

*Годишњак за друштвену историју*  
основао је проф. Андреј Митровић 1994. године

*Издавач*  
Удружење за друштвену историју

*Главни и одговорни уредник*  
Милан Ристовић

*Редакција*  
Миле Бјелајац (Институт за новију историју Србије, Београд), Радина Вучетић (Филозофски факултет, Универзитет у Београду), Горан Милорадовић (Институт за савремену историју, Београд), Радивој Радић (Филозофски факултет, Универзитет у Београду), Милан Ристовић (Филозофски факултет, Универзитет у Београду), Дубравка Стојановић (Филозофски факултет, Универзитет у Београду), Љубинка Трговчевић-Митровић (Факултет политичких наука, Универзитет у Београду)

*Инострани чланови редакције*  
Снежана Димитрова (Југозападни универзитет Неофит Рилски, Благоевград), Карл Казер (Центар за југоисточне европске студије, Универзитет у Грацу), Јан Пеликан (Факултет уметности, Карлов универзитет, Праг), Тетсуја Сахара (Меиџи Универзитет, Токио), Ханес Грандиц (Хумболтов Универзитет, Берлин)

*Секретар редакције*  
Јелена Рафаиловић

*Editorial Board*  
Mile Bjelajac (Institute for Recent History, Belgrade), Radina Vučetić (Faculty of Philosophy, University of Belgrade), Goran Miloradović (Institute for Contemporary History, Belgrade), Radivoj Radić (Faculty of Philosophy, University of Belgrade), Milan Ristović (Faculty of Philosophy, University of Belgrade), Dubravka Stojanović (Faculty of Philosophy, University of Belgrade), Ljubinka Trgovčević-Mitrović (Faculty of Political Science, University of Belgrade)

*Foreign Members of the Editorial Board*  
Snežana Dimitrova (South-West University "Neofit Rilski", Blagoevgrad), Karl Kaser (Centre for Southeast European Studies, University of Graz), Jan Pelikan (Faculty of Arts of Charles University, Prague), Tetsuya Sahara (Meiji University, Tokyo), Hannes Grandits (Humboldt University, Berlin)

*Secretary of the Editorial Board*  
Jelena Rafailović

*Адреса редакције*  
Годишњак за друштвену историју, Филозофски факултет, Одељење за историју,  
Чика Љубина 18–20, 11000 Београд, Србија  
телефон: 011/3206-280

*Address*  
*Annual of Social History*, Filozofski fakultet, Odeljenje za istoriju,  
Čika Ljubina 18–20, 11000 Beograd, Srbija  
telephone: 011/3206-280

e-mail: god.drustv.istor@gmail.com  
<http://www.udi.rs>

Ова свеска Годишњака за друштвену историју изашла је захваљујући финансијској подршци Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

**ГОДИШЊАК ЗА  
ДРУШТВЕНУ ИСТОРИЈУ**

**ANNUAL OF SOCIAL HISTORY**

**Год. XXVII, свеска 1, 2020.**

Београд, 2020.

*Лектор*

Мила Барјактаревић

*Коректура и превод резимеа*

Маша Милорадовић

*Насловна страна*

Никола Костандиновић

*Илустрација на насловној страни*

Улични продавац освежавајућег пића у Београду 1922. године.  
Кадар из француског документарног филма, непознатог аутора,  
BELGRADE 1922.

*Тираж*

150

*Штампа*

„Чигоја штампа” Београд, Студентски трг 13  
e-mail: office@cigoja.com

Ослобођено пореза на промет мишљењем Министарства за науку и технологију  
Републике Србије бр. 413-00-419/94-01 од 14. јуна 1994. године.

---

## САДРЖАЈ

## CONTENTS

---

### Студије

### Essays

- Др Милан Вукомановић,  
*Политика идентитета у првим хришћанским заједницама* 7  
Milan Vukomanović, PhD,  
*Identity Politics in the First Christian Communities*
- Др Миланка Тодић,  
*Маркирање револуционарног топоса и реторика Споменика победе* 23  
*на Сутјесци Миодрага Живковића*  
Milanka Todić, PhD,  
*Marking of the Revolutionary Topos and Rhetoric of the*  
*Victory Monument at Sutjeska by Miodrag Živković*
- Др Слободан Наумовић,  
*Љубав у доба колере: етнографски филм и визуелна антропологија* 33  
Slobodan Naumović, PhD,  
*Love in the Age of Cholera: Ethnographic Film and Visual Anthropology*

### Из истраживања

### Researches

- Ognjen Kovačević, Breiana Kelsey-Joell Theodore  
*Back to the future, 1917–1947: The Issue of Belgrader* 63  
*Nachrichten from April 1, 1917*  
Огњен Ковачевић, Бриана Келси-Џоел Тиодор  
*Повратак у будућност, 1917–1947: издање новина*  
*Belgrader Nachrichten од 1. априла 1917. године*

### Баштина

### Heritage

- Владимир Чех,  
*Сећање америчке вајарке Малвине Хофман на једно* 75  
*балканско путовање 1919. године*

**О идејама и књигама**  
**On Ideas and Books**

Др Милан Радовановић, <i>Друштвена историја у фокусу XXXVI</i>	85
Слободан Мандић, <i>Прикази сајтова (Web адресар) XXXIV</i>	91
<i>Упутство за предају рукописа</i>	95
<i>Submitting Manuscripts</i>	101

Др Милан Вукомановић, редовни професор  
Филозофски факултет, Универзитет у Београду  
vukomano@hotmail.com

Оригинални научни рад  
Примљен: 18.08.2020.  
Прихваћен: 15.09.2020.

## Политика идентитета у првим хришћанским заједницама

**Апстракт:** *Настанак и друштвено-историјски развој хришћанског идентитета у прва два века нове ере био је инхерентно везан за етнички, религијски и политички антагонизам. Тај сукоб био је видљив на неколико различитих нивоа односа првих хришћанских заједница с њима савременим религијским и политичким актерима у дивергентном социјалном пејзажу Римске империје. У слојевитој мрежи антагонизама и унутар лабаво успостављених почетних граница развио се постепено један сасвим нов, транснационални и мултиетнички идентитет, који ускоро постаје и највећа, доминантна светска религија. У овом раду посебна је пажња посвећена сукобу између хришћанства у настајању и две главне јеврејске религијско-политичке заједнице у првом веку – садужеја и фарисеја, при чему су фарисеји утрли пут ка рабинском јудаизму након 70. године н. е.*

**Кључне речи:** рано хришћанство, јудаизам, политика, идентитет, конфликт.

Главна теза у овоме раду је да је настанак и друштвено-историјски развој хришћанског идентитета у прва два века нове ере био инхерентно везан за етнички, религијски и политички антагонизам.<sup>1</sup> Тај сукоб био је видљив на неколико различитих нивоа односа првих хришћанских заједница с њима савременим религијским и политичким актерима у дивергентном друштвено-историјском пејзажу Римске империје. Конфликти су, наиме, постојали још од самог почетка:

---

<sup>1</sup> То је теза коју сам иницијално формулисао још пре двадесетак година, у књизи *Свето и мноштво*, која ће овде бити мало детаљније преиспитана.

најпре унутар нарастајуће религијске заједнице; затим у односима са матичном, јеврејском заједницом из које је Исусов покрет<sup>2</sup> и потекао; најзад, са политичким устројством Римског царства, унутар којег се, све до 4. века хришћанство развијало као изразито хетеродоксна, чак непријатељска религија, изложена повременим систематским прогонима.<sup>3</sup> Јасно је да се етнички и, уопште, колективни идентитети конструишу и трансформишу како унутар саме заједнице тако и у односу на њено спољашње друштвено окружење. Ту посебну важност има истицање разлика, дистинкција између појединих друштвених група и заједница, при чему се нарочито инсистира на позитивним одликама властитог групног идентитета. Поред тога, у полемичком контексту наглашавају се и негативни стереотипи, који се приписују представницима оних група с којима властита заједница долази у сукоб. Ту чак и мале разлике постају битније од очигледних сличности. У таквој слојевитој мрежи антагонизама и унутар лабаво успостављених почетних граница, развио се постепено, у случају хришћанства, један сасвим нов, транснационални и мултиетнички идентитет, који у наредним вековима постаје и највећа, доминантна светска религија.

Читајући новозаветне посланице Коринћанима и Галатима, постаје јасно да мисија апостола Павла у Галатији и Грчкој ни у ком случају није протицала несметано. Напротив, у тим областима он је наилазио на прилично озбиљне отпоре свом покушају да стабилизује тек установљене цркве. Нови, месијански покрет ту поприма различите облике, док је утицај претхришћанског наслеђа и даље веома јак. Види се да је, на пример, Павлова коринтска заједница била изузетно либерална у својим назорима и понашању. У идеолошком смислу, они су вероватно нагињали ка некој врсти гнозе, што показују бројна Павлова упућивања на *gnosis* (1 Кор 1:5; 8:1; 8:10) и *sophia* (1:20 – 2:13; 3:18-19), али и његов покушај да своје следбенике врати „правој вери“ и одржи пољуљани апостолски ауторитет у тој заједници. Чини се стога да је главни мотив и циљ првог писма Коринћанима био да се стишају и превазиђу несугласице и поделе које су се, још средином првог века, почеле јављати у тој хеленистичкој

<sup>2</sup> Под Исусовим покретом овде се подразумева заједница апостола и других путујућих харизматика, углавном Исусових савременика и непосредних следбеника, који су сматрали да је баш он Месија који је најављен у делима јеврејских пророка. Ти први, јеврејски „хришћани“ били су само једна од бројних религијских група, фракција које се појављују на историјској сцени римске провинције Палестине, а доцније и јеврејске дијаспоре, током првог века н. е. Тај нови месијански покрет у почетку је углавном био активан у руралним деловима провинције. Путујући учитељи, апостоли (апостолице), пророци (пророчице) и исцелитељи у име Исусове себе су без разлике сматрали за његове следбенике. Они су током првог века пренели своје ново учење из Галилеје, Јудеје и Самарије у друге крајеве Римске империје, у један урбанији социјални миље. Термин *Jesusbewegung* (Исусов покрет) је, у сличном контексту, први употребио немачки библиста, теолог Герд Тајсен (Gerd Theißen), у својој познатој књизи *Soziologie der Jesusbewegung: Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des Urchristentums* (Kaiser, 1977).

<sup>3</sup> Milan Vukomanović, *Sveto i mnoštvo* (Beograd: Čigoja štampa, 2001), 36-41.

заједници. Видљиви раздори, расколи (*shismata*, 1:10) ту су претили јединству коринтске општине, док је одвише слободно понашање појединих верника изискивало већу дисциплину. Занимљиво је да и из неких других павловских посланица, чак оних за које није сасвим поуздано да их је писао сам апостол, сазнајемо како ситуација у римској провинцији (Малој) Азији није била сасвим под контролом његових истомишљеника. Реч је ту пре свега о идеолошким спорењима, о којима сведоче посланице Ефешанима и Колошанима, документи који су, по свему судећи, написани након Павлове смрти и престанка његовог непосредног утицаја у Малој Азији, тј. у градовима као што су Колоси, Лаодицеја и Хијераполис. Изгледа да су ту рано почели да се испољавају различити синкретистички, хетеродоксни утицаји. О тим „другим“ учењима данас мало знамо, јер једини извор који истраживачу стоји на располагању јесу расправе које аутори девтеропавловских писама воде са својим неименованим идеолошким супарницима.<sup>4</sup>

Поред тих, раних унутарњих спорења и антагонизама, однос између хришћанске вере и римске државе био је додатно оптерећен прогонима хришћана од власти.<sup>5</sup> Под Марком Аурелијем и Диоклецијаном однос власти и становништва према хришћанским верницима био је, на пример, врло округан, суров, док је, опет, у другим периодима прогон био релативно подношљив и ограничен по свом опсегу и трајању. Могло би се рећи да сами прогони нису давали очекиване резултате, те да је хришћанска заједница, захваљујући својим мартирима, додатно ојачала као битан религијски и политички чинилац у животу Римске империје. Након највећих прогона хришћани су, у ствари, добијали све више нових присталица, оних људи који су се дивили вери и херојству мученика што су – због привржености коју су осећали према свом Господу, Исусу Христу – били спремни да се одрекну свега, па и властитог живота. Па ипак, рекло би се да су чак и спорадични притисци били највише мотивисани политичким разлозима: неприношење жртве врховним божанствима представљало је и чин јавног одрицања лојалности римском цару, неприхватљиви акт његовог непоштовања. Права лојалност се, с друге стране, испољавала одбацивањем Христа и жртвовањем идолу у царевом лику.

Посебну пажњу у овом контексту завређује сукоб између младог Исусовог покрета и две главне религијско-политичке партије првог века, садукееја и фарисеја. Сам Исус се, најпре, жестоко противио свештеничким главарима који су обављали службу у Јерусалимском храму. Сличан отпор су, неколика века пре Христа, али и у његово доба, испољавали Есени, повлачећи се у пустињу како би, у складу са задокитском линијом свештенства, основали свој „прави“

<sup>4</sup> Vukomanović, *Sveto i mnoštvo*, 30.

<sup>5</sup> Milan Vukomanović, *Rano hrišćanstvo od Isusa do Hrista* (Београд: Ћигоја штампа, 2003), 217-228.

храм. Сама *заједница* тих пустињских подвижника представљала је, према таквом тумачењу, истински јеврејски храм. Јасно је да је храм имао централни религијски значај у животу Јевреја након њиховог вавилонског изгнанства. Врло важне димензије њиховог живота биле су у тесној вези с том институцијом – религија, политика, економија. У Исусово доба то је, штавише, била највећа, најимпресивнија религијска грађевина на свету, али и носилац јеврејског етнорелигијског идентитета. Отуда би се у време Пасхе и других празника, ту окупило вишеструко више Јевреја, углавном из бројне дијаспоре, него што је сам Јерусалим имао становника.

У случају Исусовог прогона од свештеника и других јеврејских главара, дошло је и до својеврсног сукоба између религијске периферије и центра, тј. руралне Галилеје и космополитског Јерусалима. Негативне гласине о Исусу, које су претходиле његовом доласку у тај град, могле су се међу представницима јудејског религијско-политичког устројства, али и код римских власти, тумачити као Исусове месијанске, па самим тим и као политичке претензије. Он је међу тим својим противницима доиста приказиван као краљ Јевреја који тријумфално улази у Јерусалим. Његови ранији доласци у тај град и жучне расправе са свештеницима, фарисејима и народом, могли су само подгрејати сукоб, који кулминира инцидентом у самом предворју храма (Мт 21:12-13), где је Исус отворено оптужио јеврејске власти и окупуљени народ за неморал. Његова религијска побуна могла се, дакако, тумачити и као политичка непослушност усмерена како против самог устројства и ауторитета храма тако и против римских власти. Уосталом, сам Пилат је у недоумици око Исусових политичких претензија, па га на саслушању пита и ово: „Јеси ли ти цар Јудејски?“ (Мк 15:2). У свом одговору Исус нити негира нити потврђује ту претпоставку. Због свих тих, иначе врло нејасних историјских околности, Исус је био осуђен и распет на крсту. Будући да Пилат сасвим извесно није говорио арамејски, као уосталом ни Исус латински, тај кратки разговор (ако је уопште био аутентичан) могао је евентуално да буде вођен на грчком. У тој комуникацији је онда врло лако могло да дође и до знатнијих неспоразума имајући у виду комплексност јеврејског схватања појма *malkuth šamajim* (царство божје) и пратеће, махом политичке, импликације које су ту највише могле занимати самог Пилата.

Али ко су онда били представници јеврејских власти и ко је ту заправо пресуђивао, и на основу чега? Шта је, најзад, по тим хебрејским верским прописима, било забрањено? Кључну улогу у том целом процесу имала је, свакако, установа Санхедрина, већа јеврејских старешина састављеног од свештеничке аристократије, зналаца закона, виших службеника. Јасно је да је таква елитна, учена скупина морала у свом саставу имати и садукееје и фарисеје, познаваоце обреда и писаних и неписаних правила Торе. На основу извештаја еванђелиста, види се да су то углавном била локална већа, али је у Јерусалиму, у спољашњим

одајама храма, био смештен и Велики санхедрин, врховни суд који је разматрао и теже случајеве кршења закона и религијских прописа. Међутим, тај суд није могао изрећи смртну казну Исусу, јер су такви поступци били у надлежности Римљана, односно римског прокуратора, гувернера Понтија Пилата.

Самом Исусу могло се судити за различите ствари: непоштовање шабата, хуљење на Бога, враџбине, чуда, предсказања. Све је то потпадало у домен јеврејске религијске и правне аутономије. Па ипак, да би се привукла пажња Римљана, римских власти, требало је наћи и нешто озбиљније, као што је, на пример, политичка завера. У таквом контексту Исус је онда могао бити представљен као јудејски краљ с претензијама на политичку власт, што би, дакако, подразумевало и религијско-политичке аспирације над институцијом Јерусалимског храма. Римљани су у том погледу већ били осетљивији, јер су се и иначе прибојавали честих јеврејских побуна. Примерена казна за побуњеничку делатност била је каменовање или, пак, разапињање на крсту. Према опису еванђелиста, Исус је, као што је знано, страдао на тај други начин. Његов брат Јаков и мученик Стефан били су, пак, осуђени на смрт каменовањем.

Када је о фарисејима, тој другој религијско-политичкој фракцији реч, истакнимо најпре да су они били једини носиоци формативног јудаизма, што ће након 70. године н. е., а нарочито након Бар Кохбиног устанка, 135. године, утрти пут ка рабинском јудаизму. Као водећа и званична традиција, та форма јудаизма преживела је, наиме, све до данас. У хришћанској Библији, у којој се фарисеји често спомињу, посебну пажњу привлачи жучна полемика наведена у Матејевом и Јовановом јеванђељу. Треба, дакле, имати у виду да су у време када су састављени Матејево и Јованово јеванђеље (дакле, након уништења Јерусалима и његовог храма), фарисеји били једина јеврејска партија с којом је уопште и могао бити вођен икакав спор. Наведимо неке типичне одломке из те расправе, забележене у Матејевом спису:

„Тешко вама књижевници и фарисеји, лицемјери, што затварате царство небеско од људи; јер ви не улазите нити пуштате да уђу они који би хтјели. Тешко вама књижевници и фарисеји, лицемјери, што једете куће удовичке, и лажно се молите дуго; зато ћете већма бити осуђени. Тешко вама књижевници и фарисеји, лицемјери, што преходите море и копно да бисте добили једнога сљедбеника, и кад га придобијете, чините га сином пакла двоструко већим од себе. Тешко вама вођи слијепи који говорите: Ако се ко куне храмом, то није ништа; а ко се куне златом храмовним, крив је. Безумници и слијепци! Јер шта је веће: злато, или храм који злато освећује?... Тешко вама књижевници и фарисеји, лицемјери, што чистите споља чашу и здјелу, а изнутра су пуне грабежа и неправде. Фарисеју слијепи, очисти најприје изнутра чашу и здјелу да буду и споља чисте. Тешко вама књижевници и фарисеји, лицемјери, што сте као окречени гробови, који споља изгледају лијепи, а унутра су пуни костију

мртвачких и сваке нечистоте... Змије, породи аспидини, како ћете побјећи од осуде за пакао? Зато, ево, ја ћу вам послати пророке и мудраце и књижевнике; и ви ћете једне побити и распети, а друге шибати по синагогама својима и гонити од града до града. Да дође на вас сва крв праведна што је проливена на земљи од крви Авеља праведнога до крви Захарије сина Варахијина, којег убили између храма и жртвеника. Заиста вам кажем да ће ово све доћи на род овај. Јерусалиме, Јерусалиме, који убијаш пророке и засипаш камењем послане теби, колико пута хтједох да саберем чеда твоја, као што кокош скупља пилиће своје под крила, и не хтједосте! Ето ће вам се оставити кућа ваша пуста. Јер вам кажем: Нећете ме од сада видјети док не речете: Благословен који долази у име Господње.“ (Мт 23:13-39).<sup>6</sup>

Обратимо сада пажњу и на следеће антијудејске исказе у истом јеванђељу:

„Зато вам кажем да ће се од вас (тј. свештеничких поглавара и фарисеја – М. В.) узети Царство Божије, и даће се народу који доноси плодове његове.“ (Мт 21:43).

„А кад видје Пилат да ништа не помаже него још већа буна бива, узео воду те уми руке пред народом говорећи: Ја сам невин у крви овога праведника; ви ћете видјети. И одговарајући *сав народ* рече: *Крв његова на нас и на дјецу нашу.*“ (Мт 27:24-25; подв. М. В.).

Свет Матејевог јеванђеља био је, изгледа, својеврсна арена, попреште сукоба између заједнице у којој је деловао први еванђелиста, тј. хришћанства у његовом иницијалном облику, и тзв. формативног јудаизма, који је такође био у процесу консолидације након уништења Другог храма. Непријатељски став који Матејев Исус испољава према фарисејима очигледно је резултат унутарњег расцепа међу Јеврејима из доба и окружења самог еванђелисте. Матеј и његова заједница покушавају најпре да придобију своје следбенике у јудејској средини, вероватно у Галилеји, али након неуспеха те своје првобитне мисије, они се окрећу ка нејеврејским слушаоцима у дијаспори. У том контексту треба, свакако, обратити пажњу на сам крај јеванђеља: „Идите, дакле, и научите све народе (*panta ta ethnē*)<sup>7</sup> крстећи их у име Оца и Сина и Светога Духа“ (Мт 28:19). Али чак и ако је Матејев спис био првобитно намењен тим следбеницима у расејању, то нипошто не мора да значи да је он и написан у дијаспори. Исто тако, *ethnikoi*, тј. многобошци, нису нимало виђени у позитивном светлу у ранијим поглављима овог јеванђеља (нпр. незнабошци у Мт 5:47, 6:7 или 18:17). Стога је сасвим могуће да је у овом случају реч о јеврејској заједници „која истиче своју приврженост Месији Исусу, па тако и открива да се разликује од оног што се у њиховом

<sup>6</sup> Одломци из јеванђеља наведени су према синодском преводу Новог завета из 1998. године: *Novi zavjet gospoda našeg Isusa Hrista* (Београд: Jugoslovensko biblijsko društvo, 1998).

<sup>7</sup> Термин *ethnē* јасно указује на то да је ту реч о нејеврејима.

окружењу испољава као доминантна форма јудаизма“.<sup>8</sup> Као сектаријанци што наглашавају друкчије тумачење хебрејског Закона, Матејеви дружбеници су, можда, попут Есена, сматрали да – за разлику од лажних учитеља, фарисеја, који само заводе народ – баш они представљају прави Израел.<sup>9</sup> Због свега тога, сукоб и коначни раскид између формативног и матејевског јудаизма има онај емоционални набој који је карактеристичан за породицу што се распада.<sup>10</sup> Што су, наиме, везе израженије, то је и сукоб интензивнији. С друге стране, друштвене групе које су у иницијалној фази формирања властитог, засебног идентитета, често се осећају угрожене од носилаца старог, већ утемељеног идентитета, што даље може водити и осећању несигурности, угрожености, поготову када је реч о групама из нижих социјалних слојева, с мањим осећајем самопоштовања. Јасно је онда да су се први хришћани, због видљивих разлика у односу на друге јеврејске, али и нејеврејске заједнице античког Рима, могли осећати као двоструки мањинци и аутсајдери како у односу на матични јудаизам тако још више у односу на грчко-римски религијски плурализам. Споменимо само да је почетком другог века хришћанска заједница у империји имала мање од 50.000 присталица, док је Јевреја било четири до пет милиона у римској држави, која је бројала око 60.000.000 људи. У то доба хришћани су били присутни у око 40–50 градова римског царства, а њихове заједнице су се по бројности кретале од неколико десетина до неколико стотина верника.<sup>11</sup> Римљани, који су уопште нешто знали о њима, називали су их *Christiani*, а епитети који су пратили тај генерички назив у делима римских историчара били су *superstitio*, празноверје<sup>12</sup> и *hetaeria*, удружење – често с политичким конотацијама.<sup>13</sup>

У Новом завету се термин *Ioudaios* користи укупно 195 пута.<sup>14</sup> Понекад је то географска одредница (Дела 2:14) којом се упућује на Јудеју, област у римској провинцији Палестини, а у другим случајевима то је и етноним (нпр. Јудејци и Јелини у 1 Кор 1:22, 24). Именица *hoi Ioudaioi* у првом лицу множине (Јудејци, Јевреји) користи се, пак, више у приповестима о Исусовом суђењу и у антијеврејском дискурсу Матејевог и Јовановог јеванђеља, где се они јасно

<sup>8</sup> Andrew, Overman, *Matthew's Gospel and Formative Judaism* (Minneapolis: Fortress Press, 1990), 4.

<sup>9</sup> На сличан начин су, још раније, своје алтернативне храмове изван Јерусалима установили Самарићани на брду Геризим (5. в. пре н. е.) и јеврејска заједница у Египту (Онијин храм у Леонтополису, 2. в. пре н. е.). Есени и Кумранци су без неке засебне грађевине саму своју *заједницу* сматрали за духовни храм, а сви ови Јевреји су, без разлике, полагали право на задокитску линију првосвештеника.

<sup>10</sup> Overman, *Matthew's Gospel and Formative Judaism*, 160.

<sup>11</sup> Robert Wilken, *The Christians as the Romans Saw Them* (New Haven: Yale U.P., 1984), 31.

<sup>12</sup> Vukomanović, *Rano hrišćanstvo od Isusa do Hrista*, 36-37, 41.

<sup>13</sup> Wilken, *The Christians as the Romans Saw Them*, 32-33.

<sup>14</sup> Paul Trebilco, *Outsider Designations and Boundary Construction in the New Testament* (Cambridge: Cambridge U.P., 2017), 177.

представљају као спољашњи актери, односно заједница која не припада Исусовом покрету. Матејева комуна има, на пример, своје властито место окупљања познато као *ekklēsia*, црква (Мт 16:18 и 18:17), а та институција се јасно разликује од „њихових синагога“ (*synagōgē autōn*, Мт 4:23, 9:35, 10:17, 12:9, 13:54), тј. зборница у којима се окупљају Јудејци, припадници фарисејског јудаизма.<sup>15</sup> Матеј посебно наглашава разлику између те две врсте верских објеката. Јасно је да се они у време писања јеванђеља налазе једни поред других и једни наспрам других у својеврсном контексту антагонистичке толеранције и компетитивне конфронтације.<sup>16</sup> Ту врсту антагонизма појачава свакако и чињеница да су Христове присталице, према Јовановом јеванђељу, биле искључиване, па и протериване из синагога (апосунагџои из Јн 9:22, 12:42 и 16:2). Ово је само могло појачати степен унутрашње интеграције Исусовог покрета крајем првог века.

