају да се брину о домаћинству и које остају невидљиве у позадини.⁵⁹⁷ У Другом светском рату, на територији Србије, ситуација се значајно променила, јер је одређен број жена одлучио да се бори на различите начине. Неке жене су заиста биле борци, неке су се бориле пружањем интелектуалног отпора, док је одређен број заузео традиционалну улогу. Положај жена током окупације, био је врло слојевит и сложен, јер су се у дефинисању улоге жене супротстављале разне идеологије.

На пример, ратна пропаганда је утицала на активирање жена, али су ове мере остале у оквиру националног и војног дискурса који је подстицао патријархално схватање родних односа, а нове женске улоге су третиране само као привремене. У том смислу може се сагледати и присуство жена у војним редовима, пошто су углавном служиле само у помоћним одредима, а постојао је значајан отпор да се оне мобилишу као

⁵⁹³ Љ.Шкордић, *Положај жене у окупираној Србији 1941-1944*, докторска дисертација, Филозофски факултет у Београду, Београд 2015, I.

⁵⁹⁴ Žarana Papić, *Polnost i kultura. Telo i znanje u socijalnoj antropologiji*, Beograd, 1997, 12.

⁵⁹⁵ DŽ. Butler, *Nevolja s rodом. Feminizam i subverzija identiteta*, Beograd, 2010, 50.

⁵⁹⁶ Љ.Шкордић, *нав. дело*, II.

⁵⁹⁷ Љ.Шкордић, *нав. дело*, III.

борци.⁵⁹⁸ Ипак, жене су ушле у рат, постале активне учеснице збивања ангажоване у покрету отпора, као ратнице, сараднице окупатора и пропагаторке нацизма.

Процес повећаног учешћа и мобилизације жена у одредима и ратној индустрији почео је у Првом светском рату, али је током Другог светског рата попримио још веће размере. Учесће жена у рату представљало је изазов традиционалним родним односима, а женско питање је постало једна од главних тачака надметања завађених снага у грађанском рату.⁵⁹⁹

До Другог светског рата, положај жене у српском друштву био је условљен родном обесправљеношћу која се огледала и у традиционалним односима и у законодавству, јер законодавство Кнежевине и Краљевине Србије није дало женама политичка права, а лишавало их је значајних грађанских права. Темелј дискриминације представљао је Српски грађански законик донет 1844. године, према коме је доминирала идеја о потчињености жене власти мужа.⁶⁰⁰ На пример, пословна способност жене била је ограничена само на жене ван брака, а удатој жени није било могуће да без сагласности мужа обавља било какву службу. Неправда нанета женама одредбама Српског грађанског законика, иако увиђана још у време његовог доношења, била је константа која је обележила живот жена у Србији до краја Другог светског рата, пошто се његова примена, са мањим изменама, протегла до 1946. године. Упркос напорима да се донесе јединствени грађански законик, он је, на жалост, остао на нивоу нацрта, а положај жене у законодавству није био реформисан изузев у кривичном праву, где је Кривичним законом из 1929. успостављена формална равноправност мушкарца и жене у погледу кривичноправне заштите, а жене су први пут добиле кривичноправну заштиту независно од интереса мужа.⁶⁰¹

Ипак, грађанска класа допринела је промени погледа на жену и њен положај у друштву и управо су они били главни поборници модернизације. Чиновници и њихове жене били су главни носиоци грађанског начина живота и међу првима су прихватили европске моделе понашања, а развој грађанског друштва захтевао је жену која је образована.

Изазов патријархату започиње у другој половини 19. века изласком жена из породичне сфере на јавну сцену, њиховим образовањем, запослењем и почетком изградње специфичног идентитета модерне жене који се није уклапао у дотадашњи пожељни модел.⁶⁰²

На почетку 20. века у Србији је неписменост жена била масовна и досезала је до 92,64%, а при томе је највише писмених жена било у Београду (23,74%). Пред Први

⁵⁹⁸ Љ.Шкордић, *нав. дело*, IV.

⁵⁹⁹ Љ.Шкордић, *нав. дело*, V.

⁶⁰⁰ Marija Draškić, Olga Popović-Obradović, *Pravni položaj žene prema Srpskom građanskom zakoniku (1844-1946)*, Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka. Položaj žene kao merilo modernizacije, II, naučni skup, Beograd, 1998, 11-25, 15.

⁶⁰¹ Vesna Nikolić-Ristanović, *Krivičnopravna zaštita žena u Srbiji 19. i 20. veka, Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka. Položaj žene kao merilo modernizacije*, II, naučni skup, Beograd, 1998, 26-35, 29.

⁶⁰² Љ.Шкордић, *нав. дело*, 8.

светски рат ученице су чиниле 17% од укупног броја ђака у основним школама, а девојке 10% студената Београдског универзитета.⁶⁰³ Жене су, тако, постепено освајале и високо образовање: Драга Љочић завршила је студије у Цириху и постала прва жена-лекарка у Србији 1879. године; прве редовне студенткиње примљене су 1887. године на Велику школу; Надежда Петровић, добила је у више наврата државну помоћ да усавршава сликарство у Немачкој и Француској.⁶⁰⁴ Поједине жене жељне образовања на школовање у иностранство су ишле о свом трошку, а међу државним стипендистима које је Краљевина Србија слала на студије у иностранство налазио се и одређен број жена (5%).⁶⁰⁵ Касније, у периоду између два светска рата, број студенткиња на Београдском универзитету кретао се око 20%.

Отварање јавне сцене за жене у великој мери је вршено путем оснивања разних женских и хуманих удружења. Један од првих организованих наступа жена дешава се 1875. године оснивањем *Београдског женског друштва*. Жене су своју активност у женским удружењима виделе углавном као хуманитарну и националну, због чега често нису биле спремне да се ангажују за заштиту права жена, сматрајући да би таква врста акције била у колизији са добротворним ангажманом. *Београдско женско друштво* формирало је своју болницу још у време српско-турских ратова 1876–1878 и српско-бугарског рата 1885. године, а његове чланице радиле су као болничарке. Ову праксу преузеле су, касније и чланице *Кола српских сестара* оснивањем своје болнице током Балканских ратова.⁶⁰⁶

Жене су стидљиво почеле да улазе и у политику. Утицај идеја Светозара Марковића на Народну радикалну странку огледао се и у томе што су њеном оснивачком конгресу присуствовале и жене, а статут странке из 1881. је предвиђао да жене могу бити њене чланице. Захтев за успостављање општег, једнаког, непосредног и тајног права гласа за све грађане и грађанке упутио је 1910. године Народној скупштини Триша Кацлеровић, посланик Социјалдемократске странке, која је исте године основала Секретаријат жена социјалдемократа.⁶⁰⁷ Поједине странке, попут Демократске, наглашавале су у свом програму потребу културног и интелектуалног развоја жена и њихове политичке равноправности, али чак и оне странке које су се декларисале за давање права гласа женама нису се интензивно залагале за ова права, нити су имале женске огранке или секције. У политичком животу, за признавање женских права најотвореније су се залагале партије социјалдемократске и комунистичке оријентације, али су оне давале примат револуционарној борби и укидању класних разлика верујући да ће решавањем класног бити решено и женско питање.⁶⁰⁸ Априла 1919. године, на оснивачком конгресу Социјалистичке радничке партије (комуниста) одржана је Конференција жена социјалисткиња на којој донета одлука о уједињењу свих женских социјалистичких

⁶⁰³ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 7.

⁶⁰⁴ *Исто*.

⁶⁰⁵ Ljubinka Trgovčević, *Studentkinje iz Srbije na stranim univerzitetima do 1914*, Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka. Položaj žene kao merilo modernizacije, II, naučni skup, Beograd, 1998, 83-100, 86.

⁶⁰⁶ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 10-11.

⁶⁰⁷ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 10.

⁶⁰⁸ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 22-23.

покрета у јединствени женски социјалистички покрет Југославије.⁶⁰⁹ Отвореност за многа нерешена питања у земљи, жеља за акцијом, напоре са визионарским идејама о промени света и стварању једног праведнијег друштвеног и политичког уређења, донела је популарност комунистичке идеје током тридесетих година, нарочито међу студентском популацијом, а у чије су вођство спадали и припадници истакнутих и угледних грађанских породица, што је чак покрету давало извешан престиж, али и призвук неозбиљности и помодарства везиван за назив „салонски комунизам“.⁶¹⁰

Женска жеља за укључивањем у борбу није свакако била нова идеја. Иако су у прошлости жене углавном само помагале мушкарцима који ратују, јављале су се и жене које су желеле са оружјем у руци да дају допринос борби. Наоружане жене већ су имале традицију на Балкану, што се посебно види на основу мотива делије девојке из народне књижевности. Оне су биле ратнице, преобучене у мушкарце, које су у рату замењивале оца, брата или мужа, док је ношење оружја и јахање коња било допуштено тзв. вирцимама и тобелијама. Осим тога, Црногорке су традиционално учествовале у ратовима, понекад и у борбеним редовима.⁶¹¹ Ипак, било је и ретких случајева жена бораца у српској војсци, попут Наталије Јаворник и Милунке Савић током Балканских ратова, а било их је и у Првом светском рату.⁶¹²

Први светски рат у великој мери је променио улогу жене у друштву, јер су жене, поред својих традиционалних улога, због бројчане премоћи, морале да преузму и бројне мушке послове (чиниле су већину запослених, нарочито у индустрији и помоћним војним одредима). Услед масовног страдања мушког дела становништва, жене су и после Првог светског рата масовније укључиване у производњу. Њихов број стално је растао, мада је најчешће била реч о неквалификованој радној снази чија је зарада била недовољна и за најнужније потребе. Ипак, тај успех у замени мушкараца у домаћим пословима донео је промене и у понашању жена, које су почеле да опонашају мушке моделе, конзумирају алкохол, пуше, постале су слободније у полном животу. Односи између полова и полне улоге, пре свега у граду, доживели су значајну промену, што се види и на основу повећања броја развода и смањења величине породице.⁶¹³ То је, разуме се, изазвало и велико негодовање, јер је независна, самостална жена угрожавала постојећи, ратом већ уздрман, друштвени и породични поредак који су државе настојале да заштите и обнове.⁶¹⁴

Иако је у периоду од 1920. до 1940. године присутно стално повећање запослености жена, постојала је тежња да се ограничи њихов број у државној служби и да се уклони део запослених службеница, што је вршено 1939. путем прописа којим је удатима службеницима снижена плата за 30-50%.⁶¹⁵ Упркос томе, жене у овом периоду освајају

⁶⁰⁹ *Borbeni put žena Jugoslavije*, Beograd, 1972, 15.

⁶¹⁰ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 24-25.

⁶¹¹ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 11.

⁶¹² *Жене солунци говоре*, прир. Антоније Ђурић, Београд, 1987, 26.

⁶¹³ Predrag J. Marković, *Mesto žene u javnom mnjenju Beograda 1918-1965*, Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka. Položaj žene kao merilo modernizacije, II, naučni skup, Beograd, 1998, 373-384, 378.

⁶¹⁴ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 16.

⁶¹⁵ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 20.

до тада ексклузивне мушке функције и послове (на пример, стекле су право да буду и директорке школа 1928. године).

На јавној сцени након Првог светског рата дошло је и до обнављања делатности предратних женских удружења и стварања нових. У септембру 1919. одржан је Конгрес уједињења женских друштава и организација и формиран *Народни женски савез Срба, Хрвата и Словенаца*, касније *Југословенски женски савез* који је обухватао сва хумана, национална и верска друштва и удружења жена. *Савез* је крајем 1921. године бројао 205 женских друштава са укупно 50 хиљада чланица, а програм рада донет 1922. на скупштини у Љубљани, између осталог је предвиђао изједначавање жена са мушкарцима у приватном и радном праву. У Београду је априла 1919. почело са радом *Друштво за просвећивање жене и заштиту њених права*, које је покренуло часопис *Женски покрет* и упутило више петиција и меморандума. Заједно са сличним удружењима, ово друштво је 1923. формирало *Алијансу феминистичких друштава*, чији је назив промењен 1926. године у *Алијансу женских покрета*, али се није радикалније залагало за тражење политичких права и почело је да се противи политичком ангажовању. О јачању улоге жене у друштву сведочи и формирање *Удружења универзитетски образованих жена*, основаног 1927. године, са циљем да организује универзитетски образоване жене свих професија и омогући им да заједнички иступају.⁶¹⁶

На почетку Другог светског рата, *Алијанса женских покрета* деловала је и у циљу припреме жена за учешће у рату. Путем часописа *Жене данас* су током 1939. упућивани позиви девојкама да се уписују на курсеве за болничарке, а у листу је било објављено и предавање др Лазара Генчића „Улога жене у будућем рату“, којим је апеловано да се изврши обука што већег броја болничарки.⁶¹⁷ Представнице *Женског покрета* из Новог Сада предлагале су маја 1939. да се организација стави на располагање Министарству војске и морнарице ради организовања женских одреда који би за време рата штитили децу и цивилно становништво од напада из ваздуха, а у Београду је током 1939. радило око 20 курсева за обуку болничарки.⁶¹⁸

4.1. Хитлеров став према женама

Стварање „новог човека“, подразумевало је и дефинисање улоге жене. Од мушкарца се очекивало да се жртвује за добробит државе, да пригрли војнички менталитет и да се ожени одговарајућом немачком женом, која је наследно здрава и расно чиста и да оснује породицу са много деце. Посебно мора да се брине о томе, да само онај који је здрав оставља потомство.⁶¹⁹ Тако је на партијском скупу у Нирнбергу 1934. године Хитлер изјавио да је мајчинство најважнија женска функција.⁶²⁰ Заправо, мајчинство је поређено са војничком улогом мушкараца, а сексуални односи су посматрани као

⁶¹⁶ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 25-26.

⁶¹⁷ *Жена данас*, бр.20, март 1939.

⁶¹⁸ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 29.

⁶¹⁹ О томе у: *Majn Kampf Adolfa Hitlera. Celovito izdanje na srpskom jeziku*, prevod, polemički komentari i razmatranja – Radomir Smiljanić, Beograd, 2010, 273.

⁶²⁰ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 32.

средство остваривања националних циљева. Иако су нацисти прихватили конзервативне ставове и представљали се као заштитници сексуалног морала и породичних вредности, у циљу остваривања расних амбиција, режим је подстицао предбрачни секс и ванбрачне везе (Хајнрих Химлер је током рата подстицао полигамију, јер је сматрао да традиционални бракови неће моћи да омогуће довољно деце за расу).⁶²¹ Према партијској пропаганди, идеална нацистичка жена била је свесна одговорности према раси и породици и спремна да се жртвује за покрет. Осим тога, промовисан је природни изглед и наглашавана физичка кондиција и здрав животни стил. Заправо, две групе жена су служиле као узор у Трећем рајху. Прву групу представљале би жене попут Магде Гебелс, које су активне у женским организацијама и јавности, са великим бројем деце. У другој групи би биле млађе жене попут Лени Рифенштал, које су амбициозне и самосталне и које су изградиле завидне каријере. Иако дијаметрално супротне од представа жена, значајна је била њихова спремност да служе држави и покрету.

Положај жена у Рајху се током рата мењао, тако да се њихов ангажман у немачким војним одредима повећао у време похода на Совјетски Савез. Жене су углавном биле уполсене као цивилно особље на административним војним пословима, али их је било и у службама на окупираним територијама, али и у ваздухопловној служби.

До краја 1942. Немачка је савладала приближно трећину европске територије, али је самој територији Рајха припојен мали део освојених области, док се већина покорених држава нашла под окупацијом. Искуство окупације зависило је од економског и војног значаја који су окупирани народи имали за окупатора, тако да је вођење војних операција, понашање трупа, управљање окупираним територијама било много блаже на Западу него на Истоку. Локално становништво имало је строга правила о понашању жена и у том смислу нису постојале границе између приватног и јавног, женско тело је представљало борбену зону и било је посматрано не као њено сопствено, већ као власништво мужа, породице, локалне заједнице и нације.⁶²² Рат и окупација умањивали су границе између проститутки и других жена, а продужавањем окупације постајало је теже обуздати проституцију услед сталног пораста сиромаштва и незапослености, тако да се „хоризонтална колаборација“ углавном сматрала главном кривицом жена током окупације.⁶²³

Мотив женске прељубе са окупатором представљао је болну тему у српском друштву још од Првог светског рата, али је то било очекивано у јавности већ на самом почетку окупације Србије у Другом светском рату.

Осим легалне проституције постојало је више форми маргиналног понашања које је обухватало одржавање интимних веза са окупатором. Управа града Београда је жене које су имале односе са немачким војницима убрајала у проститутке и разликовала четири категорије: 1) оне које су виђене са немачким војницима по јавним локалима

⁶²¹ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 33 и даље.

⁶²² Љ.Шкордић, *нав. дело*, 49.

⁶²³ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 55.

(кафане, биоскопи, посластичарнице); 2) оне које су се проституисале из љубави; 3) жене које су се проституисале из материјалних разлога, добровољно примиле санитарске књижице или ступиле у јавне куће за немачке војнике;⁶²⁴ 4) оне које су се проституисале из материјалних разлога, вршиле пропаганду и шпијунажу лакше природе дојавама надлежним немачким властима.⁶²⁵

Немачке окупационе власти су, када су у питању жене, издвајале две групе које су у одређеној мери уживале повољнији положај, а то су биле: жене немачког порекла и жене које су се налазиле у служби окупационих органа (оне су за потребе окупатора обављале послове преводитељки, секретарица, дактилографкиња, доушница, куварица и чистачица).⁶²⁶ Жене су током рата радо коришћене и злоупотребљаване за потребе обавештајне службе (при чему се рачунало на њихове сексуалне услуге у прибављању информација, али и на предубеђење о женској несклоности ка чувању тајни). Многе ухапшене жене биле су уцењиване пуштањем уз обавезу да постану сараднице полиције или су се на то одлучивале услед обећања да ће им мужеви бити ослобођени из заробљеништва.⁶²⁷

У логорима, пак жене и мушкарци су третирани различито с обзиром на њихов пол, а иако су и једни и други живели у лошим хигијенским условима, пролазили кроз изгладњавање, принудни рад, сексуално злостављање, понижавање, смрт, само су жене пролазиле кроз ситуације као што су нежељене трудноће, абортус, гинеколошка испитивања унутар експерименталних медицинских програма и апсолутно анулирање полно-родног тела. Код жена је доминирао осећај да „нису више жене“ који се јављао услед одсуства мушкараца и сексуалних односа, губитка женских физичких особина (услед губитка телесне тежине, кожа је висила на њима, нису имале груди, а у логору на Сајмишту једна од казни за затворенице било је шишање косе, често су патиле од аменореје или губитка менструалног циклуса). Многе предузете мере представљале су начин да се женама сломи дух и биле су управљене ка деструкцији женског идентитета.

Према појединим проценама, највећи број страдалих жена током Другог светског рата у Србији чине управо оне које су страдале као жртве директног терора, а затим жене страдале у логорима.⁶²⁸ Међу логорским затвореницама у Србији постојале су три водеће категорије логорашица: оне које су биле затворене као расно непожељне,

⁶²⁴ Општа немаштина и морално посрнуће које је рат донео утицали су и на огроман пораст проституције. Немачка војна команда настојала да обузда сексуално насиље од стране војника, због чега је подстицала њихове контакте са проституткама, али строго водећи рачуна о заштити од полних болести. По налогу окупатора, већ почетком маја 1941. у Београду су предузете мере за регулисање проституције. Проститутке су добиле посебне књижице и биле су обавезне да се три пута недељно јављају на лекарски преглед. Забрањена је нелегална проституција, као и подвођење и изнајмљивање соба у сврху проституције. Комесар Министарства социјалне политике и народног здравља донео је 2. јуна 1941. „Правилник о сузбијању полних болести и проналажењу и надзору над проституцијом“ по коме је услов за обављање проституције било телесно и душевно здравље, пре свега одсуство полних и других заразних болести. Љ.Шкордић, *нав. дело*, 83.

⁶²⁵ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 86.

⁶²⁶ О томе. Љ.Шкордић, *нав. дело*, 61-65.

⁶²⁷ О томе. Љ.Шкордић, *нав. дело*, 69-72.

⁶²⁸ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 104.

односно Јеврејке и Ромкиње, жене затворене као таоци због учешћа најближих чланова породице у покретима отпора и жене затворене због личног учешћа и подршке илегалним покретима.

4.2. Колаборационистичка влада

Колаборационистичка влада залагала се за јачање национализма и традиционализма, а идеологија домаћег конзервативизма који је тежио националној обнови путем моралног препорода, враћања српству и окретања раду уклопила се у немачку пропаганду. Недић је уживао популарност и ауторитет као генерал и бивши министар и оличавао мушки идеал војника са славном прошлошћу, али се под окупацијом налазио у улози пораженог и потчињеног и као такав је покушавао да наступа као спасилац нације.⁶²⁹ Влада Милана Недића је легитимитет градила на негацији међуратних тековина, у које је спадала и еманципација и модернизација положаја жене.

Постојала је тежња да се те друштвени развој заузда и врати уназад позивањем на друштвени преображај путем повратка на традиционалне вредности и поништавањем домета либералне еманципације. Истицано је да није потребна жена-дама, већ жена-мајка. Недићева визија државног уређења била је изградња сталешке сељачке државе засноване на глорификацији српске народне културе, чију су основу чиниле народна традиција, породична заједница и патријархални дух сеоске управе.

Идеолошки ослонац колаборационистичке политике у највећој мери биле су идеје које су у међуратном периоду изградили Димитрије Љотић и покрет „Збор“. Управо осећај угрожености модерним развојем друштва представљао је језгро око кога су се окупљале присталице „Збора“, при чему је Љотић негирао класни и социјални карактер женског питања дајући приоритет хришћанским и моралним вредностима.⁶³⁰ Према основним начелима покрета, дом је представљао основу народне заједнице и друштва, а запошљавање жена угрожавало је радна права мушкараца. Осим тога, негирана је потреба давања политичких права женама, као и равноправности у погледу права на наслеђивање. Женско питање је у складу са ставовима органске филозофије, посматрано у склопу подређености жене заједници и породици. Као поборник такве филозофске мисли, Димитрије Љотић је место жене видео искључиво у породици, што је било озваничено и у Основним начелима и смерницама покрета „Збор“.

Идеални профил српске жене тражен је у народној традицији и прошлости, а као најјачи узори требало је да послуже мајка Југовића и мајка Јевросима. Узор је тражен и у лику кнегиње Љубице, која је приказивана као „домотворка и државотворка“ и „српска реална жена“. Симболика женских ликова из народне традиције односила се пре свега на истицање морала, правдољубивости и мајчинске пожртвованости са којом су одгајале децу, док је у случају кнегиње Љубице, као и кнеза Милоша, предност давана сарадњи са турским властима што је требало да послужи као пандан

⁶²⁹ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 122.

⁶³⁰ О томе.Љ.Шкордић, *нав. дело*, 122-124.

колаборационизму. Идеални лик жене био је представљен као „лик здравог женског генија“ који ће постати „носилац биолошког патриотизма“, а дужност мајке и домаћице била је виђена као дужност према отаџбини. Тако је од српске жене „нове Србије“ очекивано да испуни три животне улоге: да буде скромна ћерка, честита жена и узорна мајка.⁶³¹

Иако су код колаборационистичких власти владала конзервативна гледања на положај и улогу жене, постојало је и уверење у неопходност њиховог школовања. Неки су чак предлагали, пошто је одзив жена био мали, да се предузму драстичне мере за решавање проблема издавањем уредбе која би бранила удају неписмених девојака, али и младића који нису завршили четири разреда основне школе. „Уредба о сузбијању неписмености“,⁶³² донета 26. августа 1943. предвиђала је обавезно похађање аналфабетских течајева за сва неписмена мушка лица до 45 година старости и неударна женска лица до 25 година, али уз обавезу сегрегације према полу. Свака народна школа била је дужна да оснива аналфабетске течајеве, а биле су предвиђене казне за неписмена лица која не присуствују течају.⁶³³ Реформа просвете, која је започела одмах по окупацији, у великој мери је донела промене у школовању женске деце. Истицали су да би просвету требало прилагодити стварности, и то „српској стварности“ и васпитати омладину у духу народних традиција, а образовати је у духу народних и државних потреба и у правцу стварања „идеалног типа српског младића и српске девојке“. Поред образовања, влада Милана Недића, која је идеализовала српско село, настојала је и да га донекле модернизује спровођењем пољопривредних реформи.⁶³⁴

Обазривост и уважавање колаборационистичке власти су показале према појединим просвећеним женама, као што је то случај са Исидором Секулић, која је живела повучено, одржавајући контакте са малим кругом људи. Ретке жене које су објављивале књижевне текстове под окупацијом биле су изложене сумњи и надзору власти. Пензионерка Вукосава Милисављевић нашла се под надзором пошто јој је замерено писање на врањанском дијалекту и приказивање у лошем светлу српског чиновништва у причама које је објављивала у *Колу* и *Новом времену*. Од истакнутих књижевница, у току окупације објављивала је књиге, али само за децу, Десанка Максимовић, а иначе није учествовала у јавном животу. Поред тога, била је и под надзором полиције, а 1942. године јој је претресан стан.⁶³⁵ Интелектуални ескапизам и посвећивање уском кругу људи били су током окупације углавном одлике стваралачке интелигенције, док су глумице, певачице и остале жене које су се бавиле јавним наступима и забавом доживљавале успоне у каријери, наступајући у бројним представама.

Традиционалне представе и очекивања од српске жене која су форсирана у српској јавности постепено су узмицале пред потребом за радним ангажовањем жена. Иако су

⁶³¹ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 140.

⁶³² *Службене Новине*, бр. 78, 5.10.1943.

⁶³³ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 168.

⁶³⁴ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 170, 175.

⁶³⁵ О томе: Љ.Шкордић, *нав. дело*, 180-181.

ова два настојања често била у колизији, тражен је компромис, па је, поред напорног рада жена, хваљена и чињеница да су упркос запослењу оне остале скромне жене и узорне мајке. У септембру 1943. *Лист уредаба за окупирану српску територију* објавио је „Уредбу о замењивању мушких радника и намештеника женама“, према којој су сва предузећа и јавне установе биле обавезне да испитају могућност да поставе као замену жене на радна места која су заузимали мушкарци, што је било у супротности са настојањима са почетка окупације, када је велики број женског особља лишен државне службе. Истовремено са новинским чланцима у којима је пропагирано потпуно посвећивање жена искључиво кући и породици, објављивани су и текстови у којима се говорило о продору жена у многа ексклузивно мушка занимања и да су жене заузеле места у техници, науци и уметности као фотографкиње, инжењерке, лекарке, ветеринарке. Ипак, многе жене биле су отпуштене услед породичних или пријатељских веза са припадницима народноослободилачког покрета, као и жене које су биле у родбинским везама са члановима владе у емиграцији и припадницима равногорског покрета.⁶³⁶

Посебна кампања против шминкања државних службеница вођена је путем јавних гласила, а радна способност жена које користе шминку је потцењивана. У штампи су учитељице често оптуживане да посећују своје ученике неприкладно обучене, претерано нашминкане, чиме је ширена пропаганда да је потребно отпустити све учитељице које пуше и шминкају се пошто тиме показују да имају више средстава за живот него што им омогућују приходи од плате.⁶³⁷

4.3. Жена у равногорској идеологији и пропаганди

Непостојање чврсте команде, као и одсуство конкретног политичког програма и организације отежавало је повезаност равногорског покрета. Њихови главни циљеви били су пре свега војнички: организовање народа за ослободилачку борбу, подизање устанка у тренутку када је успех сигуран; одржавање реда у земљи; спречавање организоване пљачке од стране окупатора; онемогућавање редовног саобраћаја и коришћења комуникација; кажњавање издајника и злочинаца.⁶³⁸ Равногорци су, заправо, настојали да делују као званичне власти, које су одлучивале о судским, просветним и социјалним питањима, али и да остварују позитиван пропагандни утицај на становништво промовисањем патријархалних и културних вредности. Равногорски покрет је видео себе као заштитника женске части, врлина и интереса, посебно у случајевима њихове угрожености. Брига о породици и њена заштита представљали су једно од основних начела за која се залагао равногорски покрет, а које је имало одраза и на однос према женама, посебно оним чији су чланови породице били у редовима

⁶³⁶ О томе: Љ.Шкордић, *нав. дело*, 187-195.

⁶³⁷ О томе: Љ.Шкордић, *нав. дело*, 191-194.

⁶³⁸ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 233.

ЈВуО (равногорски покрет исплаћивао је помоћ члановима породица својих сабораца, нарочито у случајевима када нису имале других прихода).⁶³⁹

Захваљујући политичком активирању покрета, крајем 1943. и почетком 1944. године на територији окупирани Србије почиње оснивање тела путем којих се настојало да се становништво укључи у рад равногорског покрета. Оснивани су равногорски народни одбори који су преузели улогу цивилне власти и задатак им је био да шире национално и политичко јединство, да народ упознају са упутствима за рад издатим од стране вођства покрета, да врше контролу рада појединаца и органа, старају се о сиротињи и избеглицама, прикупљају помоћ и сл. На челу покрајинског одбора за Србију налазио се Драгољуб Михаиловић. У одборима је требало да буду угледни и поштовани људи, али учешће жена није помињано, односно, активирање жена било је предвиђено само у оквиру посебних женских равногорских одбора. У оквиру одбора могло је бити више секција, попут просветне, културно-социјалне, финансијске, пропагандне, обавештајне и ударне.⁶⁴⁰

Равногорски покрет је настојао да наметне свој утицај женским друштвима и увлачио их је у свој састав у склопу ЈУОРА. За најзначајније женско друштво, *Коло српских сестара*, донет је Правилник о раду (јануар 1944), којим је ово друштво дефинисано као друштво честитих, национално свесних Српкиња које помажу напредак српског народа. Дужности чланица биле су да чувају и одржавају народне обичаје, посећују богослужења и развијају побожност и љубав према народу, краљу и отаџбини, да стоје у вези са четничким одбором или представницима четничких војних власти и прикупљају материјал, одећу и обућу за борце, да помажу сироте и ожалошћене, да учествују у народним манифестацијама и зборовима. Било је предвиђено да при сваком штабу корпуса буде постављена једна чланица интелектуалка која ће руководити пословима *Кола* на подручју корпуса.⁶⁴¹ Током априла и маја 1944. долази до формирања *Женске равногорске организације санитета (ЖРОС)* која је за приоритет имала санитарску службу, али и подизање културне и националне свести у народу. Правила ЖРОС-а су предвиђала да је реч о тајној и војној организацији под командом начелника санитета Врховне команде ЈВуО, а чланица организације могла је бити свака женска особа старија од 15 година, под условом да је национално исправна. За чланице су одржавани санитарски курсеви и оне су окупљане у санитарске јединице које су припајане болницама.⁶⁴²

4.4. Жена и комунизам

Потребу еманципације истицали су још творци социјализма, залажући се пре свега за економску једнакост жена и мушкараца. Своје ставове заснивали су на мишљењу Шарла Фуријеа да степен еманципације жена треба да буде мерило напретка друштва. Ову идеју је преузео Карл Маркс сматрајући да је степен развоја различитих друштава

⁶³⁹ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 264.

⁶⁴⁰ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 279.

⁶⁴¹ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 285.

⁶⁴² Љ.Шкордић, *нав. дело*, 285.

могуће мерити положајем жене у породици и друштву, а као и Фридрих Енгелс, проблем односа полова повезивао је са начином производње и присвајања резултата рада.⁶⁴³

Југословенски комунисти су се угледали на совјетске узоре, а изградњу своје организације базирали су на бољшевичким принципима, на основу којих је обликован лик професионалних револуционара, дисциплинованих и оданих Партији којој су се потчињавали до потпуног жртвовања.⁶⁴⁴ Организованост, енергија, идеологија, мистичност и дисциплина стварали су и одређену врсту узбуђења. Током 30-их година, нарочито међу студентима комунистичке организације на Београдском универзитету, долази до појаве и популарности идеје слободне љубави чије је ширење подстицало потцењивање морала и брака као буржоаске творевине, што је било коришћено и као средство да се девојке увуку у комунистичку организацију.⁶⁴⁵ Идеалан тип скојевца красиле су и привидна незаинтересованост за забаву и емоције, као и потпуна посвећеност питању револуције која је стремилa ка аскетизму, али и осећају личног значаја. И спољни изглед комуниста морао је бити усклађен са идеолошким ставовима. Нарочито су београдске скојевке и комунисткиње неговале култ сиромаштва, скромности и недотераности, у чијој се позадини понекад осећала и фрустрираност оних које нису биле богате и лепе. Осим тога, страховале су да ће услед жеље да се дотерују бити критиковане због малограђанштине.⁶⁴⁶

4.5. Жене у борби - НОБ

Број жена и њихово учешће у народноослободилачком покрету у Југославији представља један од феномена Другог светског рата.

Према проценама истраживача, на подручју Југославије је од 1941. до 1945. године око 100.000 жена ступило у партизанске војне редове.⁶⁴⁷ Током рата погинуло их је око 25.000 и рањено око 40.000, при чему су највећим делом оне биле предратне припаднице комунистичког покрета.

Током 1941. године први пут је дефинисано питање политике према женама у партизанском народноослободилачком покрету. У почетку је истицано да жене могу доприносити и својим деловањем у одредима као борци, али се више наглашавала њихова улога у позадини (курирска служба, неговање болесника и рањеника).⁶⁴⁸ Ипак, присуство жена у одредима постајало је све веће. Тако су у устанку и жене попут Савете Јаворине обучаване у руковању пушком, а неке као Соња Маринковић биле су ангажоване на организацији устанка у Банату и Бачкој.

⁶⁴³ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 296.

⁶⁴⁴ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 303.

⁶⁴⁵ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 304.

⁶⁴⁶ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 310.

⁶⁴⁷ Љ.Шкордић, *Положај жене у окупираној Србији 1941-1944*, докторска дисертација, Филозофски факултет у Београду, Београд 2015, 335; Ivana Pantelić, *Partizanke kao građanke. Društvena emancipacija partizanki u Srbiji 1945-1953*, Београд 2011, 35.

⁶⁴⁸ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 319.

Јосип Броз је запазио велике успехе жена бораца и 1942. године у писму Едварду Кардељу и Иву Лоли Рибару, констатовао је да је решено да се жене примају не само као болничарке, већ и као борци.⁶⁴⁹ Тако су већ у априлу 1942. године омладинске чете почеле да примају жене.⁶⁵⁰ За лист *Пролетер* (март-април 1942), Спасенија Бабовић написала је чланак у коме се залагала за равноправно учешће жена у борби.⁶⁵¹ Највећи број жена (298) прикључио се одредима током устанка 1941. године, а најмање жена (41) је приступило одредима током 1942. године. Током 1943. године у одреде ступа 112 жена, да би након тога њихов број почео да се смањује (70 жена).⁶⁵² Само у бици на Сутјесци учествовало је 2.844 жена, што према проценама представља 15% читаве партизанске борбене групације.⁶⁵³ Кроз Седму банијску ударну дивизију прошло је 811 жена од којих је 234 погинуло, док је једна проглашена за народног хероја, а 38 су постале носиоци партизанске споменице.⁶⁵⁴ Овакав ратни ангажман жена на симболичан начин најавио је њихову равноправност и потпуну изједначеност пред законом у новоформираној држави за коју се толико њих борило.

⁶⁴⁹ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 324.

⁶⁵⁰ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 324, напомена 325.

⁶⁵¹ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 324.

⁶⁵² Љ.Шкордић, *нав. дело*, 326.

⁶⁵³ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 327; Viktor Kučan, *Sutjeska – dolina heroja. Žene borci* (prvi deo), *Vojnoistorijski glasnik*, 3/1988, 205.

⁶⁵⁴ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 327, напомена 1641.

5. АРХИТЕКТОНСКА ДЕЛАТНОСТ У СРБИЈИ ЗА ВРЕМЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА

Када се разматра архитектонска делатност у Србији за време Другог светског рата, треба имати у виду да она обухвата како конструктивне делатности, тако и пренамене и рушилачку делатност, али и неостварене пројекте. На територији Београда, период рушења био је доминантан у односу на пренамене објеката, а посебно у односу на градитељску делатност, која је била врло скромна. Највећа градитељска активност забележена је у Смедереву, које је страдало у експлозији 5. јуна 1941. године. Захваљујући управо периоду поновне изградње Смедерева, може се стећи увид у то шта се под окупаторском архитектонском делатношћу подразумевало на територији Србије. Треба, при томе, имати у виду и шта се догађало у архитектури НДХ, како би се сагледао што објективнији преглед настојања окупатора када је у погледу архитектонска делатност.

5.1. Девастација Београда

Према прикупљеним подацима јасно је да је материјална штета у Београду само приликом бомбардовања 6. априла 1941. године била огромна: 672 потпуно порушене зграде и 6.829 делимично оштећених објеката. Укупно материјално оштећених лица било је 20.311, а погинулих за време бомбардовања 2.271.⁶⁵⁵ Немачко ваздухопловство није се придржавало међународних прописа, иако је Београд био оглашен за отворени и небрањени град.⁶⁵⁶



сл.1



сл.2

Немачки напад на незаштићени Београд проузроковао је смрт око 3.000 људи, а разорним запаљивим бомбама погођени су многи важнији објекти: железничка станица, Електрична централа, Војна академија, краљев двор на Дедињу, Земунски

⁶⁵⁵ Сретеније Зоркић, *Терор у Београду за време непријатељске окупације*, Годишњак града Београда књ. VI - 1959, Београд, 1959, 459-460.

⁶⁵⁶ Сретеније Зоркић, *нав. дело*, 460.

аеродром, Генералштаб, Учитељски дом, музеј, бројне школе, болнице, библиотеке. Само у Народној библиотеци, која је до темеља разорена, тада је уништено око 350.000 књига и око 500.000 часописа, чија је културно-историјска вредност непроцењива.⁶⁵⁷ Страдали су нарочито стамбени блокови на Теразијама, Дедињу, Бањици, Дорћолу и око Славије. Од делова града који су највише настрадали издвајају се Дорћол, околина Славије, околина Карађорђевог парка, центар града и околина железничке станице. (сл.1-4)



сл.3



сл.4

На рашчишћавању рушевина били су ангажовани Јевреји.⁶⁵⁸ Званична уредба донета је касније, децембра 1941. године под називом Уредба о увођењу националне службе рада и уредба је била на снази до краја окупације.⁶⁵⁹ У дневној штампи (*Ново време*) свакодневно је објављивана наредба за поједина годишта. Обвезници који се не би одазвали позиву подледали би казни као дезертери или одметници. Обавезна служба рада обезбеђивала је ангажовање мушких лица, а трајала је обично по три месеца. Обвезници службе рада из Београда, радили су на рашчишћавању рушевина у самом граду или су упућивани у руднике или на друга јавна градилишта. Обавезном службом рада била су обихваћена годишта од 1903. до 1922. године, што је око 20 годишта. Тим, веома широким дијапазоном годишта желели су да спрече што већи број мушког становништва да се прикључи партизанском покрету.⁶⁶⁰

⁶⁵⁷ Ненад Жарковић, *Пролазни логор Топовске шупе, Наслеђе*, бр.10, Београд, 2009, 105.

⁶⁵⁸ Сретеније Зоркић, *нав. дело*, 471.

⁶⁵⁹ Сретеније Зоркић, *нав. дело*, 484-485.

⁶⁶⁰ Сретеније Зоркић, *нав. дело*, 485.



Јевреји рашчишћавају рушевине Београда априла 1941. године

Девастација Београда од стране Немаца догодила се и приликом њиховог повлачења, почевши од септембра 1944. године. Између осталог, тада су уништили Панчевачки мост, све пруге главне железнице, оба железничка моста. На самом крају, немачке јединице су чак имале наређење да поред борбе са ослободилачким снагама, руше и сам Београд.⁶⁶¹ Рушење је било углавном усмерено на јавне зграде. Оштећен је Београдски универзитет, Коларчев народни универзитет, Прва мушка гимназија у улици Цара Душана, Ђачка трпеза на Ташмајдану, Стари двор, Берза рада, нова зграда Министарства грађевина у Немањиној улици, Друга женска гимназија и Руски дом у улици Народног фронта, Санаторијум др Живковића, Министарство финансија у улици Милоша Великог бр.12. Поред јавних зграда страдао је и велики број зграда на савској и дунавској падини, на Чукарици, Сењаку, у центру града и око Калемегдана. Број оштећених зграда у борбама био је велики.



Београд током повлачења немачке војске

⁶⁶¹ Сретеније Зоркић, *нав. дело*, 492.

5.1.1. Судбина синагога у Београду

Деструкција објеката везује се и за синагоге у Београду.⁶⁶² Пет синагога које су постојале у Београду уочи Другог светског рата, иако су претрпеле оштећења, ипак су највећим делом очуване сачекале ослобођење 1945. године.

Најстарија синагога на Дорћолу била је *Стара синагога* или *Ел кал вјеж*, која се налазила у улици Високог Стевана 5-7, односно у блоку зграда између Јеврејске и улице Тадеуша Кошћушка. Претпоставља се да је подигнута крајем 16. века, у доба када су се Јевреји масовније досељавали после великог прогона из Шпаније.⁶⁶³ Стара сефардска синагога, срушена је непосредно по завршетку рата, 1945. године, по наредби нових власти и на њеном месту данас се налази бетонирано кошаркашко игралиште.



Стара синагога

Од краја 19. века богатији Јевреји почели су да насељавају горње београдске четврти, тако да се појавила потреба за новом синагогом. Током 1897. године донета је одлука црквено-школске Јеврејске општине да се сазида нова синагога. За нову синагогу и зграду Општине биле су намењене две парцеле: Дубровачка 71 (данашње улице Краља Петра) и Цара Уроша 20. Биле су спојене, и допуштале излаз на две улице. Одобрење за синагогу је стигло 1898. године, а на конкурс је победио пројекат архитекте Милана Капетановића.⁶⁶⁴ Капетановић је замислио да синагога буде подигнута у маварском стилу. Након одобрења планова за изградњу (1905), камен темељац поставио је 10. маја. 1907. године краљ Петар I Карађорђевић. Синагога *Бет Јисраел* није била велика (35м x 14м). Њена задња страна била је добро видљива из улице Краља Петра до 1935. када је заклоњена зградом Савеза јеврејских општина. Синагога *Бет Јисраел* била је оштећена након бомбардовања (1941), али је трајала до краја Другог светског рата, кад је једним делом изгорела јесени 1944. године приликом

⁶⁶² О београдским синагогама: <http://arsmagine.com/judaizam/srpske-sinagoge-kojih-nema/>, <http://arsmagine.com/wp-content/uploads/2017/02/Sudbina-beogradskih-sinagoga.pdf>, <https://www.011info.com/bilo-jednom-u-beogradu/beogradske-sinagoge-1-sefardska-zaostavstina-dorcola>, <https://www.011info.com/upoznaj-beograd/beogradske-sinagoge-2-tragicna-sudbina-beogradskih-sinagoga>

⁶⁶³ <http://arsmagine.com/judaizam/srpske-sinagoge-kojih-nema/>

⁶⁶⁴ <http://arsmagine.com/wp-content/uploads/2017/02/Sudbina-beogradskih-sinagoga.pdf>

повлачења нациста из Београда.⁶⁶⁵ Срушена је 1949. године, после доношења решења о експропријацији, и на њеном месту данас се налази „Галерија фресака”.



Синагога *Бет Исраел*

Срушена је и земунска сефардска синагога, која се налазила у данашњој Дубровачкој улици, а која је оштећења претрпела у савезничком бомбардовању 1944. године. Друга земунска синагога, ашкенаска, 1962. године прешла је у општинско власништво и од тада је била прво дискотека, а данас је ресторан. Ова синагога је предмет реституције.

5.2. Остварени пројекти

Како би се разумеле градитељске тенденције Немаца на територији окупиране Србије, важно је у кратким цртама размотрити стваралачку делатност на територији Независне државе Хрватске.

Историја хрватске архитектуре у раздобљу Независне Државе Хрватске (1941-1945) обухвата врло плодну делатност током целог постојања НДХ, где је свакако главни носилац целокупне грађевинске делатности била држава.⁶⁶⁶ Међу истакнутим остварењима из тог периода је, на пример, пројекат који ради Владимир Турин у

⁶⁶⁵ *Исто.*

⁶⁶⁶ О архитектури у Независној држави Хрватској: Krešimir Galović, *Dom-krv-tlo*, у: *Vijenac*, br.227, 14. studeni 2002, Zagreb, 2002, на: <http://www.matica.hr/vijenac/227/dom-krv-tlo-13505/>; Krešimir Galović, *Arhitektura u Nezavisnoj državi Hrvatskoj*, у: *Hrvatska arhitektura u XX. stoljeću*, Zbornik radova sa znanstvenoga skupa održanog u Palači Matice hrvatske 8-10. studenoga 2007, Zagreb, 2009, 175-210; <http://kgalovic.blogspot.com/2012/03/arhitektura-u-nezavisnoj-drzavi.html>;

сарадњи са Фрањом Тишином за Свеучилишну клинику у Загребу (1941), потом, Владимир Антолић, Франо Цота, Иван Витић и Драго Иблер раде пројекте хотела Плитвичка језера (1941), Јурај Неидхардт ради пројекте Дома тјелесне културе, аеодрома и железничке станице у Сарајеву (1942), а Фрањо Тишина пројекте Хотела с пливалиштем (1942) и Дјечјег града Максимира (1943) у Загребу.



Јурај Неидхардт, пројекат аеодрома у Сарајеву, 1942



В. Турина и Ф. Тишина, пројекат хотела на Плитвичким језерима, 1941.

Оно што је, при томе, било од велике важности јесте нејеврејско порекло свих учесника у остварењу наведених пројеката. "Наредбом о утврђивању расне припадности државних и самоуправних службеника и вршитеља слободних академских звања" из 1941. године, тражено је од свих културних и научних институција, укључујући и архитектонске бирое да прикупе изјаве о расном пореклу свих запослених, али исто тако и њихових брачних партнера. Истовремено је „Законом о заштити народне и аријске културе Хрватског народа" (1941) Јеврејима била забрањено свако учествовање и у урбанизму.⁶⁶⁷ Тако је од тада активних архитеката, било оних који су радили све до слома НДХ, оних који су се у неком тренутку придружили НОБ-у, оних који су радили у илегали, оних који стасавају у време НДХ, али и оних који су због свог порекла настрадали током овог периода.⁶⁶⁸

Када се говори о архитектури у НДХ, она подлеже стилским поделама и поделама према периодима настанка. Што се прве поделе тиче, главна карактеристика хрватске

⁶⁶⁷ <http://kgalovic.blogspot.com/2012/03/arhitektura-u-nezavisnoj-drzavi.html>

⁶⁶⁸ <http://kgalovic.blogspot.com/2012/03/arhitektura-u-nezavisnoj-drzavi.html>

архитектуре у том периоду је двојност између модерне архитектуре и народног градитељства (*Heimatsstil*). Осим тога, архитектура у НДХ, дели се и на четири раздобља.⁶⁶⁹ Прво је раздобље траје од успостављања државе 1941. до почетка 1942. године. Друго траје до краја 1942. године, треће је доба релативне консолидације државе од 1943. до фебруара 1944. године, и четврто које траје од фебруара 1944. до коначног слома НДХ 1945. године.

Убрзо након проглашења НДХ, издата је наредба о градњи хрватских радничких породичних кућа, које ће почети да се граде у свим већим градовима (Карловац, Осијек, Сисак, Вараждин). Тако настају такозвана Павелићева насеља, у чијој архитектури је присутан раскид са модерним стремљењима и усвајање сеоске (народне) архитектуре. Пандан овим насељима су сеоска и радничка насеља на простору тадашњег Трећег Рајха изведена у стилу *Heimatsstila*. Концепцију тих насеља поставио је још крајем 1920-их и почетком 1930-их Пол Шулице-Наумбург. Оно што, међутим, изостаје из стилских токова у архитектури НДХ је неокласицистичка архитектура, која је у Трећем Рајху коришћена за јавна здања (најпознатији архитекта тог стилског одређења био је Алберт Шпер). Од грађевина намењених јавним окупљањима, градиће се Просвјетна огњишта (сл.1), за која је био задужен архитекта Александер Фројденрајх, који ће чак објавити и књигу посвећену изградњи ових објеката: *Просвјетна огњишта — приручник за потицање на грађење, оснивање и изградњу друштвених домова с дворанама у Хрватској* (1943). Њихова главна карактеристика била је блискост са начелима *Heimatsstila*.⁶⁷⁰

На који начин је приступљено изградњи у окупираној Србији најбоље се види на примеру обнове Смедерева након експлозије 5. јуна 1941. године. Испоставиће се да је управо оно што је истицано као доминантно у НДХ бити изведено и у обнови Смедерева. Пожељна стилска одређења кретаће се у два смера: модерне тенденције и фоклорна (народна) архитектура.

5.2.1. Обнова Смедерева

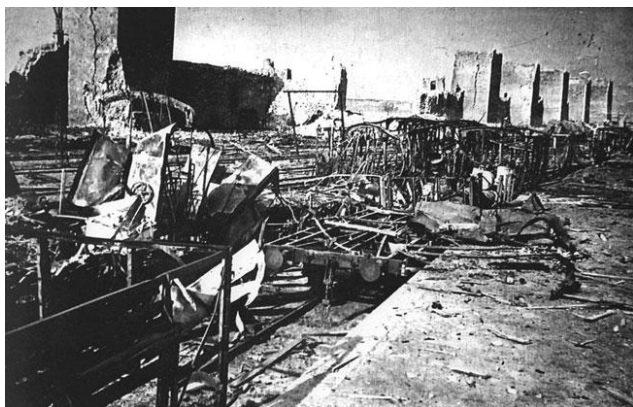
Један од најтрагичнијих догађаја током Другог светског рата, јесте експлозија муниције и барута у Смедеревској тврђави 5. јуна 1941. године. Експлозија, која је имала снагу мање атомске бомбе, разорила је Смедерево. Тај догађај до данас није у потпуности расветљен: не зна ни тачан број жртава, ни узрок трагедије.

У Смедереву, при томе, не би било толико жртава да није био четвртак, који је одабран за пијачни дан, када долазе људи и из околних места. Броју погинулих допринело је и то што су тог дана гимназијалци примали сведочанства, а глумци Српског народног позоришта дошли по плате возом из Новог Сада, јер је средиште Бановине дунавске

⁶⁶⁹ Krešimir Galović, *Dom-krv-tlo*, у: *Vijenac*, br.227, 14. studeni 2002, Zagreb, 2002, на: <http://www.matica.hr/vijenac/227/dom-krv-tlo-13505/>;

⁶⁷⁰ Krešimir Galović, *Dom-krv-tlo*, у: *Vijenac*, br.227, 14. studeni 2002, Zagreb, 2002, на: <http://www.matica.hr/vijenac/227/dom-krv-tlo-13505/>;

било у Смедереву. О броју жртава се доста спекулисало, али тачан број настрадалих никад није утврђен. Према неким подацима било је 700 људи у возу, још око три стотине је погинуло, а према другима број жртава се креће од 1800 до 2500.⁶⁷¹ На плочама спомен-костурнице, међутим, која је подигнута у знак сећања на погинуле, уписано је само 485 имена.



После слома Краљевине Југославије, немачки војници су сву муницију складиштили у Смедеревској тврђави, јер су спремали наоружање за Источни фронт. Према неким подацима било је око 800 вагона муниције и 35 вагона експлозива. Прво се чуло неколико мањих експлозија, а потом је уследила велика, разорна експлозија, тако да је за десетак секунди нестао читав крај око железничке станице, такозвани Калемегдан, затим Језавски кеј и део града до цркве и суда. Поручене су 173 зграде, тешко је оштећено 1269, док ни једна зграда није остала неоштећена.⁶⁷²

⁶⁷¹ О томе: М.Миловановић, *Смедерево, српска Хиросима*, Смедерево, 1998.

⁶⁷² Данијела Срејић, *Архитектура Смедерева од 1918. до 1945. године*, Смедеревски зборник 2, Смедерево, 2009, 133.



О узроку ове трагедије и даље се расправља. Помињу се италијански заробљеници и енглески шпијуни, међутим, Немачка тада није дозволила истраживања, јер то није била добра пропаганда за Трећи рајх. Постоје индиције да се катастрофа великих размера наслућивала годинама, јер је још Милан Ј. Стојимировић 22. јула 1922. године, у листу *Самоуправа*, указивао на опасност складиштења муниције и могућност да дође до експлозије.⁶⁷³

⁶⁷³ Весна Мркић, *Покушај расветљавања улоге Александра Дерока у обнови Смедерева током Другог светског рата*, у: Гласник Друштва конзерватора Србије 33, Београд, 2009, 158.



После експлозије наступио је период обнове Смедерева, у коме је град доживео потпуни архитектонски преображај. Најпречи задатак био је организовати најнужније радове на покопавању погинулих, лечењу рањених и отклањању рушевина. Како би се све то обавило што ефикасније, основан је Комесаријат за обнову Смедерева на чије чело је постављен Димитрије Љотић. На основу уредбе о изванредним овлашћењима Љотићу је била подређена Општина града Смедерева и делегати Министарства финансија, грађевина, народног здравља, исхране и социјалног старања. Осим Комесаријата био је основан и Фонд за обнову Смедерева којим су се прикупљала средства од државе, Дунавске бановине и Смедеревске општине.

У новонасталој ситуацији, Изванредном комесару је наложено да по скраћеном поступку изврши измене Генералног плана из 1937. године. То је било дато у надлежност Михаилу Радовановићу, који је уједно постављен и за шефа Архитектонског бироа при Комесаријату и који ће на тој функцији бити до 1. септембра 1943, а до укидања Комесаријата 30. септембра 1944. године, био је архитекта Миленко Радовановић.⁶⁷⁴ Тако је почетком 1942. усвојен нови Генерални план града, који је стављен на јавни увид у септембру 1941. године.

У недостатку стручних лица за обнову Смедерева, Љотић је затражио њихово довођење, тако да су убрзо пристигли инжењери Данило Стакић, Борис Христуло, Андрија Љоља, Коста Панић, Леонид Јовановић, Бранко Крајчиновић, Вјаћеслав Шћупљак, Никола Кулић, Драгутин Јакшић, Миленко С. Радовановић, Сергеј

⁶⁷⁴ Весна Мркић, *нав. дело*, 158.

Петровић Вихров, Александар Дероко, Момир Коруновић, Михајло Радовановић, Светозар Јовановић и многи други који су радили на прегледу зграда, набавци материјала, изради пројекта водовodne и канализационе мреже и регулационим плановима.⁶⁷⁵ У периоду од 11. јуна 1941. године до 30. септембра 1944. године, преко 90% оштећених и порушених кућа је оспособљено за становање. Подигнуто је 115 зграда, од чега око 80 спратних и 35 приземних.⁶⁷⁶ Обновљене су и бановинске и општинске зграде (школа и болница), као и зграде осталих јавних установа, попут зграде Окружног начелства и суда, Гимназија, Царинарница, зграда Задужбине, „Хотел Нинић”, црква св. Георгија. Сви објекти садрже или елементе српске модерне или елементе који карактеришу српски национални стил.

Данијела Срејић је у прегледу архитектуре изграђене у обнови Смедерева издвојила три најважније зграде рађене у духу модерне и шест грађевина рађених са елементима српског националног стила.⁶⁷⁷

У духу модерне подигнута је, 1942. године, на простору централног трга *Зграда некадашњег удружења „Коло српских сестара”* (сл.1). Архитекта Милица Штерић била је и пројектант и надзорни орган приликом градње. Објекат је спратног карактера са основом у облику латиничног слова „Л“. Зграда је имала у приземљу четири локала, стан и салу која је била смештена у дворишту. На спрату су се налазила два стана, једна гарсоњера и две учионице. На главној фасади доминантна је хоризонталност. У приземљу је излог у металном раму који прати, скоро у целини дужину фасаде. На фасадном платну спрата је низ повезаних прозора изнад којих су симетрично постављена три окулуса, а данашњи стубови из излога, првобитно су били саставни део фасаде. „Иако стилски одудара од других објеката који се налазе на тргу ова зграда се уклапа у његов архитектонски склоп и поштује формирану амбијентално-просторну структуру“.⁶⁷⁸

⁶⁷⁵ Данијела Срејић, *нав. дело*, 134; Весна Мркић, *Покушај расветљавања улоге Александра Дерока у обнови Смедерева током Другог светског рата*, у: Гласник Друштва конзерватора Србије 33, Београд, 2009, 157.

⁶⁷⁶ Данијела Срејић, *нав. дело*, 134.

⁶⁷⁷ Данијела Срејић, *нав. дело*, 134-141.

⁶⁷⁸ Данијела Срејић, *Архитектура Смедерева од 1918. до 1945. године*, Смедеревски зборник 2, Смедерево, 2009, 134-135.



сл1



сл2

Друго здање са елементима српске модерне је угаона *Зграда некадашње ЈУ банке*. Објекат је стамбено-пословног карактера и састоји се из приземља и два спрата. Приземље је увучено у односу на горње етажне, а његову фасаду карактеришу велике застакљене површине. Две терасе постављене су изнад улаза и представљају главни мотив објекта, али ублажавају и наглашену вертикалност фасаде.

Трећи објекат је *Нешићева зграда са Стијовивићевим вратима*. Она има концепцију објекта у низу и лежи на правилној регулационој линији улице. Главна фасада подељена је на два бочна и централно поље, које је пак подељено пиластрима на три мања, у којима су смештени прозорски отвори. Ритам прозора исти је на оба бочна поља фасаде. Главни мотив овог објекта представљају дрвена врата која је израдио вајар Ристо Стијовић. Врата се састоје од три крила, а ослонац им представљају само по три шарке са леве и десне стране. На сваком крилу је по један плитки рељеф, са мотивом девојке која носи корпу са воћем, а на средњем рељефу, укомпонован у флорални мотив, налази се потпис Ристе Стијовића.

Према истраживањима Александра Кадијевића,⁶⁷⁹ у обнови Смедерева након јуна 1941. године, значајан допринос дао је и Сергеј Петровић Вихров. Као архитекта Дунавске бановине, он је 1942. године прешао у Смедерево, где је извео десетак зграда у стилу модерне архитектуре, као и поједина здања у фолклористичком духу.

Од здања рађених са елементима српског националног стила, под утицајем архитектке Александра Дерока, подигнут је низ јавних и приватних објеката.

Прва од њих је *Зграда некадашње Државне школе „Краљ Петар II“* (сл.3-4), подигнута 1942. године, по пројекту Миленка Радовановића и за чију је фасаду нацрт радио Александар Дероко. Зграда има приземље и спрат, а сви прозори су правоугаоног облика. Централни део грађевине има трем, кога карактеришу дрвени стубови и аркада која се одликује специфичним обликом лукова. Зграда се састоји и из два бочна крила,

⁶⁷⁹ А.Кадијевић, *Архитектонски развој Смедерева (1918-1941) у светлу историографских истраживања*, у: Смедеревски крај 1918-1941 (ур.Д.Милошевић, А.Кадијевић и С.Бјелица), Смедерево 2017, 179-180.

на чијим чеоним фасадама се налазе еркери подухваћени конзолама, што грађевини даје одлике националног стила. Решење зграде је такво да се у њој сустичу модерне тежње и традиционалне основе народног градитељства.



сл.3



сл.4

Други објекат који садржи елементе националног стила је *Зграда некадашњег хотела „Јадран“* (сл.5-6), подигнута на месту експлозијом разрушеног хотела „Јадран“. Грађевина је подигнута по пројекту Александра Дерока и данас се у њој налази Смедеревски музеј. Зграда има приземље и два спрата, а дуж северне стране је трем који је некад имао дрвене стубове и аркаду чији је облик лукова био индентичан онима на трему школе „Краљ Петар II“. Главни мотив јужне фасаде је еркер на њеном западном делу. Као и претходно здање и ово је по архитектонској концепцији спој модерне архитектуре уз коришћење елемената из традиционалног народног неимарства.



сл.5



сл.6

У контексту стамбене архитектуре рађене са елементима националног стила издваја се неколико грађевина: објекти у улицама Краља Милана бр.7 (сл.7) и Старине Новака бр. 1 (сл.8), као и зграда на Тргу 5. јуна бр. 5. Неколико стамбених зграда рађено је по пројектима Александра Дерока. Подигнуте су у блоку између улице Краља Петра I и Тврђаве. На овим објектима налазе се стилизоване ограде зидане од грубо тесаног камена, покривене ћерамидом и са штоком од хрстовине и друкерима од кованог гвожђа.⁶⁸⁰ Регулационим и грађевинским планом Смедерева из 1941. године, било је предвиђено да у овом блоку буде подигнуто 140 спратних и 90 приземних зграда, али до реализације овог плана није дошло.

⁶⁸⁰ О томе: Данијела Срејић, *нав. дело*, 138-139.



сл.7



сл.8



©Darko Veselinović

сл.9

Један од основних задатака Изванредног комесаријата била је и изградња Спомен-костурнице страдалим жртвама у петојунској експлозији.⁶⁸¹ (сл.9) Пројекат је поверен Александру Дероку, аутору Споменика сарајевским атентаторима из 1939. године. На позив Изванредног комесара он је израдио пројекат (сл.10), који је усвојен је на седници Саветодавног одбора Комесаријата, 1942. године.⁶⁸²

Међу документацијом везаном за Костурницу постоји и пројекат архитекте Момира Коруновића којим је било предвиђено да се Костурница ослања на западну фасаду цркве, тако да би имала и функцију простране припрате са звоником.⁶⁸³

Костурница, на данашњем Старом гробљу, требало је да буде усклађена са црквом Успења Богородице из петнаестог века,⁶⁸⁴ а сагласност за то дала је и Црквена општина Смедерево. Замишљено је да Костурница буде подигнута са западне стране цркве. Спомен-костурница је изведена у виду правоугаоног дугачког трема са кулом звоником, квадратне основе, у средишњем делу. Звоник је сазидан од опеке у

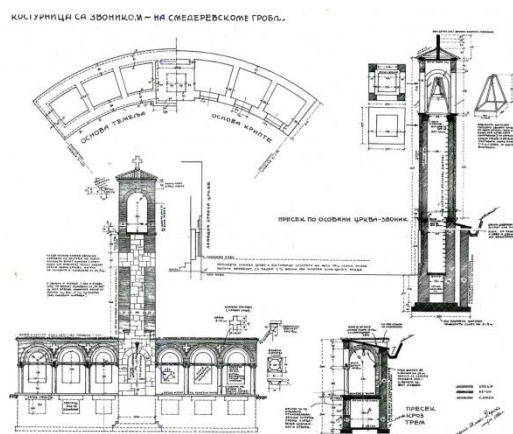
⁶⁸¹ Весна Мркић, *нав. дело*, 159.

⁶⁸² Данијела Срејић, *нав. дело*, 140; Весна Мркић, *нав. дело*, 159.

⁶⁸³ Весна Мркић, *нав. дело*, 159.

⁶⁸⁴ Припрата цркве дозидана знатно касније, уклоњена је марта 1942. године. Данијела Срејић, *нав. дело*, 140.

комбинацији са каменом, а кров је пирамидалног облика и покривен је ћерамидом. Испод кровног венца са сваке стране звоника налази се по један правоугаони, полукружно завршен отвор, а свака страна звоника украшена је са по једним крстом израђеним од разнобојног камена. Са северне и јужне стране звоника је нижи наткривени простор у виду отвореног трема.



сл.10

Његови ослонци су камени стубови кружног пресека на источној страни и зид са пиластрима на западној страни. На чеonoј страни је низ лукова од опеке који се ослањају на камене стубове и образују аркаду. Стубови су међусобно повезани дрвеним архитравним гредама, а кров који је благо закошен израђен је од армираног бетона. Испод крова, на западном зиду постављено је шест мермерних плоча на којима су уклесана 485 имена настрадалих у експлозији 5. јуна. Декорација трема обухвата капителе и мале камене крстове који су постављени између лукова на аркади. Пројектом је било предвиђено да се у оквиру комплекса изгради мртвачница и црквена канцеларија, али ти објекти нису подигнути.

Одлуку о завршетку свих радова донео је Изванредни комесар 21. августа 1944. године. Сви радови започети на основу Уредбе о изванредним овлашћењима за обнову Смедерева од 11. јуна 1941. године морали су бити завршени најкасније до 1. септембра 1944. године.⁶⁸⁵

У периоду од три године Смедерево је, захваљујући раду Изванредног комесаријата, доживело обнову огромних размера,⁶⁸⁶ иако су „услови у којима је радио Комесаријат били неподстицајни за било какву градитељску активност, а посебно за активност оваквих размера“.⁶⁸⁷ У Смедереву је током рата укупно подигнуто 115 зграда а у обликовању града учествовали су многи еминентни стручњаци, те је, према речима

⁶⁸⁵ Данијела Срејић, *нав. дело*, 141.

⁶⁸⁶ Смедерево, међутим, није тада први пут доживело радикални препород. У Смедереву је у периоду од 1919. године до 1937. године подигнуто преко 400 нових зграда. У тој обнови града такође су учествовали неки од најзначајнијих архитеката у Србији тог времена, међу којима су Александар Дероко, Николај Краснов, Георгије Коваљевски и други. Више о архитектонском развоју Смедерева у том периоду: А.Кадијевић, *нав. дело*, 173-188.

⁶⁸⁷ Данијела Срејић, *нав. дело*, 141.

Весне Мркић „период деловања Комесаријата био једна од историјских и стилских прекретница у архитектонско-урбанистичком обликовању града“.⁶⁸⁸

Једно од питања које остаје, још увек, неразрешено јесте промишљање периодизације обнове Смедерева. Наиме, како је истакао Александар Кадијевић „постоје неслагања о томе да ли би међуратно раздобље требало повезати са временом окупације и обнове града предузете након разарајуће експлозије 5. јуна 1941. године“.⁶⁸⁹ Према његовом запажању основа за њихово тематско обједињавање постоји, јер су и многи данас сачувани објекти, изграђени на принципима међуратне архитектуре. Наиме, по „архитектонским атрибутима они недвосмислено представљају наставак ранијих тежњи, будући да су их реализовали аутори формирану у међуратном периоду“.⁶⁹⁰

Осим тога, као што је већ напоменуто, оваква стилска опредељења у обнови Смедерева, била су и последица тежњи које су постојале и у НДХ. Оно што је карактеристично за обе територије јесте непостојање монументалне архитектуре карактеристичне за Трећи Рајх. Покушај увођења таквих тенденција у српску архитектуру збио се у годинама пред Други светски рат, највише у оквиру неостварених пројеката Вернера Марха. Оно што се показало јесте велико незадовољство стручне јавности у погледу увођења таквих стилских тенденција.

5.3. Неостварени пројекти

5.3.1. Пројекат Олимпијског стадиона и Тријумфално поље на Бањици

Непосредно пред Други светски рат српска јавност се узбуркала и поделила поводом једног догађаја. Њему је претходило одржавање Олимпијских игара у Берлину (1936) и ношење олимпијске бакље кроз Србију. Наиме, традиција ношења бакље први пут је у модерној олимпијској историји рекреирана специјално за берлинску Олимпијаду, када је бакља ношена од Олимпије до Берлина. „Универзална олимпијска порука мира и сарадње међу народима, коју је бакља требало да симболизује, међутим, тек је реторички прекривала реалполитичку стратегију немачке културне и политичке експанзије, дуж линија осмодневног пута пламена кроз Грчку, Бугарску, Југославију, Мађарску, Аустрију, Чехословачку и Немачку“.⁶⁹¹ Олимпијска бакља дочекана је уз овације грађана. У Београду она се задржала један сат, у јутро 27. јула 1936. године, када је запаљен пламен на „олимпијском жртвенику“, који је као привремена дрвена конструкција постављен на Теразијама. Укључивање Београда у руту олимпијске бакље разбудило је амбиције за активнијом промоцијом Београда, са циљем да се град кандидује за домаћина Олимпијских игара 1948. године.

Олимпијским играма у Берлину присуствовао је и председник Владе Краљевине Југославије Милан Стојадиновић. Убрзо по њиховом завршетку, Југословенски олимпијски одбор, на конгресу Међународног олимпијског одбора, предложио је да се

⁶⁸⁸ Весна Мркић, *нав. дело*, 162.

⁶⁸⁹ А.Кадијевић, *нав. дело*, 177.

⁶⁹⁰ Исто.

⁶⁹¹ Ljiljana Blagojević, *Moderna arhitektura Beograda u osvit Drugog svetskog rata: sajam, stadion, logor, y: Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, tom 2. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, Beograd, 2012, 121.*

XIV Олимпијада одржи у Београду.⁶⁹² Као један од главних услова била је изградња олимпијског спортског комплекса.⁶⁹³ Олимпијски стадион требало је да буде изграђен до лета 1941. године, да би свечано био отворен за прославу пунолетства и крунисања Петра II Карађорђевића, 6. септембра 1941. године.⁶⁹⁴

Како је за потребе Олимпијских игара у Берлину, као главни архитекта за пројектовање првог савременог спортског комплекса у Берлину са олимпијским био ангажован професор Универзитета у Берлину Вернер Марх, са својим братом Валтером, успостављена је сарадња између Марха и Милана Стојадиновића.⁶⁹⁵ Вернеру Марху тако је понуђено ангажовање у Београду на два пројекта: на пројекту олимпијског комплекса са репрезентативним стадионом и израдом плана детаљне регулације Београдске тврђаве и на пројекту Тријумфалног поља на Бањици, које је требало да служи за војне параде и соколске слетове.

Идеја одржавања олимпијских игара у Београду, а посебно ангажовање Вернера Марха, који је од 1932. године, када је упознао Адолфа Хитлера, с њим одржавао врло блиску комуникацију све до Другог светског рата, поделило је тадашњу стручну јавност "чија је усмерена опструкција директно утицала на одлагање, а потом и на напуштање, идеје државних власти за пројекат немачког архитекте".⁶⁹⁶ Целовита листа образложења и захтева приказана је у јединственој Резолуцији београдских архитеката, која је усвојена на састанку Клуба архитеката УЈИА, 18. августа 1939. године.⁶⁹⁷ Неке од најдиректнијих напада упућивао је председник Клуба архитеката из Београда, арх. Бранко Максимовић, "осуђујући државну управу због довођења страног архитекте у престоницу, уз тенденциозно навођење нацистичког порекла ангажованог немачког аутора".⁶⁹⁸

Као већ афирмисани архитекта на пољу олимпијских комплекса и стадиона, Марха је ангажовала Југословенска влада и Управа Београдске општине, да изради нацрте за два спортска комплекса у југословенској престоници. Вернерх Марх је, при томе, пројектовао и репрезентативно здање амбасаде Краљевине Југославије у Берлину (1938).⁶⁹⁹ Министарство грађевина је, крајем 1938. године, упутило Министарском савету решење да је издвојено тридесет милиона динара за Олимпијски стадион у Београду, са првим до тада упућеним предлогом да Вернер Марх буде главни архитекта на овом пројекту.⁷⁰⁰

⁶⁹² Иван Р.Марковић, *Провокација нове естетике: два пројекта Вернера Марха у Београду*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, Нови Сад, 2013, 166.

⁶⁹³ Ljiljana Blagojević, *Moderna arhitektura Beograda u osvit Drugog svetskog rata: sajam, stadion, logor*, у: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, том 2. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, Beograd, 2012, 121.

⁶⁹⁴ Ljiljana Blagojević, *Moderna arhitektura Beograda u osvit Drugog svetskog rata: sajam, stadion, logor*, у: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, том 2. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, Beograd, 2012, 126.

⁶⁹⁵ Иван Р.Марковић, *нав. дело*, 163, 165.