У Христовој зборници, цркви, апостол Петар, пак, има посебно место; он је надахнути вођа који свој ауторитет прима од самог Исуса (Мт 16: 17-19). Став аутора Матејевог јеванђеља је, штавише, да само заједништво, које је своје учење примило од Исуса Месије, испуњава Закон и Пророке, па отуда оно представља и прави Израел. Другим речима, Матеј верује како баш његова религијска заједница може на прави начин тумачити и примењивати Тору. Али у свом изворном палестинском окружењу (можда и у самој Галилеји, која је у Матејево доба била стециште фарисејства и локус бројних синагога) ти верници имају мање успеха од фарисеја, представника раног јудаизма. Зато се они окрећу ка друкчијој публици, оним потенцијалним следбеницима који живе у мултиетничком хеленистичком свету јеврејске дијаспоре и говоре грчки. Тај помак од Јудејаца ка „свим народима“, односно нејеврејима (*goyim*), представљао је, сасвим сигурно, и један од најважнијих момената у раној повести нове религије. У том новом, који се тек формира хришћанском идентитету, „прави Израел“ више не обухвата само Јевреје и њихове синагоге него и нејевреје, многобошце и њихове еклесије. То је, заправо, тај нови, проширени храм (виђен као сама заједница, „тело Христово“) који треба да надомести онај стари – разрушен 70. године, претходно огрезао у неморал и корупцију, захваљујући, пре свега, тесној сарадњи с локалним властима и Римом. Уосталом, још је апостол Павле, пре

<sup>15</sup> Археолошки налази у Галилеји и околним областима потврђују постојање синагога још у првом веку у местима као што су Херодиум, Масада, Магдала и Хоразин (Overman, *Matthew's Gospel and Formative Judaism*, 57). Остаци синагоге из 4. века у галилејском Капернауму крију и старије слојеве испод саме грађевине, а јеванђеља из првог века сведоче о томе да се ту налазила синагога још у Исусово време (Лк 7:5). Преко пута синагоге из 4. века налазила се и византијска црква из истог периода. И једне и друге грађевине биле су мањег капацитета и квадратуре, обично с једном главном просторијом, укупно око 40-50 м<sup>2</sup> (Kraft and Nickelsburg, *Early Judaism and its Modern Interpreters*, 179).

<sup>16</sup> О појму антагонистичке толеранције у контексту антропологије и социологије религије видети више у: Milan Vukomanović, *Homo viator*, 174-182.

разарања храма, тврдио како у том новом идентитету, новом Христовом руху које се облачи након крштења, „нема више Јудејца ни Јелина, нема више роба ни слободнога, нема више мушког ни женског, јер сте ви сви један (човјек) у Христу Исусу“ (Гал 3:28).

У том трансформативном процесу Јудејци, Јевреји, одједном постају аутсајдери, а нејевреји, „народи“ – инсајдери. Следбеници Исуса Месије (грч. *Hristos*) почињу онда постепено да се називају хришћанима (*hoi hristianoï*), као што најраније сведоче Дела апостолска (11:26), која тај нови епитет доводе у везу са заједницом у Антиохији. Свет текста Матејевог јеванђеља је, према томе у правом смислу речи друштвени, религијски, политички свет Матејевих присталица, а термини које он користи у свом спису одражавају ту бурну трансформацију идентитета његове заједнице, што се, по свему судећи, збила још крајем првог века. Она је потом свој одраз нашла и у одговарајућој терминологији јеванђеља и других новозаветних списа. Језик, архитектура, нова територија (дијаспора), обреди и теологија, осећај чврсте припадности месијанско-есхатолошком заједништву, те проста чињеница да су они, уз фариесеје, ретка јудејска скупина која преживљава Јеврејско-римски рат (66–70. г.), омогућава првим хришћанима да јасније установе и конструишу свој засебни верски идентитет, који ће убрзо бити предмет нових изазова везаних за прогоне од римских царева. Другим речима, након времена кратког унутрашњег раскола унутар јудаизма, формативно хришћанство долази у још већи и дуготрајнији конфликт с државном политиком Римске империје. Тај сукоб ће, међутим, захваљујући новом степену интеграције хришћана у контексту прогона, водити и коначном уобличавању њиховог новог религијског идентитета под окриљем цара Константина у 4. веку.

Обратимо сада пажњу и на антифарисејску полемику у Јовановом јеванђељу. Изгледа да је аутор тог документа био јеврејски преобраћеник у хришћанство. Полемички одломци из његовог јеванђеља израз су огорченог сукоба између Јованове групе Исусових присталица (око 90–100. г.) и јеврејске већине у њиховом граду, особито свештенства у синагогама. Ко год је, на име, тада проповедао да је Исус Месија, бивао је избачен из тих синагога. Уведена је чак била и посебна опомена против схизматика (*Birkat ha-minim*, дословно „благослов јеретика“). У четвртном канонском јеванђељу тај сукоб између две компетитивне, супарничке заједнице поприма готово космичке димензије, при чему се Јованови Јевреји представљају безмало као метафизичка оличења зла. Наведимо стога неколико карактеристичних одломака из Јована:

„И рече им: Ви сте одоздо, ја сам одозго; ви сте од овога свијета, ја нисам од овога свијета. Зато вам и рекох да ћете помријети у гријесима својим; јер ако не повјерујете да Ја јесам, помријећете у гријесима својим... Тада Исус говораше онијем Јудејцима који су му повјеровали: Ако ви останете у науци мојој, заиста

сте моји ученици; И познаћете истину, и истина ће вас ослободити. Одговорише му: Ми смо сјеме Авраамово, и никад никоме нисмо робовали. Како ти говориш: постаћете слободни? Исус им одговори: Заиста, заиста вам кажем да је сваки који чини гријех роб је гријеху. А роб не остаје у кући вавијек, син остаје вавијек. Ако вас, дакле, Син ослободи, заиста ћете бити слободни. Знам да сте сјеме Авраамово; али тражите да ме убијете, јер моја ријеч нема мјеста у вама. Ја говорим што сам видио од Оца својега, и ви, дакле, чините што сте видјели од оца вашег. Одговорише и рекоше му: Отац је наш Авраам. Исус им рече: Да сте дјеца Авраамова, чинили бисте дјела Авраамова. А сада тражите да убијете мене, човјека који сам вам казао истину, коју чух од Бога. То Авраам није чинио. Ви чините дјела оца својега. Тада му рекоше: Ми нисмо рођени од блуда: једнога оца имамо – Бога. А Исус им рече: Кад би Бог био отац ваш, љубили бисте мене; јер ја од Бога изиђох и дођох; јер нисам дошао сам од себе, него ме Он посла. Зашто не разумијете говор мој? Јер не можете да слушате ријеч моју. Вама је отац ђаво, и жеље оца својега хоћете да чините; он бјеше човјекоубица од почетка, и не стоји у истини, јер нема истине у њему; кад говори лаж, своје говори: јер је он лажа и отац лажи“ (Јн 8:23-44).

Док читамо јеванђеља и друге новозаветне текстове, ту, наравно, пре свега имамо у виду целину њихових приповести. Много више се, рецимо, памте епизоде у којима Исус подучава о љубави, праведности, царству божјем. Међутим, паралелно се ту развија и онај дискурс у којем се Исусови противници анатемису, осуђују и проклињу као лицемери, аспиде, оличења злог духа.<sup>17</sup> Гледано чисто социолошки, таква дихотомија помаже хришћанима, припадницима новог месијанског покрета у Римском царству да формирају свој властити религијско-културни идентитет у односу на друге Јевреје, Грке, Римљане, многобошце. С друге стране, ту се стварају и темељи онога што ће доцније, у средњем веку, али и у модерно доба, постати моћно средство пропаганде, нетолеранције, па и хегемоније хришћанске цркве у односу на све чланове друштва.

У том смислу искуство Другог светског рата и Холокауста подстакло је неке ауторе да преиспитају и евентуални хришћански допринос антисемитизму. Ту се, наиме, не мисли само на појединце који су припадали хришћанској религији, већ и на хришћанство у целини, као извор одређене перцепције јудаизма у модерној Европи. Нека од кључних послератних дела која се баве баш том проблематиком јесу књиге француских аутора Жила Исака *Исус и Израел*<sup>18</sup> и Марсела Симона *Прави Израел (Verus Israel)*<sup>19</sup>, те опсежна студија

<sup>17</sup> Elejn, Pejgels, *Poreklo satane* (Београд: Rad, 1997).

<sup>18</sup> Jules Isaac, *Jesus and Israel* (New York, 1971).

<sup>19</sup> Marcel Simon, *Verus Israel: Étude sur les relations entre chrétiens et juifs dans l'Empire romain (135-425)* (Paris: E. de Boccard, 1964).

Розмери Рутер *Вера и Братоубилаштво: Теолошки корени антисемитизма*.<sup>20</sup> Ти аутори праве најпре јасну дистинкцију између антијудаизма као теолошког и идеолошког становишта и антисемитизма као социјалног и политичког феномена у Европи, који подразумева спрегу веровања и делања. У својој анализи хришћанске полемике против јудаизма, Марсел Симон и сам прави разлику између антијеврејског дискурса, који представља резултат идеолошког антагонизма унутар којег хришћанство настоји да дефинише и одбрани свој легитимитет у односу на старију, јудејску традицију, и хришћанског антисемитизма који произлази из јеврејског порицања хришћанских месијанских претензија, па као реакцију рађа опште непријатељство према Јеврејима. Свој пуни облик антисемитизам, према Симону, задобија још у 4. веку, а доцније он пружа и идеолошко оправдање за антијеврејско законодавство и уништавање синагога у Европи. У тај идеолошко-теолошки корпус ставова и веровања спада и оптужба против Јевреја за убиство Бога, деицид, те њихово традиционално приказивање као прогонитеља хришћанства.<sup>21</sup> Симонова централна теза је да главни извор хришћанског антијудаизма треба тражити у јеврејско-хришћанском конфликту који води порекло још из првог и другог века.

С друге стране, Рутерова је ишла и корак даље и прва скренула пажњу на неодвојивост антисемитизма од појединих исказа против Јевреја у Новом завету и списима црквених отаца. Штавише, она је сматрала да је антијудаизам инехерентно везан за језгро (рано)хришћанске теолошке поруке. Метафизичке и есхатолошке дихотомије између духа и тела, светла и таме, истине и лажи, божанске милости и проклетства, живота и смрти, пројектоване су на антагонизам између цркве и синагоге, при чему јеврејски народ постаје отеловљење свега негативног, непоправивог и изопаченог у овоме свету.<sup>22</sup> На тај начин је, у делу ове ауторке, и само хришћанско учење подвргнуто радикалној идеолошкој критици.<sup>23</sup>

За разлику од Розмери Рутер, филозофкиња Хана Арент била је поборник супротног гледишта, по којем је модерни антисемитизам сасвим јединствен феномен. Штавише, када је реч о антијеврејском дискурсу и делању, нема никаквог континуитета између модерног, и античког, односно средњовековног, става према Јеврејима.<sup>24</sup> Јеврејски историчар раног хришћанства Давид Флусер сматрао је, пак, да се сви мотиви Исусовог упадљивог омаловажавања фарисеја

<sup>20</sup> Rosemary Ruether, *Faith and Fratricide: The Theological Roots of Antisemitism* (New York: Seabury Press, 1974).

<sup>21</sup> Simon, *Verus Israel*, 274.

<sup>22</sup> Gregory Baum, „Introduction” u: Ruether, *Faith and Fratricide: The Theological Roots of Antisemitism*, 12-13.

<sup>23</sup> Baum, „Introduction”, 7.

<sup>24</sup> Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem* (New York: The Viking Press, 1963), 297.

у Мт 23 могу наћи и у рабинској литератури.<sup>25</sup> Другим речима, Исусов или Матејев дискурс нису се, у том погледу, битније разликовали од њима савремених, или пак доцнијих, рабинских, унутарјеврејских полемика. При том би, свакако, требало имати у виду да је антагонистичка толеранција у јеврејско-хришћанским односима у формативном периоду била обострана и да су предрасуде и увреде долазиле с обе стране. Оне су, штавише, биле упућиване и од римских и грчких аутора како против јудаизма тако и против хришћанства. Међутим, када се чита неки јеврејски и хришћански спис из тог раног доба њихове повести, пажња се, по правилу, обраћа само на једну страну у тој много широј полемици. На пример, у рабинској литератури види се да је слика о Исусу као чаробњаку, предводнику једне магијске секте, била доста распрострањена у јеврејској средини како у његово време тако и у нешто доцнијем предању. У трактату Авода зара (27б) из Вавилонског талмуда Јеврејима се изричито брани да приме било какву финансијску или лекарску помоћ од нејевреја или хришћана. У одломку из Талмуда (Санхедрин 67а) Исусова смрт доводи се, пак, у везу с прописом из Мишне да је „чаробњак, уколико стварно примени своју магију, подложен смртној казни“, те да то не важи једино онда када је реч о обичном илузионисти.<sup>26</sup>

Ако су, дакле, еванђелисти били пристрасни у свом настојању да нагласе само оне аспекте Исусовог живота који поткрепљују њихове апологетске замисли (а при том, у бурним полемикама, нису штедели своје теолошке и идеолошке супарнике), нехришћански критичари трудили су се да родоначелника хришћанства представе као проблематичну особу, као ванбрачно дете, скитницу, чаробњака што је срамотно окончао свој живот. Осуде су онда падале и на његове следбенике. У том полемичком контексту се чак и Исусово васкрсење тумачи као најобичнија превара коју су извели његови ученици. Јустин Мартир, црквени отац из другог века, у свом имагинарном дијалогу с Јеврејином Трифуном, сумира такве оптужбе против хришћана на следећи начин: „Ви (Јевреји) сте послали изабране људе, ваше службене представнике, у све делове империје да огласе како је ’Безбожна и распусна јерес потекла од неког Исуса, галилејског чаробњака. Ми смо га дали распети, (али) његови ученици су га ноћу украли из гроба где је положен (када) је скинут с крста; па они обмањују народ, тврдећи да је он устао из мртвих и узнео се на небо’. (Ви) исто тако вређате Исуса, говорећи да је он подучавао безбожне, и незаконите, и профане ствари, па тиме подбуњујете све народе против оних који исповедају Христа (као свог властитог) учитеља и Сина Божјег”.<sup>27</sup> По свему судећи, и еванђелист Матеј је понешто знао о том јеврејском предању када је при крају свог јеванђеља осетио потребу да се на њу осврне у једној краткој епизоди (Мт

<sup>25</sup> John Gager, *The Origins of Anti-Semitism* (Oxford: Oxford U.P, 1985), 28.

<sup>26</sup> Vukomanović, *Rano hrišćanstvo od Isusa do Hrista*, 107.

<sup>27</sup> Vukomanović, *Rano hrišćanstvo od Isusa do Hrista*, 109.

28.11-15). Наведене представе о Исусу у очима његових јеврејских савременика су, наравно, и саме пренаглашене ако се посматрају са становишта модерног историјског проучавања Исусовог покрета у Галилеји.

Несагласје у литератури која се бави антијудејском полемиком у ранохришћанским списима сведочи о томе да је овде реч о веома важном питању око кога, бар данас, не постоји шири научни консензус. Због тога оно, свакако, завређује додатну пажњу. Приметимо да у Исусово, па ни у Матејево, Јованово време, није постојало никакво *хришћанство* у ма каквом супстантивном смислу, као што је то био случај након другог, а нарочито четвртог века нове ере. Поред тога, Матејева или Јованова мањинска заједница није била ни у каквој позицији моћи да би на било који начин могла да угрози већински фарисејски поредак у Галилеји и другим областима римске Палестине. Напротив, њихове присталице бивају протериване из синагога, па отуда организују алтернативне „зборнице” налик на синагоге, од којих ће, знатно доцније, произићи и прве праве хришћанске црквене структуре и грађевине. Новија истраживања би, у сваком случају, требало да већу пажњу обратe на дистинкције између социолошког, друштвено-историјског, идеолошког, теолошког, психолошког, етичког, симболичког контекста у којем се одвија нека конкретна артикулација антијудејског дискурса у новозаветној и другој ранохришћанској литератури (апокрифи, гностички списи, црквени оци, итд.). Нужно је, исто тако, испитати колико би такав дискурс био уопште релевантан за политику идентитета у раним хришћанским заједницама, а колико је он, можда, више везан за теолошку, етичку, па и симболичку раван у којој се одвија нека специфична полемика у јеврејској или хришћанској средини. На почетку овог рада споменуто је да се, у случају хришћанства, у једној слојевитој мрежи антагонизама и унутар лабаво успостављених почетних граница постепено развио сасвим нови, транснационални и мултиетнички идентитет. Та мрежа је, пак, подразумевала најразличитије конфронтације и утицаје, који су долазили из правца формативног јудаизма, али и хеленистичког (грчког и римског) филозофског, политичког и верског миљеа, да би још крајем 4. века ти утицаји били чвршће интегрисани у нову службену религију Римског царства.

## Извори и литература

- Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem*. New York: The Viking Press, 1963.
- Baum, Gregory. „Introduction”. u: Ruether, Rosemary. *Faith and Fratricide: The Theological Roots of Antisemitism*. New York: Seabury Press, 1974.
- Gager, John. *The Origins of Anti-Semitism*. Oxford: Oxford U.P, 1985.
- Isaac, Jules. *Jesus and Israel*. New York, 1971.
- Kraft, R.A. and G.W.E. Nickelsburg, eds. *Early Judaism and its Modern Interpreters*. Philadelphia: Fortress Press, 1986.
- Novi zavjet gospoda našeg Isusa Hrista*. Beograd: Jugoslovensko biblijsko društvo, 1998. (ćirilica)
- Overman, J. Andrew. *Matthew's Gospel and Formative Judaism*. Minneapolis: Fortress Press, 1990.
- Pejgels, Elejn. *Poreklo satane*. Beograd: Rad, 1997.
- Ruether, Rosemary. *Faith and Fratricide: The Theological Roots of Antisemitism*. New York: Seabury Press, 1974.
- Simon, Marcel. *Verus Israel: Étude sur les relations entre chrétiens et juifs dans l'Empire romain (135-425)*. Paris: E. de Boccard, 1964.
- Theißen, Gerd. *Soziologie der Jesusbewegung: Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des Urchristentums*. München: Kaiser, 1977.
- Trebilco, Paul. *Outsider Designations and Boundary Construction in the New Testament*. Cambridge: Cambridge U.P, 2017.
- Vukomanović, Milan. *Sveto i mnoštvo*. Beograd: Čigoja štampa, 2001.
- Vukomanović, Milan. *Rano hrišćanstvo od Isusa do Hrista*. Beograd: Čigoja štampa, 2003. godina.
- Vukomanović, Milan. *Homo viator: religija i novo doba*. Beograd: Čigoja štampa, 2008. godina.
- Wilken, Robert. *The Christians as the Romans Saw Them*. New Haven: Yale U.P, 1984.

## Summary

Milan Vukomanović, PhD

### **Identity Politics in the First Christian Communities**

The main thesis of this work is that the emergence and social-historical formation of Christian identity in the first two centuries CE was inherently linked to ethnic, religious and political antagonisms. This conflict was manifested at several different levels of the relationship between early Christian communities and the coeval religious and political actors in a divergent social-historical landscape of the Roman Empire. The conflicts existed from the very outset: firstly, within the young Jesus movement (nascent Christianity) during its formative process; then in this movement's relationship with formative Judaism; finally, with the political establishment of the Roman Empire that treated Christianity as an extremely heterodox, adversary religion, exposed to occasional systematic persecutions. It is apparent that the social and ethnic identities are constructed and transformed both within communities themselves and in relation to their external social environments. Within that complex network of antagonisms and loosely defined initial boundaries, an entirely novel, transnational and multiethnic, Christian identity had been developed, becoming eventually a major and dominant world religion. In this paper, special attention has been devoted to the conflict between the nascent Christianity and the two major Jewish religious-political parties of the first century CE – Sadducees and Pharisees, the second paving the way to Rabbinic Judaism in the post-70 CE period. This new form of Judaism has survived, up to date, as a leading, official Jewish tradition.

**Key words:** Early Christianity, Judaism, politics, identity, conflict



УДК 725.945:316.75(497.1)  
730.071.1:929 Живковић М.  
323.1(=163):316.75(497.1)

Др Миланка Тодић, редовни професор  
Факултет примењених уметности, Београд  
todic.milanka@gmail.com

Оригинални научни рад  
Примљен: 24.06.2020.  
Прихваћен: 25.07.2020.

## Маркирање револуционарног топоса и реторика *Споменика победе* на Сутјесци Миодрага Живковића

**Апстракт:** Подизање „Споменика победе“ на Сутјесци Миодрага Живковића, а потом и читавог меморијалног комплекса на Тјентишту, централног и најпрестижнијег ратног меморијала у Југославији, трајало је готово читаву једну деценију, од 1962. до 1971. године. То мултимедијално и колективно уметничко дело подигнуто је с намером да се маркира историјски топос унутар аутентичног пејзажа на коме су вођене антифашистичке борбе. „Споменик победи“ Миодрага Живковића је у новом друштвено-историјском контексту сасвим изгубио идеолошку и пропагандну раван политичке моћи Титове Југославије, али је на путу да конструише нова културолошка значења која превазлазе оквире локалног историјског и меморијалног топоса и обликују нове поруке у области ауторске фотографије и популарних музичких видео-спотова.

**Кључне речи:** Миодраг Живковић, Споменик победе на Сутјесци, Југословенски ратни меморијали, споменичка скулптура

На свечаној церемонији отварања *Споменика победе* на Сутјесци, одржаној 5. септембра 1971. године, Јосип Броз Тито је одржао говор у фасцинантном планинском амбијенту, пред бројном публиком, која је снажно аплаudirала када је рекао: „Кад се распадну ова брда, онда ће се и Југославија распасти, а она се никада неће распасти!“<sup>1</sup>

Подизање *Споменика победе*, централног и најпрестижнијег ратног меморијала у Југославији, трајало је безмало читаву деценију, од 1962. до 1971. године. Наиме, јавни југословенски конкурс за подизање споменика завршен је 1962. године, а на њему је један од учесника, по позиву, био Миодраг Живковић.

<sup>1</sup> Долина хероја, Тјентиште, 1974, БХ филм <https://www.youtube.com/watch?v=egXNB-SUfK8w>

Он је, као млад, али већ афирмисани вајар, приложио свој конкурсни пројекат за *Споменик победе* и добио изузетну прилику да направи антологијско дело модерне скулптуре у Долини хероја, у славу велике партизанске победе у Другом светском рату, 1943. године.

Сутјеска је „толико светао историјски пример далекосежних последица, узвишен и јединствен да би све оно што она значи и чиме зрачи требало и одговарајућим скулпторским средствима овековечити,“ речено је на једном од бројних састанака СУБНОР, одржаном 1965. године.<sup>2</sup> У том тренутку је Миодраг Живковић, истакнути представник социјалистичког модернизма, већ имао иза себе богато искуство у обликовању јавних споменика и монументалних спомен-паркова. Био је аутор *Споменика Револуције* у Приштини (1961) и *Споменика стрељаним ђацима* у Крагујевцу (1963). Године 1968, поводом 25. годишњице битке на Сутјесци, направљен је специјални „Елаборат за изградњу Меморијалног комплекса на Тјентишту“, који је укључивао и *Споменик победи*, а потписали су га Ранко Радовић, архитекта, касније професор на Архитектонском факултету у Београду, Миодраг Живковић, вајар, касније професор на Факултету примењених уметности у Београду, и Душан Пленча, познати историчар. У елаборату је, поред осталог, детаљно описан симболички садржај централног споменика:

„Светли и величанствени пример Сутјеске далекосежних последица обележен је у Меморијалном комплексу Тјентиште скулпторским средствима, спомеником. На тај начин Споменик је добио одговарајуће просторно и ликовно место у целини извршавајући неколико основних ликовних и просторних функција. Скулпторском масом истакнута је видљивост постојеће костурнице, скулптура чини нови акценат и доминанту простора. Скулпторска маса је у тесној, функционалној вези са костурницом, с којом чини целину. Споменик постаје композициони мотив комплекса, а истовремено наглашава костурницу у којој је, како је познато, сахрањено 5.000 бораца са Сутјеске. Камене масе скулптуре драматично су узнемирене, устремљене у висину. Вертикална устремљеност и динамичност двеју громада изражава херојски чин саме битке, њену моралну величину и оптимистички смисао. Скулптура оставља утисак снаге, полета и победе. Издалека подсећа на камени масив који се распламсава. Поред костурнице која означава мир, уздиже се скулпторска маса прожета дахом живота и борбе, симболично и реално негирајући смрт. Простор између громада симболично представља продирање партизанских јединица и образује две масе, које у међусобним односима прерастају у целину пуну пркосне снаге. [...] Крајње стилизоване фигуре бораца на унутрашњим

<sup>2</sup> Aleksandar Jakir, „Spomenici su prošlost i budućnost. Politički i administrativni mehanizmi financiranja spomenika za vrijeme socijalističke Jugoslavije, *Časopis za suvremenu povijest*, 51, (1), 2019, 169.

деловима громада Споменика чине јединство с људима који се крећу међу громадама, на платоима. Човек постаје учесник у пробоју. Траке са именима крећу ка планинама, крећу у живот и будућност.”<sup>3</sup>



---

<sup>3</sup> Jakir, „Spomenici su prošlost i budućnost”; Елаборатом је било предвиђено да се, осим споменика, подигне и Спомен кућа, по пројекту архитекте Ранка Радовића, са фрескама Крсте Хегедушића, славног представника загребачке сликарске групе Земља (1929-1935). Спомен кућа на Тјентишту је отворена 27. јула 1975. године. Меморијални комплекс у Долини хероја на Сутјесци успешно је рестауриран током 2017/18. године захваљујући фондовима владе Републике Српске. <http://ba.n1info.com/Vijesti/a285118/Spomeniku-na-Tjentistu-se-vraca-stari-sjaj-VIDEO.html>

Ова вишезначна идеолошка и меморијално-симболична реторика постреволуције била је утемељена на изузетно прецизним статичким и конструктивним прорачунима и пројекцијама које је направио др Ђорђе Злоковић, инжењер архитектуре и грађевине, касније професор на Архитектонском факултету у Београду. Његов пројекат предвиђао је различите каскадне, нивелације терана, затим припрему бетонске плоче на коју је требало поставити импресиван споменик висок 19 метара. Скулптура Миодрага Живковића изливана је од француског белог цемента, са каменом гранулацијом на компликовану и густо ткану челичну арматуру, за коју је такође др Ђорђе Злоковић, врсни познавалац бетонских конструкција, урадио статичке прорачуне.

Уследила је потом фина уметничка обрада споменика, која је подразумевала и „класање фигуралних композиција и стилизованих портрета на површини од 160 м<sup>2</sup>, па коначна обрада осталих делова споменика, чија површина износи око 740 м<sup>2</sup>. Трбало је израдити још 75.000 слова у ливници и све их распоредити по каменим тракама, чија је површина 200 м<sup>2</sup>.“<sup>4</sup> Елаборат је предвидео и уређење читавог амбијента око споменика, изградњу комуникација, осветљења и пратећих објеката намењених историзацији и музеализацији сећања на битку на Сутјесци. Меморијални комплекс на Тјентишту пројектован је, у суштини, као комплексна и мултимедијална историјска учионица на отвореном, а била је намењена не само савременицима већ и будућим генерацијама посетилаца.

Моћ револуционарног и политичког социјалистичког друштва морала је бити упечатљива и трансферисана кроз грандиозност и монументалност споменика. Концепт репрезентације моћи и наглашена култура сећања функционално су повезане у један систем значења, тако да је сваки посматрач у сусрету с меморијалом морао разумети величину историјске прекретнице која је уследила после победе на Сутјесци и значај социјалистичке револуције у Југославији.

Дакле, Меморијални комплекс на Тјентишту је мултимедијално и колективно уметничко дело, на коме су сарађивали инжењери, архитекте, вајари, сликари, историчари и многи други специјалисти – пејзажни архитекти, грађевински инжењери итд., с намером да револуционарну идеологију уоквири модерном грађевинском технологијом и апстрактном скулпторском формом која мармира историјски топос унутар аутентичног пејзажа.

У новијим истраживањима југословенских меморијалних паркова наглашено је да су то била и „места жаљења“ и „места славља“, те да су „конципирани као хибридни комплекси, који су спајали одмор са образовним циљевима, архитектуру и скулптуру, објекте и пејзаж.“<sup>5</sup> Студије културе сећања, посебно, истичу значај топоса, аутентичног места на коме се уздиже споменик и на коме

<sup>4</sup> Jakir, „Spomenici su prošlost i budućnost“, 171.

<sup>5</sup> Gal Kirn, Robert Burghardt, „Jugoslovenski partizanski spomenici. Između revolucionarne politike i apstraktnog modernizma“, *Unfinished Modernisations, Between Utopia and Pragmatism*,

се успостављају „нове семантичке везе између споменика као означитеља, фиксираних у јединствену просторну тачку, њиме означене аутентичне територије као основе сећања, те места апсорпције ова два елемената који се налазе у индивидуалној имагинацији корисника.“<sup>6</sup> Нови корисник, припадник послератних генерација, гледајући споменик у годинама његовог подизања, могао је имати имагинарну представу о историјском топосу, али поред тога, многа властита искуства о годинама Другог светског рата. Наравно, дошле су потом нове генерације посетилаца, које су не само временски већ и културолошки биле веома удаљене од историјских збивања на Сутјесци.

Уместо Титових партизана, *Споменик победе* на Сутјесци постао је седамдесетих и осамдесетих година прошлог века место ходочашћа за туристе, планинаре и ђачке екскурзије. Споменик је последњих година у пољу медијске популарне културе драматично десемантизован и сведен на љуштуру без садржаја или спектакуларну слику некаквог НЛО (неидентификованог летећег објекта), као на музичком албуму Пинк Флојда или на корицама комерцијалне фотографске монографије (Jan Kempnaers, *Spomenik*, 2010).<sup>7</sup>

Међутим, не треба заборавити да су идеолошке поруке и репрезентација политичке моћи социјалистичке југословенске заједнице дубоко уткане у концепцију и структуру меморијалног комплекса на Сутјесци/Тјентишту, али оне нису представљале препреку нити ограничење ауторској иновативности како Миодрага Живковића тако и Ранка Радовића, Крсте Хегедушића и Ђорђа Злоковића, да споменемо само носеће ауторске личности које су га обликовале.

## Апстрактна скулптура у служби револуције

*Споменик победе* на Сутјесци/Тјентишту налази се у Долини хероја у амбијенту националног парка Сутјеска, чија површина обухвата више од десет хектара. Ту је Маглић, највиши планински врх Босне и Херцеговине, и европска прашума Перућац. Читав национални парк Сутјеска је под заштитом Унеска, а проглашен је за национални парк 1962. године, дакле у време расписивања

---

ed. M. Mrduljaš, V. Kulić, (Zagreb, 2012), 84-95, [https://jugolink.files.wordpress.com/2012/07/jl\\_2\\_1\\_kim\\_burkhardt.pdf](https://jugolink.files.wordpress.com/2012/07/jl_2_1_kim_burkhardt.pdf)

<sup>6</sup>Sanja Horvatinčić, „Spomenik, teritorij i medijacija ratnog sjećanja u socijalističkoj Jugoslaviji“, *Život umjetnosti*, 96, Zagreb 2015, 36.

<sup>7</sup>Jan Kempnaers, *Spomenik*, (Roma Publications, 2010) [https://issuu.com/romapublications/docs/spomenik\\_preview](https://issuu.com/romapublications/docs/spomenik_preview) (22.06.2020.); Vladimir Kulić, “Orientalizing Socialism: Architecture, Media, and the Representations of Eastern Europe”, *Architectural Histories*, 6, 1 (2018), <http://doi.org/10.5334/ah.273> (22.06.2020.)

конкурса за споменик.<sup>8</sup> Грандиозна скулптура, подигнута у славу велике партизанске победе на Сутјесци или Петој офанзиви 1943. године, представља најзначајније вајарско остварење у читавом опусу Миодрага Живковића, једног од водећих представника социјалистичког модернизма у историји југословенске уметности.

Подизати, а потом масовно посећивати бројне споменике посвећене револуционарној комунистичкој борби био је ритуал и саставни део социјалне праксе у Титовој Југославији, али и саставни део индивидуалног патриотског доживљаја. Култура сећања је у југословенском простору манифестована на сложен и софистициран начин, који су хијерархијски дистрибуирале локалне заједнице, партијски комитети, удружења бораца, па све до федералне владе и, наравно, доживотног председника, Јосипа Броза Тита.<sup>9</sup> Тито је, од почетка изградње *Споменика победе*, показивао велику личну заинтересованост за његову изградњу, чини се ништа мању од свих уметника и сарадника на пројекту. Друштвено и индивидуално, идеолошко и лично, славно и анонимно, успешно су комуницирали у сусрету са меморијалним комплексом и монументалним спомеником.

Апстрактна скулптура, пре свега, а не соцреалистичка форма, маркирала је и друге меморијалне комплексе у Југославији који су подизани шездесетих и седамдесетих година прошлог века. Вајари Миодраг Живковић, Војин Бакић и Душан Џамоња, те архитекта Богдан Богдановић, конструисали су иновативне апстрактне форме у служби револуције, поштујући синтаксу модерне скулптуре. Њихове монументалне скулпторске форме постављене у слободном простору успешно су функционисале као стабилни семантички знаци револуције која тече. Прошлост, садашњост и будућност биле су уједињене у грандиозној репрезентативности споменика, који су одузимали дах посматрачу.

Амблематски пример у том смислу јесте *Споменик победе* на Сутјесци Миодрага Живковића, који је артикулисао инертни, уз то и тривијални грађевински материјал, какав је бетон, у динамичну апстрактну форму. Форма, за коју је у елаборату речено да „издалека подсећа на камени масив који се распламсава“, сагледава се без остатка једним погледом на зеленом фону Долине хероја. Она успешно конструише метафору о хармоничном дијалогу апстрактног знака победе и каменог масива, прошлости и садашњости, револуције и меморије, човека и природе. Посебно је још важно нагласити да је аутор пажљиво реду-

<sup>8</sup> „Sutjeska National Park is a jewel in the Green Crown of Europe, and undoubtedly the most precious jewel, never fully explored, the largest natural reserve of this kind in Europe, real challenge for all botanists but, at the same time, inaccessible to the common man for decades is Strict Nature Reserve “Perućica”. The whole region is rich in cultural heritage and tradition. Perucica is one of two remaining old growth forests in Europe.“, пише на сајту UNESCO-а, <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/6260/> (20.06.2020.)

<sup>9</sup> Heike Karge, *Sećanje u kamenu, okamenjeno sećanje?*, Beograd 2014.

ковао тродимензионални облик скулптуре, наглашавајући њену силуету, али не заборављајући фактуру која садржи наративне и стилизоване серије геометризованих портрета. Удвостручена форма *Споменика* гради се од динамичних, готово футуристичких, сегмената, који се јасно кристалишу у висину, изазивајући различите асоцијације и читавања смисла. Апстрактна скулпторска форма агресивно се намеће оку посматрача са велике даљине како својом удвојеном појавом тако и трансценденталном белом бојом, која је у контрасту са зеленом позадином прашуме Перућац.

У доба Хладнога рата, дакле почетком седамдестих година прошлог века, *Споменик победе* на Сутјесци Миодрага Живковића предочио је могућност индивидуалне уметничке слободе и аутономије уметничког дела насупрот идеологији и политици једнопартијског социјалистичког друштва. Задивљује самоувереност вајара Миодрага Живковића да апстрактном објекту повери меморијалну функцију, али и способност ондашњих југословенских институција да артикулишу револуционарни и политички наратив а да не угрозе идеал аутономије уметности и обесмисле мит о креативном појединцу, уметнику. Живковићева концепција скулптуре не имитира антропоморфне нити друге појавне форме, она по својој унутрашњој логици гради нове динамичне структуре, које се међусобно драматично сучељавају. Два огромна бетонска блока, најпре међусобно, развијају тензију, а онда слободно ступају у дијалог са амбијентом, са отвореним простором и природним формама планинског пејзажа, трагајући за театралним и перформативним вредностима, за које Розалинд Краус мисли да су канонске одреднице модерне скулптуре.

У музичком споту бразилске групе Фресно за песму *Пробуди се* (Acordar) из 2016. године убедљиво је демонстриран перформативни потенцијал *Споменика победе* на Сутјесци. Наравно, чланови групе понашају се као актери музичког спота, али у исто време они су активни посматрачи *Споменика победе*. Сви чланови групе заједно пролазе кроз скулптуру, али док јој се приближавају грандиозност заталасане масе им се отвара и дозвољава им пролаз. Дакле, гледање *Споменика победе* је акција, она захтева кретање посматрача. Заправо, група Фресно у свом споту демонстрира визуелна искуства посматрача у сусрету са споменичком скулптуром, који нужно заузима активну позицију како физичку тако и менталну. У чину проласка кроз скулптуру посматрач читава своје имагинарне представе, које може преточити у узбудљиво искуство двоструког погледа и двоструког доживљаја. Крећући се кроз скулптуру он сагледава артифицијелну апстрактну скулпторску масу с једне и с друге стране и упоређује свој доживљај пре и после „пробоја“, како то демонстрира поменути музички спот групе Фресно.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Бразилци објавили спот који је сниман на Тјентишту, <https://impulsportal.net/index.php/kultura/muzika/1479-brazilci-objavili-spot-koji-je-sniman-na-tjentistu-video>

Скулптура Миодрага Живковића је, нема сумње, функционално развила нека нова својства, опречна класичним и антропоморфним вајарским делима. Она захтева од посматрача да буде активан актер у сусрету са уметничким делом меморијалне пластике. *Споменик победи* својом расцепљеном формом увлачи посматрача у виртуелни свет уметничког артефакта, дајући му нове координате и нове перспективе из којих може да посматра себе, своја визуелна искуства, али и свет око себе. Бројне фотографије забележиле су споменик из различитих углова, у неким од тих визура он се готово утапа у стеновити амбијент кањона Сутјеске. Такве фотографије потврда су урођености *Споменика* у аутентични отворени простор, али и његових узбудљивих комуникативних веза са амбијентом националног парка. „Скулптура у простору, на отвореном, а не у галеријском простору“, била је, по речима Миодрага Живковића, његов „највећи уметнички изазов“, који га је навео да за своје студенте на Факултету примењених уметности у Београду направи оригинални вајарски курс с темом пројектовања јавних споменика.<sup>11</sup>

Прихватајући доследно синтаксу модерне скулптуре, *Споменик победи* на Сутјесци Миодрага Живковића одбацио је и постамент, који је вековима био неопходан и семантички веома важан елемент у конструкцији монументалних јавних спомен-обележја. *Споменик победи* на Сутјесци, дакле, лежи директно на тлу, па се чини као да је природно израстао у Долини хероја. То је модерна и апстрактна форма која се одриче и илузионизма материјала. Она својом белом бетонском масом таутолошки потврђује истинитост материјала од кога је направљена. Армирани бели бетон не сугерише посматрачу илузију да је реч о неком квалитетнијем материјалу, на пример, скупоценом карарском мермеру, већ остаје то што јесте – моћна бетонска конструкција.

*Споменик победи* представља савршени чин уметничке синтезе, која обухвата сабијену компактну унутрашњост и трансценденталну белину спољашњости. Апстрактна скулпторска маса отворена је и метафорична форма, која успоставља дијалог политике и естетике, колективног и индивидуалног, апстрактног и природног. Баш у тој апстрактној форми „споменика југословенској револуцији лежи одређена отвореност која оставља простора за индивидуално размишљање и асоцијације. Она олакшава вишеструке интерпретативне приступе и буди фантазије. Апстрактни речник дозвољава апропријацију значења која заобилазе званичне наративе, пре свега оне идеолошке и политичке. *Споменик победи* Миодрага Живковића је у новом друштвено-историјском контексту сасвим изгубио идеолошку и пропагандну раван политичке моћи Титове Југославије, али је на путу да конструише нова културолошка значења, која ће превазилазити

<sup>11</sup> Миодраг Живковић: Аутор Споменика Битке на Сутјесци обишао своје чувено дјело, <https://www.youtube.com/watch?v=yV7QPcOITvk>

оквире локалног историјског и меморијалног топоса и обликовати нове поруке у области ауторске фотографије и популарних музичких видео-спотова.

### Извори и литература

- Miodrag Živković: Autor Spomenika Bitke na Sutjesci obišao svoje čuveno djelo, <https://www.youtube.com/watch?v=yV7QPeOiTvk>
- Dolina heroja, Tjentište, 1974, BH film, <https://www.youtube.com/watch?v=egXHBSUfK8w>
- Spomeniku na Tjentištu se vraća stari sjaj, <http://ba.n1info.com/Vijesti/a285118/Spomeniku-na-Tjentistu-se-vraca-stari-sjaj-VIDEO.html>
- Kempnaers, Jan. Spomenik, [https://issuu.com/romapublications/docs/spomenik\\_preview](https://issuu.com/romapublications/docs/spomenik_preview)  
<https://whc.unesco.org/en/tentativelists/6260/>
- Brazilci objavili spot koji je sniman na Tjentištu, <https://impulsportal.net/index.php/kultura/muzika/1479-brazilci-objavili-spot-koji-je-sniman-na-tjentistu-video>
- Horvatinčić, Sanja. Spomenik, teritorij i medijacija ratnog sjećanja u socijalističkoj Jugoslaviji.
- Život umjetnosti, 96, Zagreb 2015, 35-61.
- Jakir, Aleksandar. „Spomenici su prošlost i budućnost. Politički i administrativni mehanizmi financiranja spomenika za vrijeme socijalističke Jugoslavije“. Časopis za suvremenu povijest, 51, 1, (2019), 151-182.
- Karge, Heike. Sećanje u kamenu, okamenjeno sećanje? Beograd 2014.
- Kirn, Gal, Burghardt, Robert. „Jugoslovenski partizanski spomenici. Između revolucionarne politike i apstraktnog modernizma“. Unfinished Modernisations, Between Utopia and Pragmatism, ed. M. Mrduljaš, V. Kulić, Zagreb 2012, 84-95, [https://jugolink.files.wordpress.com/2012/07/jl\\_2\\_1\\_kirn\\_burkhardt.pdf](https://jugolink.files.wordpress.com/2012/07/jl_2_1_kirn_burkhardt.pdf)
- Kempnaers, Jan. Spomenik. Roma Publications, 2010.
- Kulić, Vladimir. „Orientalizing Socialism: Architecture, Media, and the Representations of Eastern Europe“. Architectural Histories, 6, 1, 2018, <http://doi.org/10.5334/ah.273>

## Summary

Milanka Todić, PhD

### **Marking of the Revolutionary Topos and Rhetoric of the *Victory Monument at Sutjeska* by Miodrag Živković**

The erection of the *Victory Monument* at Sutjeska, the central and most prestigious war memorial in Yugoslavia, took almost a decade 1962-1971. Victory Monument at Sutjeska once was a commemorative monument of the antifascist struggle in World War II and a masterpiece by a prominent author, Miodrag Živković, professor of sculpture at the Faculty of Applied Arts in Belgrade.

“The past decade has seen the emergence of the entire new photographic genre that focuses on the mesmerizing forms of late socialist architecture, of which Yugoslav monuments are just one small segment,” said Vladimir Kulić, historian of architecture. The abstract vocabulary of the memorial sculpture allows the appropriation of meaning that avoids some original ideological and political messages. *Victory Monument* at Sutjeska erected by Miodrag Živković has lost the propaganda shape of the political power of Tito’s Yugoslavia but can participate in constructing a new popular culture of photography and video music production.

**Keywords:** Miodrag Živković, *Victory Monument* at Sutjeska, Yugoslav war memorials, commemorative sculpture

УДК 791.229.2:39  
791.221.4:39

Др Слободан Наумовић, ванредни професор  
Филозофски факултет, Универзитет у Београду  
snaumovi@f.bg.ac.rs

Оригинални научни рад  
Примљен: 2020.  
Прихваћен: 2020.

## Љубав у доба колере: етнографски филм и визуелна антропологија<sup>1</sup>

**Апстракт:** У тексту се нуде тезе за разумевање утицаја који ско-рашње хибридне, постфилмске и постхумане стваралачке концепције и тежње врше на производњу етнографских филмова и на општију реф-лексију о природи документарног филма у оквиру визуелне антропологије и других друштвених наука. Иза почетних циљева налазе се очекивања, на трагу оних која је имао Едгар Морен да је могуће са одређеном мером поузданости препознати обресе духа времена у коме живимо ако се на-жљиво читају ауторски избори и поступци који обележавају савремено документаристичко филмско стваралаштво.

**Кључне речи:** Етнографски филм, документарни филм, визуелна антропологија, хибридни жанрови, постхумане стваралачке тежње, дух времена.

*„If life is messy and unpredictable, and documentary is a reflection of life, should it not be digressive and open-ended too?”*

Lucien Castaing Taylor, 2012.

*„We’re interested in revealing the world in a way without expectations, and that defies expectations, including our own.”*

Lucien Castaing Taylor, 2013.

---

<sup>1</sup> Захвалан сам проф. др Милану Ристовићу на љубазном позиву да прерадим и допуним претходну верзију овог рада, под насловом *Етнографски филм, визуелна антропологија и филмски фестивали у доба хибридних жанрова, постфилмских и постхуманих стваралачких тежњи*, која је објављена као уводна студија (са преводом на енглески језик) у каталогу XXVI Међународног фестивала етнолошког филма у Београду, Београд: Етнографски музеј, 2017, 11-43, те на стрпљењу и доброј вољи које је успео да сачува током рада на овој верзији.

Наслов овог текста срочен је с намером да код читалаца буди лако препознатљиве књижевне, а потом и филмске асоцијације. Поигравам се, наиме, насловом филма *Љубав у доба колере* (*Love in the Time of Cholera*, 2007, р. Мајкл Њуел/Michael Newell), иза кога стоји не баш превише живописна екранизација истоименог романа нобеловца Габријела Гарсије Маркеса (*El amor en los tiempos del cólera*, 1985; срп. прев. Милена Тробозић, 2018, четврто издање). Чиним то зато што у игри кључних појмова из наслова препознајем набој сличан оном који се убрзано успоставља између визуелне антропологије и етнографских филмова с једне стране, и скорашњег процвата хибридних документаристичких поджанрова и постхуманих стваралачких тежњи, на другој страни. Поменуте токове сматрам за важна обележја филмске културе, која се обликује крајем двадесетог и почетком двадесет првог века, утичући и на документаристичко филмско стваралаштво и етнографски филм.<sup>2</sup> Даље, такве стваралачке тежње сматрам за значајне наговештаје „онога о чему друштво машта, односно друштвене маште (*imaginaire social*)”, како би то рекао француски социолог и антрополог Едгар Морен. Наиме, социјални имагинаријум је Морен, пишући о разумевању филма, а потом и других појава масовне културе, узимао за важну одредницу „духа времена“ (*l'esprit du temps*).<sup>3</sup> У том смислу, сврха текста који је пред читаоцем јесте да понуди тезе за разумевање утицаја који хибридне и постхумане стваралачке концепције и тежње одскора могу да врше на производњу етнографских филмова и на потоњу рефлексију о природи документарног филма. Иза таквих очекивања препознатљива су мореновска надања да је могуће наслутити нешто од духа времена у коме живимо ако се пажљиво читају токови који обележавају савремено документаристичко стваралаштво. При том следим траг који је наговестио *enfant terrible* визуелне антропологије, један од изумитеља *чулне етнографије* (*sensory ethnography*; видети: <https://sel.fas.harvard.edu>) и трикстер хибридног и постхуманог етнографског филма, Лисјен Кастејн Тејлор, када је рекао: „Ако је живот растрзан и непредвидив, а документарни филм је огледало живота, зар не би и он морао да буде пун дигресија и са сасвим непредвидивим

<sup>2</sup> Барет Ходсдон филмску културу на сведен начин одређује као: „разноликост дискурса који обликују и контекстуализују производњу и рецепцију филмова (овај и све следеће преводе у тексту сачинио С.Н.)”, Barrett Hodsdon, *Straight Roads and Crossed Lines, The Quest for Film Culture in Australia Since the 1960s?*, 2001. Ходсдонов презимењак Брус истиче да је реч о појму који измиче лаким одређењима: „Филмска култура се опире једноставним одређењима. Она је присутна где год да се филмови приказују, да се о њима разговара или пише, што значи да постоји скоро свуда. За мене је филмска култура процес одређен дискурсима који окружују филмове, филмску струку и предузетништво, занат и индустрију која те филмове производи. Ти дискурси обликују вредности, праксе, институције и активности које, узете заједно, сачињавају филмску културу”, Bruce Hodsdon, “On the Yellow Brick Road To...?”, 2002. Видети и Janet Harbord, *Film Cultures*, 2002.

<sup>3</sup> Edgar Moren, *Duh vremena. 1. Neuroza, 2. Nekroza*, 1979; Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, 1956; Edgar Morin, *L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, 1962.

завршетком?” (наведено према Lim, 2012).<sup>4</sup> Дакле, желим да размотрим какве све утицаје појава колере може да врши на љубав у конкретном историјском периоду током кога су се (поново) нашли у узајамној вези.

Разумљиво, појам љубави користим на метафоричан начин како бих означио природу односа који су се у дужем периоду успостављали између два водећа учесника ове приповести.<sup>5</sup> Реч је, наиме, о етнографским филмовима и дисциплини визуелне антропологије, која је у том низу млађа, али обухватнија, јер укључује и промишљање филмова.<sup>6</sup>

### Љубав у сенци колере: Етнографски филм и визуелна антропологија кроз време

На овом месту циљ ми није да понудим исцрпну историју области о којима је реч већ да у кратким цртама промислим логику успостављања посебног стања између њих; стања које у овом раду именујем љубављу, а које се исказивало релативно краткотрајном владавином парадигме посматрачког филма у наведеним областима.

Почећу од старијег и вирилнијег учесника љубавног колоплета, од етнографског филма. Џон Грирсон (John Grierson, 1898–1972), оснивач британског и канадског документаристичког покрета, потрудио се да ствари добију варљиво сведени изглед када је документарни филм, који у себе укључује и етнографски, одредио као „стваралачку обраду актуалности“ (*the creative treatment of actuality*).<sup>7</sup> Тиме је Грирсон одао признање утемељујућем доприносу који су браћа Лимијер формом кратких сликовних бележака из живота (*actualités*) дали развоју онога што је он сам, како многи тврде, именовано документарним филмом.<sup>8</sup> Потом, употребом мање обавезујућег израза *актуалност* избегао

<sup>4</sup> Dennis Lim, “The Merger of Academia and Art House: Harvard Filmmakers’ Messy World”, 2012.

<sup>5</sup> George Lakoff and Mark Turner, *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, 1989.

<sup>6</sup> Karl Heider, *Ethnographic Film*, 2006 [1976]; Emilie de Brigard, “The History of Ethnographic Film”, 2003 [1979]; Beate Engelbrecht ed., *Memories of the Origins of Ethnographic Film*, 2007; Paul Hockings ed., *Principles of Visual Anthropology* 1995 [1975]; Marcus Banks and Edward Morphy eds., *Rethinking Visual Anthropology*, 1999; Fadwa El Guindi, *Visual Anthropology: Essential Method and Theory*, 2004.

<sup>7</sup> Forsyth Hardy ed., *Grierson on Documentary*, 1966, 147.

<sup>8</sup> Именовање о коме је реч збило се 8. фебруара 1926. године у дневном листу *New York Sun* (наведено према: Desley Deacon, “Films as foreign offices’: transnationalism at Paramount in the twenties and early thirties”, 2007, 151) у критичком осврту насловљеном *Flaherty’s Poetic Moana* (*Moana*, р. Роберт Флаерти, 1926, 85 мин.), у коме Грирсон примећује: „Наравно, пошто је *Моана* визуелни опис догађаја у свакодневном животу полинежанског младића и његове породице, она има *документарну вредност* (documentary value).” Потоњом самосталном употребом придева

је да започне расплитање чвора питања која се роје око тога шта се све може сматрати *стварношћу*, која су њена својства, и на који начин она може бити пренета на филмску траку. Најзад, одредивши ауторски однос који се приликом снимања филмова успоставља према актуалности као *стваралачки*, померио је расправе о објективности документарног филма ка мање важном колосеку, постављајући на кључно место критичког промишљања филмске ствараоце, њихове одлуке и субјективна тумачења актуалности која том приликом настају.<sup>9</sup> У ређе навођеној реченици из текста о првим принципима документарног филма, Грирсон то исказује на јасан начин: „Ви фотографишете природни живот, али истовремено, повезујући и преплићући детаље, изграђујете тумачење тог истог живота”.<sup>10</sup> Етнографски филм би, у аналогном сведеном тумачењу представљао визуелно исказану стваралачку обраду антрополошки значајних актуалности. Ствари су, међутим, доста сложеније, као што је Грирсон добро знао. Тако је Дејвид Макдугал (David MacDougall), један од најсвестранијих стваралаца у области етнографског филма и визуелне антропологије, приметио: „За етнографске филмове не може да се каже да представљају жанр, нити је производња етнографских филмова дисциплина са јединственим пореклом и успостављеном методологијом”.<sup>11</sup> Имајући на уму Макдугалов изазов, а желећи да олабави ограничења која су нешто раније наметнули Џеј Руби и Карл Хајдер својим антрополошким ексклузивизмом,<sup>12</sup> британски теоретичар визуелне антропологије Маркус Бенкс понудио је скуп од три критеријума на основу којих је могуће разматрати колико неки филм поседује својства „етнографичности (ethnographicness)”.<sup>13</sup> Реч је о критеријумима *ауторске намере, услова снимања догађаја, и реценције*, односно природе одговора публике.<sup>14</sup> За први критеријум од значаја су следећа питања: зашто је филм направљен, за кога, на који начин, те зашта све може да се користи. Расправљања о природи сниманог догађаја,

настала је именица којом се и данас обележава цео филмски жанр, видети Betsy McLane, *A New History of Documentary Film*, 2012, 73-92.

<sup>9</sup>Susan Kerrygan and Philip MacIntyre, “The ‘creative treatment of actuality’: Rationalizing and reconceptualizing the notion of creativity for documentary practice”, 2010, 111-130.

<sup>10</sup>Hardy ed., *Grierson on Documentary*, 148.

<sup>11</sup>David MacDougall, “Ethnographic Film: Failure and Promise”, 1978, 405.

<sup>12</sup>Jay Ruby, “Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?”, 1975; Jay Ruby, “Anthropology and Film: The Social Science Implications of Regarding Film as Communication”, 1976; Karl Heider, *Ethnographic Film*, 2006 [1976]).