⁶⁹⁶ Иван Р.Марковић, *нав. дело*, 163, 166.

⁶⁹⁷ Иван Р.Марковић, *нав. дело*, 173, напомена 21.

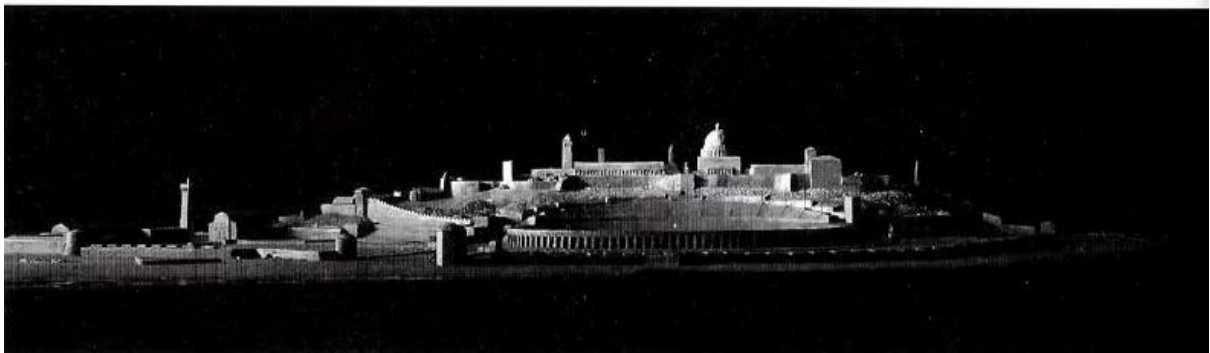
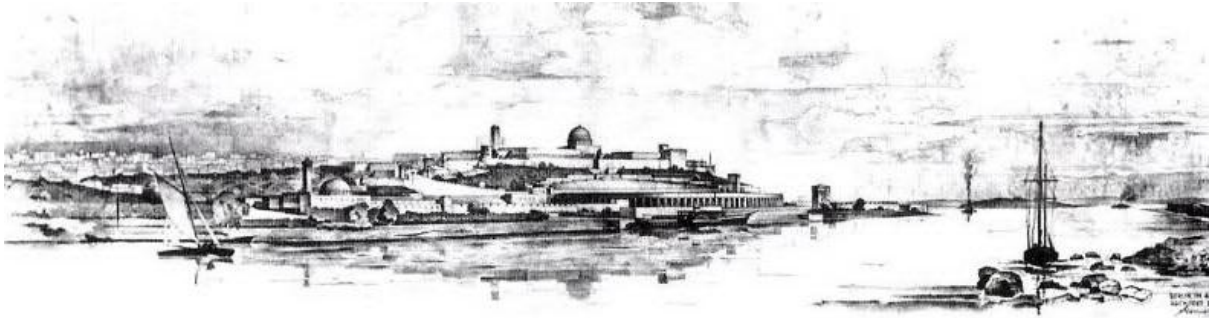
⁶⁹⁸ *Исто*.

⁶⁹⁹ Иван Р.Марковић, *нав. дело*, 167, напомена 9.

⁷⁰⁰ Иван Р.Марковић, *нав. дело*, 167, напомена 7; Архив Југославије, фонд бр. 62, фасц. бр. 1505.

На конференцији Министарства грађевина, одржаној 18. јула 1939. године, Марх је приказао пројекте за изградњу спортских објеката са Олимпијским стадионом и урбанистичким планом будућег репрезентативног комплекса Доњег града.⁷⁰¹ Два дана касније, у писменом обраћању министру грађевина, Марх је навео да кнез-намесник Павле Карађорђевић подржава све његове радове на Београдској тврђави.⁷⁰²

Пројектом била је предвиђена изградња Олимпијског стадиона (са 53.000 места), затворених и отворених базена, спортске академије са борилиштем и интернатом, мањег стадиона за вежбање, куће за чиновника као и пратећих објеката угоститељске, трговачке и административне намене. Стадион је требало да се простире на западном делу доњоградског платоа (сл.1 и сл.2)



сл.1 Олимпијски стадион на Доњем граду на Калемегдану, 1940.

Стадион је требало да буде изграђен као грађевина коју карактерише "препознатљив симплификовани монументализам".⁷⁰³ На пројекат стадиона и пратећих објеката утицала је веома неправилна конфигурација терена. Зато се Марх одлучио да да конструкцију западних трибина, окренутих у правцу Дунава, укопа у горњоградско брдо. Осим тога, он је настојао да води и рачуна о затеченој историјској амбијенталној целини средњовековне фортификације, којом подвлачи важност амбијенталног контекстуализма.⁷⁰⁴ Управо идеја укопавања западне трибине у јавности је критикована, између осталог, као функционално неуспела.

Спортска арена била је конципиране према грчком моделу, чиме је Олимпијски стадион у Београду био једини такве врсте у Марховом опусу. Осим тога, "овај објекат

⁷⁰¹ Иван Р.Марковић, *нав. дело*, 167.

⁷⁰² Иван Р.Марковић, *нав. дело*, 173, напомена 20.

⁷⁰³ Иван Р.Марковић, *нав. дело*, 169-170.

⁷⁰⁴ Иван Р.Марковић, *нав. дело*, 170.

је остао релативно дистанциран од већине репрезентативних градитељска остварења у престоници Трећег рајха, а која се одликују гломазношћу, префорсираном диспозицијом, просторном наметљивошћу и асоцијалним геометријским пуризмом".⁷⁰⁵

Истовремено, Марх је израдио план детаљне регулације Горњег града, која је планирана у две фазе. Осим делимичних измена траса пешачких стаза, обимније промене биле су предвиђене на платоу где је смештен Споменик захвалности Француској и на најјужнијем бедуму Тврђаве, где је планирано "да се нивелацијом терена овај истурени конусни масив формира као укупани амфитеатар, са отвореним аудиторијумом и сценом која би била лоцирана на најужем делу бедема".⁷⁰⁶ Изградњом отвореног амфитеатра планирано је да се (данашњи) Природњачки музеј уклони јер би посетиоцима реметио прилаз. Претпоставља се да је овај амфитеатар био предвиђен за летњу позорницу.⁷⁰⁷



сл.2

У другој фази, планирана је изградња посебног архитектонског комплекса на Горњем граду, који је уједно требало да буде део целине са Олимпијским стадионом. Тај комплекс састојао би се из објеката намењених искључиво установама културе, које је требало да чине ново културно средиште Београда. Планирана је изградња Националног споменика и три музеја: Етнографског, Народног и Ратног. Међутим, на фотографији макете запажа се знатно већи број грађевина и једна за коју је планирано да надвиси остале објекте и за коју се сматра да је требало да буде, вероватно, нешто налик на планирану Палату народа у Новом Берлину (дело Алберта Шпера).⁷⁰⁸ Иако су домаћи стручњаци и надлежне коморе упућивали директне апеле против изградње гломазних здања потпуно непримерених утврђеном средњовековном амбијенту, њу су одобриле највише владајуће инстанце.⁷⁰⁹ Вернер Марх је, при томе, пројектовао и тунелски пролаз који је требало да омогући директну везу између Горњег града и

⁷⁰⁵ Исто.

⁷⁰⁶ Иван Р.Марковић, *нав. дело*, 171.

⁷⁰⁷ Иван Р.Марковић, *нав. дело*, 171, напомена 17 и 18.

⁷⁰⁸ Иван Р.Марковић, *нав. дело*, 171.

⁷⁰⁹ Иван Р.Марковић, *нав. дело*, 173.

стадиона као и да прилаз стадиону буде омогућен и са бочних страна, а Марх је разрадио и поступак евакуације у случају хаварија, чиме су испуњени сви стандарди, до тада непознати у Београду, о безбедности и заштити публике на јавним манифестацијама.⁷¹⁰

Иако упоредо рађени са пројектом за Олимпијски комплекс и реконструкцију Горњег града, планови за изградњу Тријумфалног поља на Бањици, нису били део тог подухвата, али јесу настали у оквиру планова о модернизације националног спортског програма. Наиме, соколски слетови организовани су једном годишње на посебно уређеним површинама где је била могућа изградња привремених трибина које су демонтиране након манифестације. Испоставило се да су привремене конструкције изискивале много већа средства него чврсто грађени стадиони.⁷¹¹

Тријумфално поље на Бањици требало је да постане простор за одржавање соколских слетова, али и других јавних манифестација, турнира и коњичких игара. Изградња Тријумфалног поља била је предвиђена на површини већој од 40 хектара (простор између некадашње Шумадијске улице и Бањичког венца), а планирана је и изградња путне мреже према Авали и Дедињу, реконструкција и преуређење простора и војних објеката на Бањици, подизање кампа за вежбаче на паради, изградња шеталишта и помоћних објеката.⁷¹²

Централни део комплекса требало је да представља Тријумфално поље, са амфитеатрално постављеним трибинама које уоквирују арену, које су на једном крају изведене лучно, а на супротном крају су нагло прекинуте, чиме се добија простор отвореног амфитеатра, са подужним смештајем аудиторијума.⁷¹³ (сл. 3). Превиђени капацитет трибина био је 100.000 места. Иако овај пријекат није изведен, на њему предвиђеном простору до данас је изведен комплекс отворених и затворених пливачких базена, фудбалски терен са трибинама сведених димензија, али и неколико стамбених вишеспратница.



сл.3

⁷¹⁰ Исто.

⁷¹¹ Иван Р.Марковић, *нав. дело*, 174.

⁷¹² Иван Р.Марковић, *нав. дело*, 175.

⁷¹³ Исто.

5.3.2. Логор у Засавици

Нацисти су већ током лета 1941. започели са израдом планова о формирању централног логора, који би примио све сумњиве, неподобне и оне који су се оружјем супротстављали новом режиму.⁷¹⁴ Први планови за изградњу већег логора у Србији почели су од идеје да се на обали Саве код села Засавица, у близини Шапца, подигне сабирни логор, који је требало је да прими 50.000 до 500.000 заточеника. Према неким изворима план је подразумевао изградњу чак два логора, једног за Јевреје и Роме и другог за Србе.⁷¹⁵ Организацији Тот је поверена изградња логора код Засавице, која је, веома брзо стопирана, јер се испоставило да је изабрани терен био неподесан због плављења Саве.

5.3.3. Пећи за спаљивање

У првој половини 1943. године, немачка команда у Београду поставила је себи план да изгради пећи за спаљивање лешева стрељаних у Бањичком логору и на Сајмишту. Изградња је била поверена хауптштурмфиреру SS-трупа Крафту, који је извођење поверио шефу Bauleitung-а, надзорном инжењеру Пеле Херману.⁷¹⁶ Херман је у августу 1943. године позвао Александра Духанова и затражио од њега да изради предрачун за подизање крематоријума, који је требало да буде смештен на Сајмишту. Херман је Духанову предао и један елаборат фирме Х-Кори из Берлина, која ће му пружити детаљнија упутства за изградњу пећи, јер је та фирма била ангажована на изградњи пећи у Дахау и Лублину.⁷¹⁷ До изградње пећи, међутим, није дошло јер се према плану и предрачуну испоставило да изискује превелика новчана средства, иако је материјал, цигле и шамот, већ био допремљен. Зато су Немци од новембра 1943. године започели са спаљивањем стрељаних затвореника у Јајинцима.⁷¹⁸

Ипак, упркос тим статичним постројењима смрти, најмасовнији начин убијања јеврејских жена и деце био је гушење гасом у камионима „душегупкама“. Ова возила су била конструисана на иницијативу Хајнриха Химлера, а производила их је фирма „Saurer“. У питању су били заправо обични камиони чији је ауспух био преправљен тако да издувни гасови из мотора улазе директно у херметички затворен товарни део. Вожњом од 10-15 минута могло је да се убије 100 људи закључаних у возилу. Званичан назив ових камиона био је „камион Ц“, вероватно услед гаса циклона којим су жртве гушене, али је у нацистичким документима најчешће помињан као „возило за уништавање вашки“ (*Entlausungswagen*). Први пут ова возила су коришћена 1940. године у нацистичком програму „еутаназије“ када су у Немачкој погубљене десетине

⁷¹⁴ Места страдања, 204.

⁷¹⁵ Исто.

⁷¹⁶ Сретеније Зоркић, *нав. дело*, 488-489.

⁷¹⁷ Сретеније Зоркић, *нав. дело*, 489.

⁷¹⁸ Сретеније Зоркић, *нав. дело*, 489.

хиљада инвалида и ментално оболелих људи, а први такав камион допремљен је у Београд марта 1942. године. Осим Јевреја, ова метода егзекуције примењивана је и на заробљене партизане током 1942. године. Жртве које би преживеле гушење, усмрћиване су хицима у потиљак.⁷¹⁹

5.4. Пренамене објеката

Како би се што брже успоставила власт над освојеном Србијом, а посебно Београдом, Немци су се определили за пренамене објеката, како би у њих сместили неопходне институције за функционисање на окупираној територији. У Београду су извршене бројне пренамене објеката. Између осталог, у згради некадашњег Ратничког дома, који се налази на углу улица Браће Југовића, Француске, Симине и Емилијана Јосимовића, током окупације било је смештено седиште Гестапоа.⁷²⁰ Окружно руководство за Београд и Србију било је смештено у палату *Riunione* на Тргу републике 3.⁷²¹ У згради данашњег Стоматолошког факултета у Ранкеовој 4, било је седиште војне полиције.⁷²² Седиште и затвор Специјалне полиције било је на Обилићевом венцу 4, у новој згради УГБ-а⁷²³ Затвор Гестапоа налазио се у згради некадашњег Окружног суда за Београдски округ, на данашњем Тргу Николе Пашића.⁷²⁴ Затвор специјалне полиције у Ђушиној улици бр.7, настао је адаптацијом некадашње коњичке касарне Војске Краљевине Југославије.⁷²⁵ Зграда Српске Патријаршије требало је да буде уништена, али је ипак претворена у војничку касарну.⁷²⁶

Једна од најдрастичнијих пренамена објеката Током Другог светског рата, везује се за синагогу *Сукат Шалом*, која се налази у улици Маршала Бирјугова у Београду. Након Првог светског рата Ашкенази Јевреји су почели да се у већем броју досељавају из Баната. За локацију синагоге изабрана је Космајска улица 51 (данас Маршала Бирјугова). Њихова прва синагога била је зграда у којој је било смештено првобитно Народно позориште (до 1869) и она је остала Ашкенази синагога све до изградње нове у Космајској улици. Почетак радова званично су обележили краљ Александар и краљица Марија који су потписану повељу оставили у темељима синагоге. *Сукат Шалом* је постала највећа синагога у Београду и званично је отворена 1926. године.⁷²⁷ Немачки војници су храм у Космајској 19 користили као бордел, што представља најдрастичнију пренамену било ког објекта за време Другог светског рата код нас.

⁷¹⁹ О томе: J.Bajford, *Staro sajmište: mesto sećanja, zaborava i sporenja*, Beograd, 2011, 32, 38-39; S.Begović, *Logor Banjica 1941-1944.*, tom 2, Beograd, 1989, 30.

⁷²⁰ Grupa autora, *Mesta stradanja i antifašističke borbe u Beogradu 1941-44. Priručnik za čitanje grada, Beograda*, Beograd, 2013, 39. (у даљем тексту: *Места страдања*)

⁷²¹ *Места страдања*, 46.

⁷²² *Места страдања*, 41.

⁷²³ *Места страдања*, 50.

⁷²⁴ *Места страдања*, 64.

⁷²⁵ *Места страдања*, 77.

⁷²⁶ *Српска Црква у Другом светском рату*, прир. Епископ Атанасије, Посебан отисак из зборника *Serbia i komentari* за 1990. / 91, Задужбина Милоша Црњанског; у оквиру "Пројекта Растко - Библиотеке српске културе на Интернету", објављено фебруара 2000. на: https://www.rastko.rs/istorija/spc_dsvr.html.

⁷²⁷ *Исто*.

Ипак, ова синагога није срушена, већ је једина остала да служи својој намени и након Другог светског рата.⁷²⁸

5.4.1. Логори

Значајан број пренамена објеката везује се за успостављање логора, при чему је Београд био једина престоница у окупираној Европи на чијем су урбаном тлу формиран концентracиони логори. Мрежа немачких логора у окупираној Србији створена је дуж стратешких сувоземних и речних комуникација, а служила је за остваривање циљева Трећег рајха у самој Србији, али је уједно била и део мреже логора у Рајху и у земљама које су Немци окупирали.⁷²⁹ Органи немачке Полиције безбедности, а пре свега Гестапоа, управљали су скоро свим логорима у Србији, а значајну улогу у организовању и чувању радних логора, поред полицијских органа, имала је и војнопривредна организација Тот (*Organisation Todt*).⁷³⁰ Немачки логори у Србији и Банату углавном су формиран до пролећа и лета 1942. године.⁷³¹ Логори у Србији били су формиран у зградама или комплексима који су раније имали другу намену.

Логори у Србији могу се поделити на: логоре затворе, пролазне (прихватне) логоре и ране логоре различитих врста.⁷³² Између прва два типа логора није било већих разлика. Они су оформљени ради изоловања, тортуре или ликвидације што већег броја политички непожељних лица, припадника отпора, као и за спровођење геноцидног терора над Србима, Јеврејима и Ромима. Ови логори били су и „резервоар“ талаца за стрељања, а неки су били тако уређени да су по много чему били слични немачким концентracионим логорима. Њихови заточеници масовно су стрељани, а од пролећа 1942. године упућивани су и у логоре ван Србије.⁷³³ Главни логори, прве две врсте, били су у Београду, Шапцу, Нишу, Зрењанину и Зајечару, али је истовремено била довршена и мрежа радних логора, коју су чинили логори око рудника у источној Србији (Бор, Костолац) у Трепчи и у Лиси.⁷³⁴

За логор Топовске шупе искоришћена је касарна Војске Краљевине Југославије, која се раније звала „Касарна краљевића Андреја“, у којој су се налазили објекти за смештај артиљеријског оруђа. У касарни су, поред полигона за артиљеријско вежбалиште, подигнути објекти у којима су смештени поткивачка школа, склониште за артиљеријска оруђа и објекти за смештај војске и коња. Касарна се налазила у насељу Вождовац у Табановачкој улици број 1. За логор на Бањици извршена је пренамена касарне 18. пешадијског пука.⁷³⁵

⁷²⁸ <http://arsmagine.com/wp-content/uploads/2017/02/Sudbina-beogradskih-sinagoga.pdf>

⁷²⁹ Ненад Жарковић, *Пролазни логор Топовске шупе*, Наслеђе, бр.10, Београд, 2009, 107.

⁷³⁰ Исто.

⁷³¹ Исто.

⁷³² Исто.

⁷³³ Исто.

⁷³⁴ Исто.

⁷³⁵ Ненад Жарковић, *Пролазни логор Топовске шупе*, Наслеђе, бр.10, Београд, 2009, 107.

Логор на Старом сајмишту

Када је командујући генерал у Србији Беме 28. октобра 1941. наредио обуставу радова на изградњи логора у Засавици, услед лоших услова, он је објавио и да започињу радови на преуређењу београдског Сајма у Логор Земун. Можда најзначајнија пренамена објекта управо се везује за логор на Старом сајмишту, али не зато што су радови били посебно радикални, већ због значаја који је овај простор имао за међуратни Београд.

Један од главних догађаја у културном току Београда у међуратном периоду било је отварање Београдског сајма на левој обали реке Саве 1937. године.⁷³⁶ Комплекс је био предодређен за међународне и друге јавне манифестације. Од пројекта на конкурсу било је оних који су давали могућност за каснија проширења, међутим, одабран је план комплекса „затворене унутрашње логике“.⁷³⁷



⁷³⁶ Ljiljana Blagojević, *Moderna arhitektura Beograda u osvit Drugog svetskog rata: sajam, stadion, logor*, у: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, tom 2. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, Beograd, 2012, 115.

⁷³⁷ Ljiljana Blagojević, *Moderna arhitektura Beograda u osvit Drugog svetskog rata: sajam, stadion, logor*, у: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, tom 2. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, Beograd, 2012, 116.



1-5	Jugoslovenski paviljoni	10	Mađarski paviljon
6	Italijanski paviljon	11	Centralna kula
7	Čehoslovački paviljon	12	Mesto na kome je kasnije izgrađen Škodin toranj
8	Rumunski paviljon	13	Mesto na kome je kasnije izgrađen Nemački paviljon
9	Spasićev paviljon		

У склопу одлуке да се Београд укључи у међународне токове, налазио се и план изградње савременог сајамског комплекса.⁷³⁸ Конкурс за сајамски комплекс завршио се скандалом, јер је првонаграђени рад био дело истовремено члана жирија, те је пројектовање поверено архитектама Миливоју Тричковићу, Ђорђу Лукићу и Рајку Татићу, по чијим је нацртима комплекс и изведен 1937. године. На конкурс су се истакла још два пројекта. Један је био дело другонаграђеног Милана Злоковића, а други похваљеног Милорада Пантовића. Оба пројекта била предвиђала су линеарну организацију простора, за разлику од изведеног пројекта.

Са Другим светским ратом целокупна територија од Београда, преко Савена запад постала је од 11. октобра 1941. године део Независне државе Хрватске, а напуштено сајмиште претворено је, уз дозволу НДХ у концентрациони логор који је био под управом Гестапоа, а по називу *Judenlager Semlin* (Јеврејски логор Земун) био је једини немачки концентрациони логор у Европи који је носио „расно“ име.⁷³⁹ Адаптацију сајмишта у логор изводила је немачка државна грађевинска организација Тот.

⁷³⁸ О конкурсy видети: Ljiljana Blagojević, *Moderna arhitektura Beograda u osvjet Drugog svetskog rata: sajam, stadion, logor*, у: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, том 2. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, Beograd, 2012, 113-128.

⁷³⁹ Ljiljana Blagojević, *Moderna arhitektura Beograda u osvjet Drugog svetskog rata: sajam, stadion, logor*, у: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, том 2. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, Beograd, 2012, 126.

Пренамена објекта вршена је у две фазе. У првој фази, требало је током новембра месеца да се на Сајмишту изведу поправке оштећења која су настала приликом дизања у ваздух моста краља Александра, од стране југословенске војске у повлачењу.⁷⁴⁰ У другој фази, уследили су радови на пренамени објекта.

Спољно осигурање обухватало је ограду са бодљикавом жицом висине 2м, која је била постављена око постојеће ограде. Радови у павиљонима подразумевали су подизање подизање једноставне конструкције од дасака за лежање на неколико нивоа, закуцавање талпи преко полупаних прозора и озишивање неколико пећи. Радна снага при овим радовима били су мушкарци јеврејског порекла, довођени на рад из логора у Топовским шупама.

Када је логор био спреман, мушкарци су били смештани у павиљону број 5 који је био излован оградом од бодљикаве жице, жене и деца у павиљон број 3, а Роми у павиљон број 2. У павиљону 4 била је логорска кухиња, у Задужбини Николе Спасића логорска болница, а павиљон Турске претвоен је у болницу и мртвачницу. У централној кули била је јеврејска управа логора, а немачка команда била је у управној згради сајма.⁷⁴¹ Скоро у целини (изузев павиљона Италије, централне куле и Спасићевог павиљона), сајам је био порушен у савезничком бомбардовању 1944. године.⁷⁴²

Логор Организације Тот

У непосредној близини логора Земун, Организација Тот је формирала свој логор, адаптацијом прихватног логора из 1940. године који је подигнут за смештај немачких избеглица. Наиме, пред избијање Другог светског рата, у времену великих миграција становништва Европе, бројни транспорти су превозили путнике који су бежали од нацистичког режима у потрази за сигурношћу. Упоредо са Јеврејима, после септембра 1939. текао је процес усељавања Немаца са истока. Одредбе Споразума о ненападању између Совјетског Савеза и Немачке омогућавале су, наиме, пресељење немачког становништва после припајања Бесарабије и Буковине Совјетском Савезу. Њихово путовање Дунавом прекидано је код Кладова и Београда, где су на ушћу Саве у Дунав немачки исељеници проводили извесно време, па је Краљевина Југославија на ушћу Саве у Дунав изградила прихватни логор за смештај немачких избеглица.⁷⁴³

На том простору Организација Тот је током прве половине 1942. уредила логор који је функционисао независно од Гестаповог Прихватног логора Земун. Систем дрвених барака, са централним простором за смотре и окупљања логораша, био је предвиђен за смештај принудних радника. У њега су прво затворени партизани и ухапшени комунисти. Првих 2.500 људи је пребачено у логор Организације Тот 25. и 31. августа 1942, чије је званично име постало *Sammellager*. Током 1943. године, логор је

⁷⁴⁰ Места страдања, 204.

⁷⁴¹ Ljiljana Blagojević, *Moderna arhitektura Beograda u osvit Drugog svetskog rata: sajam, stadion, logor*, у: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, том 2. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, Beograd, 2012, 126.

⁷⁴² Ljiljana Blagojević, *Moderna arhitektura Beograda u osvit Drugog svetskog rata: sajam, stadion, logor*, у: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, том 2. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata, Beograd, 2012, 128.

⁷⁴³ Места страдања, 205.

расформиран на неодређено време, а баракe су послужиле за привремени смештај војника 13. оружане брдске SS дивизије Ханцар. После краћег времена, заробљенички логор је поново отворен. У наредним месецима, *Durchgangslager Semlin* (Пролазни логор Земун) је променио је име у Дулаг.

Логор Милишића циглана

Приликом савезничког бомбардовања Београда априла 1944. године, тешко су оштећена оба нацистичка логора на левој обали Саве. У Прихватном логору Земун (логор на Сајмишту) и логору Организације Тот (Дулаг), погинуло је више стотина заробљеника. У наредним месецима преживели заточеници логора Земун пребачени су у логор на Бањици, док су заточеници Дулага пребачени у новоформирани прихватни логор у Београду, на Булбудеру, у циглани Илије Милишића. Логор је постојао с донекле промењеним именом (Дулаг Београд) до краја маја 1944. године и био је последњи логор који је у току рата функционисао на територији града. Налазио се у Улици Светог Николе изнад данашње Градске болнице.⁷⁴⁴

⁷⁴⁴ Места страдања, 207.

6. УМЕТНОСТ ГРАЂАНСКЕ КЛАСЕ

У неубедљивом привду нормалног грађанског живота под немачком окупацијом било је аутора који су наставили да стварају „са слободе“ утолико што се нису нашли у неком од логора или затвора. Њихов однос према збивањима и окружењу, продуктивност и степен ангажованости били су различити, понајпре у складу са њиховим темпераментом, пређашњим ратним искуствима, или догађајима из личног живота. Међу њима се налазе и нека од највећих имена српског уметничког стваралаштва из претходних година, па и деценија.

Када избио Други светски рат (1939) Павел Паја Јовановић⁷⁴⁵ имао је већ осамдесет година, легендарно име, висок друштвени статус и огроман број разноврсних дела иза себе. Памтио је чак и године српско-турског рата из 1876-78, а пре свега имао је и искуство Првог светског рата, који је махом провео на имању Дунђерских у Челареву, одуживши им се израдом репрезентативних портрета. То ратно искуство, међутим, није могло бити особито трауматично, пошто се посед Дунђерских налазио на територији аустријског агресора, те је био поштеђен ратних пустошења која су од 1914. године захватила краљевину Србију у њеним тадашњим границама. На његово стваралаштво тај рат није оставио никаквог трага. Пред почетак Другог светског рата,

⁷⁴⁵ Рођен је 1859. године у Вршцу, банатском граду који се у то време налазио у оквирима Хабзбуршке монархије. По завршетку основне школе уписао је гимназију, али пошто се није одликовао марљивошћу, отац га је исписао из трећег разреда и почео да уводи у посао породичног фотографског атељеа, који је имао у центру Вршца. У то време, Паја је почео да размишља о томе да се посвети сликарству. У Беч одлази са намером да упише Академију ликовних уметности, али то није било могуће пре навршених шеснаест година и завршене гимназије, па је Јовановић остао у Бечу, код породице очевог пријатеља Јозефа фон Даблинга. По завршетку последњег разреда гимназије и неопходних припрема код професора Малхолца уписао је Академију школске 1877. године у класи историјског сликарства, коју је водио професор Кристијан Грипенкерл. Био је добитник стипендије фонда Гаврила Романовића, коју је примао од 1879. до 1883. године. На Грипенкерлову препоруку, Јовановић по завршетку основних студија исте године прешао у специјалну мајсторску класу за историјско сликарство код професора Леополда Карла Милера, где је провео три године (1880-1883). На крају прве школске године, први пут је излагао на завршној годишњој изложби и за то дело примио је другу награду, која је подразумевала стипендију (Preis-Stipendium) и одлазак у Рим. На наредној завршној годишњој изложби, Јовановић је поново излагао и добио поново награду и стипендију. Јовановић је продавао своје слике већ током завршних година студија, али је професионалну каријеру започео крајем 1883. године. У периоду између 1884. и 1939. године боравио је у европским уметничким метрополама, пре свега Лондону, Минхену, Паризу и Бечу, а извесно време и у Будимпешти. У време завршетка школовања на бечкој Академији, дошао је у контакт са енглеским галеристом Томасом Валисом са којим је склопио уговор да слика за лондонску Галерију Френч до 1917. године. Годину дана по потписивању уговора, Јовановић је у тој галерији припремио изложбу коју је званична енглеска јавна критика позитивно оценила, што му је обезбедило десетогодишњи уговор са истим галеристом. Према уговору, требало је да слика теме из живота Црногораца, Херцеговаца и Албанаца, а изведене радове могао је да излаже само у Валисовој галерији. Током овог периода Јовановић је често путовао у Црну Гору и шире области Балкана, а 1885. и 1886. по савету и у организацији галеристе Валиса, отишао је на пут у земље северне Африке, Египат и Мароко. Њихова сарадња је трајала до 1889, када се Јовановић преселио у Париз и склопио нов уговор са угледнијим лондонским галеристом Артуром Тутом. Непосредно по завршетку Првог светског рата планирао је да поново крене у Сједињене Америчке Државе, али до реализације плана није дошло, и сликар је наставио да живи у Бечу. О Паји Јовановићу: P.Petrović, *Paja Jovanović 1859—1957, katalog izložbe SANU*, Beograd, 2009.

међутим, поступио је другачије, напустио Трећем Рајху припојени Беч и одлучио да борави у Београду (где ће остати и до смрти, 1957). Ту је доживео сва ратна страдања која су задесила престоницу, али се то, упркос великом броју дела из тог периода, на њима уопште не примећује. Она се данас чувају у Галерији Матице српске, Музеју града Београда, Народном музеју у Београду, Српској академији наука и уметности и у приватном власништву.



Аутопортрет, 1941-1945.

У Галерији Матице српске налази се његов аутопортрет из ратних дана. У Музеју града Београда, налази се осам слика из тог периода. Неке од њих су скице и студије за портрете, док су друге готови портрети, а две слике су мртве природе. Од портрета завршене су само две слике (*Портрет Даринке Самодлаке* и *Портрет Милана Боке*). Ту се чувају и једна скица и три студије. Посебно је интересантна скица за портрет Даринке Самодлаке и завршена слика исте персоне, јер се врло јасно види ток настајања једног Јовановићевог дела.



Скица за портрет Даринке Самодлаке, 1941-45



Портрет Даринке Самодлаке, 1941-45

Поред ових дела, у Збирци се чувају и *Студија за мушки портрет*, *Студија за портрет Миленка Чавића* и *Студија за портрет Рајка Слијепчевића*, као и две мртве природе на којима је представљено цвеће (*Цвеће* и *Цвеће II*).

Из тог периода се у Народном музеју у Београду налазе такође једна слика цвећа (*Цвеће* из 1942. године), али и два портрета: *Портрет жене у ентеријеру (Први бал)* и *Портрет Софије Циклај* из 1943. године.



Портрет Софије Циклај, 1943.

У збирци Српске академије наука и уметности налазе се три дела из ратног периода. Од два портрета, на једном је представљен Вук Стефановић Караџић, док је на другом Милутин Миланковић (1943). Трећа слика посебно привлачи пажњу, јер је у питању једна од верзија Јовановићеве слике из раних дана. У питању је композиција *Мачевање*, чију је скицу први пут урадио око 1883. године, да би прва верзија слике настала око 1884. године. Ову верзију слике урадио је током Другог светског рата.



Мачевање, 1941-45.

У приватном власништву такође се налазе неке слике из ратног периода. Највише има портрета: *Портрет Милана Јанушевића*, *Млади Матијевић*, *Портрет даме у ентеријеру*, *Портрет Ерне-Сварце Танасковић*, *Портрет Гордане Петровић* (1943), *Портрет Миленка Чавића*, *Портрет Светислава Јовановића* (1943), *Портрет жене са црвеним шалом*. Поред портрета Паја Јовановић урадио је реплику Давидове слике *Наполеон код Анконе*, реплику *Арбанаса у заседи*, као и две верзије композиције *Сеобе Срба*. Једна је рађена током 1943-44. године, а друга 1945. године.



Сеоба Срба, 1943-44.



Сеоба Срба, 1945.

Паја Јовановић је за време Другог светског рата, како је показано, радио углавном портрете. Наручени портрети морали су бити рађени за породице које су биле финансијски добростојеће, с обзиром на велику немаштину и црну берзу која је била актуелна за време окупације. Стога се на тим делима окупација и атмосфера опасности уопште не осећају, напротив: на њима преовладавају мир и спокој дочарани уобичајеном вештином старог мајстора. Поред портрета радио је и реплике својих и туђих дела. Њихова тематика на први поглед може изгледати специфична: мачевање, заседе, битке и принудне сеобе поклапају се унеколико са ратним стањем те можда нису пука коинциденција. Ипак, не може се поуздано доказати намера Паје Јовановића да овим наративним композицијама алудира на актуелна збивања и историјски тренутак.

Припадник много млађе уметничке генерације, Зора Петровић⁷⁴⁶ је Први светски рат провела на студијама у Будимпешти, далеко од фронта, за разлику од Другог, када је живела и радила у окупираном Београду.

⁷⁴⁶ Рођена је у Добрици у Банату 1894. године, а умрла је у Београду 1962. године. (О Зори Петровић: D.Đorđević, *Zora Petrović*, MSU, Beograd, 1978; О. Јанковић, *Зора Петровић*, САНУ, Београд, 1995; Ј. Ћубрило, *Zora Petrović*, Тору, Beograd, 2011.) Сликарство је учила у Уметничко-занатској школи у Београду (1912-1919), код М. Миловановића, Ђ. Јовановића и М. Мурата. За време Првог светског рата (1915-1919) учила је у Будимпешти на Краљевској мађарској земаљској сликарској великој школи код Л. Деак – Ебнера. Извесно време проводи радећи са И. Ретијем у Сликарској колонији у Нађбањи (1918). У Паризу је два месеца посећивала сликарску школу А. Лота (1925). Радила је као наставник (1920-1950) у београдским школама и гимназијама, а као професор на Академији ликовних уметности у Београду од 1952. године. Прву самосталну изложбу имала је у Београду (1927). У предратном периоду била је добитник награда и признања, међу којима је први Орден Св.Саве V степена (1924), а на Југословенској изложби у Паризу добила је медаљу за сликарство (1937): После ослобођења Октобарску награду града Београда (1955) и Орден рада са црвеном заставом (1958). Излагала је на бројним изложбама у земљи и иностранству.



Већ угледна и награђивана, са препознатљивим стилем, она се и током ратног периода бавила темама и мотивима који су јој били преокупација и пре Другог светског рата (а остаће и после). У том периоду преовладавају две теме: мотив сељанке и портрет/аутопортрет, а јавља се и мртва природа.

Слика *Сељанка из Црне Траве* настала је 1941. године.⁷⁴⁷ Мотив сељанке Зора Петровић уводи у своје сликарство после 1937. године.⁷⁴⁸ „Мотиви сељанки ће након рата бити препознати као *diferentia specifica* у њеном раду која ће ускоро бити формализована и институционализована као „фолклористичка фаза“ у њеној каријери, а 1945. година ће бити узета као почетак ове фазе и време око 1955. као крај“.⁷⁴⁹ Према неким ауторима,⁷⁵⁰ упоредо са увођењем ове тематике, долази и до колористичке промене у опусу Зоре Петровић. За нова колористичка решења можда је визуелни подстицај био изворни фолклор.⁷⁵¹ „Цвеће, а нарочито фолклорни елементи у фигуралним композицијама, шамије, зубуни, ношње, појавили су се као претекст за овакву палету. Та звоњава боја повукла је за собом, разуме се, форму, формат слика, текстуру, дикцију“.⁷⁵² Послератна критика је ове слике препознала као документе о „нашем народу“, „нашем човеку“ и „нашим људима“, односно као *de facto* адекватан одговор на захтев постављен у Статуту Савеза ликовних уметника да уметност „буде тумач осећања и тежњи народних маса.“⁷⁵³

⁷⁴⁷ Слика се данас чува у Спомен-збирци Павла Бељанског.

⁷⁴⁸ Ј.Чубрило, *Зора Петровић*, ТОРУ, Београд 2011, 46.

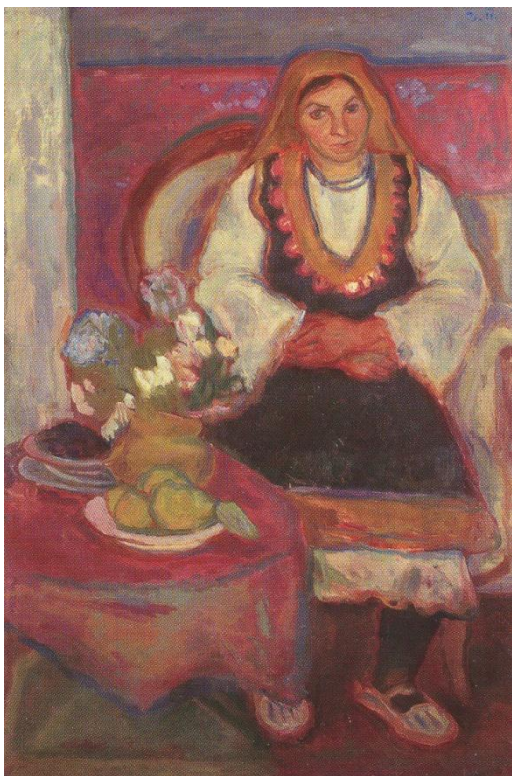
⁷⁴⁹ Ј.Чубрило, *нав. дело*, 46.

⁷⁵⁰ Д.Ђорђевић, *Сведочења о Зори Петровић*, у: Зора Петровић 1894-1962: ретроспективна изложба слика, Музеј савремене уметности Београд, Београд 1978; М.Стевановић, *Зора Петровић*, Књижевне новине, Београд, 19. јануар, 1952, прештампано у: Зборник Народног музеја, књ. IV, 457-463, Београд, 1964.

⁷⁵¹ Д.Ђорђевић, *нав. дело*, 20.

⁷⁵² М.Стевановић, *нав. дело*, 460.

⁷⁵³ Ј.Чубрило, *нав. дело*, 46.



Сељанка из Црне Траве, 1941, уље на платну⁷⁵⁴

Зора Петровић често се опредељивала за портрете у пуној фигури, како би се карактер модела показао у целини - кроз лик и држање тела. Она је неговала непосредан, спонтан и искрен однос према моделу, што је поступак карактеристичан за поетски реализам. Осим тога, Зора Петровић гајила је велику љубав према људима: „Та безгранична љубав коју ја и сада непомућено гајим одредила је још у почетку мој пут у сликарству. Због тога и не сликам пејзаж; он је, без обзира на своју лепоту, варљивији, плићи и мање жив од човека. Настојим да моје фигуре добију пун интензитет доживљаја, да из њих зрачи хуманост, снага, да су благи у изразу, без икаквог призвука сентименталности. Да су све фигуре сличне по чистоти, а опет различите по индивидуалности доживљаја. Сликам их без обзира да ли су то девојчице, младе жене, старице или мушкарци – увек као да сам их затекла у покрету, у јаком замаху, спонтано, онако како их тог тренутка осетим”.⁷⁵⁵

⁷⁵⁴ Спомен-збирка Павла Бељанског, инв. бр. СЗПБ 109.

⁷⁵⁵ <http://www.pavle-beljanski.museum/prikaz-dela.php?delo=119>



У атељеу, 1941.

Слика У атељеу из 1941. године, значајна је из више разлога.⁷⁵⁶ Са једне стране, она припада серији њених аутопортрета, док са друге, стране она припада серији портрета Павла Бељанског.

Према мишљењу Алексе Челебоновића, „Зора Петровић се често упуштала у сликање сопственог лика са потајном жељом да у цртама лица, нарочито кроз укочени поглед иза наочара, открије тајну свог повученог односа према свету. Окренута сама себи и када је сликала друге, она је до краја показивала тенденцију да се свесно или несвесно послужи мотивом као приликом за изучавање својих унутрашњих и потиснутих побуда“.⁷⁵⁷ Према њему, она је тиме један од најтипичнијих представника експресионизма у нашем сликарству.⁷⁵⁸

Зора Петровић је више пута сликала свог великог пријатеља Павла Бељанског.⁷⁵⁹ Са Павлом уметница се виђала врло често, а за време Другог светског рата готово свакодневно, јер је Бељански одлучио да за време окупације борави у Београду.⁷⁶⁰ Сви ти портрети представљају „својеврсни дневник једног пријатељства“.⁷⁶¹ Из ратних дана потиче и портрет Павла Бељанског из 1943. године. Павле је ценио стваралаштво Зоре Петровић, поготову њен однос према националном ликовном изразу „у чијем су средишту били спонтаност, емоционалност, колоризам, богатство материје и непосредност извођења“.⁷⁶² Осим тога, Бељански је ценио и њено схватање уметности, тако да је она често била саветник при одабиру слика за његову колекцију.

⁷⁵⁶ Поред слике У атељеу, која се чува у Спомен-збирци Павла Бељанског, постоји и *Студија за слику у атељеу*, која је у власништву наследника Павла Бељанског. О томе у: Јасмина Јакшић – Субић, Марта Ђармати, *Господин Павле Бељански (1892-1965)*, Нови Сад, 2015, 30, напомена 30.

⁷⁵⁷ А.Челебоновић, *Савремено сликарство у Југославији*, Београд, 1965, XXVI.

⁷⁵⁸ Исто.

⁷⁵⁹ <http://www.pavle-beljanski.museum/prikaz-dela.php?delo=120>

⁷⁶⁰ Јасмина Јакшић – Субић, Марта Ђармати, *нав. дело*, 30.

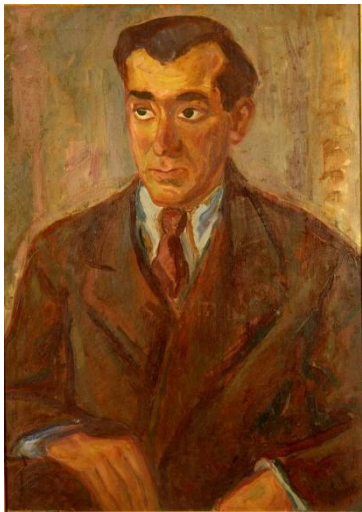
⁷⁶¹ <http://www.pavle-beljanski.museum/prikaz-dela.php?delo=120>

⁷⁶² Исто.



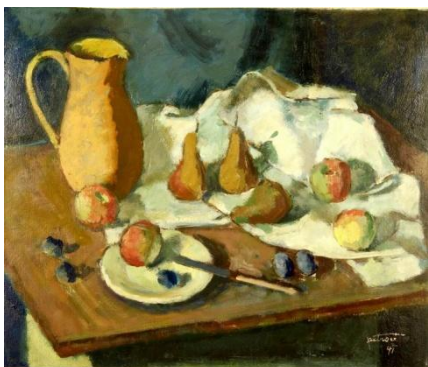
*Портрет Павла Бељанског, 1943, уље на платну*⁷⁶³

Наравно да је она у то време сликала и друге портрете.



*Портрет сликара Лукића, 1943, уље на шперплочи*⁷⁶⁴

Као што је напред поменуто, у репертоару Зоре Петровић током окупације нашла се и мртва природа, још једна, у односу на ратно окружење, неутрална тема.



*Мртва природа с воћем, 1941. уље на платну*⁷⁶⁵

⁷⁶³ Спомен-збирка Павла Бељанског, инв. бр. СЗПБ 117.

⁷⁶⁴ МСУ/Л 1833

По свему судећи, Зора Петровић као да није дозволила да је окупација земље омете у њеном стваралачком раду и у том погледу као да понавља приступ Паје Јовановића. Али, чињеница да је и у битно новим условима радила „по старом“ не значи да је рат није емотивно и психолошки потресао. Чини се пре као да је одлучила да се са својим осећањима бори кроз сам стваралачки чин, иако су њена дела тематски изван граница ратне свакодневнице. То јој је могло успети јер је, за разлику од „хладног“ и објективног академизма Паје Јовановића, Зора Петровић била типичан експресионист, дакле уметник који самим сликарским поступком исказује бурна расположења и жива кретања своје душе.

Образован на различитим поднебљима, од Академије ликовних уметности у Будимпешти 1917. године, преко Краљевске академије за умјетност и обрт у Загребу (1919—1924), потом на Академији у Минхену (1922) и у школи Ханса Хофмана (1922/23), Иван Табаковић имао је увид у најважније токове европске и југословенске сцене. Социјална ангажованост његове уметности, присутна готово од почетка и сама се трансформисала заједно са његовим стилем.⁷⁶⁶

Период прелаза из Новог Сада у Београд обележило је одбијање предлога да се врати у Загреб и оснивање групе „Дванаесторица“. У Београду напушта Групу, чиме показује тенденцију да се склони са политичке, друштвене, па и политичке сцене.⁷⁶⁷ На њу ће се вратити тек после ослобођења од окупације.⁷⁶⁸

⁷⁶⁵ МСУ/И 1509.

⁷⁶⁶ Још бољи увид стекао је током боравка у Паризу (1925), након чега се враћа у Загреб и са Отоном Постружником оснива приватну Слободну сликарску школу. Сарадња са Постружником и оснивање загребачке групе „Земља“ (1929), нагласиће Табаковићеву склоност ка сатиричној критици људских слабости и мана, што ће кулминирати у слици Гениус (1929), рађену на врхунцу његовог Загребачког периода (1925–1930). Прелазак у Нови Сад, међутим, обележава поступно напуштање стилског, а делимично и идејног вокабулара „Земље“, кроз приказивање приватних и јавних простора, мртвих природа и пејзажа. Ипак, многи радови из те фазе „показују да се Табаковић није одрекао социјалног ангажмана, већ да га је преобразио, језиком, стилем, ставом у ангажман погледа“. (L.Merenik, *Zagrebačko desetljeće Ivana Tabakovića*, Peristil 52, Zagreb 2009, 179.) Од манифестних ставова из групе „Земља“ остало је то да „треба стварати у духу свог доба, да се уметник не може отети хтењима новог друштва и стајати изван колектива“. (Исто) Заправо, Табаковић тада усклађује своја претходно стечена искуства са новостеченим новосадским светом који је „подстакао флексибилније разумевање „паришке“ традиције и ствара аутентични социјални интимизам, јединствен у југословенском сликарству тридесетих година XX века“. (Исто).

⁷⁶⁷ Оснивање групе „Дванаесторица“ био је уметнички покушај супротстављања милитантном борбеном реализму групе уметника, јер су они били окренути чистом уметничком односу према свету, због чега су их и називали „лар-пур.лартистима“ (Л.Мереник, *Иван Табаковић*, Нови Сад, 2004, 40).

⁷⁶⁸ Иван Табаковић (Арад, 10. децембар 1898 – Београд, 27. јун 1977) 1945. године постављен је за ванредног професора на Академији ликовних уметности у Београду. На Академију примењених уметности прешао је 1948. године, где је водио Одсек за керамику. Један је од оснивача и чланова уметничких група: "Земља" (1929), "Дванаесторица" (1937) и "Шесторица" (1954). За дописног члана САНУ изабран је 1965, а за редовног 1972. године. Излагао је у земљи и иностранству више пута и био је добитник великог броја награда и признања. (L.Merenik, *Zagrebačko desetljeće Ivana Tabakovića*, Peristil 52, Zagreb 2009, 165-180; Л.Мереник, *Иван Табаковић*, Нови Сад, 2004.)

Током окупације Табаковић је мање радио, али је и у том периоду створио неколико значајних дела. Нека од њих су *Паника* (1941), *Београд ноћу у пламену* (1944) и *Погинули за ослобођење Београда* (1944). Дело *Паника* је од посебног значаја, јер је оно настало као реплика на истоимени цртеж из 1927. године, а још сродних дела настаје током четрдесетих година.⁷⁶⁹ Оба дела набијена су страхом и беспомоћности, али и анималним нагоном за преживљавањем.⁷⁷⁰

Осим помнутих дела, у ратном периоду Табаковић слика *Предео са Сењака* (око 1942), на коме ратна атмосфера у потпуности изостаје. Слична је ситуација и са мртвим природама *Лимуни* (1941) и *Алати* (1943). На овим сликама, врло сведеног израза Табаковић уводи поремећену статику са „клизећим предметима“. На слици *Алати*, редефинише се појам мртве природе помоћу специфичне и бизарне Табаковићеве интиме. Иконографски је она сведочанство његовог концептуалног ангажмана усред социјализоване самоће. Конкретну политичку ангажованост је, како је познато, увек избегавао.



Предео са Сењака, око 1942., уље на картону⁷⁷¹



Лимуни, 1941.⁷⁷²

⁷⁶⁹ О томе: Л.Мереник, *нав. дело*, 41.

⁷⁷⁰ Исто.

⁷⁷¹ Инв.бр. МСУ/И 185.

⁷⁷² szpb-153.



Алати, 1943.⁷⁷³

Никола Граовац⁷⁷⁴ један од највећих мајстора колористичког експресионизма у српском сликарству 20. века, стварао је и за време окупације. Ратни опус чине дела две тематике: мртва природа и портрет. Мртве природе фокусиране су на букете цвећа који су Граовцу пружали прилику да искаже своју склоност ка живим бојама.



Сунцокрети у вази, 1940/41, уље на картону⁷⁷⁵

⁷⁷³ szpb-154.

⁷⁷⁴ Никола Граовац рођен је у селу Вребац код Госпића 1907. Сликарство је учио код Јована Бијелића у Београду (1932-1937). Након Другог светског рата одлази на Косово и Метохију, где ради као наставник цртања. Извесно време живи у Новом Саду (до 1965), а потом и у Београду (од 1965). Био је члан група *Четворица* (1934), *Тројица* (1937), *Облик* (1938) и *Десеторица* (1940). Први пут је излагао 1933. године. Излагао је на Пролећним изложбама југословенских уметника, са групама *Четворица*, *Тројица*, *Облик*, *Десеторица* *Десеторо*, на колективним изложбама УЛУС-а (1945-1954), УЛУВ-а (1950), на I и II тријеналу ликовних уметности, Октобарском салону и на групној изложби у Бриселу (1963), Лиону, Тунису, Бејруту, Пенсилванији. Самостално је излагао у Београду (1935, 1951, 1954, 1957, 1960), Приштини (1948), Бору (1945), Зрењанину, Сарајеву (1957), Новом Саду (1957, 1960), Прагу (1957), Сомбору (1969, 1992), Панчеву (1977), Сремским Карловцима (1978), Вршцу (1997). Сlike му се налазе у значајним музејима и галеријама, као и у многим приватним збиркама. Добитник је награде „Ђурица Ђорђевић“ (1937), награде „Политике“ (1938), Октобарске награде Новог Сада (1964) и награде УЛУС-а (1965). Умро је у Тополи 2000. године. Литература: *Nikola Graovac, Dom JNA – Beograd, Beograd 1964*; М.Б. Протић, *Српско сликарство XX века, Београд, 1970, 254-255*; М. Коларић, *Никола Граовац, слике, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд, 1980*; D. Popović-Mitrović, *Antifašistička Narodnooslobodilačka borba u delima likovnih umetnika Jugoslavije – likovni poliptih pobede – Izbor iz beogradskih fondova, Beograd 1995, 15*; В. Ристић, *Никола Граовац 1907-2000, Задужбина краља Петра I, Топола, 2007*.

⁷⁷⁵ МСУ/И 1312.



Цвеће, 1941, уље на картону

Ратном периоду припадају и неки портрети уз један аутопортрет, који се чувају у Народном музеју у Београду.



Глава жене, 1942-1943, уље на платну⁷⁷⁶



Глава жене, 1942-1943, уље на папиру⁷⁷⁷

⁷⁷⁶ НМ инв. бр. 032_1384

⁷⁷⁷ НМ инв. бр. 032_1386



*Портрет Цуца Сокић, 1942-1943, уље на платну*⁷⁷⁸



*Аутопортрет, 1942-1943, уље на шперплочи*⁷⁷⁹

Као што се из приложених дела види, стање окупације није на Граовчевом ратном опусу оставило баш никаквог трага.

Љубица – Цуца Сокић⁷⁸⁰ стварала је континуирано током читаве окупације у сажетом и строго дефинисаном репертоару: пејзаж-мртва природа-(ауто)портрет. Упркос томе,

⁷⁷⁸ НМ инв. бр. 032_1385

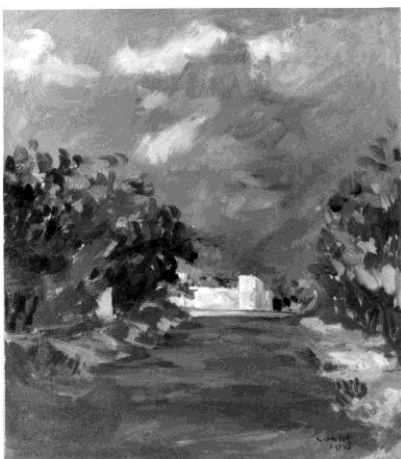
⁷⁷⁹ НМ инв. бр. 032_882

⁷⁸⁰ Љубица-Цуца Сокић рођена је у Битољу 1917. По завршетку гимназије у Београду, где јој је професор цртања била Зора Петровић, уписује се у Уметничку школу у Београду (1930). Ту је, најпре, студирала на Наставничком одсеку код проф. В.Поморишца, Љ.Ивановић и Б.Вукановић (1930-1934), а потом уписује Академски течај у класи проф. И.Радовића (1932-1936). Студије наставља у Паризу (1936-1939). Поред сликарства бавила се графичким дизајном, илустрацијом књига, нарочито за децу, као и израдом шпица за филмове. Била је професор на Академији ликовних уметности у Београду (1948-1972). Била је један од оснивача и члан групе „Десеторица“ (1940) и дописни члан (1968), а потом и редовни члан (1978) САНУ. Први пут је излагала са групом југословенских уметника у Паризу (1937), у Паризу и Хагу (1939), а прву самосталну изложбу приредила је у Београду (1939). Добитник је многобројних награда и признања: Савезне награде ФНРЈ за сликарство (1949), Награде за сликарство на првом Октобарском салону (1960), Плакете „Златно перо Београда“ (1962), Седмојулске награде (1972), Октобарске награде града Београда (1978), Златне плакете УЛУСа (1966), Награде УЛУС (1986), Гран при Првог бијенала југословенске минијатурне уметности (1989), Вукове награде (1993), Награде Политике за ликовну уметност (1995), Награде „Божа Илић“ (2006), Ордена заслуге за народ са сребрним зрацима (1971). Умрла је у Београду 2009. године. Литература: М. Николајевић, *Љубица Цуца Сокић*, Галерија САНУ, Београд 1981; С. Бошњак, *Љубица Цуца Сокић*, УЛУС, Београд 1987;

она је за тих неколико година показала богатство и разноврсност израза. То се види по пејзажима чија је израда захтевала дугачке шетње и излете изван периферије Београда. Ни на једном од њих, међутим, не примећује се ништа што би указивало на окупацију или ратно стање.



*Предео са Дедиња, 1941, уље на платну*⁷⁸¹



*Хотел на Авали, 1943, уље на картону*⁷⁸²



*Мотив из Болеча, 1944, уље на картону*⁷⁸³

На мртвим природама Љубица се бавила чисто сликарским проблемима и ту исказујући својеврсну ингениозност, као када, на пример, разгранати бели лук подсећа на олујно небо. Она, међутим, ни овде не даје да се макар било каквим

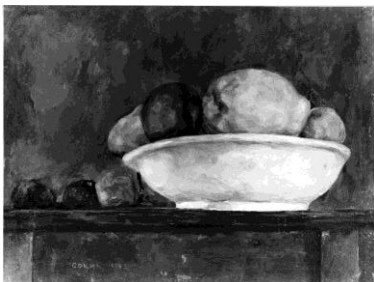
И.Суботић, *Љубица Цуца Сокић*, Галерија Културног центра Деспотовац, Деспотовац 2009; Н.Кусовац, *Љубица – Цуца Сокић*, Галерија РТС, Београд 2009.

⁷⁸¹ НМ инв. бр. 032_1284

⁷⁸² НМ инв. бр. 032_1398

⁷⁸³ НМ инв. бр. 032_1399

симболичним детаљем наслути атмосфера несигурности, пролазности и смрти, што је мртва природа иначе умела да изрази од старине. Присуство одређених намирница указује на то да није живела у оскудици.



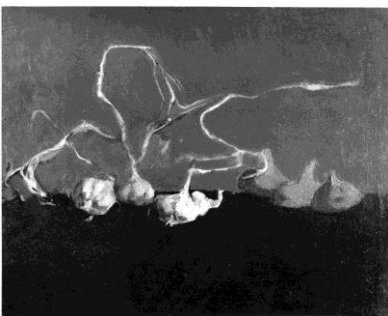
*Дуња и друго воће, 1942, уље на платну*⁷⁸⁴



*Здела с воћем и крчаг, 1942, уље на картону*⁷⁸⁵



*Шкољка, 1942, уље на платну*⁷⁸⁶



*Бели лук, 1943, уље на платну*⁷⁸⁷

⁷⁸⁴ НМ инв. бр. 032_1391

⁷⁸⁵ НМ инв. бр. 032_1392

⁷⁸⁶ НМ инв. бр. 032_1393



Мртва природа с луком, 1943, уље на платну⁷⁸⁸



Мртва природа с палетом, 1944, уље на платну⁷⁸⁹

Једино се на њеном аутопортрету осећа меланхолична нота, али ни она не мора имати везе са општим стањем у Београду и Србији.



Аутопортрет, 1944, уље на картону⁷⁹⁰

Уметницима на чије дело рат није оставио видљив траг може се прибројати и Сава Шумановић,⁷⁹¹ иако је у њему изгубио живот. Непуне три године пре немачког напада

⁷⁸⁷ НМ инв. бр. 032_1438

⁷⁸⁸ НМ инв. бр. 032_1437

⁷⁸⁹ НМ инв. бр. 032_1396

⁷⁹⁰ НМ инв. бр. 032_1397

⁷⁹¹ Рођен је у Винковцима 1896. године. Током школовања у Реалној гимназији у Земуну, почиње да се интересује за уметност и да учи цртање приватно код И.Јунга (1906). У Загребу уписује Вишу школу за умјетност и обрт (1914-1918). Прву годину завршава код проф. О.Ивековић, а наредне три код М.Клемента Црнчића. Од 1919. године, упоредо са сликарством, радио је илустрације за књижевну ревију „Јуриш“, опрему књига и сценографију за Народно казалиште. У Паризу је учио у атељеу А.Лота у два наврата. (1920-1921. и касније 1925). Излагао је на V изложби Пролећног салона у Загребу

на Краљевину Југославију, он се вратио у Шид и ту, са краћим прекидом због војне вежбе (јануар-април 1940), живео до трагичне погибије. Наизглед неузмирен окупацијом (1941), наставио је да слика, и то пределе, актове, цвеће и жанр призоре. Дела настала између 1938. године и уметникове смрти (1942), Л.Трифуновић је окарактерисао као другу фазу шидског периода,⁷⁹² који је у целини трајао још од 1930. године, па до Шумановићеве смрти и у историји уметности он се с разлогом оцењује као најзначајнији у стваралачком погледу. Тада је код Шумановића дошло до потпуног ослобођења од свих утицаја и тада створен стил уметник је називао „реалистичним стилем“. У делима тог периода светлост је доведена до врхунца, а цртеж је лак, слободан, „наношењем више слојева боје начинио је структуру слике густом, а у особеном маниру допринео је чврстости облика наизглед немарним тамним контурама“.⁷⁹³

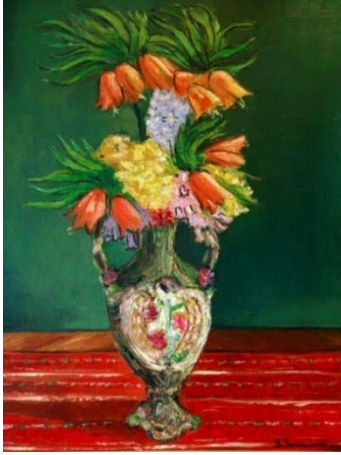
У Народном музеју у Смедеревској Паланци чува се слика *Цвеће* настала 4.августа 1941. године. Пореди је са истоименим делом из 1938. године (Уметничка збирка Дома Војске Србије), које припада истом периоду, може се наслутити у ком правцу се кретао Шумановић. У том последњем периоду, Шумановић је „створио препознатљив стил неочекивано комбинујући лирске призоре и тежину експресионистичког израза“.⁷⁹⁴ Поређењем ове две слике, види се да је колорит у потоњој мање интензиван и суптилнији, а да је дело у целини обасјано са већом количином светлости. Чини се, да је то процес који се наставио и у пејзажу.

(1917), на Петој југословенској уметничкој изложби (1922) и на Салону независних у Загребу (1927). Прву самосталну изложбу приредио је 1918. године, у Улриховом салону у Загребу, а другу у загребачком Музеју за умјетност и обрт 1920. године. У Загребу је приредио још две самосталне изложбе (1921. и 1922). И у Београду је самостално излагао у два наврата (1928. и 1939). На изложби у Београду 1939. изложио је 410 слика, а изложба је доживела велики успех. О Сави Шумановићу: Никола Кусовац, *Музеји света: Народни Музеј*, Београд- Љубљана, 1983; J.Despotović, *Sava Šumanović, Jugoslovenska galerija umetničkih dela*, Београд 1986; Л.Трифуновић, *Сава Шумановић*, у: Лазар Трифуновић: Студије, огледи, критике 3, прир. Драган Булатовић, Београд, 1990, 29-40; Љ.Миљковић, *Сава Шумановић. Препуштање насију*, Галерија „Сава Шумановић“ (Шид) и *Printmedia* (Београд), Београд 2007; Vesna Vurojević, *Galerija slika "Sava Šumanović"*, Šid, Šid, 2009; Б.Поповић, И.Продановић-Ранковић, *Конзервација и рестаурација слике „Цвеће“ аутора Саве Шумановића*, Медија центар „Одбрана“, Београд 2011.

⁷⁹²Л.Трифуновић, *Сава Шумановић*, у: Лазар Трифуновић: Студије, огледи, критике 3, прир. Драган Булатовић, Београд, 1990, 38. (у даљем тексту: Л.Трифуновић, *Студије, огледи, критике 3*).

⁷⁹³Б.Поповић, И.Продановић-Ранковић, *нав. дело*.

⁷⁹⁴Б.Поповић, И.Продановић-Ранковић, *Конзервација и рестаурација слике „Цвеће“ аутора Саве Шумановића*, Медија центар „Одбрана“, Београд 2011.

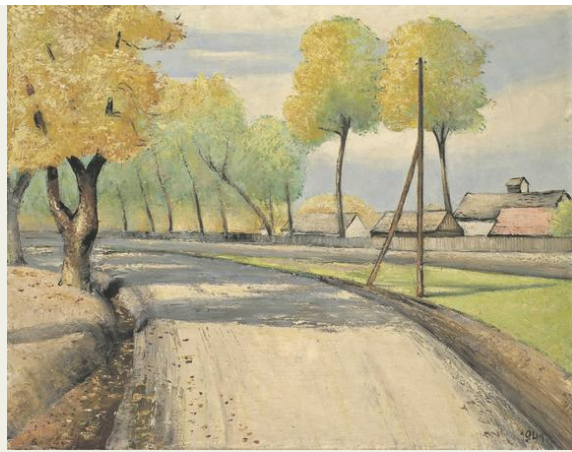


Цвеће, 1938, уље на платну, 80,6 x 60,5 цм



Цвеће, 1941, уље на платну, 74 x 92,5 цм⁷⁹⁵

У Народном музеју у Београду чувају се три слике из 1941. године: *Јесењи пут* (инв.бр.1517), *Сремски пејзаж* (инв.бр.1516) и *Мотив из Осијека* (инв.бр.1750).



Јесењи пут, 1941, уље на платну, 91 x 71 цм⁷⁹⁶

Сремски предео за Шумановића је био неисцрпна инспирација за стотине слика. Према Лазару Трифуновићу, светлост шидских пејзажа је лирска и узбудљива.⁷⁹⁷ Јесењи пут изведен је са толико надахнућа и ведрине, да се стиче утисак да Шумановић тек

⁷⁹⁵ Народни музеј у Смедеревској Паланци, инв. бр. 85.

⁷⁹⁶ Народни музеј у Београду, инв. бр. 1517.

⁷⁹⁷ Л.Трифунвић, *Студије, огледи, критике* 3, 40.

први пут открива лепоту тог једноставног и мирног предела. Према речима Николе Кусовца, *Јесењи пут* заузима изузетно место у Шумановићевом стваралаштву, јер је у њему „достигао синтезу свог дотадашњег стваралаштва и савремени тренутак обележио као најзрелији. На том платну има трага и ранијих сликаревих трагања. Има ту и чврсте форме из времена конструктивизма, и колоризма из времена експресионизма, али више од свега на овом платну доминира сигурно владање чистим ликовним језиком. Сунчани јесењи предео конципиран је реалистички, цртан сигурном руком; у изузетно срећном сплету визуелног и емотивног доживљаја, објективног и субјективног тренутка у стварању дела дочарава се потпуни штимунг. Колористичка чистота овог платна, уз наведене друге вредности, чини га једним од најзначајнијих дела нашег сликарства тога времена“.⁷⁹⁸

Наредне 1942. године, настаје *Манастир Привина Глава*, који такође одише свежином, ведрином и миром који се чини да ће заувек остати. Палета је, чини се, само за нијансу интензивнија од оне на *Јесењем путу*.



Манастир Привина Глава, 1942, уље на платну

Поред предела и шидских мотива, 1942. године, урадио је неколико жанр сцена и три велике композиције из започетог циклуса *Берачице*. Можда би овај циклус, да је довршен, представљао замену за претходно сликане *Шидијанке*, те тако по репертоару комплетирао и други шидски период. У сваком случају, по мотивима које слика, без обзира на ратно стање, Сава Шумановић близак је неколицини уметника који су припадали групи интелектуалних ескаписта.⁷⁹⁹ Претпостављени ескапизам није, међутим, помогао Сави Шумановићу да се заиста спасе: ухапшен је 28. августа, 1942. године и после мучења стрељан, највероватније 30. августа. Његово тело данас почива у заједничкој гробници у Сремској Митровици.

⁷⁹⁸ Никола Кусовац, *Музеји света: Народни Музеј*, Београд-Љубљана, 1983.

⁷⁹⁹ О интелектуалном ескапизма за време Другог светског рата: В.Ђорђевић, *Srpski intelektualci u okupaciji: od ćutnje do rezignacije*, u: *Intelektualci i rat 1939.-1947. Zbornik radova s međunarodnog skupa Desničini susreti 2011*, Zagreb, 2012, 267-274; В.Ђорђевић, *Smisao intelektualnog angažmana u ratu i okupaciji*, u: *Intelektualci i rat 1939.-1947. Zbornik radova s međunarodnog skupa Desničini susreti 2012*, Zagreb, 2013, 107-114.

Грађанским уметницима на чијем делу рат такође није оставио трага ни у форми ни у садржини могу се придружити још три значајна имена српског сликарства: Мило Милуновић, Коста Хакман и Марко Челебоновић.

За српско сликарство срећна је околност што је Академија ликовних уметности у Београду била једна од ретких високошколских институција која је и даље радила. То је омогућило Милу Милуновићу⁸⁰⁰ да се и даље бави педагошким радом поред уметничког. На тај начин, у условима ненарушеног животног, радног и стваралачког ритма, Милуновић је наставио да слика као да се ништа око њега ванредно не догађа. Наравно да су мртва природа и портрет били идеални сликарски жанрови за поменути уметнички ескапизам, јер нису наводили на било какву ангажованост.

Његова омиљена сезанистичка модулација уочљива је како на мртвим природама, тако и на портретима, мада у различитој мери.



Мртва природа с јабукама, 1941-1944, уље на дасци⁸⁰¹

⁸⁰⁰ Мило Милуновић рођен је на Цетињу 1897. На Уметничкој академији у Фиренци и код А.Такометија учи сликарство (1912-1914). Школовање наставља у Паризу (1919-1922). У Прчању, у Боки Которској, осликава фрескама локалну цркву (1923). Након тога одлази у Загреб (1924-1926), али се после извесног времена враћа у Париз (1926), где слика и излаже на самосталним и групним изложбама. У Београд се досељава (1932) и ради као професор на Академији ликовних уметности (1937-1946). На Цетињу (1947) са П.Лубардом оснива Умјетничку школу, где ради и као предавач. По повратку у Београд (1949), добија звање мајстора-сликара и управља „Државном мајсторском радионицом ликовне уметности“. Од 1952. године ради као редовни професор Академије ликовних уметности. Био је члан група „Дванаесторица“ и „Самостални“. Био је дописни (1950), а потом и редовни (1958) члан САНУ и дописни члан ЈАЗУ у Загребу (1966). Самостално је излагао од 1918. године, а од 1919. године учествовао је на многобројним колективним изложбама у земљи и иностранству. Самостално је излагао у Паризу, Београду, Титограду, Цетињу, Ријеци, Задру, Скопљу, Њујорку, Лос Анђелесу, Москви. Поред многобројних признања, добио је и прву награду за скицу фреске Постанак Југославије у Народној скупштини у Београду (1936), награду за мозаик и сликарство на Међународној изложби у Паризу, Орден Легије части у Паризу (1939), Савезну награду ФНРЈ (1950), Седмојулску награду СР Србије за животно дело (1961/71). Литература: D.Porović-Mitrović, *Antifašistička Narodnooslobodilačka borba u delima likovnih umetnika Jugoslavije – likovni poliptih pobede – Izbor iz beogradskih fondova*, Beograd 1995, 23; И. Симеоновић Ћелић, *Мило Милуновић. Непресушна тежња суштини сликарске материје и боје*, САНУ, Београд 1997.

⁸⁰¹ МСУ/І 53



*Мртва природа (сликано с обе стране), 1943/1944, уље на шперу*⁸⁰²



*Портрет др Надежде Ристић, 1942, уље на картону*⁸⁰³



*Портрет Љубице Новаковић, 1943/44, уље на платну*⁸⁰⁴

Евентуално би се поменутој тројници могао придружити и Анте Абрамовић,⁸⁰⁵ на чије стваралаштво ратне страхоте такође нису имале утицаја. Усвом сликарском опусу

⁸⁰² Народни музеј у Смедеревској Паланци, инб.бр. 19.

⁸⁰³ МСУ/І 1443

⁸⁰⁴ Народни музеј у Смедеревској Паланци, инб.бр. 95.

⁸⁰⁵ Рођен је у Посавским Подгајцима код Жупање 17.маја 1903. године. Студије сликарства започео је у Загребу, али је 1928. године прешао у Београд и наставио их на Уметничкој школи у Београду код професора Љубе Ивановића, Милана Миловановића и Ивана Радовића. Дипломирао је 1934. године на наставничком одсеку. Усавршавање је наставио у Паризу (1939. и 1952.) и у Италији (1947. и 1948.). Од 1949. био је професор цртања у гимназији и Вишој педагошкој школи у Београду. Поред сликарства, бавио се илустровањем књига и дечјих сликовница. Његови радови се налазе у Народном музеју, Музеју савремене уметности у Београду, Спомен-збирци Павла Бељанског у Новом Саду, као и Модерној галерији у Загребу. Умро је у Београду 25. маја 1985. године. Ljubica Miljković, „ABRAMOVIĆ, Ante”, u: Srpska enciklopedija Tom 1. knjiga 1, Novi Sad, Beograd, 2010, 30; Stanislav Živković,

радио је портрете, пејзаже и мртве природе. Мртве природе су сликане у маниру интимизма и поетског реализма, што ће трајно остати његово обележје. На овом месту, међутим, најзначајније дело је *Портрет Милутина Кривокапића*, настао 1942. Године на некој локацији у екстеријеру Београда.



Портрет Милутина Кривокапића, 1942

Немачки и француски ђак, сликар и графичар, професор и карикатуриста, Бета Вукановић (Babette Wachmayer) спада међу најзначајније уметнике који су стварали у окупираној Србији. Када су освајачке трупе њених сународника (по рођењу) ушле у Београд било јој је седамдесет година и за собом је имала на стотине дела, велико педагошко искуство и бројна признања. Сем тога, Бета је претходно већ била преживела три рата, те је, како би се сагледало њено стваралаштво 1941-1945, неопходно осврнути се и на њих. Балканске ратове провела је у операционој сали, поред рањених војника, јер је због знања страних језика асистирала страним лекарима. У том периоду, међутим, није сликала.

Већ на почетку Првог светског рата, њен супруг се тешко разболео и Бета га је неговала у болници, као и рањенике. С нашом војском заједно су отишли до Солуна, па потом с групом рањеника у Француску, у Марсељ. Иако није била наклоњена историјским мотивима и приказима рата, она их је тада ипак стварала. Од тих дела сачувана су само два акварела, један из 1915. године, где су приказани француски војници из афричких јединица, и други из 1916. године, где је представљен предео из Марсеља. Риста Вукановић умро је у санаторијуму 1918. године и сахрањен је на

војничком гробљу у Тијеу. Након тога, Бета Вукановић се повукла у Клермон Феран.⁸⁰⁶ У земљу се вратила с последњим транспортом избеглица, 1919. године.



Орден за негу рањеника и болесника (1912)
и медаља за услуге Српском црвеном крсту (1913)

За разлику од Балканских ратова и Првог светског рата, када је стварала у жеку ратних збивања у директном контакту са ужасом рата, током Другог светског рата Бета је живела повучено, заједно са неколицином београдских уметника и интелектуалаца. Представници немачког Рајха, знајући за њено порекло, понудили су јој сарадњу и чланство у организацији "Културбунд", што је она одбила. Како је једном приликом и сама изјавила, боје и четкица помогле су јој да преброди бомбардовање и страхоте Другог светског рата. Ова исповест, заједно са искуством из претходних ратова, чини да се Бета не може сматрати правим ескапистом, без обзира на одсуство ратне и окупацијске тематике у њеном стваралаштву тих година. Тада је сликала све осим религиозних слика, а бавила се помало и карикатуром.⁸⁰⁷ Најрадије је приказивала фигуралне мотиве, цвеће и децу, супротстављајући се околном злу Лепотом, а не бежећи у Њу.

⁸⁰⁶ Рођена је 1872. године у Бамбергу у Немачкој, а умрла 1972. године у Београду. Сликаство је учила у Минхену у Школи за примењену уметност (1889—1891) и приватно код К. Мара. Упоредо је учила графику код М. Десиоа. У атељеу Антона Ажбеа радила је од 1892. до 1896, где је упознала будућег супруга сликара Ристу Вукановића, и похађала часове код Ј. Хертериха у Минхену. Школовање је завршила на париској академији *Delécluze* 1898. Исте године дошла је у Београд и са супругом. Насликала је више стотина портрета, предела, мртвих природа и фигуралних композиција. Аутор је преко 500 уметничких карикатура цртаних пером или акварелисаних. Бавила се и графиком, илустрацијом књига и примењеном уметношћу. Са супругом је од 1900. преузела Српску цртачку и сликарску школу преминулог Кирила Кутлика а од 1905. до 1914. предавала сликање и акварел женском одељењу Уметничко-занатске школе. Након Првог светског рата поново предаје акварел на Уметничкој школи (1921—1936). Бета Вукановић стилски се кретала од импресионизма до поетског реализма. Имала је више самосталних изложби у Србији и ван ње, а учествовала је и на бројним групним изложбама у земљи и иностранству. Била је и један је од оснивача Удружења српских уметника за пластичне уметности и музику (1898), Удружења "Лада" (1904), Удружења ликовник уметника у Београду (1919), Удружења ратних сликара и вајара (1939), члан Удружења "Цвијета Зузорић" и УЛУС-а (од 1945). Бета Вукановић била је наш први прави уметник у пољу карикатуре портрета. „Спонтано, идејно и цртачки на великој висини, неусиљено у својој природној психолошкој проникљивости, она је дала многе ликовне из нашег јавног живота који ће остати незаборављени у историји нашега друштва и наше културе“. Бета Вукановић урадила је бројне карикатуре многих познатих личности из јавног живота, међу којима су: Антон Ажбе, Тихомир Ђорђевић, Стојан Новаковић, Љуба Јовановић, Милован Миловановић, Надежда Петровић, Степа Тодоровић, Марко Мурат, Риста Вукановић, Принц Ђорђе и многи други. Божидар Ковачевић, *Бета Вукановић*, у: Бета Вукановић: ретроспективна изложба, Уметнички павиљон Београд, 10.-19.10.1958, 10.

⁸⁰⁷ Народни музеј у Београду, Карикатура „Сликара Петар Добровић“ инв.бр.230, 25x25 цм и Карикатура „Сликара Петар Добровић“ инв.бр.1593, 14.8x24.4 цм.

У позним годинама (на прагу осамдесете) окупацију је дочекао и надживео и велики српски скулптор Ђорђе Јовановић.⁸⁰⁸ За собом је имао, баш као и Бета Вукановић, огроман опус настао на основама међународног школовања и, упркос генералној привржености реализму, увек опрезно отворен за нове уметничке изразе током многих деценија стваралаштва. У Првом светском рату, Јовановић остаје без сина Мирка, у чију част прави скулптуру *За отаџбину* (1916). Према Марку Цару ово дело је једна од најбољих и најсугестивнијих скулптура Ђоке Јовановића: „... поезија смрти ретко је кад нашла боље инспирисаног тумача, но што је у овом случају био увезљени отац, вајар Ђока Јовановић“ (М.Цар, *Ђока Јовановић*, Реч и слика. Преузето из Миодраг Јовановић, *Ђока Јовановић: 1861-1953*, Нови Сад, 2005, 64) У овом делу патриотизам и национално претпостављени су родитељском осећању. Први светски рат проводи стварајући углавном у Паризу, „не желећи да буде 'Швабин роб'“ (М.Јовановић, 2005, 19). Како су сви музеји у Паризу били затворени, одлучио је да изнајми мали атеље. У њему је израдио низ дела са ратном тематиком, међу којима и *Жртве бомбардовања*, *Жртве рата*, *Сироче*, скицу за *Победника* у Параћину.

⁸⁰⁸ Рођен је у Новом Саду 1861. године. Основно школовање започиње у Пожаревцу, али га завршава у Крагујевцу (1882). Државну стипендију добио је 1884. године, када постаје студент Академије за ликовне уметности у Бечу, код ментора Едмунда Хелмера. Уз сагласност са Министарством, након две године студирања у Бечу, студије наставља у Минхену као студент Макса Видмана. Након завршених редовних студија, у наредном периоду (1887-1902) Јовановић је боравио између Минхена, Париза и Београда. После Минхена, специјалистичке студије наставио је у Паризу до 1891. године, до смрти свог ментора Анрија Шапија. Након тога, враћа се у Београд, где је краће време службовао у београдским гимназијама. Током 1902. године је у Петровграду, да би кратко после тога био административни чиновник Дирекције железница у Београду. Наставник и управитељ Уметничко-занатске школе постао је 1905. године и то је био, са прекидом за време Првог светског рата, до 1921. године. Вера Б. Грујић, *Збирка југословенске скулптуре Народног музеја у Београду*, Београд, 2017, 175. Његов вајарски опус је врло обиман и разноврстан. Главни мотиви били су му портрет и фигура у пуној пластици и рељефу. Уважавање неокласицистичких евокација није га чинило усамљено конзервативним, а његов ликовни језик и стилски израз могу остати у окриљу фигуративног и реалистичког (Миодраг Јовановић, *Ђока Јовановић*, у: Вајар Ђорђе Јовановић (1861-1953), каталог изложбе, Народни музеј Чачак, Чачак, 2007, 13-14). Ипак, током свог стваралаштва, Јовановић је неговао и поетику реализма, али је истовремено прихватао и актуелне новине. Он се није устегао од идеализације и стварао је дела проткана духом интимизма и поетском меланхолијом, каткад уз присуство сецесије и симболизма (Вера Б. Грујић, *нав. дело*, 175). Од уметника, највише се угледао на Огиста Родена и Аристиде Мајола (Миодраг Јовановић, *нав. дело*, 1). Први светски рат провео је у Паризу. У Београд се враћа 1919. године. Од 1921. године, па до пензионисања, 1925. године, био је инспектор Министарства грађевина и надгледао је радове при градњи здања Народне скупштине (Ђорђе Јовановић био је међу оснивачима Удружења српских уметника „Лада“ (1904), касније његов почасни члан и председник. Био је и међу оснивачима Удружења ликовних уметника у Београду (1919). Учествовао је на бројним изложбама у земљи и иностранству, међу којима се издваја његово излагање на Салону у Паризу у двадесет и пет наврата, а учествовао је и на изложбама у Бечу, Лондону и Риму. Аутор је бројних јавних споменика од 1891. године, а његов најпознатији споменик је *Косовским јунацима* у Крушевцу (1904). Преминуо је 1953. године. Миодраг Јовановић, *нав. дело*, 7-14).



За отаџбину, 1916, теракота



Жртве бомбардовања, 1916, мермер



Жртва рата, 1918, бронза



Атеље уметника у Скерлићевој улици бр.6, 1942. године

Други светски рат затекао је Ђорђа Јовановића као увелико оствареног уметника, који је већ више од 15 година званично био пензионисан. То, међутим, није значило да од пензионисања није стварао. Напротив, Јовановић је сматрао да је 1942. године извео најбоље дело у целој својој каријери. Током рата, боравио је и стварао у свом атељеу у Скерлићевој улици бр. 6.

Као што је напред представљено, Ђорђу Јовановићу није било страно стваралаштво током ратног стања, а нека од његових дела 1914-1918. била су директно инспирисана тадашњим дешавањима. Током Другог светског рата, међутим, он ствара дела која нису у духу ратне тематике.

Најпознатије и њему најдраже дело је свакако дело *Наука и уметност*, настало 1942. године.⁸⁰⁹ „Најглавније дело у моме уметничком стварању је монументална група: Наука и уметност, који ми је рад откупила Академија. Ову групу сам израдио за време ропства, под немачком окупацијом од 1941-43-ће г. Намера ми је била да ово дело завршим у мермеру, како би се поставило у аули нове зграде, коју Академија једном мора да сагради, али биће, да то нећу доживети“.⁸¹⁰

Нарочито када су у питању његове женске персонификативне фигуре, Ђорђе Јовановић, „био је под утицајима романтичарске и постромантичарске европске скулптуре“.⁸¹¹ Две женске фигуре, персонификације су две области људског стварања под окриљем Академије наука. Према ранијим речима Миодрага Јовановића о овој скулптури, Ђорђе Јовановић на овој гипсаној „скици“ „подсетио је на блиставе дане мајсторског вајања женских фигура и извођења драперија“,⁸¹² да би две године касније

⁸⁰⁹ Укупно постоје три скулптуре *Наука и уметност*, од којих су две у власништву Српске академије наука и уметности, а једно се чува у Народном музеју у Чачку.

⁸¹⁰ Ђорђе Јовановић, *Аутобиографија*, (настала лета 1947. године), у: *Ђорђе Јовановић: 1861-1953*, Нови Сад, 2005, 127. (у даљем тексту: Ђорђе Јовановић, *Аутобиографија*)

⁸¹¹ Миодраг Јовановић, *нав. дело*, 11.

⁸¹² М.Јовановић, 2005, 56-57.

написао да је скулптура „настала ... удаљено од биолошког узраста и стваралачког статуса у коме су се видели зенити његових стваралачких домета“.⁸¹³



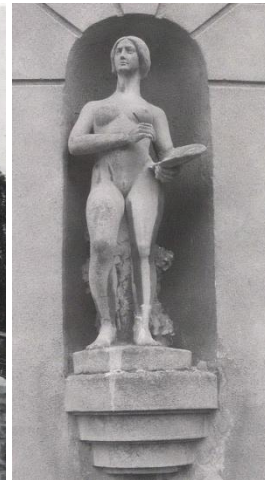
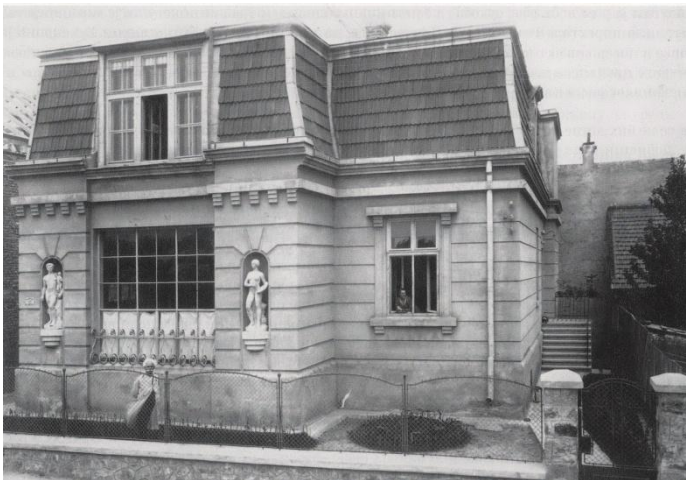
Наука и уметност, 1942, гипс

Дело *Наука и уметност* стилски одговара скулптурама персонификација, које је Ђорђе Јовановић у ранијим годинама стварао. Репрезентативна скулптура *Историја српске књижевности*, настала 1922. године, много је више статична у односу на *Науку и уметност*. Она јесте условљена композицијом која јој је у позадини, али је ипак крућа у изведби. Нешто слободнија је *Персонификација сликарства*, коју је 1929. године, Ђорђе Јовановић извео за фасаду своје куће у Скерлићевој бр. 6. у Београду. Ипак, најслободније од свих управо су персонификације науке и уметности из 1942. године. Оне су окренуте једна ка другој и у дијалогу, који им даје посебну живост. Искорак персонификације уметности, делује знатно природније од оног у коме је персонификација сликарства из 1929. године.

⁸¹³ Миодраг Јовановић, *нав. дело*, 13.



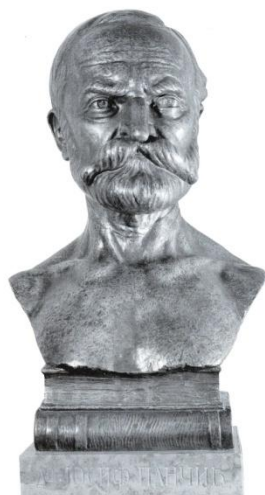
Историја српске књижевности, 1922, гипс.



Кућа у Скерлићевој улици бр.6

Персонификације скулптуре и сликарства (издвојена на фотографији десно) настале су у камену 1929. године

Током Другог светског рата, Јовановић је створио још нека дела. Укупно је током тог периода извео десет скулптура и двадесет и девет рељефа. Од скулптура, између осталог, извео је бисту *Јосифа Панчића* у бронзи 1941. године. Неколико дела из тог периода је изгубљено, а међу њима су погрсје *Војислава Илића* настало током 1941. и 1942. године, погрсје *Теодора Рузвелта* настало између 1941. и 1944. године, погрсје у гипсу *трговца Александра Јовановића Ресавца* из 1942. године и погрсје Новице Шаулића из 1944. године. Погрсје *трговца Александра Јовановића Ресавца* постоји још у бронзи на Новом гробљу у Београду. Из 1944. године је и скулптура у гипсу Архимандрита Мелентија на Љубићу, која се данас чува у Патријаршији Српске православне цркве у Београду.



Јосиф Панчић, 1941, бронза

Од рељефа из ратног периода четири су изгубљена. Од сачуваних ту су, између осталих два врло лепа дечја портрета из 1942. године: *Дечак Јеша* и *Девојчица Гордана Жујовић*. Портрет *Баба Даринке* и *Јоксима Новића Оточанина* су из 1943. године.



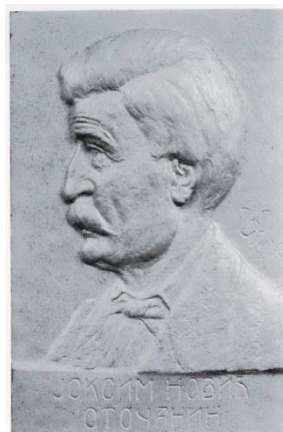
Дечак Јеша, 1942, гипс



Девојчица Гордана Жујовић, 1942, гипс



Баба Даринка, 1943, гипс



Јоксим Новић Оточанин, 1943, гипс

Портрет сликара Љубе Ивановића (1882-1945), је портрет Јовановићевог дугогодишњег пријатеља и колеге, настао само годину дана пре Ивановићеве смрти. Као и Јовановић, Ивановић је предавао у Уметничко-занатској школи, био члан „Ладе“ и један од оснивача Удружења ликовних уметника. Овај портрет из 1944. године, постоји у још две верзије из истог времена. Све три верзије су исте величине (R-17.5 цм), са натписима по ободу лево: *Љуб. Ивановић.*



Љубомир Ивановић, 1944, бронза

Везаност Ђорђа Јовановића за монархију⁸¹⁴ допринела је, у одређеној мери, да се он не приклони партизанској идеологији. Са друге стране пораз и окупација су га емотивно веома погодили, те је одлучио да се изолује. Он није променио ни у тематици, ни у стилском контексту свој рад, а ескапизам, коме су многи интелектуалци били склони током Другог светског рата, се очитује у одабиру тема, које су све само не ратне. Јовановић се, у овом периоду посветио уздицању науке и уметности и портретима одређених личности. Када би се занемарило стање окупације, тешко да би могло да се претпостави да су ова дела настала у ратном периоду.

У својој аутобиографији, Јовановић је забележио: „Јануара 1947. г. напунио сам 86. год. Моја уметничка делатност је престала“.⁸¹⁵ За досије Академије наука унео је податак да је од 1941. године до америчког бомбардовања у пролеће 1944. године израдио: *Науку и уметност*, бисте *Војислава Илића*, *председника Рузвелта* и статуету *Митрополита Мелентија*. Јовановић је написао: „Од проласка америчких авијона, ателер ми је разлупан и од тог доба нисам више радио“.⁸¹⁶ Тако се, са завршетком Другог светског рата, завршио стваралачки опус једног од најзначајнијих вајара у Србији.

⁸¹⁴ Ђорђе Јовановић је у више наврата радио портрете наших монарха, од Александра Обреновића (1893) до припадника династије Карађорђевић. Бисту престолонаследника Петра II Карађорђевића извео је 1935. године.

⁸¹⁵ Ђорђе Јовановић, *Аутобиографија*, 128.

⁸¹⁶ М.Јовановић, 2005, 21. Ђорђе Јовановић је након тог времена урадио још само плакету са ликом Иве Андрића (1949).

Образован у Сарајеву, Паризу, Кракову и Прагу, сликар и сценограф, педагог, оснивач и члан многих уметничких уружења, Јован Бијелић⁸¹⁷ је био у најзрелијем стваралачком периоду када га је Други светски рат затекао у Београду. До тог тренутка изузетно плодног сликара, мајстора пејзажа, портрета и жанра, окупација је тешко погодила, можда и највише од свих уметника из грађанске класе који су стварали на слободи. То се пре свега осећа у значајном паду продукције, иако је Бијелић ипак и даље сликао, а наставио је и да се бави педагошким радом у школи Младена Јосића.

Његова сликарска активност и полет ишчезавају, као последица ситуације у земљи, недостатка средстава и губитка интересовања и стваралачког замора. Током година окупације све је чешће радио реплике својих слика, од којих неке доводи до границе кича.⁸¹⁸

И када ствара, то су композиције које приказују колективну патњу. Оне су без пређашњег колорита, без животности и оптимизма. Његово ратно стваралаштво у великој мери наликује феномену који се догодио Милану Коњовићу у његовој сивој фази. Из овог периода стваралаштва су, између осталих, *Предео са кућама и пластовима*, настао око 1941. године, *Предео с кулом*, настао током 1941. или 1942. године и *Мали предео* за који је познато да је настао за време окупације, али тачна година није позната. Поређењем ових слика са, на пример, сликом *Предео (Београд)* из 1940. године, јасно је до које мере је Бијелић био у тешком психолошком стању и колико га је окупација погодила.

⁸¹⁷ Рођен је у Равенику код Босанског Петровца 1884. године, а преминуо је у Београду 1964. године. У Сарајеву је похађао гимназију, где му је учитељ цртања био академски сликар Фердинад Велц. Сликаство је учио у Земаљској занатлијској школи у Сарајеву (1903-1906), прво код Б. Баумгартла, потом код Ј. К. Јановског. Студирао је сликарство на Академији у Кракову (1909-1913) код Т. Аксентовича, Л. Вичуловског, С. Вајса, Ј. Панкијевића и Паризу (до 1914) на Академији Де ла Гранд Шомије (1913-1914), након чега се вратио у Краков. У Прагу уписује Академију у класи Влаха Буковца (1915), али студије напушта и прихвата посао асистента цртања у Великој гимназији у Бихаћу. У Београду (1918) добија посао сценографа, а касније постаје шеф сликарске радионице Народног позоришта. У Београду је водио и приватну сликарску школу. Извесно време проводи у Берлину, Дрездену, Прагу (1920) и Италији (1926). Покретач је и припадник уметничких група и удружења: „Облик“, „Самостални“ и „Независни“. Самостално је, од 1912, излагао у Сарајеву, Загребу, Љубљани, Бихаћу, Софији, Пловдиву, Прагу, Солуну и Риму. Добитник је многих признања, међу којима су почасне дипломе на Међународној изложби у Барселони (1929) и на Светској изложби у Паризу (1937). О Јовану Бијелићу: М.Б.Протић, *Бијелић, ретроспективна изложба слика 1912-1964*, Музеј савремене уметности, Београд 1968; С. Тихић, *Јован Бијелић*, Сарајево 1972; Ј.Кремић, *Ликовни уметници у НОР-у 1941-1945*, Војни музеј Београд 1991; С. Чупић, *Јован Бијелић*, Београд 2000; Ј.Миљковић, *Јован Бијелић: Дела у Збирци југословенског сликарства XX века*, каталог изложбе, Београд/Зрењанин, 2013; С. Чупић, *Београд Јована Бијелића*, Српска академија науке и уметности, Београд, 2014.

⁸¹⁸ С. Чупић, *Београд Јована Бијелића*, Српска академија науке и уметности, Београд, 2014, 86.



Предео (Београд), 1940, уље на лесониту



Предео са кућама и пластовима, око 1941.



Предео с кулом, 1941/42, уље на платну⁸¹⁹



Мали предео, 1941-1945, уље на шперплочи⁸²⁰

Такво стање, чини се, не може бити „мрачније“, али лична трагедија која га је погодила крајем самог рата, показала је сасвим другачији вид патње и очаја. Пред сам крај рата

⁸¹⁹ Инв.бр. МСУ/1 1613.

⁸²⁰ Инв.бр. МСУ/1 1243.

Бијелићева ћерка Дубравка стрелана је у Бањичком логору, што аутор, међутим, није непосредно илустровао. Слика која показује тај неописив бол, али и срџбу јесте *Тамни предео*, настао 1944. године. На овој слици свакако да има много јачег колорита него на осталим сликама насталим за време рата, али ово небо од плаве и љубичасте прелази у крваво црвену, а атмосфера на слици је апокалиптична.



Тамни предео, 1944.

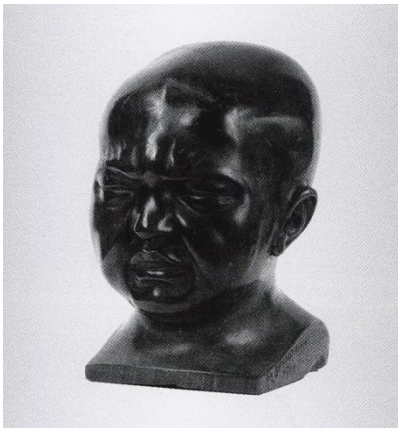
Јован Бијелић припада сликарима који су остали у оквирима своје предратне тематике, али им њихова експресивна природа није дозволила да се изолују у потпуности и та осећања су морала да нађу пут којим ће се испољити. У почетку Бијелић је покушао да остане у оквирима ранијег стваралаштва копирајући старе слике, али од једног тренутка то једноставно није било довољно. Колико год да му је било мучно сликање у ратним тренуцима, било је оно једини начин на који је могао да се носи са тешком ситуацијом. Након личне трагедије, у њему се догађа нешто налик на експлозију гранате, која из њега вади највећи бол који се може замислити, који он једноставно не може да држи у себи.⁸²¹

Творац више јавних споменика у Србији, а нарочито у Београду, аутор фасадне скулптуре и гробљанских споменика, скулптор Марко Брежанин⁸²² наставио је да ствара и током окупације.

⁸²¹ Након рата, Бијелић није пристао на диктат партијских идеолога, али је обрадио бомбардовање Босанског Петровца и Трста. После 1950, све више је сликао пределе са тежестима на олујном небу (Ј.Милковић, *Јован Бијелић: Дела у Збирци југословенског сликарства XX века*, каталог изложбе, Београд/Зрењанин, 2013, 15). „Потези су му силовити, узвишени. Боја често цури. Пре свих младих стари Бијелић наслутио је доба акције у сликарству. А тиме и значај једног тренутка као ревификације и синтезе свих претходних“ (М.Б.Протић, *нав. дело*, 16).

⁸²² Марко Брежанин рођен је у Спичу код Бара 1883. године, а преминуо је у Београду 1956. године (О Марку Брежанину: Вера Б. Грујић, *Збирка југословенске скулптуре Народног музеја у Београду*, Београд, 2017, 109) Уметничко-обртну школу у Љубљани похађао је у класи проф. А.Репича од 1906. до 1910. године. Након тога одлази у Беч где завршава Вишу уметничку школу. У Београду се настањује 1919. године. У земљи је учествовао на бројним групним изложбама, као у иностранству (излагао је у

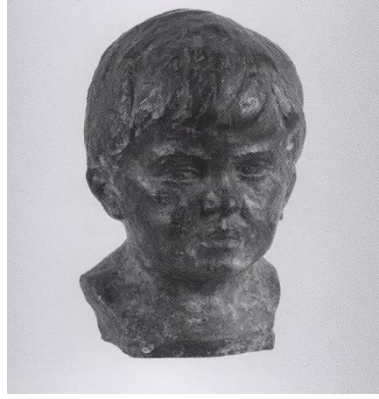
Брежанин је радио у реалистичном духу уз склоност ка благој стилизацији. Посебно је био вешт у извођењу дечјих портрета, што се види на скулптури *Дете које плаче*. Ово дело настало је у првој години рата, односно окупаторског терора у Југославији. Избор и иначе омиљене Брежанинове теме, као и анонимност модела, чине ово дело ангажованим. Деца увек, а посебно у ратним временима, представљају најневиније и наосетљивије жртве. Током Другог светског рата, нарочито је у Србији у логорима страдао велики број деце (логори Бањица и Старо Сајмиште). Скулптура *Дете које плаче*, у овом случају може се посматрати као конкретан портрет одређеног детета, као симбол страдања деце или као симбол тадашњег стања земље под окупацијом. То се одразило и на наичну извођења: на овој скулптури стилизација је више заступљена него на, на пример, *Портрету малог С. Ђиликова (Александар – Саша Ђиликов)* из 1952. године, где је реалистичан приступ доминантнији.



Дете које плаче, 1941, дрво⁸²³

Бечу, Минхену, Келну, Лајпцигу). Самостално је излагао тек 1946. године у Београду, иако је претходно био аутор више јавних споменика у Србији и њеној престоници. Извео је споменик краљу Александру у Лесковцу 1939. године, који је уништен, али и бројне друге, међу којима су споменици: Арчибалду Рајсу у Топчидеру, Споменик Штитару, портрете народних хероја исклесане у Петничкој пећини код Ваљева, портрет Максима Горког за Централни док синдиката у Москви. Неколико портрета радио је и за Ново гробље у Београду. Бавио се и израдом фасадне скулптуре. За време Првог светског рата урадио је на Цетињу макету рељефа Црне Горе и архитектонски пројекат. Скулптуре је изводио у класичним вајарским материјалима, а посебну у дрвету. Највише је урадио портрета савременика, углавном познатих личности из јавног и културног живота, али је радио и портрете историјских личности. Радио је фигуре жена из народа и анималистичке мотиве. У погледу димензија, био је склон да ради и велике и мале формате.

⁸²³ Народни музеј у Београду инв.бр. 214.



Портрет малог С. Ђиликова (Александар – Саша Ђиликов), 1952, бронза⁸²⁴

Брежанин стога може да се уброји у ауторе који током окупације нису мењали репертоар, али се трауматично искуство одразило на извођењу и стилу њихових дела.

Још млад, а у пуној стваралачкој снази, скулптор Сретен Стојановић⁸²⁵ је за време Другог светског рата са породицом живео у Београду. То време за њега било је веома мучно, јер је током рата остао без брата Младена Стојановића (1896-1942), са којим је био у младости у заточеништву. Младен Стојановић био је легендарни народни херој и једна од кључних личности партизанског покрета у западној Босни.

Током окупације, Сретен Стојановић извео је неколико дела, међу којима бисту *Моја кћи (Јованка)* (1943), *портрет Николе Вулића* (1944) и портрет *Милутина Миланковића* (1944). Портрет ћерке меко је моделован, за разлику од портрета Николе Вулића и Милутина Миланковића који су изведени у натуралистичком духу. У својој уметности, Стојановић не полази од стила, већ од садржаја. „Стојановић има свој садржај, своју форму и своје законе, које је сам створио и који важе само за њега. Они никада не прерастају у

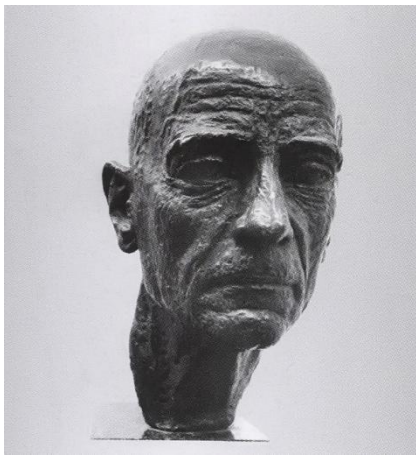
⁸²⁴ Народни музеј у Београду инв.бр. 488.

⁸²⁵ Рођен је у Приједору 1898. године, а преминуо у Београду 1960. године. као члан Младе Босне, провео је три године у зеничкој казнионици, где је, међутим, кроз резбарење дрвета открио свој таленат. Уметничко образовање започео је у Бечу (1918) код професора Целезног и Левандског. Већ 1919. године одлази у Париз, где уписује школу *Grande Chaumière* и у атеље Антоана Бурдела. У Београд се доселио 1922. У Русији је боравио током 1927. године, а у Италији током 1933. године. У Паризу је излагао на Салону 1920. године и том приликом добио је врло позитивне критике. У Београду је излагао 1922. године (са Милом Милуновићем) касније, све до 1955.године. Учествовао је и на бројним групним изложбама у земљи и иностранству. Био је један од оснивача и члан група *Облик* и *Самостални*, као и председник Удружења ликовних уметника 1935. и 1936. године. Крајем 1937. године изабран је за професора Академије ликовних уметности. После рата био је председник СЛУЈ-а, секретар УЛУС-а, ректор Академије уметности и декан Академије ликовних уметности. За дописног члана САНУ изабран је 1950. године, а за редовног 1959. године. Преминуо је у Београду 1960. године. О Сретену Стојановићу: Вера Б. Грујић, Збирка југословенске скулптуре Народног музеја у Београду, Београд, 2017, 447. Радио је доста у пољу споменичке скулптуре. Пре рата извео је дела у Сремској Каменици и Невесињу. Поред скулптуре, радио је и слике, аквареле и цртеже, а бавио се и писањем теоретских текстова и ликовном критиком.

круте принципе и каноне већ се прилагођавају, с једне стране емоцији да би је боље изразили, а с друге стране скулпторској техници и материјалу, да би дали потпунију слику о карактеру те емоције“.⁸²⁶



*Моја кћи (Јованка), 1943, бронза*⁸²⁷



*портрет Николе Вулића, 1944, бронза*⁸²⁸



*Милутин Миланковић, 1944, бронза*⁸²⁹

⁸²⁶ Л.Трифуновић, *Сретен Стојановић*, у: Лазар Трифуновић: Студије, огледи, критике 3, прир. Драган Булатовић, Београд, 1990, 190. (у даљем тексту: Л.Трифуновић, *Студије, огледи, критике 3*)

⁸²⁷ Народни музеј у Београду инв.бр. 163.

⁸²⁸ Народни музеј у Београду инв.бр. 32.

Код Сретена Стојановића видљива је „контрадикција између робусне снаге и лирске поезије“.⁸³⁰ Снага је код Стојановића спољна, а лирика је дубоко лична, интимна. Зато је на портрету ћерке све лирско, а на портретима Николе Вулића и Милутина Миланковића робусно и експресивно. Његова експресија је, међутим, дисциплинована, због чега су му дела тако уверљива.

Пластика Сретена Стојановића „није искидани фрагмент света, већ затворени универзум... свака од тих скулптура је средиште једног свог света у коме је нашла своју емоцију и своју лирику“,⁸³¹ што ће се показати и на послератним монументалним скулптурама.

Наиме, иако током окупације није показивао интересовање за ратну тематику, Стојановић је то учинио убрзо по ослобођењу, нарочито у великим форматима и јавним споменицима, од којих се посебно истичу споменик *Слобода* (1951) на Иришком венцу и споменик *Устанку* (1952) у Босанском Грахову.⁸³² Стога, иако не припадају стваралаштву у временском распону који ова дисертација покрива, морају бити поменута јер су непосредни резултат рата и окупације.

Споменик *Слобода* свечано је отворен 7. јула 1951. године, на десету годишњицу Дана устанка народа Србије. Споменик је подигнут је у част палих бораца и представља симбол Народноослободилачке борбе народа у Војводини. На монументалном постолу, из кога се издиже обелиск, налази се скулпторална група партизана, док су на бочним зидовима бронзани рељефи са сценама из Народноослободилачке борбе. На врху обелиска је жена, персонификација Победице, са високо уздигнутим рукама у гесту којим позива народ на устанак.



Споменик *Слобода*, 1951, Иришки венац, Фрушка Гора

„Он никада није био роб уметничког израза ни слеп подражавач нечијег стила, па ни свог сопственог“.⁸³³ Његово стваралаштво било је слободно. Према речима Лазара

⁸²⁹ Спомен-збирка Павла Бељанског, инв.бр. СЗПБ 142.

⁸³⁰ Лазар Трифуновић, *Студије, огледи, критике* 3, 188.

⁸³¹ Л. Трифуновић, *Студије, огледи, критике* 3, 188.

⁸³² Монументалност се осећа и у његовим споменицима у Београду: *Његош* (1952) и *Карађорђе* (1955).

⁸³³ Л. Трифуновић, *Студије, огледи, критике* 3, 190.

Трифуновића, у портетима је Стојановић продирао у карактер модела, док је у великој фигури он истраживао емотивно стање лика.⁸³⁴ Стојановић је уметник који је мислио и осећао у пластичним формама, по чему се његово стваралаштво везује за суштину и тенденције модерног европског вајарства и оно га зато чини пиониром савремене српске скулптуре.⁸³⁵

У опредељењу Сретена Стојановића да се после рата посвети темама везаним за народноослободилачку борбу можда је улогу одиграла и погибија његовог брата, која је и самог аутора на неки начин оквалификовала као подобног да глорификује страдања народа (сада под новом, комунистичком влашћу). Он је пример уметника који је под утицајем рата из личних уверења и услед личног губитка био кадар и склон да мења и стил и репертоар у правцу у коме ће његов таленат посебно доћи до изражаја.

⁸³⁴ Л.Трифуновић, *Студије, огледи, критике* 3, 191.

⁸³⁵ Л.Трифуновић, *Студије, огледи, критике* 3, 192.

7. ПРОПАГАНДНА УМЕТНОСТ:

РАТНИ ПЛАКАТ У СРБИЈИ

Осим директне борбе, постојала је и она која се водила у оквиру пропаганде. Најзначајнија форма обраћања у дискурсу пропаганде био је плакат. Он, свакако није једина форма у оквиру пропаганде, али је својим непосредним деловањем знатно више утицао од осталих видова, јер је његово основно средство обраћања визуелног карактера. Први ратни плакат за време Другог светског рата код нас објављен је 13. априла, а последњи десет дана пре коначног ослобођења Београда 1944.⁸³⁶

Плакати су за историју уметности првенствено значајни, јер имају своју специфичну иконографију и стил који кореспондирају са временом и условима у којима настају. Плакат је, осим тога, и симбол сам по себи, али и важан историјски документ.⁸³⁷

Од самог настанка, плакат је имао и своје посебно место у друштву, првенствено због своје функционалне улоге: „Обележја, симболи и стил у политички сликовитим представљањима, разјашњавају неке аспекте који би се тешко могли изразити у писаним документима“.⁸³⁸ Као и свака слика, плакат има „визуелну моћ“ да остане у свести пролазника, чак иако су га спазили само периферним видом. Плакат остаје у меморији, јер је његова ликовна обрада, као и текст створен да буде упадљив, а у примени боја тежи се за што јачим и ефектнијим колористичким ефектом. Плакати су, поред специфичног визуелног апарат имали и посебан језик „настао спојем иконографских садржаја и текстуалних порука“.⁸³⁹

Поред плаката, за време Другог светског рата, не малу улогу имала су и саопштења и објаве (*Bekanntmachung*) и леци, који су изузетно значајан показатељ историјских токова у рату. Саопштења, као и разне објаве, прогласи и леци, садрже, при томе, и обиље информација о устанку, покретима отпора, структури, политичкој и социјалној припадности стрељаних талаца; облику и месту појединих устаничких акција, односима два антифашистичка покрета.⁸⁴⁰

Ратни плакат у Србији, развијао се у два сасвим супротна табора. Немачки ратни плакат био је разноврснији и штампан у већим тиражима и партизански, знатно мање провокативан, сведенији и рађен у скромнијим условима.

Према Кости Николићу, плакати се могу условно разврстати у две подгрупе:⁸⁴¹

⁸³⁶ Д.Ћирић, Б.Станић, *Време на зиду: Политички плакат Музеја града Београда 1941-2000, Збирка одсека за историју Београда од 1941. године*, Београд, 2005, 15. (у даљем тексту: *Време на зиду*)

⁸³⁷ К.Николић, *Немачки ратни плакат у Србији 1941-1944.*, Београд, 2000, 7.

⁸³⁸ К.Николић, *нав. дело*, 7.

⁸³⁹ К.Николић, *нав. дело*, 7.

⁸⁴⁰ К.Николић, *нав. дело*, 7.

⁸⁴¹ К.Николић, *нав. дело*, 8.

а) плакати на којима је доминантан ликовни израз – цртеж или илустрацију коју прати кратка текстуална порука до највише 10 речи;

б) плакати на којима преовлађује текст или су они потпуно испуњени писаним порукама.

Саопштења, објаве, али и леци били су допуна плакатима и могу се поделити у две групе:⁸⁴²

а) *информативног карактера* о понашању грађана у ванредним ситуацијама и на јавним местима, режиму окупације; популарно и масовно објављивање уредби, законских одредби, радних обавеза;

б) *војно-репресивног карактера* у циљу застрашивања становништва. Леци, строго методолошки гледано, не спадају у плакате у ужем смислу.

О саопштењима, објавама и лецима, овде неће бити много речи, с обзиром на то да они нису поседовали слику као основно средство обраћања. Ипак саопштења и објаве представљају посебан вид комуникације окупатора са народом и не спадају у директну пропаганду као плакати. Њихова најчешћа сврха била је да застраше становништво, да га приморају да прихвати окупацију и да спрече сваки бунт и отпор.⁸⁴³ Саопштења су се, на пример, односила на немачке одмазде над српским народом, због оружаних акција партизана и четника против немачке војске и њених интереса, или због напада на лица која су се налазила у служби српске владе. Осим тога, саопштења и објаве често су објављивани у форми плаката и на плакатском папиру.

Када је реч о плакатима, ту постоји велики проблем идентификације хронологије и тиража плаката. Њих је често тешко одредити, јер велики део пропагандног материјала није носио ни хронолошку ознаку, ни ознаку тиража. Наиме, илустративни плакати које је штампало Пропагандно одељење Југоисток током 1941. године у доњем десном углу имали су ознаку и слова „S“, а током 1942. године „SO“. Тада је често био назначен и назив штампарије, као и тираж. У каснијем периоду, међутим, обележавање се губи.⁸⁴⁴ Према подацима из Историјског архива у Пожаревцу, највише је недатованих и непотписаних илустративних плаката са антисемитским и антимаџонским садржајем.⁸⁴⁵

Ипак, када је тираж у питању, познато је да се доња граница кретала између 10 хиљада и 20 хиљада примерака, док је горња граница била флексибилна и могла се кретати до 100 хиљада примерака.⁸⁴⁶ За један број плаката, који су рекламирали немачке војне успехе или који су на директан начин тумачили немачку политику у стратешким

⁸⁴² К.Николић, *нав. дело*, 8.

⁸⁴³ К.Николић, *нав. дело*, 154.

⁸⁴⁴ *Време на зиду*, 15.

⁸⁴⁵ Ј.Николић, Д.Милорадовић-Николић, *Плакат „Визуелни скандал“, одјек стварности и гласник пропаганде*, Историјски архив Пожаревац, Пожаревац, 2009, 4.

⁸⁴⁶ К.Николић, *нав. дело*, 8.

оквирима, зна се да су штампани директно у Берлину (OKW –WPr/IV f- serb...) и они су типски рађени за шире подручје Европе под немачком контролом. (сл.1) Њихов садржај је универзалан, а превод је прилагођен локалној средини у којој се плакат дистрибуира.⁸⁴⁷ У окупираној Србији познато је да су одређени грађани по налогу Пропагандног Одељења Југоисток, радили на производњи и дистрибуцији немачког плаката.⁸⁴⁸ Ипак, аутори плаката су у рату непотписани и анонимни, а уколико и постоји нека ознака аутора, реч је о иницијалима, понекад стилизованим и потпуно нечитљивим. Сматра се да су у питању немачки цртачи.⁸⁴⁹ Једини плакат за који је аутор познат био је са познатим мотивом „Мајко Србијо помози!“ као драматичан апел за помоћ избеглицама и он је био дело Драгослава Стојановића, који је због рада на овом плакату и још неким, али без политичке конотације, у јануару 1945. искључен из УЛУС-а и након тога стрељан.⁸⁵⁰ (сл.2)



сл.1



сл.2

На плакату треба разликовати два основна елемента, визуелни и писани део. Визуелни сегмент могао је да садржи цртеж, што је био чешћи случај и тада су доминантне снажне, упечатљиве и јарке боје, или фотографију.⁸⁵¹ Када се на њему не налазе фотографије, визуелни приказ треба да поседује конкретност, једноставност потеза, експресивност, жестина, ентузијазам и заповедну једноставност. Основни смисао ликовног решења плаката зависио је од поруке коју је требало да пренесе. Тако су, на пример, у оквиру антикомунистичке пропаганде симболи увек били застрашујући и све

⁸⁴⁷ *Време на зиду*, 15.

⁸⁴⁸ *Време на зиду*, 16.

⁸⁴⁹ *Време на зиду*, 16.

⁸⁵⁰ *Време на зиду*, 16.

⁸⁵¹ *Исто*.

што је било у вези са Совјетским Савезом морало је да буде мрачно, испуњено елементима смрти, беде, несреће и хаоса.⁸⁵²

Када је реч о писаном сегменту, све поруке су биле исписиване крупним, уочљивим, обично масним словима која се понекад разливају преко плаката. Порука је морала да буде кратка, јасна и разумљива за све којима је намењена. Њена функција је била да наведе људе да у њу поверују без адекватне провере онога што се стварно догађа.

Пропаганда подразумева посебан вид комуникације, у циљу остварења извесних идеја или промене ставова одређеног дела популације. Како је најчешће њен циљ да утиче на људе да промене одређена мишљења да би деловали на одређени начин, пропаганда се обраћа разуму, али истовремено атакује на емоције. „Ипак, основни циљ пропаганде јесте да се ставови и мишљење прошире како би се преко њих утицало на акције људи и њихови поступци на тај начин контролисали“.⁸⁵³ Како би се пропагандом остварили циљеви, она мора да задовољи одређене захтеве: доступност, привлачност, разумљивост, занимљивост и уверљивост.⁸⁵⁴ Зато плакат, да би испунио своју основну функцију мора бити јавно изложен и масовно произведен, при чему он има продужено време излагања и поновљивост на широкој територији, чиме се интегрише у живот пролазника.⁸⁵⁵ Плакат, заправо замењује говорника.⁸⁵⁶ Главна функција пропаганде за време окупације била је уобличавање и контролисање колективног мишљења.

Политички плакат у савременом смислу настао је за време Првог светског рата, када је одиграо велику улогу у комуницирању државе са народом. Тада је његова улога била да подстакне родољубље и национални морал, како би се што више људи приволело да помогну отаџбини. У то време, међутим, није постојала велика разноврсност плаката, јер су се каткад плакати са истим визуелним решењима користили за исказивање различитих порука. Тада настале плакате карактерисала је суровост мотива, како би изазвали јаке емотивне реакције: „Непријатељи су били насликани као гротескна, зла бића, насупрот сопственим персонификацијама доброте, честитости и храбрости.“⁸⁵⁷ Након рата, дошло је до ширења употребе плаката у политичке сврхе, највише у Совјетском Савезу и Немачкој. Бољшевички плакат био је облик револуционарне, пролетерске уметности и главни вид комуникације између партије и „класе“. Бољшевици су сматрали да су плакати са писаном пропагандом допринели победи колико и употреба оружја. Према Првом декрету о лепим уметностима, из 1918. године, уништавање плаката третирано је као контра-револуционарни акт.⁸⁵⁸

У нацистичкој Немачкој користили су плакате да би стигли до оних делова становништва на које се није могло утицати на други начин, због чега је плакат морао да буде неодољив и пун страсти. На плакатима у нацистичкој Немачкој, превладавали

⁸⁵² К.Николић, *нав. дело*, 89.

⁸⁵³ К.Николић, *нав. дело*, 11.

⁸⁵⁴ *Исто*.

⁸⁵⁵ К.Николић, *нав. дело*, 12.

⁸⁵⁶ *Исто*.

⁸⁵⁷ К.Николић, *нав. дело*, 11.

⁸⁵⁸ К.Николић, *нав. дело*, 12.

су клишеи, чиме се губила уметничка вредност коју су плакати стекли у Совјетском савезу. Тако су плакати постали „средство грубе политичке пропаганде и манипулације“.⁸⁵⁹

Када је у питању организација немачке пропаганде у Србији, још у априлском рату, од пропагандних чета II армије, при немачкој команди формирано је *Пропагандо одељење Југоисток (Propagandabteilling Südost)*.⁸⁶⁰ Пропагандо одељење имало је седам секција: за план, за активну пропаганду, за штампу, за фотографију, за радио и за филм.⁸⁶¹

Главна пропагандно оружје окупатора било је настојање да пронађе и користи локалне специфичности и да дође до „српског пропагандног рецепта“, због чега је често манипулисано вредностима, нормама и традицијом српског народа.⁸⁶² Поред тога, „пропаганду је требало ускладити са нечим за шта се зна или претпоставља да означава главну тежњу код становништва у окупираној земљи: сигурност, мир, очување имовине“.⁸⁶³ Вршена је и селекција онога што одговара пропагандним циљевима и искривљавање онога што не одговара.

Основна одлика немачке пропаганде била је једноставност у којој су поруке истицале или понављале једну или две основне чињенице. Систематским понављањем требало је утиснути у свест одређену информацију (била она истинита или не) Немачки плакат је у том смислу, највише промовисао страх и уверење у непобедивост Немачке.⁸⁶⁴ Тако је, на пример, велики број порука позивао на прихватање успостављеног поретка, који је подразумевао да народ треба да се бави свакодневним пословима, а да рат препусти другима.⁸⁶⁵ Рат је требало што више удаљити од становништва и уверити га у неопходност успостављене окупације.⁸⁶⁶

Пропагандне поруке на плакатима носиле су основне симболе, стандардне паролe и крилатице, са великим упрошћавањем. Понекад је коришћена само једна упечатљива реч, фраза, знак или симбол. У порукама су употребљаване речи које су деловале на осећања, вољу и понашање људи.⁸⁶⁷

Сви конфликти су свођени на борбу између добра и зла, уз одређене примесе које су конфликте сводиле на конкретно и лично. Инсистирало се на свођењу на стереотипове, односно, коришћена је „негативна и позитивна стереотипија“.⁸⁶⁸ Под позитивном се подразумевало да је истицање онога за шта се пропаганда залаже добро, корисно и неопходно за српски народ. На пример, мушкарци и жене су приказивани традиционалним улогама. Породица је била најважнија институција. Више су, међутим

⁸⁵⁹ Исто.

⁸⁶⁰ К.Николић, *нав. дело*, 15.

⁸⁶¹ Vuko Mihailović, *Propaganda i rat*, Beograd, 1984, 33.

⁸⁶² К.Николић, *нав. дело*, 90.

⁸⁶³ Исто.

⁸⁶⁴ Исто.

⁸⁶⁵ К.Николић, *нав. дело*, 89.

⁸⁶⁶ К.Николић, *нав. дело*, 90.

⁸⁶⁷ Исто.

⁸⁶⁸ Исто.

примењивани негативни стереотипи, где су сви немачки противници обасипани негативним особинама и приказивани уједно и као српски непријатељи.

У контексту негативних стереотипова немачки ратни плакат био је подељен на: антисовјетски плакат, анти-англоамерички плакат и антисемитски плакат. Анти-совјетска и антикомунистичка пропаганда била је доминантна у односу на остале.

7.1. Анти-совјетски плакат

Оно што је у немачкој пропагандној машинерији представљало велики проблем јесте разлучивање Совјетског Савеза (као привременог савезника), од комунизма. Најзгоднији аргумент који је тако нешто омогућавао, био је антисемитизам.⁸⁶⁹ То је постао најважнији аргумент после напада на СССР, као једини чинилац повезивања капитализма и комунизма. Чак и тада су се, међутим, морали наћи разлози за супротстављање болшевизму, како се домаћа јавност не би усмерила ка западној критици нацизма, као тираније која нема никакво право да себе назива социјалистичком.

Нацистичка пропаганда је, при томе, објашњавала да Немачка није желела рат на Истоку, већ да је то био рат који је морао да се предузме из „дужности“ према Европи. – био је скоро крсташки.⁸⁷⁰ Хитлер је, у једној својој прокламацији народу, захтевао да сви открију заверу против Немачке у којој је капитализам био савезник са комунизмом, а плутократија са болшевизмом.⁸⁷¹ (сл.3-4)



сл.3



сл.4

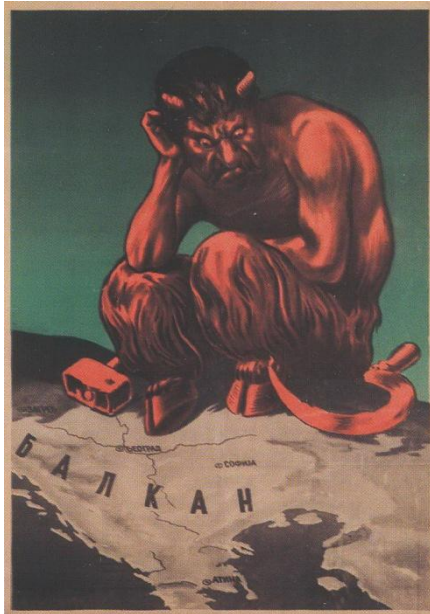
Антикомунизам је, при томе, био најзаступљенији вид немачке пропаганде и у Србији. На плакатима су исписиване антикомунистичке поруке, саопштења, упозорења и опомена, које су почетком рата биле уопштене у виду генералног напада на комунизам и политику Совјетског Савеза, а нападани су и симболи попут петокраке, српа и чекића. Посебно су интересантна ликовна решења антисовјетских плаката, на којима

⁸⁶⁹ К.Николић, *нав. дело*, 79.

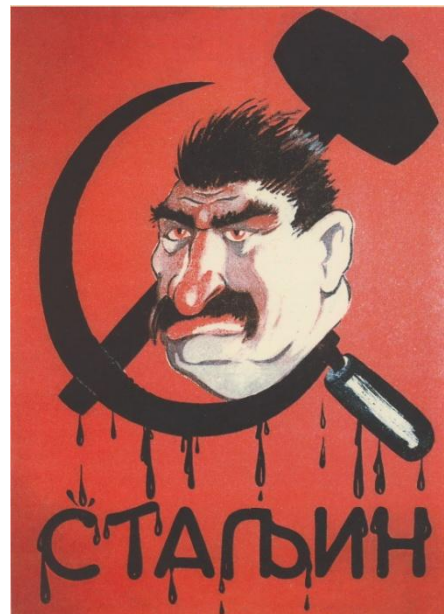
⁸⁷⁰ К.Николић, *нав. дело*, 80.

⁸⁷¹ К.Николић, *нав. дело*, 79.

је Стаљин симбол зла, због чега се приказује као злочинац, чији је лик застрашујући. Каткад је представљан као оличење демонских снага или као сам ђаво који се надноси над Европом и прети да је уништи.(сл.5) Доминантне боје на овим плакатима су црвена и црна.(сл.6)



сл.5

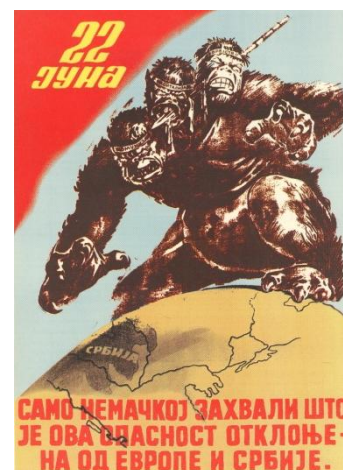


сл.6

Антикомунистичке поруке су постепено постајале конкретније и више су се односиле на простор Србије, на конкретне ратне догађаје и сл. (сл.7) Тако је, на пример, поручивано да ће комунизам срушити српске историјске светиње, обичаје и традицију, да ће донети дуго ропство: „Плодови комунизма пустош, мржња и глад“ или „Комунизам је дигао хајку на стуб породице – жену-мајку“.



сл.7



сл.8

Као контрапункт таквој пропаганди рађени су плакати који величају немачку улогу у европском или у контексту Србије, где су немачке снаге представљане као ослободиоци.(сл.8)

Нападима на Совјетски Савез немачка пропаганда је настојала да код српског народа потисне традиционалну веру у Русију, што је било посебно актуелно када борба против

окупатора распламсала на ширем српском подручју. Вера у Русију била је оквир за деловање, али и за пропаганду, југословенских покрета отпора, пре свега код комуниста, мада ни Равногорски покрет није био имун од русофилства, па је тако постала предмет двоструке манипулације.⁸⁷²

7.2. Анти-англоамерички плакат

Немачка пропаганда била је активна и у нападима на Велику Британију и Сједињене Америчке Државе, као најјаче западне снаге које су ратовале против Рајха. Најчешће су обе ове земље биле на удару пропаганде, а њихове карактеристике биле су сличне или истоветне: „колонијалне силе; плутократске, империјалистичке, освајачке државе; изазивачи рата“. Британски премијер В. Черчил и амерички председник Ф. Рузвелт често су приказивани и нападани или исмејавани.⁸⁷³ У негативном контексту посебно је истицан Винстон Черчил, који је често приказиван са боцом вискија, са цигаретом, у подераној одећи, мада је и Френклин Рузвелт такође карикиран.⁸⁷⁴ (сл.9-10) Начин на који су, међутим, представљани Черчил и Рузвелт, у великој мери се разликују од приказа Стаљина, који се не извргава порузи, већ га се треба плашити.⁸⁷⁵



сл.9



сл.10

На плакатима је Енглеска представљана као велика колонијална сила која је одувек пљачкала и експлоатисала друге народе: „Енглеско господство је исто што и пљачка, угњетавање, израбљивање и робовање“. Осим тога, истицано је како је демократија, којом су се западни народи поносили, била илузија јер је право на гласање безвредно све док су богаташи контролисали владе.⁸⁷⁶ Немачка пропаганда била је више окренута

⁸⁷² К.Николић, *нав. дело*, 80.

⁸⁷³ К.Николић, *нав. дело*, 82.

⁸⁷⁴ К.Николић, *нав. дело*, 84.

⁸⁷⁵ К.Николић, *нав. дело*, 84.

⁸⁷⁶ К.Николић, *нав. дело*, 82.

ка Великој Британији, него према САД, због њихових интереса на Балкану, због директног ангажовања у југословенском грађанском рату, али и због тога што је Енглеска је била ближи, а самим тим и опаснији непријатељ.⁸⁷⁷

7.3. Антисемитизам на немачком плакату

Немачки антисемитизам заснивао се у пропаганди на мржњи која је ојачавана кроз изједначавање са другим највећим непријатељем – комунизмом. Пропагирано је да је болшевизам ново средство штетног јеврејског деловања, којим они желе да униште европску цивилизацију. Како је Хитлер све своје противнике поистоветио са Јеврејима, под антисемитизмом почели су да се подразумевају и демократија, либерализам, интелектуалци, аристократе, међународне финансије и хришћанство.⁸⁷⁸ Немци су, при томе, Јеврејима приписивали све пороке који су били антипод замишљеним аријевским врлинама. Зато је немачка нација представљена као изабрана и позвана да ослободи људски род од јеврејске опасности која је стајала иза светског комунизма и иза западних плутократских држава.⁸⁷⁹

Одмах по окупацији, у Србији се приступило спровођењу антисемитских мера. Немци су већ дошли са оформљеном организацијом и управним апаратом за „*решавање јеврејског питања*”, а у саставу Гестапоа у Београду, постојао је и посебан *Реферат за јеврејска питања*, под руководством 88 поручника Фрица Штракеа.⁸⁸⁰

Као што је напред показано, антисемитизам на немачком плакату био је основни везивни елемент целе пропагандне конструкције, јер је спајао нацистичко оспоравање и капитализма и комунизма. Јевреји су у пропаганди стајали иза свега и свих проблема од којих је Немачка желела да ослободи човечанство. Иако је јеврејско становништво уништено за непуних годину дана, антисемитизам је и даље служио као оквир за нападе на остале немачке противнике. Јевреји су на плакатима увек приказивани као ружни, најчешће похлепни трговци, а честе су биле и ликовне представе на којима Јевреји из позадине вуку конце свих догађаја, а „стални елемент напада пропаганде били су и новац, злато или нека друга драгоценост, као симболи наводне јеврејске грамзивости“.⁸⁸¹ (сл.11)

⁸⁷⁷ К.Николић, *нав. дело*, 84.

⁸⁷⁸ К.Николић, *нав. дело*, 85.

⁸⁷⁹ *Исто*.

⁸⁸⁰ К.Николић, *нав. дело*, 86.

⁸⁸¹ К.Николић, *нав. дело*, 87.



сл.11

7.4. Пропагандне поруке српском народу

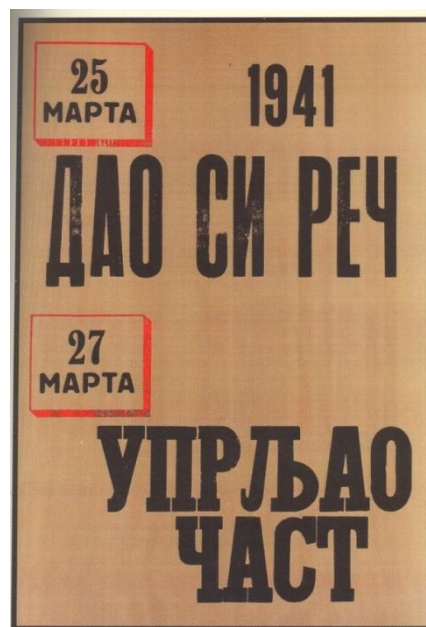
Немачки плакати у окупираној Србији давали су врло јасну слику о немачким војним и идеолошким циљевима. Посебно се у томе истичу кампање које се односе на величање национал-социјализма. У тој пропаганди истицало се како Немачка није желела рат против Србије, а да ни током окупације немачки војник не гледа на Србина као на непријатеља.⁸⁸² Осим тога, истицано је и како су немачки непријатељи уједно и непријатељи српског народа. Посебна пропаганда водила се поводом догађаја од 25. и 27. марта 1941. године. (сл.12-13) Наглашавало се како су априлски рат и окупација били оправдани, због заблуде српске политике, која се жртвовала за енглеске интересе. На плакатима се инсистирало да је 27. март издајнички и безумни акт у коме је Србија била жртва међународне завере чији су покретачи били „мајстори јудео-англосаксонског садизма, мрачног Интелигенс сервиса, слободних зидара и комунизма“.⁸⁸³ Односно, Србија је била жртва јеврејства, масонерије и комунизма и српски народ је тада био разапет између болшевизма и плутократије, иза којих стоје Јевреји.

⁸⁸² К.Николић, *нав. дело*, 17.

⁸⁸³ К.Николић, *нав. дело*, 17.



сл.12



сл.13

Друга пропагандна кампања односила се на извештаје са фронтова, нарочито са Источног фронта, у којој су изношена мноштва података о стварним или измишљеним успесима немачке војске, посебно о слому Црвене армије у лето и јесен 1941. године.⁸⁸⁴ Стил порука које су презентоване зависио је од развоја ратне ситуације, али се најчешће истицало како судбина српског народа зависи од судбине Немачке и да је српски народ потенцијални немачки савезник. Посебна пажња, при томе, посвећивана је српском сељаку кога су непрестано настојали кроз пропаганду да одврате од борбе и помагања побуњеницима. Осим тога, Срби су убеђивани да Немачка од њих тражи само рад и ред: „рад за домовину и нови живот“.⁸⁸⁵ (сл.14-15) Као што се види на слици 15 и 16, сеоско становништво највише је било на удару пропаганде, јер је, са једне стране било најдоминатнија социјална група и из идеолошких разлога. Сељак је био у фокусу уметности Трећег рајха, као стуб друштва и целе нације. Село се сматрало најчистијим сегментом друштва. У складу са тим идеалима величане су и породица и појам мајке као оличења саме природе која треба да служи држави: „жена-мајка била је у функцији стварања, у служби расе и одржања њене чистоте“.⁸⁸⁶ Трећа пропагандна кампања манипулисала је историјом и традицијом и национални митови стављани су у нове оквире.⁸⁸⁷

⁸⁸⁴ К.Николић, *нав. дело*, 18.

⁸⁸⁵ К.Николић, *нав. дело*, 18.

⁸⁸⁶ К.Николић, *нав. дело*, 19.

⁸⁸⁷ К.Николић, *нав. дело*, 19.



сл.14



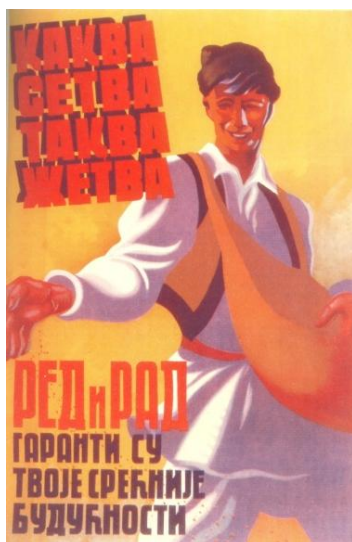
сл.15

Четврта пропаганда и посебна серија плаката која ју је пратила односила се на позиве становништву на рад у Немачку. (сл.17) Иза ове кампање била је испостава Генералног опуномоћеника за ангажовање радне снаге Трећег Рајха.⁸⁸⁸ Како је Немачка исцрпела све своје капацитете у ангажовању људства на фронтovima, није било довољно снага за пољопривредна и привредна постројења. Основна идеја била је да се недостатак људства надокнађује са окупираних територија добровољним пријављивањима или узимањем затвореника из логора. Тако су у Србију већ лета 1941. године дошли експерти за врбовање становништва за одлазак на рад. Захваљујући њиховом ангажману и кампањи за око месец дана прикупљено је 22.600 радника.⁸⁸⁹ Како би привукли што већи број људи истицали су да ће пријављени добити бесплатан стан, јефтину храну, могућност добре зараде и сл. У оквиру те кампање, на плакатима су се налазиле сентенце попут: „Ко жели да збрине своју породицу за будућу зиму, јавиће се за рад у Немачкој“.⁸⁹⁰

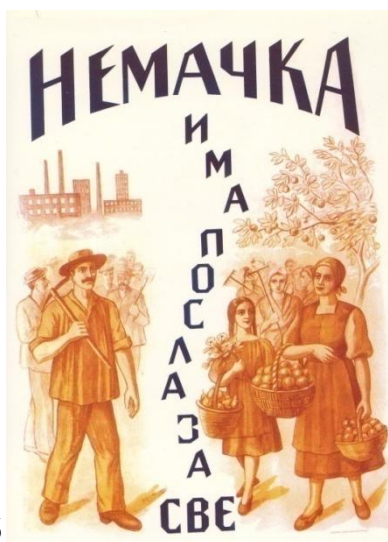
⁸⁸⁸ К.Николић, *нав. дело*, 23.

⁸⁸⁹ К.Николић, *нав. дело*, 23.

⁸⁹⁰ К.Николић, *нав. дело*, 23.



сл.16



сл.17

Пета кампања односила се на нападање партизанског и четничког покрета, при чему је постојао директнији и суптилнији приступ. Под директним приступом се подразумевају плакати на којима се нуде награде за оне који вође ових покрета доведу живе или мртве. (сл.18-19). Суптилнија кампања односила се, на пример, на концепт да је српски народ изигран од стране Енглеза и Американаца, преко Драже Михајловића, или од стране Русије преко Тита. Посебно занимљива била је серија плаката из 1944. године на којима је Винстон Черчил представљен као велики пријатељ маршала Тита и партизана.⁸⁹¹



сл.18



сл.19

Како је већ поменуто, немачка пропаганда била је усмерена на нападање западних савезника. У оквиру тога, посебни облици те кампање појавили су се након савезничког бомбардовања Београда и Србије током 1944. године.

⁸⁹¹ К.Николић, *нав. дело*, 20-21.

7.5. Партизански ратни плакат

На немачким плакатима приказани ликови су стереотипни и амблематични, а реалистичних представа нема. Негативци су ружни, похлепни, раскалашни, а све што се сматрало добрим, морало је да буде изражено у идеалним формама (идеализовани реализам). Партизански ратни плакат имао је другачији приступ. Две основне кампање које су вођене у оквиру партизанског покрета биле су усмере на борбу против окупатора и на мобилизацију становништва ради прикључења покрету отпора. Као пример за прву кампању може се узети плакат који су радили Драгослав Стојановић Сип и Раденко Мишевић, о чему ће бити више речи у даљем тексту. (сл.20)



сл.20

Као пример за другу кампању јесу плакати које је радио Драгољуб Вуксановић (сл.21-22). Оба се обраћају српском сељаку, јер је основна одредница кампање била да се мобилише народ-сељаштво као најбројнији део становништва. Тако се на првом плакату, Вуксановић обраћа српском сељаку, а на другој српској сељанки-мајци. Тон обраћања родно је прилагођен, тако да се мушкој популацији обраћа у виду провокативног прекора, док је у другом случају, то просто позив и женској популацији да се укључи у одбрану земље.



сл.21



сл.22

8. ЛИКОВНО СТВАРАЛАШТВО НОБ-А И УМЕТНИЧКА ПРОДУКЦИЈА НА РАТИШТУ

8.1. Културна политика КПЈ

Претеча КПЈ била је Социјалистичка радничка партија Југославије (комуниста) основана на Конгресу уједињења у Београду, 20-23. априла 1919. године. На другом конгресу, у Вуковару 20-25. јуна 1920, партија је променила име у Комунистичка партија Југославије (КПЈ). Као најснажнија КП на Балкану, на изборима у марту 1920. године постигла је велики успех, након чега је забрањена. До 1928. године трајао је кризни период узрокован како спољним, тако и унутрашњим факторима. Упркос свему, илегална КПЈ до 1928. године одржала је прва четири конгреса, а онда до 1948. године није било ниједног.

Унутарња криза у партији од средине тридесетих година, довела је, међутим, до идеолошко-политичких и кадровско-организационих промена, које су поставиле добру основу за системску консолидацију и програмско престројавање.⁸⁹² Превладавањем унутрашњих противречности отклоњен је ранији несклад између руководства у емиграцији и ангажмана КП у земљи. Спорове и сукобе у партији почело је да смењује настојање да се постепено продире у све сегменте друштвеног живот и да се КПЈ манифестује у функцији представника и заступника интереса маса угрожених политиком владајуће класе. Под утицајем новог типа интернационализма у међународном комунистичком покрету, преображај су доживели и циљеви и вредности ангажмана КПЈ у оквиру њеног ангажмана на унутрашњополитичким и међународним активностима. Од посебне важности је била промена класне искључивости програма, односно остварење начела да је историјски смисао класне борбе на југословенском простору корелативан са смислом борбе за националну равноправност.

У том периоду формирало се и уверење да успон фашизма представља не само опасност за комунистички покрет, него и општу претњу за словенске народе и напредну цивилизацију. Тако је у први план партијске акције постављена потреба стварања антифашистичког фронта, који ће имати за циљ одбрану интегритета земље и очување историјског идентитета југословенских народа. Временом је антифашистичка димензија програма постајала доминантнија и садржајнија, да би, на крају, прерасла у основни организационо-идеолошки модус.

Управо то правовремено престројавање пуни смисао стекло је непосредно после априлског рата и окупације земље. КПЈ била је, заправо, једини представник потреба и тежњи југословенског народа и једини организовани субјект који је спреман да покрене борбу за њихову заштиту и реализацију.⁸⁹³ Још у време формирања

⁸⁹² Т.Кларић, *Културна политика КПЈ 1941-1945*, у: Херцеговина – часопис за културно и историјско наслеђе, бр. 4, Мостар, 1985, 333.

⁸⁹³ Т.Кларић, *Културна политика КПЈ 1941-1945*, у: Херцеговина – часопис за културно и историјско наслеђе, бр. 4, Мостар, 1985, 334.

окупаторске власти КП је прецизно одредила основне смернице свог будућег деловања, од којих је најважније било припремање оружане борбе за ослобођење земље и успостављање новог друштвеног поретка.