<sup>13</sup>Marcus Banks, “Which films are ethnographic films?”, 1992.

<sup>14</sup>За нешто детаљнију листу одредница на основу којих је могуће разматрати документарни филм као издвојени тип почети од студије Џека Елиса о идеји документаризма, Jack Ellis, *The Documentary Idea: A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*, 1989. Тако он на почетку прве главе књиге пише: „О заједничким карактеристикама које документарни филмови имају, а које их чине различитим од осталих типова филма (посебно играног филма), може да се размишља у оквирима: 1) тема; 2) циљева, тачака гледишта или приступа; 3) форми; 4) метода и техника продукције; и 5) врста искустава која се нуде гледаоцима.”

условима и трајању процеса снимања, и о односу који се успоставља између ауторске екипе и протагониста филма, тичу се другог критеријума. Најзад, трећи критеријум се односи на конкретне начине на које реагују гледаоци неког филма, укључујући ту и културне основе њихових реакција. Реч је о међуповезаном и културно одређеном скупу телесних, емотивних, когнитивних и етичких одговора на изазове којима су гледаоци изложени приликом пројекције.

У том смислу за етнографске филмове се овде сматрају производи рефлексивне и етички одговорне документаристичке праксе у оквиру које се на визуелно компетентан начин разматрају питања значајна за разумевање биолошких, друштвених и културних условљености приказаних облика понашања и мишљења појединаца, различитих људских група и људске врсте у целини. Етнографски филмови су последица исцрпног и дуготрајног бележења у датој средини стварно постојећих или реконструисаних, али раније актуалних облика људске праксе, а потом и пажљивог монтирања снимљених или на други начин сакупљених материјала, захваљујући чему се постиже утемељено тумачење приказаних знања, вештина, навика, осећања и сећања актера који учествују, или су некада учествовали у сниманим активностима. Понуђено тумачење мора да води рачуна о хтењима, вредностима и интересима локалних протагониста.<sup>15</sup> Како се дошло до тог за шире документаристичке оквира прилично ограниченог скупа правила? Дуги врлудава пут овде се може тек наговестити, издвајањем неколико речитих примера.

Првенство у стварању сликовних садржаја од интереса за промишљање културно условљених начина коришћења људског тела припада Едварду Мејбрицу (Eadweard Muybridge, 1830–1904)<sup>16</sup>, Етјену Жилу Мареју (Étienne-Jules Marey, 1830–1904)<sup>17</sup> и још непосредније Феликс-Лују Рењоу (Felix-Louis Regnault, 1863–1938). Њихова постигнућа на пољу онога што ће Мареј 1889. године назвати хронофотографијом учинила су могућим до тада незамисливо висок ниво разумевања животињског и људског кретања, те покренула револуцију растућих очекивања што се тиче употребе визуелне грађе у решавању истраживачких проблема у природним и друштвеним наукама. Они су, дакле, још пре него што је филм као технологија развијен, јасно наговестили колики би могао да буде значај покретних слика за науку. Прве филмске сцене „украдене из стварног живота (*sur le vif*)“ забележила су браћа Лимијер (Auguste Lumière, 1862–1954; Louis Lumière, 1864–1948) 1895. године. За њихове покретне слике

<sup>15</sup> Heider, *Ethnographic Film*, 2006 [1976]; Ilisa Barbash and Lucien Taylor, *Cross-cultural Filmmaking: a Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*, 1997.

<sup>16</sup> Погледати, на пример, Мејбрицово постхумно објављено дело *The Human Figure in Motion. An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Muscular Actions*, 1907.

<sup>17</sup> Добар увид у природу Марејевог рада може да се стекне прегледањем његовог дела: *Le Mouvement*, 1894.

тек се одскора поуздано зна да представљају далеко више од пуке механичке забелешке произвољно издвојених кратких одломака из свакодневице.<sup>18</sup> На пример, поређењем четири постојеће верзије њиховог првог филма *Изразак радника из фабрике Лимијер у Лијону* (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, с. Луј Лимијер, 1895, 48 сек.), може се основано претпоставити да он није запис којим се механички бележи исечак из стварности који би такав био и када не би био сниман, већ врста хибридне форме између документарног и играног приступа у којој аутори настоје да утичу на све параметре материјала који стварају, понављајући сцену док не добију жељени резултат.

Исте године француски лекар, патолог и антрополог Феликс-Луј Рењо снима кратки хронофотографски запис жене из заједнице Волоф, са северозапада Сенегала, која се бави израдом грнчарије на колу. Та белешка начињена на Париској етнографској изложби Западне Африке (*Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale au Champs de Mars à Paris*, 1895) сматра се за прву наменску употребу покретних слика за потребе етнографског истраживања.<sup>19</sup> Најранији покушај да се у оквиру научноистраживачког пројекта на систематски начин повежу могућности које нуде фотографско, филмско и звучно бележење људског понашања обично се приписује Алфреду Корту Хадону (*Alfred Cort Haddon*, 1855–1940) и кембричкој експедицији на острвље у Торесовом теснацу (*Cambridge Torres Strait Expedition*), коју је Хадон предводио током 1898. године. Резултат је био скроман. Снимљено је тек неколико минута обредног играња и активности попут паљења ватре, при чему је већина забележених радњи представљала реконструкције тада већ изобичајених (или забрањених) пракси, и то уз помоћ на лицу места направљених реквизита, јер су прави ритуални предмети већ били уништени.<sup>20</sup> Следећи Хадонове савете, британски биолог и антрополог сер Волтер Болдвин Спенсер (*Walter Baldwin Spencer*, 1860–1929)

<sup>18</sup> Anna Grimshaw, *The ethnographers' eye: Ways of seeing in modern anthropology*, 2001, 17–19.

<sup>19</sup> Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, 1996, 21–43. Остаје, међутим, занимљиво питање због чега се филмска забелешка грнчарске вештине жене из тзв. егзотичне заједнице, уместо, на пример, забелешке о техници храњења бебе из добростојеће француске грађанске породице иако обе настају исте године и имају многе техничке сличности, сматра важнијом за историју етнографског филма? Можда чак и историју етнографског филма прогоне демони егзотизма?

<sup>20</sup> За темељан, визуелно усмерен антрополошки преглед видети: Alison Griffiths, "Knowledge and Visuality in Turn of the Century Anthropology: The early Ethnographic Cinema of Alfred Cort Haddon and Walter Baldwin Spencer", 1996/1997, 18–43, као и: Paul Henley, "Thick Inscription and the Unwitting Witness: Reading the Films of Alfred Haddon and Baldwin Spencer", 2013a, 383–429. За осврт на фотографију која је настала у оквиру експедиције: Elisabeth Edwards, "Making Histories: The Torres Strait Expedition of 1898", 1997, 13–34; Elisabeth Edwards, "Performing Science: Still Photography and the Torres Strait Expedition", 1998, 106–135; Elisabeth Edwards, "Re-enactment, Salvage Ethnography and Photography in the Torres Strait", 2001, 157–180.

носи камеру на експедицију у централну Аустралију, коју током 1901. и 1902. године предузима заједно са Френсисом Џејмсом Гиленом (Francis James Gillen, 1855–1912). Спенсер снима више од 50 минута материјала, који је знатно бољи како по техници снимања тако и по садржају од Хадоновог. Пол Хенли прилично убедљиво аргументује да без обзира на техничка ограничења самих снимака и наивности ондашњег сцијентистичког приступа филму као научној *апаратури* која бележи и чува *тврде чињенице* попут телескопа или микроскопа, значај тако снимљених материјала ипак далеко превазилази намере и очекивања како Хадона тако и Спенсера. Хенли разлог види у способности филмске слике да забележи и оне садржаје и значења којих сниматељи нису били свесни у тренутку настанка забелешке.<sup>21</sup> Наиме, Хенли сматра да филм поседује способност коју, у недостатку израза којим би је боље исказао, назива „густим уписивањем (thick inscription)“, по аналогији са „густим описивањем (thick description)“, о коме је, што се етнографског писања тиче, говорио Клифорд Герц.<sup>22</sup> У оквиру филмског густог уписа, забележени догађаји, личности и призори су приказани на толико детаљан начин да се опиру тумачењима која покушава да наметне сам филмски аутор. Садржински елементи слике чија значења у оквиру монтажног процеса не буду у потпуности прожета наметнутим ауторским тумачењима могу да послуже као основа за поновна ишчитавања, па и за потпуно оспоравање оних значења која је аутор изворно намеравао да прида филму. Хенли истиче да процес поновног читања и тумачења може да се догоди годинама, декадама, па чак и цео један век после снимања изворног материјала.<sup>23</sup>

Недуго за првим искорацима, долази до револуције у области документаризма. Инспириран храбрим искоракотом фотографа Едварда Кертиса (Edward Sheriff Curtis, 1868–1952) у свет комерцијалног филма са остварењем *У земљи ловаца на људске главе* (*In the Land of the Head Hunters*, 1914, 65 мин.), истраживач и фотограф Роберт Флаерти (Robert Flaherty, 1884–1951) снимио је 1922. године први целовечерњи наративни филм, којем се приписује документарни карактер, *Нанук са севера* (*Nanook of the North: A Story of Life and Love in the Actual Arctic*, 1922, 79 мин.).<sup>24</sup> Прилагођавајући нека од Кертисових решења што

<sup>21</sup> Henley, “Thick Inscription and the Unwitting Witness“, пос. 384 и 401.

<sup>22</sup> Clifford Geertz, “Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture“, 1973, 3–30.

<sup>23</sup> Henley, “Thick Inscription and the Unwitting Witness.

<sup>24</sup> Првим етнографским филмом у потпуном значењу тог појма поједини бразилски и француски аутори сматрају остварење бразилског мајора Луиза Томаза Реиса са насловом *Rituais e festas Borôro* (*Погребни ритуал у заједници Бороро*) из 1917. године. Мајор Реис (1879–1940) био је управник 'Секције фотографије и кинематографије Комисије Рондон'. Комисија је, између осталог, била задужена да успостави телеграфске линије од стратешког значаја широм државе и обавља све остале пратеће послове. Прва обимнија антрополошка студија о овом филму на енглеском публикована је тек 2017. године: Sylvia Caiuby Novaes, Edgar Teodoro da Cunha and Paul Henley, “The first ethnographic documentary? Luiz Thomaz Reis, the Rondon Commission and the making of *Rituais e Festas Borôro* (1917)“, 2017, 105-146.

се тиче стваралачког коришћења културних знања „домородаца“ у изградњи филмске нарације, Флаерти је успоставио основне принципе приказивања живота припадника незападних култура. Најважније од тих правила тицало се уграђивања у филмски материјал њиховог културно обликованог виђења сопственог света. До таквих сазнања се у Флаертијевом случају долазило током вечерњих пројекција снимљеног материјала у локалном амбијенту и разговора са онима који су током дана играли сами себе, те током спонтаних импровизација за време дневних снимања. Био је то искорак ка остварењу методолошког кредоа Бронислава Малиновског, по коме треба видети свет очима оних које проучавате, које је управо у то време објавио у уводном одељку свог дела *Аргонаути западног Пацифика*.<sup>25</sup> Дубока повезаност схватања о сврси прегнућа којима се свако од њих на свој начин бавио, о којој је писала Ана Гримшо, може се сматрати првим наговештајем онога што називам љубављу у овом раду. Гримшоова користи метафоре „невиног ока“ (innocent eye) и „романтичне потраге“ (romantic quest) да опише својства приступа, за која она тврди да су заједничка Малиновском и Флаертију:

*Романтизам Флаертијевог прегнућа укључивао је у себе удаљавање од оног света који је створио филм. Тај свет је био индустријализован, урбанизован, покретан машинама, империјалистички, сложен, пун унутрашњих сукоба и хаотичан. Флаерти је својим стваралаштвом хтео да обнови другачији свет, који је био у целини и повезан изнутра, желео је да поново успостави оно што је Ронијева (Fatimah Tobing Rony прим. Н. С.) назива 'ауθενичнијом хуманошћу' међу људима којима је таква хуманост претходно била оспоравана европским дискурсом. Његово филмско стваралаштво је, у основи, визионарско. Оно је укључивало процес промене у филмском ствараоцу, онима који су снимани, као и у публици; кроз њега је Флаерти покушавао да превазиђе поделе и поквареност света у коме је живео. ... Можемо да тумачимо посебност Флаертијеве технике филмског приповедања као поступак којим се код публике појачава емпатија, тако што јој се омогућује да пронађе своје место у свету који је приказан на филму и да доживи да се заиста 'налази тамо'. Препуштајући се том доживљају, гледаоци лакше прелазе преко препрека које са собом носе језик и култура и постају спремни за нови универзални хуманизам.*<sup>26</sup>

С друге стране, Флаертијев филм може да буде одређен и као први хибридни документарцац, или, по некима, као докуфикција, односно етнофикција.<sup>27</sup> Наиме,

<sup>25</sup> Bronislaw Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific*, 1979 [1922].

<sup>26</sup> Grimshaw, *The ethnographers' eye*, 50-51.

<sup>27</sup> Питање поджанрова документарног филма измиче једноставним решењима. Елегантну систематизацију са шест начина ауторског позиционирања сачињену на основу кључних питања обликовања филма понудио је у неколико наврата Бил Николс (Bill Nichols, *Introduction to Documentary*. Second Edition, 2010), али његова типологија не посматра хибридне форме као самосталне стваралачке облике. Хибридне документарне филмске форме данас улазе у жижку

да би створио убедљиву слику целовите, хармоничне и достојанствене културе Инуита (односно Ескимана, 'једача сировог меса', како се у то време говорило) какву је желео да пренесе гледаоцима, Флаерти је морао такву културу изнова да изграђује пред објективом низом поступака, уз помоћ којих је избегао да ствари прикаже онаквима какве су заиста у том тренутку биле (лов пушком, живот у брвнарама, стални контакт са 'белим човеком', индустријска одећа). У том смислу Флаерти је као и сви романтичари лагао, али је то чинио да би могао да (по)каже оно што је сматрао 'вишом' истином. Тражио је, да поменемо само један од његових 'грехова', од својих протагониста да се одевају и понашају онако како су то радили пре контакта са 'белим човеком', дакле да глумом и костимом представљају сами себе онаквима какви су били пре неког времена, или какви су њихови преци били некада давно. У том смислу постоји приметан континуитет у ауторским тежњама за стваралачким повезивањем снимака стварно постојећих, делимично драматизованих и потпуно измишљених садржаја још од материјала које су снимала браћа Лимијер и њихови камермани.

За први и вероватно најснажнији удар „колере“ у области документарног филма одговоран је Давид Абелевич Кауфман (1896–1954), који је стварао под уметничким псеудонимом Дзига Вертов. Филм *Човек са кино камером* (1929, 68 мин.) снажно стваралачки обједињује две, како се до тада мислило, суштински супротстављене тежње. С једне стране, реч је о бескомпромисном трагању за новим начинима сликовног поимања и исказивања политички утемељених ставова о природи живота у урбаним људским заједницама у револуционарном времену. С друге, реч је о преиспитивању изражајних могућности филмског језика као новог уметничког медија. Креативно надграђујући изражајну форму симфоније велеграда,<sup>28</sup> Вертов је трагао за одговорима на питања која би се данас могла назвати рефлексивним и аутореференцијалним, а која чине суштину његовог филма – експеримента. Како покретним (а по потреби и убрзаним, успореним, заустављеним, или на други начин обрађеним) сликама можемо показати шта се све уз помоћ филма може сазнати како о свету који нас окружује тако и о филму као изражајном средству? Одговарајући филмским средствима на сазнајни изазов који је сам себи упутио, Дзига Вертов је у свој филм уткао скоро све

---

интересовања како аутора тако и теоретичара филма: Gary D. Rhodes and John Parris Springer eds., *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, 2006. За одређење етнофикције видети Johannes Sjöberg, *Ethnofiction: Genre Hybridity in Theory and Practice-Based Research*. 2009. Занимљиво решење понудио је Алан Маркус, који је Флаертијевог Нанука одредио као *прималну драму*, нови филмски жанр који у први план поставља представљање културно Другог и његове борбе за преживљавање у тешким природним условима: Alan Marcus, "Nanook of the North as Primal Drama", 2006, 201–222.

<sup>28</sup> Keith Beatie, "From city symphony to global city film : documentary display and the corporeal", 2006; Sarah Jilani, "Urban Modernity and Fluctuating Time: 'Catching the Tempo' of the 1920s City Symphony Films", 2013.

оно што ће пола века касније, уз много више буке и беса, а мање стваралачких резултата, бити исказивано у антропологији и другим друштвеним и хуманистичким наукама под именом постмодернизма.<sup>29</sup>

Требало је сачекати још које десетлеће да би био развијен први целовити теоријски и методолошки утемељен пројекат, који је подједнаку улогу предвиђао за вербалне, фотографске и филмске материјале како приликом сакупљања тако и у анализи и презентацији културно релевантне грађе. Пројекат су крајем тридесетих година двадесетог века замислили и остварили америчка антрополошкиња Маргарет Мид (1901–1978) и британски антрополог Грегори Бејтсон (1904–1980), у оквиру заједничког истраживања балинежанског карактера и других истраживачких питања<sup>30</sup>, а наставила самостално Маргарет Мид, монтирајући из заједничких материјала и опремајући коментарима седам тематски повезаних филмова (о полу, роду и формирању карактера у различитим културама) од педесетих до седамдесетих година. Упоредо с поменутиим активностима, Мидова је до краја свог живота јавно промовисала важност филма и других визуелних медија за науку.<sup>31</sup> Могло би се рећи да су Мидова и Бејтсон битно допринели развоју приступа који су нагостили Мејбриц, Мареј и Рењо, а филмски утемељили Флаерти и Вертов, постављајући на тај начин солидне основе за будућу дисциплину визуелне антропологије. Међутим, неки аутори се с таквом тврдњом не би сложили. Најважнији разлог отпора тиче се онога што би многи назвали методолошком и епистемолошком наивношћу Мидове – њеном простосрдачном вером у постојање непосредоване „стварне“ стварности, коју је могуће и потребно на што „објективнији“ начин визуелно забележити, те њеном опседнутошћу поступцима који онемогућавају уношење промена у сниману ситуацију, а упоредо с тим и одређеним степеном истраживачке нетемељности, па чак и лаковерности у односу са информанткињама.<sup>32</sup>

Оно по чему је тај пројекат и данас занимљив јесте смислена веза коју је могуће препознати у односу између снимљеног материјала и идејних основа истраживања које су поставили Мидова и Бејтсон. Циљ им је био да фотографијом и филмом „ухвате“ културу на делу – да учине видљивим како се испољава и

<sup>29</sup> Jeremy Hicks, *Dziga Vertov – Defining Documentary Film*, 2007.

<sup>30</sup> За детаљнији увид у карактеристике приступа и резултате њиховог фотографског истраживања: Gregory Bateson and Margaret Mead, *Balinese Character: A Photographic Analysis*, 1942. За анализу метода и домета њихових визуелних истраживања: Ira Jackniss, “Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film”, 1988, 160-177.

<sup>31</sup> Paul Henley, “From Documentation to Representation: Recovering the Films of Margaret Mead and Gregory Bateson”, 2013b, 75-108.

<sup>32</sup> Derek Freeman, *Margaret Mead and Samoa*, 1983; видети такође Miloš Milenković, *Problem etnografski stvarnog. Polemika o Samoju u krizi etnografskog realizma*, 2003. За нову равнотежу у односу према Мидовој видети Paul Shankman, *The Trashing of Margaret Mead. Anatomy of an Anthropological Controversy*, 2009.

истовремено новим нараштајима усађује „етос“ неке културе у процесу социјализације. Треба истаћи и њихову дубоку веру у то да визуелни материјали имају значај за струку који надилазе њихову илустративност, односно да неке ствари које се могу (по)казати филмом не могу бити тако успешно исказане речима.<sup>33</sup> Када је, недуго затим, идеји уједињеног визуелног истраживачког приступа који су они развили додата изразито примењена оријентација и методолошки рафинман у раду са испитаницима (нпр. поступак фотографског измамљивања), на чему је скоро целог свог радног века настојао фотограф и визуелни антрополог Џон Колијер (Collier, 1967; Collier and Collier, 1986), можемо рећи да је коначно био уобличен целовит пројекат стварања и употребе визуелних извора у антропологији, умногоме налик на онај који је и данас у оптицају.<sup>34</sup>

Па ипак, повест етнографског филма не може да буде допричана без помена једног француског грађевинског инжењера кога је страст према надреалистичкој поезији, филмским сликама, културној другости, Африци и Африканцима и умећу живљења (*savoir-vivre*) учинила 'тотемским претком' струке. Реч је о Жану Рушу (Jean Rouch, 1917–2004), аутору више од сто двадесет документарних и играних филмова, од којих су многи етнографски, а неколицина од њих, попут *Хронике једног лета* (*Chronique d'un été*, 1961, р. Жан Руш и Едгар Морен) спадају у највише домете умећа приповедања покретним сликама. Његов допринос развоју етнографског филма могао би да буде описан као стваралачка разрада дара који је завештао Дзига Вертов, један од првих 'лудих господара' приповедања камером. Реч је о *синема верите-у* (*cinéma vérité – израз је, по некима, сковао Морен, преведећи Вертовљев термин кино правда на француски*), приступу који одликује наметљива, продорна и изазивачка камера, захваљујући којој се у скоро ритуалном чину снимања (*кино транс – ciné-trance*) ствара посебна филмска стварност уместо да се од поступка снимања независна ситуација механички бележи кинематографским средствима.<sup>35</sup> Другим речима, истините белешке о људском свету производе се искључиво у активном поступку снимања тог света, током кога се он мења и прилагођава. Поступком снимања се, дакле, гради нова ситуација, која пре тога није постојала. Таква филмска истина не може се ухватити на пасиван начин, са безбедне удаљености, попут онога што види мува на зиду (*fly on the wall*). Из поменутих правила следила је пракса *заједничке антропологије* (*anthropologie partagée*), у оквиру које се од сваког

<sup>33</sup> Henley, „From Documentation to Representation“, 75-108.

<sup>34</sup> Реч је о следећим пројектима; John Collier Jr., *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, 1967; и о осавремењеном и допуњеном издању: John Collier Jr. and Malcolm Collier, *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, 1986. За увод у разматрање Колијеровог рада видети: Peter Biella, „The Legacy of John Collier, Jr.“, 2002, 1-11.

<sup>35</sup> За темељну анализу парадокса који обележавају Рушов филмски допринос разумевању видљивог света видети: Paul Henley, *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, 2010 .

учесника у антрополошком истраживању очекује да говори у своје име, те да допринесе својим личним виђењем ствари заједничком тумачењу ситуације у којој сви учествују. Једним од првих случајева примене начела заједничке антропологије која на равноправан начин укључује Друге у културном смислу може се сматрати филм *Jaguar* (*Jaguar*, 91 мин., р. Ж. Руш, 1967).<sup>36</sup> Није тешко увидети да Рушов приступ, поред Вертова, има и другог тотемског учитеља, Роберта Флаертија, и његов поступак снимања културно утемељених импровизација и реконструкција.

Поједине елементе таквог приступа прилагодили су и редефинисали Дејвид и Џудит Макдугал (David and Judith MacDougall), који су на почетку каријере радили у оквиру поставки класичног посматрачког филма онако како их је развио њихов учитељ Колин Јанг (Colin Young, 1927).<sup>37</sup> Током седамдесетих година двадесетог века, Макдугалови су увели, а потом и даље развијали праксу *учесничког филма* (participatory cinema), уз помоћ ког су, слично Жану Рушу, али на мекши и чистији начин, настојали да превазиђу ограничења строгог посматрачког приступа, карактеристичног за америчку школу *директног филма* (direct cinema).<sup>38</sup> За разлику од Руша, они су покушавали да остваре заједничко учествовање у поступку снимања без наметљиве камере и непосредне провокације, али уз отворени дијалог и укључивање оних података који су неопходни гледаоцу да у потпуности разуме историјски и културни контекст у коме се налазе они који су снимани. Први пример таквог приступа представља њихов филм *Живети са крдима* (*To Live With Herds*, 1972, 70 мин.). Уобличавањем Рушовог *синема веритеа*, а недуго затим и *учесничког филма* Макдугалових, успостављене су важне претпоставке за развој златног стандарда посматрачког етнографског филма, који је уз разумљиве варијације (првенствено у виду уступака телевизијском дидактичном, или, како би то Бил Николс рекао, експозиторном филму), доскора господарио понудом на фестивалима етнографског филма, бар на англосаксонском и скандинавском подручју.<sup>39</sup>

Релативно стабилан поредак, са стандардом вредности који многи аутори и мислиоци прихватају, сразмерно добро утврђеним правилима међусобног одношења и снажним и плодним међусобним разменама између документарног филма и визуелне антропологије, најбоље најпотпуније осликава период

<sup>36</sup> За уравнотежено разматрање различитих аспеката Рушове *заједничке антропологије*: Henley, *нав. дело*, 2003, пос. 310-337.

<sup>37</sup> За утемељујући текст посматрачког приступа у документарном филму видети: Kolin Jang, „Posmatrački film”, 2014, 34-46.

<sup>38</sup> Дејвид Макдугал, „И даље од посматрачког филма”, 2014, 46-59.

<sup>39</sup> У другом издању своје значајне књиге, Николс о приступима стварању документарних филмова (modes) пише у два поглавља: Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, 2010. Прво је посвећено излагачком/експозиторном и поетском приступу (142-171), а друго посматрачком, учесничком/партиципаторном, рефлексивном и перформативном приступу (172-211).

доминација парадигме посматрачког филма.<sup>40</sup> Поредак је успостављан поступно као последица неколико таласа стваралачких, организационих и технолошких револуција у периоду који је трајао од тридесетих до средине шездесетих година двадесетог века. Затим је требало сачекати да сама антропологија као наука постане спремна да ближе размотри такав пакет, што је постало могуће тек од краја седамдесетих и почетка осамдесетих година двадесетог века, са превлашћу такозваних интерпретативистичких парадигми.<sup>41</sup> Од тада, па све до пред сам крај двадесетог века, златни стандард филмске продукције, оцењивачких комисија фестивала етнографског филма и рефлексije у визуелној антропологији представљао је посматрачки филм (*observational cinema*), разумљиво уз већи или мањи степен толеранције према различитим подваријантима тог канона, те појединачним стваралачким искорацима у другачијим правцима.<sup>42</sup>

На овом месту потребно је подробније одредити склоп идеја које стоје иза посматрачког филма као типа приступа, па тиме учинити и корак ка разумевању разлога због којих је он постао нешто налик златном стандарду у етнографском филму и визуелној антропологији:

*Посматрачки филм се појављује током касних шездесетих година двадесетог века. Представљао је важан раскид са ранијим начелима прављења етнографских филмова. До тада су аутори филмова радили унутар оквира који је подразумевао употребу камере као инструмента за снимање који је требало да произведе чињенице за потоња проучавања и анализе. Ако нису припадали таквом усмерењу, аутори су стварали филмове који су се руководили широким оквирним темама, док су културне посебности сниманих група служиле да илуструју скуп општих претпоставки о човечанству. Пројекат Маргарет Мид, изворно развијен у заједници са Грегори Бејтсоном (нпр. *Rivalry between children in Bali and New Guinea*) могао би да послужи као пример за први случај, док би филмови Роберта Гарднера (нпр. *Dead Birds*) представљали други приступ.*<sup>43</sup>

Наиме, посматрачки филм је све само не дословно остварење деветнаестовековне вере да је могуће механичким поступком, без уплитања аутора, забележити нешто што бисмо назвали истином, за коју се веровало да самостално постоји тамо негде испред нас, и чека да буде ухваћена. Он је, такође, одударао и од супротног, нешто касније развијеног канона, од филма као реторичког средства којим се намећу ставови аутора:

<sup>40</sup> Anna Grimshaw and Amanda Ravetz, *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*, 2009b.