Током припрема за оружану борбу КПЈ је имала јасну концепцију стратешког циља, што је била револуција, али је проблем био у дефинисању модела реализације. За формулисање тог модела пресудна је била процена социјалне структуре и профила свести његових потенцијалних партиципаната. Ту су се појавила бројна питања, попут тога да ли КП може рачунати на интербригаде и помоћ од међународног комунистичког покрета и антифашистичке коалиције; да ли КП може мобилизовати масован покрет и сл. У таквој неодређеној ситуацији, Партија је почела да се прилагођава. Наиме, КПЈ је била „хијерархијски координисана мрежа партијских војно-политичких организација лоцирана ... према територијалном принципу, а идеолошко-политичка упоришта оружане акције тражена су у структури свијести народа незадовољног предратним друштвеним поретком, брзом капитулацијом и немилосрдном препуштеношћу окупаторско-квислиншкој најезди“.⁸⁹⁴ У складу са тим факторима, тежиште партијске активности почиње да се пребацује из градских центара, на рад са народним масама, што је у првој фази довело до покретања устанка, као традиционалне и историјски најближе форме свести партиципаната (сељаштво, радници и интелигенција). Форма устанка, међутим, није давала одговарајући културнополитички импулс. Наиме, до 1941. године, партијска официјелна идеологија културе била је соцреалистичка доктрина, која је концепцијски одступала од промена насталих унутар Партије. Тако је један од основних проблема био соцреалистичка класна искључивост. Соцреализам се супротстављао стварању Партије отвореног типа, њеном прожимању с народом и престојавању на „методологију рјешавања сопствених концепцијских проблема кроз рјешавање друштвених проблема“.⁸⁹⁵ Чак и у домену уметничког стваралаштва под утицајем КПЈ, већ је крајем тридесетих година, почело да долази до негирања соцреалистичке доктрине, која се официјелно задржала све до Другог светског рата. Тај несклад посебно се манифестовао током устанка, када је започето формирање новог типа културе. Тај нови тип био је самоникао, спонтан и био је инициран почетним војним успесима, развојем свести о борби за слободу и генерално новим идеолошко политичким програмом. И поред тога, за систематско бављење културним питањима током устанка није било довољно услова. Још пред почетак рата, културне активности биле су, начелно, под надлежношћу Агитропа ЦК КПЈ (АП ЦК КПЈ), који је реализацију културних садржаја преносио на комесаре војних јединица, чија је дужност била развијање општеполитичке пропагандне делатности међу свим партизанима у јединици, и подразумевала је како политички, тако и културно-просветни и васпитни рад, чиме је питање културе само фрагментарно било решено. Културне потребе биле су све веће у устаничким јединицама, а са њима су расли и проблеми организације, руковођења, реализације и идеологије културе. У том тренутку, без јасних концепцијских решења, културна делатност била је редукована на популаризацију партијског програма и често подложна импровизацијама. Култура која је зачета у устаничким редовима, до краја 1941. године, била је кадровски сиромашна, хетерогена (варијала је од јединице до јединице) и без темељног плана.

⁸⁹⁴ Т.Кларић, *Културна политика КПЈ 1941-1945*, у: Херцеговина – часопис за културно и историјско наслеђе, бр. 4, Мостар, 1985, 335.

⁸⁹⁵ Т.Кларић, *Културна политика КПЈ 1941-1945*, у: Херцеговина – часопис за културно и историјско наслеђе, бр. 4, Мостар, 1985, 336.

До промена је дошло захваљујући високом проценту интелигенције у партијској структури. Под тим се подразумева одређен број предратних уметника, професора, новинара, студената који су се формирали под директним или индиректним утицајима КПЈ. Они су најчешће самоиницијативно, импровизовано користили културнополитичке форме као најпогодније облике за популаризацију и пропаганду садржаја устанка. Управо захваљујући том кадру дошло је до формирања неколико значајнијих жаришта културне активности, од августа 1941. године. Та првобитна културнополитичка језгра успела су да покрену живљу културну делатност, те је тако дошло до развијања четири типска модела културе: „просвјета, васпитање и образовање, информисање и поједини уметнички жанрови“.⁸⁹⁶ Кад је реч о уметничкој делатности, у том раном периоду, фаворизовали су најједноставније миметичке облике.

Када се испоставило да су та ретка културна жаришта остварила вредне резултате на свим пољима, крајем 1941. године културној делатности посвећено је више пажње и почели су да се јављају извесни организовани облици деловања. Већ почетком 1942. године установљен је нови културнополитички модел који је требало да кореспондира са новим покретом – Народноослободилачким покретом (НОП). Тај нови покрет развио се као последица догађања из прве године рата, која су на површину изнела недостатак организованих програма и планова. У фокусу су се нашли, не само устаначки програм, и борба за ослобођење, већ и потреба постојања адекватног програма и за послератни период.

Испоставило се, између осталог, да је устанак као облик отпора анахрон и да је потребно применити сасвим друге начине деловања, а то су покрет и револуција. Тако је крајем 1941. године и до средине 1942. године дошло до реорганизације на свим нивоима, почевши од реорганизације војске, па је формирана група пролетерских бригада, које су замишљене као језгра нове револуционарне армије. Осим тога дошло је и до идеолошких промена, које су се односиле на одбацивање класног рата, који је као модел постављен након октобарске револуције. Зато је формиран нови тип војних јединица које су биле неопходне за реализацију народноослободилачке идеологије. Уз пролетерске јединице, задржане су и НОП одреди, а до јесени 1942. године задржан је и прелазни тип формација. Паралелно са реформама у војсци, дошло је и до промена у оквиру војнопозадинских организација и институција.

Трансформисањем устанка у НОП, војна и цивилна сфера претворене су у међусобно зависне компоненте, подређене истом циљу, а то је борба за класно и национално ослобођење југословенских народа уз афирмацију револуционарног идентитета народноослободилачке борбе. Све те новине, довеле су и до промена позиције КПЈ, која је за време устанка била један од основних субјеката, да би након тога постала главни лидер НОП-а као јединог легитимног субјекта револуционарног похода.

У устанку су се испољиле последице соцреалистичке идеологије културе и међуратне културнополитичке кампање, које је карактерисао недостатак атрибутивних садржаја, а

⁸⁹⁶ Т.Кларић, *Културна политика КПЈ 1941-1945*, у: Херцеговина – часопис за културно и историјско наслеђе, бр. 4, Мостар, 1985, 337.

класно-теоријска искључивост те идеологије и недовољна општа присутност КПЈ међу сеоским масама, које је требало преобразити у основне чиниоце борбе за револуционаран друштвени преображај.

КПЈ је трансформацију устанка у НОП покренула у форми кампање за утемељење новог модела револуционарне свести, уз акцију савладавања унутрашњих и спољних идеолошко-политичких отпора, који су отежавали остварење циљева народноослободилачке идеологије. Партија је, заправо, покренула кампању стварања одговарајућег профила припадника покрета. Већ крајем 1942. године, „под организационо-идеолошким руководством КПЈ, НОП је, као идеолошко-војна симбиоза нација и класа обједињених партијским организационо-кадровским везама по свим структурним показатељима (старосним и полним), постао једини организационо-типски и хијерерхијски устројен субјект југословенске револуције (КПЈ, СКОЈ-УСАОЈ, АФЖ, Савез пионира, те АВНОЈ и читав систем народне власти), у коме су се оптимално прожимале све структурне компоненте и у чијем се средишту назирао нови човек, свјесно опредељен идејом колективне борбе за слободу и нови друштвени поредак“.⁸⁹⁷

Поменута престојавања донела су и неопходне промене у културној сфери, које су, међутим, почеле да се осећају тек крајем 1942. године. Соцреалистичка идеологија је ишчезла током трансформације устанка у НОП и дошло је до рedefинисања организационо-кадровских, формално-садржајних и идеолошких својстава културе НОП-а. Тим револуционарним културнополитичким заокретом, култура је добила статус слојевитог, вишезначног и релевантног сегмента у поступном формирању и развоју НОП-а, као окоснице новог друштвеног поретка, где је положај културе био уско повезан са идеологијом покрета, као и са културно-историјским наслеђем. Једна од најважнијих ставки културне политике НОП-а, била је да културно стваралаштво треба учинити доступним свим припадницима покрета. Осим тога, било је од велике важности преобразити ранијег устаника, чији је образовни профил далеко био испод нивоа који се подразумевао у народноослободилачкој идеологији и покрету, у што просвећенијег и образованијег припадника НОП-а, јер је жељени тип био добро образован, просвећен и свестан човек. Било је потребно наћи ефикасан и функционалан облик културе, утврдити однос према културноисторијском наслеђу и предратној култури, као и разрешити дилеме око организације и усмеравања културне делатности НОП-а. Партија је од почетка 1942. године радила и на одстрњивању монополистичких претензија на културу, чиме је елиминисан и елитизам, што је довело до тога да је скоро сваки учесник НОП-а имао могућност да се образује, да буде стваралац и корисник културних творевина, што је довело до развоја масовне културе, којој су садржаји и народноослободилачка идеологија давали обележје културне револуције.

Статутом пролетерских бригада (фебруар 1942) предвиђено је да културнополитичка делатност остане у надлежности политичких комесара, за које је било предвиђено да буду на челу мреже организација задужених за ту врсту делатности. Требало је да се обједини рад свих културнополитичких организација, од одељенских и водних, до четних и батаљонских одбора. Одељенским и водним организацијама требало је да

⁸⁹⁷ Т.Кларић, *Културна политика КПЈ 1941-1945*, у: Херцеговина – часопис за културно и историјско наслеђе, бр. 4, Мостар, 1985, 342.

руководи члан КПЈ или СКОЈ-а, или лице оспособљено за вршење такве дужности. Четне културно-просветне одборе (КПО), чинили су борци који су испољавали таленат и вољу за такве активности, при чему нису морали да буду чланови КПЈ. Ипак, на челу четних КПО морали су да буду чланови КПЈ, који су, као представници, улазили и у батаљонске КПО. Функција батаљонских КПО била је да се од батаљоне створе културно-просветни субјекти. Активност у свим тим организацијама стално је праћена. Са приливом нових бораца, приступило се стварању сложеније организационе схеме, која је имала за циљ, поред просвећења појединаца, и одржавање стабилности партијског културнополитичког утицаја и да допринесе популаризацији НОП-а међу масама с којима су јединице непрестано долазиле у додир. Омасовљење покрета имало је за циљ да што чвршће повеже војску и народ.

Од јесени 1942. године почело је формирање посебних центара – политодјела (Политичко одељење) - у којима је концентрација била на идеолошко-политичком раду. У оквиру њих стварани су посебни одсеци: културни, просветни, пропагандни, за штампу и информисање, којима је руководио партијски кадар са задатком иницирања, координације и усмеравања културнополитичких активности у свим јединицама бригада. Од краја 1942. године, па све до краја 1944. године, организовање културнополитичке делатности, добијало је нове облике, посебно од када је започето стварање већих војних формација (дивизија и корпуса). У њиховим штабовима формиран су агитационо-пропагандни бирои, задужени за културнополитичке активности. У тим агитпропима био је партијски кадар способан да организује обимнију активност у војсци и народу. При дивизијским и корпусним агитпропима формиране су и посебне културне екипе, у којима је окупљан искуснији и талентованији уметнички кадар способан за реализацију репрезентативних културноуметничких програма, које су доприносили формирању и развоју нове културе и уметности југословенских народа. Најквалитетнији уметници свих профила окупљени су крајем 1942. године из неколико југословенских земаља. Они су пружали организациону и кадровску помоћ екипама у војсци и на терену. Те културне екипе званично су санкционисане крајем 1944. године.

Крајем 1944. године. догодиле су се још неке промене: укинута су агитпропи у војним формацијама, уместо којих су враћени раније формирана Пропагандна одељења ВШ и пропагандни одсеци при штабовима бригада, дивизија и корпуса. Схема културнополитичке делатности промењена је почетком 1945. године. Приликом формирања армија, културнополитичка делатност усмеравана је посредством Пропагандног одељења и агитпропа при армијским комитетима КПЈ, одакле је даље дистрибуирана: „Крајем рата устројство културнополитичке активности у војном сегменту НОП-а посједовало је облик пирамиде, на чијем врху је стајало Пропагандно одељење ГШ директно повезано с АП ЦК КПЈ, а чију су основу твориле одељенске и водне културно-просветне и васпитно-образовне групе, с тим што је између основе и врха постојао спектар прецизно установљених формацијско-хијерархијских културнополитичких организација, почев од четних и батаљонских КПО, преко бригадних, дивизијских и корпусних пропагандних

одсека, до агитпропа при армијским комитетима КПЈ, уз богату лезу културних екипа од формацијског ранга батаљона до културне екипе при Пропагандном одјељењу ГШ⁸⁹⁸.

Још крајем 1941. године почело је оснивање Домова културе на ослобођеним подручјима. У њима су се налазили повољни услови за окупљање народа, посебно омладине, и за развијање разноврсних културних делатности. Ипак, они су заснивани привремено, без системске организације и дефинисане позиције и нису успели да прерасту у замишљене културнополитичке центре.

Културни утицај КПЈ ширио се и захваљујући раду скојевских организација. Већ крајем 1941. године, захваљујући кампањи „на културном уздицању омладине“, која је обухватала објављивање низа чланака у „Омладинској борби“, при скојевским активима почињу да се оснивају бројне васпитно-образовне и културно-просветне групе које су имале задатак да организовано раде на идеолошко-политичком васпитању, марксистичком образовању и културноуметничком стваралаштву. Постојала је и тенденција да омладина постане окосница културнополитичког рада у масама. Материјали и потребна средства добијани су из домова културе и из партијских и скојевских организација у војсци и на терену. Тако се временом све већа пажња давала културном уздицању народа и од 1942. године посебно на ослобођеној територији почела је да се развија сложена културнополитичка активност. Фочанским прописима (фебруар 1942), било је предвиђено да сва та активност пређе у надлежност народне власти (народноослободилачких одбора - НОО) и да дистрибутивни културнополитички рад треба организовати посредством домова културе. У том процесу посебно се радило на развију масовне културе, која је постепено постајала револуционарни културни преображај. Септембарским прописима посебно је регулисано усмеравање културне активности и популарисање народноослободилачке идеологије културе.

При Извршном одбору АВНОЈ-а, формиран су Просветни и Пропагандни одсек у које је сконцентрисан најквалитетнији просветни, научни и уметнички кадар, са задатком да на новим основама организује развој културе са народноослободилачком идеологијом као основом новог револуционарног модела. Просветни одсек, који је обухватао и реформу школског образовања, имао је обавезу просвећивања целокупног становништва до 40 година старости. Званично је прокламовано „идеолошко начело о култури као колективној „својини“ неподложној буржоаским и националистичким диобама и манипулацијама“⁸⁹⁹.

Пропагандни одсек углавном је деловао у области информатике и уметничких жанрова као саставних типских модела културе. Пропагандни одсек је своју активност презентовао непосредним ангажманом истакнутих предратних просветних, научних и уметничких кадрова и директним упутствима која су објављивана у средствима информисања. У тим текстовима указује се на „настојање да се за потребе НОП-а користе,

⁸⁹⁸ Т.Кларић, *Културна политика КПЈ 1941-1945*, у: Херцеговина – часопис за културно и историјско наслеђе, бр. 4, Мостар, 1985, 347-348.

⁸⁹⁹ Т.Кларић, *Културна политика КПЈ 1941-1945*, у: Херцеговина – часопис за културно и историјско наслеђе, бр. 4, Мостар, 1985, 351.

и то у аутохтоном облику, напредне тековине домаћих националних и европских уметности (углавном западноевропска умјетност „критичког реализма“ и умјетност руског, односно совјетског поријекла), затим да се у постојећем контексту, максимално толеришу слобода и субјективизам културнополитичке креације“.⁹⁰⁰

При НОО-има су формиране културне екипе које су, у организацији КПО, припремале и спроводиле културноуметничке програме за народ, војску, раднике итд. У тим екипама најбројнија је била омладина заинтересована за уметничку делатност, док су у екипама вишег ранга (при окружним и обласним НОО-има) били истакнути уметници. Завршна фаза развоја културнополитичке делатности започета је на II заседању АВНОЈ-а формирањем Повереништва за просвету у саставу Националног комитета ослобођења Југославије (НКОЈ), коме је припала надлежност у реализацији културне политике покрета.

Да би се подстицао што бољи развој културнополитичке активности у народу, при представништвима земаљских већа стваране су посебне културно-уметничке екипе у којима је био најквалитетнији кадар. Ради већег интензитета и идеолошког усмеравања токова културне револуције, стварана су два типа организација: агитпропи и тзв. партијске технике, које су представљале материјално-техничку основу рада агитпропа.

Рад партијских културнополитичких организација обухватао је учешће у припремама, организацији и реализацији културноуметничких програма, између осталог, на бројним свечаностима, конгресима, скуповима, али и на терену. Издавана је и партијска штампа, леци, прогласи, подстицано је стварање нових културноуметничких дела (збирке песама, драмски текстови и сл.).

Процес окупљања предратних књижевника, сликара, новинара, музичара, критичара, теоретичара културе, просветних радника и др., у агитпропима је постајао све интензивнији (мада је део тог кадра током рата и страдао). Укључивање и рад истакнутих стваралаца допринео је убрзаном развоју културе, који је подразумевао и ослањање на савремена збивања у областима културе и уметности, уз ослањање на народноослободилачке идеје прожете стваралачком индивидуалношћу.

Агитационопропагандни бирои постепено су преображавани у „својеврсне културноумјетничке лабораторије у којим је инаугурисана потпуно нова епоха у развоју књижевности, сликарства, позоришта, музике, информатике, теорије и критике у области културе и новог типа умјетника обавезаног да слободно ствара о народу и за народ“.⁹⁰¹ У уметничком стваралаштву тежиште је било на ствараоцу, као основном културнополитичком субјекту. Један од феномена који је пратио развој нове културе било је и стапање појединих архетипских садржаја епско-лирских форми са садржајима народноослободилачке идеологије. Тако су, на пример, традиционални епски национални јунаци послужили као основа за формирање нових јунака који се боре и страдају за слободу, национално јединство и перспективну будућност, и који, у складу са тиме, добијају хиперболичне димензије.

⁹⁰⁰ Т.Кларић, *Културна политика КПЈ 1941-1945*, у: Херцеговина – часопис за културно и историјско наслеђе, бр. 4, Мостар, 1985, 352.

⁹⁰¹ Т.Кларић, *Културна политика КПЈ 1941-1945*, у: Херцеговина – часопис за културно и историјско наслеђе, бр. 4, Мостар, 1985, 356.

Са стабилизацијом све веће слободне територије, током 1944. године, наметало се питање организованог развоја културе у склопу новог друштвеног система. Културноуметничка и информативна делатност у оквиру народне власти значајно се раслојила. Културне екипе вишег хијерархијског ранга трансформисане су у културне институције (најчешће позоришта), док су она у месним, среским и окружним НОО-има постепено прелазиле у надлежност партијских агитпропа и током 1945. године трајно пребачене уз бројне домове културе.⁹⁰² Крајем 1944. године долази и до формирања уметничких удружења, библиотека, читаоница и издавачких организација. Идеолошка основа целокупног културног преображаја остала је у надлежности културнополитичких организација у структури КПЈ. Са ослобођењем земље и са успостављањем друштвеног система заснованог на темељима НОП-а, врло брзо су се испољиле последице супротстављености партијске ратне и међуратне идеологије културе и њеног утицаја на обликовање поратне концепције.

8.2. Партизански етички идеал као надахнуће

*„Будућност је вера!
Ко за њу гине
Тај живи
Кад умре!“
Отон Жупанчић*

Народно ослободилачки покрет био је препун смелих људи који су проливали крв и јуришали на небеса. Под тим се подразумевају случајеви саможртвовања и директног или индиректног херојског самоубиства. Ту се налазе и борци који су били у безизлазним ситуацијама и да не би пали живи непријатељу у руке последњи метак намењивали су себи. Према Владимиру Дедијеру,⁹⁰³ они су тиме улазили у ред бесмртника који су остварили највишу форму револуционарног саможртвовања. Постоје и стихови из рата у којима се то опева:

*Наша борба захтјева
кад се гине да се пјева*

Према дефиницији Албера Собула, херојско самоубиство у време француске револуције означавало је чин када револуционар одузме себи живот у часу када утврди да је револуционарни покрет доживео слом, јер са сломом револуције револуционар свесно слама и свој сопствени живот. Робеспјер и Сен Жист изградили су у својим списима и говорима доктрину о култу жртвовања за револуцију до жртвовања сопственог живота. Ова врста самоубиства названа је у науци *suicide héroïque*, то јест, херојско самоубиство. Мотиви самоубиства револуционарних вођа заснивали су се

⁹⁰² Т.Кларић, *Културна политика КПЈ 1941-1945*, у: Херцеговина – часопис за културно и историјско наслеђе, бр. 4, Мостар, 1985, 358-359.

⁹⁰³ Владимир Ј. Дедијер, *О партизанском саможртвовању и херојском самоубиству*, Глас СССРXXXVIII Српске академије наука и уметности, Одељење историјских наука, књ. 3, Београд, 1983, 219.

добрим делом на традицији стоичког чина самоубиства. Албер Собул, међутим, прави разлику између саможртвовања – *sacrifice suprême* и херојског самоубиства. У првом случају револуционар не жели да се преда непријатељу и радије се убија, а у другом случају он се убија јер неће да преживи пораз револуције. Ту врсту саможртвовања Владимир Дедијер назвао је индиректним херојским самоубиством.⁹⁰⁴ Дедијер је, пак, увео још једну категорију када је реч о херојском самоубиству, а то је елемент оптимизма код херојског самоубиства револуционара у Другом светском рату на територији Балкана.

Границе између обичног самоубиства и херојског самоубиства су необично танане. Врло је битно утврдити, на пример, колико су неурузу код самоубице изазвали разни спољни фактори, фобија, страх од мучења, а колико страх да борац неће до краја спровести култ жртвовања, заснован на етичким нормама средине. Друга, врло битна компонента јесте однос појединца према друштву, према друштвеним организацијама, према религији и обичајима, у којима појединац живи или под чијим је утицајем.⁹⁰⁵ На пример, хришћанство оштро забрањује самоубиство, али је у историји хришћанства присутна традиција саможртвовања, црквених мученика који су у одбрани вере дали своје животе. Они су се, међутим, излагали смрти, у одбрани своје вере, али нису пружали никакав физички отпор.

Како би утврдио генезу таквог типа херојског самоубиства и како би објаснио његову важност Дедијер је истраживао историјску грађу о култу саможртвовања у нашој прошлости, посебно од доба косовског боја, јер су у многим прогласима ЦК КПЈ и Тито, позивајући на устанак против окупатора истицали значај борби у прошлости.⁹⁰⁶

Он је у својој студији настојао да одреди порекло саможртвовања и херојског самоубиства. Разматрао је како стоичка становишта, тако и хришћанску традицију, народну традицију, историјске околности и др.⁹⁰⁷ Испоставило се да су код

⁹⁰⁴ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 220.

⁹⁰⁵ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 232.

⁹⁰⁶ Као што је то био случај у прогласу ЦК КПЈ народима Југославије од 12. јула, 1941. године.

⁹⁰⁷ О томе: Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 223 и даље. Учење стоика је од велике важности, зато што су они једни од ретких који су одобравали акт самоубиства и проглашавали га врлином. Ипак, они су сматрали да се то односи само на случајеве када личност дође до уверења да не може да остане доследна самој себи у друштву и свету у коме се налази.

У историји се појављују многи примери чак масовног херојског самоубиства. Прво забележено је из 177. године пре н. е. када је хистријански краљ Епулон извршио је херојско самоубиство заједно са великим бројем становника града Незакција; Зелоти су у Масади 73. години н. е. такође су то урадили; преко хиљаду Цезарових војника у 49. години пре н. е. извршило је колективно херојско самоубиство само да се не би предали живи Цезаровим непријатељима). Цезарови војници који нису хтели да се предају помпејевцима међусобно су се поубијали. Цезаров заповедник Вултеј, том приликом је изјавио да ће они који буду живели даље, живети само зато што су им богови ускратили једну велику спознају – спознају да је *смрт права срећа*.

Хришћанство је, међутим, имало одувек врло негативан став према самоубиству. Због тога је, у доба просветитељства, дошло до побуне и против догми хришћанске цркве и долази до ревитализације стоичког мишљења (Монтескије, Жан Жак Русо). Такво размишљање прихватио је и Хјум, али не и англиканска црква. У Енглеској су закони забрањивали акт самоубиства, они који су покушали самоубиство, а нису успели, били су извођени пред суд и кажњавани. Касније у Русији, међутим,

мучеништва битна два елемента: *живот се жртвује за виши циљ и та се жртва чини потпуно свесно*. Међу Јужним Словенима корени идеје жртвовања налазе се православљу и у народној епској поезији, која је посебно опедала велику битку на Косову пољу 1389. године. Кључан тренутак је онај када је Кнез Лазар је изабрао, према народној поезији „небеско“, а не „земаљско царство“, па је дао за ту идеју и свој живот, јер је био погубљен на Косову. У традицији српског народа од давнина се негује култ мученика, светитеља, подвижника и других заслужних предака (Ћирило и Методије, Јован Владимир, краљ у Дукљи, затим Ђорђе Кратовац, Јоаникије Девички, Петар Коришки и други). У народној поезији присутан је став да се јунаци не убијају, већ да они гину с мачем у руци у витешкој борби за веру и слободу. У народној песми о војводи Пријезди, од кога је турски цар Мехмед тражио да му пошаље три највећа добра (сабљу, коња и жену), војвода је одлучио да ништа не преда турском цару (сабљу је сломио, коња убио и са женом скочио у Мораву, јер му је било драже 'часно погинути, нег' љубити на срамоту Турке').

У доба када се борба за ослобођење јужних Словена била распламсала, Прота Матија Ненадовић, један од вођа прве српске револуције (1804–1815) и владика Петар Петровић Његош, инспирацију су налазили управо у народној епизи. Тада је косовско мучеништво „добило нов оптимистички значај и представљало је антиципацију будућности. Трагични елемент у народној поезији постао је најјача духовна сила у ослобођењу Јужних Словена“.⁹⁰⁸

У 20. веку идеју косовског саможртвовања оживео је Младобосанац Богдан Жерајић. Он је извршио атентат против гувернера Босне аустријског генерала Варешанина, испаливши у Сарајеву пет метака на аустријског генерала, и шестим одузео себи живот. Тај чин херојског самоубиства имао је далекосежан утицај на младе генерације тога доба. На пример, Гаврило Принцип, изјавио је после хапшења да се он још 1912. године заклео на Жерајићевом гробу да ће га осветити. А уочи атентата, 28. јуна, Принцип и два друга учесника у атентату, Илић и Чабриновић, отишли су на Жерајићев гроб и положили цвеће.⁹⁰⁹ Током процеса, 19. октобра 1914, прочитана је Гађиновићева брошура о Жерајићу *Смрт једног хероја* као литература која је, према оптужби, утицала на дело оптуженог: „Има много тих младих људи који жртвују своје животе за заједнички циљ. Они проповиједају револуцију промјењених, нових идеја, ствара се

поготову током руске револуције 1917. године, било је више примера херојског самоубиства.⁹⁰⁷ Велики број херојских самоубиства забележен је током 19. и 20. века у Латинској Америци, Азији, Африци и Европи. Примера је било и у Грчком рату за ослобођење (1821-29), у борби јерменског народа у Отоманској империји, у италијанским ратовима за уједињење у 19. веку, у револуционарном рату у Мађарској (1848-49).

Код саможртвовања велику улогу игра, како пише Дедијер, *традиција и иновација*. Главна инспирација потоњим револуционарима било је искуство Париске комуне, где је дато семе херојског самоубиства. У Паризу је 1871. године било више примера директног и индиректног херојског самоубиства. Управо тада рођена је једна нова револуционарна легенда, чији се утицај одразио на све потоње револуционарне покрете. То је осетио и сам Карл Маркс када је описивао саможртвовање комунара у својим чланцима: „Мартири Париске комуне ушли су у велико срце радничке класе широм света као права светиња“.

⁹⁰⁸ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 229.

⁹⁰⁹ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 230.

нова свјетла етика, *етика умирања за идеју, за слободу*. За ову свјетлу идеју крв Богдана Жерајића пролила се сарајевским улицама...“⁹¹⁰

Многобројни примери саможртвовања и херојског самоубиства забележени су и у Првом светском рату. Један од најзначајнијих примера је свакако онај пуковника Драгутина Гавриловића у одбрани Београда у јесен 1915. године. У говору који је одржао пред војницима, рекао је да је батаљон већ избрисан из списка јединица српске војске, после чега је наредио јуриш на непријатељске снаге.

У току Другог светског рата, посебно у партизанском покрету, било је много примера саможртвовања, која спадају у категорију индиректног херојског самоубиства. То је свесно излагање појединца смртним околностима у циљу оживотворења својих борбених идеала. Директно херојско самоубиство је, пак, чин када се један борац, пошто је исцрпео сва средства самоодбране, одлучује да самог себе уништи, како не би пао жив непријатељу у руке.⁹¹¹ Код партизана, међутим, није било никаквог наређења или норме по којима он није смео жив да се преда непријатељу у руке, али су постојала опште прихваћена морална начела да је нужно да се партизан сам убије и да се никако не предаје. Тешки рат 1941. године и априлска капитулација, оживели су у народу сву традицију ранијих погибија. Зато је сваки знак отора против окупатора у тој народној машти будио велике наде и поштовање, а поготову тако смео чин херојског самоубиства.⁹¹²

Култ хероја почео је да се изграђује још у току револуционарног рата, али се процес наставио и после рата у мемоарима учесника, у службеној историографији, али и у народној традицији, посебно у поезији. Појам хероја уско је везан с појмом бесмртности, јер у нашем народном предању до бесмртности се долази само најсмелијим жртвовањима; човек може да освоји бесмртност само беспримерним јунаштвом.⁹¹³

Тито је од почетка рата највише пажње поклањао изградњи морално-политичког лика сваког борца, а у јесен 1944. године, на Првом конгресу омладине Србије, он је о том саможртвовању младих изјавио следеће:⁹¹⁴

„Никада неће бити могућно довољно оцијенити ону улогу коју је омладина Југославије, а у првом реду омладина Србије, одиграла у овој великој борби за опстанак и слободу наших народа. Године 1941. овдје на улицама Београда, младићи и дјевојке, скоро дјеца, на позив Комунистичке партије, пошли су у борбу. Кад иду у борбу људи, војска коју је држава створила, одрасли људи, онда је то њихова дужност према својој отаџбини, онда је то дуг овакога грађанина и родољуба. Али кад без мобилизације, добровољно, дјеца од дванаест, петнаест и шеснаест година иду у борбу, знајући да ће у њој погинути – онда је то више него

⁹¹⁰ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 231.

⁹¹¹ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 233 и даље.

⁹¹² Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 238.

⁹¹³ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 239.

⁹¹⁴ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 239.

дуг према домовини, онда је то натчовјечански хероизам младих људи који жртвују себе, иако још нису право ни ступили у живот – да би будућа покољења била срећна“.⁹¹⁵

Први забележени пример херојског самоубиства догодио се у Боки Которској, када су два млада поморска официра (Милан Спасић и Сергеј Машер) 17. априла 1941. године дигли у ваздух разарач *Загреб* и тако извршили херојско самоубиство.⁹¹⁶ Разарач је требало да напусте и предају италијанској војсци, али су они подминирали брод. Снажна експлозија потресла је читаву Боку Которску, јер је поред главне експлозије био и низ мањих. Машер није никада пронађен, а Спасића је избацило море и њему је приређен свечани погреб. На иницијативу Маршала Тита, Машер и Спасић, посмртно су одликовани орденом Народног хероја.

Један од познатијих примера јесте погибија чувеног партизанског команданта у Босни Славише Вајнера. Према неким, Вајнер је био опкољен на Пјеновцу у јануару 1942. године, где се борио до последњег метка, који је испалио себи у чело, да не би жив пао у руке непријатељу. Према другим сведочанствима, Вајнер је погинуо од непријатељског метка. Народ је, међутим, створио своју легенду о Вајнеру: сељаци на Романији, где је Вајнер био необично цењен, пронели су глас да он није хтео жив да се преда у руке непријатељу. И после рата на неким народним светковинама на планини Романији, у колу су певали песму о Чичи Романијском као јунаку из народне приче који никако није хтео жив да се преда непријатељу.⁹¹⁷

Утицај древних веровања одразио се и у народној песми о Сави Ковачевићу, који је погинуо у бици на Сутјесци 13. јула 1943. године. У његову славу, спевана је народна песма, коју је Дедијер забележио 1945. године:

*!, Крај Сутјеске хладне воде
барјак части и слободе
лепши се изнад главе
команданта друга Саве.
А около гуја љута
опасала по три пута
фашистичке тамне чете,
обруч стежу и пријете,
проналазе уске бране
да униште партизане;
али Сава херој прави
на чело се војске стави,
па повика из свег гласа,
Зелен-гору заталаса:
„Јуриш, браћо партизани,
борци моји одабрани,
напријед, борци, моја моћи,*

⁹¹⁵ Већину партизана, чинили су млади људи. Према једној статистици 85 посто свих бораца у Југославији године 1941. нису имали више од двадесет година.

⁹¹⁶ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 232.

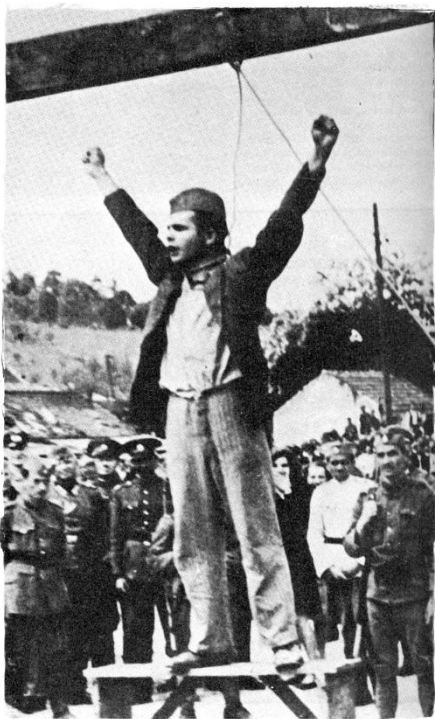
⁹¹⁷ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 233-234.

Сутјеска се мора проћи... “

*Крв се проли по пољани
пробише се партизани
ал' погибе херој Сава
дивизије Треће глава,
Док Сутјеска вода тече
умријети Сава неће
и у Дрину док увире
не да Сави да умире.⁹¹⁸*

⁹¹⁸ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 239.

У југословенском револуционарном рату, чест је био пример индиректног херојског самоубиства. Пример херојског самоубиства је и у случају када један борац изложи себе смртној опасности да би спасао рањеног друга, тзв. *саможртвовање за рањеника*. тако је, Тито, на пример, у четвртој офанзиви читав стратегијски циљ ове велике битке подредио задатку да се спасе преко 4.000 рањених партизана, а у петој офанзиви је изложио уништењу читаву главнину партизанске војске, јер се морало чекати да се прикупе сви ешалони рањеника.⁹¹⁹ Рањени или болесни партизански борци често су вршили херојска самоубиства да не би били на терету својим саборцима или медицинском особљу, јер су сматрали да су њихове ране неизлечиве. То је случај, на пример, комесара Четврте дивизије у Босанској крајини, Миленка Кушића.⁹²⁰



сл.1



сл.2

Од примера херојског одласка у смрт, најпознатији је свакако случај Стевана Филиповића, команданта Тамнавско-колубарског батаљона Ваљевског НОП одреда, који је обешен у Ваљево 22. маја 1942. године. Он није дозволио да му жандарми ставе омчу око врата већ је то сам учинио.(сл.1) У цитираном извештају забележене су његове последње речи пред извршење смртне пресуде, упућене окупљеном народу: „Шта чекате, што трпите, узимајте пушке и истерајте жгадију из земље. Живела Комунистичка партија Југославије. Живела Црвена армија“.⁹²¹ На фотографији којом је забележен сам тренутак пред извршење пресуде види се Филиповићев скоро слављенички израз.(сл.2) Извршење пресуде обавили

⁹¹⁹ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 239.

⁹²⁰ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 241.

⁹²¹ <http://www.starosajmiste.info/blog/stjepan-filipovic-heroj-radnicke-i-antifasisticke-borbe-70-godina-od-smrti/>

су припадници Српске државне страже и легализованих четничких одреда.⁹²² У извештају предстојника градске полиције у Ваљевоу, од 22. маја 1942, о извршењу казне над Филиповићем наведено је да је осуђени приликом спровођења узвикивао пароле: „живели народни ослободиоци. живели комунисти, доле фашисти и издајници српског народа, живео Стаљин!“, позивајући српски народ на борбу против окупатора. У извештају се даље констатује да је Филиповић пред вешалима викао „Живели комунисти, живела радничка борба, доле Хитлер!“. Филиповићево храбро држање на губилишту и обраћање окупљеном народу, допринело да окупатор убудуће онемогући сличне испаде тако што је укинуо јавне егзекуције вешањем.

Ову фотографију и још двадесетак других, снимила је Слободанка Васић, радница у фото-радњи Косаре Антић из Ваљева.⁹²³ Фотографија овог догађаја нашла је почасно место у згради Уједињених нација као симбол отпора против фашизма.⁹²⁴ Ова фотографија представља једну од две најпрепознатљивије фотографије југословенских партизана. Друга је фотографија на којој је забележен осмех црногорског партизана Љубе Чупића непосредно пре него што ће бити стрељан у Никшићу 9. маја 1942. године (фотографију снимиио Карло Равнич, званични фотограф окупатора, док је филм сачувао никшићки фотограф Миго Зорић).⁹²⁵ Оба примера сведоче о херојском саможртвовању, јер су и Стеван Филиповић и Љуба Чупић прошли пре егзекуција, током притвора, и кроз тешке муке које су стоички поднели.

У том контексту врло је значајно мишљење Жан Мари Гијоа, који је тврдио да саможртвовање подиже живот до највиших врхунаца. На то се надовезује Дедијер са хипотезом да у југословенском револуционарном рату битна карактеристика херојског самоубиства јесте нужност животворног жртвовања у борби за прогрес, где је основни елемент животни оптимизам.⁹²⁶

У току рата Дедијер је забележио у свом дневнику на стотине примера херојског самоубиства, као и индиректног херојског самоубиства, односно саможртвовања до последње капи крви.⁹²⁷ Он наводи и специфичне форме херојских самоубиства и саможртвовања. Један од примера је са Ловћенским батаљоном код Колашина који је бројао укупно 28 мртвих. Њихов политички комесар Јово Капа, у једном тренутку изјавио

⁹²² <http://www.starosajmiste.info/blog/stjepan-filipovic-heroj-radnicke-i-antifasisticke-borbe-70-godina-od-smrti/>

⁹²³ Фотографије су израђене непосредно након вешања и постављене у излог фото-радње Косаре Антић, зарад продаје. На основу сведочења ауторке фотографије, преко пута фото-радње била је смештена команда града, из које су Немци приметили да се народ окупља пред радњом. Убрзо су Немци упали у радњу, покупили све изложене фотографије и негативе и понели их са собом.

<http://www.starosajmiste.info/blog/stjepan-filipovic-heroj-radnicke-i-antifasisticke-borbe-70-godina-od-smrti/>

⁹²⁴ Будо Нововић, *Антифашиста и херој Стеван Филиповић*, објављено 06.07.2013., на: <http://www.politika.rs/scc/clanak/262990/Antifasista-i-heroj-Stevan-Filipovic>

⁹²⁵ <http://www.novosti.rs/vesti/planeta.300.html:714793-CRNOGORSKI-CE-GEVARA-Ljubo-Cupic-dobija-spomenik-u-svom-Niksicu>.

⁹²⁶ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 246.

⁹²⁷ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 247-248.

је: „Изгинут ћемо сви до последњег, само ћемо два курира оставити: један да извести Тита, а други наше породице да смо изгинули за слободу“.⁹²⁸ Забележена су и херојска самоубиства због одбране части и поноса, као што је то био случај са партизанкама које су извршиле самоубиства да их не би силовали усташе и четници.⁹²⁹

Од примера директног херојског самоубиства, Дедијер је издвојио бројне примере од којих ће овде само неки бити поменути.⁹³⁰ Први пример се доноси на заседу код села Скеле где је Миливој Манић био рањен у обе ноге и више није могао да се креће. Сачекао је долазак четника који су опкољавали одред, па је последњим шаржером метака из аутоматске пушке убио неколико четника, да би на крају себи метком окончао живот. Други пример је онај Илонке Бокић члана КПЈ. За време 6. дефанзиве крај Дрежнице, 15. октобра 1943. године превијала је два тешка рањеника у једној штали када су наишли немачки војници. Она се борила до последњег метка, али су на крају Немци запалили шталу, у којој су изгорели и она и рањеници. Наредни случај односи се на Косту Стаменковића, члана ЦК. Он је био у заштитници партизанског одреда на планини Кукавици са ћерком и још две партизанке. Када су им остале две последње бомбе Костина ћерка је једну бацила на четнике кад су се приближили, док је другу одвио Коста и узвикнуо да се он и његови борци никада живи неће предати.⁹³¹

До сада није откривено постојање директиве партијских и војних органа о обавези партизана да се морају пре убити него предати. Ипак, Дедијер је забележио више примера индоктринације, од којих је издвојио сведочанство Вељка Милатовића: „Још пре рата велика се пажња обрађала држању ухапшених комуниста и симпатизера пред класним непријатељима. Пре рата владало је чврсто уверење да комуниста не сме ништа да ода, а у ратним условима ово неписано правило прерасло је у диктум да се жив не смеш предати непријатељу, јер је предаја равна издаји. Ово уверење нарочито је било јако међу студентима и интелектуалцима члановима партије. Они су били најоштрији у примени овог светог правила“.⁹³²

За време рата није било никакве директиве о нужности самоубиства да не би пао непријатељу у руке, али у пракси је било тога. За курире се, на пример, претпостављало да ће се у случају да га опколе, борити до последњег метка, а тај метак ће сачувати за себе, да не би пао жив непријатељу у руке.

Вељко Ковачевић је поводом херојског самоубиства и саможртвовања комуниста у написао да партија није давала такву директиву, али да је идеја о нападању живог човјека у непријатељске руке живјела у сваком борцу као да је то била директива одозго. Подразумевало се да ништа срамније не може да се замисли него да партизан допусти да буде заробљен. Ковачевић је сматрао да разлог томе може бити честољубље, можда

⁹²⁸ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 248.

⁹²⁹ *Исто*.

⁹³⁰ Поред наведених примера у Дедијеровом раду, на једном месту он пише да је добио грађу за још 872 случаја херојског самоубиства у свим крајевима Југославије; Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 258.

⁹³¹ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 254-255.

⁹³² Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 260.

делимично страх од мучења којима би овакав партизан био подвргнут од стране непријатеља, да би на крају најчешће био и стријелан. Помисао на заробљавање није постојала, иако се о томе никад није посебно говорило, ни на партијским састанцима, ни четним састанцима, нити је преношено као директива, али је живело, чини се, снажније од било какве директиве. Ако би, пак, неко и био заробљен, на њега се није гледало баш најлепше. Када би били тражени добровољци, сматрало се партијском обавезом да се мора увек бити на најтежем и најопаснијем месту.⁹³³

Према Дедијеровом сведочанству у Србији је, а нарочито у Шумадији, међутим владало правило да партизан не сме жив да се преда непријатељу у руке, да мора не само да се убије када је опкољен, него и да мора да сакрије свој идентитет.⁹³⁴

Милован Ђилас је, 6. јуна 1943. године послао телеграм Титу у коме му је написао да ће се херојски борити до последњег човека.⁹³⁵ Борис Кидрич је увек чувао последњи метак за себе, уколико дође до неизбежне ситуације.⁹³⁶ И сам Јосип Броз Тито био је спреман да се не предаје жив непријатељу.⁹³⁷

Као што је већ било поменуто, према Собулу, херојско самоубиство у француској револуцији подразумева наглашену ноту песимизма, јер се револуционар убија када види да се револуција сломила.⁹³⁸ И у југословенској револуцији било је примера песимистичке концепције херојског самоубиства, али насупрот прихваћеној историјској оцени да је песимизам представљао основни елеменат херојског самоубиства у револуцијама (посебно француској), ипак се, према Дедијеровој анализи испоставило да су у нас били ретки такви случајеви, за разлику од „животворног херојског самоубиства“.⁹³⁹

Како би се открили друштвени корени једнакости и револуционарне аскезе у југословенском рату 1941–1945, према Дедијеровом мишљењу, мора се водити рачуна о плуралистичкој културној традицији у југословенским земљама.⁹⁴⁰ Из тог разлога, Дедијер се, између осталог, позвао и на Јована Цвијића, који је сматрао да у нашој традицији народ највише поштује људе који знају да у најтежим околностима издрже до краја у борби за оно у шта верују, да ту није битно питање рационализма војничке победе или пораза, него да се у народном предању код Срба укоренило уверење да су порази, као онај на Косову, у суштини највеће моралне победе, јер у народном веровању садрже осећање безмерне историјске патње.⁹⁴¹

⁹³³ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 261.

⁹³⁴ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 263.

⁹³⁵ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 263.

⁹³⁶ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 264.

⁹³⁷ О томе: Бранко Броз, *Мој живот уз Тита*, Загреб, 1982.

⁹³⁸ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 285.

⁹³⁹ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 265.

⁹⁴⁰ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 273.

⁹⁴¹ Владимир Ј. Дедијер, *нав. дело*, 266.

„У крилу црне земље, мање су страшне ноћи.
Но ропски дани док светлост сунце точи.“

Франце Прешерн

8.3. Ликовни ствараоци НОБ-а

Свакако један од водећих уметника који су припадали комунистичком покрету био је Моша Пијаде⁹⁴², аутор преко стотину слика (од којих је већина изгубљена) и око две стотине цртежа. Први пут је излагао у Сомбору 1911. године, потом 1919. са „Групом уметника“ у Београду. Након рата приредио је самосталну изложбу 1952. године у свом атељеу у Београду.

Према Лазару Трифуновићу, Пијадеово стваралаштво може се поделити на три фазе: тамни период (1910-1924), период робије (1925-1939) и светли период (1939-1957)

Од примања у КПЈ (1920), одмах је изабран за секретара партијске организације „Дунав“. Исте године учествовао је на Другом конгресу КПЈ у Вуковару и нешто касније изабран је за одборника града Београда. Због велике ангажованости током тог периода, мање је сликао.

Када је Законом забрањен рад КПЈ (1921), Моша Пијаде је постао члан илегалног Извршног одбора КПЈ и веома активно радио на стварању Независних радничких синдиката. Између осталих активности које је имао у илегални, Моша је добио задатак да организује илегалну штампарију ЦК КПЈ у Београду, где су штампани леци и лист „Комунист“. Када је илегална штампарија откривена (1925) Моша Пијаде је ухапшен и осуђен на двадесет година робије, али му је казна касније смањена на дванаест година. Казну је служио у Сремској Митровици и Лепоглави, али је због политичке активности, добио још две године казне. У затвору у Лепоглави је, 1930. године, упознао и Јосипа Броза Тита. У том периоду, међутим, настао је највећи део његовог сликарског опуса (1926-1936). Према његовим речима: „На робији сам радио 1926, 1931. и 1936. Нешто од

⁹⁴² Рођен је у Београду 1890. године. Прво ликовно образовање добио је у Уметничко-занатској школи у Београду и у атељеу Пашка Вучетића. Студије је наставио у Минхену (1907), прво у приватној школи Хајнриха Книра, а потом и на Академији ликовних уметности. Након годину дана проведених у Паризу, 1910. године вратио се у Београд, где се бавио сликарством и новинарством. О Моши Пијади: *Уметници револуционари*, изложба слика и скулптура уметника револуционара, Београд-Стара Пазова, 25.11.-5.12.1973; Огњен Вукелић, Љиљана Константиновић, Милан Маровић, Мухамед Карамехмедовић, Љубица Дамјановска, Смиљка Матељан, Јуре Микуж, *Југословенска уметност у народноослободилачком рату 1941/1945*, у: Умјетност и револуција: Револуционарно сликарство, Загреб, 1977, 75. (у даљем тексту: *Југословенска уметност у народноослободилачком рату*), Л. Трифуновић, *Моша Пијаде: сликар и борац за уметничку истину*, у: Лазар Трифуновић: Студије, огледи, критике 3, прир. Драган Булатовић, Београд, 1990, 22-28. (у даљем тексту: Л. Трифуновић, *Студије, огледи, критике 3*).

тога је сачувано, али је изгубљено око 60 портрета и студија глава другова с којима сам био на робији“.⁹⁴³

У овом периоду, Пијаде примат даје форми, у којој су он и његови савременици „покушали да нађу мир и сигурност коју им живот није пружио“.⁹⁴⁴ Од 1930. године, Пијаде уводи светлији и снажнији колорит, што се посебно одражава у лепоглавским пејзажима, с којима је и проширен његов тематски репертоар. Тај сусрет с природом донео је расветљење на његовим сликама. Низ пејзажа из Лепоглаве постепено је водио Пијадеа до „ружичасте фазе“.⁹⁴⁵ Важност те фазе огледа се и у томе што би се обично претпоставило да ће уметник који је на робији низ година своју палету окренути ка тамнијим тоновима. Он то, међутим, није учинио и његове слике из тог периода носе необичну живост, чији је корен вероватно у отпору и бунту и у вери у други живот. Тенденције ка просветљавању палете и постепеном размекшавању форме, која све више губи стабилну конструкцију, свој врхунац доживљавају у наредној фази, која почиње 1939. године.

По изласку са робије (1939), наставио је да се бави партијским радом у Београду, услед чега је поново ухапшен (1940) и упућен у концентрациони логор у Билећу, у коме је остао неколико месеци. Фебруара 1941. године Моша је поново ухапшен, али је пуштен два дана пре напада Трећег рајха на Југославију.

После Априлског рата и окупације Краљевине Југославије, Моша је од стране ЦК КПЈ упућен у Црну Гору, да изврши припреме за устанак, а од децембра 1941. године, прешао је у Врховни штаб НОПОЈ-а, у коме се као начелник Економског одељења и Одељења за позадинске власти највише бавио организовањем народне власти и позадине. Учествовао је у стварању АВНОЈ-а, а и у припремању темеља нове социјалистичке Југославије. Познато је да изван број ликовних уметника, укључујући и Мошу Пијаде, који је био укључен у одговорна тела народноослободилачког покрета, није због тога имао могућност да се бави стварањем.⁹⁴⁶ Према његовим речима: „За време рата нисам имао ни материјала ни могућности да радим“.⁹⁴⁷

⁹⁴³ Л. Трифуновић, *Студије, огледи, критике* 3, 23.

⁹⁴⁴ Л. Трифуновић, *Студије, огледи, критике* 3, 25.

⁹⁴⁵ Л. Трифуновић, *Студије, огледи, критике* 3, 26.

⁹⁴⁶ *Југословенска уметност у народноослободилачком рату*, 75.

⁹⁴⁷ Л. Трифуновић, *Студије, огледи, критике* 3, 23.



Тито и Моше Пијаде у Јајцу 1943. године

Из периода Другог светског рата, за сада су позната два Пијадеова дела: *Акт* из 1941. године који се налази у Народном музеју у Смедеревској Паланци и *Портрет Веселина Маслеше* из 1942. године који се налази у Музеју револуције у Сарајеву.⁹⁴⁸

И поред сликарских промена које су почеле да се дешавају у Пијадеовом стваралаштву, посебно после 1939. године, он је остао доследан реалистичкој форми што се може видети на *Акту* из 1941. године. На овој слици, колорит му је префињенији и јачи, али још увек он није толико жив, колико ће то временом постајати. Оно што је постало карактеристично за Пијадеа, још из времена служења затворске казне, јесте потпуни несклад са реакцијама које би се очекивале. На овој слици која настаје у години и његовог поновног хапшења и Априлског рата и ангажовања на устанку, он слика леп, сталожен женски акт, са све цвећем у позадини.



Акт, 1941, уље на платну, 97x130 цм⁹⁴⁹

⁹⁴⁸ Југословенска уметност у народноослободилачком рату, 75.

Велика је штета за српско сликарство и историју уметности што Моша Пијаде није имао услове да и током Другог светског рата ствара интензивно, као што је то радио у периоду робије.

Ђорђе Андрејевић-Кун био је уметник-револуционар можда и у већој мери од Пијадеа. Дуго је тражио одговоре на питања о функционалности уметности и њеној друштвеној сврсисходности. Он, заправо, ниједног тренутка није одвајао уметност од живота, јер је за њега она била средство за остваривање друштвених циљева. На сопственом примеру врло је успешно измирио позив уметника и дужност револуционара.⁹⁵⁰ Кун је током целог свог живота настојао да се налази у средиштима друштвеног збивања, одакле је после црпео драматичне садржаје за своју уметничку делатност. Према Куновом схватању, уметност мора да буде активан чинилац у животу човека. Она, при томе, мора бити доступна свима, она не сме бити елитистичка. Због тога је Кун својој уметности наменио јасан, једноставан језик, свима приступачан и разумљив.

Од 1932. године до 1934. године у Београду је дошло до формирања социјалног сликарства и до окупљања уметника који су уместо ликовног естетизма предлагали животније садржаје и критички приступ друштвеним проблемима,⁹⁵¹ који су се препознали у тим идејама. То је, према идеји Ђорђа Андрејевића Куна, довело до формирања групе „Живот“ (1934), око које су се окупили, између осталих, Мирко Кујачић, Ђурђе Теодоровић, Драган Бераковић, Владета Пиперски, Пиво Караматијевић.⁹⁵² Централна личност групе био је Кун и у његовим сликама постављен је идејни програм, а то је био борбени реализам који је против декадентног и формалистичког схватања уметности. Заправо, програм је обухватао изношење истине о социјалним неправдама тадашњег режима и бунт против полицијског угњетавања и контроле. Најбољи медиј за ширење тих идеја, била је графика, чија израда је јефтинија, лако се умножава и непосредно обраћа посматрачу.

У том духу, Кун је прво радио дрворезе са мотивима сиромашних људи из предграђа. Те исте године, провео је месец дана у Борском руднику и објавио мапу *Крваво злато* (1934), коју је цензура оквалификовала као политички опасну и забранила је. Пре заплене, међутим, један број примерака је подељен. Средином 1937. године, Кун одлази у Шпанију, где учествује као борац 129. интернационалне бригаде (батаљон „Ђуро Ђаковић“) у Шпанском грађанском рату. У предању између борби, он црта, скицира и

⁹⁴⁹ Народни музеј у Смедеревској Паланци, инв. бр. 143.

⁹⁵⁰ S.Šakota, *Ђорђе Андрејевић – Кун: дело посвећено револуцији*, Музеј револуције народа и народности Југославије, Београд 1974, 3.

⁹⁵¹ S.Šakota, *Ђорђе Андрејевић – Кун: дело посвећено револуцији*, Музеј револуције народа и народности Југославије, Београд 1974, 4.

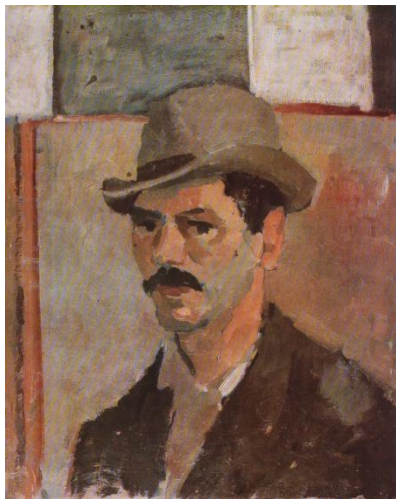
⁹⁵² О томе: Л.Трифуновић, *Ангажована уметност у Србији*, у: Лазар Трифуновић: Студије, огледи, критике 3, прир. Драган Булатовић, Београд, 1990, 160-162. (у даљем тексту: Л.Трифуновић, *Студије, огледи, критике 3*).

прикупаља материјал за следећу мапу, која ће изаћи 1939. године, под насловом *За слободу*. Полиција му и ову мапу успева да заплени, одмах по изласку из штампе, тако да је у јавност продрло само неколико примерака ручно рађеног отиска. Куна, при томе, хапсе и држе извесно време у Главњачи.⁹⁵³

Поред Куна, пратећи његов пример, још неки уметници кренули су истим путем. Међу њима су, на пример, Кујачић који је објавио мапу *Рибари*, Данијел Озмо који је објавио мапу *Из босанских шума* и Пиво Караматијевић који је објавио мапу *Земља*.

Са оснивањем Салона независних, социјално сликарство је добило нови подстицај, јер су се поред чланова групе „Живот“ појавили, између осталих, и Бора Барух, Данијел Озмо, Винко Грдан и Јефто Периф. Ное Живановић у то време у часопису *Наша Стварност* објављује текст у коме се програмски дефинише социјална уметност. Према њему напредна уметност односи се на живот, тежње и свест народа. Они постају централни проблем на основу кога се изграђује данас нова уметност, која доприноси изградњи живота и свести народа. Ове идеје добијале су све више присталица, што је било јасно на бојкоташкој изложби и у проширивању Салона независних. За време рата, њихова активност зависила је од тога где су се за време рата задесили, да ли су били ухапшени или су били у рововима, или у сликарским атељеима у оквиру НОБ-а.

Почетком 1940. године, Кун је био ухапшен са још неким комунистима и спроведен у концентрациони логор у Билећи. Ни тамо он није престао да ради – бележио је на цртежима живот интернираца и оставио сведочанство о њиховој борби.⁹⁵⁴ Од цртежа које је тамо направио, искористио је само неколицину и издао их у мапи „20 цртежа“, коју је објавио одмах после пуштања на слободу.



Аутопортрет, 1941, уље

⁹⁵³ S.Šakota, *Dorđe Andrejević – Kun: delo posvećeno revoluciji*, Muzej revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije, Beograd 1974, 6.

⁹⁵⁴ S.Šakota, *Dorđe Andrejević – Kun: delo posvećeno revoluciji*, Muzej revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije, Beograd 1974, 6.

Након априлског рата, Кун по задатку остаје у Београду као илегалцац, делимично прерушен, што се види на Куновом аутопортрету насталом током 1941. године. Сачувани уљани портрет из 1941. године је и последње дело из тог периода, јер је Кун све до 1943. године био ангажован, по налогу Патрије, на изради агитационо-пропагандног материјала, као и на организовању илегалних штампарија. Између осталог, он тада ради на изради лажних исправа за илегалце и активисте НОП-а. По његовом пројекту било је изграђено и скровиште ЦК КПЈ у вили на Бањичком венцу, где се налазила илегална штампарија (1941-1943).

Јуна 1943. године пребацује се на слободну територију и убрзо ступа на дужност у Пропагандно одељење Врховног штаба НОВЈ, који је тада био у Јајцу. У Јајцу он је имао и свој атељеу на периферији са штампарском пресом, коју су му израдили радници фабрике карбида. На њој је штампан врло разноводан пропагандни материјал.



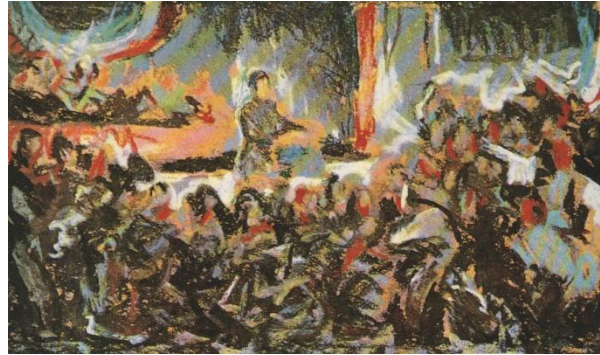
Ђорђе Андрејевић-Кун у свом атељеу у Јајцу, 1943

Кун је био изабран за већника и учествовао је у припремама за Друго заседање АВНОЈ-а. За ту прилику направио је нацрте за декорацију свечане сале, а био је задужен и за израду портрета.

Тада (1943) настаје и цртеж са Заседања, који ће поновити 1945. године у комбинованој техници темпере и пастела. На цртежу у први план он ставља Тита у тренутку држања говора, док се у другом плану налазе остали представници за дугачким столом и декорација за коју је он био задужен. Људи који слушају Титов говор, представљени су у врло малом броју. На раду из 1945. године, који је назвао *Тито говори на II заседању АВНОЈ-а*, ситуација је сасвим другачија, иако је користио исти „кадар“. Тито, као главна личност овог дела само је скициран, без наглашавања његових портретних карактеристика. Декорација се скоро уопште не види, а и представници за столом се не разазнају. Ту је, међутим, у првом плану народ који слуша Титов говор.



II заседање АВНОЈ-а, 1943, цртеж лавираним тушем



Тито говори на II заседању АВНОЈ-а, 1945, темпера и пастел

У овом периоду у Јајцу, а и касније у Дрвару, Кун је радио и скице поштанску марку (од које је сачувано само неколико отисака), ордење, официрске ознаке, заглавља за листове »Борба«, »Млади Крајишник«, »Нова Југославија«, меморандум Врховног штаба, нацрте за новчанице, правећи тако све што је било неопходно за стварање народне власти и нове државе. Можда најзначајније дело из те области, које се надовезује на Куново искуство из предратног периода, јесте скица за државни грб Нове Југославије. Тако је, уз консултације са највишим руководиоцима, оформљено решење грба са пет буктиња. Неколико месеци касније из Дрвара су одаслати први отисци грба које је лично Кун израдио.



Први грб ФНРЈ, 1943

Ипак, ангажованост на пољу пропаганде, није спречила Куна да се бави и другим уметничким формама. Он се поново посвећује директном контакту са народом. Тада настају бројни цртежи бораца у разним акцијама: у покрету, с оружјем на рамену, у тренуцима кратког одмора приликом преношења рањеника, али и сцене кад жене носе храну и муницију, ужаснута лица пред стрељање, измучени болесници-тифусари.



Из колоне, 1943, цртеж тушем



Курир Јовица, 1944, цртеж оловком⁹⁵⁵



Партизан с пушком на рамену, 1944, туш⁹⁵⁶



Пренос рањеника, 1944, цртеж тушем

⁹⁵⁵ Војни музеј у Београду, инв. бр. 736.

⁹⁵⁶ Војни музеј у Београду, инв. бр. 10419.



Стрељање, 1944, цртеж тушем



Митраљезац, 1944, цртеж тушем

Хитри потези оловком, четком или пером (што се посебно види на цртежу *Митраљезац*), показују колико је Кун био врсан цртач. Већина ових дела настала је пред самим призорима, у једном даху. као што се види по цртежима, његова преокупација у том сегменту стваралаштва био је човек-борац и његов положај у ратним околностима. Ови цртежи, према речима Славка Шакоте, представљају Кунов ратни дневник.⁹⁵⁷ Стилски, Куново дело из овог раздобља већ је оцењено као реалистичко-дескриптивно, али и максимално документарно.⁹⁵⁸ Нажалост, многи од тих радова нису сачувани до данас услед ратних недаћа.



Ђорђе Андрејевић-Кун у Источној Србији, 1944.

Током 1945. године, настају и поједине композиције рађене у уљу, међу којима је *Мртва природа са машинком*. На овом делу потези су експресивни и на слици се осећа једна нелагода, која не потиче само од мотива – ратне опреме једног борца. Она води порекло

⁹⁵⁷ S.Šakota, *Đorđe Andrejević – Kun: delo posvećeno revoluciji*, Muzej revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije, Beograd 1974, 7.

⁹⁵⁸ *Југословенска уметност у народноослободилачком рату*, 74.

управо од самог потеза који је немиран и који као да указује да већ у наредном тренутку борац мора брзо покупити своју опрему и кренути у борбу.⁹⁵⁹



Мртва природа са машинком, 1945

Након рата, у Куновом делу остају неизбрисива сећања. Од радова насталих у рату или обликованих по сећањима, он сакупља у мапу цртежа *Партизани*, коју издаје 1946. године и за коју добија једну од првих послератних награда за уметност.⁹⁶⁰

Ђорђе Андрејевић Кун после рата се посветио углавном сликарству.⁹⁶¹ То сликарство било је: „апологија страшне и велике, преживљене епопеје, догађаја и сувише директно доживљених, и сувише брутално и крваво урезаних у свест, који су се слици наметали у својој непосредној форми, у форми реално виђене стварности“.⁹⁶² Реализам Кунове уметности је „реализам пркоса, протеста и борбе... реализам лирике, али лирике без патоса. То је топли, сугестивни реализам, који се изражава у хуманој поруци. То је реализам убеђења, револуционарне поруке, бола и револта, а не реализам помодарства“.⁹⁶³

⁹⁵⁹ О овој слици више у тексту Мишеле Блануше: *Ђорђе Андрејевић Кун: 'No pasaran!*, Београд, 2016, 47.

⁹⁶⁰ S.Šakota, *Đorđe Andrejević – Kun: delo posvećeno revoluciji*, Музеј револуције народа и народности Југославије, Београд 1974, 7.

⁹⁶¹ Био је професор на Академији ликовних уметности у Београду (1945), а потом и ректор Уметничке академије (1960-1963). Био је дописни (1950) и редовни члан (1958) САНУ, дописник ЈАЗУ и представник Савеза ликовних уметника Југославије (1956-1960). После рата био је секретар УЛУС-а, један од оснивача УЛУЈ-а (1948) и његов председник (1957-1960). Излагао је колективно и самостално у земљи и иностранству од 1931. године. Радове је излагао у земљи и иностранству, а био је и добитник више признања и награда, међу којима су Прва награда за графику Комитета за културу и уметност владе ФНРЈ (1947), као и награда за сликарство Председништва владе ФНРЈ. Преминуо је у Београду 1964. године.

⁹⁶² M.Stevanović, *Kunova umetnost: izvodi iz neobjavljenog rukopisa*, u: Đorđe Andrejević-Kun, Dom JNA Београд 1966, 13.

⁹⁶³ V.Vlahović, *нав. дело*, 6.

Првослав – Пиво Караматијевић⁹⁶⁴ није био ни шпански борац ни комунистички активиста пре Другог светског рата, али се као сликар активно бавио социјалном тематиком, што је најавило његово потоње револуционарно опредељење. Тако је узео учешћа у Народноослободилачком рату већ од 1941. године, и највише радио плакате и цртеже са револуционарним темама. Пиво Караматијевић пролазио је кроз Србију, Босну, Црну Гору и учествовао у IV и V офанзиви као борац и истовремено као уметник-сведок. У НОБ-у је радио у првом партизанском сликарском атељеу у Ужичкој републици 1941. године, у некадашњем хотелу »Златибор«. У овом атељеу, у којем су радили и Драгољуб Вуксановић и Бора Барух, исписиване су пароле, припремани мобилизациони и други плакати, леци, зидне новине, заглавља за листове »Борба«, »Жена данас«, »Пролетер«, »Наша жена«, сценографија за импровизоване партизанске позорнице и много тога другог. Набављени су, такође према казивању Караматијевића, штафелаји и линолеум за линорез.⁹⁶⁵ У Босанском Петровцу Караматијевић је, 1942. године (са В.Димитријевићем) радио је ликовне учесника I конгреса АФЖ-а.

Према запису, Пива Караматијевића, „рад ликовних уметника био је саставни део, десна рука партизанске агитације и пропаганде ...они су својим радом доприносили да се непосредније схвате идеје и циљеви народне револуције, а тиме и да се непрекидно мобилишу и њени борци“.⁹⁶⁶ У тим бурним временима јасно је шта се очекивало од ликовних уметника. Због обраћања широким народним масама, ликовни језик био је поједностављен из потребе која је то наметала. Циљ тих дела био је – сасвим одређено визуелно објашњење и убедљивост.⁹⁶⁷

Његов цртеж *Партизанка*, изведен је готово поетично. Цртеж тушем *Из пете офанзиве* (1943), иако дат у лаганој описној линији, дочарава сву драматичност тих догађаја. Поред колоне лежи изнемогли коњ на умору. Мека линија ублажује донекле ту драматичност, али је не одузима.



Из пете офанзиве, 1943, туш⁹⁶⁸

⁹⁶⁴ Првослав – Пиво Караматијевић рођен је у Новој Вароши 1902. године. Сликаство је учио у Уметничку школи у Београду. Пре Другог светског рата био је запослен као наставник цртања. Највећи број његових радова представљају графике и цртежи, али је радио и у техникама акварела и темпера. У периоду између два рата био је представник уметности са социјалном тематиком.

⁹⁶⁵ *Југословенска уметност у народноослободилачком рату*, 74.

⁹⁶⁶ *Југословенска уметност у народноослободилачком рату*, 74.

⁹⁶⁷ *Југословенска уметност у народноослободилачком рату*, 74.

⁹⁶⁸ Војни музеј инв.бр. 10247.



Попаљено село Равно код Купреса, 1942, туш

Још мекше су линије на цртежу тушем *Попаљено село Равно код Купреса* (1942), где се чини да је село напуштено и разорено, али се не осећа када је до тога дошло, пре више деценија или у скорије време. Из исте године је и линорез *Бакљада у Босанском Петровцу*, али захваљујући техници, дело одаје другачији утисак, јер су линије шире и грубље.



Бакљада у Босанском Петровцу, 1942, линорез

Поред цртежа и линореза са сценама насталих на терену, Караматијевић је често радио и портрете, који су често поједностављени, чврсте линије, али изузетно прецизни и живи.



Портрет Радована Вукановића, 1943, туш⁹⁶⁹



Портрет Миће Зорића, 1943, туш⁹⁷⁰

⁹⁶⁹ Војни музеј инв.бр. 20109.

⁹⁷⁰ Војни музеј инв.бр. 10249.



Члан енглеске војне мисије, 1944, туш⁹⁷¹



Портрет Обрада Цицимила, 1944, цртеж

Пиво Караматијевић био је цртач и графичар и он се, као и Кун, још пре Другог светског рата заинтересовао за живот угњетених људи, којима је посветио две мапе: *Стварност у стварности* (мапа цртежа из 1933. године) и *Земља* (мапа линореза из 1938. године).⁹⁷² Управо ти људи, посебно сељаци, постаће основна снага партизанског покрета, што ће током рата Караматијевић прилежно бележити и касније објавити у два мапама: *Цртежи Пива Караматијевића* (мапа цртежа из 1947. године) и *Сутјеска* (мапа цртежа и графика из 1952. године). Мапа *Земља* представља визију тмурног живота изгладнелог сељака и измучене земље из које се он прехрањује, што буди у посматрачу истовремено и симпатију и протест. За разлику од тога, цртежи из НОБ-а носе у себи одјек револуције, борбу и страдање, али и чисти лични доживљај и осећајност. За разлику од ранијих радова, овде нема гнева и отпора, већ дела одишу саосећајношћу. Линија је блага, мека, што је понекад скоро у нескладу са околностима и временом у коме настаје.



Ораница, 1938, циклуса линореза „Земља“

Иако врло доследан у тематици, Пиво је у стилском погледу прешао пут од експресионизма (његови предратни линорези) до реализма (цртежи из НОБ-а).⁹⁷³ Према Миодрагу Б.Протићу, Пиво Караматијевић био је „Скроман, тих човек, он је, -заљубљен у

⁹⁷¹ Војни музеј инв.бр. 21173.

⁹⁷² Миодраг Б.Протић, *Пиво Караматијевић*, 5.

⁹⁷³ Миодраг Б.Протић, *Пиво Караматијевић*, 5.

правично, хумано, - једно жарко име наше револуције и наше уметности у револуцији“.⁹⁷⁴ Предратна дела припадају социјалној уметности и борбеном реализму и знатно се разликују од каснијих дела насталих у духу пропагандног и утилитаристички схваћеног реализма.⁹⁷⁵ Утисци из рата наставили су да га окупирају све до смрти. Послератни период једино је обogaћен темом послератне изградње земље.⁹⁷⁶ Након рата Караматијевић је предавао на Архитектонском факултету у Београду. Преминуо је у Риједи 1963. године.

Бора Барух⁹⁷⁷ је рано исказао своју склоност ка сликарству, па је паралелно са студијама права похађао приватну школу Јована Бијелића, па чак и излагао као двадесетогодишњак. Пошто се сасвим кратко бавио правом, са стипендијом Јеврејске општине у Београду уписује студије сликарства у Паризу и учи сликарство код Амадеа Озанфана. У Паризу борави неколико година (1935-1938) и дели атеље са Цуцом Сокић. У исто време се бави и револуционарним активностима, као активиста и члан КПЈ (1935). Због учешћа у организовању Интернационалних бригада **Error! Bookmark not defined.** у Шпанском грађанском рату, Баруха протерују из Париза и Француске у Југославију. По повратку у Београд прилази групи „Живот“. Као учесник у акцијама КПЈ у Београду је ухапшен 1939. године.

⁹⁷⁴ Миодраг Б.Протић, *Пиво Караматијевић*, текст каталога изложбе Пиво Караматијевић:комеморативна изложба, Уметничка галерија УЛУС, Београд, 2.-10. децембар 1964, 5. (у даљем тексту: Миодраг Б.Протић, *Пиво Караматијевић*)

⁹⁷⁵ Миодраг Б.Протић, *Пиво Караматијевић*, 5.

⁹⁷⁶ О Првославу – Пиву Караматијевићу: Миодраг Б.Протић, *Пиво Караматијевић*, текст каталога изложбе Пиво Караматијевић:комеморативна изложба, Уметничка галерија УЛУС, Београд, 2.-10. децембар 1964; *Уметници револуционари. Изложба слика и скулптура*, 25. XI – 5. XII 1973, Београд-Светозарево-Стара Пазова; Љубица Кремић, *Ликовни уметници у НОР-у 1941-1945*, каталог изложбе, Војни музеј Београд, јули 1991. Огњен Вукелић, Љиљана Константиновић, Милан Маровић, Мухамед Карамехмедовић, Љубица Дамјановска, Смиљка Матељан, Јуре Микуж, *Југословенска уметност у народноослободилачком рату 1941/1945*, у: Умјетност и револуција:Револуционарно сликарство, Загреб, 1977, 252. (у даљем тексту: *Југословенска уметност у народноослободилачком рату*)

⁹⁷⁷ Рођен је у Београду 1911. године. Рано детињство провео је у Београду, до почетка Првог светског рата, када се сели у Видин, где започиње своје школовање у у јеврејској основној школи. По завршетку Првог светског рата, породица се враћа у Београд, а потом одлази у Пожаревац, где 1921. године уписује први разред Државне реалне гимназије и открива своју љубав према сликарству. Због очевог посла, породица се сели у Ниш, где добија и прве сликарске поуке од професора сликања Прве нишке гимназије Моше Шоамовића. Након положене велике матуре (1929) Бора се вратио у родни Београд, где је уписао Правни факултет. Упоредо са студијама, похађао је школу Јована Бијелића (1932). Први пут је јавно излагао 1933. године на Шестој јесењој изложби сликарских и вајарских радова београдских уметника. Након дипломирања на Правном факултету (1934), кратко ради као правник. О Бори Баруху: А.Челебоновић, Комеморативна изложба сликарских радова Боре Баруха 1911-1942, каталог изложбе, Уметнички павиљон на Малом Калемегдану, Београд, 18.10-02.11.1951; Protić, В. Miodrag, *Srpsko slikarstvo XX века*, Том 1, Београд, 1970, 264; *Уметници револуционари: изложба слика и скулптура*, каталог изложбе, Стара Пазова, 25.11.-5.12. 1973; Огњен Вукелић, Љиљана Константиновић, Милан Маровић, Мухамед Карамехмедовић, Љубица Дамјановска, Смиљка Матељан, Јуре Микуж, *Југословенска уметност у народноослободилачком рату 1941/1945*, у: Умјетност и револуција:Револуционарно сликарство, Загреб, 1977; Љиљана Константиновић, *Концентрациони и заробљенички логори. Насиље и отпор*, Историјски музеј Србије, Београд 1977; Љ.Кремић, *Ликовни уметници у НОР-у 1941-1945*, Војни музеј Београд 1991; Љ.Милковић, *Барух – Бора Барух (1911-1942): изложба слика поводом стогодишњице рођења*, каталог изложбе, Галерија РТС, Београд, 29.09-20.11.2011.

Из затвора у Смедереву, где се налазио у тренутку велике експлозије 1941. године, бежи 1941. године и прикључује се јединицама НОР-а. Он се прво бори у Космајском, а потом у Колубарском партизанском одреду. У ослобођеном Ужицу ради у Пропагандном одељењу Врховног штаба. Са Пивом Караматијевићем и Драгољубом Вуксановићем 1941. године оснива први партизански сликарски атеље у некадашњем хотелу »Златибор«, где су исписиване паролe, плакати, леци и др.⁹⁷⁸ Тада ради са Пивом Караматијевићем плакат *Пази нетоколонаш вреба*.

На повратку из Санџака четници су га ухватили код Ваљева. У ћелији ваљевског затвора, Бора Барух и Бошко Новаковић израдили су узајамне портрете. Након боравка у ваљевском затвору, Барух је предат Немцима. Био је затворен као партизан у Бањичком логору, а касније стрељан у Јајинцима почетком јула 1942. године.

Бора Барух оставио је око две стотине слика, међу којима су аутопортрети, ентеријери, мртве природе и пејзажи. Као одличан цртач, оставио је и знатан број цртежа из логора у Билећи и из Смедерева, али и из логора на Бањици.

Стваралаштво Боре Баруха, који је био један од значајних представника социјалног реализма,⁹⁷⁹ може се поделити у три хронолошке целине. Први период обухвата стваралаштво од 1932. године, до одласка у Париз. Други обухват његове године у Паризу (1935-1938), док је трећи период од повратка у Београд до смрти. Његово стваралаштво везује се преваходно за токове београдског интимистичког сликарства, поетског реализма и умереног колористичког експресионизма, а мање за социјалну уметност.⁹⁸⁰



Аутопортрет, 1941, уље на платну

⁹⁷⁸Огњен Вукелић, Љиљана Константиновић, Милан Маровић, Мухамед Карамехмедовић, Љубица Дамјановска, Смиљка Матељан, Јуре Микуж, *Југословенска уметност у народноослободилачком рату 1941/1945*, у: Умјетност и револуција:Револуционарно сликарство, Загреб, 1977, 74. (у даљем тексту: *Југословенска уметност у народноослободилачком рату*).

⁹⁷⁹ Група аутора, *Mesta stradanja i antifašističke borbe u Beogradu 1941-44. Priručnik za čitanje grada, Beograda*, Beograd, 2013, 124.

⁹⁸⁰ Љ.Миљковић, *Барух – Бора Барух (1911-1942): изложба слика поводом стогодишњице рођења*, каталог изложбе, Галерија РТС, Београд, 29.09-20.11.2011.

Из 1941. године сачувано је неколико слика, међу којима су и *Аутопортрет са женом и сином*,⁹⁸¹ *Аутопортрет* настао у последњим данима пред хапшење и одвођење у смедеревски затвор као и недовршен *Портрет сестре Беле*, сликани су већ у илегалности и припадају његовим најбољим платнима. Карактеристично за оба портрета је то што су рађени у врло осетљивом тренутку, у очекивању хапшења. Посебно је значајан недовршен портрет сестре Беле, која је стрељана пре него што је дело довршено.⁹⁸²



Сестра Бела пред стрељање, 1941, уље на платну

Низом скица и цртежа оловком или пером забележио је тренутке из склоништа за време бомбардовања, визије збегова, како би касније према њима израдио композиције.⁹⁸³ Бележио је рушевина Београда и Смедерева, као што је то на цртежу *Раскрићавање рушевина у Београду*. Бора Барух је са жутом траком на надлактици, због свог јеврејског порекла, рашчишћавао Београд након бомбардовања и на откопавању лешева заједно са осталим Јеврејима, да би у предасима скицирао, а код куће сликао.⁹⁸⁴ Ипак, најпотресније дело из тог периода свакако је сцена *Мајка над мртвим сином*.

⁹⁸¹ Народни музеј у Београду, инв. бр. 716.

⁹⁸² *Југословенска уметност у народноослободилачком рату*, 74.

⁹⁸³ *Југословенска уметност у народноослободилачком рату*, 74.

⁹⁸⁴ Grupa autora, *Mesta stradanja i antifašističke borbe u Beogradu 1941-44. Priručnik za čitanje grada, Beograda*, Beograd, 2013, 126.



*Раскрићавање рушевина у Београду, оловка и мастило*⁹⁸⁵

Према речима Алексе Челебоновића, Бора Барух „био је створен за миран и радан живот сликара, који живи у кругу своје породице док му је око фиксирано на блиске предмете, људе, пејзаже, тражећи у њима ритам и хармонију... Ипак, он је све своје унутрашње богатство свесно жртвовао за још више и несебичне циљеве.“⁹⁸⁶

За Мајду Курник, рођену у Шалама код Велења 1920. године, може се рећи да је била у власти своје судбине од почетка, па до краја живота. Други светски рат, након завршене учитељске школе у Љубљани, затиче је као сасвим младу учитељицу у Петрочи. Исте године протерана је од окупатора и са породицом долази у Србију (1941). Већ у приватној школи Младена Јосића у Београду, где је похађала вечерњи акт (1942-1943), она је добро знала шта је смрт. Губици најближих оставили су велики траг у њеном животу. Губици, избеглиштво и сам рат, нису је спречили да и после Јосићеве школе настави своје школовање. Тако, септембра 1943. године, Мајда уписује Академију ликовних уметности у Београду.⁹⁸⁷ Према сведочанству Стојана Ћелића, на првом часу графике, код Михајла

⁹⁸⁵ Војни музеј у Београду, инв. бр. 10301.

⁹⁸⁶ А.Челебоновић, Комеморативна изложба сликарских радова Боре Баруха 1911-1942, каталог изложбе, Уметнички павиљон на Малом Калемегдану, Београд, 18.10-02.11.1951

⁹⁸⁷ Она завршава, међутим, Академију тек 1949. године. Професори су јој били Михајло С. Петров, Иван Табаковић, Борђе Андрејевић Кун, Коста Хакман и Марко Челебоновић. Касније је била сарадник Државне мајсторске радионице М.Милуновића (1949-1951), члан УЛУС-а од 1951. године. На студијским путовањима била је у Шпанији, Италији и Француској (1951). Као стипендиста Фонда Моше Пијаде, боравила је у Паризу (1960). Самостално је излагала у Галерији Графичког колектива у Београду (1953). Више пута је учествовала на колективним изложбама: на изложбама Академије, на изложби фестивала Омладине Југославије, са групом „Самостални“, на изложбама УЛУС-а, Београдске групе, на Октобарском салону. На изложби Фестивала омладине Југославије освојила је прву награду (1948). Умрла је у Београду 1967. године. О Мајди Курник: С.Ћелић, *Мајда Курник 1920-1967*, УЛУС, Београд, 1968; А.Влаовић, *Завршне операције за ослобођење земље у делима сликара бораца војвођанских јединица*, Народни музеј у Крагујевцу, Крагујевац 1977, 22-23; S. Đelić, *Окупација, рат и радне акције и crtežima Majde Kurnik*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 1985; Ј.Кремић, *Ликовни уметници у НОР-у 1941-1945*, Војни музеј Београд 1991;

С. Петрова, резали су линолеум на тему „Избеглице“.⁹⁸⁸ Две-три фигуре губиле су се у простору, а рез је био чист, идеја јасна и убедљива: „Само унутрашњи импулс потстакнут правим животним сазнањем могао је довести до реализације овог листа“.⁹⁸⁹

„И тако, просто треба схватити да је живела сазнавши смрт и да је до своје смрти повлачила у игри са њом потезе, час бојажљиве, час ризичне, несвесна да игра, незаинтересована за исход. Оно што јој је помогло да се дигне изнад свега била је потреба да са људима, са околином, са природом, са стварима контактира непосредно, да се одушевљава и у ситуацијама у којима би други тешко нашли праве изазове“.⁹⁹⁰ Та потреба да са људима, са околином буде у непосредном контакту и да се одушевљава и у ситуацијама у којима би други тешко нашли праве изазове, вероватно ју је довела до тога да се од 1944. године прикључи НОБ-у, када улази у састав III армије, као члан ликовне секције Пропагандног одељења и као једина жена сликар. Радила је у групама које су пратиле завршне операције за ослобођење. Њени тадашњи радови, били су, према С. Ћелићу, изнад просека.



Избеглице, 1945, лавирани цртеж бајцом

Један од њених сачуваних цртежа из ратног периода су *Избеглице* из 1945. године. У питању је лавирани цртеж бајцом. Иако овлаш нацртан, без неких детаља он приказује сву патњу и страхоту људи који су изгнани током рата. Ипак, пригрљене фигуре, такође показују оно једино што им је остало и што ће им, уколико остану у животу, највише помоћи да наставе своје животе, а то је присност, нежност и љубав према другом. Стојан Ћелић је добро приметио да је Мајдин императив био више сликати и тако осећати, а мање мислити.

М.Корен Вожићек, *V objemu usode*, katalog razstave, Velenje, 2000; Z.Vučinić, М.Томовић, *Majda Kurnik*, Prodajna galerija „Beograd“, Beograd, 2004;

⁹⁸⁸ С.Ћелић, *Мајда Курник*, Београд, 1968, б.

⁹⁸⁹ *Исто*.

⁹⁹⁰ С.Ћелић, *нав. дело*, 5.

Мајда, као једина жена сликар III Армије, нашла је свој јединствени пут. Према речима Анђелке Влаовић, она је „дошла из окупираног Београда одакле је понела неизречиву тугу, коју неће задуго преболети. Сваки њен цртеж изражавао је дубоки бол беспомоћне деце унесрећене ратом. Жене скрхане у свом немиру и неспокојству стоје крај вешала, потпуно отупеле од претешког терета суровог пустошења, над којима окрутни непријатељ не може надмено да тријумфује“.⁹⁹¹ Мајду су једва успели да одврате од одласка на прву ватрену линију фронта, где је желела да слика Немце с оне стране рова, како би их ухватила у освајачком пориву, јер им се структура личности потпуно мења са чином заробљавања. И поред те забране да иде на прву линију фронта, она је успела да забележи поједине сцене борбе, као што су *Форсирање Драве* (1945) или *Борба код Болмана* (1945).



Борба код Болмана, 1945, цртеж, оловка на хартији, 23.5 x 29 цм



Форсирање Драве, 1945, цртеж, оловка на хартији, 22 x 29 цм

⁹⁹¹ А.Влаовић, *Завршне операције за ослобођење земље у делима сликара бораца војвођанских јединица*, Народни музеј у Крагујевцу, Крагујевац 1977, 9-10, 22-23;

Мајдин вршњак, Драгослав Стојановић Сип⁹⁹² завршио је студије на Ликовној академији у Београду 1949, али се сликарством почео бавити раније, управо усред крвавог ратног метежа. Године 1944. године, учествовао је у борбама на Сремском фронту, као сликар Прве пролетерске дивизије. Из овог периода сачуван је велики број плаката пропагандног карактера, али и ликовних дела.

За време рата, Сип је стварао на два колосека: пропагандну уметност и мотиве из логора у Јасеновцу. Уз то, с времена на време, стварао је и портрете, али је њих знатно мање у односу на две поменуте категорије.

Сип је био борац I пролетерске дивизије и члан сликарске секције пропагандног одсека, те је био на бојишту у Војводини. Како је био ангажован највише на изради плаката, имао је мало времена да се бави сликањем догађаја у ужем смислу речи. Ипак, налазио је времена и снаге које је посвећивао приказивању мотиве из логора у Јасеновцу. *Мати са дететом* из логора Јасеновац рађена сепијом, иако мала форматом, леп је пример његовог стварања.⁹⁹³



Мати са дететом, 1945, сепија

Ту је и мали упечатљив акварел *У болници*, помало сиров у боји, али веома снажан, поготову ако се зна да је настао после операције очију. Сип је каткад радио и портрете, као што је то портрет Раденка Мишевића, пријатеља, саборца и колеге. Овај портрет

⁹⁹² Драгослав Стојановић Сип рођен је у Петроворадину 1920. године. Академију ликовних уметности завршио је у Београду 1949. године. Један је од оснивача Графичког колектива, групе „Самостални“ и „Групе 57“. Био је уредник часописа „Лик“ и сарадник „Борбе“. Од 1962. године био је професор на Академији ликовних уметности у Београду. Преминуо је 1976. године. О Драгољубу Стојановићу-Сипу: О Огњен Вукелић, Љиљана Константиновић, Милан Маровић, Мухамед Карамехмедовић, Љубица Дамјановска, Смиљка Матељан, Јуре Микуж, *Југословенска уметност у народноослободилачком рату 1941/1945*, у: Умјетност и револуција:Револуционарно сликарство, Загреб, 1977, 257. (у даљем тексту: *Југословенска уметност у народноослободилачком рату*).

⁹⁹³ *Југословенска уметност у народноослободилачком рату*, 75.

надовезује се, заправо на његово пропагандно стваралаштво, који је често било на граници карикатуре, а каткад прављено баш као карикатура.⁹⁹⁴

Са Раденком Мишевићем и Драгољуб Стојановић-Сип, радио је плакате, као што је то *Хитлерова Њемачка бит ће ускоро уништена*, плакат настао 1945. године.

У послератном стваралаштву, Сип улази у сасвим нове стваралачке сфере. Као Војвођанин пореклом, он се преорјентисао на мотиве попут војвођанских предела и сеоских кућа, које одишу потпуним оптимизмом и растерећеношћу. Да нисмо упознати са његовим ратним стваралаштвом, тешко да бисмо наслутили да је прошао кроз ратну голготу.

Бошко Петровић рођен је у Новом Саду 1922. године. Академију ликовних уметности у Београду уписао је 1940. године, али је због рата 1941. године, прекинуо студије и вратио се у Нови Сад. Исте године, пак, уписао је Академију ликовних уметности у Будимпешти, одакле је убрзо искључен услед рада у СКОЈ-у.⁹⁹⁵ По повратку у Нови Сад ухапшен је и затворен у новосадској „Армији“, 1942. године. Од 1944. године активно је учествовао у НОР-у као члан Пропагандног одељења главног штаба Војводине, односно руководиоца Одељења за документарне и уметничке изложбе Агитпропа ЈНОФ-а.

Циклус графика Бошка Петровића, у виду нацрта за замишљени *Споменик ропства* садржи низ листова с експресионистички конципираним нагим људским фигурама, које својим покретима сугеришу драматику борбе и страдања. Настао је одмах по ослобођењу Новог Сада, али пре краја рата. Замишљен је као бунт против насиља и агресије. Фриз фигура на пројекту споменика решен је у виду ритмичког низа људских драматично извијених тела, силуетски и валерски, што појачава општу експресију. Циклус је обједињен текстом, који објашњава замисао споменика и његову поруку. Петровићев израз је већ зрео, необичан, узбудљив и донекле сличан експресионистичкој графици северњачких сликара.⁹⁹⁶

⁹⁹⁴ *Југословенска уметност у народноослободилачком рату*, 75.

⁹⁹⁵ Студије на Академији за ликовне уметности у Београду наставио је 1945. године у класи професора Мила Милуновића, а прекинуо их је 1949. да би прешао у Државну мајсторску радионицу Мила Милуновића. Исте године постао је професор Школе за примењену уметност у Новом Саду. На Академији ликовних уметности у Београду дипломирао је 1969. и исте године почео да ради као професор у Вишој педагошкој школи у Новом Саду. За ванредног професора Академије уметности у Новом Саду изабран је 1975. године, а 1980. за редовног професора. Био је један од оснивача уметничких колонија у Бачкој Тополи и Ечки и "Групе 57" у Београду, као и учесник других уметничких колонија. Са таписеристом Етелком Тоболком, 1961. године, основао је прву југословенску радионицу за израду таписерија "Атеље 61" на Петроварадинској тврђави. Умро је у Новом Саду 10. октобра 1982. године. О томе на:

<http://www.galerijamamuzic.org.rs/index.php/autori/8-autori/26-bosko-petrovic>

⁹⁹⁶ Огњен Вукелић, Љиљана Константиновић, Милан Маровић, Мухамед Карамехмедовић, Љубица Дамјановска, Смиљка Матељан, Јуре Микуж, *Југословенска уметност у народноослободилачком рату 1941/1945*, у: Умјетност и револуција:Револуционарно сликарство, Загреб, 1977, 75. (у даљем тексту:

Бошко Петровић припадао је генерацији уметника који су на уметничку сцену ступили по окончању Другог светског рата, иако је његово стваралаштво почело да се развија још за време рата. Утицај рата остао је осетан у његовом целокупном опусу, иако су његова настојања била усмерена и ка неким другим димензијама.⁹⁹⁷



Затвор армија, 1943, акварел

Ипак, од једног периода свог живота он се никада сасвим није опоравио и он ће га пратити као сенка дуги низ година. Акварел *Затвор армија* из 1943. године открива страхоте кроз које је Петровић пролазио, посебно у заточеништву од 1942. године. Сам назив дела указује да је реч о заробљеништву након новосадске Армије. Акварел као техника, можда је једино и био могућ, али је дао много већу слободу Петровићу, од на пример технике цртежа. Разливање боје, у овом случају, помогло је уметнику да изрази управо ужас који се не може ни појмити из данашње перспективе. Новосадска рација почела је претресима

Југословенска уметност у народноослободилачком рату). Током педесетих и шездесетих година 20. века у војвођанском окружењу дошло је до формирања уметничких колонија у којима су уметници настојали да превладају „соц-реалистичку догматику те да доспеју до аутентичне слике засноване на примарним вредностима ликовних елемената“. Бошко Петровић остварио је врло обиман и разноврстан опус, који великим делом укључује дела у маниру социјалистичког модернизма. Структура његове слике умела је да буде врло разиграна, као што је то случај на пејзажима, али је исто тако бивала и врло сведена. У колонијама, где је најчешће стварао пејзаже, таква тематика је заправо била растеређујућа и била је „право прибежиште и ослонац из којег се ходило ка засебним поетикама, ка експресионистичким исказима, ка асоцијативној и аутентичној апстракцији, ка сликарству материје и ка свим оним другим опредељењима које ће обележити епоха“. Петровићеве пејзажи, при томе, постепено су постајали све апстрактнији, вероватно и под утицајем другог медија у коме је стварао, што је била таписерија. Тако су се пејзажи трансформисали у поједностављене геометријске „Њиве“ или су урбани призори били сведени на једноставност знака, као што је то случај са делом „Катедрале“.

⁹⁹⁷ Исто.

и хапшењима грађана и читавих породица. Рацију су спровеле Мађарска војска, жандармерија и Државна краљевска полиција. Већина ухапшених том приликом била је убијена. Поред житеља Новог Сада, страдали су и житељи околних и других места Војводине. Рачуна се да је тада страдало неколико хиљада људи.

Колорит на овом делу прилично је сведен и хладан. У првом плану је ужаснуто, испијено, исцрпљено и унезверено лице, док је у другом плану скицуозно представљен архитектонски објекат који вероватно симболише затвор. Лице особе нема портретне карактеристике. Оно је чак потпуно недефинисано. Разлог томе може бити управо третман који су заточеници имали по затворима, а посебно по концентрационим логорима, где су настојали да убију у њима сваку индивидуалност и да их сведу често само на број. Стилски се овај лик не поклапа са каснијим Петровићевим радовима, попут, на пример, *Портрет друга Тита* или знатно каснијег *Двојног портрета* из 1978. године. Техника на оба ова дела је другачија, али извесне сличности би требало да постоје. Ипак, њих нема, јер су ови портрети настали у сасвим другим околностима и под другим емоционалним набојем.



Портрет друга Тита, уље на картону, 70 x 50 цм



Двојни портрет, 1978, уље на платну, 70 x 100 цм

Након рата, 1950-их година Бошко Петровић окреће се другим темама, а само повремено се враћа теми страдања као на слици *Калварија* из 1955.



Калварија, 1955, уље на картону, 49 x 63 цм

Шездесетих година, Петровић, чини се, и даље наставља са реминисценцијама на Други светски рат кроз две групе дела. Прву чине *Кревети на спрат* или само *Кревети*, на којима се распознају доста укочена, изнурена тела постављена једна изнад других. У другој групи налазе се апстрактна дела која су варијације на тему "*Ванај*".



Композиција (Кревети на спрат),
уље на картону, 100 x 140 цм



Кревет, 1965, темпера на картону, 51 x 70,5 цм



Варијације на тему "*Ванај*",
темпера, 29 x 20 цм



Варијације на тему "*Ванај*",
1962-64, темпера, 21 x 30 цм

Својим разноврсним опусом, Бошко Петровић је показао да иако је ратно стање одавно прошло, оно не треба да се заборави, већ је потребно суочавати се с њим на разним уметничким и емотивним нивоима, колико год дуго да је потребно. Петровић је кренуо од стилизације лика попут каквог логораша, да би у касније раду своје емоције и стања превео на апстрактни ниво, дајући му, као што је то случај са варијацијама на тему *Banaj*, тескобну, али декоративну димензију, у којој да није наслова не би били сигурни о чему је реч, али би осећали извесну нелагоду, која је, захваљујући форми доста растеређујућа.

Раденко Мишевић рођен је у Рагитици 1920. године. У периоду од 1940. до 1950. године студирао је на Академији ликовних уметности у Београду и у Мајсторској радионици Мила Милуновића. У НОР одлази 1944. године. Био је пунилац минобацача у VIII црногорској бригади на Сремском фронту. У штаб за пропаганду I пролетерске дивизије долази 1945. године. Тамо је радио графике, плакате, а касније и слике.⁹⁹⁸

Раденко Мишевић и Драгољуб Стојановић-Сип, аутори су плаката из 1945. године *Хитлерова Њемачка бит ће ускоро уништена*. Плакат носи елемент карикатуралности и хумора, карактеристичан за Драгољуба Стојановића-Сипа.⁹⁹⁹ Хитлер је приказан како се грчевито држи за слова Немачке која пуцају под њим и под притиском три тенка. На левој страни су два тенка, од којих један има заставу Велике Британије, а други и САД-а. На десној страни је тенк са Совјетском заставом. Испод цртежа постоји натпис, односно изјава Черчила, Рузвелта и Стаљина са Кримске конференције: „Наш је циљ да уништимо њемачки милитаризам и нацизам и да остваримо трајни мир на чврстим темељима“.

⁹⁹⁸ Након рата, у Сарајеву је радио као главни уредник и уредник културне рубрике листа „7 дана“ (1952-1962). Предавао је на Академији ликовних уметности у Београду (до 1985), а у два наврата биран је за декана Факултета. Предавао је и на Академији примењених уметности у Београду и на Академији ликовних уметности у Сарајеву (од 1972). Био је члан УЛУС-а (1948), УЛУБИХ-а, група „Самостални“, „Сарајево 55“, „Групе 57“. Бавио се позоришном и филмском сценографијом и аматерским филмом. Објавио је књигу *Дани и године* (Сарајево, 1988). Излагао је на самосталним и групним изложбама у земљи и иностранству, а био је и добитник бројних награда. Његова дела налазе се у Музеју савремене уметности у Београду, у Модерној галерији у Сарајеву, у Словенској галерији у Братислави, у Уметничко-историјском музеју у Бечу, у Модерној галерији у Скопљу. Раденко Мишевић преминуо је у Београду 1995. године. О Раденку Мишевићу: *III izložba NOB u djelima likovnih umjetnika Jugoslavije, nagrađeni i otkupljeni radovi s izložbe u Beogradu, te djela umjetnika SR Hrvatske koji su izlagali na izložbi*, Moderna galerija JAZU, Zagreb 1971; *NOB u djelima likovnih umjetnika Jugoslavije*, Dom JNA, Zagreb 1976; M.S.Krsmanović, *NOB u djelima likovnih umjetnika Jugoslavije*, Dom JNA, Zagreb 1981; *Раденко Мишевић*, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, Београд 2005; M. Husedžinović & M. Ćelić, *Radenko Mišević*, Kult, Sarajevo, 2007. Огњен Вукелић, Љиљана Константиновић, Милан Маровић, Мухамед Карамехмедовић, Љубица Дамјановска, Смиљка Матељан, Јуре Микуж, *Југословенска уметност у народноослободилачком рату 1941/1945*, у: Умјетност и револуција: Револуционарно сликарство, Загреб, 1977, 254. (у даљем тексту: *Југословенска уметност у народноослободилачком рату*)

⁹⁹⁹ *Југословенска уметност у народноослободилачком рату*, 75.



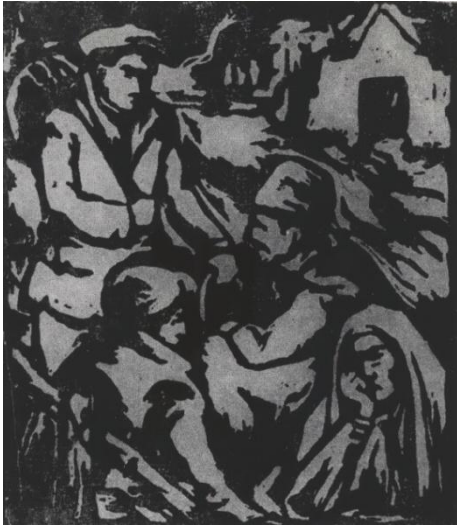
Хитлерова Њемачка бит ће ускоро уништена

Поред ових великана револуционарног сликарства, носилаца уметничког стваралаштва НОБ, деловала је читава плејада младих и (још) сликарски необразованих уметника. Међу њима се издваја група која је углавном радила при III Армији.

Михаил Беренђија¹⁰⁰⁰ се у НОБ укључио крајем 1944, чим је дипломирао на студијама сликарства у Београду (где је после демобилизације за годину дана завршио и пост дипломске студије). Први пут је излагао са групом сликара III Армије у Новом Саду. Од тада излагао је више пута на изложбама УЛУС-а, СЛУЈ-а, Октобарског салона, Тријенала југословенских уметника.

Радио је дела у техници линореза, али и уљаним бојама (*После битке*, 1945, уље, 30 x 42 цм; *Мотив из Батине*, уље на картону, 43 x 31 цм; *Батина*, уље на картону, 30 x 42 цм)

¹⁰⁰⁰ Рођен је 1919. године у Црепаји код Панчева. Академију ликовних уметности у Београду завршио је 1944. године, у класи професора Недељка Гвозденовића. Анђелка Влаовић, *Завршне операције за ослобођење земље у делима сликара бораца војвођанских јединица*, Крагујевац, 1977, 16.

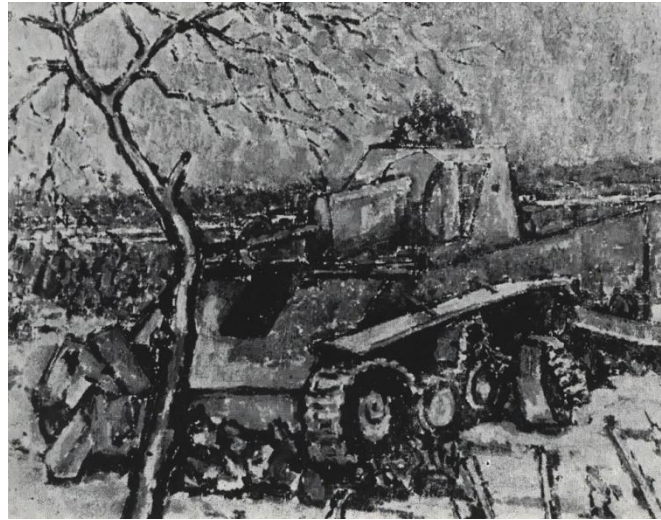


Избеглице – Барча, 1945, линорез, 15.5 x 13.5 цм *Рањени друг, 1945, линорез, 17.5 x 15.5 цм*

Предратни декоратер у многим градовима Краљевине Југославије, Милан Кечић¹⁰⁰¹ је у Београду похађао часове сликарства у Слободној школи Петра Добровића. У ратно стваралаштво укључио се као још недипломирани уметник пред сам крај рата. То је, заправо био почетак његове стварне уметничке каријере у којој се после рата током више деценија исказивао и као архитекта, сценариста и редитељ.

¹⁰⁰¹ Рођен је у Крчедину 1910. године. Учио је за декоратера излога у приватној школи Л. Швангмајера у Прагу. Овим и сродним пословима бавио се до краја 1934, у Сарајеву, Сплиту, Загребу, Осиеку и Београду. Сликаство је учио у Београду, код П. Добровића, а дипломирао је на Академији за ликовне уметности, у класи проф. М. Милуновића (1947). Први пут је излагао са групом сликара III Армије у Новом Саду 1945. године, да би након рата редовно излагао и на групним и на самосталним изложбама (Анђелка Влаовић, *Завршне операције за ослобођење земље у делима сликара бораца војвођанских јединица*, Крагујевац, 1977, 19). Самостално је излагао од 1953, у Београду, Крчедину, Љубљани, Сремским Карловцима, Лесковцу, Сомбору и Новом Саду. Редовно је учествовао на бројним заједничким изложбама у земљи и иностранству. После рата предавао је сликарство на Факултету ликовних уметности у Београду. Био је члан групе „Самостални“ и УЛУС-а,¹⁰⁰¹ а осим сликарством, бавио се архитектуром, писањем сценарија и режијом краткометражних филмова О Милану Кечићу: Литература: *Graovac Radmila, Karlavaris Bogomil, Kečić Milan, Kerac Milan, Nikolajević Milivoj*, Дом ЈНА - Београд, Београд 1962; М. Б. Протић, *Савременици II*, Београд, 1964, 234-240; А.Влаовић, *Завршне операције за ослобођење земље у делима сликара бораца војвођанских јединица*, Народни музеј у Крагујевцу, Крагујевац 1977, 21; Г.Шарчевић, *Милан Кечић – слике, 1948 – 1993*, Галерија савремене ликовне уметности, Нови Сад 1993; С.Сандер, *Милан Кечић, изложба слика 1954-1992*, Ликовни салон Српске академије наука и уметности – огранак у Новом Саду, Нови Сад, 1993). Између осталог, пројектовао је зграду Галерије Палета у Сремским Карловцима (1977) у којој се данас налази збирка његових слика. За своје стваралаштво добио је бројна признања и награде. УЛУС-ову Златну палету за сликарство (1963), Октобарску награду града Новог Сада (1965), Награду стручног жирија за сликарство Уметничке колоније Ечка (1971), Златни фиорини на Међународном бијеналу сликарства и скулптуре у Фиренци (1971), Награду стручног жирија за сликарство и Награду публике Уметничке колоније Бечеј (1973), Награду за најбољу слику на изложби "Београд инспирација сликара" (1979), Награду публике на Октобарском салону (1979). Носилац је и ордена заслуге за народ са сребрном звездом. Преминуо је у Новом Саду 1998. године.

Дело *Сломљени тенк* јасно алудира на слом немачког Рајха и крај тираније мрског окупатора.



Мотив из Батине – Сломљени тенк, 1945, уље на платну, 58.5 x 79 цм

Јован Витомиров¹⁰⁰² је, као Кечић, први пут излагао у Новом Саду 1945, у својству члана пропагандне групе III Армије. Подстакнутог талента, потом је завршио студије сликарства, доста стварао и излагао, бавећи се све време и педагошким радом.



Одмор ратника, 1945, цртеж, оловка на хартији



Три борца, 1945, цртеж, оловка на хартији

¹⁰⁰² Рођен је у Панчеву 1913. године. Академију ликовних уметности завршио је 1949. године, у класи Марка Челебоновића. Радио је у Панчеву као педагог низ година.

Први пут је излагао са групом сликара III Армије у Новом Саду 1945. године. Од тада излагао је више пута на изложбама УЛУС-а, као и сликара Војводине у земљи и иностранству. У току НОБ као сликар био је члан пропагандне групе III Армије. Анђелка Влаовић, *Завршне операције за ослобођење земље у делима сликара бораца војвођанских јединица*, Крагујевац, 1977, 19.

Према речима Анђелке Влаовић, Витомиров је био прибран у сваком свом подухвату. Улазио је у ред бораца широког спектра деловања и сналазио се као искусни ратник. Са чуђењем је посматрао заробљене непријатеље који очајнички моле, а за собом су остављали непосредно пре тога тешка злодела. Најчешће је сликао непријатеље у рушилачким походима и наше борце који не узмичу ни у најстрашњим невољама.¹⁰⁰³

Дипломирани ђак Школе за примењену уметност, а потом студент на Академији ликовних уметности у Београду, Иван Петковић¹⁰⁰⁴ је своју уметничку каријеру започео у НОБ, у коју се укључио 1944. Касније се, поред сликарства, бавио и сценографијом и илустровањем књига.

Омиљена тема Ивана Петковића током ратног периода била су деца, као најнедужније жртве рата.¹⁰⁰⁵



Дечак из избегличког дома, 1945,
цртеж, оловка на хартији.



Курир, 1945, креда¹⁰⁰⁶

¹⁰⁰³ Анђелка Влаовић, *Завршне операције за ослобођење земље у делима сликара бораца војвођанских јединица*, Крагујевац, 1977, 10.

¹⁰⁰⁴ Рођен је у Панчеву 1920. године. Сликарство је почео да учи на Уметничкој школи у Београду у класи Љубе Ивановића, а по њеном укидању (1938), наставио је у Школи за примењену уметност, на којој је дипломирао 1942. године. Школовање је даље наставио, мада због рата нередовно, на Академији ликовних уметности код професора Михајла Петрова, Ивана Табаковића и Недељка Гвозденовића (Анђелка Влаовић, *Завршне операције за ослобођење земље у делима сликара бораца војвођанских јединица*, Крагујевац, 1977, 27). У ликовну групу III Армије ступио је 1944. Године (Љубица Кремић, *Ликовни уметници у НОР-у 1941-1945*, каталог изложбе, Војни музеј Београд, Београд, јули 1991). После рата радио је као сценограф у Народном позоришту у Вршцу, бавио се илустрацијом књига и био је стални сарадник „Кекеца“. Излагао је самостално и на бројним групним изложбама, а носио је и више награда.

¹⁰⁰⁵ Анђелка Влаовић, *Завршне операције за ослобођење земље у делима сликара бораца војвођанских јединица*, Крагујевац, 1977, 10.

¹⁰⁰⁶ Војни музеј, инв. бр. 10491.

И Зоран Петровић¹⁰⁰⁷ је први пут је излагао са групом сликара III Армије у Новом Саду 1945. године.¹⁰⁰⁸ Као борац, учесник НОБ-а, Зоран Петровић био је референт за културу батаљона за везу III Армије, члан драмске секције Пропагандног одељења и члан ликовне групе. Из тог времена остала су, између осталог два портрета из 1945. године: *Борац* и *Омладинац*. Касније, Петровић се није толико бавио портретима, већ је имао врло разноврсан репертоар, а значајно се посветио организовању ликовних колонија у Војводини.



Борац, 1945, цртеж, оловка на хартији



Омладинац, 1945, цртеж, оловка на хартији

¹⁰⁰⁷ Рођен је у Сакулама у Банату 1921. године. Гимназију је завршио у Панчеву, а Академију ликовних уметности у Београду, у класи Ђорђа Андрејевића Куна. Био је члан УЛУС-а и уметничких група "Самостални" и "Децембарске групе. Према мишљењу Сунчице Ламбић-Фењчев, о Зорану Петровићу може се рећи и да је био ангажовани културни посленик који је ширио идеје и принципе модерне уметности и ван центра дешавања, учествујући средином педесетих година прошлог века у оснивањима и раду колонија у Војводини. О Зорану Петровићу: Sunčica Lambić-Fenčev, *Zoran Petrović - umetnik, profesor, kulturni poslanik, tekst kataloga izložbe: Zoran Petrović (1921—1996): Retrospektiva iz Fonda Savremene galerije Zrenjanin, Savremena galerija, Zrenjanin, septembar 2011*; После рата, и предавао је на Академији ликовних уметности у Београду. О Зорану Петровићу може се говорити као о аутентичном уметнику чији је целокупан уметнички опус разноврстан и чија се интересовања крећу у различитим ликовним дисциплинама као што су цртеж, графика, слика, скулптура. Поред сликарства и скулптуре бавио се и литературом. Матица српска издала је његову књигу „Село Сакуле а у Банату“. Према његовим текстовима, извођене су бројне представе у нашој земљи. Излагао је самостално и на групним изложбама у земљи и иностранству, а добитник је и више домаћих и страних награда. Умро је у Београду 1996. године.

¹⁰⁰⁸ Анђелка Влаовић, *Завршне операције за ослобођење земље у делима сликара бораца војвођанских јединица*, Крагујевац, 1977, 29.

9. УМЕТНИЧКА ПРОДУКЦИЈА РАТНИХ ЗАТВОРЕНИКА

Уметничка продукција ратних заробљеника чини особену целину, јер су услови њиховог живота били сасвим специфични. Мада у теорији третирани у складу са одредбама Женевске конвенције, они су имали веома скучене могућности да се баве стваралачким радом, а средина у којој су силом прилика боравили наметала се као главна тема сама по себи. Различито порекло, образовање и професионално опредељење су свакако играли значајну улогу у коначном изгледу њихових уметничких остварења.

Вељко Станојевић био је из угледне српске породице.¹⁰⁰⁹ Рођен је у Београду 1892. године, где је завршио Уметничко-занатску школу. У Првом светском рату био је добровољац и ратни сликар. Формирао с у друштву српских импресиониста Костом Миличевићем и Миланом Миловановићем, са којима је повремено сликао у Солуну, на Крфу и другим грчким острвима и када је направио једну серију акварела са темом грчких острва и градова.¹⁰¹⁰ Током истог периода, Станојевић је на опоравак упућен у Ницу, где је упознао два светски славна уметника - Модилјанија и Архипенка, који, међутим, нису утицали на његов даљи рад. Од 1920. године до 1930. Студирао је на академији “Гран Шомијер” у Паризу, што се сматра најзначајнијим периодом у његовом ликовном стварању. Запазила га је и тамошња критика, па је чак насловну страницу каталога чувеног париског Салона 1924. године красио његов “Портрет жене у зеленом”.¹⁰¹¹



Жена у зеленом, 1924. Уље на платну. 65 x 81 цм. Инв. бр. 816.

¹⁰⁰⁹ Бака Вељка Станојевића била је кћи проте Матеје Ненадовића, унука кнеза Алексе Ненадовића, а деда пуковник Јеремија Станојевић, министар правде и просвете у Кнежевини Србији, председник врховног суда, председник Друштва српске словесности). О томе: Миљана Краљ, интервју са Мишелом Бланушом, кустосом МСУБ, поводом ретроспективне изложбе „Вељко Станојевић – модернист и класик“, 28. фебруар 2015, објављено на: <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:536010-Rame-uz-rame-sa-Brakom-i-Pikasom> (у даљем тексту: *Вељко Станојевић – модернист и класик*).

¹⁰¹⁰ Исто.

¹⁰¹¹ Исто.

Са сликарима "новог реализма" Вељко Станојевић почиње да се занима за конструкцију пластичних облика, што их је везивало за кубизам.¹⁰¹² Када се тридесетих година вратио у Београд, у његовом делу осећа се утицај експресионизма боје, али је био склон и експериментисању. Био је члан „Ладе“ и један од оснивача групе „Облик“, а пре рата се опробао у бројним жанровима и техникама. Сликао је пределе, ентеријере, фигуре, портрете. Урадио је много женских портрета, кроз које је створио и својеврсну хронику грађанске класе.¹⁰¹³ Поред тога, један је од ретких уметника који се бавио историјским композицијама, и сакралним, религијским темама, у којима се користио фреско сликарством и мозаиком.

Током Другог светског рата, од 1941. године Станојевић се налазио у ратном заробљеништву, где је нацртао бројне портрете заробљеника и сцене из логора.¹⁰¹⁴ једно од тих дела су *Баракe у логору*, настале 1942. године. За разлику од већине уметника који су се нашли у рату по први пут у животу, Станојевић је имао не само ратно искуство као добровољац, већ и као ратни сликар. Оно што се на овом делу запажа јесте у траговима и реминисценција на његов импресионистички период из претходног рата. У Првом светском рату, како је овде већ поменуто, Станојевић је боравио и радио са српским импресионистима, међу којима су Коста Миличевић и Милан Миловановић. *Баракe у логору* су дело настало у заробљеничком логору, које, међутим, уопште не одише ратним песимизмом. Напротив, ово дело по потезима и пре свега по колориту и представљању светлости, зрачи оптимизмом, који је био карактеристичан за наше уметнике у Великом рату.

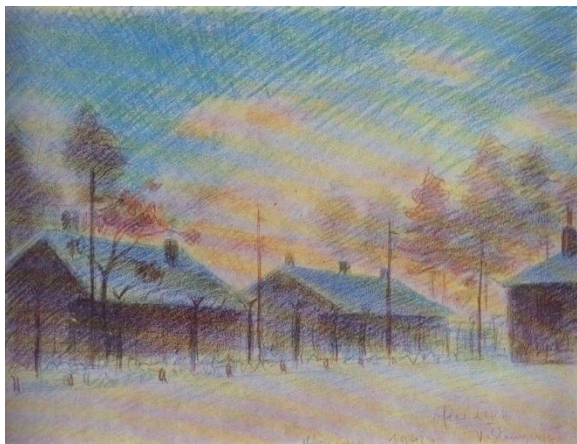
У Другом светском рату, током савезничког бомбардовања Београда 1944. године, Вељко Станојевић доживео је велику трагедију, јер му је у бомбардовању страдао атеље. Тада је уништено око стотину слика и исто толико цртежа, као и цела његова библиотека. Зато је његова слика *Ослобођење Београда* из 1945. године композиција пуна набоја. Тренутак ослобођења колико је био леп за људе који су преживели ратне страхоте, њему је донео личну трагедију.¹⁰¹⁵

¹⁰¹² Nikola Kusovac, *Muzeji sveta Narodni muzej*, Beograd-Ljubljana, 1983.

¹⁰¹³ Вељко Станојевић – модернист и класик.

¹⁰¹⁴ Огњен Вукелић, Љиљана Константиновић, Милан Маровић, Мухамед Карамехмедовић, Љубица Дамјановска, Смиљка Матељан, Јуре Микуж, *Југословенска уметност у народноослободилачком рату 1941/1945*, у: Умјетност и револуција:Револуционарно сликарство, Загреб, 1977, 257. (у даљем тексту: *Југословенска уметност у народноослободилачком рату*)

¹⁰¹⁵ Вељко Станојевић – модернист и класик.



Бараке у логору, 1942, пастел.

У послератном периоду наставио је да се бави историјском тематиком, али кроз савременији израз. Постоји, међутим, и неколико соцреалистичких слика на којима се бавио темом обнове и изградње и радним акцијама, покушавајући да се прилагоди времену, као што је то случај са сликом *Теразије* из 1947. године.¹⁰¹⁶

Милан Коњовић,¹⁰¹⁷ вишеструко надарен уметник активан на многим пољима, задржао је препознатљив стил током дугих година живота, мада се у његовом опусу јасно уочавају различите фазе. За време Другог светског рата је био у заробљеништву у Оснабрику (1941-1943). У литератури се период од заробљеништва до 1952. године, назива Коњовићевом *сивом фазом*. Тада он затамњује палету, потискује присне теме и уводи мотиве гробља, сахрана и просјака.

Из периода заробљеништва су, између осталих, дела *У заробљеништву* (1941) и *Српски официр у логору* (1941). Већ на тим првим заробљеничким сликама из 1941. године, осећа се промена палете. На слици *У заробљеништву*, има врло живих бојених сегмената и

¹⁰¹⁶ Вељко Станојевић – модернист и класик.

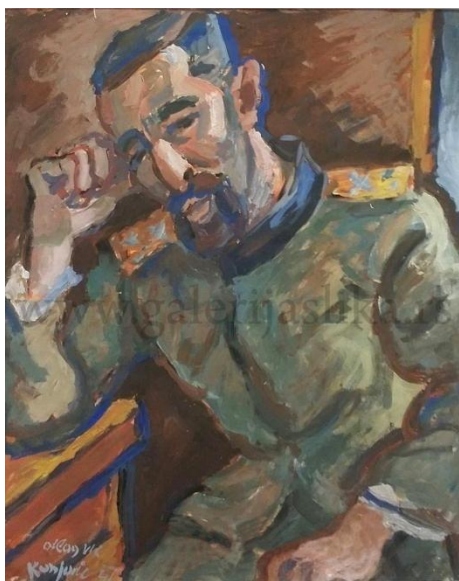
¹⁰¹⁷ Рођен је у Сомбору 1898. године, а умро у Сомбору 1993. године. У свом родном граду, још као гимназијалац, први пут излаже 1914. године. У Прагу, 1919. године, уписује сликарство на Академију ликовних уметности у класи В.Буковца. Академију похађа само два семестра и од тада ради самостално уз савете сликара Ј.Зрзавија. Прво одлази у Беч, а онда студијски борави у Минхену, Берлину и Дрездену. У Паризу живи и ради од 1924. до 1932. године и постиже успехе самосталним излагањем, као и учешћем на париским салонима. У Сомбор се враћа 1932. године. У предратном периоду, између осталог, излагао је са групом „Облик“ (од 1937) и „Дванаесторицом“ (1937). Коњовић је био склон бројним експериментима. не само на пољу стилске опредељености, већ и техника. Поред уља, пастела, акварела, темпера, цртежа, графика, радио је и таписерије, позоришне сценографије, скице за костиме, витраже и мозаике. Неке од тих промена догодиће се и током ратних година. О Милану Коњовићу: А.Čelebonović, *Savremeno slikarstvo u Jugoslaviji*, Beograd, 1965, XXVI-XXVII; *III izložba NOB u djelima likovnih umjetnika Jugoslavije, nagrađeni i otkupljeni radovi s izložbe u Beogradu, te djela umjetnika SR Hrvatske koji su izlagali na izložbi*, Moderna galerija JAZU, Zagreb 1971; К.Амброзић, *Милан Коњовић*, Галерија Милан Коњовић, Сомбор 1972; Л. Трифуновић, *Стварност и мит у сликарству Милана Коњовића*, Галерија Милан Коњовић, Сомбор 1978; И. Ланг, *Милан Коњовић (1898-1993)*, Галерија Милан Коњовић, Сомбор, 2010.

акцената, али се мења атмосфера у односу на слике пре заробљеништва. Сада је она тмурнија и тежа, што је очито посебно на слици *Српски официр у логору*, где су колористички акценти јарким бојама сведени на минимум, а палета је испошћена.

Коњовић је волео да наглашава разлике и градио је дела на супротностима квалитативно различитих боја: „Јединство различито обојених површина обезбеђују пре извијене тамне линије, које се провлаче између њих, као метални спојеви код витража, него сами акорди боја у чијем сазвуку Коњовић воли опорост и дисонанцију“.¹⁰¹⁸ Те црне линије, међутим, услед нове палете, више немају исту интензивну функцију, већ се у великој мери утапају у слику и чине да композиције буду још теже.



У заробљеништву, 1941



Српски официр у логору, 1941, темпера на картону

Из заробљеништва се враћа 1943. године, када му се на извесно време враћа ентузијазам и јарки колорит, што се види на портрету *Ђуре Фалционеа* (1943). Иако на слици преовладава плава, црвени акценти су ти који слици дају живост и оптимизам. Коњовић је

¹⁰¹⁸ А.Čelebonović, *Savremeno slikarstvo u Jugoslaviji*, Београд, 1965, XXVII.

у свом стваралаштву прошао много фаза. Неке су биле кратког века, док су неке трајале и преко једне деценије: „Његов сликарски немир кретао се у осцилацијама између експресионизма и објективистичког реализма, као и између реализма и апстракције, да би се око 1960. вратио на типични експресионизам, чији су основни захтеви у већој или мањој мери увек произлазили из Коњовићевог односа према видљивом свету“.¹⁰¹⁹ Зато је сива фаза уследила услед боравка у заробљеничком логору и зато се његова палета тада мења.



Ђура Фалционе, 1943, уље на картону

Према речима Алексе Челебоновића: „као већина експресиониста, усмерио је главно интересовање на силовито побеђивање предмета, фигура, пејзажа, којима је без поговора и накнадних размишљања наметао своје одлуке, односно своје расположење и темперамент“.¹⁰²⁰ Управо то се тако очигледно види у његовим сликама из ове фазе. Током заробљеништва, палета усахњује, да би оживела по изласку на слободу. Ипак, њен интензитет поново опада након налета оптимизма, јер долази у окупирану земљу у којој рат односи толике животе на најсуровије начине. Ти емотивни прелази јако добро се могу пратити на Коњовићевим сликама цвећа.

¹⁰¹⁹ А.Čelebonović, *Savremeno slikarstvo u Jugoslaviji*, Beograd, 1965, XXVI.

¹⁰²⁰ А.Čelebonović, *Savremeno slikarstvo u Jugoslaviji*, Beograd, 1965, XXVI.



Сунцокрети, 1942



Цвеће у плавој вази, 1944

На слици *Сунцокрети* из 1942. године, црвена боја је доминантна уз жуту која као да зрачи из слике. Сунцокрети су живи и окренути директно ка посматрачу. Потези су жустри, експресивни и широки, а наноси боје богати. Само две године касније настаје *Цвеће у плавој вази* (1944), где је црвена угушена и прелази у браон боју, а жути акценти су више окер него жути. Целокупна атмосфера слике је умртвљена, чему посебно доприноси сиво-плави зид у позадини. Потези су кратки, благи, чак сетни, а цвеће, благо пада на доле, као да вене.



Тета Малкина соба, 1943

Сива фаза Милана Коњовића такође се добро осећа на слици *Тета Малкина соба* из 1943. године. У соби на столицама нико не седи, на столу је само једна усамљена ваза са неколико бледих цветова који се утапају у атмосферу слике. Топлих боја има само у траговима, док сликом владају хладне и умртвљене боје.

Још једна одлика ове фазе јесте увођење нове технике – пастела. Захваљујући томе, када жели Коњовић може да постигне и врло драматичан потез, али и сасвим благ и мек, као што је то учинио на портрету Јосипа Броза Тита из 1944. године. Ослобођење је ту, Тито је симбол отпора који се борио против окупатора, али на портрету се ништа од тога не осећа. Коњовић као да је резервисан, у њему нема полетности, а палета је чак и пригушенија него на слици *Тета Малкина соба*. Црвене и жуте деонице требало би да прште, али не - уметник их ставља у сенку.



Портрет Тита, 1944, пастел

Овај портрет је један од првих који илуструје идеолошки коцепт *body politic* „свеобједињујућег и свеприсутног комунистичког тела, отелотвореног у Вођи“.¹⁰²¹

Ова фаза Коњовићевих слика наставиће се и после рата, све до 1952. године, што очито показује стање у коме је Коњовић био свих тих година. Трауматична искуства која доноси рат и заробљеништво увек остављају трагове на душама људи и колико ће особи бити потребно времена да их превазиђе потпуно је индивидуално. Неки, можда мање сензибилни уметници у послератном периоду били су понесени духом обнове земље, док се други једноставно нису препознали у тој оптимистичној атмосфери, већ им је било потребно да се сами изборе са свиме што им рат однео и донео. Коњовића нису пренула из тог стања ни нова функција коју добија већ 1945. године када постаје директор Градског музеја у Сомбору, ни, на пример, прва награда на изложби војвођанских сликара у Зрењанину (1945), ни Седмојулска награда СР Србије (1950). Једноставно, било му је потребно време.

¹⁰²¹ L.Merenik, *Kultura zaborava. Jugoslovenska umetnost i kulturna politika oko 1945. i njena sudbina pola veka kasnije na primeru portreta Josipa Broza Tita*, poglavlje u knjizi: *Kultura sjećanja: 1945. — Povjesni lomovi i svladavanje prošlosti*, Zagreb, 2009, 128—129; До конституисања долази још 1943. године, на заседању АВНОЈ-а, када је Тито добио титулу Маршала Југославије. (L.Merenik, *нав. дело*, 130.)

Станислав Сташа Беложански,¹⁰²² један од најзначајнијих српских сценографа (и пре 1941. и после 1945) Други светски рат проводи у заробљеништву у Немачкој.¹⁰²³ Неки његови радови из овог периода Другог светског рата настали су у кажњеничком логору Стриј у Галицији. Као сценограф по струци, Беложански је и у сликарству био више окренут приказима архитектуре и пејзажа. То је било присутно и на делима и Другог светског рата, као што су: *Кажњенички логор југословенских заробљеника у Стрију и Кажњенички логор Стриј* (1943).



Кажњенички логор југословенских заробљеника у Стрију, уље, 26 x 38 цм¹⁰²⁴



Кажњенички логор Стриј, 1943, уље на лесониту

Као сликар посветио се првенствено пејзажима, али и портретима у техници уља и акварела. Поређењем његових предратних радова, са онима насталим током заробљеништва, осећа се знатно узнемиренији потез и хаотичније nanoшење боје, да би се

¹⁰²² Станислав Сташа Беложански рођен је у Београду 1900. године. Школовао се у Београду (1907—1909), Будимпешти (1909—1912), Букурешту (1912—1916). Сликаство је учио код Љ.Ивановића и М.Миловановића у Уметничкој школи у Београду (1920—1925), а потом у Паризу и Венецији. Током студија био је сликарски волонтер и статиста у Народном позоришту. Прве сценографије радио је као члан Академског позоришта (1925). У сликарницу Народног Позоришта примљен је септембра 1926. као хонорарни сликар извођач. Са својих око три стотине сценографских остварења сврстао се међу наше најзначајније сценографе. Био је члан ликовноуметничког друштва "Зограф" (1927) и члан "Кола југословенских ликовних уметника" (1930). Шеф радионице декора постао је 1933. године. После завршетка рата враћа се на раније дужности. Излагао је колективно и у земљи и у иностранству. Самостално је излагао више пута почев од 1926. у Београду, Сомбору и Новом Саду. Преминуо је у Београду 1992. године.

¹⁰²³ Љубица Кремић, *Ликовни уметници у НОР-у 1941-1945*, каталог изложбе, Војни музеј у Београду, Београд, јули 1991.

¹⁰²⁴ Војни музеј, инв.бр. 10553.

такав приступ изгубио у послератним радовима, где му је потез слободнији, поготову током 1970-их година, да би се умирио у каснијем периоду.

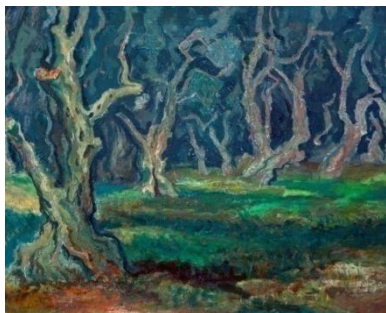
За српско сликарство и историју уметности Петар Лубарда¹⁰²⁵ је свакако један од најзначајнијих стваралаца. За својим париским школовањем већ је имао неколико година стваралаштва, када настаје дело *Збег из Шпаније* (1936). Иако за пола деценије претходи окупацији Југославије, оно се на овом месту ипак мора поменути. Тематски изненађујуће ангажована, с обзиром на то да Лубарда није био шпански борац, она у том смислу делује скоро пророчански (као што је и сам Шпански грађански рат био нека врста најаве великог Светског). Тада се у његовом раду примећује извесна промена. Слика је веома богата материјом, чак рељефна, а потез слободнији. „Слика као да се заправо већ сада *гради*, од материје, природно, као што је и свијет од материје саздан“ (Р.Ћукović, *нав. дело*, 24)



Збег из Шпаније, 1936, уље на платну, 31,5 x 89,5 цм

¹⁰²⁵ Рођен је у Љуботињу у Црној Гори 1907. године. О Петру Лубарди: Л.Трифунović, *Петар Лубарда*, Просвета, Београд 1964; М.В.Протић, *Lubarda. Retrospektivna izložba slika 1927-1967*, Музеј савремене уметности, Београд 1967; С.Живковић, *Петар Лубарда*, Галерија САНУ, Београд 1969; О.Перовић, *Lubarda*, (Музеји Цетинје и Colegium artisticum), Сарајево 1978; Д.Поповић-Митровић, *Антифашистичка Народноослободилачка борба у делима ликовних уметника Југославије – ликовни полиптих победе – Избор из београдских фондова*, Београд 1995, 21; О.Перовић, *Petar Lubarda (1907-1974)*, Галерија Тодоровић, Подгорица, 2004; Р.Ћукović, *Lubarda 1907-2007. Између слике природе и природе слике*, Народни музеј Црне Горе – Цетинје и Музеј савремене уметности – Београд, 2008. Сликарство је учио у Уметничкој школи у Београду током 1925. године, код Б. Вукановић, Љ. Ивановића, И. Шобајића, да би већ следеће 1926. године, отишао на Academie des Beaux Arts у Паризу, где је боравио до 1932. године. Након тога враћа се у земљу 1932. године. На почетку овог периода, његов одабир тема и жанрова био је врло разноврстан: пејзажи, портрети, ентеријери, мртве природе и жанр сцене. Сликао је пре свега природу и човека у претежно тамној, тонски осетљиво нијансираној гами (N.Kusovac, *Музеји света NARODNI MUZEJ*, Београд, 1983). Већ тада, међутим, пејзаж за Лубарду представља највећи изазов (Р.Ћукović, *Svjetlost, kora i skelet u slikarstvu Petra Lubarde*, у: *Lubarda 1907-2007: između slike prirode i prirode slike*, Музеј историје Југославије, Београд 2008, 18). Поредак, као и организација формалних елемената у тим првим пејзажима попут *Село Љуботињ* (1933), „еклектичан је и наслоњен на натуралистичку евиденцију представљеног призора“ (Р.Ћукović, *нав. дело*, 18). Из истог периода је и *Кикиригиџија* (1934), који се такође заснива на миметичкој репрезентацији. Пре рата радио је у духу поетског реализма, али је насликао и извесна дела са изразито социјалним мотивима (Огњен Вукелић, Љиљана Константиновић, Милан Маровић, Мухамед Карамехмедовић, Љубица Дамјановска, Смиљка Матељан, Јуре Микуж, *Југословенска уметност у народноослободилачком рату 1941/1945*, у: *Умјетност и револуција: Револуционарно сликарство*, Загреб, 1977, 254. (у даљем тексту: *Југословенска уметност у народноослободилачком рату*).

Лубарда поново одлази у Париз 1938. године и остаје тамо до 1940. године. У том периоду имао је и прилике да путује по Шпанији, Немачкој, Тунису, Алжиру и Египту. Међу сликама из тог периода је *Маслиник* из 1939. године, на коме је посебно видљиво како се сликарство Петра Лубарде при крају четврте деценије „све више згушњавало у симбол“¹⁰²⁶.



Маслиник, 1939, уље на лесониту



Заклано јагње, 1940, уље на платну, 98x48.5 цм

Сликом *Заклано јагње* Лубарда је досегао врхунац у свом дотадашњем стваралаштву. У тренутку када је ово дело настало, рат је већ увелико беснео. Лубарда на тој слици, одједанпут напушта сликање виђеног и доживљеног и одлази у симболику, јер је заклано јагње на његовом платну, заправо „симбол недужних жртава које су већ пале и којих ће бити још неизмерно много. Лубарда не жели да се његова слика допадне, он жели њом да узнемири и опомене далеко озбиљније него што је то чинио на својим сликама са благом социјалном тематиком из ранијих година. Тај приказ, немилосрдан у свом реалистичком описивању, ..., постаје претећа визија страха која ће следећих година бити стварност човечанства.“¹⁰²⁷



Петар Лубарда у заробљеништву у логору Сталаг, 1942

Тај Лубардин успон заиста ће омести рат, јер непосредно по окупацији он бива заробљен у околини Тополе, одакле га депортују у заробљеништво у Италију и Немачку (1941-1944). Лубарда преко италијанских логора од 1941. прелази у логоре Немачке. Тамо он ствара преко 60 радова, од којих је сваки обележен штамбиљима италијанске и немачке логорске

¹⁰²⁶ Р.Ћуковић, *нав. дело*, 28.

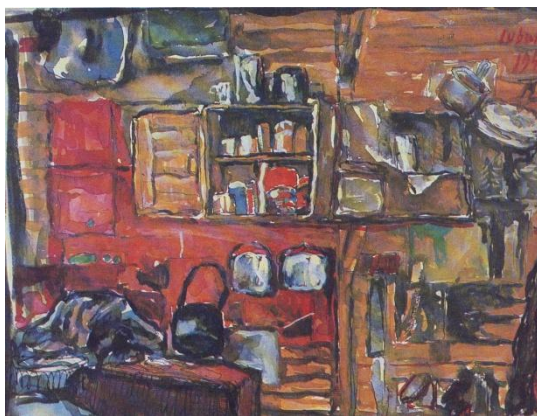
¹⁰²⁷ N.Kusovac, *Muzeji sveta NARODNI MUZEJ*, Beograd, 1983.

власти. Он тада ради портрете заробљеника, ентеријере барака, амбиенте логора и транспорте заробљеника: „то су пре свега изразити ликовни доживљаји једног уметника, који говоре о времену, о тешком животном сазнању“.¹⁰²⁸



Писма из логора у Немачкој

На сликама *Кутак зида*, *Заробљеник*, *Шах*, *Заробљеник чита новине*, *Заробљеник Вили Штицнер* и *Из логора у Немачкој* виде се најчешћи мотиви којима се Лубарда посвећивао током заробљеништва. Ипак из 1942. године потиче једно сасвим необично дело, јединствено и по теми и по решењу у ратној уметности.



Кутак зида, 1941



Заробљеник, 1941, уље на платну

¹⁰²⁸ О Огњен Вукелић, Љиљана Константиновић, Милан Маровић, Мухамед Карамехмедовић, Љубица Дамјановска, Смиљка Матељан, Јуре Микуж, *Југословенска уметност у народноослободилачком рату 1941/1945*, у: Умјетност и револуција:Револуционарно сликарство, Загреб, 1977, 77. (у даљем тексту: *Југословенска уметност у народноослободилачком рату*)



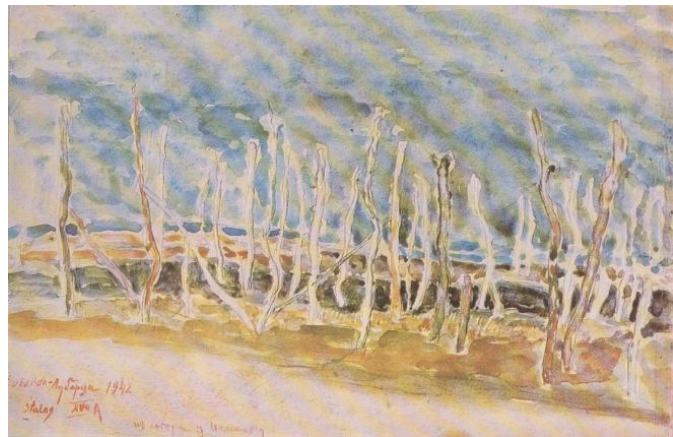
Шах, 1942, уље на платну, 77x77 цм



Заробљеник чита новине, 1942

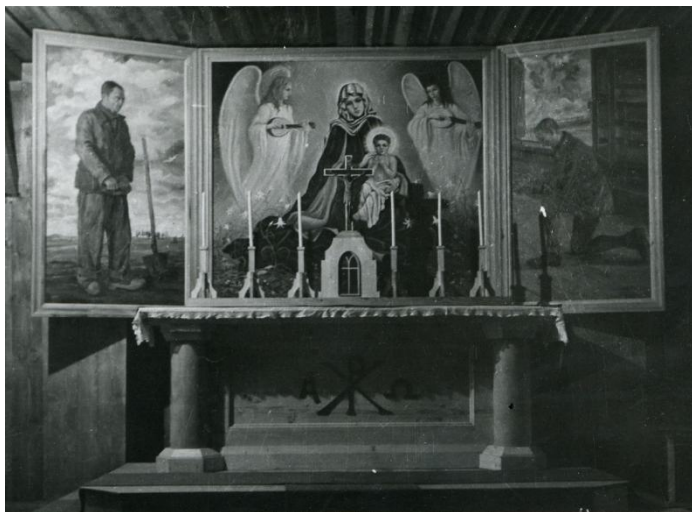


*Заробљеник Вили Штицнер,
1942, уље на платну*



Из логора у Немачкој, 1942, акварел

Олтар са сликама је до сада једино дело религијске тематике које је урадио један уметник у затвореништву. Сви су се посвећивали мотивима који су били пред њима и са којима су се тешко носили или које су имали потребе да забележе. Само је Лубарда направио искорак у конкретну духовност. Олтар са сликама је једно композитно дело, триптих, на коме се јасно назире два различита концепта. Првом припада религијска композиција која обухвата Богородицу са малим Христом и два анђела. Другом припадају бочне композиције рађене у духу, чак социјалне уметности (слика лево). Иако толико различите, оне чине јединствену олтарску композицију.



Олтар са сликама, 1942.

Током 1943. године, Лубарда се враћа ранијим темама из заробљеништва, као што су *Мотив из логора* или *Логор у предвечерје*. *Логором у предвечерје* он илуструје један феномен, посебно важан за заробљеништво током Другог светског рата, а то је фасцинација природним лепотама, које су за многе заробљенике представљала једини извор оптимизма и радости.



Мотив из логора, 1943,
цртеж оловком



Логор у предвечерје, 1943, уље на платну¹⁰²⁹

¹⁰²⁹ Војни музеј у Београду, инв. бр. 10759.



Петар Лубарда у заробљеништву 1943.

Крајем 1944. године, Лубарда се враћа на Цетиње, где је пожелео да се придружи Народноослободилачкој војсци, али је од тога, на крају, ипак одустао.¹⁰³⁰ Он, међутим прави један цртеж партизана

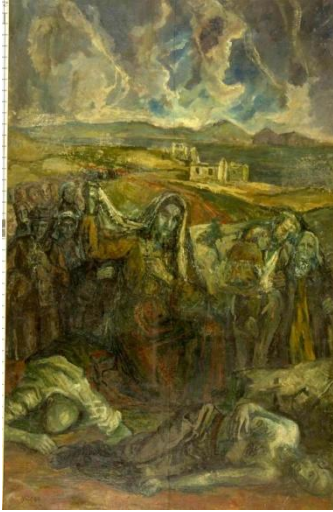


Партизан, 1945, цртеж угљеном

Посебно место не само у Лубардином опусу већ и целокупном ратном стваралаштву, композиција *Патње народа*. Осим што је директно повезана са ратном тематиком, у

¹⁰³⁰ После рата био је професор је на Ликовној академији у Београду (1945), предавач и директор Умјетничке школе на Цетињу (1946-1950). У Београд се вратио 1950. године. Био је члан друштва уметника „Лада“ (1938), групе „Самостални“ (1951), УЛУС-а, УЛУЦГ-а и СУЛУЈ-а. Био је дописни (1959), потом и редовни члан (1961) САНУ и члан ЈАЗУ. Прву самосталну изложбу имао је у Никшићу (1925), а потом излагао у Паризу, Риму, Београду, Лондону, Титограду, Љубљани, Скопљу, Херцег Новом, Крагујевцу, Опову, Сомбору, Врбасу. Учествовао је на многобројним колективним изложбама у земљи и свету, од 1927. године. Добитник је многих награда, међу којима су: Гран при на Светској изложби у Паризу (1937), Прва награда на Међународној изложби у Хагу (1939), Прва савезна награда ФНРЈ (1948), Прва републичка награда Црне Горе (1948. и 1949), Међународна откупна награда на Другом бијеналу у Сао Паолу (1953), прва награда на Другом бијеналу у Токију (1955), Октобарска награда града Београда (1955), Национална награда у Гугенхајму (1956), Хердцова награда у Бечу (1973).