<sup>41</sup> Видети: Slobodan Naumović, "Pitanje vizuelne građe u etnologiji", 1988; Grimshaw, *The ethnographers' eye*; Paul Basu, "Reframing Ethnographic Film", 2008, 95-107.

<sup>42</sup> За подробније одређење и историјат посматрачког приступа видети Grimshaw and Ravetz, *Observational Cinema*.

<sup>43</sup> Grimshaw and Ravetz, "Rethinking observational cinema", 539.

*Очекивало се да (посматрачки филмови, прим. С. Н.) буду суштински другачији од 'високо манипулативних класичних мелодрама' и од 'дидактичних образовних филмова'. Уместо да филмско стваралаштво буде омеђено устаљеним хијерархијама које се темеље на редитељском ауторитету, развила се тежња да се препусти контрола над филмом – да се његово снимање учини слободнијим процесом који је обликован учествовањем оних који су снимани, уплитањем неочекиваних или спонтаних догађаја и емпатичким учешићем гледалаца и доприносом њихове маште. У новим околностима се очекивало да ће филм проистицати из продужених, дуготрајних веза између оних који учествују у процесу снимања, а не из односа који се успостављају на строго инструменталним односима, и којима је једини циљ био да се филм брзо и успешно 'направи'. Такође, сада су се текстура и квалитет поменутих односа почели сматрати за неодвојиви део стваралачког процеса. То није нужно значило да ће ти односи бити постављени у први план – често се дешавало управо супротно – али су односи између аутора и протагониста почели да бивају сматрани неизбежним епистемолошким и етичким темељима посматрачког филма.<sup>44</sup>*

Реч је, дакле, о поступку који је сушта супротност наивном реализму и механицизму који је одликовао позитивистичко усмерење у науци, али се опире и потпуној поетској слободи раних документарних филмова и дидактичким ауторским тежњама препознатљивим у Грирсоновској школи:

*Усмерење на посматрање захтевало је развој додатних вештина и способности одлучивања што се тиче одређивања када да се почне са снимањем, а када да се прекине, ка чему да се усмери камера, када да се швенкује, када да се користи зум, те када да се говори. Све те одлуке зависиле су од развијања способности разумевања друштвених догађаја и изоштривања осећаја за правце у којима ће се они развијати. Од подједнаке важности је била способност памћења већ снимљених секвенци. Дозволити материјалу да оживи у ауторској машти био је начин да се наслуте теме које је филм могао да отвори, а такође и пут да оне постану катализатор за будуће одлуке. Оваква рефлексивна кореографија проистацала је из одлуке посматрачки усмерених аутора да напусте устаљену редитељску улогу зарад приступа који је своје право на постојање добијао непосредно од својих субјеката. Како би могао да буде активни посматрач а да се ипак уздржи од режирања стварности која се одвија пред камером, посматрачки усмерен аутор је морао да поштује размену која је проистацала из филмског сусрета са протагонистима и његових различитих аспеката. Морао је да прихвати сложене међуодnose који се успостављају у стваралачком поступку, сарадњи, посматрању и раду маште, који сви заједно сачињавају и обележавају његов рад.<sup>45</sup>*

<sup>44</sup> Grimshaw and Ravetz, "Rethinking observational cinema", 540-41.

<sup>45</sup> Grimshaw and Ravetz, "Rethinking observational cinema", 543.

Посреди је скуп идеја и поступака који почивају на веома сложеној и суптилној филозофији и пракси бивствовања у свету:

*Насупрот устаљеним критичким мишљењима, посматрачки филм се не своди на пуко стварање тачног описа спољашњег света. Уместо тога, он зависи од успостављања посебне врсте везе с тим светом, исказане у скоро неопипљивом емфатичком искуству. Како тај однос учинити препознатљивим главни је изазов с којим се суочава посматрачки усмерен филмски стваралац. Таусиг (реч је о Мајклу Таусигу, Michael Taussig, прим. С. Н.). Подсећа нас да се мимезис никада не своди на једнозначни однос огледања, односно одсликавања. Он има наглашено визионарски, могло би се чак рећи магијски аспект (Бењаминов 'блесак препознавања' – преображење остварено у самом тренутку успостављања контакта). Отуда, једном када успоставимо као несумњиву могућност стицања знања кроз додир са оним што је ван нас, постајемо способни да препознамо имагинативни искорак који се налази у срцу посматрачког филма. Предлажући да се посматрачки филм одреди као пример феноменолошки усмерене антропологије, ми, наравно, не тврдимо да је он једини или коначни образац таквог прегнућа. Нас занима на који начин он доприноси развоју дебате о томе шта све конкретно улази у преумеравање антрополошког рада. Када се тумаче на тај начин, посебне технике и естетика посматрачког приступа филму више не остављају утисак наивног сцијентизма и застарелог етнографског реализма. Насупрот томе, могу бити вредноване као темељ рефлексивне праксе – дакле, као начин озбиљног бављења антропологијом који са собом носи могућност стваралачког повезивања објекта и средства истраживања.<sup>46</sup>*

На који начин је златни стандард посматрачког филма доведен у питање? Најсажетије речено, требало је доживети (и преживети) неколико жестоких напада „колере“, попут оног који је крајем двадесетих година двадесетог века предводио Дзига Вертов. Овде је важно приметити да је напада било и пре него што је успостављен стандард посматрачког филма. Па ипак, новији напади су, како изгледа, циљали управо с муком успостављени поредак, који је крајем назначеног периода почињао да окоштава. Пол Басу указује на један од најкарактеристичнијих тренутака провале антрополошке варијанте колере:

*Занимљиво је, међутим, приметити да се период током осамдесетих година 20. века, током кога је антропологија пролазила кроз најрадикалнију кризу представљања и када је могућност да допринесе културној критици, накратко постала њен главни разлог за постојање (Marcus and Fischer, 1986), преклапа са процесом који бисмо могли да одредимо као окоштавање канона етнографског филма. Заиста, тај тренутак је обележен појавом антиетнографског филма Трин Мин-Ха Reassemblage (1982), у коме она одбацује дословно све етнографске*

<sup>46</sup> Grimshaw and Ravetz, "Rethinking observational cinema", 552.

конвенције и заговара антипредстављачку ауторску позицију: *Не намеравам да говорим о нечему (само да говорим упоредо) у близини.* (Trinh, 1992, 96).<sup>47</sup>

Потоњи развој, а поготову данашња ситуација изгледа да чине могућим рedefинисање читаве идеје дуготрајнијег релативно стабилног поретка, који сам назвао „љубав“ и њену замену претпоставком о сталном постојању, или бар о учесталости напада „колере“ у области документаристичког стваралаштва. О томе ће више речи бити у завршном делу текста.

Време је да се упознамо и са другим, нешто запостављенијим актером љубавног колоплета из наслова текста, са визуелном антропологијом. Већ и најсажетије одређење визуелне антропологије које ми је познато, по коме је реч о *антрополошком проучавању видљивих аспеката културе*, скреће пажњу на вишезначност и сложеност поменути области истраживања.<sup>48</sup> У том смислу, визуелна антропологија је на овом месту одређена као обухватна поддисциплина антропологије која се бави сазнајним аспектима различитих процеса бележења свега онога што је видљиво, те самим виђењем као чулном, когнитивном и културно одређеном праксом у оквиру које се систематским посматрањем појава, процеса и особа остварују суштински увиди у њихову природу. Питер Јан Крофорд је ефектно сажео своје виђење главних области рада у оквиру визуелне антропологије:

*Визуелна антропологија је на првом месту скуп метода које користимо у антрополошким истраживањима да бисмо створили посебну врсту грађе – сликовну грађу. За стварање такве грађе у оквиру изабраног истраживачког поступка можемо користити камеру попут ове коју сте ви уперили у мене, али и друга средства за снимање као што је фотографски апарат. Бележење видљивог света таквим технолошким помагалима постаје, дакле, саставни део нашег истраживачког метода. Друго, можемо средства за снимање света око нас да користимо и да бисмо саопштили резултате наших истраживања која су вођена независно од процеса снимања. То могу бити етнографски филмови, или серије фотографија, али то су све чешиће и различите мултимедијалне презентације у оквиру којих се комбинују живе слике, фотографије, музички предлози, текстови, анимације и слично. Сви ти поступци имају за циљ што ефектније преношење жељених садржаја некој специфичној публици. Трећи приступ, који се прецизније може одредити као антропологија видљивог, тиче се разумевања разлога због којих припадници различитих култура стварају и користе поједине врсте визуелних појава на одређени начин, било да је реч о облицима уметничког стваралаштва (скулптура, сликарство или филм), ритуалима, телесним техникама и слично. Ипак, треба напоменути да је визуелна антропологија, упркос тројакој природи*

<sup>47</sup> Basu, “Reframing Ethnographic Film”, 100.

<sup>48</sup> Marcus Banks and Howard Morphy eds., *Rethinking Visual Anthropology*, 1999, 5.

коју сам управо навестио, умногоме подређена једном од својих појавних лица – етнографском филму. Толико чак да су је многи људи поистоветили са етнографским филмом.<sup>49</sup>

Како год да се систематизују поља деловања у оквиру визуелне антропологије, за њене претече могу да се сматрају Едвард Мејбриц и Феликс Луј Рењо; за пионире Едвард Кертис, Роберт Флаерти и Дзига Вертов; а за утемељиваче Маргарет Мид и Грегори Бејтсон. Част да буду сматрани за институционализаторе дисциплине припала би Жану Рушу, Џону и Малколму Колијеру, Роберту Гарднеру, Џону Маршалу, Тиму Ешу, Полу Хокингу, Дејвиду и Џудити Макдугал, Асену Баликчију, Полу Хенлију и многим другим великим именима из утемељитељских генерација.<sup>50</sup> Њу би делили и припадници следеће две или три генерације делатника, који су промишљали своје и туђе покушаје да се људски свет тумачи на основу (или у оквиру) слика и звукова које настају у процесу његовог бележења *регистрацијским технологијама*.<sup>51</sup> За преломни тренутак може се сматрати објављивање зборника *Принципи визуелне антропологије*, који је 1975. године уредио Пол Хокинг.<sup>52</sup> Од тада визуелна антропологија постаје обухватно поље у оквиру кога етнографска и етнолошка истраживачка продукција која се тиче свега онога што има атрибуте визуелног (чула вида, активности гледања и виђења, те увиђања као последице процеса гледања, укључујући и сазнајне доприносе примене регистрацијских технологија попут фотографије, филма и телевизије), постаје свесна како себе саме и принципа на којима почива тако и своје улоге у ширем, како антрополошком тако и јавном окружењу.<sup>53</sup> Упознавањем са скоријим капиталним делима визуелне антропологије, попут студије Ане Гримшо о начинима виђења у антропологији, постаје јасно од коликог је значаја парадигма посматрачког филма за размишљање и критичко вредновање у тој области.<sup>54</sup>

<sup>49</sup> Slobodan Naumović, “Razgovor sa Piterom Janom Krofodom”, 2011, 235-6.

<sup>50</sup> Надам се да ће у скорије време бити могуће исправити очигледну англоцентричност ове листе. Искорак у добром правцу на хрватском говорном подручју понудила је Etami Borjan, *Drugi na filmu: etnografski film i autohtono filmsko stvaralaštvo*, 2013. На домаћем подручју, за сваку похвалу су темељна промишљања наслеђа аутора који би се са правом могли сматрати претечама визуелне антропологије у Србији: Bogdan Šekarić, *Fotografije dr Radivoja Simonovića. Knjiga Prva*, 2014; Bogdan Šekarić, *Fotografije dr Radivoja Simonovića. Knjiga Druga. Velebit*, 2019; Dragan Stojmenović, *O foto-dokumentaciji Francuskog društva borskih rudnika*, Bor: Narodna biblioteka Bor, u štampi.

<sup>51</sup> Hrvoje Turković, *Razumijevanje filma*, 1988.

<sup>52</sup> Paul Hockings, ed. *Principles of Visual Anthropology*, 1995 [1975]. За знатно скраћено домаће издање видети: Pol Hockings prir., 2014.

<sup>53</sup> Marina Simić, “Vid i viđenje: režimi znanja i aproprijacija drugih u etnografskim muzejima i etnografskom filmu”, 2010; Naumović, , “Razgovor sa Piterom Janom Krofodom”.

<sup>54</sup> Grimshaw, *The ethnographers' eye*.

## Чудовиште израња из мрачних дубина: један филм којим би се казало све

Све што је до сада било наговештавано пре него подробно описивано, потребно је у овом тренутку детаљније размотрити на сликовитом примеру. То ћу покушати да постигнем уз помоћ случаја који у себи сажима сва битна својства претње, односно изазова, на које сам желео да укажем појмом колере. Сасвим у складу са носећом метафором смртоносне претње, пред нама је филм који носи име страшног морског чудовишта *Левијатана*. Иако у филму има великих, претећих морских појава, то нису ни наприродне, ни природне немани из Библијске прозе или Мелвиловог романа *Моби Дик*. Пред очима публике појављује се, онда када слика најзад постане препознатљива, исхабани рибарски брод, и све оно што се на њему, у њему и око њега дешава. Брод чија се зарђала кобилица данима рве са хладним запењеним таласима на стотину или више километара од северноамеричке обале и рибарског градића Њу Бедфорда, о коме је још Херман Мелвил писао; оронули брод који шибан јаким ветром и поливан густом кишом током нераспознатљивих и непребројивих јутара и вечери броди хаотичним, а ипак једноличним морским пределом, док посада обневидела од умора обавља механичке радње, ниуколико мање опасне због своје затупљујуће истоветности, извлачећи из утробе мора тону за тоном рибе, коју рибари у нечем налик на крвави обред раздиру одмах ту на палуби, остављајући умируће рибе да исколаченим очима зуре у сопствену крв која се са брода у потоцима слива у црвену пену и непрозирне таласе. То није поучни филм о позиву рибара и морнара, о некадашњим данима славе и њиховом садашњем посусталом достојанству, о лукама, фабрикама и конзервама, о леду и смрдљивим радњицама, и новцу и заради; о тржишту и његовим лукавствима; није филм о мучној чежњи за нечим за шта се више ни не зна шта је, а некада је некоме било толико важно да је од тога настајала велика књижевност; није филм о досади, предвидивости и реском болу изненадне несреће на послу; није ни филм о томе шта бисмо као врли борци за права живих бића требало да осећамо суочени са туробном смрћу риба и шкољака; нити је повест о равнодушности птица што се у потрази за откинутим деловима рибљих тела упорно заривају у црвене и црне таласе; није ни сага о самом броду који се ваља кроз таласе и подбулој боји која са њега отпада, о бректању његових мотора и излуђујућем чегртању ланаца који вуку мреже; то није чак ни благо иронична повест о мутним очима капетана које дремљиво и безосећајно по ТВ екрану у кабини прате обресе других рибара на другим бродовима како на исти начин дотрајавају своју слично затупљујућу животну причу. Не, то није филм ни о једној од побројаних тема, ни о другима које би се могле препознати или замислити да је простора и стрпљења, мада се сви призори који их визуелно исказују урезају у

гледаочево памћење на мучан, скоро болан начин. Можда је *Левијатан* најпре филм о томе како је могуће данас све то што је претходно набројано снимити, али на такав начин да не подсећа ни на шта што је претходно виђено. Можда је то филм о рибарењу за чије кадрове Грирсон, и када би хтео, не би могао да каже да су позајмљени из његова два филма који су утемељили приповедачку врсту рибарског филма (*Drifters*, 1929; *Granton Trawler*, 1934) иако Кастејн-Тејлор и Паравелова у више наврата непосредно алудирају на њих. Другачије речено, *Левијатан* изгледа да није филм који одговара на питања *шта* или *зашто*, већ једино на питања која имају везе са *како*. У том смислу, реч је о пројекту који покушава да нађе савремени одговор на питање које је пре скоро пола века поставио Дејвид Макдугал када се запитао како је могуће ићи даље од посматрачког филма а да се не изгуби све оно што је такав приступ учинио потребним, чак нужним. Такође, можда је то и филм који тежи да нађе савремене разлоге за некадашњу Вертовљеву веру у то да камера види свет потпуније и изазовније од наших очију, и да тек гледајући помно оно што камера снима можемо на ваљан начин спознати свет који нас окружује. Можда у *Левијатану* сазнајни мотив и није тако јако наглашен као што је то било у случају *Човека са кино камером*, али доживљајни, или пре чулни моменат је у њему засигурно подједнако важан, ако не и важнији.

Када се оно што су аутори *Левијатана* хтели да покажу гледа на великом екрану и слуша на моћном озвучењу, доживљава се као заиста претеће. Претеће, пре свега, јер у *Левијатану* више нема људског субјекта са чијим погледом и начином гледања бисмо могли да се поистоветимо. Обриса људских фигура, њиховог ужурбаног ринтања и неразумљивог мрмљања, праћеног тупим погледима засигурно има, али непосредног људског погледа, макар и очајног, ниоткуда. Човек је у том филму намерно спуштен са пиједестала на који га је раније поставио антрополошки хуманизам и посматрачки филм, као његов визуелни експонент. Претеће, јер више нема ни јасних тематских назнака о томе шта је све то што је пред гледаоцем, па тиме ни прећутних упутстава како да све то што се види буде тумачено. Да ли *Левијатан* треба гледати као етнографски филм, филм о америчким рибарима из конкретног места у прецизно одређеном времену, или само као експресивни документарцац, о рибарима, рибама, бродовима и мору, без посебне одреднице? Можда као експериментални филм? Или га треба гледати као авангардни играни филм, као слободну уметничку игру, без икаквих конкретних и контекстуализованих сазнајних очекивања? Филм о нијансама црне, плаве и сиве боје и ономе што их, с времена на време, помућује? Можда као какофону симфонију непријатних звукова праћену намерно обесмишљеним и предугим видео-спотом? Гледалац је, хтео то или не, присиљен да одговоре тражи сам, без недвосмислених ауторских наговештаја. Најзад, искуство гледања је претеће, јер су сликовни и звучни приступи који

су за потребе филма развијени толико неуобичајени за чула просечног гледаоца, да изазивају непријатност и мучнину, сасвим упоредиву са оном коју су морали осећати Кастајн Тејлор и Паравелова на олујном мору, потопљени у све оне непрекидне и веома непријатне осете и звуке. Аутори нису поделили са гледаоцима своје стајне тачке, него их принуђују да те тачке траже сами, без натукница како и где, и без гаранције да ће до успеха уопште доћи. Задатак је тим тежи што аутори намерно иду за тим да гледаоце изместе из уобичајених оквира хумане перцепције. Гледати свет као умирућа риба, или као гладни галеб? Можда пре као здробљена шкољка која тоне у модре тмине? А зашто не као дотрајали брод, или још боље, као запењено море? Најзад, ту је и тмурно небо, које засигурно има најпотпунији преглед мучне драме под њим. Можда је циљ био досећи тај не толико боголики, колико демијуршки поглед.

Укратко, *Левијатан* прети гледаоцима, јер намерно изневерава њихова током дугог низа година обликована и потврђивана филмска очекивања, а такође устаљене обрасце људске перцепције. У најрадикалнијем тумачењу, Левијатан се може одредити као постхумани филм, филм који тежи да људски начин виђења помери ка маргини, показавши да је човек само једно од многих бића и ствари које су укључене у сложени колоплет приказиваних догађања, и да, сходно томе, његов поглед на свет не заслужује да буде привилегован.<sup>55</sup> Једном када су устаљена очекивања гледалаца изневерена, када је оно што њихова чула региструју намерно доведено у несклад са оним како су навикли да приступају филмовима, када је филмска култура коју су дуготрајно усвајали растурена на мучан начин, када су, дакле, намерно доведени у раскорак са оним што је у њима људско, остаје мало могућности. Може доћи до одбацивања самог дела, или типа ауторског приступа који та очекивања изневеравају, или до искорака ка револуцији у конципирању и умећу доживљавања уметничког дела. Ако и када се нова умећа и искуства устале, долази до промене целовите уметничке парадигме, односно до изградње нове филмске културе. Језиком у тексту усвојене метафоре, могло би да се каже да колера у том случају, односно добу, потпуно растаче раније успостављену љубав. Хуманистичка и хуманоцентричка филмска уметност, утемељена у канону посматрачког филма, у том случају бива замењена приступима који теже да надићу њену претпостављену ускогрудост, на путу ка освајању онога што се представља као шири и етички оправданији хоризонт. Колера растаче и побеђује дотадашњу љубав, отварајући нове хоризонте.

Као што је наговештено раније у тексту, другачија тумачења су такође могућа. У таквом мање радикалном читању, колера је ту не да би у потпуности

<sup>55</sup> За упознавање са оним што аутори називају еманципаторним пројектом постхуманизма видети: Erika Cudworth and Stephen Hobden. *The Emancipatory Project of Posthumanism*, 2018. За сличне постхуманистичке тенденције у производњи филмова, укључујући документарне, видети: Anat Pick and Guinevere Annaway, eds. *Screening Nature. Cinema Beyond the Human*, 2013.

надјачала љубав него да би омогућила њене нове замахе и заплете. Охад Ландесман, један од аутора који су најдубље проникнули у стваралачку енигму *Левијатана*, или можда да кажем у логику напада колере који је филм изазвао, проналази убедљиве речи да исказе такво виђење:<sup>56</sup>

*У мучном напору да филм сниме из немогућих тачака и углова, Кастајн-Тејлор и Паравелова нису заиста заинтересовани да имитирају или симулирају уобичајене обрасце људског опажања, нити желе једноставно да побољшају људски вид и виђење уз помоћ дигиталних средстава, на начин на који је то радио Вертов. Веома налик поступку у претходном филму, *Округ Свитграс* (Sweetgrass, 2009), и њихов филм *Левијатан*, како ми се чини, представља експериментални подухват са циљем да се побољшају изражајне могућности посматрачког филма, и то тако што ће се преустројити просторна перспектива и променити успостављена хијерархија између слике и звука. *Левијатан* се искорењује из устаљених координата опажања, стварајући ишчашен филмски језик који се нашао сасвим близу анархије у области естетике. Знајући за ранију опседнутост Кастајн Тејлора сведеним посматрачким филмским приступом у служби етнографских циљева, предлажем да упркос радикално новом језику *Левијатан* не посматрамо искључиво као авангардно прегнуће, него да у њему препознамо тренутке чисте апстракције, у оквиру којих посматрачки приступ није под притиском да доноси са собом нова сликовна или звучна сазнања.<sup>57</sup>*

Назнаке које је за читање *Левијатана* понудио Ландесман можда је могуће додатно уопштити. У таквој визури *Левијатан* не треба тумачити као изоловани случај, као изненадну појаву колере која се сручила ниоткуда, ударила једном, и исто тако отишла, већ пре као израз дубоко укоренењених стваралачких тежњи које се неретко појављују у дугој историји документаристичког стваралаштва, још од филмова из радионице Лимијер, а засигурно од *Човека са кино камером* Дзиге Вертова. Можда, уз све изазове које је упутио устаљеном начину гледања и тумачења документарних и етнографских филмова, *Левијатан* није ни смртоносна, ни изолована бољка, већ израз далеко мање злоћудне, а при том и много чешће стваралачке тежње – тежње за превазилажењем устаљених изражајних домета и одлучним стваралачким искораком без обзира на то куда он водио и какве он реакције изазвао код публике и критике. Британски синеаста Лук Муди уочава појаву релативно нове стваралачке филмске платформе – хибридног филма, са којом ауторски поступак Паравелове и Кастејн-Тејлора испољава многе сличности:

*После таласа документарних филмова с почетка 21. века у оквиру којих се изношење тврдих чињеница сматрало недоводимим у питање, скорије ствара-*

<sup>56</sup> Ohad Landesman, "Here, There, and Everywhere: Leviathan and the Digital Future of Ethnography", 2015.

<sup>57</sup> Landesman, "Here, There, and Everywhere", 14.

лачке тенденције у филму нуде вишеструке смернице за тумачење стварности. Форме које израстају су вишеслојне, и нуде деконструисани поглед на свет погодан за изналажење вишеструких истина (*multiple truths*).

Такви филмови се оквирно, али како изгледа на довољно прихватљив начин одређују као 'хибридни документарци'. То је погодан начин да се на једном месту окупе на актуалностима засновани филмови који промишљају однос између форме и садржаја у покушају да расточе традиционалне методологије производње чињеница и замене их новим играма око тога шта је истина (*truth games*). Препознатљивији филмови који покрећу дискусије о тој теми представљају прилично широк стваралачки спектар: *The Arbor*, *The Act of Killing*, *The Ambassador* и *Bombay Beach*. Разлике међу њима покрећу дискусију о томе шта одређује 'хибридни' документарни филм и о томе на које све начине би оно што ти филмови нуде могло да измени будуће филмско стваралаштво.<sup>58</sup>

Лисјен Кастејн-Тејлор као да потврђује Мудијева тумачења када, говорећи о раду на филму *Левијатан*, примећује:

*Ми смо заинтересовани да разоткривамо свет на начин који не подразумева очекивања, који се чак противи задатим очекивањима, укључујући ту и наша сопствена. Имали смо пуно идеја о томе шта смо желели, и у ком правцу смо желели да идемо, али нисмо знали како ће то све испасти, и каква естетика ће се при том успоставити.*<sup>59</sup>

### Уместо закључка: човек у мору!

Пред нама је, данас, трагање за глобалним, али истовремено и локално специфичним одговорима на питање којим Ана Гримшо и Аманда Рејвек завршавају своју књигу посвећену поновном промишљању посматрачког филма: „На који би начин посматрачки сензибилитет могао да послужи као катализатор новог међуодноса уметности и антропологије – односа који би могао да води ка радикалном преосмишљавању саме антропологије?“<sup>60</sup>

Сагледана у светлу духа времена с почетка двадесет првог века, метафора о љубави у доба колере могла би да се чита не у хенлијевском или ландесмановском кључу, као питање о томе колико и какве креативне обраде актуалности може да истрпи документарни филм ако се жели да он остане посматрачки, него као питање о томе шта ће бити с нашим поимањем света ако се одрекнемо онога што је током историје чинило основу наше људскости, зарад фаустовских жеља за проширивањем сазнајних и изражајних хоризоната, а поготову зарад жудње за

<sup>58</sup> Luke Moody, "Act normal: hybrid tendencies in documentary film", 2013.

<sup>59</sup> Eric Kohn, "Lost at Sea: The Morbid Fascinations of Fishing Doc 'Leviathan'", 2013.

<sup>60</sup> Grimshaw and Ravetz, *Observational Cinema*, 139.

многоструким увећањем наше стваралачке, па и политичке моћи. Да ли је чињеница да се људска врста помиње само узгредно, као једна међу многим другим врстама живих и неживих бића и појава на одјавној шпици филма *Левијатан* нешто чему се треба радовати као тријумфу превазилажења антрополозима однедавно мрске антропоцентричности, или је то поуздан знак спремности на предају у већ започетој трци са онима који се радују могућностима искорачења из, како верују, превазиђене биолошке, културне и етичке крлетке људскости, а још више будућим урастањима у тела киборга и умрежавањима са вештачком интелигенцијом? Ради ли се можда о тријумфалном 'еманципаторном постхуманизму'? Не бити више (само) човек! Како то гордо звучи (на почетку двадесет првог века)! Није ли, међутим, 'еманципација од антропоцентричности', а врло често и од људскости, блиска некој врсти канибализма (погледати најновији пројекат Верене Паравел и Лисјена Кастејн-Тејлора *Каниба/Caniba*, 2017; за детаље: <http://grasshopperfilm.com/film/caniba>)?

### Литература и филмографија

- Banks, Marcus. "Which films are ethnographic films?" *Film as Ethnography*, edited by Peter Crawford and David Turton, 116-129. Manchester: Manchester University Press, 1992.
- Banks, Marcus, and Howard Morphy, eds. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- Barbash, Ilisa and Lucien Taylor. *Cross-cultural Filmmaking: a Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Basu, Paul. "Reframing Ethnographic Film." *Rethinking Documentary: New Perspectives and Practices*. Maidenhead, edited by Thomas Austin and Wilma de Jong, 95-107. Maidenhead and New York: Open University Press, 2008.
- Bateson, Gregory and Margaret Mead. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: New York Academy of Sciences, 1942.
- Beattie, Keith. *Documentary Screens. Non-Fiction Film and Television*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Beattie, Keith. "From city symphony to global city film : documentary display and the corporeal", *Screening the past : an international, refereed, electronic journal of screen history*, no.20(2006). URL: [http://hdl.handle.net/10536/DRO/DU:30016120\(02.02.2019.\)](http://hdl.handle.net/10536/DRO/DU:30016120(02.02.2019.))
- Biella, Peter. "The Legacy of John Collier, Jr." *Visual Anthropology Review*, Vol. 17(2) (2002), 1-11.
- Borjan, Etami. *Drugi na filmu: etnografski film i autohtono filmsko stvaralaštvo*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2013.
- Caiuby Novaes, Sylvia, Edgar Teodoro da Cunha and Paul Henley. "The first ethnographic documentary? Luiz Thomaz Reis, the Rondon Commission and the making of *Rituais e Festas Borôro* (1917)." *Visual Anthropology*, 30:2 (2017): 105-146.

- Collier, John. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967.
- Collier, John Jr. and Malcolm Collier. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986.
- Cudworth, Erika and Stephen Hobden. *The Emancipatory Project of Posthumanism*. London and New York: Routledge, 2018.
- Deacon, Desley. 2007. "Films as foreign offices': transnationalism at Paramount in the twenties and early thirties." *Connected Worlds: History in Transnational Perspective*, edited by Ann Curthoys and Marilyn Lake, 139-156. Canberra: The Australian National University E Press,  
URL: <https://press.anu.edu.au/publications/connected-worlds> (15.01.2019.).
- de Brigard, Emilie. "The History of Ethnographic Film." *Principles of Visual Anthropology*, 3<sup>rd</sup> Edition, edited by Paul Hockings, 11-44. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2003 [1979].
- Edwards, Elisabeth. "Making Histories: The Torres Strait Expedition of 1898", *Pacific Studies*, Vol. 20, No. 4 (1997), 13-34.
- Edwards, Elisabeth. "Performing Science: Still Photography and the Torres Strait Expedition", *Cambridge and the Torres Strait: Centenary Essays on the 1898 Anthropological Expedition*, edited by Anita Herle and Sandra Rouse, 106-135. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Edwards, Elisabeth. "Re-enactment, Salvage Ethnography and Photography in the Torres Strait", *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, 157-180. Oxford: Berg, 2001.
- Ellis, Jack. *The Documentary Idea: A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1989.
- El Guindi, Fadwa. *Visual Anthropology: Essential Method and Theory*. Walnut Creek, Calif.: Altamira Press, 2004.
- Engelbrecht, Beate (ed.). *Memories of the Origins of Ethnographic Film*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007.
- Freeman, Derek. *Margaret Mead and Samoa*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1983.
- Geertz, Clifford. "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture", *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York: Basic Books, 1973, 3-30.
- Grierson, John. "The Documentary Producer." *Cinema Quarterly*, 2:1 (1933), 7-9.
- Griffiths, Alison. "Knowledge and Visuality in Turn of the Century Anthropology: The early Ethnographic Cinema of Alfred Cort Haddon and Walter Baldwin Spencer", *Visual Anthropology Review*, Vol. 12, No. 2 (1996), 18-43;
- Grimshaw, Anna. *The ethnographers' eye: Ways of seeing in modern anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Grimshaw, Anna and Amanda Ravetz. "Rethinking observational cinema". *Journal of the Royal Anthropological Institute (N.S.)* 15 (2009a), 538-556.

- Grimshaw, Anna and Amanda Ravetz. *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Bloomington: Indiana University Press, 2009b.
- Harbord, Janet. *Film Cultures*. London: Sage Publications, 2002.
- Hardy, Forsyth, ed. *Grierson on Documentary*. Revised Edition. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966.
- Heider, Karl. *Ethnographic Film*. Revised Edition. Austin, TX: University of Texas Press, 2006 [1976].
- Henley, Paul. "Ethnographic film: Technology, practice and anthropological theory", *Visual Anthropology*, 13:2 (2000), 207-226.
- Henley, Paul. *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- Henley, Paul. "Thick Inscription and the Unwitting Witness: Reading the Films of Alfred Haddon and Baldwin Spencer", *Visual Anthropology*, 26:5 (2013a), 383-429.
- Henley, Paul. "From Documentation to Representation: Recovering the Films of Margaret Mead and Gregory Bateson", *Visual Anthropology*, 26:2 (2013b), 75-108.
- Henley, Paul. "Authorship in Western ethnographic film-making: a selective history", URL: [https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/32298194/FULL\\_TEXT.PDF](https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/32298194/FULL_TEXT.PDF) (13.01.2019).
- Hicks, Jeremy. *Dziga Vertov – Defining Documentary Film*. London and New York: I.B. Tauris, 2007.
- Hockings, Paul, ed. *Principles of visual anthropology*. 2nd ed. Berlin: Mouton de Gruyter, 1995 [1975].
- Hodsdon, Barrett (Peter Mudie, ed.). *Straight Roads and Crossed Lines, The Quest for Film Culture in Australia Since the 1960s?* Shenton Park, WA: Bernt Porridge Group, 2001.
- Hodsdon, Bruce. "On the Yellow Brick Road To...?", *Senses of Cinema*, Issue 21 (2002), URL: <http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/forum/> (29.01.2019.)
- Hokings, Pol, (priv.). *Principi vizuelne antropologije* (prev. A. L. Todorović). Beograd: Clio, 2014.
- Jackniss, Ira. "Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film", *Cultural Anthropology*, Vol. 3, No. 2 (1988), 160-177.
- Jang, Kolin. "Posmatrački film." *Načela vizuelne antropologije*, Pol Hokings (priv.), Beograd: Clio, 2014, 34-46.
- Jilani, Sarah. "Urban Modernity and Fluctuating Time: "Catching the Tempo" of the 1920s City Symphony Films". *Senses of Cinema*, Issue 68 (September 2013). URL: <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/urban-modernity-and-fluctuating-time-catching-the-tempo-of-the-1920s-city-symphony-films/> (29.01.2019).
- Kerrigan, Susan and Phillip McIntyre. "The 'creative treatment of actuality': Rationalizing and reconceptualizing the notion of creativity for documentary practice", *Journal of Media Practice*, 11:2 (2010), 111-130.
- Kilbourn, Russell J. A. "Camera Arriving at the Station: Cinematic Memory as Cultural Memory", *Societies*, 3 (2013), 316-331.

- Kohn, Eric. "Lost at Sea: The Morbid Fascinations of Fishing Doc 'Leviathan'". *IndieWire* (01.03. 2013). URL: <https://www.indiewire.com/2013/03/lost-at-sea-the-morbid-fascinations-of-fishing-doc-leviathan-40510/> (20.01.2019).
- Lakoff, George and Turner, Mark. *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Landesman, Ohad. "Here, There, and Everywhere: Leviathan and the Digital Future of Ethnography", *Visual Anthropology Review*, Vol. 31, Issue 1 (2015), 12–19.
- Lim, Dennis. "The Merger of Academia and Art House: Harvard Filmmakers' Messy World". *New York Times*, Movies, (Aug. 31. 2012), URL: <https://www.nytimes.com/2012/09/02/movies/harvard-filmmakers-messy-world.html>. (1. 1. 2019).
- MacDougall, David. "Ethnographic Film: Failure and Promise", *Annual Review of Anthropology*, Vol. 7 (1978), 405-425.
- Makdugal. Dejvid. "I dalje od posmatračkog filma". *Načela vizuelne antropologije*, Pol Hokings (prir.). Beograd: Clio, 2014, 46-59.
- Malinovski, Bronislav. *Argonauti zapadnog Pacifika* (prev. Drinka Gojković i Jasmina Lukić). Beograd: BIGZ, 1979 [1922].
- Marcus, Alan. "Nanook of the North as Primal Drama". *Visual Anthropology*, 19 (2006), 201–222.
- Marey, Etienne-Jules. *Le Mouvement*. Paris: G. Masson, 1894.
- Markes, Gabrijel Garsija. *Ljubav u doba kolere – 4. izd. (El amor en los tiempos del cólera, prev. Milena Trobozić)*. Zrenjanin: Sezam Book, 2018.
- Marcus, George E. and Michael F. Fischer. *Anthropology as cultural critique: An experimental moment in the human sciences*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- McLane, Betsy. *A New History of Documentary Film*. Second Edition. New York: Continuum Books, 2012.
- Moody, Luke. "Act normal: hybrid tendencies in documentary film". *11 Polaroids: Journal of Film, Sound and Art* (2013). URL: <https://11polaroids.com/2013/07/02/act-normal-hybrid-tendencies-in-documentary-film/> (11.01.2019.)
- Moren, Edgar. *Duh vremena. 1. Neuroza, 2. Nekroza* (prev. Ivanka Pavlović). Beograd: BIGZ (Biblioteka XX Vek), 1979.
- Morin, Edgar. *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*. Paris: Éditions de Minuit, 1956.
- Morin, Edgar. *L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse*. Paris: Grasset, 1962.
- Milenković, Miloš. *Problem etnografski stvarnog. Polemika o Samoi u krizi etnografskog realizma*. Beograd: Srpski genealoški centar, 2003 (ćirilica).
- Muybridge, Edward. *The Human Figure in Motion. An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Muscular Actions*, London: Chapman & Hall, 1907.
- Naumović, Slobodan. „Pitanje vizuelne građe u etnologiji”. *Etnološke sveske IX* (1988), 113-123, (ćirilica).
- Naumović, Slobodan. „Razgovor sa Piterom Janom Krofodom”. *Etnoantropološki problemi* (n.s.), God. 6, Sv. 1 (2011), 235-242, (ćirilica).

- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Second Edition. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- Pick, Anat and Guinevere Annaway, eds. *Screening Nature. Cinema Beyond the Human*. Oxford and New York: Berghahn, 2013.
- Rhodes, Gary D. and John Parris Springer, eds. *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, N.C. and London: McFarland and Company, 2006.
- Rony, Fatimah Tobing. "Seeing Anthropology: Félix-Louis Regnault, the Narrative of Race, and the Performers at the Ethnographic Exposition". *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke University Press, 1996, 21-43.
- Ruby, Jay. "Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?". *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, Vol. 2, No. 2 (1975), 104-111.
- Ruby, Jay. "Anthropology and Film: The Social Science Implications of Regarding Film as Communication". *Quarterly Review of Film Studies*. Vol. 1, No. 4 (1976), 436-445.
- Shankman, Paul. *The Trashing of Margaret Mead. Anatomy of an Anthropological Controversy*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2009.
- Simić, Marina. „Vid i viđenje: režimi znanja i aproprijacija drugih u etnografskim muzejima i etnografskom filmu”, *Glasnik Etnografskog instituta SANU LVIII*, 1 (2010), 85-99.
- Sjöberg, Johannes. *Ethnofiction: Genre Hybridity in Theory and Practice-Based Research*. A thesis and two films submitted to The University of Manchester for the degree of a Practice PhD in Drama in the Faculty of Humanities. Manchester, 2009. URL: <https://www.escholar.manchester.ac.uk/api/datastream?publicationPid=uk-ac-man-scw:ths0031&datastreamId=Fulltext.pdf> (12.01.2019).
- Stojmenović, Dragan. *O foto-dokumentaciji Francuskog društva borskih rudnika*, Bor: Narodna biblioteka Bor, u štampi.
- Šekarić, Bogdan, *Fotografije dr Radivoja Simonovića. Knjiga Prva*. Novi Sad: Muzej Vojvodine, 2014.
- Šekarić, Bogdan, *Fotografije dr Radivoja Simonovića. Knjiga Druga. Velebit*. Novi Sad: Muzej Vojvodine, 2019.
- Turković, Hrvoje. *Razumijevanje filma*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1988.

## Филмографија

- Изразак радника из фабрике Лимијер (La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière, с. Луј Лимијер, 1895, 48 сек., ц.б.)*
- Rituais e Festas Boróro (Погребни ритуал у заједници Бороро, 1917, р. Луиз Томаз Реис, 30 мин., ц.б.)*
- Nanook of the North: a Story of Life and Love in the Actual Arctic, (Нанук са савера: прича о животу и љубави на стварном Арктику, 1922, р. Роберт Флаерти, 79 мин., ц.б.)*
- Моана: A Romance of the Golden Age, (Моана: љубавна прича у златном добу, 1926, р. Роберт Флаерти, 85 мин., ц.б.)*
- Человек с киноапаратом (Човек са кино камером, 1929, р. Дзига Вертов, 66 мин., ц.б.)*
- Drifters (1929, р. Џон Грирсон, 61 мин., ц.б.)*
- Granton Trawler (Коча из Грантона, 1934, р. Џон Грирсон, 11 мин., ц.б.)*
- Childhood rivalry in Bali and New Guinea (Ривалитет међу децом на Балију и Новој Гвинеји, 1953, р. Маргарет Мид и Грегори Бејтсон, 17 мин., ц.б.)*
- Dead Birds ( Мртве птице, 1963, р. Роберт Гарднер, 84 мин., б.)*
- Chronique d'un été, (Хроника једног лета, 1961, р. Жан Руш и Едгар Морен, ц.б.)*
- Jaguar (Јагуар, 1967, р. Жан Руш, 91 min, ц.б.)*
- To Live with Herds: A Dry Season Among the Jie (Живети са крдима: сушина сезона међу припадницима групе Џие, 1972, р. Дејвид и Џудит МакДугал, 70 мин., ц.б.)*
- Reassemblage (Поновно састављање, 1982, р. Трин Т. Мин-ха, 40 мин., б.)*
- Love in the Time of Cholera (Љубав у доба колере, 2007, р. Мајкл Мајк Њуел, 139 мин., б.)*
- Sweetgrass (Округ Свитграс, 2009, р. Лисјен Кастејн-Тејлор и Илиса Барбаш, 101 мин., б.)*
- The Ambassador (Амбасадор, 2011, р. Матс Бригер, 93 мин., б.)*
- The Arbor (Дрво, 2011, р. Клио Барнард, 94 мин., б.)*
- Bombay Beach (Плажа Бомбај, 2011, р. Алма Хар'ел, 76 мин., б.)*
- The Act of Killing (Чин убијања, 2012, р. Џошуа Опенхајмер, 122 мин, б.)*
- Leviathan (Левијатан, 2012, р. Верена Паравел и Лисјен Кастејн-Тејлор, 87 мин., б.)*
- Caniba, (Каниба, 2017, р. Верена Паравел и Лисјен Кастејн-Тејлор, 97 мин., б.)*

---

## Summary

Slobodan Naumović, PhD

### **Love in the Age of Cholera: Ethnographic Film and Visual Anthropology**

In this essay, I use the concept of love metaphorically to denote the relationships which were progressively established over a relatively long period between ethnographic films and visual anthropology. In striking similarity to the novel and its cinematographic transposition, to which I allude in the text, these creative and scientific practices managed to establish a sort of love *ménage*. The establishment, from the sixties onwards, of the canon of observational cinema was considered by many to be the high moment of their complex relationship. Telling credible and penetrating visual stories about how the world really functions by observing and recording how actual people go about living their lives seemed as the fulfillment of the promise that film made as it was coming into being – that of portraying and explaining life by 'life itself'. After attaining this peak, the canon of observational cinema was progressively dismantled by several outbursts of what I term as 'cholera' – postfilmic, hybrid and posthumanist authorial tendencies, best exemplified by Verena Paravel's and Lucien Castaign-Taylor's documentary *Leviathan*. The current situation makes it possible to redefine the whole idea of the established and fairly stable order, and replace it with the idea of the permanency of what I term as 'cholera'.

**Key words:** Ethnographic film, documentary film, visual anthropology, hybrid genres, posthuman creative aspirations, spirit of the times.



УДК 070:82-7(497.11)''1917''  
94(497.11)''1917''(093.3)

*Ognjen Kovačević, Metadata Specialist*  
The Hoover Institution Library and Archives, USA  
ognjenk@stanford.edu

Оригинални научни рад  
Примљен: 29.09.2020.  
Прихваћен: 18.10.2020.

*Breiana Kelsey-Joell Theodore,*  
*Processing and Cataloging Assistant*  
The Hoover Institution Library and Archives, USA  
breiana@stanford.edu

## Back to the future, 1917–1947: The Issue of *Belgrader Nachrichten* from April 1, 1917

**Abstract:** *The article analyzes the “April Fool’s Day” edition of Belgrader Nachrichten, an Austro-Hungarian-controlled newspaper published in Belgrade, Serbia during World War I. Functionally satirical, this edition of the newspaper contains fictional accounts of absurd future events. This paper highlights selections from the issue’s fictionalized news reports and deconstructs their satirical content.*

**Key words:** Belgrader Nachrichten, Belgrade, World War I, satire, humor, April-fool joke, newspaper.

During World War I, newspaper reports were essentially the only source of war-related information accessible to the public. The authorities of varying countries were aware of this and, as a result, sought to keep a close eye on the content of these periodicals. In the view of authorities, when the information shared in papers had the potential to incite reactions from civil unrest to all-out hysteria, censorship functioned as a pragmatic tool of social control, for better or for worse. There was no room for criticism or for satire from those writing the news when information was so limited. On the other hand, humor and satire, but also creativity, managed to find the way to the readers, against all odds.

“Apart from the usual friendly artillery fire, today is like any other,” a writer humorously notes on December 2, 1916, in *Rovovac*<sup>1</sup>. *Rovovac*, or *The Trencher*, was a handwritten satirical newspaper created and edited by Stanislav Krakov (1895–1968) in the trenches of the Salonica front<sup>2</sup>. The paper contained amusing commentary about military decision-making, its chain of command, and governmental officials and affiliates. Newspapers like *Rovovac*, by nature of being written by hand and thus limited in its capacity for distribution<sup>3</sup>, were not seen as threatening to mass-produced, government-controlled newspapers. Like *Rovovac*, they often contained risky critiques of existing systems of power and they managed to avoid the scrutinizing eye of censoring authorities – at least for some time. *Rovovac* ceased publishing after only four issues<sup>4</sup>.

The Hoover Institution Library & Archives performed a move and a review of the newspaper collection in 2018-2019 and discovered a very interesting issue of a World War I newspaper. The newspaper issue was, unlike *Rovovac*, in printed form, as a regular and well known newspaper title. In form, it matched the style of other issues as it contained a masthead with title, date, publication information, enumeration, and other sections characteristic for that particular newspaper. However, in terms of its content, the issue more closely resembled the handwritten periodicals of the time, which were generally characterized by freedom of expression and a level of creativity with a satirical bent.

Namely, it illustrated a future in which there is a thirty-three years long world war, wherein Woodrow Wilson is lying sick, a Russian prince is assassinated, and thousands of Italian meteorologists fight on the frontlines as a form of special warfare. The newspaper title is *Belgrader Nachrichten*, controlled by the Austro-Hungarian authorities in Serbia during World War I. Published in Belgrade from December 1915 until October 1918<sup>5</sup>, *Belgrader Nachrichten*'s main purpose was to inform Austro-Hungarian officials and to disseminate propaganda. It presented occupying forces as friends and “saviors” of the occupied nation, as “Kulturvolk”<sup>6</sup>. The publisher also issued editions in Serbo-Croatian (*Beogradske Novine*) and Hungarian (*Belgrádi Hirek*) with the same purpose. During the review, a peculiarity was found in the date

<sup>1</sup> „Са нашег фронта”, *Рововац*, 2. децембар, 1916, 6. <https://velikirat.nb.rs/items/show/4030> (17.8.2020)

<sup>2</sup> Наташа Јовановић, „Рововац (1916) Рукописни лист Станислава Кракова”, *Књижевна историја*, 46, 154 (2014), 980. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=531499> (17.8.2020)

<sup>3</sup> *Rovovac* ran approx. ten copies per each issue.

<sup>4</sup> Јовановић, „Рововац (1916) Рукописни лист Станислава Кракова”, 981.

<sup>5</sup> Гордана Б. Илић Марковић, „Окупациони лист *Beogradske novine/Belgrader Nachrichten 1915/1918*”, *Научни састанак слависта у Вукове дане, Први: Први светски рат и периодизација развоја српског књижевног језика: Два века од Вукове писменице српског језика* (Београд, Међународни славистички центар) 44/1, (2014), 144.

<sup>6</sup> Илић Марковић, „Окупациони лист *Beogradske novine/Belgrader Nachrichten 1915/1918*”, 146.

and enumeration of the *Belgrader Nachrichten* issue. Among other dates, holdings were showing year of 1947; yet, as previously mentioned, the *Belgrader Nachrichten* ceased publishing in October 1918. The year 1947 was therefore completely out of date range and an obvious mistake.

Initially thought to be a typo or a printing error, it was necessary to perform a basic content analysis of the strangely dated issue. There were no visible masthead differences between this specific issue and the other with the same date. However, in the place of printing Nr.89, volume 3 for the year 1917, the publishers seem to have intentionally printed Nr.89, volume 33 for the year 1947. Aside from the discrepancy in date and enumeration, the unusual headlines were also attention-grabbing. It quickly became apparent that the issue's day of publication, April 1, was extremely significant for this riddle. The Hoover Library had in its possession a copy of an April Fool's Day edition of *Belgrader Nachrichten*.

**Belgrader Nachrichten**

Erscheinen:  
Täglich morgens, Montag nachmittags.

Nr. 89. BELGRAD, Sonntag, den 1. April 1917. III. Jahrgang.

<p><b>Kriegsberichte.</b></p> <p><b>Bericht des österr.-ungar. Generalstabes.</b> K. B. Wien, 31. März. Ostlicher Kriegsschauplatz. In der südlichen Bukowina halten unsere Stosstruppen bei gänzlicher Zerstörung der feindlichen Verteidigungsanlagen 2 Offiziere, 200 Mann und 1 Maschinengewehr aus den rutschen Gölben, in Ostgalizien und in Wolhynien Verfolgungskämpfe mit sehr zage und erfolgreiche Tätigkeit unserer Flieger.</p> <p><b>Südwestlicher Kriegsschauplatz.</b> Durch gelungenen Unternehmungen unserer Sturmpionniere und Erkundungspatrouillen ausgeht, herrsche in beiden vorgangenen Nächten ein stilles Gelingen der kriegstechnischen Front tobendere Gefechts-tätigkeit. Unsere Truppen brachen 20 Ge-tingen und 1 Maschinengewehr ein. An-griffswache der Italiener westlich von Jannino und südlich von Biglia schloßen in unsere Front. Arco wurde ergründigt beschlossen, die evan-gelische Kirche stark beschädigt.</p> <p><b>Südöstlicher Kriegsschauplatz.</b> Keine besonderen Ereignisse. Der Stellvertreter des Chefs des Generalstabes v. Hiltl, FML.</p> <p><b>Bericht des deutschen Generalstabes.</b> K. B. Berlin, 31. März.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Amerika vor der Entscheidung, Uneinigkeit und Erbitterung im Volke. — Generalstreik in Spanien.</b></p> <p>Mexicaner über 200 Mann ge-nannt und mehrere Maschinengewehre erbeutet.</p> <p>Bei der Heranzugabe Mackensen und an der mexicanischen Front ist die Lage unverändert.</p> <p>Der Erste Generalstabesleiter v. Lindendorf.</p> <p><b>Bericht des bulgarischen Hauptquartiers.</b> K. B. Sofia, 31. März. Mazedonische Front. Auf der ganzen Front nur vorübergehende Arrierverstöße und recht seltene Plünder-erfolge auf beiden Seiten. Leobana v. Schwabbe erzielte im Luftraum ein feindliches Flugzeug, südlich von Xantli und ein deutsches Luftschweber vorwachte eines erbeuteten Fallschirms südlich von Deban.</p> <p>Quelle Rumänische Front.</p> <p style="text-align: center;"><b>Friedensbereitschaft.</b></p>	<p><b>Die Revolution in Russland.</b> Spanien erhebt die neue russische Regierung nicht an. (Privattelegramm der „Jugoslav Nachrichten“) Budapest, 31. März. „As Bl“ meldet aus Madrid: Rom-mones wird die neue russische Regierung nicht anerkennen, bis die geordneten Zustände dort hergestellt sind. Keine grossen Operationen an der Front zu erwarten.</p> <p>blei eine Rede, in der er die Erhaltung für den grossen Mühsamer forderte und mit einem Gruß an Paris (1917) schloß.</p> <p><b>Die Folgen des U-Boot-Krieges.</b> Bau von 100 Handelschiffen in England. K. B. London, 31. März. Im U-Bootkrieg wurde seit der Be-gleichung mitgeteilt, dass 50 Schiffe für die englische Handelsflotte im Bau seien. Es wird erzählt, im ganzen 100 Schiffe zu bauen, aber man könne noch nicht sagen, wann die fertig sein werden. Der Pump der Schiffe sei noch un-fertig.</p> <p><b>Englische Musterermessungen.</b> Die Unstigkeiten sollen tauglich werden. K. B. London, 31. März. Aus London wird gemeldet: Zu der Untersuchungsstelle über die Bildung „Donat Law“ wurde die Bestimmungen</p>
---	---	--

The "regular" Belgrader Nachrichten issue, from April 1<sup>st</sup> 1917.  
(Scanned copy from Austrian National Library)<sup>7</sup>

After checking the holdings of the Austrian and Serbian national libraries, it became clear that only the Hoover Library holds the April fool issue. Also, it became apparent that there also exists a regular issue for April 1, 1917. The April Fool's Day issue therefore represents a supplement, special or evening edition of *Belgrader Nachrichten*. Below is a side-by-side comparison between the April Fool's Day edition (April 1,

<sup>7</sup> *Belgrader Nachrichten*, Nr. 89, 1. April 1917.