питању је алегоријска композиција на којој је представљена жена (персонификација Патње) испод које се налазе тела страдалих. Своје претече ово дело има у романтичарским композицијама Ежена Делакроа (*Покољ на Хиосу* и *Грчка издише на рушевинама Мисолунгија*), а ратни пејзаж у позадини има своје стилске узоре чак и у експресивном изразу Ел Грека.



Патње народа, 1944/45, уље на платну¹⁰³¹

Не само због великог броја дела насталих у заробљеништву, већ и због специфичне тематике понеких, Лубарда представља једног од најзначајнијих стваралаца током Другог светског рата. Након рата, дело Петра Лубарде креће се од реализма ка апстракцији и ка фантастици, од фантастике до апстрактног и од апстрактног ка реалном. То, међутим не значи да Лубарда није успео током свих ових прелаза да одржи јединствени саму њему својствени рукопис: „Лубардина дела као да израстају природно, као да су биљке или елементарне појаве.“¹⁰³² Рат је Лубарду вероватно у целини променио, али су посебно трагични били ти последњи ратни дани услед породичних трагедија које је доживо. Од тог тренутка, чини се да се Лубарда у потезу више ослобађа, он постаје експресивнији и као да уметник почиње да гледа стварност другачијим очима, што се може видети већ на сликама из 1947. године, као што су

¹⁰³¹ МСУ/І 1337

¹⁰³² Алекса Челебоновић, *Савремено сликарство у Југославији*, Београд, 1965, XXXIX.



Порушено село Чекање, 1947, уље на платну



Рушевине Задра, 1947, уље на платну

Душан Влајић,¹⁰³³ ђак Јована Бијелића и члан групе „Десеторица“, Други светски рат проводи у заробљеништву у Оснабрику. После четири године проведене у логору умро је од последица болести и исцрпљености.

Стваралаштво Душана Влајића из заробљеничког логора Оснабрик броји више стотина радова. У збиркама Народног музеја у Београду има више од две стотине радова. Према тематици, његови радови могу се поделити у неколико категорија: портрети, аутопортрети, логор (ентеријери и околина), сцене мучења, сцене смрти и умрлих, сцене опроштаја/испраћаја/сусрета, скице за композиције, актови, представе животиња, представе светих личности.

Портрети су најбројнији и они укључују непознате логораше у одређеним активностима, које могу бити сасвим уобичајене (човек који седи, човек поред прозора, човек који спава, човек у кревету), али постоје и портрети непознатих лица са неким карактеристичним детаљима (човек с округлим наочарима, мушкарац ситног лица, човек с црвеним шалом, мушкарац с лулом у цецу, човек са гитаром, хармоникаш, човек са зубобољом, војник са флашом и сл.). Већина портретисаних остаје непозната, али на неколицини радова су

¹⁰³³ Рођен је у Шапцу 1911. године. Завршио је архитектуру на Техничком факултету у Београду. Сликарство је учио код Јована Бијелића (1933-1935). Сlike које је радио под утицајем Бијелића (1937-1939) нису сачуване. Припадао је групи „Десеторица“. До рата је радио као архитекта у Министарству саобраћаја.

Први пут је излагао на београдској Јесењој изложби (1935). Са Јованом Бијелићем и Николом Граовцем излагао је у Уметничком павиљону 1936. године, а два пута је излагао и са групом „Десеторица“ (1940). О Душану Влајићу: Ђурђе Бошковић, *Сликарство Душана Влајића*, каталог изложбе, Београд, 1952; Алекса Челебоновић, *Душан Влајић*, Београд, 1957; Станислав Живковић, *Атеље Јована Бијелића*, ЗМСЛУ, 7, 1971, 381-393; Павле Васић, *Дело сликара Душана Влајића*, Уметнички живот, Београд, 1973, 107-109; Е.Милошевић, одредница Влајић Душан, у: Српски биографски речник 2, В-Г, Нови Сад, 2006, 257.

именовани модели. Од именованих личности Влајић је направио портрете Боже Обрадовића вајара, Спасоја Стевановића резервног мајора, професора Мишића, инжењера Ђоке Лазаревића, Ђурђа Бошковића, Платона Димића, Бранка Тодоровића, Милутина Милетића капетана, Моше С. Пардо, Миленка Милића жандармеријског капетана, Станислава Винавера, глумца Гошића, Блажа Маркшића и других.

Аутопортрета има у већем броју и рађених у различитим техникама. Један од познатијих, који се данас чува у Музеју савремене уметности у Београду је *Аутопортрет* из 1943, рађен темпером на папиру. Ту су, на пример, и *Аутопортрет с књигом (Сликари при раду)* рађен техником уља на платну или *Аутопортрет у огледалу* из 1943, изведен акварелом на папиру.



Аутопортрет, 1943, темпера на папиру¹⁰³⁴



Аутопортрет с књигом (Сликари при раду), 1941-1944, уље на платну¹⁰³⁵



Аутопортрет у огледалу, 1943, акварел на папиру¹⁰³⁶

¹⁰³⁴ Инв.бр. МСУ/І 1492.

¹⁰³⁵ Инв.бр. МСУ/І 1195.

Наредној категорији припадају радови на којима су прикази логора (околина и ентеријери). Најчешће је Влајић приказивао логор, логорске бараче у целини или само одређене делове барака. Када су сцене ентеријера у питању најчешће су то ентеријер из Оснабрика, ентеријер с прозором, отворена врата, прозор и др. Једна од таквих сцена је и



Логор, 1941-1944, уље на платну¹⁰³⁷



Сто (Логорска столица са сликарским материјалом), 1941-1944, уље на платну¹⁰³⁸

Сцена мучења нема много, као ни сцена смрти и умрлих. Неке од познатијих су *Скица за композицију „Вешање“* (1943), цртеж *Здравка Васковића на одру 1 - 3* (1942) и *Умрли логораши* (1943).

Међу делима Душана Влајића има и сцена опроштаја/испраћаја/сусрета. Цртеж *Опроштај*, вероватно је настао 1944. године. На њему је приказана женска фигура која је пригрлила мушкарца кога испраћа. На цртежу *Испраћај* старија и млађа жена испраћају мушку особу, а уз њих су и дете и мачка. На делу *Сусрет* (1944) представљен је тренутак сусрета жене и мушкарца.

¹⁰³⁶ Инв.бр. МСУ/Г 1493.

¹⁰³⁷ Инв.бр. МСУ/Г 1197

¹⁰³⁸ Инв.бр. МСУ/Г 1194.



Сусрет, 1944, пастел на папиру¹⁰³⁹

Скице за композиције су доста нејасних садржаја. На једној је група од пет људи, вероватно логораша, од којих један замахује палицом, а у позадини су обриси неког града. На другом раду је скица грба са двоглавим орлом који носи круну, а у средини је фигура дечака који клечи (1941).

Изузетно ретка тема у логорима и заробљеништву јесте тема акта који не подразумева измучена тела људи на самрти. У збиркама Народног музеја постоји пет радова са темом акта које је урадио Влајић. На једном цртежу је акт жене у покрету, а на полеђини је скица два нага тела: лево је мушкарац који као да удара у бубањ и који је окренут према нагој жени која као да игра. На другом цртежу је женски акт – стојећа женска фигура са дугачком косом, која држи послужавник са четири округла мотива. Од преостала три цртежа на два је мушки стојећи акт, док је на једном мушки акт у профилу.

Од дела са мотивима животиња, постоји само неколико и то два са мотивима волова и један са две мачке.

У последњу категорију радова спадају представе светих личности. Из те категорије постоји само један цртеж *Светитељ* из (1943-1944). Иако је у питању само један рад на ту тему, хришћански мотиви су најређи од свих мотива у стваралаштву за време Другог светског рата код нас.

Већ у раним радовима показивао је интересовање за наративан и психолошки приступ при третирању људске фигуре, што потврђује и највећи број радова посвећених тим темама. Од сачуваних аутопортерта и портрета, нека спадају у врло значајна и вредна дела нашег портретног сликарства. У каснијем периоду долази до „засићеније материје, интензивнијег

¹⁰³⁹ Инв.бр. МСУ/Л 1494.

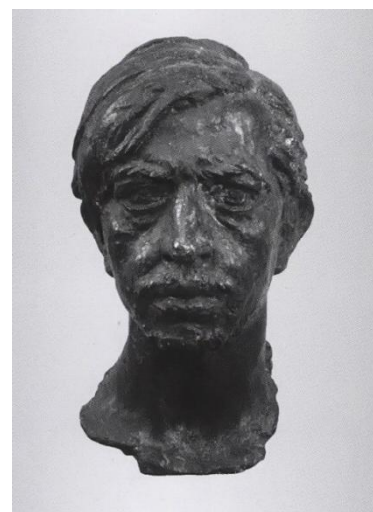
колорита и реалистичнијег цртежа“.¹⁰⁴⁰ Нажалост, велики број дела Душана Влајића није сачуван до данас, јер су страдала за време рата.

И Божидар Обрадовић је у заробљеништво доспео као образован, па чак и формиран уметник. Вајарство је учио у Уметничкој школи у Београду код Петра Палавичинија и завршио ју је 1936. године. Био је члан УЛУС-а. Учествовао је на бројним изложбама. Током Другог светског рата био је у немачком заробљеништву, где је успео да изведе више дела. Што је још важније: већину својих радова из заробљеништва успео је да сачува. Највише је радио портрете у пуној пластици, као и медаље. Међу портретима је и онај Душана Влајића, настао током њиховог заробљеништва у Оснабрику.¹⁰⁴¹

Према речима Vere Грујић, Обрадовић је стварао „у оквирима реалистичке стилизације, са тежњом ка психолошкој карактеризацији представљених личности“.¹⁰⁴²



Портрет логораша, 1941, гипс, R-14cm¹⁰⁴³



Портрет Душана Влајића, 1941-1942, бронза, 19.1 x 10.6 x 12.5 cm¹⁰⁴⁴

Небојша Јелача¹⁰⁴⁵ је, пак, послератни ђак, који је студије на Академији ликовних уметности уписао 1945 (да би потом радио као рестауратор у Народном музеју). За време рата био је заточен у логору Оснабрик. Радио је цртеже, углавном портрете, у техници

¹⁰⁴⁰ Е.Милошевић, *нав. дело*, 257.

¹⁰⁴¹ Љиљана Константиновић, *Концентрациони и заробљенички логори. Насиље и отпор*, Историјски музеј Србије, Београд 1977, 8.

¹⁰⁴² Вера Б.Грујић, *Збирка југословенске скулптуре Народног музеја у Београду*, Београд 2017, .330

¹⁰⁴³ Народни музеј у Београду инв.бр. 703.

¹⁰⁴⁴ Народни музеј у Београду инв.бр. 349.

¹⁰⁴⁵ Рођен је у Карловцу 1911. године. Сликаство је студирао на Академији ликовних уметности у Београду (1945-1949). Био је рестауратор у Народном музеју. Умро је у Бечу 1954. Године (Љубица Кремић, *Ликовни уметници у НОР-у 1941-1945*, каталог изложбе, Војни музеј у Београду, Београд, јули 1991; Љиљана Константиновић, *Концентрациони и заробљенички логори. Насиље и отпор*, Историјски музеј Србије, Београд 1977).

туша или гваша. На једном од цртежа (*Заробљеник*, 1943) у експресивним потезима изведен је изнурени заробљеник. Јелача је приказивао и сцене из свакодневног живота у заробљеништву. На цртежу *Слушање вести* (1944) представљен је један од тих тренутака. Атмосфера је приказана као веома тмурна, без оптимизма. На слици *Дијељење кромпира* (1943) нема експресивних потеза као на цртежу заробљеника, али је као и на претходним делима дочарана суморна атмосфера.



Заробљеник, 1943, цртеж, туш.



Слушање вести, 1944, гваш¹⁰⁴⁶



Дијељење кромпира, 1943, уље.

¹⁰⁴⁶ Војни музеј у Београду инв. бр. 10539.

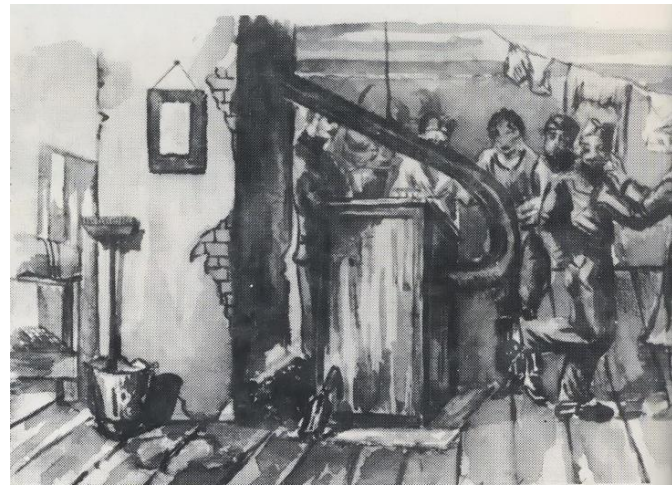
9.1. Сликари и вајари аматери

У заробљеништву је деловао и изванредан број сликара и вајара аматера који су се уметничким стваралаштвом бавили као хобијем поред своје професионалне каријере и пре избијања рата. Околности у заробљеништву сигурно нису ишле руку богатству њиховог изражавања услед ограничених средстава и времена, као и ограничавајућих прописа. Ипак, порив за стваралаштвом био је код многих довољно јак да их креативно надахне и у овим тешким условима.

Предраг Стевановић (Београд 1909) је био активни официр Краљевине Југославије. За време Другог светског рата, 1942. године, одведен је у логор Млинијево у Пољској, а након тога у Оснабрик. Сликаством је почео да се бави у заробљеништву.¹⁰⁴⁷ Сликао је свакодневницу, представљајући ентеријере барака (*Крај пећи*, *Соба заробљеника*), заробљенике у разним активностима, портрете неких заробљеника и понеки аутопортрет.



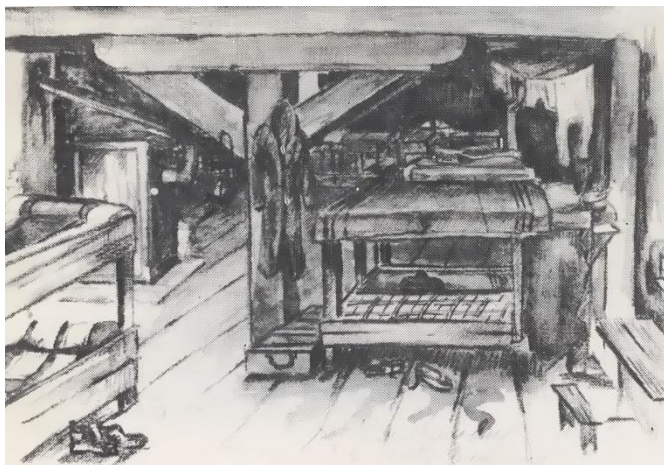
Заробљеник, акварел



Крај пећи, 1942, оловка и акварел¹⁰⁴⁸

¹⁰⁴⁷ Љубица Кремић, *Ликовни уметници у НОР-у 1941-1945*, каталог изложбе, Војни музеј у Београду, Београд, јули 1991; Љиљана Константиновић, *Концентрациони и заробљенички логори. Насиље и отпор*, Историјски музеј Србије, Београд 1977.

¹⁰⁴⁸ Војни музеј у Београду инв. бр. 1952.



*Соба заробљеника, 1942, оловка и акварел*¹⁰⁴⁹



*Портрет Момчила Стевановића,
1944, цртеж оловком*¹⁰⁵¹



*Аутопортрет, 1944, уље*¹⁰⁵⁰

И Михајло Божић (Београд 1911) је био активан официр, те је и заробљен у том статусу. Од 1941. године био је редом интерниран у логорима у Нирнбергу, Варбургу и Оснабрику.¹⁰⁵² Као сликар-аматер оставио је из заробљеништва велики број дела, углавном акварела и цртежа. Мотиви су му били сцене из заробљеништва, углавном из Нирнберга. Под називом *OFLAG VI B* из 1941. године и *OFLAG XIII B* из 1942. године, појављује се више акварела. Као што се може запазити реч је о радовима на којима је приказан екстеријер логора, некад виђен из затвореног простора кроз прозор, а некад на отвореном, као што је то на делу *Стражар*. Михајло Божић приказивао је и ентеријере

¹⁰⁴⁹ Војни музеј у Београду инв. бр. 1951.

¹⁰⁵⁰ Војни музеј у Београду инв. бр. 1962.

¹⁰⁵¹ Војни музеј у Београду инв. бр. 1958.

¹⁰⁵² Љубица Кремић, *Ликовни уметници у НОР-у 1941-1945*, каталог изложбе, Војни музеј у Београду, Београд, јули 1991.

логора, као што је то у делима: *Спаваоница* (1941), *Соба* (1942) или *Соба II* (1942). Већина његових дела данас се чува у Војном музеју у Београду.



OFLAG VI B, 1941, акварел.



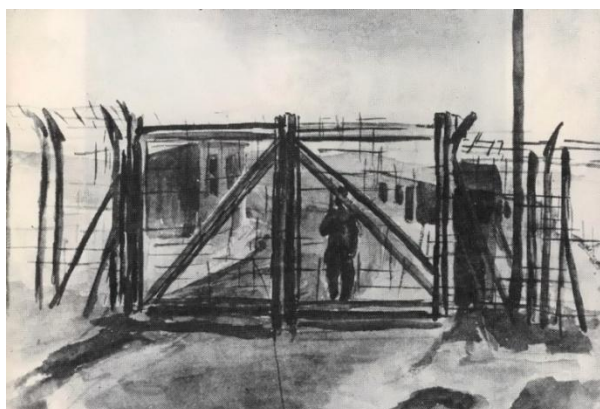
OFLAG VI B, 1941, акварел.



OFLAG VI B, 1941, акварел.



OFLAG XIII B, 1942, акварел.



Стражар, акварел

Цветко Радовић (Андријевица 1909) је био је истовремено дипломирани инжењер и активни официр, који се и пре рата аматерски бавио сликарством. У току Другог светског рата био је у заробљеничким логорима југословенских официра у Немачкој.¹⁰⁵³ Највише сачуваних радова потиче из времена његовог заробљеништва у Нирнбергу. Углавном је приказивао свакодневни заробљенички живот и околину. Сачувана су и два његова аутопортрета. Један је из 1941. године, рађен у техници акварела, а други из 1942. године изведен у цртежу.



OFLAG XIII B
Улазна капија у VII блок,
1942, акварел



Згариште после бомбардовања, 1943, акварел

Оно што је необично, када су заробљенички услови у питању јесте бављење вајарством. Ипак, Цветко Радовић иза себе је оставио и неке скулптуре.¹⁰⁵⁴ *Портрет Бутакова* (висине 50 цм), рађен је у гипсу, а *Писмо од куће* (висине 36 цм), рађено је у бронзи.¹⁰⁵⁵ Ова необична скулптура представља један од најмоћнијих тренутака у животима заробљеника. Писма су могла бити извор радости, колико и патње. Овим, али и осталим делима Цветко Радовић оправдано се сврстава у редове хроничара заробљеничког живота.¹⁰⁵⁶

¹⁰⁵³ Љубица Кремић, *Ликовни уметници у НОР-у 1941-1945*, каталог изложбе, Војни музеј у Београду, Београд, јули 1991; Љиљана Константиновић, *Концентрациони и заробљенички логори. Насиље и отпор*, Историјски музеј Србије, Београд 1977.

¹⁰⁵⁴ Љиљана Константиновић, *нав. дело*, 8.

¹⁰⁵⁵ Већина његових дела се чувају у Војном музеју у Београду.

¹⁰⁵⁶ Љиљана Константиновић, *нав. дело*, 8.



Портрет Бутакова, гипс, висина 50 цм

По образовању другачији профил сликара-аматера представља Светозар Радојчић (Сремски Карловци 1909).¹⁰⁵⁷ Он је, наиме, студирао историју уметности у Загребу и Љубљани, а усавршавао се у Бечу и Прагу. Од 1939. године предавао је историју уметности на Филозофском факултету у Скопљу, тако да је сликарству приступао са знатно већим знањем о уметности од својих савременика.

За време Другог светског рата (1941-1945) био је у ратном заробљеништву у Немачкој.¹⁰⁵⁸ Током заробљеништва урадио је низ акварела и цртежа са тематиком из логорског живота, као што су *заробљеници у бараци* (1942), *Угао логорског ентеријера* и *Баракe 13/7* или *Заробљеник пере свој веш* (1943).

¹⁰⁵⁷ О Светозару Радојчићу: Љубица Кремић, *Ликовни уметници у НОР-у 1941-1945*, каталог изложбе, Војни музеј у Београду, Београд, јули 1991; Љиљана Константиновић, *Концентрациони и заробљенички логори. Насиље и отпор*, Историјски музеј Србије, Београд 1977; Огњен Вукелић, Љиљана Константиновић, Милан Маровић, Мухамед Карамехмедовић, Љубица Дамјановска, Смиљка Матељан, Јуре Микуж, *Југословенска уметност у народноослободилачком рату 1941/1945*, у: Умјетност и револуција: Револуционарно сликарство, Загреб, 1977, 75. (у даљем тексту: *Југословенска уметност у народноослободилачком рату*).

¹⁰⁵⁸ Након рата (1945), почиње да предаје историју уметности на Филозофском факултету у Београду. Од 1952. године био је дописни, а од 1963. године редовни члан САН-у. Преминуо је у Београду 1978. године.



Заробљеници у бараци, 1942, акварел



Угао логорског ентеријера, акварел¹⁰⁵⁹



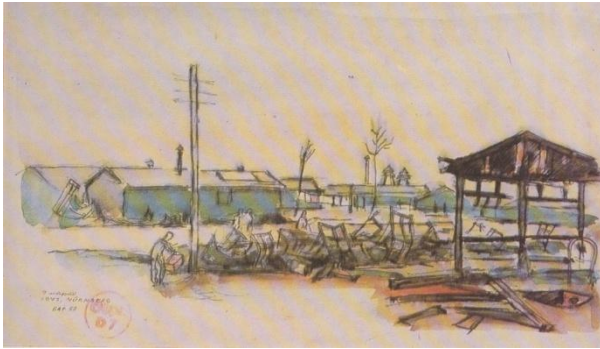
Бараке 13/7, 1944, акварел и оловка на папиру, 27x20.4 цм¹⁰⁶⁰

Представљао је и спољашност логора, као што је то случај са делима *Бараке у логору* (1943) и *Логорске бараке* (1943). Оно што је карактеристично за сва његова дела јесу хитри потези четке или пера.¹⁰⁶¹

¹⁰⁵⁹ Војни музеј у Београду, инв. бр. 867.

¹⁰⁶⁰ Музеј савремене уметности у Београду, инв.бр. МСУ/1а 229.

¹⁰⁶¹ Љиљана Константиновић, *нав. дело*, 8.



*Баракe у логору, 1943, акварел и оловка на папиру, 17 x 30 цм (Нирнберг)*¹⁰⁶³



*Логорске баракe, 1943, акварел и оловка*¹⁰⁶²

Сликари-аматери, различити по темпераменту и образовању, били су врло хомогени у погледу онога што су приказивали. У њиховом случају није било никаквог ескапизма, већ бележења непосредног окружења логорске средине и живота у њој.

9.2. Карикатура

У ратном заробљеништву било је и неколико уметника који су се бавили изградом карикатура. За сада су позната три уметника: Богдан Игњатовић, Дејан Ђурковић и Владета Гајић.

Од Богдана Игњатовића сачувано је неколико радова: *Музичар Бутаков* (1942), *Милан Бартош пред рат*, *Повратак у домовину* (1945).¹⁰⁶⁴



Музичар Бутаков, 1942, цртеж тушем

¹⁰⁶² Војни музеј у Београду, инв. бр. 870.

¹⁰⁶³ Музеј савремене уметности у Београду, инв.бр. МСУ/1а 228.

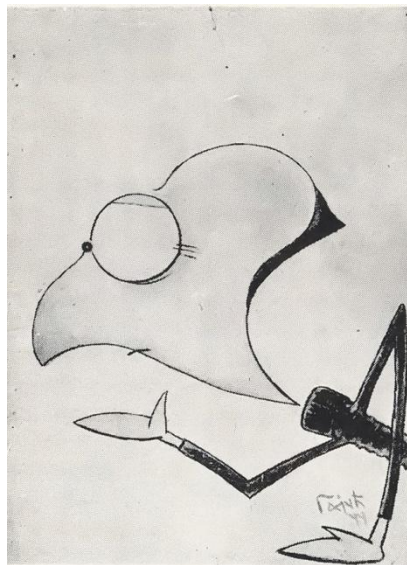
¹⁰⁶⁴ Љиљана Константиновић, *Концентрациони и заробљенички логори. Насиље и отпор*, Историјски музеј Србије, Београд 1977.

Од Дејана Ђурковића сачувано је такође само неколико радова од којих су сви настали током 1941. године у логору у Нирнбергу: *Преузимање заробљеника од логорске управе*, *Заробљеник постаје број* и *Дужности официра*.¹⁰⁶⁵



Преузимање заробљеника од логорске управе, 1941.

Владета Гајић оставио је три карикатуре из времена заробљеништва: *Рембрант од Ниш* (1943), *У амбуланти* (1943) и *Ото Бихаљи Мерин* (1944).¹⁰⁶⁶



Ото Бихаљи Мерин, 1944, колорисани цртеж

¹⁰⁶⁵ Љиљана Константиновић, *Концентрациони и заробљенички логори. Насиље и отпор*, Историјски музеј Србије, Београд 1977.

¹⁰⁶⁶ Љиљана Константиновић, *Концентрациони и заробљенички логори. Насиље и отпор*, Историјски музеј Србије, Београд 1977.

10. УМЕТНОСТ У ЛОГОРИМА

СТУДИЈА СЛУЧАЈА: ЛОГОР БАЊИЦА

*Толико је било у животу ствари којих смо се бојали.
А није требало, требало је живети.*
Иво Андрић

У овом поглављу обрађује се стваралаштво настало у логорима, које се одликује бројним специфичностима. Биће објашњена и категоризована уметност логораша и њена улога у историјским околностима. Живот и уметничко стваралаштво у логорима биће сагледано са антрополошког и психолошког аспекта, као социо-културни феномен.

За проучавање логора изнутра, овом приликом биће коришћена сведочанства три аутора који су о својим искуствима писали: Виктора Франкла,¹⁰⁶⁷ Симе Беговића и Милоша Бајића.

Своје сведочанство о преживљавању у логорима, Франкл је написао 1945. године, за девет дана, након ослобођења логора у коме је боравио.¹⁰⁶⁸ За време рата био је у четири логора за три године,¹⁰⁶⁹ а најгоре услове доживео је у Аушвицу. Иако психолог и лекар, у логору је био као и остали, просто логораш, изузев последњих недеља логоровања.

Његова основна теза о начину преживљавања у логорском животу била је да су шансу да преживе у логорима имали „углавном они који су били психолошки усмерени на будућност, на неки задатак који треба да испуне у будућности, на смисао чије остварење их је у неку руку очекивало, или на неку особу која их је чекала с љубављу...“.¹⁰⁷⁰ Односно, они који су успели да пронађу одређени смисао живота у условима када човек изненада увиди да „више ништа не може да изгуби осим свог тако голог живота“.¹⁰⁷¹ Осим тога, сведочанства Виктора Франкла битна су и због описа фаза које је овај психолог увидео током свог боравка у логорима.

¹⁰⁶⁷ В.Е.Франкл, *Зашто се нисте убили: тражење смисла живота*, Београд 2014, 10; Виктор Е. Франкл био је професор неурологије и психијатрије на Бечком универзитету, а уједно и оснивач логотерапије коју неки аутори називају трећом бечком школом психотерапије, поред психоанализе и индивидуалне психологије. Франкл је четврт века био начелник Бечке неуролошке клинике и председник Аустријског друштва психијатара. Након ослобођења, у Америци је радио на више универзитета, међу којима су Харвард, Станфорд, Далас и Питсбург.

¹⁰⁶⁸ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 7.

¹⁰⁶⁹ Аушвиц, Кауферинг, Дахау и Туркхајм.

¹⁰⁷⁰ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 9.

¹⁰⁷¹ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 12.

Психолог Гордон Олпорт сматрао је да је Франкл дошао до открића логотерапије услед сопственог искуства стеченог у логорима: “Саткати од тих танких нити сломљеног живота чврст костур смисла и одговорности, циљ је и изазов логотерапије”.¹⁰⁷² Логотерапија је, по њему, Франклова верзија модерне егзистенцијалне анализе.¹⁰⁷³ Виктор Франкл био је, као и остали заточеници у концентрационим логорима, лишен свега сем голе егзистенције, при чему су му у логорима убијени најближи чланови фамилије: отац, мајка, брат и жена. Лишен свега што је имао, подносећи глад, хладноћу и бруталност, очекујући уништење сваког часа, Франкл је, међутим, успео да пронађе снагу да преживи.¹⁰⁷⁴

Франкл је често цитирао Фридриха Ничеа: „Онај ко зна зашто да живи моћи ће да поднесе да живи било како“. У концентрационом логору се све околности урођују против логораша и преостаје му само „терет људске слободе“, односно способност избора свог става у датој целини околности.¹⁰⁷⁵ Франкл се бавио начином на који се свакодневни живот концентрационог логора одражавао на просечног логораша, као и трпљењем, мукама и смрћу огромне војске непознатих логораша.¹⁰⁷⁶

Први светски рат донео је *болест бодљикаве жице (barbed wire disease)*, који је као синдром први описао швајцарски лекар Адолф Лукас Вишер.¹⁰⁷⁷ Дуг период заточеништва код људи је изазивао конфузију, губитке свести, амнезију, али највећи проблем била је досада, што ће се показати и код затвореника у Другом светском рату. Захваљујући, међутим, Виктору Франклу и његовој анализи психопатологије логораша и фазама кроз које пролазе, обогаћена су знања из ове области. На основу врло обимног материјала и непосредног увида који је Франкл имао пред собом за време заточеништва, он је уочио три основне фазе душевног реаговања затвореника на логорски живот: период одмах по уласку у логор, период логорске рутине и апатије и период после отпуштања и ослобођења (који овом приликом неће бити излаган).

Први период наступа одмах по доласку у логор. Та прва фаза обележена је симптомом шока, мада, у неким околностима, шок може претходити логорашевом формалном уласку у логор.¹⁰⁷⁸ На самом почетку свог заточеништва, Франкл је уочио једну необичну појаву: неки логораша изгледали су добро „као да су добро расположени, чак се смеју“. ¹⁰⁷⁹ У психијатрији је то стање познато као тзв. *илузија помиловања*: осуђеник има, непосредно пре егзекуције, илузију да ће можда бити помилован у последњем тренутку. Франкл објашњава да су ти људи гајили одређено време такве илузије, али да су се оне

¹⁰⁷² В.Е.Франкл, *нав. дело*, 11.

¹⁰⁷³ *Исто*.

¹⁰⁷⁴ *Исто*.

¹⁰⁷⁵ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 13.

¹⁰⁷⁶ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 17.

¹⁰⁷⁷ О томе: J.Yarnall, *Barbed Wire Disease: British & German Prisoners of War, 1914–1918*, The History Press, Stroud, 2011; A.Ohri, Z.Solomon, *Dr Adolf Lukas Vischer (1884-1974) and 'barbed-wire disease'*, *Journal of medical biography*, 2014 Feb; 22 (1), 16-8;

¹⁰⁷⁸ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 22.

¹⁰⁷⁹ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 23.

расплинуле, након чега је евентуално долазило до појаве мрачног хумора: „Знали смо да више ништа не можемо да изгубимо сем своје голе егзистенције. Када су чесме процуриле, сви смо покушали да се наругамо, прво сами себи, а затим другима око себе“.¹⁰⁸⁰ Сем тог чудног хумора, новопрстигле логораше обузимало је и осећање радозналости које се јављало у два вида. Први се односио на то да ли ће се извући живи или не, док се други вид односио на „хладну“ радозналост: „у Освјенциму је владала хладна радозналост донекле ограђујући разум од спољашњих догађања на које се гледало, у неку руку, са радозналом објективношћу. Ту унутрашњу хладноћу смо сматрали одбрамбеним механизмом. Увек смо били радознали шта ће се даље догађати...“.¹⁰⁸¹ Безизлазност ситуације, свакодневна смртна опасност, смрт других – због свега тога помисао на самоубиство је салетала свакога, бар на кратко време.¹⁰⁸² Осим афективних реакција, придошлог логораша муче и друге тешке емоције.

Приликом разматрања живота логораша, битна ставка јесте обезличење заточенка. Наиме, при уласку у логор, људима су „одузимани“ не само претходни живот, животни позив поједница, већ и основни подаци, као што су име и презиме. Логорашима су најчешће при пријему у логор одузимања лична документа, заједно са свом имовином. Након тога следило је шишање и уклањање сваке длаке на целом телу, после чега су логораша упућивани на тушеве: „Скоро да се више и нисмо препознавали ... Чекајући тако на туш, јасно смо видели своју голотињу. Више нисмо имали ништа сем свог голог обријаног тела; све што смо још поседовали био је, дословно, наш голи живот“.¹⁰⁸³ Заточеницима је „одузимања“ и име: сви су постајали бројеви и ништа више: „сваки од њих био само бројка и једино је та бројка била на списку“.¹⁰⁸⁴ Ти бројеви су често затвореницима били истетовирани на кожи, а били су и пришивани на одређеним местима одеће.¹⁰⁸⁵ Тако је сваки стражар, који је хтео да позове или поднесе притужбу против неког логораша, прозивао особу по броју, а за име га никада није ни питао. У животној ситуацији као што је ова, абнормална реакција на абнормалну ситуацију јесте нормално понашање. Према Франклу: „И психијатри очекују да ће човекова реакција на абнормалну ситуацију, нпр. када је доведен у болницу за умоболне, бити абнормална, у складу са степеном његове нормалности“.¹⁰⁸⁶

Другу фазу психолошког реаговања логораша чини страшна рутина, која доводи до апатије. Након почетног шока, логораш улази у другу фазу, фазу релативне апатије, када упада у својеврсно емоционално мртвило.¹⁰⁸⁷ Различити облици понижавања, мучења, кажњавања, доводили су до гушења нормалних реакција и до апатије. Апатија, отупелост осећања и унутрашња равнодушност, убрзо учине логораша неосетљивим према учесталим кажњавањима. Логорашу на другом степену психолошког реаговања, осећаји

¹⁰⁸⁰ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 28.

¹⁰⁸¹ *Исто*.

¹⁰⁸² В.Е.Франкл, *нав. дело*, 29.

¹⁰⁸³ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 27.

¹⁰⁸⁴ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 18.

¹⁰⁸⁵ *Исто*.

¹⁰⁸⁶ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 30.

¹⁰⁸⁷ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 31.

отупе, почиње све да посматра равнодушно: „Патња умирање и смрт постадоше за њега’ после пар недеља логорског живота тако отрцани призори да га више нису дотицали.“¹⁰⁸⁸ Апатија је заправо била нужни самоодбрамбени механизам психе. Сва настојања и све емоције су се концентрисале на једну једину мисао: како да се сачува сопствени живот и живот својих другова.¹⁰⁸⁹

Током физичког злостављања попут батина, како каже Франкл, није било најтеже поднети физичку бол, већ душевну патњу због неправде и неразумности свега тога.¹⁰⁹⁰ Такво стање напетости, удружено са сталном потребом концентрације за очување живота, потискивало је унутрашњи живот логораша и доводило је до регресије на примитивнији облик душевног живота. Према Франклу, „жеље и захтеви логораша огледали су се у њиховим сновима. О чему је логораш најчешће сањао? О хлебу, колачу, цигарети и о топлој купки. Неиспуњавање тих једноставних потреба узроковало је да се њихово испуњење тражило у сну. Друго је питање да ли су такви снови били од икакве користи; спавач се из њих морао пробудити у стварност логорског живота и у страховит контраст између логорског живота и његових ружичастих снова“.¹⁰⁹¹ Тако је безосећајност вишегодишњег логораша била само израз обезвређења свега што не доприноси одржању живота.

Упркос свему томе у логору је ипак било могуће продубљивати, мада само повремено, духовна стремљења: „Осетљиви људи, навикли на богат интелектуални живот, можда су много патили..., али је оштећење њихове унутрашњости било мање. Од ужасне околине могли су се повући у живот унутрашњег богатства и слободе. Тако се и може објаснити парадокс да су неки логорашаи нежније конституције логор подносили лакше од иначе снажнијих природа“.¹⁰⁹² Сам Виктор Франкл, успео је, тако, да реконструише у глави читаву своју књигу коју су му на уласку у логор одузели. Унутрашњи живот пружао је логорашу уточиште током логорашке егзистенције и омогућавао му да побегне у прошлост, будућност или свет маште. Та тежња ка унутрашњем животу подстицала је и интензивније доживљавање уметности и природе као никада до тада: „Да је неко видео наша лица док смо, за време војње из Освјенцима према логору у Баварској, посматрали салцбуршке планине с њиховим врховима обасјаним залазећим сунцем кроз отворе с решеткама на затвореничким вагонима, тај не би помислио да су то лица људи који су изгубили веру у живот и слободу. Упркос свему – или можда баш због тога – били смо очарани лепотом природе која нам је тако дуго недостајала. Па и у логору, на раду, дешавало се да неко упозори свог суседа на леп приказ заласка сунца који се одражавао чаробном игром светла међу огромним стаблима у баварској шуми, као на познатим Диреровим акварелима, где смо градили велико постројење за муницију“.¹⁰⁹³

Хумор је, такође био присутан и помагао је људима да се изборе са суровошћу ситуације. То је, додуше, био краткотрајан и пролазан хумор, али чак и такав био је користан: „Добро је познато да се хумором боље него било чим другим може остварити дистанцирање и уздизање изнад сваке ситуације, макар и на кратко. Подстицао сам пријатеља који је био поред мене на

¹⁰⁸⁸ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 32.

¹⁰⁸⁹ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 37.

¹⁰⁹⁰ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 33.

¹⁰⁹¹ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 37; У мушким логорима, за разлику од других мушких установа (нпр. касарни, затвора) није било сексуалних перверзија, В.Е.Франкл, *нав. дело*, 40.

¹⁰⁹² В.Е.Франкл, *нав. дело*, 42-43.

¹⁰⁹³ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 45.

радилишту да по сваку цену одржимо смисао за хумор ... Дакле, величина човекове патње је нешто релативно из чега следи и обрнуто, да и најмањи повод може проузроковати највеће весеље.¹⁰⁹⁴

Виктор Франкл је у својој књизи покренуо и питање уметности, односно има ли је у концентрационом логору? У његовом окружењу, то је најчешће било кроз импровизовање кабареа.¹⁰⁹⁵ Тај, колико год, скромни програм помагао је логорашима да забораве на сурову стварност, макар и на кратко: тако су у кабаре долазили чак и неки обични логорашаи – уз сав умор, чак и уз услов да изгубе, због кабареа, своју порцију хране¹⁰⁹⁶. Поред кабареа Франкл наводи и примере оних који су певали.¹⁰⁹⁷ Сва та незнатна задовољства логорског живота пружала су „само неку врсту негативне среће – „слободу од трпљења“, како је то назвао Шопенхауер – и то само у релативном смислу. Права позитивна задовољства, макар и најмања, била су веома ретка“¹⁰⁹⁸.

Као што је већ било поменуто, све што није било у непосредној вези са очувањем сопственог и живота најближих пријатеља изгубило у логору своју вредност. Како сведочи Франкл, и сопствена личност је „повучена у вртлог у коме су све вредности стављане под сумњу. Под утицајем средине у којој се никаква вредност није придавала човековом животу ни човековом достојанству и која је човека учинила безвољним предметом истребљења, али која је најпре хтела да до краја искористи његову способност за физички рад... под тим утицајем је и лично Ја изгубило вредност. Ако се човек против тога не би борио свим силама да спасе самопоштовање, изгубио би осећај да је индивидуум, да има душу, унутрашњу слободу и личну вредност.“¹⁰⁹⁹ Човек је губио осећај да је људско биће и себе би почео да види као део огромне масе људи и тада би му се егзистенција спустила на животињски ниво, без свести о сопственој вољи и сопственој личности. Тешко је разумети колико је у логору безвредан живот појединца: „Иначе отупели логораш, постао би свестан тог потцењивања када се, на пример, у логору спремао транспорт болесних. Њихова омршавела тела бацана су на двоколице које су, затим, неколико километара вукли логорашаи, често кроз снежну мећаву, до другог логора. Ако је неки болесник умро пре него што су колица кренула, ипак га је требало укрцати јер је списак морао да буде тачан! Важан је био једино списак, а човек само уколико је имао логорашки број. Жив или мртав – није било важно“¹¹⁰⁰.

Стално присуство других, будило је у људима потребу да се осаме: „Било је, свакако, тренутака када је било могуће, а и потребно удаљити се од гомиле. Добро је позната чињеница да прислни боравак у заједници, када се пажња усмерава на све што се дешава у групи, рађа

¹⁰⁹⁴ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 47-48.

¹⁰⁹⁵ „За ту прилику би се преуредила једна барака, поставиле дрвене клупе и изводио програм. Увече би се ту скупили они којима је у логору било релативно добро, капои и логорски радници који нису морали да иду на рад ван логора. Долазили су да се мало насмеју или исплачу; свакако да на тренутак забораве. Било је ту певања, песама, шала, чак и нешто сатире на логор“, В.Е.Франкл, *нав. дело*, 46.

¹⁰⁹⁶ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 46.

¹⁰⁹⁷ „Онима који су имали леп глас, могло се завидети. За време получасовне подневне паузе у којој се делила супа коју је плаћала фирма, али на њу није много трошила, смели смо да уђемо у још незавршену бараку за алат. На улазу смо добијали по кутлачу разводњене супе. Док смо је похлепно сркали неки логораш би се попео на буре и певао нам италијанске арије. Ми смо уживали у певању, а њему је била загарантована дупла порција супе са дна, то јест са нешто грашка“, В.Е.Франкл, *нав. дело*, 46.

¹⁰⁹⁸ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 50.

¹⁰⁹⁹ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 52.

¹¹⁰⁰ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 54.

неодољиву потребу за самоћом, бар на кратко време“.¹¹⁰¹ Поред апатије, у логорима се јављала раздражљивост, највише због глади и недостатка сна, а ни случајеви канибализма нису били непознати.¹¹⁰² У интервјуима или писаним сведочанствима логораша, као најпогубнији утицај истиче се неизвесност трајања тамновања. Како Франкл наводи: „Један познати психолог је живот у логору назвао провизорном егзистенцијом. Ми можемо да додамо да се логорашева егзистенција може дефинисати као провизорна егзистенција непознатог трајања“.¹¹⁰³

Осим тога, време у логору као да је протицало наопако: „У логору је било овако: кратак временски рок, нпр. дан испуњен многим шиканирањима, изгледао је бескрајно дуг; а дужи рок, нпр. недеља са свакодневном једноличношћу, изгледало је као да пролази веома брзо. Сви смо се слагали у томе да нам дан траје дуже од недеље! Тако смо парадоксално доживљавали време“.¹¹⁰⁴

У времену се осећала неограниченост тамновања, а у простору, пак, уске границе затвора: шта год је постојало изван бодљикаве жице изгледало је недоступно и нестварно: „Збивања као и људи изван логора, сав нормалан живот тамо напољу логорашу изгледа некако сабластан. Кад год на њега погледа, живот изван логора му изгледа онако како би можда изгледао покојнику који са оног посматра овај свет. Према нормалном свету логораш стиче, помало, осећај као да је изван њега“.¹¹⁰⁵

На основу изложеног, јасан је степен мучеништва кроз који су пролазили логораша, ипак начин на који су они одабирали да се суочавају или не суочавају са датом ситуацијом представља одлучујући фактор за потребе овог рада. Генерално, постојала су два основна пута којима је логораш могао да крене: јадно вегетирање – као хиљаде логораша или унутрашња победа – као ретки и малобројни.¹¹⁰⁶ Другим речима, основно питање било је шта ће заточеник направити од свог живота у датим околностима. Према Франкловим речима, „Искусство логорског живота показује да човек може другачије реаговати. Било је много примера, често херојских, који доказују да се апатија може надвладати и да се раздражљивост може контролисати. Човек може очувати делић духовне слободе и слободног става према околини чак и у тако страшним условима физичког и психичког притиска“.¹¹⁰⁷ Не само сваког дана, већ скоро сваког сата логорашима су се наметале ситуације у којима су бирали да ли ће се препустити или борити за очување сопствене личности и унутрашње слободе или не. Франклове анализе показују да је „оно што је од човека, наизглед, створио логор ипак резултат унутрашње одлуке логораша“.¹¹⁰⁸ Иако нема сумње да логорска средина и сви ти услови (лоша исхрана, недовољно сна и разни духовни комплекси) неизбежно утичу на човека: „И заиста је, у границама психологије концентрационог логора, управо логорски живот са својом социјалном структуром, наизглед присилно, одређивао понашање логораша“.¹¹⁰⁹

¹¹⁰¹ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 53.

¹¹⁰² В.Е.Франкл, *нав. дело*, 57, 61-62.

¹¹⁰³ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 68.

¹¹⁰⁴ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 68-69.

¹¹⁰⁵ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 69.

¹¹⁰⁶ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 70.

¹¹⁰⁷ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 64.

¹¹⁰⁸ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 65.

¹¹⁰⁹ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 64.

Ипак, како каже Франкл: „Духовна слобода, која се човеку не може одузети, пружа му до последњег даха могућност да осмисли свој живот“.¹¹¹⁰ Некима је на том путу помагала религија, другима мрачни смисао за хумор, трећима и летимичан поглед на природне лепоте као што су поглед на стабло или на залазак сунца, а четвртима тајно уметничко стваралаштво. Посебно успешно су се уметношћу логораши борили против систематског анулирања личности и сваке особености.

10.1. Логор на Бањици

*Ван града у пољу,
Пустом широком
Стоји кућа смрти,
Тај уклету дом*¹¹¹¹

Логор на Бањици био је највећи концентрациони логор на подручју окупираних Србије. Логор је постојао од 9. јула 1941. до 4. октобра 1944. године. Немачке окупаторске власти су, у јуну 1941. године, наредиле формирање концентрационих логора у Београду. За смештај логора комисија је одабрала касарну 18. Пешадијског пука „Краљица Марија“, на Бањици. Формалну одлуку о стварању логора донели су немачки командант града Београда и заповедник Гестапоа у окупираној Србији, а спровео ју је у дело тадашњи помоћник министра унутрашњих послова. Логор је био у надлежности Специјалне полиције и Гестапоа. Бањица је у почетку била логор само за Београд. Међутим, како би се трупе на терену растеретиле затвореника, наређено је да се сви затвореници шаљу у концентрациони логор у Београду, чиме је Бањица постала потчињена Управном штабу војноуправног команданта са називом „концентрациони логор Србије Београд“. Тако је логор Бањица био сабирни и егзекуцијски логор. Многи затвореници су из њега били пребачени у друге концентрационе и радне логоре које су Немци држали под својом контролом у окупираној Европи. Према сачуваној документацији кроз овај логор за време читаве окупације прошло је преко 23.000 људи, али се предпоставља да је тај број знатно већи и да је заправо кроз логор прошло близу 250.000 људи. Тачан број вероватно никада неће бити познат, јер је доста документације уништено.

Командант логора на Бањици у најдужем периоду био је немачки поручник Вили Фридрих, а његов заменик био је Петер Кригер. Дужност управника логора вршио је

¹¹¹⁰ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 65.

¹¹¹¹ С.Беговић, *Логор Бањица 1941-1944.*, том 2, Институт за савремену историју, Београд, 1989, 194 и даље. Песму је певала једна од затвореница из Логора на Бањици. С.Беговић сматра да ову песму није певала Јелена Ћетковић, како се обично наводи, већ Вера Крупеч.

Светозар Вујковић. Обезбеђење логора давали су војници српске жандармерије, а касније Српске државне страже и Српског добровољачког корпуса.

10.1.1. Категорије бањичких затвореника

Заточеници логора на Бањици могу се поделити према политичкој опредељености, занимањима и националној и верској припадности.

Окупационе власти највише су настојале да затварају припаднике народноослободилачког покрета (комунисте, скојевце, представнике новоформираних органа народне власти) и антифашисте, који су се борили за ослобођење земље. Они су сачињавали највећи број заробљеника у логору Бањица.¹¹¹² Међу заточеницима било је угледних београдских грађана, академика и професора Београдског универзитета, земљорадника, занатлија, радника, студената, ученика, чиновника, војних лица, свештених лица, правника, лекара, инжењера, професора, трговаца, људи слободне професије, домаћица и неких без занимања.

Већина интелектуалаца приспела је у логор услед Гестапове новембарске рације београдских интелектуалаца новембра 1941. године. Наређење да се предузме опсежна акција против интелектуалаца, чије је држање протеклих година било противнемачко и који су у великом броју били припадници ложе слободних зидара (масона) и комунисти, потписано је 2. новембра 1941. године, мада је Гестапо наставио са хапшењима и касније, посебно левичарски настројених интелектуалаца.¹¹¹³ На основу овог наређења извршено је у Београду 4. новембра 1941. године масовно хапшење интелектуалаца. Они су доведени у логор на Бањици и смештени су у посебне просторије, одвојене од осталих заточеника. Третман за похапшене интелектуалце и угледне грађане био је нешто повољнији и блажи. Имали су кревете и постељину, коју су добијали редовно од кућа, дужу шетњу у логорском кругу, мање злостављана од стране логорског особља. Остали заточеници називали су део логора у коме је била смештена ова група интелектуалаца »масонским собама«. Планом је било је предвиђено да се похаци око 700 талаца ове категорије. Рачуна се да их је приведено у Управу града Београда близу 400, а у логор на Бањици је доспело близу 200 лица.

Сва лица ухапшена овом приликом играла су значајну улогу у политичком и друштвеном животу. Највише је било професора и наставног кадра Београдског универзитета.¹¹¹⁴ Међу

¹¹¹² С.Беговић, *нав. дело*, 5.

¹¹¹³ С.Беговић, *Логор Бањица 1941-1944.*, том 1, Институт за савремену историју, Београд, 1989, 162. (у даљем тексту: С.Беговић, *Логор Бањица* 1)

¹¹¹⁴ С.Беговић, *Логор Бањица* 1, 157.

затвореницима били су и: бивши министри и генерали у пензији, истакнутији привредни и државни функционери, директори банака, судије, адвокати, директор класне лутрије, гувернер и директор Народне банке, начелници министарстава, неколико истакнутијих професора београдских гимназија, велики жупан Бачки, бан у Новом Саду, бан Дринске бановине, бан Дунавске бановине, академици, лекари, професори, уметници.¹¹¹⁵ Већина похапшених таоца из кругова интелигенције није се задржала дуже у логору на Бањици: већина је пуштана сукцесивно крајем 1941. године, док је само неколицина остала до јануара 1942. године. Неколико ухапшеника из групе »масон« задржани су дуже или поново хапшени, а неки су касније и стрељани. Међу њима били су и професори универзитета, бивши министри, адвокати и лекари, као и неколико свештеника.¹¹¹⁶

Посебну категорију затвореника на Бањици чинили су таоци. За време Другог светског рата Немци су под таоцима подразумевали „притворенике који су били конфинирани да би у случају потребе био подмирен број ухапшеника за њихове честе одмазде“.¹¹¹⁷ Квота за ликвидацију стотину Срба за једног погинулог војника Вермахта налагала је да се увек по логорима и затворима налази довољан број ухапшеника. Под таоцима су се сматрали, на пример, затворени београдски интелектуалци доведени у логор на Бањици 1941. године. Потом, то су били ухапшени чланови породица оних који су се налазили у одметништву. Они су били издвојени од осталих политичких затвореника. Међу њима су биле супруге истакнутијих четничких команданата (супруге Драже Михајловића и Николе Калабића). У тој групи били су таоци ухапшени због тога што се неки члан њихове породице придружио партизанима или је био део народно-ослободилачког покрета, а посебно ако има функцију у Комунистичкој партији Југославије. Они су у логорима проводили краће или дуже временске периоде, у зависности од тога, да ли је лице због кога су у логору, ухапшено или убијено. Међу таоцима су били, поред супружника тражених лица, мајке и очеви, сестре и браћа. Таоци су најчешће били људи у годинама, али се догађало да се међу њима нађу и сасвим млади људи (16-17 година). Таоци најчешће нису извођени на стрељање.

Велики број заточеника у логору на Бањици чинила су лица ухваћена у рацијама. Обично је један број одмах убијан, други су пуштани, трећи су слати у логор на Бањици, од којих су неки после одређеног времена убијани, неки пуштани, а други слати у логоре изван граница, у друге концентрационе или радне логоре (Француска, Норвешка). Међу таоцима су били чланови породица значајних комуниста и партизанских вођа, али и оних који су помагали „одметницима“ дајући им храну, склониште и сл.¹¹¹⁸ Догађало се и да се у логоре интернирају и људи чија кривица није доказана. У рацијама су хапшена лица од 18 до 60 година.

¹¹¹⁵ С.Беговић, *Логор Бањица* 1, 159.

¹¹¹⁶ С.Беговић, *Логор Бањица* 1, 160.

¹¹¹⁷ С.Беговић, *нав.дело*, 33.

¹¹¹⁸ С.Беговић, *нав.дело*, 37.

Посебну категорију у оквиру лица хапшених у рацијама чинили су тзв. *дирисовци* или *житари*.¹¹¹⁹ То су била лица која нису успела да подмире квоту за обавезни откуп житарица. По правилу, они нису били затварани на период дужи од неколико недеља и пуштани су уз обавезу да ће испоруку извршити. У логору на Бањици, они су били смештани у посебне просторије и често су били упућивани на рад изван логора.

У логор на Бањици допремани су и затвореници, међу којима су се разликовале две основне групе.¹¹²⁰ Прву су чинили злочинци и тежи преступници, а у другој су била лица која су извршила прекршаје уредаба и наређења окупационих власти. У првој групи били су осуђеници на вишегодишњу робију за кривична дела извршена у Краљевини Југославији и лица ухваћена у тешким облицима провале и крађе. Највећи број затвореника из ове групе допремљен је из великих казних завода. Појединачно су довођени у логор на Бањици током целог рата. Често су стављани у исте собе као и политички кривци, јер је преко њих полиција покушавала да дозна неке информације о политичким затвореницима. Служили су и као „батинаши“. У већини случајева су се, пак, држали одвојено од политичких затвореника, формирајући сопствене мање групе са посебним правилима. Политичким затвореницима, они су, међутим, били и од користи, јер су познавали многе вештине затворског живота (паљење цигарете на „фекете“, комуникација међу спратовима и собама и др.). Њихове судбине биле су различите. Сви који су служили казне дуже од 15 година, били су одмах ликвидирани. Већина је била из Бањице транспортована у нацистичке логоре по Европи. Највећи број мушкараца послат је у Маутхаузен, а жена у Равенсбрик и Аушвиц.¹¹²¹

У другој групи налазили су се претежно трговци, кафеџије и занатлије, који су окупацију користили за лично богаћење, служећи се преварама, злоупотребама, уцењивањима и сл. Ова група затвореника позната је под називом „црноберзијанци“, јер су је чинила лица која су се бавила недозвољеном трговином, зеленашењем, кријумчарењем, продајом вештачких алкохолних пића и сл. Они су се задржавали у логору од једног до три месеца, а сасвим ретко и дуже. Ситни лопови (тзв. „депароши“ и „скакавци“) задржавани су дуже у логору, а често су упућивани у концентрационе логоре ван земље.

Највећи број затвореника чинили су људи српског порекла (88%), али је међу заточеницима било и припадника других народа, првенстено оних који су живели на југословенској територији.¹¹²² Највише је било Словенаца, Хрвата и Црногораца, али је било и Македонаца. Муслимани су уписивани као Срби. Од осталих народа, оквиран број затвореника је око 1000, и то из 17 европских земаља: Грчка, Албанија, Италија, Мађарска, Француска, Енглеска, Совјетски Савез, Румунија, Немачка, Аустрија, Пољска,

¹¹¹⁹ С.Беговић, *нав.дело*, 41 и даље.

¹¹²⁰ С.Беговић, *нав.дело*, 43 и даље.

¹¹²¹ С.Беговић, *нав.дело*, 255.

¹¹²² С.Беговић, *нав.дело*, 46 и даље.

Бугарска, Белгија, Холандија, Швајцарска, Турска и Чехословачка.¹¹²³ Међу Немцима било је ухапшених официра и војника Вермахта.

Југославија је била прва земља у којој су нацисти извршили геноцид. Наређење о ликвидацији Јевреја у окупираним земљама издао је Хајнрих Химлер 2. јула 1941. године. Према једном извештају из августа 1942. године, констатовано је да је Србија једина земља у којој је решено питање Јевреја и Рома.¹¹²⁴ Јевреји су били први затвореници у свим већим логорима у Србији (Бањица, Старо сајмиште, Крагујевац, Шабац, Крушевац, Нишка бања).

Прва хапшења Јевреја забележена су у Србији јуна 1941. године, а прва стрељања у јулу. Сабирни логори за Јевреје организовани су најпре у Банату. У прво време, највећи број Јевреја одвођен је у логор код Топовских шупа. Непобијени су касније премештани у логор код Старог сајмишта. Децембра 1941. године, издата је наредба да се ухапсе сви Јевреји из Београда, без обзира на узраст, да би се током 1942. године та наредба пренела и на друге градове (Крагујевац, Косовска Митровица, Нови Пазар). Са заробљеним партизанима, у логор су довођени и Јевреји који су се борили у партизанским јединицама или су били учесници у саботерским акцијама по градовима. Врло је тешко утврдити тачан број Јевреја који су прошли кроз Бањички логор. Према бањичким књигама, тај број једва је премашивао цифру од 900 душа. Познато је, међутим, да нису сви Јевреји били евидентирани у књигама затвореника (нарочито крајем 1941. и у току 1944. године).¹¹²⁵ Од фебруара 1942. године, већина Јевреја приспелих у Бањички логор се пресељава у логор на Старом сајмишту или се директно води на стрељање у Јајинце.

Према Ромима, нацисти су водили сличну политику као према Јеврејима, али не тако ригорозну, јер су Роми били најчешће сиромашни, па самим тим од њих није могло много тога материјалног да се одузме.¹¹²⁶ Ипак, Харалд Турнер, шеф Управног штаба војног заповедника Србије, наредио је 3. новембра 1941. године да се сви Јевреји и Роми похапсе као таоци.¹¹²⁷ Већина Рома одвођена је у затвор код Топовских шупа и на Старо сајмиште, а мањи део је доспевао на Бањицу. Ромске жене и деца су хапшени само изузетно и нису спровођени у логоре, а ни сви мушкарци спроведени у логор на Бањици, нису били стрељани, а понекад су после извесног времена пуштани на слободу. Неки Роми су спровођени на принудне радове у рудницама или су одвођени са другим затвореницима у немачке концентрационе логоре ван Србије.

¹¹²³ С.Беговић, *нав.дело*, 50.

¹¹²⁴ С.Беговић, *нав.дело*, 25.

¹¹²⁵ С.Беговић, *нав.дело*, 28.

¹¹²⁶ С.Беговић, *нав.дело*, 32.

¹¹²⁷ С.Беговић, *нав.дело*, 32.

10.1.2. Процедура увођења затвореника у логор

При доласку нових контингента затвореника, они су најпре одвођени на смотру у логорски круг. Потом је следио претрес, па дезинфекција људи и њихове одеће. Приликом уласка у логор затвореници су морали да предају логорској управи „на чување“ све своје вредније личне ствари.¹¹²⁸ Само прве групе бањичких заточеника су стрељане у оделима. Након стрељања Немци су, а касније Роми по наређењу, скидали са умрлих вредне ствари. Пошто је тај поступак био дуг и непрактичан, приступило се свлачењу затвореника у самом логору, па су логораши одвођени на стрељање само у доњем вешу.

Након свега тога, следио је упис у књиге о евиденцији логорских притвореника. Од 1943. године, уз централну логорску зграду биле су подигнуте четири велике бараке (са по пет соба, од којих је свака могла да прими 30-50 затвореника) у којима би новопридошли затвореници издржавали карантин, у периоду од недељу или две. После тога, затвореници би били распоређивани по собама, у оквиру главне логорске зграде. Нису сви били, међутим, премештани у главну зграду, јер се догађало да одмах неке од њих спроводе на стрељање.¹¹²⁹ Распоред по собама се мењао нарочито у прве две године постојања логора на Бањици, али су постојала извесна знања о томе каква судбина чека затворенике смештене по одређеним собама (да ли их чека стрељање или транспорт у друге логоре и сл.). Током лета и јесени 1942. године у логору је заседала Комисија за категоризацију криваца Специјалне полиције, тако да су по завршетку њеног рада (новембра 1942. године) бањичке собе добиле сталнију физиономију.¹¹³⁰ По собама је у неким периодима смештано и по 160 до 200 људи, тако да су заразе биле честе.¹¹³¹

У првим недељама од оснивања логора, затвореници су имали гвоздене кревете са сламарицама и полице за посуђе и прибор за јело. Након тога, имали су само сламу за спавање, а касније се претежно спавало или на голим подовима или на дашчаним мушемама постављеним дуж зидова. Једним ћебетом покривало се троје-четворо људи. У логору се зими није ложило.

Од прибора за јело могле су се имати само кашике. Логорске власти су примењивале метод системског изгладњивања болесника, па је у просеку сваког дана умирала по једна особа од глади.¹¹³² Зато су по собама били формирани посебни собни колективи за исхрану, који су сву расположиву храну делили на једнаке делове. Колективи су, међутим, постали и кружоци за политички рад, тако да је заједничка исхрана постала и облик политичког деловања.¹¹³³ Након рањавања шефа логора Вујковића, лета 1941. године,

¹¹²⁸ С.Беговић, *нав.дело*, 74.

¹¹²⁹ С.Беговић, *нав.дело*, 57 и даље.

¹¹³⁰ С.Беговић, *нав.дело*, 72.

¹¹³¹ С.Беговић, *нав.дело*, 79 и даље.

¹¹³² С.Беговић, *нав.дело*, 92.

¹¹³³ С.Беговић, *нав.дело*, 93.

уведене су тзв. колективне казне. Логор зато, том приликом, недељу дана није примао следовање хране из града.¹¹³⁴

Заточеницима је био забрањен сваки политички разговор, певање или ма каква друга ларма. У логор је било забрањено уношење књига и штампе, хартије, писаћег прибора, ножева, али и поздрављање или разговарање са другим затвореницима. Шетње по логорском дворишту биле су нередовне, али су после епидемије пегавог тифуса постале учесталије.¹¹³⁵

Велики број лица затворених у логору на Бањици погубљен је на разне начине и на разним местима. Најчешћи облик погубљења била су стрељања, а други метод по заступљености било је гушење гасом у посебним за то направљеним камионима, који су затвореници звали „душегупке“.¹¹³⁶ Овом другом методом убијено је највише јеврејских жена и деце. Постојала је и метода вешањем, која је највише коришћена да заплаши бањичке затворенике, како не би покушавали да побегну. Погубљења су најчешће вршена у Београду и околини. Једно време, током 1942. и 1943. године, стрељања мањих група вршена су у логорском кругу.¹¹³⁷ На стратишту у Јајинцима неимари Гестапоа изградили су неколико објеката, барака у којима су извесно време боравили затвореници који су били задужени за копање рака и спаљивање лешева.¹¹³⁸

10.1.3. Комуникација унутар логора и са спољним светом

Затвореници су били изоловани од спољњег света високим зидом са куполама и митраљезима, раздвојени решеткама по ходницима и холовима. И поред силних забрана, логораша су успевали да остваре међусобну комуникацију, као и комуникацију са спољним светом. Најједноставнији начин успостављања комуникације између суседних соба био је „логорски телефон“. Када затвореници из једне собе пусте на умивање, онда су појединци, користећи непажњу чувара, разговарали кроз кључаонице са затвореницима из суседних соба.¹¹³⁹ Други начин комуницирања из логорских соба био је тзв. „штрикање“, односно разговор прстима азбуком глувонемих.¹¹⁴⁰ Купатило је било једно од ретких места где су се затвореници налазили да размене информације и поразговарају. Да би се састали, затвореници су унапред морали да се договоре да током свакодневног процеса трељења од вашки пријаве да их имају, па морају на парење у купатило.¹¹⁴¹

¹¹³⁴ С.Беговић, *нав.дело*, 103.

¹¹³⁵ С.Беговић, *нав.дело*, 98.

¹¹³⁶ С.Беговић, *нав.дело*, 106; Било је неколико „душегупки“, херметички затворених камиона, са цевима за испуштање гаса. Први пут је употребљена 1941. године.

¹¹³⁷ С.Беговић, *нав.дело*, 111; Стрељања су вршена два пута недељно, а некад и чешће.

¹¹³⁸ С.Беговић, *нав.дело*, 110; Командант стратишта био је гестаповац фолксдојчер Еуген.

¹¹³⁹ С.Беговић, *нав.дело*, 167.

¹¹⁴⁰ С.Беговић, *нав.дело*, 168.

¹¹⁴¹ С.Беговић, *нав.дело*, 60.

Некада су имали помоћ унутар логора. Дезинфектор, ухапшеник Михаило Благојевић, вршио је дезинфекције по собама, али и разне услуге затвореницима (разносио је поруке између соба, дотурао писма која су посебним каналима стизала извана).¹¹⁴² На казану за парење одела били су Данило Маслеша и његов помоћник Лазар Николић. Они су помагали у успостављању канала за слање помоћи најугроженијима, у повезивању заточеника, прикривању и расподели по собама ствари пронађених код нових транспората, посебно цигарета, за разне информације о заточеницима, о припремама за стрељања.¹¹⁴³ У раном периоду постојања логора, чак су и понеки жандарми каткад били склони да учине какве услуге затвореницима, као и кључари Обрад Белић и Радован Гудељ, мада је Белић за своје услуге тражио материјалну надокнаду. После покушаја атентата на управника логора, крајем лета 1941. године, режим у логору знатно је пооштрен.¹¹⁴⁴ Везе са спољним светом у логору су биле одржаване највише захваљујући подмитљивим стражарима или бањичким затвореницима који су долазили на накнадна саслушања и враћани у логор.¹¹⁴⁵ Свако дописивање и састајање са члановима породица било је најстроже забрањено и врло ретко се догађало. За многе је тако, једини вид комуникације са спољним светом био преко пакета. Пљачка затвореника вршена је кроз провере њихових пакета које су добијали од својих ближњих. Породицама заточеника су наплаћивали по 500 динара да би се пакет предао у исправном стању.¹¹⁴⁶ Поруке и писма скривани су у хлеб, између два слепљена картона на кутијама, у манжетни од кошуље, у колачима, у љусци од ораха, у папричици, у сувој шљиви, на цигарет-папиру.¹¹⁴⁷ Најкрупнију улогу на успостављању веза са спољним светом, имали су тзв. „слободњаци“, који су били задужени за разношење пакета, за рад у радионици или радове изван логора.¹¹⁴⁸

Групе затвореника су повремено вођене на принудне радове, у Београду и околини, за све време постојања Бањичког логора.¹¹⁴⁹ Неки затвореници су слати у руднике (Бор, Костолац и Трепча). Мање групе затвореника радиле су током 1943. године на градњи мањежа за немачке официре у близини Белог двора.¹¹⁵⁰ Двадесетак затвореника радило је код манастира Војловица у Панчеву на изградњи барака у које је требало да се сместе неке службе Гестапоа.¹¹⁵¹ Било је и оних који су одвођени као радна снага на рашчишћавање рушевина након савезничког бомбардовања. Њих су контролисали, али пошто претеси често нису били детаљни, успевали су да унесу у логор понеку књигу, хартију, алатке за

¹¹⁴² С.Беговић, *нав.дело*, 59-60.

¹¹⁴³ С.Беговић, *нав.дело*, 60.

¹¹⁴⁴ С.Беговић, *нав.дело*, 64.

¹¹⁴⁵ С.Беговић, *нав.дело*, 157.

¹¹⁴⁶ С.Беговић, *нав.дело*, 76-77.

¹¹⁴⁷ С.Беговић, *нав.дело*, 169.

¹¹⁴⁸ С.Беговић, *нав.дело*, 170.

¹¹⁴⁹ С.Беговић, *нав.дело*, 252.

¹¹⁵⁰ С.Беговић, *нав.дело*, 220.

¹¹⁵¹ С.Беговић, *нав.дело*, 222-223.

ручне радове и слично, а некада чак и илегалне партијске материјале.¹¹⁵² Заточеници који су пуштани из логора, често су износили поруке другова из своје затвореничке собе. Дешавало се да неко при томе настрада, и да буде враћен на даље тамновање, некада и по годину дана.¹¹⁵³ Из логора је, на тај начин изнесена и марама на којој су били извезена петокрака и исписана имена последњих затвореника у соби смрти, који су касније стрељани. Марама је била ушивена у панталоне.¹¹⁵⁴

10.1.4. Културни живот

Уместо пасивног ишчекивања смрти, логорски затвореници на Бањици су били активни у пружању отпора, који се огледао у разним формама политичког и културног живота.¹¹⁵⁵ Може се рећи да је свака соба имала посебан живот у малом.¹¹⁵⁶ Један бивши затвореник је изјавио: „На Бањици је организован такав живот да се мисли на све друго само не на смрт“.¹¹⁵⁷

У логору на Бањици, иако је било строго забрањено, певало се у многим приликама: „и када се одлазило у смрт, и када се прослављала добра вест, и када се туговало за одведеним друговима... песма је била пркос непријатељу, вера у слободу.“¹¹⁵⁸ Певале су се старије револуционарне песме партизанске песме поникле у првим месецима рата после подизања устанка али су у логору спеване и сасвим нове: „... ово је кућа смрти. У њој се смрћу кажњава певање и рецитоване“.¹¹⁵⁹ Затвореници на Бањици успели су чак да саставе и два броја сатиричног листа „Логораш“, који, на жалост, нису сачувани.¹¹⁶⁰

Иако је у логору било забрањено и поседовање књига или прибора за писање, многи су их имали.¹¹⁶¹ Ако би, међутим, на претресу био пронађен неки такав предмет, казна је могла бити и смртна. Како у већини логорских соба није било никакве литературе, појединци су по сећању причали и тумачили оно што су раније научили или прочитали. Осим што су се бавили тумачењем политичке и ратне ситуације, заточеници су временом све више усмеравали пажњу на теме из општег образовања. Чак су се одржавали и курсеви описмењавања и страних језика (руски и немачки).¹¹⁶² Осим тога, одржавана су и предавања из медицине, естетике, психоанализе, историје, уметности, географије, минералогиије и астрономије. До почетка 1942. године, 36 предавача говорило је о 68

¹¹⁵² С.Беговић, *нав.дело*, 171.

¹¹⁵³ С.Беговић, *нав.дело*, 167.

¹¹⁵⁴ С.Беговић, *нав.дело*, 172.

¹¹⁵⁵ С.Беговић, *нав.дело*, 152.

¹¹⁵⁶ С.Беговић, *нав.дело*, 74.