1947) and the standard edition for April 1, 1917. In the regular issue, a headline reads, "America faces a decision" and "Revolution in Russia" while the April Fool's Day edition reads "Counterrevolution in Russia" and "Thirty-Three Years War."



The April Fool *Belgrader Nachrichten* issue dated April 1, 1947 (Hoover Library)<sup>8</sup>

### The responsibility

Considering that the newspaper was published by Austro-Hungarian military authorities in the Serbian capital, it is not a surprise that it was edited by army officers experienced in publishing. Some of the editors, like Willy Uher<sup>9</sup>, responsible for the first few issues, were affiliated with the War Press office in Vienna (Kriegspressquartier). Its primary function was the creation and dissemination of propaganda. The Kriegspressquartier was made up of prominent artists like Rainer Maria Rilke (1875–1926), Stefan Zweig (1881–1942), Oskar Kokoschka (1886–1980), Arnold Schoenberg (1874–1951), Roda Roda (1872–1945)<sup>10</sup>. This information is very important, it demonstrates the level of professionalism the *Belgrader Nachrichten* editorial board had and the importance of the publication. The connection between

<sup>8</sup> *Belgrader Nachrichten*, Nr. 89, 1. April 1947 [1917].

<sup>9</sup> Илић Марковић, „Окупациони лист *Београдске новине*/Belgrader Nachrichten 1915/1918“, 145.

<sup>10</sup> Гордана Илић Марковић, *Рода Рода : «Српски дневник» измењача из Првог светског рата : Ратни пресбиро Аустроугарске монархије* (Нови Сад: Прометеј; Београд: Радио-телевизија Србије, 2017), 17-22.

the editors and this “War press office” was evident in that it was even referenced in one of the reports of the issue.

In 1917, Franz Xaver Kappus (1883–1966) was the editor. He became more famous after the Great War for his correspondence with Rainer Maria Rilke in *Letters to a Young Poet* (1929)<sup>11</sup>. He also wrote satirical short stories about the military and war novels. Additionally, he acted as spoof writer and editor for the military magazine *Militärische Rundschau*<sup>12</sup> before World War I<sup>13</sup>.



Blut und Eisen, war novels written by Franz Xaver Kappus, published during WWI<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Rainer Maria Rilke, and Stephen Mitchell, *Letters to a young poet*, (New York: Modern Library, 2001)

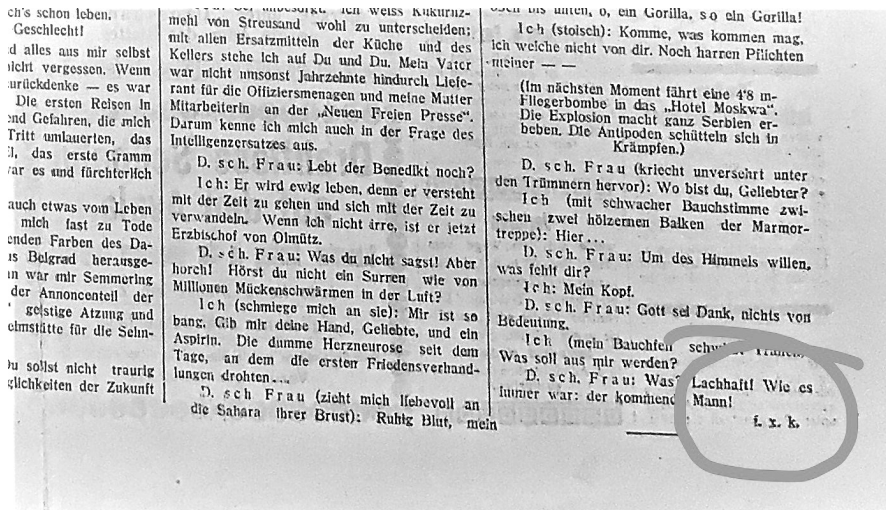
<sup>12</sup> *Militärische Rundschau: unabhängiges militärisch-soziales Organ*, Wien, published from 1912-1918.

<sup>13</sup> Илић Марковић, „Окупациони лист Београдске новине/Belgrader Nachrichten 1915/1918”, 144.

<sup>14</sup> Franz Xaver Kappus, *Blut und Eisen: Kriegsnovellen*, (Stuttgart: J. Hoffmann)

The initials “f. x. k.” appear in the feuilleton-style section of the newspaper titled “Die gute Partei.” The initials point to the author of the section, who was likely the creator of the entire issue. The issue’s unique satirical style is consistent with his manner of writing.

The story in the feuilleton-style section also takes place in 1947 and may help to confirm that the editor is the actual author of the entire issue. It is unclear if he wrote the other articles and reports, but he certainly approved the idea. More importantly, he did not hide his responsibility.



Initials of Franz Xaver Kappus after the feuilleton section<sup>15</sup>

## Content of the Hoover Library Issue

Although the feuilleton should have been the only fictional section, the rest of the issue also depicts a fictional future. The writing did not contain whimsical descriptions as H. G. Wells (1866–1946) did with his time machines, with “Morlocks,” or the golden age of science<sup>16</sup>, popular at the time. Instead, it imagined a bleak future based upon events that were already happening at the time, though with originality and a certain degree of nerve on the part of the writers.

<sup>15</sup>“Die gute Partei”, *Belgrader Nachrichten*, Nr. 89, 1. April 1947 [1917], p. 1.

<sup>16</sup>H. G. Wells, Shirley Bogart, and Brendan Lynch, *The time machine*, (New York: Playmore, 1987).

### Thirty-Three Years War

The first report, *ThirtyThree Years' War*, is an obvious allusion to the Thirty Years' War (1618–1648), one of the longest and most destructive conflicts in the history of Europe. It was used in the article as an allegory to communicate a level of devastation, violence, and casualties in both European conflicts. However, instead of presenting the fictional Thirty-Three Year's war as an unnecessary conflict that needed to end, the author is unexpectedly positive. The author writes that they're in the fourth decade of war and Europe proudly claims that this war has lasted three years longer than the famous Thirty Years War.<sup>17</sup>

He goes on to suggest the balance of power in Europe was finally achieved. The biggest difference between conflicts is stressed. While much movement and conquest occurred during the Thirty Years' War, absolutely nothing was happening in the Thirty- Three Years' War. The author satirizes this as a positive thing and depicts Hindenburg's (1847–1934) genial move to freeze positions on the frontlines—accomplishing in war what others couldn't accomplish in peace—as an intentional one and a result of his brilliance and competence in war. The biggest threat for this “status quo” was eliminated when Republic of Honduras decided not to enter the war on the Entente side. The author also mentions criminal “peace-hunters” who wish to end the war at all costs.

However, the situation in Verdun remained a source of frustration. The French fortress-city became a symbol of strength when it proved impenetrable by the German forces; it remained unconquered. After the offensive that the author puts in May of 1917, the French government and the people of Paris moved in by way of the tunnels beneath France. The entire France above ground is conquered, except Verdun. The author is probably trying to send the following message: you still have Verdun, but you don't have daylight. Verdun in fictional 1947 continues to resist.

In writing this fictional history in which war is endless and lasts for more than thirty years, the author communicates essentially human and deeply felt sense of longing for peace. Saturation with war is obvious and these metaphors elicit feelings of helplessness that being in a war can produce.

### The Counterrevolution in Russia

The author tried to convey the rampant confusion that came as a result of the February Revolution in Russia. He wrote about four reports from Stockholm and Geneva, made by a Hungarian newspaper, *Az Est*<sup>18</sup>, each focusing-on Prince Aleksey

<sup>17</sup>“Der dreiunddreissigjährige Krieg”, *Belgrader Nachrichten*, Nr. 89, 1. April 1947 [1917], p 1.

<sup>18</sup>*Az Est*, Budapest, published from 1910-1939

Nikolaevich Romanov (1904–1918). Two of the four reports allege that the prince had died. One writes that Tsar Nikolai (1868–1918) mourned his son’s death in an “Israeli monastery.” Another alleges that Prince Aleksey was assassinated in the Bais de Boulogne, in Paris, by a fictional character, Boris Dynamitschnikoff, who shot him 250 times. In the other two reports, allusions are made to the British having a growing influence in Russia after the February Revolution.

The hostility towards the enemy was demonstrated by the author’s attitude towards the heir of the Russian throne, who was thirteen at the time. But not even the enemy in their auspice could have predicted the terrible fate not just of the Prince and the most of the Russian royal family, but also of the Russian state in the forthcoming months and years.

### **84th Battle of the Isonzo**

This headline is a clear allusion to the absurdity of war, in that almost ten times as many battles are described than actually occurred, by the moment of publishing<sup>19</sup>. The 84<sup>th</sup> battle of Isonzo overshadowed all others for a few reasons. Gabriele d’Annunzio (1863–1938) recited an ode forty kilometers away from the frontline which marked the official start of the battle, after which King Vittorio Emanuele III (1869–1947) rewards him for his courage on the frontline. The article goes on to describe two thousand meteorologists placed at the frontline with Italian soldiers and their command, utilizing the latest scientific methods to remove any obstacles that would impede military success. In the past, much of the Italian military defeat was chalked up to poor weather conditions. In the ninth battle of Isonzo, the battle was stopped as a result of inclement weather<sup>20</sup>. On another occasion, the chief of staff, Luis Cadorna (1850–1928), suggested to the King that higher ranking officers lacked an offensive spirit necessary to secure a victory<sup>21</sup>. These facts probably incited the author to make fun of the Italian army.

### **America at the Crossroads**

The author continues with something that seems like attempting to provoke the US to enter the war, imitating the style of typical war propaganda. Poking fun at President Wilson’s (1856–1924) “hesitance,” he suggests that the US still hasn’t made a decision to enter the war by 1947, and that the President, in flip flopping about declaring war, eventually acquired finger muscle spasm, as a result of writing

<sup>19</sup> By the end of the War there were 12 battles at Isonzo.

<sup>20</sup> Petar Tomac, *Prvi svetski rat*, (Beograd: VIZ, 1973), 491.

<sup>21</sup> Petar Tomac, *Prvi svetski rat*, (Beograd: VIZ, 1973), 254.

945 letters to Congress in the process. It wasn't difficult to guess that this was the move that the US would eventually make, but the author suggested that the 946<sup>th</sup> letter contained the official declaration of war.

The article continues by reporting that the one million American soldiers deployed for war lacked proper military training. To address the issue, the general staff planned to hire thousands of Prussian officers to train them. "How typically American," the editorial staff comments. Curiously enough, the US did enter the war shortly after this issue was published, on April 6, 1917. It would of course be a stretch to suggest that this April Fools' Day edition of the newspaper would have had enough of a reach to make that kind of an impact.

### **Austro-Hungarian Parliament Session**

A "very quiet session of parliament" was to be expected, as it is said in the article, as only thirty-two of the five hundred and sixteen parliament representatives from the 1911 elections remained alive. The author claimed that there will be no new elections until the one surviving representative could be wheeled into the parliament building. At the time, the Austro-Hungarian parliamentary system was widely considered to be obsolete. This served as a commentary on the parliament's lack of efficiency and differences between German and Slavic representatives.

Another section included a journalist's scathing review of his stay in Belgrade, wherein he described the city's inhabitants as lacking hygiene and being overall dissatisfied with his stay. This "invader's humor" is repeated in the issue and it is similar to the first headline which says that the bugs in Belgrade are finally exterminated – after thirty years. A special report written by Alice Schmuzek, a fictional character, describes a battle for Ameisenberg (Anthill). This fictional strategic point, which changed flags twenty-eight times, is one-meter high with three meters in radius and controls the entire territory. As mentioned in the headline, the *Kriegspressquartier* reportedly did not approve this report.

The author also mentions *Belgrader Nachrichten*—rather boldly—as the most eminent newspaper in Europe, one free of censorship and which allows its journalists and editors uninhibited freedom of expression. Another interesting information from the April fool issue is the price of the newspapers, in Belgrade region—1,50 Kronen and free in enemy states so that the truth about Serbia could finally be heard.

The rest of the issue consists mostly of local news and advertisements from this fictional future. One piece of local news praised a train that only had two accidents per day. An advertisement emphasized the due date for the used toothpicks they were selling.

## The conclusion

“The April Fool” issue represents a special issue of an official publication edited, among others, by military officers which contained twisted newspaper reports and battlefield news followed by fictional descriptions of the future. In the terms of its content it resembled the handwritten periodicals of the World War I which were characterized by satirical texts, distorted news and extremely small circulation. Similar to those, the “April fool” *Belgrader Nachrichten* issue contained descriptions of war and individual battles while utilizing humor as a device to alleviate the anxiety that comes with being involved in a war seemingly without an end in sight. But unlike handwritten newspapers this issue was part of well-known publication at the time. This fact made this resource especially important and interesting. It was extremely bold and could have been very problematic to publish an issue where the writers imagined a world in which war had become a permanent condition. Especially, if it was published within the official occupation newspaper.

In times of great crisis caused by war, natural disaster, or pandemic, it may seem that there is no end in sight. People tend to forget what life was like in times of peace and prosperity, when things were “normal.” This newspaper illustrates that experience. It would be, therefore, interesting to consider, for a person in 1917’s Europe, which was more plausible: a never-ending war or the assassination of a Russian prince?

Unfortunately, it is unclear how big the run of the April Fool issue was: was it restricted in distribution or was it available to the public? Also, it is unclear what type of impact the April Fool’s Day issue may have had on the public. We can only assume that we were not the only ones who were fooled.

## Sources and literature

*Belgrader Nachrichten*

*Rovovac*

Ilić Marković, Gordana, *Roda Roda: Srpski dnevnik izveštača iz Prvog svetskog rata, Ratni presburo Austrougarske monarhije*. Novi Sad: Prometej, 2017. (ćirilica)

Ilić Marković, Gordana B., „Okupacioni list Beogradske novine / Belgrader Nachrichten 1915-1918”, *Naučni sastanak slavista u Vukove dane: Prvi svetski rat i periodizacija razvoja srpskog književnog jezika; Dva veka od Vukove pismenice srpskog jezika*. Beograd: Međunarodni slavistički centar, 44/1 (2014). 143-155 (ćirilica)

Jovanović, Nataša, „*Rovovac (1916) Rukopisni list Stanislava Krakova*”, *Književna istorija*, 46, 154 (2014), 979-1005 <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=531499> (17.8.2020) (ćirilica)

Kappus, Franz Xaver, *Blut und Eisen: Kriegsnovellen*, Stuttgart: J. Hoffmann.

Rilke, Rainer Maria, and Stephen Mitchell, *Letters to a young poet*. New York: Modern Library, 2001.

Tomac, Petar, *Prvi svetski rat*. Beograd: VIZ, 1973.

Wells, H. G., Shirley Bogart, and Brendan Lynch, *The time machine*. New York: Playmore, 1987.

## Резиме

Огњен Ковачевић

Бриана Келси-Цоел Тиодор

### **Повратак у будућност, 1917-1947: издање новина Belgrader Nachrichten од 1. априла 1917. године**

Посебно издање листа Belgrader Nachrichten, званичног гласила Аустро-Угарских окупационих власти у Србији (1915–1918), од 1. априла 1917. године, представља занимљиви приказ будућности Београда, Европе и света, под снажним утицајем свакодневице Првог светског рата. Ово, „футуристичко” издање се по својој форми не разликује од осталих издања поменутог листа, док се по својој садржини разликује у потпуности и подсећа на шаљиву рукописну периодику Првог светског рата. Ову садржину, по којом одудара од уобичајених издања листа, чине потпуно измишљене информације које се односе на војне и политичке прилике, изокренуте вести засноване на стварним догађајима, политичка сатира и приче из замишљеног будућег времена. Суморна визија 1947. године и будућности у којој рат још увек траје представља веома интересантно сведочанство о размишљањима, надама и страховима, као и поимању хумора људи 1917. године.

**Кључне речи:** Belgrader Nachrichten, Београд, Први светски рат, сатира, хумор, првоаприлска шала, новине

УДК 730.071.1:929 Хофман М.  
821.111(73)-94(082.24)

*Владимир Чех*  
Институт за историју оглашавања, Београд  
vladimir@ceh.rs

Критичко издање историјске грађе

## **Сећање америчке вајарке Малвине Хофман на једно балканско путовање 1919. године**

Малвина Хофман (Malvina Hoffman) рођена 15. јуна 1885. године у Њујорку, на Менхетну, у познатој уметничкој породици. Отац Ричард био је музичар, солиста Њујоршке филхармоније. Мајка Фиделија Ламсон (Fidelia Lamson-Hoffman) била је пијанисткиња, рођена у имућној породици лекара, банкара и бизнисмена. Родитељи су водили рачуна о Малвинином образовању и приватном школовању. Са само четрнаест година почела је да учи вајање, а нешто касније и сликарство и цртање, анатомију, те архитектуру и грађевину.

Годину дана после очеве смрти преселила се с мајком у Париз. Роден (Auguste Rodin) је препознао њен таленат и узео је под своје окриље. Учила је од чувеног Француза од 1910. све до његове смрти 1917. године. Били су пријатељи и захваљујући том дружењу завек је остала позната као амерички Роден.

Импесионирана игром балерине Ане Павлове у „Руским баханалијама“ у Лондону ради скулптуру балетских играча, с којом стиче вајарску репутацију. Ану Павлову упознала је у Њујорку 1914. године, да би убрзо постале блиске и дружиле се све до балеринине смрти, 1931. године. Њена прва велика скулптура, настала после Првог светског рата, била је „Жртва“, монументални споменик погинулима, постављен на Универзитету Харвард (*Harvard War Memorial Chapel*). Своју најзначајнију архитектонску скулптуру „Пријатељство народа који говоре енглески“ урадила је 1925. године за зграду *Bush House* у Лондону.

Светску славу донеће јој чувена изложба отворена у Филд музеју у Чикагу. Био је то, по оцени савременика, „највећи вајарски пројекат двадесетог века“: изложила је 36 фигура, 30 попрсја и 39 глава: укупно 105 дела, која заједно представљају све народе света. Та изложба остала је позната и по великом броју посетилаца (већ у првој години било их је више од два милиона), по највећем

(до тада) исплаћеном хонорару једном уметнику (већи него што је Роден добио за „Врата пакла“)... Изложба је отворена 6. јуна 1933. и 36 година била је у сталној поставци музеја.

Од младих дана дружила се с Роденом, Мештровићем, пољским пијанистом Игњацом Јаном Падеревским (Ignacy Jan Paderewski), балерином Аном Павловом, књижевницом Гетрудом Стејн (Gertrude Stain), сликарком Миленом Павловић Барили ... Урадила је и велики број њихових портрета.

Написала је три значајне књиге: 1936. објавила је „Главе и писма“ (*Heads and Tales*)<sup>1</sup>, утиске са путовања по свету за изложбу „Људске расе“ (Races of Mankind“) у Филд музеју. Уследио је „уџбеник за вајаре“ са називом „Скулптура изнутра и извана“ (*Sculpture Inside and Out*)<sup>2</sup>, а 1965. године изашла је њена аутобиографија, „Јуче је сутра“ (*Yesterday is Tomorrow*)<sup>3</sup>.

Малвина се целог свог века бавила хуманитарним радом. Са сестром Хелен, која је била на челу њујоршког огранка америчког Црвеног крста, Малвина је велику количину свог слободног времена посветила хуманитарним активностима. За време Првог светског рата, поред активности у Црвеном крсту, радила је и као амерички представник у париској организацији „Подршка уметницима“. Организација, у чијем је оснивању учествовала, била је посвећена пружању помоћи уметницима и моделима који су због ратних збивања изгубили посао.

Значајно место у хуманитарним активностима Малвине Хофман заузимала је и Србија. Леп пример је и писмо „Српске народне лиге“ у САД, која „сматра за дужност да укаже дубоку захвалност свим америчким и осталим пријатељима који су на било који начин допринели успеху прославе ‘Дан Косова’ у Њујорку и посебно госпођици Малвини Хофман, главној организаторки славља, искреном и посвећеном пријатељу Југословенске мисије“.

После завршетка Великог рата, била је у седмонедељном инспекцијском обиласку болница и дечјих прихватилишта на Балкану на захтев Херберта Хувера (Herbert Hoover), тада директора америчке *Управе за помоћ*, а каснијег председника САД. Утиске са овог путовања описала је у својим књигама. У то време упознала је и сарадника америчког Црвеног крста Џона Фротингема (*John W. Frothingham*) и његову жену Српкињу Јелену Лозанић. Као чланови Црвеног крста, Малвина и Фронтингам-Лозанићи помагали су Србији и између два рата, организујући прихватилишта за српску сирочад.

За живота је добила многа признања, и за уметничка дела, и за хуманитарне активности. Године 1924. Национална академија (*National Academy*) доделила

<sup>1</sup> Malvina Hoffman, *Heads and Tales*, (New York: Charles Scribner's Sons, 1936).

<sup>2</sup> Malvina Hoffman, *Sculpture Inside and Out Hardcover*, (New York: W. W. Norton & Company, 1939).

<sup>3</sup> Malvina Hoffman, *Yesterday is Tomorrow: A Personal History*, (New York: Crown Publishers, 1965).

јој је Златну медаљу. Почасну златну медаљу AAA (*Allied Artists of America*) освојила је 1962. за фигуру „Монголски стрелац“ (*Mongolian Archer*). Другу Почасну златну медаљу добила је 1964. од Националног удружења вајара (*National Sculpture Society*). Награђена је и са пет почасних доктората. Целом списку ваља додати и Француску легију части и Краљевски орден Св. Саве, добијен у Краљевини Југославији.



Малвина Хофман – амерички Роден и Милан Прибићевић

За време Великог рата у њујоршком Црвеном крсту упознала је и пуковника Милана Прибићевића, кога је Никола Пашић послао у Америку да сакупља добровољце за Солунски фронт. Код њега је видела фотографију умирућег војника у чамцу који је превозио преминуле и војнике на самрти за острво Видо, коју је снимио српски фотограф Милоје Игрутиновић. На основу фотографије Малвина Хофман урадила је чувени плакат „Србији је потребна ваша помоћ!“ (*Serbia Needs Your Help!*). Израдила је Прибићевићево попрсје, које се налази на Новог гробљу у Београду. Преминула је 1966. године у Њујорку.

Објављујемо делове из њених аутобиографских књига у којима износи утиске са свог путовања по југословенским крајевима непосредно после завршетка Првог светског рата.

## Балканска авантура<sup>4</sup>

Црвени крст постао је веома активан током рата, и пошто је моја сестра Хелен Дрејпер водила организацију у Њујорку, осетила сам потребу да јој се придружим. Тако сам скоро сваког дана радила у просторијама Црвеног крста на Петој авенији и у 36. улици. Хелен је желела да преузем службу у којој је било потребно познавати говорни француски и немачки језик, Биро за комуникацију, путем кога су људи писали својим рођацима у страним земљама. Та служба, која се бавила писањем писама, морала је да буде пажљиво организована како би помогла онима што заслужују помоћ, истовремено спречавајући да свака врста шифроване комуникације стигне до непријатеља. Открила сам да је висока, достојанствена, самостална Луиза Фрит нека врста генија за откривање шифрованих писама или било којих наговештаја сумњивог понашања, која је пријавила полицији неколико шпијуна.

У тој организацији Црвеног крста такође сам радила и са Мари-Луиз Емет (Marie-Louise Emmet).<sup>5</sup> Њен отац био је рођак Роберта Емета (Robert Emmet), ирског родољуба. Звала сам је Дивљакуша (*Sauvage*) зато што је била необучена, неспутана и недисциплинована и очигледно име *Marie-Louise* није ишло уз њу; након што сам је почела звати Дивљакуша, тако су је звали сви. Поред других талената, одлично је возила и ишла би свуда и у свако доба, на пример да сачека брод. Била је крупна, снажна и насмејана, кратке, равне косе, са звонастом фризуром и шишкама преко чела. Била је толико чудесно одана и спремна да помогне да сам је се сетила кад ми је затребао неко касније, после рата да ме прати током мисије у Југославији.

У касна поподнева и вечери сама сам одлазила у ауто-школу како бих се упознала са различитим маркама аутомобила и да научим шта да радим у случају квара и у хитним случајевима. Увек сам била заинтересована за механику и зато сам остајала дуже и радила напорније него што је то било неопходно. Када радите у Црвеном крсту, никада не знате која кола ће бити потребно да возите у хитним случајевима, те би нас у школи распоређивали за возњу без упозорења, па се чак и дешавало да нам задају да возимо камион за који је наставник знао да неће издржати дуго. Током таквог задатка стварно би се могло десити да останемо без превоза у неком напуштеном месту и да морамо мењати гуме или поправљати нешто компликовано и недоступно. Било је то бурно упознавање са возњом, а након што сам положила испит, добила сам диплому Аутомобилске секције Националне женске лиге, у

<sup>4</sup> Hoffman, *Yesterday is Tomorrow*, 185.

<sup>5</sup> Hoffman, *Yesterday is Tomorrow*, 157.

којој је било наведено да сам компетентна да возим аутомобил у државној служби, да се о њему старам и да њиме рукујем.<sup>6</sup>

У јулу 1919. године, када сам завршила свој део на поставци изложбе у Музеју Роден у Паризу, отишла сам у канцеларију господина Херберта Хувера, директора Америчке управе за помоћ. Између осталих великих ратних активности он је оснивао фондове за дечију храну широм Југославије. Те фондове скупљали су Срби, Хрвати и Словенци који су живели у Сједињеним Државама и дарежљиви Американци који су основали америчко-југословенско друштво за пружање помоћи нужне потребе српској деци у Југославији. Као секретар те организације, упознала сам се са читавом сложености ситуације и тешкоћама у пружању помоћи да би се на Балкану олакшала патња. Мој састанак са господином Хувером био је кратак, али веома просветљујући. Био је добро информисан о свим мојим ратним активностима и није траћио време. Чим сам га обавестила о мојој спремности да идем за Југославију, одвео ме до велике зидне мапе у својој канцеларији.

Показавши на групу црних чиода забодених на различита места на карти Балкана, рекао је: „Ово су места на која смо послали храну и где је деци помоћ најпотребнија. Постоји епидемија тамо где видите црвене чиоде и треба нам поуздана информација, из свих ових центара, која се тиче медицинских потреба и извештаји где постоји проблем са недостатком хране за децу. Када можете почети?“ Окренуо се и вратио се за свој сто. „За два дана“, одговорила сам. „Да ли ћете бити сами или имате кога да Вас прати“, питао је. „Моја пријатељица Мари Луиз Емет је спремна да крене са мном“, одговорила сам. „Одлично“, рекао је. „Сутра ујутру дођите овде у десет часова имаћу ваше пасоше и сва спремна упутства. Морате бити пажљиви у дезинфекцији воде и јести најједноставнију храну – врућина ће бити велика у августу, али Вам ништа неће сметати ако добро обавите посао. Правите дневне извештаје и донесите их мени – фотографишите, цртајте, постављајте питања, али, изнад свега, немојте се разболети. Свако кога тамо пошаљем заврши у болници, а ја желим да се вратите здрави и да ми шаљете вести свакога дана. Узгред, ако носите униформе Црвеног крста, немојте радити ништа будаласто и гледајте да не будете упуцане. Срећно и збогом. Мој секретар ће Вас примити када дођете сутра.“<sup>7</sup>

Пут на Балкан почео је у Паризу, и када смо се укрцали на ноћни воз, „Оријент експрес“ да бисмо отишле у Трст, који је био наша прва станица, Соваж и ја смо помислиле како крећемо на пут у непознато. Упозорили су нас на многе опасности и епидемије, али ми смо биле младе и здраве, и једва смо чекале авантуру. Стајала сам на платформи вагона док се воз спремао за полазак. Видела сам војну делегацију како поздравља двојицу британских официра

<sup>6</sup> Hoffman, *Yesterday is Tomorrow*, 158.