¹¹⁵⁷ Istorijски архив Beograda, BL 644, сећање Velje Miloševića iz Mladenovca.

¹¹⁵⁸ С.Беговић, *нав.дело*, 191.

¹¹⁵⁹ Изјавио једном приликом шеф логора на Бањици Светозар Вујковић.(С.Беговић, *нав.дело*, 189).

¹¹⁶⁰ С.Беговић, *нав.дело*, 202.

¹¹⁶¹ С.Беговић, *нав.дело*, 156.

¹¹⁶² С.Беговић, *нав.дело*, 161.

тема.¹¹⁶³ Иницијатор предавања био је др Александар Белић, председник САН и Коларчеве задужбине. Предавања су одржавана пре подне око 10 часова и после подне око 16 часова: „Разноврсна предавања утицала су на таоце да не мисле на свој нимало завидан положај“.¹¹⁶⁴

Културни живот, и поред свих опасности, одвијао се до ослобођења логора. Затвореници су се довијали на разне начине, попут свирања на чешљевима.¹¹⁶⁵ Импровизовали су и музичке инструменте, као што су фруле рађене од дршке за метле. Рецитоване стихова запамћено је од првих дана постојања логора.¹¹⁶⁶ Најраширенији вид културног рада и омиљена разонода бањичких затвореника биле су логорске приредбе. Од импровизованих скечева и казивања одломака из књижевности, временом су се формирале читаве драмске секције. За представе набављали су костиме (старе униформе из логорске радионице) и правили реквизите.¹¹⁶⁷ Позорница и сценографија најчешће су прављене од пакета, канапа и ћебади. Због недостатка костима, често је вршена и размена реквизита: у сумрак би се спуштао из мушких соба канап ка нижем спрату, где су се налазиле женске собе. За канап су била привезана одела.¹¹⁶⁸

Једном приликом приређена је и приредба која се условно може назвати маскенбалом.¹¹⁶⁹ За њу је направљен чак и плакат, који је нацртала Оливера Ћуковић (касније Бурић).¹¹⁷⁰ На плакату је у позадини био представљен високи зид са митраљеском кулом на ћошку и са логорском капијом. У предњем плану била је представљена „марица“ из које излази девојка као балерина, са маском преко очију и позива имагинарне госте да дођу на маскенбал за који се продају улазнице у Специјалној полицији и Гестапоу. Са стране је био представљен жандарм, који једном руком дочекује девојку, а у другој, иза леђа, држи пендрек. Сећајући се овог догађаја, бивше затворенице су по сећању реконструисале цртеж 18. децембра 1981. године.¹¹⁷¹ Плакат је био окачен иза врата, како га кључар не би видео.

¹¹⁶³ С.Беговић, *нав.дело*, 163.

¹¹⁶⁴ С.Беговић, *нав.дело*, 162.

¹¹⁶⁵ С.Беговић, *нав.дело*, 182.

¹¹⁶⁶ С.Беговић, *нав.дело*, 183.

¹¹⁶⁷ Опљачкане ствари од затвореника или из њихових пакета, старе униформе и сл., логорско особље није увек могло одмах да користи. Зато је 1943. године, логорска управа основала логорске радионице. У њима су радили затвореници занатлије: обућари, кројачи, столари, гравери, итд. У радионици бројно стање се кретало између 20 и 25 затвореника (С.Беговић, *нав.дело*, 213 и даље.)

¹¹⁶⁸ С.Беговић, *нав.дело*, 189.

¹¹⁶⁹ С.Беговић, *нав.дело*, 186.

¹¹⁷⁰ Оливера Бурић (1921-2011), уписала се на студије биологије на Београдском Универзитету (1940), али је студије прекинула почетком рата. Као учесницу Народно ослободилачког покрета (од октобра 1941), ухапсила ју је Специјална полиција и интернирала у Бањички логор (1942). Докторирала је на Филозофском факултету у Београду (1965), као први доктор социолошких наука на београдском Универзитету. Била је пионир послератних истраживања улоге жене у породици и друштву и учествовала на бројним скуповима у земљи и иностранству.

¹¹⁷¹ С.Беговић, *нав.дело*, 186.

Другом приликом, за прославу Нове године (1943), скројена су папирна крила која су се развлачила као хармоника и закачена на леђа Јелице Николић.¹¹⁷² На њима су била исписана слова која су чинила различите поруке када су крила раширена и скупљена. У првом случају писало је „Срећна Нова година!“, а када су крила скупљена писало је „Живела слобода“.

Поред тога, у логорским собама организоване су и класичне изложбе уметничких радова.¹¹⁷³

10.1.5. Рукотворине

Према сведочанствима бивших затвореника, израда логорских рукотворина је највише била везана за жељу да се што више остави иза себе.¹¹⁷⁴ Затвореници су се довијали на разне начине. На пример, извештили су се у прављењу фигура за шах од хлеба: „Неки су месили и вајали од хлеба минуциозно изрезбарену и накићену шаховску војску, као да је длетом и чекићем урађена у дрвету, тако да су то била својеврсна ремек-дела“.¹¹⁷⁵ Таквом умећу умногоме је допринео вајар Трифун Мркшић, који је учио занату своју околину.¹¹⁷⁶ Од картонских кутија у којима су стизали пакети, прављене су карте за игру, на којима су онда затвореници исцртавали ликове и ознаке. Међу ликовима на картама најчешће су се налазили портети логорских кључара.¹¹⁷⁷



Фигуре за шах од хлеба



црвена марамица са извезеним именима последње групе људи из собе смрти

¹¹⁷² С.Беговић, *нав.дело*, 187.

¹¹⁷³ М.Милић, *Iza rešetaka Banjičkog logora*, Godišnjak grada Beograda 6, Beograd, 1959, 544.

¹¹⁷⁴ С.Беговић, *нав.дело*, 202.

¹¹⁷⁵ С.Беговић, *нав.дело*, 203.

¹¹⁷⁶ *Исто*.

¹¹⁷⁷ С.Беговић, *нав.дело*, 203.

Када би се у логор прокријумчарила било каква алатка, попут маказа и игле за шивење, правиле би се разне рукотворине: лутке, памтила за књиге, алуминијумске или дрвене табакере са угравираним зградом Бањичког логора, везене марамце са мотивима из логорског живота или са именима стрељаних лица, минијатурни дуборези и сл.¹¹⁷⁸ Затворенице су се највише бавиле израдом лутака од крпа и различитих отпадака. Оне су их одевале у ношње разних крајева и земаља. Посебна прича везује се за једну од лутака. Када је прозвана на стрељање, једна од затвореница одсекла је читаву плетеницу и замолила остале затворенице из собе да доврше лутку коју је радила за своју ћерку. Оне су причврстиле плетеницу на лутку у црногорској ношњи, и уз њу послале опроштајно писмо које је мајка оставила ћерки.¹¹⁷⁹

Неки су табакере правили од дрвених дашћица, а велики број затвореника научио је да прави табакере од алуминијумских порција. На њима су обично представљани обриси бањичких зидина, али је било и других мотива.¹¹⁸⁰ Један од затвореника изрезбарио је на квадратној табли (страница око 40 цм) фигуре бањичких заточеника, контуре логора са капијом, зидом и осматрачницама, окружене ланцем који је у подножју био прекинут. Испод резбарије била је причвршћена марама од црвеног платна и на њој извезене речи: „Мајко не тугуј, победа је наша“, поред којих је било написано белим словима. „Сећај се палих другова“.¹¹⁸¹

„Вредност радова бањичких заточеника није само у документарности, односно у томе што су то готово једина преостала материјална сведочанства о њиховом тешком тамновању. Вредност, најпотпунија, најљудскија јесте у томе што се из тих радова сагледава духовни свет заточеника, усмерен идеалима, за које су се жртвовали. Све то: бројне збирке лутака и изрезбарених кутија, рељефа и муштики, цртежа и фигура од хлеба, минијатурних гоблена и гравура, табакера и разних предмета за успомену, говори о оваплоћењу исконског човековог нагона да стварајући одбаци осећање беспомоћности“.¹¹⁸²

10.1.6. Ликовно стваралаштво

У логору на Бањици било је око тридесет затвореника који су се ликовно изражавали систематски, у дужем периоду и иза којих је (појединачно) остало више радова.¹¹⁸³ Рат није преживело њих девет. Стрељано их је седам: Бора Барух, Стипе Пекић, Мира Јовановић Јаза, Пера Миљивојевић, Јосип Бепо Бенковић, Паула Јурек и Милета

¹¹⁷⁸ С.Беговић, *нав.дело*, 204.

¹¹⁷⁹ *Исто*; То није био једини случај лутке која је имала косу неке од затвореница.

¹¹⁸⁰ С.Беговић, *нав.дело*, 205.

¹¹⁸¹ *Исто*.

¹¹⁸² *Исто*.

¹¹⁸³ С.Беговић, *нав.дело*, 206.

Милановић. Након што је транспортован са Бањице, у Маутхаузену, умро је Стеван Николић Стеваник, а на сремском фронту је погинуо Александар Саша Журжул.¹¹⁸⁴

Већина сачуваних радова, од 169 заточеника, била је изложена на изложби бањичких заточеника шест месеци након ослобођења логора на Бањици (8.-22. април 1945. године) у павиљону Цвијета Зузорић.¹¹⁸⁵ Изложба је носила наслов *Изложба радова рађених у логору на Бањици за време окупације 1941-1944 год.*, за њу су плакат урадили Александар Дероко и Стеван Боднар и сами затвореници у логору током рата, а уводни текст написала је Митра Митровић, такође заточеница логора на Бањици.¹¹⁸⁶ Плакат се чува у Музеју града Београда (инв. бр. И2/2_6078), као и одређен број експоната са изложбе, у оквиру Збирке бањичких радова.¹¹⁸⁷ Укупно је било изложено 750 дела. На изложби су били представљени радови 120 именованих затвореника, а било је још 90 радова аутора чија имена нису позната.¹¹⁸⁸ Од 169 излагача стрељано је њих 47.¹¹⁸⁹ Осим цртежа, рељефа и дубореза, међу експонатима био је велики број радова примењене уметности: табакера, лутака, везова, гоблена. Претпоставља се да је у просеку сваки од стваралаца у логору био аутор барем једног рада, мада су забележени случајеви где су појединци имали и преко

¹¹⁸⁴ С.Беговић, *нав.дело*, 206.

¹¹⁸⁵ С.Беговић, *нав.дело*, 207, напомена 297; А.Банковић, *Ликовни радови затвореника у логору на Бањици*, Зборник радова са IX међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (24–25. X 2014) књига III Уметничко наслеђе и рат & Музика и Медији, Крагујевац, 2015, 56.

¹¹⁸⁶ *Исто*.

¹¹⁸⁷ *Исто*; Музеј града Београда, у оквиру Збирке за историју Београда од 1941. године је и збирка од 450 предмета пореклом из логора на Бањици. Збирка обухвата највише тродимензионалне предмете, ручне радове, цртеже и неколико писама. Цртежи чине нешто мање од једне четвртине од укупног броја предмета у збирци. Углавном су рађени оловком на папиру, нешто је мањи број рађен тушем, а има и неколико радова рађених оловкама у боји и акварелом. Збирку чини деведесет ликовних радова, од тога осамдесет четири рада на папиру, у које спадају и две свеске (једна са осам, друга са четири цртежа), пет радова на картону и један на лесониту. Цртежи су претежно рађени оловком на папиру, један је рађен тушем, а два комбинованом техником (тушем и оловком). По формату, радови се могу поделити у три категорије: радова изузетно малих димензија (око 5 x 6 cm) има најмање, радови средњих димензија (око 9 x 15 cm) којих има најмање, радови већих димензија (18 x 29 cm) којих такође нема много. (А.Банковић, *нав. дело*, 55).

¹¹⁸⁸ А.Банковић, *нав. дело*, 56.

¹¹⁸⁹ Добрила Арсенијевић (пет радова), Дубравка Бијелић Аша, кћерка сликара Јована Бијелића (3 рада), Јелена Богдановић (17 радова), Србијанка Букумировић (1 рад), Роса Димитријевић (6 радова), Марија Ђермановић (4 рада), Славка Ђурић Ђурђевић (10 радова), Милена Ђурковић (1 рад), Љубица Илић (1 рад), Наташа Јеремић (1 рад), Драги Јовановић (1 рад), Мира Јовановић Јаза (изложено 8 портрета заточеника и неколико ручних радова), Олга Јовановић (2 рада), Паула Јурак (14 радова), Даница Лончар (1 рад), Теодора Лончаревић (5 радова), Милева Марковић (20 радова), Пера Миливојевић (1 рад), Миодраг Никитовић (1 рад), Зора Обрадовић (4 рада), Дука Динић (4 рада), Рајка Орешковић (8 радова), Стево Павличек (1 рад), Оливера Поповић Парезановић (12 радова), Стипе Пекић (шах с фигурама и дуборез), Драги Петровић (1 рад), Олга Петровић (1 рад), Славка Петровић (5 радова), Ратимир Петровић (1 рад), Дара Радовановић (5 радова), Видосава Радојковић (2 рада), Радмила Рајковић (8 радова), Слободанка Савић (6 радова), Зора Селаковић (2 рада), Лепосава Стаменковић (10 радова), Слободанка Трајковић (1 рад), Јелена Цетковић (5 радова), Радмила Шнајдер (1 рад), Анка Будимир (1 рад), Љубица Жужек (1 рад), Душко Јовановић (1 рад — песма), Олга Јовановић (1 рад), Катица Тирић (13 радова), Зорка Недељковић (1 рад), Рада Николић (1 рад), Љубица Новаковић (1 рад), и Константиновић Драгиња Дада (1 рад); S.Begović, *нав.дело*, 207-208, напомена 297.

стотину радова, а ни колективни радови нису били непознаница (Колективни рад собе бр. 13 — *Поздрав друговима пред стрељање*).

Уметници који су стварали у логору на Бањици могу се разврстати у три групе: у првој групи су аматери, без уметничког школовања; у другој су уметници који су већ били афирмисани у међуратном периоду; у трећој групи су они који су започели ликовно образовање пре рата, прекинули га за време окупације и наставили након ослобођења.¹¹⁹⁰

Из прве групе, уметника-аматера¹¹⁹¹ могу се као пример издвојити Милета Миловановић и Мира Јовановић.

Милета Милановић, ђак учитељске школе у Ужицу и борац Прве пролетерске бригаде, знатно познатији по песмама спеваним у логору на Бањици, оставио је и неколико цртежа иза себе.¹¹⁹² У Музеју града Београда чувају се два његова цртежа – портрета непознатих затвореника.¹¹⁹³ Миловановић је био једна од централних личности културног живота у логору на Бањици.

Водеће место међу аматерима заузима Мира Јовановић Јаза (1917-1944), геометар, предратни активиста напредног омладинског покрета. Ухапшена је у Београду септембра 1943. године, након чега је била заточена у логору на Бањици и стрељана 1944. године. У каталогу изложбе бањичких заточеника нотирано је да је Мира Јовановић Јаза била представљена са осам портрета и неколико ручних радова. Цртеже је радила оловком на малим картонима које је исецала од кутија пакета за храну.¹¹⁹⁴ Нацртала је 34 цртежа, међу њима много портрета заточеница из своје логорске собе. Цртеже је обележавала редним бројевима, а на задњој страни су углавном исписане посвете портретисаних својим породицама.¹¹⁹⁵ Између осталих радова, у Музеју града Београда чувају се и два њена аутопортрета, један са посветом *аутопортре, својој мајкици за шездесет четврти рођендан, 7.7.1944 године, њен домаћин лог. Бањица, бр 11* (инв.бр.И2/2_45). На полеђини портрета Јованке Букумировић (инв.бр И2/2_411) написана је посвета: *Наша Баба Јага. Бушку од Баба Јаге и Мире, ред. бр.21*. Ту је и портрет јеврејског дечака Кокана (касније стрељаног) са посветом *Наш мали Коко, ред. бр. 20. Ово је мој мали друг из најтежих дана. Сачувајте ми ову слику за успомену, а ако не изађем, сачувајте је ви, нек се види како су затварани само „опасни људи“* (инв.бр И2/2_47).¹¹⁹⁶

¹¹⁹⁰ С.Беговић, *нав.дело*, 206 и даље.

¹¹⁹¹ Мира Јовановић, Борка Лучић, Стеван Гвоздић, Паул Јурак, Зага Маливук, Нада Вуксан, Брана Јовановић, Милета Милановић, Стеван Николић и други. С.Беговић, *нав.дело*, 213.

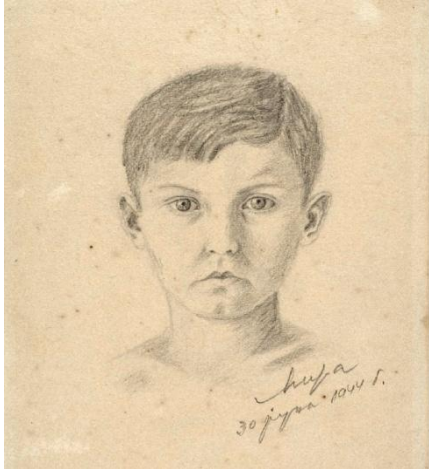
¹¹⁹² С.Беговић, *нав.дело*, 213.

¹¹⁹³ А.Банковић, *нав. дело*, 57-58.

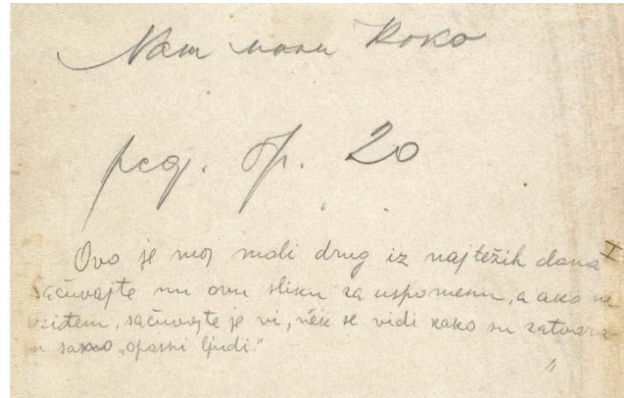
¹¹⁹⁴ С.Беговић, *нав.дело*, 213.

¹¹⁹⁵ А.Банковић, *нав. дело*, 58.

¹¹⁹⁶ А.Банковић, *нав. дело*, 58.



Портрет малог Кокана, 1944,
цртеж оловком на папиру,
Музеј града Београда, И2/2_47



Портрет малог Кокана, полеђина, детаљ, 1944,
цртеж оловком на папиру,
Музеј града Београда, И2/2_47

Из друге групе, образованих и још пре Рата афирмисаних уметника¹¹⁹⁷ може се издвојити неколико репрезентативних имена.

Стеван Боднар¹¹⁹⁸ је у тренутку шестоаприлске агресије био већ афирмисан уметник, који се усавршавао и успешно излагао и у Паризу. Левичарски оријентисан, за време Другог светског рата, због учествовања у Народноослободилачком покрету, од 1942. до 1944. био је затворен у Бањичком логору, где је успео да направи поједине цртеже, као што је *Пожаревачки партизани у Бањичком логору* из 1942. године.

¹¹⁹⁷ То су били: Стеван Боднар, Александар Дероко, Ристо Стијовић, Бора Барух, Стипе Пекић, Хакија Куленовић, Петар Миливојевић, Трифун Мркшић, Драгољуб Вуксановић, Никола Косановић и Никола Карановић. Из ове групе уметника подробније ће бити разматрани: Стеван Боднар, Александар Дероко, Ристо Стијовић, Бора Барух, Стипе Пекић, Петар Миливојевић и Никола Косановић.

¹¹⁹⁸ Рођен је 1905. године у Госпођинцима у Срему, код Жабља. Уметничку школу у Београду уписује 1925. године. Прво је учио вајарство код Петра Палавичинија, а потом сликарство код Михаила Миловановића. Уметничку академију завршио је у Београду (1931). Од 1930. године почео је да излаже на групним изложбама, а од 1933. године излагао је самостално. Боравио је у Паризу током 1930-их година у више наврата и тамо одржавао изложбе. Пре рата излагао је у Паризу, Београду и Новом Саду. Био је сарадник групе „Живот“ и „Салона независности“. Умро је 1993. Године у Београду



Пожаревачки партизани у Бањичком логору, 1942, цртеж

Пролећа 1944. године отишао је у партизанине. На изложби бањичких заточеника било је изложено 30 његових радова. Од сачуваних радова најзначајнији су: *Јутро у логору*, *Момент непосредно после извођења на стрељање*, *Тројица из групе пожаревачких партизана*, *Чишћење вашију*, *Слога и другарство су владали у соби*, *Себичњаци убачени као шпијуни*, *Љотићевци су нас предали Немцима*, *И умоболнике су затварали у логор*, *Биста друга Предрага Велимировића*, *стрељаног марта 1942*, *Аутопортрет* и др.¹¹⁹⁹

Боднар је стварао у реалистичном стилском изразу, како у вајарству, тако и у сликарству. За логорска услове то је без сумње био најпримеренији израз, који је аутор потом задржао до краја живота. Као сликар највише се бавио сликањем портрета и градова.¹²⁰⁰

Потоњи архитекта и историчар уметности, а доцније и својеврсна београдска знаменитост, Александар Дероко (Београд 1894-1988) је у свом родном граду уписао Технички факултет, али га је почетак Првог светског рата омео у студијама. Као ђак добровољац пријавио у војску укључивши се у обуку за пилота, али је због лошег стања опреме премештена у Француску, где је оформљена Друга Класа српских пилота, међу којима је био и Дероко. Летео је на Солунском фронту, а након ослобођења Србије вратио се студијама архитектуре и уметности, у Риму, Прагу, Берну и Београду, где је и дипломирао 1926. године. Као стипендиста француске владе био је у Паризу, а потом се вратио у земљу где је и пре и после немачке окупације извео више пројеката, бавио се педагошким радом, написао многе књиге и добио бројна признања.¹²⁰¹

¹¹⁹⁹ С.Беговић, *нав.дело*, 208.

¹²⁰⁰ Био је члан Савеза комуниста, а после Социјалистичке партије Србије. Биран је за члана Савета СР Србије и члана Савета САП Војводине. За свој рад више пута је награђиван. Носилац је Ордена рада са црвеном заставом и Ордена заслуга за народ са сребрним венцем.

¹²⁰¹ Са Богданом Несторовићем 1926. године је направио пројекат Храма светог Саве, са којим је победио на конкурс. Подигао је више храмова и меморијалних објеката. Стварао је у неколико архитектонских праваца, а највише у српском националном стилу и модерни. Пројектовао је многе јавне грађевине и приватна здања по читавој Југославији, сарађивао у бројним часописима и објавио неколико књига о свом

Први светски рат, као што је поменуто, био је за Дерока посебно интензивно искуство, с обзиром на летачку обуку и пилотирање за време рата. Током Другог светског рата, међутим, не само да није био војно активан, већ је као интелектуалац био затворен једно време у логору на Бањици као талац, где је урадио серије цртежа из логорског живота.¹²⁰² Његова ратна хроника у цртежима и акварелима почела је и пре боравка у логору. Све те радове објединио је у *Циклус окупације и ослобођења Београда 1941-1944: Цртежи и акварели А.Дерока*. Цртеж са насловне стране настао је већ током 1941. године и на њему су две шаке повезане ланцима, што је, наравно, алузија на немачку окупацију. Из тог периода су и цртежи *Београд априла 1941* и *Вешање на Теразијама* које је забележио на лицу места. На првом цртежу види се разрушен мост и девастиран град, чија се страхота огледа и на усковитланом небу. На другом цртежу виде се тела обешених како висе са уличних светиљки. Сцена се довијала на Теразијама, што је наговештено приказом палате Албанија.

Из циклуса окупације и ослобођења
Београда 1941-1944



Цртежи и акварели А.Дерока

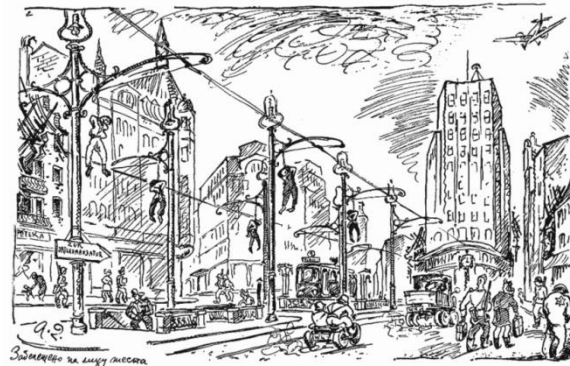
Први рад из *Циклуса окупације и ослобођења Београда 1941-1944: Цртежи и акварели А.Дерока*, 1941, цртеж.

истраживачком раду, највише из области средњовековне архитектуре. Бавио се такође и илустровањем и опремањем књига, израдом плаката и зидним сликарством. Почетком тридесетих година постао је професор на Архитектонском и Филозофском факултету на којима је предавао до пензионисања, а након рата постао је редовни члан Српске академије наука (1969). Добитник је више угледних признања.

¹²⁰² У Годишњаку града Београда (Књ. VI – 1959, 499-518), под иницијалима А.Д., Александар Дероко објавио је исповест из заточеништва.



Београд априла 1941, 1941.



Вешање на Теразијама, 1941.

За Дерока је заточеништво у логору било на психолошком и емотивном плану изузетно тешко. Третман у логору је описао као „унижење свега оног најосновнијег човечанског у човеку“.¹²⁰³ Једно од најнеиздржљивијих осећања за Дерока је била „повреда човекових најинтимнији неопходности... У ратовима се ипак, некако, бар досада, гинуло као човек, ма и у блату, рову, води... ипак као човек од човека“.¹²⁰⁴

У свој тој недаћи, одлучио је да мисли закупи уметничким стварањем. Један од највећих шокова доживео је прве ноћи у логору, када је схватио да чак и најосновније потребе човека не могу са достојанством да се обављају, већ пред свим затвореницима једне просторије. Зато је један цртеж посветио управо том трауматичном искуству: *Таоци у логору на Бањици, прва ноћ*.



Таоци у логору на Бањици, прва ноћ, 1941.

¹²⁰³ Александар Дероко, *Таоци у логору на Бањици*, у: *Годишњаку града Београда*, Књ. VI, Београд, 1959, 501.

¹²⁰⁴ Александар Дероко, *нав. дело*, 500.

Дероко је највише бележио догађаје из свакодневног живота у логору. Два цртежа посвећена су, на пример, тренутку обедовања (*Таоци у логору на Бањици 1941. Чанак празне чорбе и парче хлеба на дан, Таоци у логору на Бањици 1941. ручак на поду*), неки цртежи шетњама у дворишту логора (*Таоци у логору на Бањици новембра 1941. у дворишту затвора, Сељаци затворени на Бањици*), на једном је гомила одеће стрељаних која је слата на преправке у радионицу у самом логору (*Капути стрељаних*). Један цртеж који настао накнадно, али током рата, под називом *Без објашњења*, посвећен је стрељаним логорашима.



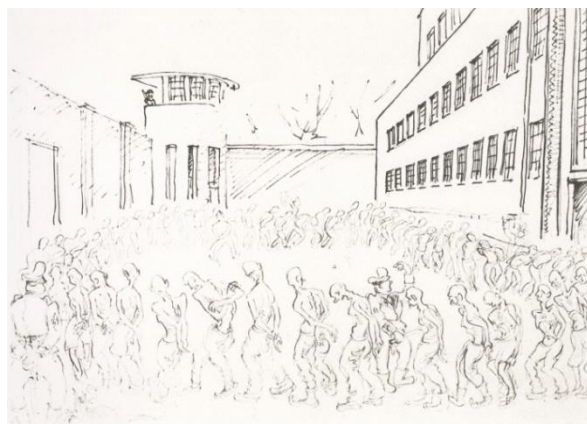
*Таоци у логору на Бањици 1941.
Чанак празне чорбе и
парче хлеба на дан, 1941.*



*Таоци у логору на Бањици 1941.
ручак на поду, 1941.*



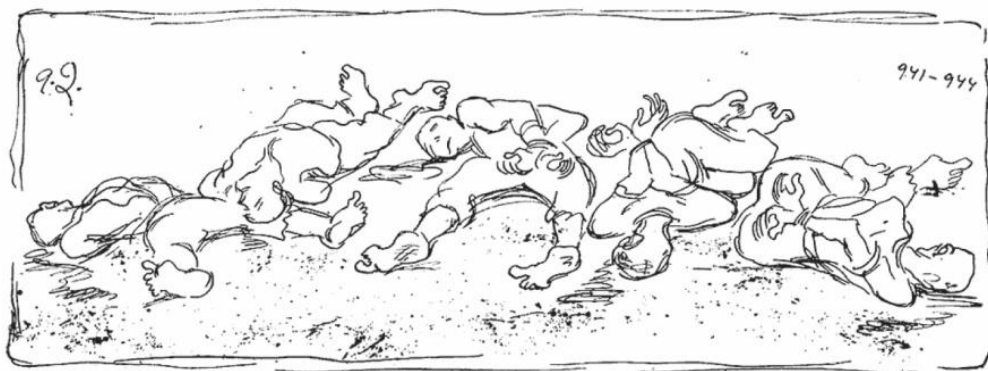
*Таоци у логору на Бањици новембра 1941.
у дворишту затвора, 1941.*



Сељаци затворени на Бањици, цртеж оловком



Капути стрељаних, 1941.



Без објашњења, 1941-1944.

На неколико цртежа Дероко је приказао замишљене сцене на губилишту у Јајинцима. У питању су два цртежа под истим називом: *На Јајинцима*. На првом су приказана три наоружана Немца (два војника и један наредник), која се спремају да запуцају на последњег живог логораша из те групе. Остали су већ убијени и налазе се у првом плану композиције у виду набацаних тела на гомили. У тој гомили, од количине настрадалих, не разазнају се појединачна тела, већ само неки делови, попут ногу, туку, глава. Сцена је напета не само због тематике, већ и због тога што је Дероко испунио рад до крајњих граница папира, тако да композиција „не дише“. Оно што се је врло необично када су ова два цртежа у виду јесте што је у првом посматрач иза гомиле лешева, док је на другом „у улози“ егзекутора. Тако, у првој, посматрач не види лице логораша који ће бити стрељан већ у наредном моменту, док је у другој посматрач директно суочен са логорашима који ће бити стрељани.



На Јајинцима, 1941.



На Јајинцима, 1941.

Након изласка из логора, Дероко наставља са вођењем своје ратне хронике кроз приказе дешавања током 1944. године. На једном раду, под називом *Земунски аеодром, октобра 1944.*, представљено је немачко минирање Земунског аеодрома само неколико дана пре ослобођења. На раду је приказан сам тренутак експлозије, али пошто их је било више, неке мине су већ експлодирале, тако да се поред праска види и велика количина дима.



Земунски аеодром, октобра 1944, 1944.

Из октобра 1944. године су још три Дерокова рада у техници акварела, који приказују кратке и упечатљиве тренутке. Један је *Погођени авион, октобра 1944*, на коме из неке

градске улице Дероко посматра пад авиона. Други рад је *Земунски мост под ватром бацача, октобра 1944*, где се види један разрушен мост и други око кога падају гранате.



Погођени авион, октобра 1944, 1944



Земунски мост под ватром бацача, октобра 1944, 1944

Трећи рад из октобра 1944. године посебно је занимљив, јер се радња одвија скоро на истом месту са кога је Дероко скицирао *Вешање на Теразијама*. На овом раду под називом *Берберин спасава рањеног тенкисту пред „Албанијом“ 10. октобра 1944*, приказан је драматичан тренутак када берберин спасава тенкисту, што је представљено у првом плану. Одмах иза њих је тенк, који заузима скоро цео доњи део цртежа. Његова величина посебно је наглашена због кадра који је Дероко одабрао, јер је тренутак забележен из доњег ракурса, што наравно доприноси и драматичности целе композиције. У другом плану је „Албанија“, сва у диму, са чијих прозора немачки војници пуцају. Оно што, међутим, смета или бар ублажава композицију јесте Дероков стилски приступ, који је овде налик на онај који би се користио у стрипу или, чак, на карикатури.



Берберин спасава рањеног тенкисту пред „Албанијом“ 10. октобра 1944, 1944.

Неки уметници се уколико се нађу у ситуацијама у којима је био Александар Дероко повуку у себе и не могу да стварају. Са Дероком то није био случај. Он је одлучио да све најстрашније и најдраматичније моменте током рата забележи и тако се са њима суочи. Осим тога, Дероко је имао и потребу да те тренутке овековечи и не само са околином, већ и са потоњим генерацијама.

Током Другог светског рата, Дероко је био ангажован и као архитекта на обнови града Смедерева, након експлозије 5. јуна 1941. године.

Сликар и професор Драгољуб Вуксановић – Вуксан¹²⁰⁵ учествовао је у НОР-у већ од 1941. године и био члан Агитпропа штаба Ужичког одреда.¹²⁰⁶ Радио је у „Партизанском атељеу“ у ослобођеном Ужицу током 1941. године. Крајем те године, међутим, Немци су га заробили. Прво је боравио у логору на Бањици, а потом је, 1942. године, пребачен у логор у Немачкој, па у Норвешкој.¹²⁰⁷ Тако, заправо, он првим делом стваралаштва припада групи уметника-револуционара који су стварали на фронту. У том периоду радио је највише плакате и цртеже са револуционарним темама, у којима је изражен реалистичан

¹²⁰⁵ Рођен је 1908. године у Ужицу, а преминуо 1973. године у Београду. Сликарство је учио у Уметничкој школи у Београду 1936. године. Љиљана Константиновић, *Концентрациони и заробљенички логори. Насиље и отпор*, Историјски музеј Србије, Београд 1977, 4. Пре Другог светског рата радио је као професор ликовног васпитања у гимназијама у Лозници и Ужицу. Текст Драгутина Паунића поводом Јубиларне изложбе Друштва ликовних стваралаца Вуксан, у Народном музеју Смедеревске Паланке, 18.10. 2011.- 20. 11. 2011. Преузето са: http://www.stafelaj.com/index.php?option=com_content&view=article&id=170:jubilarna-izložba-drustva-vuksan-2011&catid=46:o-drustvu&Itemid=55.

¹²⁰⁶ Огњен Вукелић, Љиљана Константиновић, Милан Маровић, Мухамед Карамехмедовић, Љубица Дамјановска, Смиљка Матељан, Јуре Микуж, *Југословенска уметност у народноослободилачком рату 1941/1945*, у: Умјетност и револуција:Револуционарно сликарство, Загреб, 1977, 259. (у даљем тексту: *Југословенска уметност у народноослободилачком рату*).

¹²⁰⁷ Љубица Кремић, *Ликовни уметници у НОР-у 1941-1945*, каталог изложбе, Војни музеј у Београду, Београд, јули 1991.

приступ мотивима.¹²⁰⁸ То се најбоље може увидети на плакатима које је тада извео: *Ја се борим а ти?*, *У борби против окупатора* или *Пази нетоколониш вреба* (израђен дан после експлозије у партизанској фабрици оружја у Ужицу). На њима се види и како је изгледао поједностављени уметнички приступ који је имао за циљ обраћање широким народним масама и саопштавање врло јасних порука.¹²⁰⁹



Ја се борим, а ти?, 1941,
комбинована техника¹²¹⁰



У борбу против окупатора, 1941,
комбинована техника¹²¹¹

Из тог периода је и више цртежа и акварела посвећених партизанској тематици. Међу њима су, на пример, *Борац – радник с пушком* (1941), *Радници фабрике оружја* (1941), *Испраћај одреда кроз село* (1941), *Портрет Душана Јерковића* (1941) и *Мали курир* (1941).



техника¹²¹²

Испраћај одреда кроз село, 1941, комбинована

¹²⁰⁸ Југословенска уметност у народноослободилачком рату, 74.

¹²⁰⁹ Југословенска уметност у народноослободилачком рату, 74.

¹²¹⁰ Војни музеј у Београду инв. бр. 10386.

¹²¹¹ Војни музеј у Београду инв. бр. 10385.

¹²¹² Војни музеј у Београду инв. бр. 10379.



Портрет Душана Јерковића,
1941, комбинована техника¹²¹³



Мали курир, 1941,
комбинована техника

Већи део његовог ратног опуса, међутим, створен је у заточеништву. Драгољуб Вуксановић је већ јануара 1942. године у Бањичком логору израдио цртеж *Логораш*.¹²¹⁴ Поред логораша нагог до појаса који је главни мотив, на истом листу су и студије ликова затвореника. Ликовни домет овог аутора очевидан је у чврстој контури и инсистирању на пластичности, која је постигнута сенчењем.¹²¹⁵ Из Бањичког логора је и портрет *Радоја Алексића*.



Бањица, 1942, цртеж оловком



Радоје Алексић, 1942, цртеж оловком¹²¹⁶

¹²¹³ Војни музеј у Београду инв. бр. 10378.

¹²¹⁴ Овај рад је означен као *Бањица* у каталогу изложбе: Љиљана Константиновић, *Концентрациони и заробљенички логори. Насиље и отпор*, Историјски музеј Србије, Београд 1977.

¹²¹⁵ *Југословенска уметност у народноослободилачком рату*, 75.

¹²¹⁶ Војни музеј у Београду инв. бр. 10575.

Вуксановић је и у логору у Норвешкој наставио да ствара ликовна дела, колико год су му услови то допуштали. Из тог периода потиче један посебно потресан цртеж *Логор у Норвешкој*, рађен 1942. године. На њему су приказани изгладнели логораши, чије су се индивидуалне црте скоро у потпуности изгубиле услед изгладњивања и разних мучења, које су трпели током заточеништва. Они чак више личе на скелете, него на живе људе.



Логор у Норвешкој, 1942, цртеж оловком¹²¹⁷

Током боравка у истом логору, настали су и мање узнемирујући цртежи на којима је представљена логорска свакодневница: *Из логора у Норвешкој* (1942) и *Пред амбулантом* (1943).



Из логора у Норвешкој, 1942, цртеж оловком¹²¹⁹



Пред амбулантом, 1943, цртеж оловком¹²¹⁸

После рата, Вуксановић је наставио да се бави сликарством¹²²⁰ и преваходно је стварао на тековинама поетског реализма и експресионизма боје којима је овладао у предратном периоду.

¹²¹⁷ Војни музеј у Београду инв. бр. 10569.

¹²¹⁸ Војни музеј у Београду инв. бр. 10557.

¹²¹⁹ Војни музеј у Београду инв. бр. 10570.

Прогањан због својих левичарских убеђења још у Краљевини Југославији, Стипе Пекић се прикључио Народно-ослободилачкој борби већ 1941. године. Ухапшен је у Београду и спроведен на Бањицу децембра 1943. године. На пак-папиру узетом из пакета радио је цртеже и карикатуре раствором хипермангана. У соби број 4 покренуо је сатирични лист „Логораш“. Израдио је шаховске фигуре од хлеба и поклонио их женској соби смрти број 38, као и један дрворез. По сећању једног од затвореника, Стипе је био аутор низа карикатура, између осталог и аутокарикатуре како улази у логор без главе.¹²²¹

Својим страдањима из Првог светског рата, велики српски вајар, Ристо Стијовић, додао је и патње у Другом. Наиме, за време окупације био је хапшен и затваран у логору на Бањици. На изложби бањичких заточеника 1945. године излагани су Стијовићеви цртежи и портрети др Александра Белића, Владислава Рибникара, др Виктора Новака, др Букића Пијаде и три друга портрета.¹²²²

Један од најпродуктивнијих стваралаца на Бањици био је Петар Миливојевић, према сећању бивших заточеника аутор преко сто радова. Рођен је у Призрену 1913. године. Уметничку школу завршио је у Београду (1938). Био је члан КПЈ (од 1937). Као наставник цртања радио је Ваљевској гимназији, али је после радничких демонстрација 1940. године отпуштен из службе. Ухапшен је 1941. године. У Музеју Бањичког логора од поменуте стотине дела, остала су сачувана само два његова цртежа: *портрет Душана Јерковића*, новинара и *портрет Јована Тодоровића*, каснијег археолога. (инв.бр.И2/2_422_1).¹²²³

¹²²⁰ Био је професор ликовног образовања у Смедеревској Паланци (1953-1965).

¹²²¹ С.Беговић, *нав.дело*, 209-210. Рођен је у Макарској 1908. године, а умро је у Београду 1944. године. Завршио је Уметничку школу у Београду. Био је наставник цртања у Неготину, одакле је отпуштен због сарадње с напредним радничким покретом. После отпуштања радио је у београдском листу „Правда“ и цртао карикатуре у „Ошишаном жежу“.

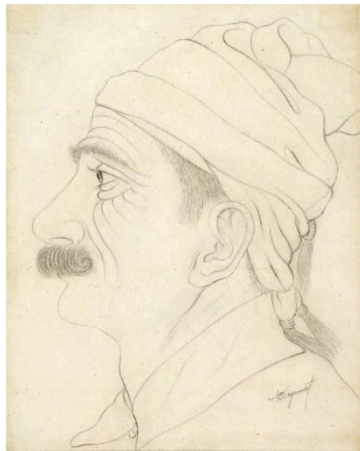
¹²²² С.Беговић, *нав.дело*, 210. Рођен је у Подгорици 1894. године, а преминуо је у Београду 1974. године. Завршио је Уметничку школу у Београду. Учествовао је у Првом светском рату и повлачећи се преко Албаније стигао на Крф. Као болесник послат је с рањеницима у Француску, где се уписао на *École de Beaux Arts* у Марсељу, а потом Паризу. Први пут је излагао 1919. године у *Salon d'Automne*, а затим у *Salon des Independants*.

¹²²³ А.Банковић, *нав. дело*, 59; С.Беговић, *нав.дело*, 211.



Портрет Јована Тодоровића, 1942.

Сарадник Народно-ослободилачког покрета од 1941. године, Никола Карановић је због тога ухапшен 1943. године. На Бањици је остао до расформирања логора. На изложби радова из логора 1945. године, било је изложено 13 његових радова: четири цртежа (*Италијански антифашиста Ђузепе Месина, Емерсон, Иван Петровић и Непознати*), два рада у пластелину (*Тарас Буљба и Гладни*), седам радова у хлебу, затим портрети архитекте Воје Мидића, Џеферсона, једног Муслимана и непознатог борца.¹²²⁴ Од његових радова у Музеју града Београда сачувана су два сигнирана цртежа. У питању су реалистично рађени портрети непознатих затвореника (инв.бр.И2/2_290 и инв.бр.И2/2_291). На једном је *портрет затвореника из профила, са брковима и турбаном.*¹²²⁵



портрет затвореника из профила, са брковима и турбаном

¹²²⁴ С.Беговић, *нав. дело*, 211; М.Митровић, *Изложба радова рађених у логору на Бањици за време окупације 1941-1944. год*, Акциони одбор логораша, Београд, 1945, 9-10.

¹²²⁵ А.Банковић, *нав. дело*, 59.

Из треће групе, ликовних уметника који су завршили школовање после рата,¹²²⁶ подробније ће бити разматрани: Вида Јоцић, Милица Зорић, Милош Бајић и Александар Лакић.

Вида Јоцић једва да је навршила двадесет година када је ухапшена у Београду као борац Ваљевског партизанског одреда. Спроведена је у логор на Бањици, а одатле у Освјенћим (Аушвиц) и Равенсбрик. Академију ликовних уметности завршила је после рата у Београду. Вида Јоцић надахнуто је остварила циклус *Аушвиц—Апел*, који се убраја у значајна дела југословенске и европске вајарске уметности. На изложби бањичких заточеника било је изложено шест њених радова.¹²²⁷

Једна је од зачетница таписерије као аутохтоне ликовне дисциплине на тлу бивше Југославије, Милица Зорић се на почетку студија сликарства и историје уметности у Београду пред Други светски рат, заинтересовала за револуционарну идеологију. Ратне године проводи у концентрационим логорима у Јасеновцу, Лобор-граду и на Бањици. Најдуже је боравила у Бањичком логору, где је израђивала главе многих лутки које су радиле друге заточенице. У сећању је остала њена лутка *Тарас Буљба*.¹²²⁸

Александра Лакића Гестапо је ухапсио 1944. године, када је спроведен у логор на Бањици, а потом у Француску у концентрациони логор *Erouville*. Након бекства из тог логора био је у неколико репартијационих логора (Verdune, Snippes, Chartres). Из свих тих логора, сачувано је више цртежа. Сликарски се школовао тек после рата.¹²²⁹



Жито, 1942, уље на картону.

¹²²⁶ Вида Јоцић, Александар Лакић, Гордана Лазић, Милош Бајић, Ратимир Ратко Стојадиновић и Милица Зорић.

¹²²⁷ С.Беговић, *нав.дело*, 212.

¹²²⁸ С.Беговић, *нав.дело*, 210.

¹²²⁹ Након рата краће време ради као службеник у Министарству финансија НР Србије. Уписује се (1945) на Академију ликовних уметности у Београду, класа проф. Ђорда Андрејевица – Куна. Од 1950. године похађа Мајсторску радионицу Ђ. Андрејевића – Куна. Следеће године учествује на више групних изложби у Београду и постаје члан УЛУС-а. Од 1953. године се настањује у Новом Саду. Излагао је на више изложби у земљи и иностранству. бавио се пројектовањем изложби „Четрдесет година КПЈ и СКОЈ-а“ и „Двадесет година револуције“. (Огњен Вукелић, Љиљана Константиновић, Милан Маровић, Мухамед Карамехмедовић, Љубица Дамјановска, Смиљка Матељан, Јуре Микуж, *Југословенска уметност у народноослободилачком рату 1941/1945*, у: Умјетност и револуција: Револуционарно сликарство, Загреб, 1977, 253.).

Пре него што је одведен у логор Бањица, Лакић је стварао врло експресивне, пастуозне и колористички изражајне радове, као што се то може видети на пејзажу *Жито* из 1942. године.¹²³⁰ На овом делу као да се ратно стање и окупација не осећају, али већ наредне године (1943) слика уље *Ка свјетлости*, које има другачији карактер. Оно је ангажовано и представља две групе људи. Једна је у првом плану са рањеником, док је друга у позадини. Фигуре су у мобилисаном стању, у акцији. Експресивност је и даље ту, али су наноси боје тањи, колорит је загаситији и слика имам сасвим другу атмосферу у односу на ону насталу само годину дана пре. Потези четке откривају да је исти аутор у питању, али је све остало другачије.



Ка свјетлости, 1943, уље

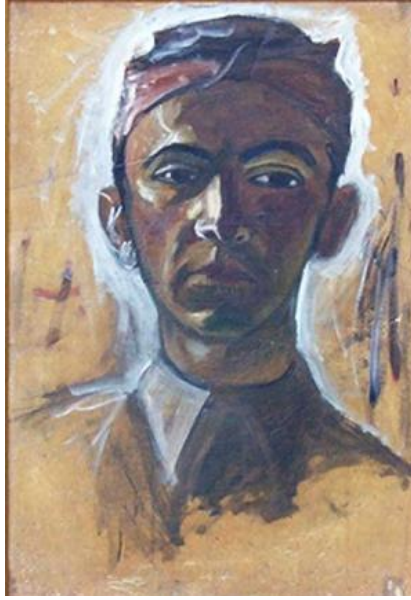
Још већи контраст представља наредно дело, чини се, погрешно датовано у 1942. годину.¹²³¹ Наиме, Лакић је током боравка у логорима, од 1944. године, радио белешке и скице изведене на комадима коверата,¹²³² а необрађена позадина на овом раду открива тврди папир коришћен за коверте. Техника је, чини се, такође, погрешно наведена (уље на платну), јер се по потезима и структури види да је у питању пастел или креда.

Овај аутопортрет рађен је реалистично, потези и даље поседују дозу експресивности, али је стилски оно потпуно другачије од дела из 1942. и 1943. године. Дела Александра Лакића из ратног периода, можда најбоље од свих показују психичке и емотивне промене које су се догађале у људима, који су прошли терор окупације, а посебно логора.

¹²³⁰ Дело *Жито*, део је колекције Аукцијске Куће Србиновски, уље на картону, 21 x 26.5 цм.

¹²³¹ Дело *Аутопортрет*, колекција Аукцијске Куће Србиновски, уље на платну, 63 x 42 цм.

¹²³² *Југословенска уметност у народноослободилачком рату*, 76.



Аутопортрет, 1944.

Милош Бајић рођен је у Ресановцима код Босанског Орахова 1915. године, а преминуо је у Београду 1995. године. Уметничко школовање почео је 1936. године, али је због болести прекинуо студије и отишао за учитеља у Македонију. Септембра 1941. године ступио је у Ваљевски партизански одред, где је израђивао плакате и остали пропагандни материјал. Пре логорског заробљеништва, Бајић је био у Ваљевском партизанском одреду. Четници су га чак осудили на смрт, али је у последњем тренутку успео да побегне и дође до Београда. После бекства, скриван је и лечен на Грудном одељењу београдске болнице. На основу потернице из ваљевске полиције ухапшен је октобра 23. октобра 1942. године и спроведен у логор на Бањици, одакле је 26. децембра 1944. године транспортован у Маутхаузен.¹²³³ У каталогу изложбе бањичких заточеника забележено је да је изложио преко 40 радова. Међу њима су портрети Стефана Ђелинеа, Петра Никезића, Душана Богдановића, Букића Пијаде и Миће Марковића. Од цртежа са сценама запамћени су *Читање вранца*, *Заједничка исхрана*, а од рељефа *Ручак*, *Чика Мика* и *Трешење тепиха*.¹²³⁴

У Музеју града Београда, чувају се 54 рада Милоша Бајића, од којих највећи број чине портрети (сачуван је и аутопортрет).¹²³⁵ Поред њих, велику групу радова чине сцене из логорског живота: играње карата, мица или шаха, прање веша, затвореници на раду, читање *Вранца* итд. У техници акварела позната су два са представом логорске болнице. Неки од затвореника радили су цртеже и као предлошке за ручни рад. Од радова из те категорије од Милоша Бајића значајна су три цртежа.¹²³⁶ На једном је из профила

¹²³³ I. Simeonović-Ćelić, *нав. дело*, 92.

¹²³⁴ С. Беговић, *нав. дело*, 212.

¹²³⁵ Portreti (poput inv.br.I2/2_292 i inv.br.I2/2_294), autoportret (inv.br.I2/2_297), scene iz logorskog života (inv.br.I2/2_302, inv.br.I2/2_305, inv.br.I2/2_307, inv.br.I2/2_311), pranje veša (inv.br.I2/2_314), zatvorenici na radu (inv.br.I2/2_312, inv.br.I2/2_315), čitanje vrabca (inv.br.I2/2_331); logorska bolnica u tehnici akvarela (inv.br.I2/2_316 i inv.br.I2/2_319). (А.Банковић, *нав. дело*, 59-60).

¹²³⁶ А.Банковић, *нав. дело*, 59-60.

представљена старија жена у папучама, са решеткама у позадини. Цртеж је рађен обичном оловком и оловкама у боји (љубичаста и црвена), а на полеђини је текст *Овако би требало да изгледа тај сликовити рељеф када се заврши.*¹²³⁷ На другом цртежу, под називом *Четири затворенице* су представљене три женске фигуре, а на полеђини је записано: *Груби црно бели гоблен (И2/2_424).*¹²³⁸ Трећи је портрет Боже Стојановића, по коме је настао вез.¹²³⁹



Четири затворенице, 1942-1944, цртеж оловком на папиру

Милош Бајић је систематизовао и у писаној форми објавио своја искуства из Бањичког логора и дао је један посебно значајан интервју, из којих се могу издвојити неке изјаве посебно релевантне за ову студију. Према његовом сведочењу из логора на Бањици је остало око 80 цртежа.¹²⁴⁰ Међу њима је *Аутопортрет из логора Бањица* (1943), рађен на новинском папиру. (Власништво Музеја историје Југославије, Инв. бр. 4252.ИИИ.5/166) Сачуван је и цртеж *Бањица амбуланта*.

Пошто је свако уметничко изражавање било забрањено, и пошто „... Нико од нас није знао шта га очекује па, готово да сам изазивао судбину...“¹²⁴¹ ... Бележио сам сцене из живота у соби логора. Направио сам цртеж *Извођење на стрељање*. Могло ми је то доћи главе...“¹²⁴² Услови за стварање били су врло тешки: „Цртао сам оловчицом величине малог прста и на папиру каквог се докопам. На Бањици је то био тоалет-папир, комад новина или омот са пакета“,¹²⁴³ а и када би били готови, представљали би опасност за аутора, који се довијао како да их сачува: „Цртеже које сам направио у самом логору, скривао сам у недрима, испод лежаја, или сам их закопавао у земљу. Једног дана пала ми је у очи боца противпожарног апарата. Испразнио сам је једне ноћи и напунио цртежима. У поноћ сам боцу закопао у неки трап. Шестог маја 1945, на дан ослобођења, извадио сам цртеже из земље. Са око

¹²³⁷ А.Банковић, *нав. дело*, 60.

¹²³⁸ Inv.br.I2/2_424 (А.Банковић, *нав. дело*, 60).

¹²³⁹ Inv.br.I2/2_303 i inv.br.I2/2_304 (А.Банковић, *нав. дело*, 60).

¹²⁴⁰ I.Simeonović-Čelić, *Miloš Bajić: Umetnost, možda, ne može da izmeni svet, ali ga može podstaći*, у: *Likovne sveske* 9, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1988, 96.

¹²⁴¹ *Исто*.

¹²⁴² *Исто*.

¹²⁴³ *Исто*.

150 цртежа вратио сам се у Београд...¹²⁴⁴ ... Сви ти радови су тајно изношени из логора. Цртеж *Извођење на стрељање* изнео је сакривен у ципели један шофер-механичар. Заборавио сам му име. Доцније сам по том цртежу правио линорез. Неке радове ми је износио Саша Жужул који је успео да побегне из логора. ... Цртеж учитеља Кораћа, стрељаног на Бубњу код Ниша, изнела је једна девојка. Сакрила га је у увојцима косе“.¹²⁴⁵ Јелена Николајевић Васиљевић изнела је неколико радова Милоша Бајића из логора на Бањици. Њих је са собом имала током боравка и у Аушвицу и успела је да их сачува до ослобођења.¹²⁴⁶

Какав је однос логорске управе био према затвореницима, најбоље сведочи изјава Лагеркоманданта Ганца: “Човека не смеете убијати ватреним оружјем. Та смрт се далеко чује. Људе треба довести у такво стање да умиру природном смрћу. Нико у бараци не сме бити болестан. Сви морају на рад. Ко не ради, нека умре. Смањити следовање хране на половину тежим болесницима, а онда ће страшна смрт покосити све“.¹²⁴⁷ Бајић сведочи: „Ту су људи били претворени у обезличене бројеве. За логорске власти њихова имена нису била важна...¹²⁴⁸ ... Обезвређени као личности, неспособни за даље напоре, нису могли да издрже...¹²⁴⁹ ... Данима се одлазило и враћало са мокром одећом, све док се она на телу не осуши или док затвореник не умре...¹²⁵⁰ ... Радна снага опадала је из дана у дан. Чинило се све да да се снага очува што више. Радило се спорије. Саботирало се на различите начине, ..., тело се напрезало до једне могуће тачке постојања. Назовимо је „нулта тачка“. После тога организам није имао више ни физичке, ни психичке моћи. Губила се свест. Тело је падало и ништа га више није могло задржати. Свест је престајала да прати поступке. Није се осећало, није се разумело више ништа...¹²⁵¹ ... исхрана у логору већ после прве недеље доводила је организам до стања отупелости и бунила, које се физичким радом још више погоршавало. Престајала је готово свака контрола разумног одлучивања. То је било болесно стање организма. Рефлекси би отупели, а поступци постали неконтролисани“.¹²⁵²

Према сведочењу М.Бајића, управо је стваралачки рад био стедство да се опстане: „...Други светски рат је био пакао. ... Данас и мени самом изгледа невероватно преживети све то. Још више сачувати своју имагинацију, наћи времена да се то забележи. Сваки тај аутентични цртеж у мени данас дочарава стање, атмосферу, бол. Све оно што се збивало у тим временима. Данас се поново питам како се то могло преживети и како се све то може данас мерљиво изразити...¹²⁵³ ... Склоност ка ликовном стварању називао сам „психички тонус“, занесењаштво. Уметност ми је показала животни циљ. Ни пакао, ни тешкоће ту више ништа нису могле изменити...¹²⁵⁴ ... У човековој природи је да не воли зло и насиље али ако се нађе у таквом стању суштина није у страху него у тражењу унутрашње снаге да се тога ослободи. Да

¹²⁴⁴ Милош Бајић: *Маутхаузен 106621*, 5.

¹²⁴⁵ I.Simeonović-Ćelić, *нав. дело*, 96.

¹²⁴⁶ М.Милић, *Иза решетака Бањичког логора*, Годишњак града Београда 6, Београд, 1959, 544-545.

¹²⁴⁷ Милош Бајић: *Маутхаузен 106621*, 18; Valja odmah napomenuti da su neki Bajićevi radovi (crteži nastali tokom marta i aprila 1945. godine), poslužili su kao dokazni materijal prilikom suđenja ratnim zločincima, posebno na suđenju Antonu Gancu, nacističkom komandantu logora. (I.Simeonović-Ćelić, *нав. дело*, 98.)

¹²⁴⁸ Милош Бајић: *Маутхаузен 106621*, 5.

¹²⁴⁹ Милош Бајић: *Маутхаузен 106621*, 11.

¹²⁵⁰ *Исто*.

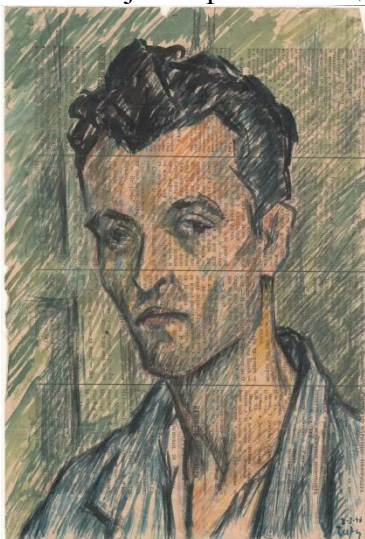
¹²⁵¹ *Исто*.

¹²⁵² Милош Бајић: *Маутхаузен 106621*, 15-16.

¹²⁵³ I.Simeonović-Ćelić, *нав. дело*, 78-79.

¹²⁵⁴ I.Simeonović-Ćelić, *нав. дело*, 80.

нађе себе у себи...¹²⁵⁵ ... Потреба за цртањем била је стално присутна код мене за све време рата. Успевао сам да бележим и поред тога што је било веома тешко опстати у самом логору. И много јачи организми од мог су постртали“.¹²⁵⁶



Аутопортрет из логора Бањица (1943)



Бањица амбуланта

Разумљиво, на особеност уметничког израза нису утицала само оскудна средства којима је уметник располагао, него општа атмосфера и тематика које су се наметале: „Сцене ужаса са којима сам се суочавао нису ми дале мира. Трагао сам за начином како да их изразим. Од реално документарног цртежа прешао сам на експресију, која ми је била ближа.“¹²⁵⁷ Сви ликовни елементи били су обележени, а и условљени напред поменути: „У односу на боје код мене је у свести постојала јасно подвучена граница. Драма човековог страдања. То је супротно од живота. То је анти-живот. Узео сам Мондријанову поделу на АНТИ-БОЈЕ и БОЈЕ. Раније је код мене постојала имагинација простора НЕ БОЈЕ. Сву ту Апокалипсу видео сам у скалама сивог, тамног, рустичног, сонорног. Била је присутна борба светлости против таме уз употребу ритма и линија“.¹²⁵⁸

После ових сведочанстава, питање “до које мере су ти људи могли у тим условима могли да користе машту?” само по себи добија одговор. Наиме, нема ниједног рада (осим *Тараса Буљбе*) који по тематици напушта проблематику свакодневног логорског живота (напушта га, истина, самим чином стварања које је било забрањено). Можда је један од разлога за ограничену тематику било и то што су логораши кроз уметничко представљање драматичних ситуација лакше успевали да процесуирају такве страхоте. Други разлог свакако се односи на један од циљева самог уметничког стваралаштва у логору, а то је сведочанство. Уметност као стварање успомене, а дела као надгробне плоче за страдале, били су начин да се очува сећање на њих, али и на све оне који су попут њих. Али, сведочанство може бити и активно сведочење - тако су цртежи Милоша Бајића послужили

¹²⁵⁵ I.Simeonović-Ćelić, *нав. дело*, 96.

¹²⁵⁶ *Исто*.

¹²⁵⁷ Милош Бајић: *Маутхаузен 106621*, 5.

¹²⁵⁸ I.Simeonović-Ćelić, *нав. дело*, 105.

приликом суђења Ганцу, а захваљујући портрету дечака Кокана, који је настрадао у логору, јасно ко су све биле жртве током окупације. Уметничко стваралаштво било је, такође, и вид револта, борбе, односно оружја којим су се логораши борили против логора, његове управе, уопште постојања такве институције, као и окупатора у целини, јер како каже Франкл, „Духовна слобода, која се човеку не може одузети, пружа му до последњег даха могућност да осмисли свој живот“.¹²⁵⁹

10.2. Анализа логорског стваралаштва

Неопходно је посматрати логоре у ширем контексту да би се извршила анализа тамошњег уметничког стваралаштва. Пре свега, важно је објаснити њихову појаву и улогу у историјским околностима, а потом их посматрати кроз филозофско-политичку призму. Не треба заборавити, при томе, да је Београд био први град у Европи на чијој територији су постојали логори (Бањица, Старо Сајмиште, Топовске шупе и Малишића циглана).¹²⁶⁰

Ради добијања што прегледнијег историјског увида у околности у којима су формиран концентарциони логори, и у начине на који су функционисали, треба размотрити теорију Ђорђа Агамбена изложену у његовом делу *Homo sacer. Sovereign Power and Bare Life*,¹²⁶¹ али и тумачење истог кроз радове Уга Влаисављевића, *Простор логора и логор у простору*¹²⁶² и Еве Пловске Зиарекве *Bare Life*.¹²⁶³ Осим тога, Ђорђо Агамбен такође се бавио проучавањем концентрационог логора Аушвиц и своја истраживања објавио је у књизи *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*.¹²⁶⁴ Агамбен је у проучавању феномена логора постао незаобилазан првенствено због увођења термина *огољени живот (bare life)*, који апсолутно одговара логорској егзистенцији. Огољени живот је живот очишћен од свих политичких, па и људских квалификација. Наиме, аутор највише расправља о радикалној трансформацији политике у простор огољеног живота. Агамбен је увео поделу простора на: простор политике и простор логора. При томе у саму дефиницију логора уводи појам политике, означавајући га као скривену парадигму модерног политичког простора, односно као биополитички простор. Како Агамбен сагледава, у логор се улазило не услед политичког избора, већ због властите крви и биолошког тела, због приватног које је претворено у јавно или политичко: “То је први

¹²⁵⁹ В.Е.Франкл, *нав. дело*, 65.

¹²⁶⁰ А.Банковић, *нав. дело*, 57.

¹²⁶¹ G. Agamben, *Homo sacer. Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press Stanford California 1998.

¹²⁶² U. Vlaisavljević, *Простор логора и логор у простору*, у: *Зписи о тоталитаризму*, Зборник радова са научног скупа, Филозофски факултет у Осијеку, 2014, 143-156.

¹²⁶³ E. Plonowska Ziarek, *Bare Life*, у: *Impasses of the Post-Global: Theory in the Era of Climate Change*, Vol. 2, University of Michigan Library, Ann Arbor 2012, 194-212.

¹²⁶⁴ G. Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Zone Books, New York 1999.

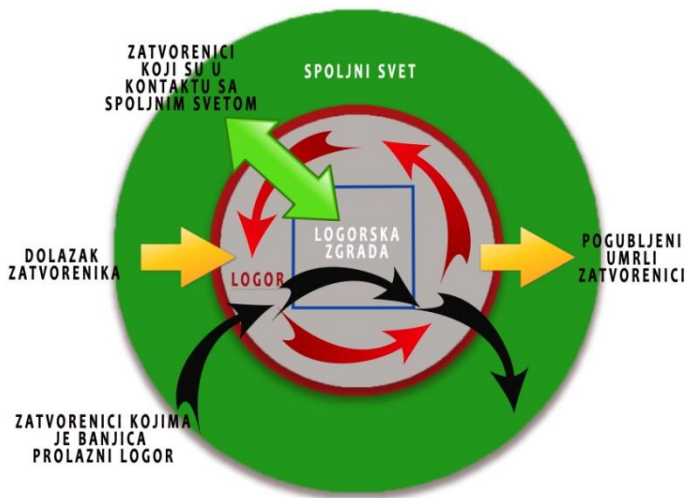
простор у којем јавни и приватни догађаји, политички живот и биолошки живот постају у строгом смислу нераздвојиви”.¹²⁶⁵

Други незаобилазан појам који Агамбен користи је *номос*. Он га употребљава у социолошком дискурсу као произвољан кôд социјалног и политичког понашања, који је социјално конструисан и историјски и географски условљен. Заправо, аутор се, у великој мери, ослања на термин *номос*-а у контексту у коме га је употребљавао Карл Шмит. Рођење логора Агамбен везује за кризу модерног *номос*-а, која настаје као последица дезартикулације троделне структуре државе: територије, правног поретка и рођења, где се рођење уписује у прва два. Логор, заправо, постаје нови сигурни регулатор уписивања живота у политички поредак, односно, логор је знак немогућности функционисања система који се онда трансформише у смртоносну машину, при чему се логори третирају као простори изван правног поретка. Другим речима, логор је простор изван закона који се отвара када ванредно стање почиње да буде правило и тада он представља тзв. *скривени регулатор*. У логорима се скупљају они који су изгубили сва грађанска права, што у биополитичком смислу значи сваку “форму живота”, чиме они испадају из поретка.

Логори, зато, нису на територији државе која их је отворила како би сачувала свој поредак, већ негде изван ње. Они, при томе нису искључени из територије, а поготово нису на “одређеном простору” неке друге државе. Они су “неодређени простор” изван “одређеног простора”, односно “дислоцирајуће локализације”, на местима перфорације територије као простора нације-државе.

Каква је, пак, ситуација унутар самих логора, и како и под којим условима долази до стварања уметности, биће јасно кроз анализу унутрашње организације логора и кроз разматрање живота заробљеника. У том дискурсу логор ће бити посматран као социо-културни феномен.

¹²⁶⁵ G.Agamben, *Means without End. Notes on Politics*, University of Minnesota Press, Mineapolis-London 2000, 121.



слика 1.

У логору Баџица, основна подела простора односила се на углавном недоступан свет изван логора и свет унутар логора. (слика 1) У оквиру тога, међутим, постојале су суптилније поделе, где је, на пример, свака соба била свет за себе, јер су се у њима налазили људи потпуно различитог етничког, образованог и културног порекла. Целокупна ситуација у логору као у највећој мери изолованом систему, довела је до формирања посебне културе. Иако је комуникација међу затвореницима и са спољашњим светом била забрањена или ограничена, затвореници су се довијали на различите начине и успевали да комуницирају међу собом и са спољним светом (додуше, у мањој мери). Осим тога, они су створили и један обиман корпус уметничких дела, од којих су нека плод заједничког рада.

Како је поменуто на почетку рада, Виготски је показао да свака људска група, у оквиру одређене историјске епохе, и сваки појединац могу стварати особену људску околину, посредовану знацима и другим помоћним средствима. Основни став Лава Виготског био је да је уметност *друштвена техника осећања*, као и да уметност може да постане предмет научног изучавања само онда када се посматра као једна од животних функција друштва, што се у потпуности може увидети у логорском окружењу. Практична комуникација (радње и поступци) у току заједничких активности, невербална и знаковна комуникација, нужан су услов одржања заједнице и њеног развоја, као и развоја и менталног здравља појединаца, који би без ње западали у патолошка аутистичка стања, о којима делимично говори Виктор Франкл. У условима логорских правила, која комуникацију екстремно отежавају (а често и забрањују), њено одржавање је од кључног значаја, у чему се користе знаковни системи и посебно уметност као особено *средство друштвеног споразумевања*. Уметност је и нарочити, емоционални начин мишљења, у који је укључен и дијалог (као *ланац реакција*), јер су уметничка дела најчешће намењена другима и имају

комуникативни карактер. По Виготском, уметничко дело је „укупност естетских знакова усмерених ка томе да изазову у људима емоције“, што је у логорском окружењу од изузетне важности за опстанак, услед доминантности апатије, проузроковане условима у којима логораши егзистирају.

Према Сигмунду Фројду, како је раније напоменуто, уметност представља средство за уравнотежење са средином, за допуну и проширење живота, она мири супротстављена начела задовољства и стварности. То се слаже са гледиштем С.Моложавија, по коме је уметнички чин - остварен процес нашег реаговања на појаву, који личност проширује, обогаћује и припрема за целовито реаговање на појаву.¹²⁶⁶ Као што је раније предочено, супротност стварности је игра, односно, свет фантазије. Према Фројду, не фантазира срећан, него само незадовољан човек, јер су незадовољене жеље покретачи, стимуланси маште, а свака фантазија је испуњење жеље, коректив стварности. У логорском окружењу такав коректив је неопходан, а уметничко дело се показује као најбоље средство за задовољење незадовољених и неиспуњених жеља, како уметника, тако и посматрача. Може се рећи чак и да *имагинарно води до нове стварности*.¹²⁶⁷

Паралелно са истраживањем значења и значаја комуникације у логорским условима, као и уметности као њеног специфичног вида, мора се обратити посебна пажња на стање појединца (као јединице у тој комуникацији, било да је реч о уметнику или посматрачу), утицајима којима је изложен и процесима који се одвијају у унутарпсихичкој сфери. Људски развој је, пре свега, "унутрашњи" феномен (генетички, психолошки, емоционални) у интеракцији са "спољашњим" светом (услови околине, друштвени, језик, *Umwelt*, окружење, контекст). Наиме, *развој је својство отворених система да прођу кроз трансформације у квалитативним облицима, у сталном односу са околином, а у оквиру неповратног времена*.¹²⁶⁸ *Животна мелодија* је јединствена и током живота појединца се развија, а опстаје и у случајевима радикалних промена животне ситуације, па чак и када се чини да "више ништа неће бити исто: и тада "још увек постоји језгро уз помоћ ког се препознаје јаство".¹²⁶⁹ Развој се зато може посматрати као процес ре-конституисања новог стабилног стања након расцепа, који личи на, али никад није исто као пређашње стање.¹²⁷⁰

Umwelt (окружење) је важан за оно што се доживљава, али то не значи да је, на пример, средина логора имала исти утицај на развој животног тока свих заточеника. Јер, у зависности од унутрашњег стања, исти "објективни" догађај може да има различите одговоре исте особе у различитим тренуцима или местима. Стога се развој животног тока најбоље може окарактерисати француским појмом *bricolage*,¹²⁷¹ где је чак и у условима

¹²⁶⁶ L. Vigotski, *Psihologija umetnosti*, 324.

¹²⁶⁷ *Melodies Of Living*, 47.

¹²⁶⁸ *Melodies Of Living*, 15.

¹²⁶⁹ *Melodies Of Living*, 14.

¹²⁷⁰ *Melodies Of Living*, 34.

¹²⁷¹ *Melodies Of Living*, 45.

логора живот потврђиван као игра,¹²⁷² заснована на имагинација и одговарајућим семиотичким процесима. Као стално развијајући организам, особа која је ушла у логор није идентична са особом која је (ако је) изашла, већ је проширена/сведена, реорганизована, ревидирана. Развој особе током живота, је и развој њеног маштања о прошлости, будућности и о алтернативним животима.

За опстанак личности у логору од пресудног значаја била је способност да се замисли како оно што јесте може да буде различито, а како оно што није може да буде стварно.¹²⁷³ КАО-ДА-ЈЕСТЕ размишљање може бити оријентисано ка будућности (као када се замишља шта ће бити или шта би могло да буде), према прошлости (када се особа сећа шта је било и шта је могло бити), као и према алтернативним садашњостима (када се замишља шта би било уколико би неке ствари биле другачије). Имагинација је суштина развоја, јер она спаја КАО-ДА-ЈЕСТЕ свет, са КАО-ШТО-ЈЕСТЕ светом, служећи се *фикцијом*. Човеков капацитет да ствара знакове и да их користи премошћава јаз између стварног, могућег и немогућег, стварног и имагинарног. Уместо тога, колективна култура личности - значења која су примерена у интеракцији са људима у окружењу је материјал који чини личну културу. Другим речима, у датој колективној култури, особа развија своју *личну културу*.¹²⁷⁴

Опасност прети од догађаја који имају превише јако емоционално оптерећење, те могу постати временски "замрзнути" и постати *трауме*.¹²⁷⁵ Тако болна сећања људи су склони да избегавају, чиме се онемогућава семиотичка разрада датог искуства, које се онда не развија у наратив и имају тенденцију да остане живо, али фрагментисано, дисасоцирана од остатка животне приче. Стога је за стваралаштво у логорима од кључног значаја било да се препознају *ситуације* (по Бронфенбренеру), које су међусобно зависне и уметнуте у шире системе одређивања, као микросистем који је "укључен" у мезосистем и макросистем у односу на спољашњи свет,¹²⁷⁶ односно свих пет *еколошких* система.¹²⁷⁷

За разумевање живота и стваралаштва у логорима значајни су појмови *оквира* и, нарочито *институције*, (према Шуцу) која подразумева било који систем веровања или колективних начина деловања.¹²⁷⁸ Бањички логор тако припада посебној врсти, тзв. *тоталним институцијама* (по Гофману), као што су и затовори и азили, а које се одликују јаким границама, ограниченом друштвеном разменом, па чак и материјалним препрекама.¹²⁷⁹

¹²⁷² Исто

¹²⁷³ O tome: *Melodies Of Living*, 64 i dalje.

¹²⁷⁴ *Melodies Of Living*, 113-114.

¹²⁷⁵ O tome: *Melodies Of Living*, 82 i dalje.

¹²⁷⁶ *Melodies Of Living*, 129.

¹²⁷⁷ O tome: U. Bronfenbrenner, *Ecological models of human development*, International Encyclopedia of Education, Vol.3, 2nd, Oxford:Elsevier, 1994, 37-43.

¹²⁷⁸ *Melodies Of Living*, 130.

¹²⁷⁹ O tome: E. Goffman, *Asylums: Essays on the Social Situations of Mental Patients and Other Inmates*, Anchor books, New York, 1961.

Оквири се могу посматрати као општи споразуми који ограничавају поље могућности једног или више агената у датом окружењу, али га не одређују. Свака појава динамички развијеног оквира такође ће се разликовати од претходних, не само због малих разлика у поставкама, већ и - углавном - зато што исти учесници стварају новину кроз своју ко-регулативну интеракцију.¹²⁸⁰ Оквири покрећу глобално поље искуства и акције кроз које је особа у контакту са светом у својим материјалним (нпр. спремање хране) и друштвеним димензијама (нпр. разговори са другим људима). На тај начин укључују и *лично искуство* (обично скривено под различитим ознакама, као што су феноменолошко или искуствено поље, животни простор, когнитивне репрезентације) и *континуирану интеракцију* са светом.¹²⁸¹

У границама овог конституираног оквира, сусрећу се историја, потребе и жеље једне особе, заједно са актуелним екстерним околностима, а целокупна ситуација захтева реакцију. У социо-културном пољу увек се појављују позиције унутар одређених оквира, а оне укључују представе у различитим облицима (перцепције, осећања, мисли), који стварају општи *Gestalt*. Кроз позицију, особа се бави односом са другима, те она укључује више потенцијалних или стварних прималаца. Кроз дијалогски ангажман или посредством уметничких дела, особа учествује у континуираној реконструкцији оквира и у ширем друштвеном контексту. У позицијама се делује уз помоћ семиотичких алата, који омогућују комуникацију, те су назване *семиотичким позицијама* (Леиман).¹²⁸² У случају логора Бањица, једно уметничко дело, настало у таквим околностима представља семиотички алат *par excellence*.

Људи се мењају кроз живот у великој мери захваљујући улози средстава културе која посредују у нашој способности да запамтимо, замишљамо, предвидимо, делимо и вршимо интеракцију. Све ово се дешава у току суочавања са новим задацима које окружење ствара. Штавише, наше акције доводе до промене – како у окружењу тако и у нама самима.¹²⁸³ Према Фукоу, чин проучавања себе је нераздвојив од норми интернализованих из културе и на неки начин је вежба самосвесности. *Филозофија личног живота* спада у област виших психолошких функција (Виготски) и омогућава личну еластичност кроз животни циклус, ефикасно суочавање са различитим неповољним околностима. *Филозофија личног живота* је генерички извор који се бави руптурама/расцепима, јер “организује” исцељење особе, па је стога у условима живота под окупацијом од великог значаја, јер помаже особи да се носи са неочекиваним насиљем и потенцијалним драстичним променама.¹²⁸⁴ *Рутине*, догађаји који суштински доводе у питање свакодневни живот особе или њене дотадашње рутине, захтевају од појединца процес

¹²⁸⁰ *Melodies Of Living*, 136.

¹²⁸¹ *Melodies Of Living*, 136.

¹²⁸² M.Leiman, *Toward semiotic dialogism: The role of sign mediation in the dialogical self*, u: *Theory & Psychology*, 12, 2002, 221-235.

¹²⁸³ *Melodies Of Living*, 182.

¹²⁸⁴ *Melodies Of Living*, 225-226.

транзиције, који води ка новом облику стабилности. Руптуре укључују процесе трансформације идентитета, учења и стварања даљих значења, те чак и у условима логора може доћи и до развојних процеса.

Употреба културних артефаката као симболичких ресурса омогућава да се искуство одвоји од овог места и тренутка, да се размисли о томе, да се истраже алтернативе и њихове последице, да се успоставе нове везе између догађаја који су раздвојени у времену. Као такви, артефакти и симболи могу олакшати или покренути реконфигурације људског разумевања, а симболички извори могу, у неким случајевима, да створе руптуре у искуствима људи, као када се уметничко дело доживи као прекретница у нечијем искуству.¹²⁸⁵ Неопходно је, стога, направити дистанцу према *овде и сада*, што се постиже *семиотичким медијацијама*. Зато би требало узети у обзир симболичке системе које је развило одређено друштво како би се разумело стварање људског система оријентације. С друге стране, неопходно је размотрити психолошке процесе кроз које људи конструишу значење.¹²⁸⁶ Наравно, у систему логора, семиотичку медијацију обавља на врло ефикасан начин једно уметничко остварење.

Транзиције се могу схватити као катализоване процеси промена изазваних руптурама, са циљем успостављања нових облика рутина, те је од пресудног значаја утврдити *који се аспект реалности доживљава као руптура*.¹²⁸⁷ Транзиције зависе од интензитета и квалитета значења који једна особа приписује одређеној ситуацији, од чега зависе и начини њеног деловања и интеракције са другима. И у логорским условима транзиције укључују све факторе, без обзира на ограничавајуће околности (штавише, услед тога чак интензивирање): процесе *учења*, *промене идентитета* (стварање идентитетских позиција) и *осмишљавање*. Другим речима, руптура захтева, а транзиција омогућава стварање смисла, стицање знања и идентитетно позиционирање. Процесе који су покренути су уједно екстернализован и интернализовани, са великим спектром семиотичких начина осмишљавања.¹²⁸⁸ И поново, и у овом случају, једно уметничко дело је средство за обављање транзиције и превазилажење руптура, у мери у којој је то могуће.

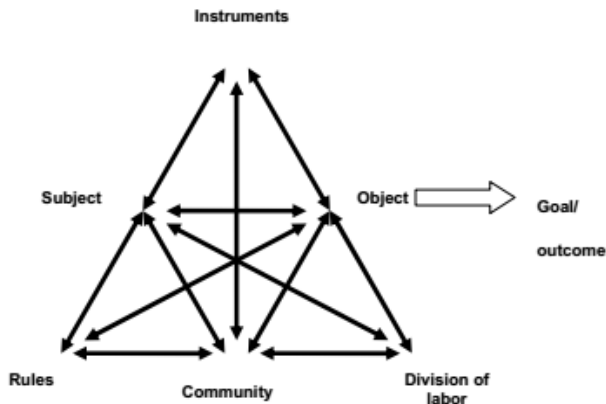
У условима екстремних руптура, какве су биле оне у логору Бањица, затвореници су морали мобилизовати у себи и/или у својој средини *ресурсе* који олакшавају процес транзиције. Али, промена у таквим околностима је, заправо, комплексни систем активности (Енгстром), појединац је део нераскидивог ланца, ширег система (слика 2).

¹²⁸⁵ *Melodies Of Living*, 305.

¹²⁸⁶ T.Zittoun, *Transitions*, 31.

¹²⁸⁷ *Melodies Of Living*, 237.

¹²⁸⁸ *Melodies Of Living*, 237-238.



слика 2.

Енгестромова "лабораторија промена" може се применити на логор Бањица нарочито стога што он није био радни логор у пуном смислу те речи (неки логораши спорадично су упућивани на обављање неких послова) те су затвореници имали доста слободног времена.¹²⁸⁹ Специфичност је у томе што је заједница логораша заправо представљала систем у систему. Дакле не логор, већ је та заједница анализирала своје активности, реорганизовала их, чиме се мењала и сама. Оваква промена у логору Бањица иницирана је из базе, од стране самих логораша, дакле не из управе, већ упркос њој. Заточеници су се спонтано организовали, у циљу побољшања функционисања у свакодневном животу и квалитетнијег провођења времена. Од посебног значаја је управо то што се многи од њих на слободи нису бавили активностима и креативним радом који су започели тек у логору, овладавши у том циљу одређеним до тада непознатим вештинама.

Претходна Енгестромова схема указује на међузависност свих чинилаца система. Тако израда једног уметничког дела од стране логораша подразумева средства (и алат), али се не исцрпљује у томе. Он мора познавати правила, члан је заједнице, са јасном поделом посла (на датом задатку), а сви ти чиниоци учествују у финалном производу који је морао имати смисао. Конкретно говорећи, постојало је неколико начина да се дође до, на пример оловке и папира, који су били забрањени (правила). Средства је обезбеђивала заједница, користио уметник, да би њима направио дело, које је, пак, било намењено целој заједници и њоме додатно добијало на смислу. Схема се може применити и на сам чин изношења дела из логора, у коме је, као и у свему, подела посла била важан елемент. Од тога је зависио и коначни исход: шта ће са делом бити и до кога ће његова порука бити пренета и како ће се она употребити. Суштину оваквог стваралачког процеса језгровито је сажео Милош Бајић: "... Дело, само по себи, остаје вредност. Оно је плод стваралачког чина а од људи самих, времена у коме је дело настало зависи како ће се оно и употребити".¹²⁹⁰

Као што у дечјој игри постоји изолација од стварног окружења света одраслих, тако су и у логору заточеници стварали засебан свет. Тај свет је искључивао све чиниоце тоталног

¹²⁸⁹ А.Банковић, *нав. дело*, 57.

¹²⁹⁰ I.Simeonović-Ćelić, *нав. дело*, 115.

система, у коме су они иначе боравили без изгледа на спас, а укључивао је само логораше. То јест, не да их је укључивао него су га они стварали кроз *игру*. На читав проблем стваралаштва у логору Бањица може се, стога, применити Бахтинов појам *хронотопа* и то на начин како је примењен код Ане Марјановић-Шејн у делу *Чардак ни на небу ни на земљи: три хронотопа игре*.¹²⁹¹ Појам *хронотопа*, представља јединство места, времена и система вредности, односа и правила која регулишу одношење међу лицима која припадају том месту-времену. Ана Марјановић- Шејн је у свом раду изнела хипотезу да у дечјим играма делују три хронотопа: хронотоп стварности (ХС), Хронотоп имагинарне ситуације (илузорни план - ИП) и Хронотоп заједнице суиграча (ЗС). Појам хронотопа, како објашњава Ана Марјановић- Шејн, нарочито је погодан за опис игре, јер је игра заснована на стварању нарочитог споја догађаја, јединства места, времена и система вредности који су ван свакодневног тока живота. Они се разликују од текућих, свакодневних начина разумевања људског понашања.

У оквиру логора, као тоталног система, **хронотоп стварности**, сам се намеће. Већ сâм логор са својим правилима и режимом је један веома уски аспект реалности, „первертирана, изврнута слика света“,¹²⁹² који искључује све оно што је изван њега, а што је такође реалност (што чак чини огромну већину онога што се назива свакодневним животом). **Хронотоп имагинарне ситуације** (Илузорни план) је засебан свет који са претходним хронотопом нема ништа заједничко, сем пуког временско-просторног преклапања. Истини за вољу, ни то није сасвим тачно, јер, по сведочењу Франкла, време у логору као да је протицало наопако: „У логору је било овако: кратак временски рок, нпр. дан испуњен многим шиканирањима, изгледао је бескрајно дуг; а дужи рок, нпр. недеља са свакодневном једноличношћу, изгледало је као да пролази веома брзо. Сви смо се слагали у томе да нам дан траје дуже од недеље! Тако смо парадоксално доживљавали време“.¹²⁹³ Хронотоп имагинарне ситуације има своја правила која се стварају и потврђују у току игре и у којима учесници играју своје улоге по правилима овог хронотопа. Свакако да би најубедљивији пример за то била позоришна представа или маскенбал у логору (али свака представа и сваки маскенбал ван логора су то исто). За ово истраживање, међутим, занимљивије је кроз овај хронотоп посматрати улогу ликовног уметника и осталих на стваралаштву непосредно ангажованих лица. Тако један логораш, у оквиру хронотопа имагинарне ситуације преузима на себе улогу сликара, други улогу модела, а остали улоге сведока или посматрача, како процеса, тако и финалног продукта.

Хронотоп заједнице суиграча је онај у “коме “живе” суиграчи. Они нису ни лица из имагинарног плана, нити су било који скуп особа из хронотопа стварности - већ представљају посебну "ужу" групу коаутора илузорног плана.”¹²⁹⁴ У конкретном случају то би значило да је једна особа у хронотопу стварности заточеник под редним бројем тим и тим, у хронотопу имагинарне ситуације сликар-портретист, а у овом, хронотопу

¹²⁹¹ Chestnut Hill College, Philadelphia, 2011.

¹²⁹² Љ. Димић, М. Ристовић, *Уводна студија*, у: Б. Прпа (ур.), *Логор Бањица. Логораши. Књиге заточеника концентрационог логора Београд – Бањица*, Т. 1, Историјски архив Београда, Београд, 2009, 16-17.

¹²⁹³ В. Е. Франкл, *нав. дело*, 68-69.

¹²⁹⁴ Ана Марјановић-Шејн, *Чардак ни на небу ни на земљи: три хронотопа игре*, Chestnut Hill College, Philadelphia, 2011, 2.

заједнице суиграча, он практично остварује свој прави идентитет као личност са именом и презименом која са осталим суиграчима игра игру стварања имагинарне ситуације.¹²⁹⁵

Како би оваква заједница опстала у логорском окружењу, она је морала да уведе и извесна правила, да би се што мање излагала ризику и како би могла да буде остваривана комуникација која им је иначе била забрањена.

Смисао и сврха игре, као дела свих суиграча, не исцрпљују се у игри самој, него се она води како би се очувало сведочанство на то време и људе у њему, али и како би се кроз уметност та стварност учинила “лепшом”. Посматрање тако суровог окружења кроз призму уметности олакшава дистанцирање од њега, али истовремено и његово лакше прихватања и савладавања.

Уметничко стваралаштво у логору Бањица убедљиво демонстрира како сопствени ресурси и семиотичке медијације са људима исте судбине успевају да застрашујуће руптуре у оквиру тоталне институције претворе у транзицију. Тако, личност не само што чува свој идентитет, који јој се настоји у потпуности одузети, него се развија даље до нове идентитетске позиције. Исход је неочекиван: неко ко до тада није узео четкицу у руке, у логору је постао сликар.

¹²⁹⁵ На овом месту могла би се направити аналогија са путујућим позориштем које гради хронотоп имагинарне ситуације – позоришне представе, али живи и осмишљава своје представе као заједница аутентичних личности, а не ликова из саме представе.

11. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Ратна ствараност је једна сасвим посебна ствараност.

Исидора Секулић

Након слома Краљевине Југославије у Априлском рату, територија Србије је подвргнута непосредној немачкој војној окупационој управи. Она је била једина југословенска земља са таквим статусом, при чему је била обавезна да плаћа контрибуције немачком окупатору за издржавање окупационе војске, што је такође био случај без преседана на тлу војно поражене Краљевине Југославије.

Иако рат оставља последице на све слојеве становништва, засебно место у томе заузимају уметници, чија сензитивност посебно у тим временима долази до изражаја на најразличитије начине. Уметност је, уопште, представљала често једини бег од сурове и неподношљиве стварности коју су донели рат и окупација, а посебно немачка за време Другог светског рата. У таквим околностима, издваја се више група уметника. Једну чине они који су били оформљени и пре рата, другу они који су се формирали током или непосредно по ослобођењу и трећу групу чине људи који се не би посветили уметничком стваралаштву да до рата и окупације није дошло. Друга врста поделе уметника може се извршити према њиховој (не)припадности одређеним политичким странама.

У Србији се, при томе, у друштвено-политичком дискурсу, окупација поклопила са зачецима грађанског рата који, можда, и не би избио, макар не на тај начин, да се Други светски рат није догодио. Једна од последица грађанског рата било је и „нестајање“ читаве грађанске класе. Југословенски комунисти, као главни противник грађанске класе, су свој однос према грађанству градили на марксистичкој идеологији. На основу тога, сва сложеност и слојевитост друштва сведена је на постојање две класе, буржоазију, односно грађанство и пролетаријат и њихове економске односе. Прва класа је, кроз неприкосновеност приватне својине, поседовала средства за производњу и експлоатисала рад радничке класе, која могла само да тај рад изнајмљује. Основна идеја била је да се потисне буржоазија и укине приватна својина, а самим тим и извор социјалних и друштвених неједнакости. Комунистичка партија Југославије је, овај општи поглед конкретизовала још у програму донетом на конгресу у Вуковару 1920. године, којим се предвиђала социјална револуција. Најављена револуција обистинила се управо за време Другог светског рата и непосредно након њега.

Под утицајем различитих политичких групација, али и услед формирања логора који су изоловали велики број људи, на окупираном подручју Србије дошло је до формирања и

развоја потпуно различитих култура, од којих су неке биле изоловане или супротстављене. Неке су настале услед различитих политичких стремљења, док друге нису. Већ увелико утврђена грађанска култура и уметници у њој поделили су се на више фракција. Једни су били симпатизери краља и четничког покрета, други су пришли партизанском покрету отпора, трећи су се изоловали, а неки приклонили окупатору и новоформираној влади.

У уметности грађанске класе, код уметника који се нису прикључили покрету отпора или новоформираној влади, најчешће наилазимо на неанагажована дела. Она су код већ формираних уметника углавном настављала њихово пређашње стваралаштво и код већине, према томе, присутан је ескапизам или, уколико нису стварали, отпор. Поједини уметници су услед личних трагедија најчешће, као што је то случај са Јованом Бјелићем, променили свој потез и колорит. Код уметника који су се формирали током рата теме варирају од услова у којима су се налазили.

Четнички покрет, иако је имао велики број симпатизера међу припадницима грађанске класе није донео промене било у иконографији, било у стилу или ангажованости.

У окупираној Србији, током јула 1941. долази до формирања првих партизанских одреда, да би на слободној територији у западној Србији у јесен 1941. године било је 12 партизанских одреда са укупно 15.000 бораца.¹²⁹⁶ Партизанска уметност се сводила углавном на ангажована дела, што је случај и са немачком окупационом културом. Иако слабији по доступности материјала за рад, уметници овог покрета стварали су врло разноврсна уметничка дела. Поред пропагандног материјала, где су превладавали плакати као медиј, било је доста уметника који су стварали и на самом бојном пољу, чиме су се излагали често смртним опасностима. Посебно на уметнике партизанског покрета може се применити мишљење Љубомира Ерића, који се бавио разматрањем страха од смрти, између осталог и током ратних стања: „Једно од основних обележја рата састоји се у томе што код људи долази до опште промене свесности о смрти и страху од смрти. Свест о смрти ишчезава због тога што је потврђивање друштва превагнуло над потврђивањем појединца и индивидуалности, он више не припада себи већ држави (прим. аутора: у овом случају покрету отпора). Јединка доживљава да је њен живот део нечег вишег, више није сама, поистовећује се са отаџбином која се налази у опасности. Потпуно утопљен у групу која се налази у опасности, појединац се више не плаши смрти“.¹²⁹⁷ Због тога је и један део рада посвећен партизанском саможртвовању као посебном феномену, потребном да би се уметност настала у тим околностима схватила на прави начин.

Поред партизанске ангажоване уметности, најдоминантнија била је уметност иза које је стајала окупаторска власт. Наиме, као што је у раду показано, немачка културна настројења, била су одраз културе Трећег рајха и модела који су неговани у њему, са посебним нагласком на историји и традицији локалног (у овом случају српског) народа. Једна од главних одлика немачке политике била је што брже успостављање свих институција, како би се становништво на окупираној територији што пре навикло на

¹²⁹⁶ Љ.Шкордић, *нав. дело*, 316.

¹²⁹⁷ Љ.Ерић, *Страх од смрти*, Ниш, 2004, 224.

новонасталу ситуацију и тиме, можда, одустало од већег отпора. Посебна пажња је, при томе, поклањана установама културе, што је показано кроз дневну штампу, активирање Музеја Кнеза Павла, организовање бројних изложби, успостављање биоскопа, јавних предавања и сл. Осим тога, међутим, окупациона политика обухватала је и врло разрађену пропагандну уметност. Кроз медиј плаката (али и прогласа и летака), од којих је већина стварана на окупираном подручју (мањи број је директно доношен из Рајха) и прилагођавана тој средини, одвијала се главна комуникација са народом. Као што је показано у раду, постојало је неколико тема које су се провлачиле кроз пропаганду (политика Рајха, напредовање немачке војске, позивање на рад у Немачкој, истицање пожељних вредности и понашања, антисемитизам, кампање против Стаљина, Черчила и Рузвелта, кампање против Драже Михајловића и четничког покрета, кампање против Јосипа Броза и партизанског покрета).

Поједностављеност уметничког садржаја која је најочитија кроз медиј плаката, била је великим делом последица не само дефиниције плаката, као медија који се обраћа најразличитијим слојевима становништва, већ и последица тога што је највећа циљна група била сељаштво, јер је оно као доминантна друштвена група српског друштва, постало најважнија саставница деловања свих супротстављених снага српског грађанства и окупатора. Од почетка рата свим странама је постало јасно да се главна снага налази у сељаштву и његовој бројности. Тако је, на пример, из редова сељаштва изникао главни борацки кадар партизана који се истакао у Устанку 1941. године (у партизанским редовима било је преко 85% бораца са села). Успон устанка десио се у септембру 1941. када му је масовно пришло сељаштво делом захваљујући сарадњи партизанских и четничких снага. Избијање устанка, пак, наметнуло је потребу постојања тела већег ауторитета попут владе Милана Недића (која суштински није имала већа овлашћења). Неколико дана по формирању, у августу 1941. године, влада је објавила своју Декларацију у којој је навела да ће се борити против устанка, позвала народ на сарадњу и истакла наклоњеност и пријатељски став окупатора.

Влада Милана Недића, била је продужетак екстремне деснице која се појавила у међуратном периоду. Профашистичка организација под називом Југословенски народни покрет „Збор“ на челу са смедеревским адвокатом и министром правде за време краља Александра, Димитријем Љотићем, настала је током 1934. и 1935. године, обједињавањем разних националистичких група и организација. Припадници екстремне деснице у Србији нису имали посебно јасан поглед на српско грађанство, као комунисти. Углавном су то биле критике политичког, економског и друштвеног понашања српског грађанства у међуратном југословенском и српском друштву, оријентисаног према либералном капитализму и демократији. Покрет је био веома малобројан, и имао је око пет-шест хиљада присталица, а на парламентарним изборима у другој половини тридесетих успели су да привуку свега 1% бирача. Њихова идеологија у највећој мери се поклапала са нацистичком идеологијом, која је подразумевала изразити антикомунизам, антисемитизам

и антимаасонеризам. Према Љотићевом схватању комунисти Јевреји и масони су својим деловањем разарали „национално ткиво“ државе. Осим тога, једна од значајнијих одлика овог покрета била је и изражена хришћанска побожност, што је посебно дошло до изражаја у току Другог светског рата. Нацистичка идеологија била је присутна и у односу према селу, које постаје основа „моралног препорода“ српског друштва, односно, извор традиционалних српских вредности.

Извесне симпатије, макар према новој немачкој архитектури, у међуратном периоду гајио је кнез Павле, што се посебно очитује у подржавању пројеката Вернера Марха у Београду, који ипак нису изведени. Када је реч о немачкој архитектури за време окупације, њена начела се виде на примеру обнове Смедерева после експлозије 1941. године.

Нацистичка власт је створила мрежу логора која се протезала по целој Европи и која је по појединим проценама досезала број од 10.000 логора укључујући осам логора за истребљење и 22 главна концентрациона логора са 1.200 огранака. Осим установа у којима је вршено масовно убијање, у овај број су уврштени и логори за ратне заробљенике, цивилне раднике и Источноевропљане који су били одређени за германизацију. У овом раду, међутим, концентрациони логори одвојени су од заробљеничких логора, у којима су услови били нешто бољи и уметничко стваралаштво се развијало из тих разлога на другачији начин. Из саме Србије је у ратно заробљеништво одведено око 100.000 људи. У Србији је од укупно 17.800 Јевреја рат преживело тек око 3.000 или 18%. Јеврејска заједница у Банату је била прва која је доживела скоро потпуно физичко нестајање. Од око 12.000 предратних Јевреја у Београду највећи број је завршио живот у логору Сајмиште и делом у логору на Бањици. Изузев уништења целих народа, основна сврха немачких логора у Србији имала је за циљ изоловање, мучење и уништење стварних или потенцијалних политичких противника.

Посебна уметничка делатност везује се за заробљеничке логоре који су се највише налазили на територији Немачке, мада је било и оних који су били на територији Италије или Норвешке. У њима су се нашли и неки српски уметници који су се посветили уметничком стварању, као што је то био случај са Вељком Станојевићем, Миланом Коњовићем, Петром Лубардом, Душаном Влајићем и другима. Уметност настала у заробљеничким логорима у овом раду је одвојена од уметничког стваралаштва насталог у концентрационим логорима, због услова који су се разликовали, јер су ратни затвореници били третирани у складу са одредбама Женевске конвенције.

У Србији је формиран низ мањих логора, поред којих је функционисало и пет главних: на Бањици, на Београдском сајмишту и у Нишу, Шапцу и Зрењанину. У овој дисертацији разматрана је уметничка делатност настала у логору на Бањици, јер је тамо био највећи број уметника и највећи број дела је сачуван. Како је у раду напоменуто, постоје извесни параметри према којима се уметничко стваралаштво може поделити. На првом месту то је подела на радове примењене и ликовне уметности. Осим тога, у оквиру ликовних

уметности, користи се подела уметника на оне који су и пре доласка у заточеништво били већ оформљени уметници, на оне који су се формирали и наставили своје усавршавање након пуштања из логора и на оне који су се једино за време боравка у логору бавили уметничким стварањем. Они који су стварали у логору на Бањици имали су различите мотиве због којих су се определили за тако нешто. У раду је, при томе, објашњено да је било каква уметничка делатност била најстроже забрањена и да су сви они који се стварали, били животно угрожени. Неки су се определили за стваралаштво, како би побегли од сурове реалности која их окружује, неки су желели да за собом оставе неки траг, документ, о свом боравку у овој тоталној институцији, неки су желели да оставе својих руку дело потомству, а неки су једноставно стварали да не би изгубили разум и да би могли да се носе са застрашујућом ситуацијом у коју су стављени, неки су се одлучили на стваралаштво услед неиспуњеног времена, а неки из отпора. Како је логор на Бањици био изолован од остатка града и становништва, а у њему су боравили припадници више народа и култура, што је довело до стварања сасвим посебне културе. Та нова култура грађена је између затвореника који су међусобно ступали у комуникацију на разне начине, међу којима је и знаковни језик.

У ратним временима уметност се код већине стваралаца своди на документарни приступ. Ипак, разматрањем комплетног материјала, може се закључити да је врло била изражена тема портрета и пејзажа, а знатно мање се срећу мртве природе. У оквиру политички ангажованих страна, доминантна је била пропагандна уметност. Као што је у раду показано, свега два уметника створила су дела са религијском тематиком и то су били Душан Влајић и Петар Лубарда. Влајић је направио свега један цртеж светитеља, док је Лубарда конструисао читав олтар. Избегавање религиозне тематике може бити објашњено са више аспеката, који се могу односити на неверицу да је тако страшно страдање „Бог могао да допусти“. Са друге стране, одређену улогу вероватно је имало то што је религиозност била значајан део програма Љотићевог „Збора“, а и Недићеве политике. Осим тога, патријарх је био заробљен током рата, Патријаршија је била претворена у касарну, а деловање свештенства било је врло ограничено. Комунисти су пак имали посебно негативан однос према религији, тако да се у уметничком стваралаштву тих редова религијска тематика није ни очекивала. Оно што је посредно објашњено кроз сведочанство Виктора Франкла јесте одсутност теме акта у логорским условима. У заробљеништву, пак, Душан Влајић ствара неколико мушких и женских актова. Акт као тема у оквиру стваралаштва уметника грађанске класе није била реткост, али је то у вези и са сасвим другачијим условима и психолошким стањем у којем су се налазили ти уметници. Та група уметника, као што је већ напоменуто, већином је била окренута настављању свог пређашњег рада.

Рат је као трауматично стање, оставио трајне последице на многе уметнике. Код неких се још за време рата променила палета (Милан Коњовић) или, поред палете, сам потез (Јован Бјелић). Неки су остали замрзнути у међуратном стваралаштву, а неки, који су током рата

били изложени посебним тортурама, никада више нису могли да изађу из окриља Другог светског рата, као што је то било са тада младим сликарем Милошем Бајићем. Под утицајем послератне власти рат је деценијама и потенциран као тема уметничког стваралаштва, али за разматрање тога овде није било прилике. Из шире перспективе, може се закључити да је уметност за многе уметнике била спас, док је за друге била оружје.

12. СКРАЋЕНИЦЕ

АВНОЈ - Антифашистичко веће народног ослобођења Југославије

АП ЦК КПЈ - Агитроп ЦК КПЈ

АСНОС - Антифашистичка скупштина народног ослобођења Србије

АФЖ - Антифашистички фронт жена

ГШ – Главни штаб

ДИПУ - Државни извјештајни и промишљени уред

ЖРОС - Женске равногорске организације санитета

ЈНА – Југословенска Народна Армија

ЈАЗУ - Југославенска академија знаности и умјетности

ЈВуО - Југословенска војска у отаџбини

ЈНОФ - Јединствени народноослободилачки фронт Југославије

ЈУОРА - Југословенска организација равногорски

КП – Комунистичка партија

КПЈ - Комунистичка партија Југославије

КПО - Културне екипе које су у организацији КПО

МК КПЈ – Месни Комитет Комунистичке партије Југославије

НДХ – Независна Држава Хрватска

НКОЈ - Национални комитет ослобођења Југославије

НОБ – Народноослободилачка борба

НОВЈ - Народноослободилачка војска Југославије

НОО - Народноослободилачких одбора

НОП - Народноослободилачки покрет

НОПОЈ - Народноослободилачки партизански одреди Југославије

НОР – Народно ослободилачка револуција

OFLAG – *Offizierslager* – логор за официре

OKW - *Oberkommando der Wehrmacht* - Врховна команда Вермахта

СКК - Српски културни клуб

СКОЈ - Савез комунистичке омладине Југославије

УСаОЈ - Уједињени савез антифашистичке омладине Југославије

СЛУЈ – Савез ликовних уметника Југославије

УГБ – Управа града Београда

УИИА - Удружења југословенских инжењера и архитеката

УЛУБИХ - Удужење ликовних уметника Босне и Херцеговине

УЛУЦГ- Удужење ликовних уметника Црне Горе

ФНРЈ – Федеративна Народна Република Југославија

ЦК – Централни комитет

ЦК КПЈ – Централни комитет Комунистичке партије Југославије

13. ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

ИЗВОРИ

- Banjica*, (ur. V. Kuprešanin), Istorijски arhiv Beograda, Beograd 1967.
- Logor Banjica. Logoraši. Knjige zatočenika koncentracionog logora Beograd – Banjica*, t. 2, (priр. E. Micković, M. Radojčić), Istorijски arhiv Beograda, Beograd 2009.
- Mi smo preživeli*, 1-5, Jevrejski istorijски muzej, Beograd 2001, 2003, 2005, 2007, 2009.
- Беговић, С., *Логор Бањица I и II*, Београд, 1989.
- Наша борба*, (1941-1942).
- Ново време*, (1941-1944).
- Обнова*, (1941-1944).
- Просветни гласник*, (1942-1944).
- Српски народ*, (1942-1944).
- Франкл, В.Е., *Зашто се нисте убили: тражење смисла живота*, Београд 2014.

Архивска документација из следећих институција:

Архив града Београда

Архив Југославије

Архив Србије

Архива војно-историјског института

Историјски архив Пожаревац,

Историјски музеј Србије

Народна библиотека Србије

Народни музеј у Београду

Универзитетска библиотека

ЛИТЕРАТУРА

- Agamben, G., *Homo sacer. Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press Stanford California 1998.
- Agamben, G., *Means without End. Notes on Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2000.
- Agamben, G., *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Zone Books, New York 1999.
- Амброзић, К., *Ристо Стужић*, Библиотека града Београда, Београд 2006.
- Амброзић, К., *Изложба скулптура Ристе Стужића*, Савет за просвету и културу НО Општине, Чачак 1957.
- Амброзић, К., *Милан Коњовић*, Галерија Милан Коњовић, Сомбор 1972.
- Антић, Р., *Паја Јовановић*, Музеј града Београда, Београд 1970.
- Вајагић, Д., Стојановић, А., *Jugoslovenske krize (1918–1941) i Drugi svetski rat na prostoru Srbije u novijoj srpskoj historiografiji*, u: D. Aleksić (ur.), *Srbi i rat u Jugoslaviji 1941. godine*, Zbornik radova. Beograd 2013, 591–660.
- Вајфорд, Ј., *Staro sajmište: mesto sećanja, zaborava i sporenja*, Beograd, 2011.
- Бајић, Д., *Миленко Шербан*, Легат Миленка Шербана, Кућа легата, Београд 2015.
- Вајфорд, Ј., *Staro Sajmište. Mesto sećanja, zaborava i sporenja*, Beograd 2011.
- Бандовић, А., *Музејски курс и археологија током II светског рата у Београду*, у: Етноантрополошки проблеми, н. с. год. 9. 3 (2014), 625-646.
- Банковић, А., *Likovni radovi zatvorenika u logoru na Banjici*, 55-66, preuzeto sa: https://www.academia.edu/18842266/Likovni_radovi_zatvorenika_u_logoru_na_Banjici.
- Беговић, С., *Logor Banjica 1941–1944*, t.1-2, Institut za savremenu istoriju, Beograd 1989.
- Белић Корочкин Давидовић, М., Давидовић, Р., *Бора Барух 1911–1942*, Београд 2001.
- Venson, C., *The cultural psychology of self: Place, morality and art in human worlds*, Routledge, London, 2001.
- Вер, В., *Socijalni konstrukcionizam*, Zepter book, Beograd 2001.
- Влагојевић, Лј., *Moderna arhitektura Beograda u osvit Drugog svetskog rata: sajam, stadion, logor*, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, том II, Beograd 2012, 113-128.
- Вожићек, К. М., *V objemu usode*, katalog razstave, Velenje, 2000.
- Бошковић, Ђ., *Сликарство Душана Влајића*, каталог изложбе, Београд, 1952.
- Бошњак, С., *Љубица Цуца Сокић*, УЛУС, Београд 1987.
- Бошњак, С., *Ристо Стужић*, Српска академија наука и уметности, Београд 1981.
- Brofenbrenner, U., *Ecological models of human development*, International Encyclopedia of Education, Vol.3, 2nd, Oxford:Elsevier, 1994.
- Броз, Б., *Мој живот уз Тута*, Загреб, 1982.

- Valsiner, J., *Čovekov razvoj i kultura*, Zavod za izdavanje udžbenika i nastavna sredstva, Beograd 1997.
- Васић, П., *Дело сликара Душана Влајића*, Уметнички живот, Београд, 1973, 107-109.
- Васић, П., *Миленко Шербан*, Музеј савремене уметности, Београд 1966.
- Вукелић, О., Константиновић, Љ., Маровић, М., Карамехмедовић, М., Дамјановска, Љ., Матељан, С., Микуж, Ј., *Југословенска уметност у народноослободилачком рату 1941/1945*, у: Умјетност и револуција:Револуционарно сликарство, Загреб, 1977.
- Wachsman, N., *Concentration Camps in Nazi Germany: The New Histories*, London 2010.
- Wachsman, N., *Looking into the Abyss: Historians and the Nazi Concentration Camps*, European History Quarterly, Vol.36 issue:2, London 2006, 247-278.
- Wertsch, W. J., *Mediation*, у: Н. Daniels, М. Cole, J. W.Wertsch (Eds), *The Cambridge Companion to Vygotsky*, Cambridge: Cambridge University Press 2007.
- Wertsch, W. J., *Voices of the mind*, Cambridge, MA: Harvard Univ. Press 1993.
- Vigotski, L., *Mišljenje i govor*, Nolit, Beograd 1983.
- Vigotski, L., *Psihologija umetnosti*, Beograd 1975.
- Вишњић, Р., *Bitka za Srbiju*, I-II, Beograd 1984.
- Vlaisavljević, U., *Prostor logora i logor u prostoru*, у: Zapisi o totalitarizmu, Zbornik radova sa naučnog skupa, Filozofski fakultet u Osijeku, 2014, 143-156.
- Влаовић, А., *Завршне операције за ослобођење земље у делима сликара бораца војвођанских јединица*, Народни музеј у Крагујевцу, Крагујевац 1977.
- Влаховић, В., Стевановић, М., *Ђорђе Андрејевић – Кун*, Дом ЈНА, Београд 1966.
- Вујаклија, Л., *Лазар Вујаклија*, Дом ЈНА, Београд, 1971.
- Vuletić, D., *Sudbina kulturne baštine Srema u toku II svetskog rata*, Arhiv Vojvodine, Novi Sad 1997.
- Вућинић, З., Томовић, М., *Мајда Курник*, Продајна галерија „Београд“, Београд, 2004.
- Вучинић, З., *Пеђа Милосављевић. Митологије*, Продајна галерија Београда, Београд, 2008.
- Galović, K., *Dom-krv-tlo*, у: Vijenac, br.227, 14. studeni 2002, Zagreb, 2002.
- Gergen, K., Gergen, M., *Socijalna konstrukcija:Ulazak u dijalog*, Zepter book, Beograd 2006.
- Гвозденовић, Ж., *Од апстракције до предела чулности*, Музеј савремене уметности, Београд 2008.
- Goffman, E., *Asylums: Essays on the Social Situations of Mental Patients and Other Inmates*, Anchor books, New York, 1961.
- Грујић, В. Б., *Збирка југословенске скулптуре Народног музеја у Београду*, Београд 2017.
- Грбић, М., *Светла испод земље – биографија једног археолога*, аутобиографија, Рукописно одељење Библиотеке Матице српске бр. М-12424, 1956.
- Daiute, K., *Human Development & Political Violence*, Cambridge University Press, New York 2010.

- Дедијер, В. Ј., *О партизанском саможртвовању и херојском самоубиству*, Глас СССХХХVIII Српске академије наука и уметности, Одељење историјских наука, књ. 3, Београд, 1983.
- Денегри, Ј., *Иван Табаковић*, Галерија Рима, Крагујевац 2011.
- Дероко, А., *А ондак је летијо Јероплан над Београдом*, Београд, 1987.
- Дероко, А., *Таоци у логору на Бањици*, у: Годишњаку града Београда, Књ. VI, Београд, 1959.
- Деспотовић, Ј., *Сава Шумановић*, Југословенска галерија уметничких дела, Београд 1986.
- Деспотовић, Ј., *Сретен Стојановић*, Југословенска галерија уметничких дела, Београд 1998.
- Despotović, J., *Risto Stijović – Linije senzualnih oblika*, preuzeto sa: http://www.jovandespotovic.com/?page_id=4247
- Despotović, J., *Zatočenik logora Dahau br. 126528*, Sopot 2007.
- Dimić, LJ., Ristović, M., *Uvodna studija*, u: *Logor Banjica. Logoraši. Knjige zatočenika koncentracionog logora Beograd – Banjica*, t. 1, Istorijski arhiv Beograda, Beograd 2009, 5–47.
- Draškić, M., Popović-Obradović O., *Pravni položaj žene prema Srpskom građanskom zakoniku (1844-1946)*, Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka. Položaj žene kao merilo modernizacije, II, naučni skup, Beograd, 1998, 11-25.
- Две бележнице Иве Андрића (Бележница бр. II и Мали нотес цветних корица)*, приредио: Бранимир Живојиновић, Свеске Задужбине Иве Андрића, 20/2003, Београд, 2003.
- Đelić, S., *Okupacija, rat i radne akcije u crtežima Majde Kurnik*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 1985.
- Đorđević, B., *Letopis kulturnog života Srbije pod okupacijom*, Matica srpska, Novi Sad 2001.
- Đorđević, B., *Srpska kultura pod okupacijom*, Službeni glasnik, Beograd 2008.
- Đorđević, B., *Kulturološki aspekti opozicije svoj : tuđ u vreme rata i okupacije (1941-1944)*, u: *Slika drugog u balkanskim i srednjoevropskim književnostima: Zbornik radova s naučnog skupa*, Institut za književnost i umetnost, Beograd 2006, 227-231.
- Đorđević, B., *Smisao intelektualnog angažmana u ratu i okupaciji*, u: *Intelektualci i rat 2: zbornik radova s međunarodnog naučnog skupa*. Filozofski fakultet u Zagrebu: FF Press, Zagreb 2013, 107-114.
- Đorđević, B., *Srpski intelektualci u okupaciji: od ćutnje do rezignacije*, u: *Intelektualci i rat 1939-1947: zbornik radova s međunarodnog naučnog skupa*. Filozofski fakultet u Zagrebu : Plejada, Zagreb 2012, 267-274.
- Ђорђевић, Д., *Зора Петровић*, МСУ, Београд, 1978.
- Engeström, Y., *Expansive Learning at Work: toward an activity theoretical reconceptualization*. Journal of Education and Work, 14(1), 2001, 133-156.
- Ерић, Љ., *Страх од смрти*, Ниш, 2004.
- Frojd, S., *Pesnik i fantaziranje*, Subotica, 1961.

Žarković, N., *Prolazni logor Topovske šupe*, Nasleđe 10, Beograd 2009, 103–112.
Живковић, М., Савић, М., *Паја Јовановић*, Свентовид, Београд 2002.
Živković, S., *Abramović, Ante. Umetnička škola u Beogradu 1919—1939*, Beograd, 1987.
Живковић, С., *Атеље Јована Бијелића*, ЗМСЛУ, 7, 1971, 381-393.
Живковић, С., *Петар Лубарда*, Галерија САНУ, Београд 1969.

Зборник НОР-а, I-1, Београд, 1949.

Zitu, T., *Melodies of living. Developmental Science of the Human Life Course*, Cambridge University Press 2011.

Zitu, T., *Transitions. Development through symbolic resources*, 2006, preuzeto sa: <https://core.ac.uk/download/pdf/221054.pdf>

Zlatić, J., *Stradalništvo srpskog naroda u niškom ratnom okrugu I*, Prosveta, Niš 1994.

Зоркић, С., *Терор у Београду за време непријатељске окупације*, Годишњак града Београда књ. VI - 1959, Београд, 1959.

Ивановић, Љ., *Јован Солдатовић*, Галерија савремене ликовне уметности, Нови Сад 1985.

Јакшић – Субић, Ј., Ђармати, М., *Господин Павле Бељански (1892-1965)*, Нови Сад, 2015.

Јанковић, О., *Зора Петровић*, САНУ, Београд, 1995.

Јовановић, Ђ., *Аутобиографија*, у: *Ђока Јовановић: 1861-1953*, Нови Сад, 2005.

Јовановић, Н., *Лазар Вујаклија 1914-1995*, Галерија ликовне уметности – поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад 1997.

Јовановић, Н., *Милош Бајић – Ретроспектива*, каталог изложбе, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад, јуни-јули 1990, 5-10.

Јовановић, Џ., *Seljaštvo Srbije u Drugom svetskom ratu 1941-1945*, Beograd 1995.

Јовановић, С., *Ксенија Дивјак 1924-1995*, каталог изложбе, Музеј савремене уметности, Београд 1993.

Кадијевић, А., *Архитектонски развој Смедерева (1918-1941) у светлу историографских истраживања*, у: *Смедеревски крај 1918-1941* (ур.Д.Милошевић, А.Кадијевић и С.Бјелица), Смедерево 2017.

Кашанин, М., *Петнаеста изложба „Облика“*, Уметнички преглед II, Београд 1939.

Кларић, Т., *Културна политика КПЈ 1941-1945*, у: *Херцеговина – часопис за културно и историјско наслеђе*, бр. 4, Мостар, 1985.

Коларић, М., *Ђорђе Андрејевић – Кун*, САНУ, Београд 1971.

Коларић, М., *Иван Табаковић*, Просвета, Београд 1964.

Коларић, М., *Никола Граовац, слике*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд, 1980.

- Коларић, М., *Пеђа Милосављевић*, Зора, Загреб, 1957.
- Koljanin, M., *Represija kao sistem – logori u okupiranoj Srbiji 1941-1945*, u: *Hereticus 1/2007*, Beograd 2007, 157- 171.
- Константиновић, Љ., *Концентрациони и заробљенички логори. Насиље и отпор*, Историјски музеј Србије, Београд 1977.
- Koren Božiček, M., *V objemu usode*, katalog razstave, Velenje, 2000.
- Коџић, Д.М., *Zapisi iz logorskog pakla*, Zavod za udžbenike, Beograd 2008.
- Кремић, Љ., *Ликовни уметници у НОР-у 1941-1945*, каталог изложбе, Војни музеј Београд, Београд, јул 1991.
- Крсмановић, М.С., *5. изложба Народно ослободилачка борба у делима ликовних уметника Југославије*, Дом ЈНА, Београд, 1981.
- Krsmanović, M.S., *НОВ и дјелима ликовних уметника Југославије*, Дом ЈНА, Zagreb 1981.
- Кусовац, Н., *Љубица – Цуца Сокић*, Галерија РТС, Београд 2009.
- Кусовац, Н., *Недељко Гвозденовић: У походу на сликану површину*, Галерија РТС, Београд 2014.
- Кусовац, Н., *Бета Вукановић*, Радио-телевизија Србије, Београд 2010.
- Кусовац, Н., *Паја Јовановић*, Музеј града Београда, Београд 2010.
- Кусовац, Н., Харашкић, Г., *Недељко Гвозденовић*, Универзитет уметности, Београд 1987.
- Кусовац, Н., *Музеји света: Народни Музеј*, Београд- Љубљана, 1983.
- Кусовац, Н., *Паја Јовановић*, Народни музеј, Београд 1979.
- Ланг, И., *Милан Коњовић (1898-1993)*, Галерија Милан Коњовић, Сомбор, 2010.
- Leiman, M., *Toward semiotic dialogism: The role of sign mediation in the dialogical self*, u: *Theory & Psychology*, 12, 2002, 221-235.
- Majn Kampf Adolfa Hitlera. Celovito izdanje na srpskom jeziku, prevod, polemički komentari i razmatranja – Radomir Smiljanić*, Beograd, 2010.
- Мамузић, Р., *Завршне операције за ослобођење земље у делима сликара бораца војвођанских јединица*, каталог изложбе, Народни музеј у Крагујевцу, Крагујевац 1977.
- Manojlović Pintar, O., Ignjatović, A., *Prostori selektovanih memorija: Staro Sajmište u Beogradu i sećanje na Drugi svetski rat*, u: *Kultura sjećanja: 1941, Povjesni lomovi i savladavanje prošlosti*, Zagreb 2008, 95-113.
- Manojlović Pintar, O., *Mesta stradanja i antifašističke borbe u Beogradu: 1941 – 1944*, Priručnik za čitanje grada, Forum za primenjenu istoriju, Beograd 2013.
- Manošek, V., *Holokaust u Srbiji. Vojna okupaciona politika i uništavanje Jevreja 1941-1942*, Beograd 2007.
- Marjanović-Shane, A., *Čardak ni na nebu ni na zemlji: tri hronotopa igre*, Chesnut Hill College, Philadelphia, USA, 2011.
- Марковић, И. Р., *Провокација нове естетике: два пројекта Вернера Марха у Београду*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, Нови Сад, 2013.

- Marković, P. J., *Mesto žene u javnom mnjenju Beograda 1918-1965*, Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka. Položaj žene kao merilo modernizacije, II, naučni skup, Beograd, 1998, 373-384.
- Matić, M., *Štampa u Srbiji u drugom svetskom ratu 1941-1944*, doktorska disertacija u rukopisu, Beograd, 1990.
- Матија Вуковић, Музеј савремене уметности, Београд 1986.
- Maze, K., *Bezgranična zabava: uspon masovne kulture 1859-1970*, Beograd, 2008.
- Медаковић, Д., *Ефемерис II – Хроника једне породице*, БИГЗ, Београд 1991.
- Мереник, Л., *Сава Шумановић. Шидијанке – велика синтеза и откривање нове стварности*, Матица српска, Нови Сад, 2017.
- Merenik, L., *Zagrebačko desetljeće Ivana Tabakovića*, Peristil 52, Zagreb 2009, 165-180.
- Merenik, L., *Kultura zaborava. Jugoslovenska umetnost i kulturna politika oko 1945. i njena sudbina pola veka kasnije na primeru portreta Josipa Broza Tita*, poglavlje u knjizi: *Kultura sjećanja: 1945. — Povjesni lomovi i svladavanje prošlosti*, Zagreb, 2009.
- Мереник, Л., *Магије ходочашћа: Ксенија Дивјак и Милена Павловић Барили*, у: *Зборник Катедре за историју модерне уметности Филозофског факултета у Београду II*, Београд 2006.
- Мереник, Л., *Иван Табаковић*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2004.
- Milentijević, Z., *Logor Crveni krst*, Narodni muzej, Niš 1980; Z.Milentijević, *Jevreji zatočnici logora Crveni krst*, Narodni muzej, Niš 1978.
- Milić, M., *Iza rešetaka Banjičkog logora*, Godišnjak grada Beograda 6, Beograd 1959, 537–548.
- Милићевић, Н., *Српско грађанство у окупираној Србији 1941-1944*, докторска дисертација, Београд, 2016.
- Миловановић, М., *Смедерево, српска Хиросима*, Смедерево, 1998.
- Milovanović, M., *Nemački koncentracioni logor na Crvenom krstu i streljanja na Bubnju*, Institut za savremenu istoriju/ "Narodna knjiga", Beograd 1983.
- Милошевић, Е., одредница Влајић Душан, у: *Српски биографски речник 2*, В-Г, Нови Сад, 2006.
- Miljković, J., *Populacija Jevreja u Leskovcu uoči i za vreme Drugog svetskog rata*, u: *Leskovački zbornik XLIV*, Leskovac 2004, 142-148.
- Миљковић, Љ., *Јован Бијелић: Дела у Збирци југословенског сликарства XX века*, каталог изложбе, Београд/Зрењанин, 2013.
- Миљковић, Љ., *Барух – Бора Барух (1911–1942)*, Изложба слика поводом стогодишњице рођења, Народни музеј и Радио-телевизија Србије, Београд 2011.
- Miljković, Lj., „ABRAMOVIĆ, Ante”, u: *Srpska enciklopedija Tom 1. knjiga 1*, Novi Sad, Beograd, 2010, 30.
- Миљковић, Љ., *Пеђа Милосављевић: Изложба слика из Народног музеја у Београду поводом стогодишњице рођења*, РТС, Београд, 2009.

- Миљковић, Љ., *Сава Шумановић. Препуштање пасији*, Галерија „Сава Шумановић“ (Шид) и *Принтмедиа* (Београд), Београд 2007.
- Mitrović, M., *Izložba radova rađenih u logoru na Banjici za vreme okupacije 1941–1944. god*, Акциони одбор логораша, Београд 1945.
- Mihailović, V., *Propaganda i rat*, Београд, 1984.
- Мркић, В., *Покушај расветљавања улоге Александра Дерока у обнови Смедерева током Другог светског рата*, у: Гласник Друштва конзерватора Србије 33, Београд, 2009.
- Надовеза, Б., *Федерализам и национално питање у делу Моше Пијаде*, Вук Караџић, Параћин 1994.
- Николајевић, М., *Љубица Цуца Сокић*, Галерија САНУ, Београд 1981
- Николић, Ј., Милорадовић-Николић, Д., *Плакат „визуелни скандал“, одјек стварности и гласник пропаганде*, изложбени каталог 15, Историјски архив Пожаревац, Пожаревац 2009.
- Николић, К., *Страх и нада у Србији 1941-1944: Свакодневни живот под окупацијом*, Београд 2002.
- Николић, К., *Немачки ратни плакат у Србији 1941-1944*, Београд-Нова Пазова, 2000.
- Николић, К., *Историја равногорског покрета 1941-1945*, 3, Београд, 1999.
- Nikolić-Ristanović V., *Krivičnopravna zaštita žena u Srbiji 19. i 20. veka*, Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka. Položaj žene kao merilo modernizacije, II, naučni skup, Београд, 1998, 26-35.
- Рарић, Џ., *Polnost i kultura. Telo i znanje u socijalnoj antropologiji*, Београд, 1997.
- Перовић, О., *Љубарда*, (Музеји Цетиње и Цолегиум артистицум), Сарајево 1978.
- Перовић, О., *Петар Љубарда (1907-1974)*, Галерија Тиодоровић, Подгорица, 2004.
- Petranović, V., *Srbija u Drugom svetskom ratu 1939–1945*, Београд, 1992.
- Petranović, V., *Revolucija i kontrarevolucija u Jugoslaviji 1941-1945*, 1-2, Београд, 1983.
- Petranović, V., *Okupator i Beogradski univerzitet 1941-1944*, Zbornik radova, BU u predratnom periodu, NOR-u i revoluciji, Београд 1983, 140-149.
- Петровић, П., *Паја Јовановић*, Народни музеј, Београд 2012.
- Petrović, P., *Paja Jovanović 1859—1957*, katalog izložbe SANU, Београд, 2009.
- Pisari, M., *Stradanje Roma u Srbiji za vreme Holokausta*, Forum za primenjenu istoriju, Београд 2014.
- Plonowska Ziarek, E., *Bare Life*, u: *Impasses of the Post-Global: Theory in the Era of Climate Change*, Vol. 2, University of Michigan Library, Ann Arbor 2012, 194-212.
- Попов, С., Скоко, О., *Под војвођанским небом Ивана Радовића*, Мала галерија Дома Војске Србије, Београд, 2015.
- Поповић Васић, Г., *Антон Хутер 1905-1961*, Сигнум Но.5, Часопис одсека Примењена графика Факултета примењених уметности у Београду, Београд, 2011.

- Поповић, Ђ., *Антон Хутер*, ретроспективна изложба, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, Београд 1962.
- Роровић-Митровић, Д., *Antifašistička Narodnooslobodilačka borba u delima likovnih umetnika Jugoslavije – likovni poliptih pobede – Izbor iz beogradskih fondova*, Београд 1995.
- Поповић, Б., Продановић-Ранковић, И., *Конзервација и рестаурација слике „Цвеће“ аутора Саве Шумановића*, Медија центар „Одбрана“, Београд 2011.
- Порчић, Љ., Миловановић, Д., *Ристо Стијовић*, каталог изложбе, Радио Телевизија Србије, Београд 2011.
- Протић, М. Б., *Предраг – Пеђа Милосављевић*, Музеј савремене уметности, Београд 1978.
- Протић, М. Б., *Недељко Гвозденовић*, Музеј савремене уметности, Београд 1970.
- Протић, М. Б., *Предраг – Пеђа Милосављевић*, у: *Српско сликарство XX века*, Нолит, Београд, 1970.
- Протић, М. Б., *Српско сликарство XX века*, Београд, 1970.
- Протић, М.Б., *Бијелић*, ретроспективна изложба, Музеј савремене уметности, Београд 1968.
- Протић, М.Б., *Иван Табаковић*, Музеј савремене уметности, Београд 1977.
- Protić, M. V., *Srpsko slikarstvo XX veka*, Том 1, Београд, 1970.
- Протић, М. Б., *Пиво Караматијевић*, текст каталога изложбе Пиво Караматијевић:комеморативна изложба, Уметничка галерија УЛУС, Београд, 2.-10. децембар 1964.
- Протић, М.Б., *Лубарда. Ретроспективна изложба слика 1927-1967*, Музеј савремене уметности, Београд 1967.
- Протић, М.Б., *Сретен Стојановић*, Просвета, Београд 1957.
- Пушић, М., *Српска скулптура 1880-1950*, у: *Југословенска скулптура 1870-1950*, Београд 1975.
- Раденко Мишевић*, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, Београд 2005.
- Радишић, Ђ., Мариј, П., *Народно ослободилачка борба у делима ликовних уметника Југославије 1960. – 1961*, Дом ЈНА, Београд, 1961.
- Радоловић, Д., *Свет у коме живимо. Седма изложба цртежа младих југословенских уметника*, Дом ЈНА, Београд 1980.
- Rank, O., *Umetnik i drugi prilozi psihoanalizi pesničkog stvaranja*, Matica srpska, Novi Sad, 1995.
- Redle, R., *Logor, „Sajmište“: zaboravljeni koncentracioni logor?*, preuzeto sa: http://raedle-jeremic.net/raedle-jeremic-archive-2014/media/raedle_logor_sajmiste_sr.pdf
- Ristanović, R., *Svakodnevnica prvih meseci okupacije u člancima beogradskih opštinskih novina*, Istorija 20. veka, Časopis Instituta za savremenu istoriju, god. XXXII, br.1, Београд 2014, 95-110.
- Ристић, В., *Антон Хутер*, Ликовна галерија Културног центра, Београд 1971.

- Ристић, В., *Бета Вукановић*, Тору, Београд 2004.
- Ристић, В., *Моше Пијаде*, Народни музеј Чачак, 1961.
- Ристић, В., *Никола Граовац 1907-2000*, Задужбина краља Петра I, Топола, 2007.
- Ristović, M., *Rat i razaranje društva u Srbiji 1941-1945. godine. Skica za jednu društvenu istoriju*, u: *Dijalog povjesničara – istoričara 3*, Реџуј 12-14. маја 2000, Zagreb 2001.
- Романо, Ј., *Јевреји Југославије 1941-1945: жртве геноцида и учесници народноослободилачког рата*, Јеврејски Историјски Музеј, Савеза јеврејских општина Југославије, Београд 1980.
- Rotbart, V., *Jugosloveni u mađarskim zatvorima i logorima*, Dnevnik, Novi Sad 1988.
- Симеоновић Ћелић, И., *Милош Бајић. Паралелни токови*, каталог изложбе, УЛУС, Београд, 1993, 3-8.
- Симеоновић Ћелић, И., *Уметност, можда, не може да измени свет, али га може подстаћи...*, интервју са М. Бајићем, Ликовне свеске 9, 1988, 75–115;
- Симеоновић Ћелић, И., *Мило Милуновић. Непресушина тежња суштини сликарске материје и боје*, САНУ, Београд 1997.
- Слијерчевић, Ђ., *Jugoslavija uoči i za vreme Drugog svetskog rata*, Minhen 1978.
- Срејић, Д., *Архитектура Смедерева од 1918. до 1945. године*, Смедеревски зборник 2, Смедерево, 2009.
- Стевановић, С., *Божа Илић*, Музеј савремене уметности, Београд, 1996.
- Стевановић, М., *Студије, огледи, критике*, Музеј савремене уметности, Београд 1988.
- Стевановић, М., *Ђорђе Андрејевић – Кун*, Београд 1977.
- Stevanović, M., *Kunova umetnost: izvodi iz neobjavljenog rukopisa*, u: Đorđe Andrejević-Kun, Dom JNA Beograd 1966.
- Стевановић, М., *Сретен Стојановић, живот и дело*, Просвета, Београд 1963.
- Стевановић, М., *Коста Хакман*, Уметнички Павиљон „Цвијета Зузорић“, Београд 1963.
- Стојановић, Љ., *Југословенски уметници — прашки ђаци 1900-1939*, Галерија-легат Милице Зорић и Родољуба Чолаковића, Београд 1987.
- Суботић, И., *Љубица Цуца Сокић*, Галерија Културног центра Деспотовац, Деспотовац 2009.
- Суботић, И., *Миленко Шербан*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1997.
- Суботић, И., *Од Музеја савремене уметности до Музеја Кнеза Павла*, у: Музеј кнеза Павла, Народни музеј, Београд, 2009.
- Шкордић, Љ., *Положај жене у окупираној Србији 1941-1944*, докторска дисертација, Филозофски факултет у Београду, Београд 2015.
- Husedžinović, M., Ćelić, M., *Radenko Mišević*, Kult, Sarajevo, 2007.

Терзић, В., *Слом Краљевине Југославије; узроци и последице пораза*, књ. 1, Београд - Љубљана – Подгорица, 1982.

Тимотијевић, М., *Паја Јовановић*, Народни музеј, Београд 2010.

Тихић, С., *Јован Бијелић – Живот и дело*, Веселин Маслеша, Сарајево 1972.

Тихић, С., *Јован Бијелић*, Сарајево 1972.

Тодић, М., *Радета Станковић*, Народни музеј, Београд 1998.

Трифуновић, Л., *Лазар Трифуновић: Студије, огледи, критике 3*, прир. Драган Булатовић, Београд, 1990.

Трифуновић, Л., *Лазар Вујаклија*, Салон Музеја савремене уметности Београд, Београд, 1966.

Трифуновић, Л., *Петар Лубарда*, Просвета, Београд 1964.

Трифуновић, Л., *Радовић*, Дом ЈНА – Београд, Београд 1960.

Трифуновић, Л., *Српско сликарство 1900-1950*, СКЗ, Београд, 1973.

Трифуновић, Л., *Стварност и мит у сликарству Милана Коњовића*, Сомбор 1978.

Трифуновић, Л., *Сретен Стојановић*, Српска академија наука и уметности, Београд 1973.

Trgovčević, Lj., *Studentkinje iz Srbije na stranim univerzitetima do 1914*, Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka. Položaj žene kao merilo modernizacije, II, naučni skup, Beograd, 1998, 83-100.

Ћелић, С., *Мајда Курник 1920-1967*, УЛУС, Београд, 1968.

Ћелић, С., *Недељко Гвозденовић*, Београд, 1972.

Ћелић, С., *Окупација, рат и радне акције у цртежима Мајде Курник*, Културни центар Београда, Београд, 1985.

Ћелић, С., *Мајда Курник 1920-1967*, УЛУС, Београд, 1968.

Ћетковић, В., *Иван Радовић*, Академија уметности, Матица српска, Нови Сад 1989.

Ћетковић, В., *Миленко Шербан*, Прометеј, Нови Сад 2003.

Ћирић, Д., Станић, Б., *Време на зиду, Политички плакат Музеја града Београда 1941-2000*, каталог збирке политичког плаката Музеја града Београда, Музеј града Београда, Београд, 2005.

Ćirković, V., *Vanjica*, Muzej grada Beograda, Beograd 1979.

Ђуковић, П., *Лубарда 1907-2007. Између слике природе и природе слике*, Народни музеј Црне Горе – Цетиње и Музеј савремене уметности – Београд, 2008.

Челебоновић, А., *Душан Влајић*, Београд, 1957.

Čelebonović, A., *Savremeno slikarstvo u Jugoslaviji*, Beograd, 1965.

Челебоновић, А., *Комеморативна изложба сликарских радова Боре Баруха 1911-1942*, каталог изложбе, Уметнички павиљон на Малом Калемегдану, Београд, 18.10-02.11.1951.

Чупић, С., *Београд Јована Бијелића*, Српска академија науке и уметности, Београд, 2014.

Чупић, С., *Јован Бијелић*, Београд 2000.

Filipović, S., *Logori u Šarcu*, SUBNOR, Novi Sad 1967.

Frankl, V.E., *Man's Search for Meaning. An introduction to logotherapy*, Fourth Edition, Beacon Press books, Boston 1992.

Цобель, Ш., *Даница Антић*, Дом ЈНА, Београд, 1969.

Cole, M., *Cultural Psychology: A once and future discipline*, Cambridge: Harvard University Press 1996.

Челебоновић, А., *Јован Бијелић* - Каталог за изложбу Уметнички павиљон 1957, Уметнички павиљон, Београд 1957.

Челебоновић, А., *Недељко Гвозденовић*, Сомбор 1972.

Челебоновић, А., *Савремено сликарство у Југославији*, ЈУГОСЛАВИЈА, Београд, 1965.

Чубрило, Ј., *Зора Петровић*, Тору, Београд, 2011.

Чупић, С., *Београд Јована Бијелића*, Српска академија науке и уметности, Београд, 2014.

Чупић, С., *Јован Бијелић*, Београд 2000.

Yarnall, J., *Barbed Wire Disease: British & German Prisoners of War, 1914–1918*, The History Press, Stroud, 2011; A.Ohri, Z.Solomon, *Dr Adolf Lukas Vischer (1884-1974) and 'barbed-wire disease'*, Journal of medical biography, 2014 Feb; 22 (1), 16-8.

Шакота, С., *Ђорђе Андрејевић – Кун: дело посвећено револуцији*, Музеј револуције народа и народности Југославије, Београд 1974.

Škodrić, Lj. S., *Положај жене у окупираној Србији 1941–1944*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Београд, 2015.

Интернет

<http://arsmagine.com/>

<http://kgalovic.blogspot.com/>

<http://www.galerijamamuzic.org.rs/index.php/autori/8-autori/26-bosko-petrovic>

<http://www.matica.hr/>

<http://www.novosti.rs/vesti/planeta.300.html:714793-CRNOGORSKI-CE-GEVARA-Ljubo-Cupic-dobija-spomenik-u-svom-Niksicu>

<http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:536010-Rame-uz-rame-sa-Brakom-i-Pikasom>

<http://www.pavle-beljanski.museum/prikaz-dela.php?delo=119>

<http://www.politika.rs/scc/clanak/262990/Antifasista-i-heroj-Stevan-Filipovic>

https://www.rastko.rs/istorija/spc_dsvr.html, објављено фебруара 2000: *Српска Црква у Другом светском рату*, прир. Епископ Атанасије, Посебан отисак из зборника *Serbia i komentari za 1990. / 91*, Задужбина Милоша Црњанског; у оквиру "Пројекта Растко - Библиотеке српске културе на Интернету"

http://www.stafelaj.com/index.php?option=com_content&view=article&id=170:jubilarnalizlozba-drustva-vuksan-2011&catid=46:o-drustvu&Itemid=55.

<http://www.starosajmiste.info/blog/>

14. БИОГРАФИЈА

Томић (Слободан) Ирина рођена је у Београду 1986. године. Основне студије историје уметности завршила је на Филозофском факултету, Универзитет у Београду, 2009. године. Мастер студије завршила је на Одељењу за етнологију и антропологију, Филозофског факултета у Београду 2014. године, а докторске студије историје уметности уписала је на Одељењу за историју умерности, на катедри за модерну уметност на Филозофском факултету у Београду 2015. године.

Добитник је Награде Спомен-збирке Павла Бељанског 2010 године. У Народном музеју у Београду (2014-2016), волонтирала је прво као волонтер/приправник, а потом у звању кустоса, када је ангажована на пословима из области музејске делатности и заштите баштине. Током 2014. и 2015. године, учествовала је у изради каталога уметничке збирке Медија центра “Одбрана”, Министарства одбране. Ирина Томић, аутор је и изложби. У оквиру манифестације “Ноћ музеја” (2011), у Спомен-збирци Павла Бељанског у Новом Саду приредила је изложбу слика Раде Селаковић, под називом *Злато*. Уз Оливеру Вукотић, аутор је изложбе *Таланат и осећајност* (Избор из Збирке МЦ „Одбрана“), у Великој галерији Дома Војске Србије (2016). Запослена је као асистент на факултету савремених уметности у Београду.

- *Уметничка збирка Дома Војске Србије*, (Монографија) Медија центар Одбрана, 2018.
- *Два дела Влаха Буковца из уметничке збирке Медија центра Одбрана* (стручни чланак), Зборник Народног музеја – Београд XXII /2, 291-301, 2016.
- *Византијско наслеђе у српској модерној уметности* (студија) Византијско наслеђе и српска уметност III, Српски комитет за византологију, Византолошки институт САНУ, Београд, 149-168, 2016.
- *Српски иконопис XX века*, (студија) Византијско наслеђе и српска уметност III, Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт САНУ, Београд, 219-227, 2016.
- *The Eye Light Reflection in Fine Art*, Arts (Коаутор), Literature and Linguistics: Open Access Journal, Arts Lit Linguist, Volume 1, Issue 1, Article Number: ALLOA-1-002, 2016.
- *Коњ у српским народним обичајима и веровањима* (научни рад), Зборник мастер радова, Етнографски музеј у Београду, Београд, 275-326, 2016.
- *Друштво српских уметника Лада: 110 година* (Сарадник на монографском каталогу), Народни музеј, Београд, 2014/2015.
- *Brain and art: illustrations of the cerebral convolutions* (Коаутор), Folia Morphol. Vol. 73, No. 3, pp. XX-XX, Via Medica, 2014.

- *Heart in anatomy history, radiology, anthropology and art*, Folia Morphol, (Koautor) Vol. 73, No. 2, pp. 103–112, 2014.
- *Rada Selaković* (Monografija), biblioteka „Žene u srpskoj umetnosti“, TOPY, Beograd, 2011.
- *Боуви, Џонс, Бернс – Гламур и кич у делу Раде Селаковић* (Студија), Зборник Семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета у Београду 7, 91-98, 2011.
- *Cochlea and other spiral forms in nature and art* (Koautor), American Journal of Otolaryngology, Volume 33, Number 1, 80-87, 2012.
- *Neuroradiology and Art: A Review and Personal Contribution* (Koautor), Tohoku Journal of Experimental Medicine, 222, 297-302, 2010.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора _____ Ирина Томић _____

Број индекса _____ 6И150003 _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Уметност у окупираној Србији 1941-1945

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 31.10.2018.



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Ирина Томић

Број индекса БИ150003

Студијски програм Историја уметности

Наслов рада Уметност у окупираној Србији 1941-1945

Ментор проф. др Лидија Мереник

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 31.10.2018.



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Уметност у окупираној Србији 1941-1945

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 31.10.2018



1. **Ауторство.** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.