<sup>7</sup> Hoffman, *Heads and Tales*, 117-118.

који су се брзо укрцали на воз са својим ордонансима. Чуо се звук пиштаљке и кренули смо.

Отишла сам до платформе да запалим цигарету, када је други британски официр, кога нисам познавала, дошао из суседног вагона. „Зовем се Темперлеј”<sup>8</sup>, рекао је дубоким британским нагласком. „Ордонанс ми је рекао да вас две даме идете на Балкан, а ордонанси све знају!” – осмехнуо се. „И сам сам на сличном задатку”, додао је, „али сам том облашћу већ путовао много пута; зову ме ‘Балкански пас’, али сам заправо само један безбедни историчар. Докле ћете путовати овим возом?”

„Силазимо у Трсту”, одговорила сам, „а одатле ћемо путовати било којим превозним средством које можемо да нађемо.”

„Ја идем до Београда” рекао је мајор, „а одатле доле ка Албанији, ако будем имао среће. Тамо су још у току жестоки сукоби. Морате водити рачуна о томе, и о свом здрављу. Пазите се ваши и дугоногих комараца који преносе маларију, и никада немојте да пијете воду коју нисте претходно дезинфиковале.”

„Фино место за одмор”, приметила сам, „али не брините, можда се то неће десити!”

„Ако икако могу да вам помогнем и ако нам се путеви поново укрсте, изволите моју посетницу”, рекао је мајор.

„Ако икада дођете у Кембриџ”, додао је, „посетите ме у Питерхаусу. Имаћемо много тема за разговор након што посетите те земље на Балкану. Срећно и *au revoir!*“

Соваж и ја смо путовале седам недеља након доласка у Трст. У Атини сам добила сунчаницу док сам по највећем сунцу у подне покушавала да прочуим чуда Акропоља; ипак, био је то једини пут када сам била слободна док сам радила за Црвени крст, и мислила сам да је вредно ризика. Убрзо након мог опоравка, у Солуну, који је био наша следећа станица, Соваж је морала у болницу због грознице коју јој је пренела пешчана бува, болести која може да изазове такво отицање лица и жлезда да би се могло помислити како је жртву изуједао змај, а не бубица.

Врућина је била страшна, а прашњави ваздух треперио је блиставим сјајем када смо се зауставиле на прљавој станици у Скопљу. Носиле смо десет кеса леда из Солуна Болници Црвеног крста за пацијенте са дифтеријом, и иако се он углавном истопио, остало га је довољно да помогне макар мало.

Биле смо изненађене када смо на станичној платформи угледале мајора Темперлеја окруженог многим болесним и бледим пацијентима са маларијом. Он је изгледао запуштеније и исцрпљеније од свих других које смо успут виделе. Када нас је спазио, скочио је на ноге. „Забога, девојке, каква срећа! Како сте?”

<sup>8</sup>Harold W. V. Temperley, британски историчар, професор Универзитета Кембриџ, аутор је великог броја монографија из дипломатске историје. Објавио је 1917, *History of Serbia*.

Наређено нам је да сиђемо из воза и пређемо у вагоне за пртљаг и стоку, који су ишли за Ниш. Сељаци су истоварили патке, свиње и живину, онда су нам рекли да се одмах укрцамо, а мајор и његов ордонанс укрцали су се с нама. Вагони су били незамисливо прљави. Дрвене клупе служиле су само како би раздвојиле осталу стоку и свиње. На прозорима није остало ниједно стакло, и није било преграда; мајор Темперлеј је погледао око себе: „Склоните се, девојке, почистићемо и дезинфиковати ово место пре него што ви уђете!” Тромо смо седеле на степеницама вагона, било нам је толико вруће и биле смо толико уморне после дугог пута да нам више ништа није било важно; али биле смо захвалне због мајорових мера опреза.<sup>9</sup>

Врућина током јула и августа на Балкану може бити као и у Индији током лета. Није неуобичајено да буде изнад 110 степени (Фаренхајта – прим. прев.) у хладу. Бедни услови после рата, епидемије болести, недостатак санитарско-здравствених мера, сапуна, лекова, прозора, врата и осталог, овај пут су у најмању руку отежавали.<sup>10</sup>

У једној од македонских станица за помоћ пријављена су два случаја дифтерије. У Солун је стигао хитан захтев да се пошаље лед. Спакована су три тешка јутена цака пуна ледених блокова умотаних у новинску хартију и ми крену смо с тим додатним пртљагом који цури. Врућина је била тако велика да се док смо стигли до станице само по трећина сваког цака није била отопила. Предали смо их колима Црвеног крста која су чекала наш воз. Маларија је пустошила становништво и никада нећу заборавити испружене, пожутеле жртве које леже на сваком слободном кораку, ослоњене о зидове железничких станица док им се сунце одбијало о упале образе и вилице и правило црне шупљине од очију, попут лобања постављених на гомиле цакова.<sup>11</sup>

Било је доста путовања, која би трајала од шеснаест до двадесет часова, сточном запрегом или на оронулим моторима, чије су гуме каткад биле пуњене сламом, пре него што смо стигли до нашег одредишта. Током дугих путовања возом имали смо довољно времена и прилике да изучавамо типове мушкараца, војника који су били смештени у товарне вагоне, а било их је од 1.000 до 1.500. Широке јагодице и четвртасте вилице карактеристике су Југословена. Мушкарци су радо позирали за цртеже и фотографије, напунила сам многе књиге студијама тих војника. Добро снабдени цигаретама и неколиким магичним капима раствора *Dakin-Karel*, који смо носили да бисмо дезинфиковали загађену воду, били су довољна награда за ове услуге. Када бисмо пришли скелама преко реке, воз би стао, а машиновођа би изашао да провери је ли довољно грађе остало како би нас превео преко. Затим би сви војници отпевали неку националну баладу,

<sup>9</sup> Hoffman, *Yesterday is Tomorrow*, 185-187.

<sup>10</sup> Hoffman, *Heads and Tales*, 118.

<sup>11</sup> Hoffman, *Yesterday is Tomorrow*, 120.

а ми бисмо се надали најбољем. Само је једном наредба била дата да путници пређу пешице преко скеле док би нас воз пратио пужевим темпом. Сви војници би нас једине жене пропустили у центар реда. Тај ланац распеваних војника био је јачи од моста који се љуља, сви бисмо бодрили машиновођу када би извео воз на „чврсто тле“ и махао као знак за поновно укрцавање. Ти прашњави, робустни сељаци били су попут упрљане деце. Осећали су се код куће само за плугом, али су били незграпни у униформама.

Српске жене, које су биле мученице током толико многобројних ратних страхова, имале су у својим дубоким, тамним очима израз за чији узрок нисмо морали да питамо. Патња је додавала мрачну лепоту њиховим лицима и нову мистерију за контемплацију мојим уметничким очима. Рат је оставио ожилке читавој преживелој генерацији и чинило се да је свако лице причало исту нему причу о јунаштву и жртви.<sup>12</sup>

Током једног путовања возом, које је трајало шеснаест сати, када смо коначно стигли у Ниш, било је рањених војника у трећој класи на дрвеним клупама у купеима. Истрајност тих људи никада нећу заборавити. Били су у великим боловима, неки су изгубили ногу, неки руке, а поред нас је био човек са страшном повредом главе и ампутираном руком до рамена. Како су врели часови умора и зноја исцрпљивали те људе, завоји би се натопили, а тамне црвене мрље би се шириле по њима.

Иако је Велики рат био завршен, били су у неким чаркама близу бугарске границе и одведени у болницу у Ниш. Понудили смо их оним што је остало од дезинфиковане воде и са мало воћа и цигарета. Главна сестра је захвално прихватила наше газе и завоје. И одећа им је била промењена на велико олакшање рањених мушкараца, који су стоички подносили све. Када више није било чисте газе, завоји су им стављани наопако пошто је свега недостајало и било немогуће доћи до медицинске опреме.

После нашег доласка у Ниш, око десет сати навече, помагали смо рањеницима да сиђу из воза и затим се одвезли фијакером пуним бува у хотел „Руски цар“. Никада нећу заборавити ту рушевину и напуштено склониште. Скупљен, у мрачном углу на спрату, спавао је изнурени ноћни портир, једино осветљење пружала је гасна лампа. Пробудиле смо портира и замолиле га да нам покаже собу са два кревета. Зевнуо је, протегнуо се и климнуо главом, потом упалио свећу на пламену гасне лампе, а ми смо га пратиле уз шкрипутаво, поломљено степениште. Одасвуд се чуло страшно хркање у тоновима од тенора до најдубљег баса.

Како нигде у Србији нису остала ниједна врата на шаркама, људи су качили ћебад или делове старих тепиха на улазе у собе. Најзад је портир подигао у страну подеран комад турског ћилима који је висио преко канапа, ставио свећу на сто и

<sup>12</sup> Hoffman, *Heads and Tales*, 118.

отишао. Упалиле смо сопствене свеће и упериле светлост својих лампи око себе. Његови кораци постепено су нестали у општој мешавини хркања и комараца.

Био је ту само један гвоздени креветић са напола исцепаном и прљавом плахтом баченом преко мадраца. Биле смо превише уморне да бисмо разговарале. Распаковале смо своје платнене торбе, сипале воду у окрњену порцеланску посуду, дезинфиковале је и спремиле се за спавање. Није било сврхе жалити се чак ни када смо престале да бројимо инсекте који су милели по нама. Била је то последица рата, а наш воз кретао је следећег јутра у шест сати. Овде је било сувише мучно ратиште да бих покушала да цртам, али сваки призор ми се дубоко урезао у ум.

### Глад на Балкану

Дане смо проводиле у обиласцима станица са храном, трагајући за изгубљеним пошилима одеће, хране или санитетског материјала и прикупљајући извештаје о условима живота и најнужнијим потребама...

Нисмо могле да се отлемо утиску како је упркос свим настојањима да се приближе различите фракције и области, у ваздуху висило осећање трагедије која долази и сукоба унутар тог југословенског котла за топлеење. Лица деце у градовима и на станицама за исхрану походила су ме у сећању. Била су сабласна, упалих образа, великих очију, мале жртве са борама на челу од напора неприродног сазревања и година патње. Више од 125.000 ратне сирочади Србије лутало је у ритамима, не знајући каква их судбина чека, изгубивши и родитеље и рођаке. То су били мали бескућници, многи од њих жалосно деформисани рахитисом или неким обликом туберкулозе. Њихови стомаци били су надути и набрекли од глади или тврдих парчића устајалог хлеба које су можда нашли да поједу.<sup>13</sup>

Да бисмо стигли до станице за бригу о деци на Косову у Централној Србији, морали смо да натоваримо мој форд на равни теретни вагон, који ће га провући кроз дугачки железнички тунел. Отприлике на пола пута мотор се покварио, а тамо у мраку је густ дим ускоро учинио да дисање постане очајнички напор. Неколико људи нам је притрчало носећи влажне крпе, које смо плеснули на лице. Дишући кроз мокро платно, успели смо да издржимо док се мотор није покренуо и одвукао нас на свеж планински ваздух, који је био толико силовит да ми је црни сламнати шешир од униформе одувао у провалију. Током остатка путовања носила сам турски фес од белог филца.

Косово поље је славно по великој бици против Турака, која се одиграла 1389. године. Има много трагичних и херојских легенди о том бојишту.

---

<sup>13</sup> Hoffman, *Heads and Tales*, 125.

„Хришћанске војске које су се супротставиле ‘неверницима’ платиле су високу цену, али су надлазеће хорде уништене и хришћанска Европа је спасена.“ Тако је говорио усамљени монах из Грачанице. Мештровић, велики југословенски вајар, преточио је легенду о Косову у своју мермерну скулптуру „Удовице“, дрвени споменик косовског храма и многе друге статуе.

Пронашле смо дивно здање манастира Грачаница, са нетакнутим фрескама, леп пример византијске архитектуре. Усамљени стари монах старешина манастира, сликовито нам је описао како су његови монаси измасакрирани и како је он једини остао жив када су манастир напали и уништили Бугари. Повео нас је до високог олтара и благословио две дугачке, ручно прављене свеће од лоја, те замолио да их однесемо назад у Њујорк као знак захвалности деце Косова која су спасена од глади захваљујући америчкој помоћи у храни. У пет сати смо видели дугачке колоне српске деце како пристижу из свих праваца са лименим шољицама у својим мршавим ручицама. Свако дете добијало је топли напитак од какаоа и млека у праху, уз дебелу кришку хлеба. Многи од њих су дневно прелазили три или четири километра да би добили тај оброк. Остали су по свој део америчке хране долазили у подне.

Није био лак задатак сачувати свеће током неколико наредних месеци, али на крају су постављене на високом олтару цркве Светог Јована Богослова у Њујорку и упаљене током посебне службе захвалности 15. јуна, на дан Косова, коју је походило 5.000 Југословена и коју је служио велечасни Хауард Ц. Робинс, тадашњи старешина цркве и један о најоданијих и најпосвећенијих пријатеља Југославије током целог рата...<sup>14</sup>

...Достављен је извештај америчком Црвеном крсту о медицинским потребама. Пошиљке су одмах спремљене и упућене болницама које смо посетиле. Ум и срце били су ми оптерећени нагомиланим трагичним људским искуствима; осећала сам се много старијом – живот у Паризу изгледао ми је вештачки и било ми је мучно да одговарам на многа питања која су ми сви постављали. Изгледали су ми тако далеко од недавног света ужарене лаве и жртава крвавог вулкана рата, болести, глади, смрти – Четири јахача апокалипсе у ужасној стварности који и даље пустоше лице земље. Али где је Анђео са својим пламеним мачем? Где је одговор на молитве које сам читала на уздигнутим лицима жена – жена изван царства суза или жалости, жена које не могу да забораве, чија су срца заувек остала закључана у муклој агонији?<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Hoffman, *Heads and Tales*, 125-126.

<sup>15</sup> Hoffman, *Heads and Tales*, 129-130.

др Милан Радовановић, историчар  
Београд

## Друштвена историја у фокусу XXXVI



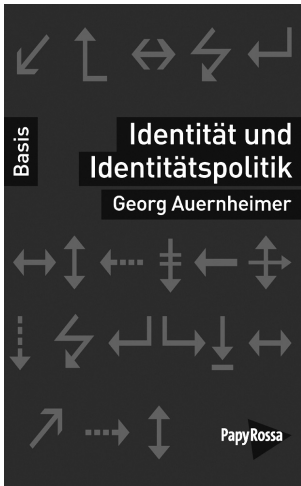
Gross, Raphael; Lyon, Melanie; Welzer, Harald (Hrsg.), *Von Luther zu Twitter: Medien und politische Öffentlichkeit*, S. Fischer Verlage, Frankfurt am Main 2020, 320 S.

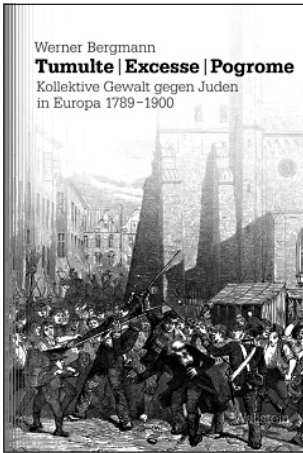
Друштвене мреже су на почетку 21. века у потпуности измениле садржај појма политичка јавност. Политичари су постали предмет сталног преиспитивања и критике на највећој позорници која икада постојала и чији се потенцијал показао далеко већим него што је ико могао да претпостави да ће бити. Овакав феноменолошки контекст навео је научнике из различитих области да се активније посвете проучавању улоге нових медија у дефинисању и популаризацији политичких идеја. У Немачком историјском музеју (Deutsches Historisches Museum), од јуна 2020. до јануара 2021. године моћи ће да се види поставка насловљена „Од Лутера до Твитера: Медији и политичка јавност“ (Von Luther zu Twitter: Medien und politische Öffentlichkeit). Истоимени зборник који су уредили Рафаел Грос, председник фондације Немачког историјског музеја, Мелани Лион, научни сарадник Музеја и Харалд Велцер, професор Универзитета у Фленсбургу, садржи радове историчара и теоретичара медија посвећене надређеној теми интеракције нових медијских форми и политике у историјској вертикали. Појаву нових медија по правилу је пратио својеврсни латентни период до првог појединца који би искористио

њихов пуни потенцијал на политичкој сцени и чији је успех углавном био неочекиван и свеобухватан. Зборник је конципиран тако да историјски прилог о појави нове медијске форме прати теоријска анализа активности појединца који је први искористио нове могућности које му је пружала. Садржи, уз предговор, укупно осамнаест радова.

**Auernheimer, Georg, *Identität und Identitätspolitik*, PapyRossa Verlag, Köln 2020, 126 S.**

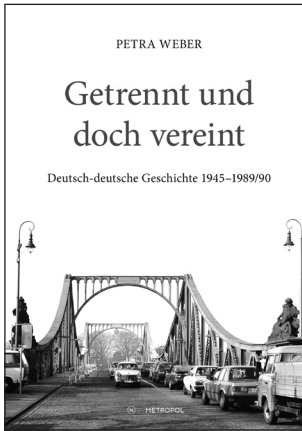
Некада фокус психологије, идентитет појединца претворио се у претходних неколико година у тему којом се интензивно бави политика. Психолози и социолози и даље настоје на пронађу одговор на питање шта идентитет, у ствари, представља, али постоји консензус око тога да је у питању структура која појединцу омогућава интеракцију са друштвом. Чак и неолиберално окружење, обележено сталним, све динамичнијим захтевима за променама, инсистира на томе да појединац мора имати сопствени идентитет. Са друге стране, у истом окружењу се одређеним групама формирање идентитета активно отежава кроз маргинализацију, што условљава борбу скрајнутих група за својеврсно признање. Георг Ауернмајер, емеритирани професор педагогије Универзитета у Марбургу и Келну, у овој публикацији анализира „идентитетску политику“ као феноменолошки еквивалент борбе за бег са маргине друштва. Кроз укупно седам поглавља, аутор се бави идентитетом националних мањина, социјалних класа, националним идентитетом и национализмом, односно феноменом „нове“ деснице и осећањем угрожености.





**Bergmann, Werner, *Tumulte – Excesse – Pogrome: Kollektive Gewalt gegen Juden in Europa 1789-1900*, Wallstein Verlag, Göttingen 2020, 845 S.**

Насиље над јеврејским становништвом елемент је европске историје који се обично посматра као ограничен на одређени период, односно подручје. Историјска вертикала антисемитизма је, међутим, непрекинута, а његово присуство, мада не у истој мери, релевантно за сваку од европских земаља. Вернер Бергман, до 2016. године професор социологије у Центру за изучавање антисемитизма (Zentrum für Antisemitismusforschung), Техничког универзитета у Берлину, у овој публикацији разматра начин на који је насиље над Јеврејима на свеобухватан начин обележило и, у одређеној мери, дефинисало „дуги 19. век“ у Европи. Монографија је подељена на шест већих целина, уз увод, хронологију антисемитских инцидената и списак релевантних извора и литературе. Прво поглавље посвећено је прегледу досадашњих истраживања антисемитизма и колективног насиља над Јеврејима у Европи после Француске револуције. У другој целини, аутор дефинише теоријске основе изучавања погрома као облика колективног, међуетничког насиља. Следећа три поглавља представљају хронолошки преглед и анализу најзначајнијих антисемитских инцидената у периоду од 1778. до 1900. године. Закључну целину аутор је посветио контекстуализацији погрома, условима у којима долази до колективног насиља усмереног против јеврејске заједнице, еволуцији антисемитских испада, учесницима и начину на који на овакве феномене реагују државне власти.



**Weber, Petra, *Getrennt und doch vereint. Deutsch-deutsch Geschichte 1945-1989/90*, Metropol Verlag, Berlin 2020, 1292 S.**

Питање које лежи у основи публикације Петре Вебер, научног сарадника Историјског института у Минхену (Institut für Zeitgeschichte München) јесте због чега, тридесет година после поновног уједињења, и даље постоје фантомске границе између територија које су током Хладног рата припадала Савезној, односно Демократској републици Немачкој. У овом је смислу ауторка приступила писању свеобухватне историје немачко-немачких односа између краја Другог светског рата и пада Берлинског зида, настојећи да понуди паралелну и упоредну анализу, обogaћену сталном променом перспектива и преиспитивањем натегнутих билатералних односа који су настојали да премосте главни фронт између два блока. Овакав приступ омогућава да се кроз однос две суверене државе преиспита шири контекст глобалне политичке динамике између 1945. и 1990. године. У овом смислу су посебно упечатљиве анализе реакција Бона и Берлина на преломне тренутке Хладног рата. Овако дефинисану историјску позадину, Петра Вебер користи као темељ на коме гради богату панораму немачко-немачких сукоба, конкуренције, неспоразума, али и заједничке традиције, културног умрежавања, трансфера и кооперације, настојећи да протумачи став савремених Немаца о томе да ли или не припадају заједничком историјском контексту.



**Bühl, Achim, *Antisemitismus: Geschichte und Strukturen von 1848 bis heute*, marix Verlag, Wiesbaden 2020, 223 S.**

Нова учења социјалдарвинизма и савременог расизма уклопљена су средином 19. века у вишевековну традицију антисемитизма. Резултат је била трагична ескалација насиља над јеврејском заједницом у следећих сто година. Аким Бил, професор социологије на Техничкој школи Бојх у Берлину (Beuth Hochschule für Technik), антисемитизам посматра и анализира као низ друштвених структура које су се у неизмењеном облику одржале све до садашњег тренутка. Кроз четири велика поглавља разматра начин на који су ове структуре до изражаја дошле у историјском контексту „дугог 19. века“; током међуратног периода; за време власти националсоцијалиста у Немачкој, закључно са Другим светским ратом и послератном свету. Пишући о ескалацији начина на који су се антисемитске идеје претварале у насилну праксу, аутор на темељима прошлости анализира садашњи тренутак и настоји да демистификује предрасуде и идеје уз помоћ којих радикални погледи на свет изнова окупљају све више присталица.



Слободан Мандић, историчар  
Историјски архив Београда  
slobodan.mandic@gmail.com

## Прикази сајтова (Web адресар) XXXIV

**Кафедра исторической информатики Исторического факультета  
МГУ (проф. Л.И. Бородин), Проект «Динамика экономического и  
социального развития России в XIX – начале XX вв.»**  
<<http://www.hist.msu.ru/Dynamics/index.html>>  
(25. XI 2020).



Демография	Труд	Цены и индексы цен
Зарплаты, доходы, потребление	Социальное развитие	Сельское хозяйство
Обрабатывающая промышленность	Добывающая промышленность, топливно-энергетический комплекс	Транспорт и связь
Внешняя торговля	Внутренняя торговля	Финансовые рынки и институты
Государственный бюджет, доходы и расходы	Национальный доход России	Разное

Иллюстрация взята из книги И.А.Рубцова «Россия в цифрах» (СПб., 1912), с.97.

Презентација је резултат пројекта *Динамика економског и друштвеног развоја Русије у XIX и почетком XX века*, који је покренут јануара 2010. године на Одељењу за историјску информатику Историјског факултета Московског државног универзитета М. В. Ломоносова. Према речима аутора пројекта, представљени електронски ресурс има за циљ стварање поуздане изворне базе за истраживање социо-економске историје предреволюционарне Русије. У ту сврху створена је електронска збирка временских серија која карактерише процесе економског развоја и социјалне модернизације Русије у назначеном периоду. На једном месту обједињени су подаци с разних страна, расути у бројним публикацијама предреволюционарног и совјетског времена, који

би требало да дају изоштренију слику о динамици процеса које разматрају. Материјал је систематизован у петнаест одељака (Демографија, Цене рада и индекси цена, Плате, Приходи, Потрошња, Друштвени развој, Пољопривреда, Државни буџет...). Унутар сваког одељка налази се на десетине прегледа који се могу преузети искључиво у excel датотекама (у .xls формату).

**AFEBalk, Balkanologie. Revue d'études pluridisciplinaires,**  
**<<https://afebalk.hypotheses.org/balkanologie>>**  
**(27. XI 2020).**



**Hypotheses** OPENEDITION SEARCH Q

**AFEBalk** ANTHROPOLOGIE GÉOGRAPHIE HISTOIRE LITTÉRATURE SOCIOLOGIE SCIENCE POLITIQUE Q

Le carnet de l'Association française d'études sur les Balkans / The blog of the French Association of Balkan Studies

- CLASSIFICATION
- BALKANOLOGIE
- RENCONTRES D'ETUDES BALKANAIQUES
- ENSEIGNER LES BALKANS EN FRANCE
- PUBLICATIONS
- MANIFESTATIONS SCIENTIFIQUES
- 2017 - 2018
- 2018 - 2019
- 2019 - 2020

**BALKANOLOGIE**

*Balkanologie. Revue d'études pluridisciplinaires* est éditée par l'Association française d'études sur les Balkans. Elle publie des recherches en sciences humaines et sociales sur les Balkans depuis la période ottomane jusqu'à nos jours. Son orientation est pluridisciplinaire et son objectif est de contribuer à une meilleure compréhension du monde balkanique contemporain. Revue à comité de lecture, elle publie des articles en français et en anglais.

Après plusieurs années d'interruption, *Balkanologie. Revue d'études pluridisciplinaires* redémarre. En dehors des numéros thématiques en préparation, la revue ouvre un appel à contributions ouvert.

Les propositions d'articles (titre et résumé de 500 mots) ou de numéros thématiques (titre et argumentaire de 500 mots) peuvent être envoyées

Унутар интернет презентације *Француског удружења за балканске студије* налази се одељак посвећен мултидисциплинарном часопису Балканологија. Поред општих података о часопису који су 1997. године покренули Патрик Мишел (Patrick Michels) и Ив Томић (Yves Tomić) на тој страници се налази и линк за приступ електронским верзијама часописа (у бази Open Edition Journals), од првог броја из 1997. до последње четрнаесте свеске из 2012. године. Сви публиковани чланци су на француском или енглеском језику. Постоји информација о томе да се после неколико година паузе, очекује поновно покретање часописа. Поред странице посвећене том часопису, презентација Удружења корисницима даје и друге садржаје, као што су информације о другим часописима, књигама, манифестацијама и научним скуповима из балканских студија, с поделом на одељке посвећене различитим научним дисциплинама – антропологији, географији, историји, књижевности, социологији, политичким наукама.

## Архив Републике Српске, Архипедија <<http://arhipediya.com>> (25. XI 2020).

The screenshot displays the Arhipediya website interface. At the top, there is a navigation bar with the logo and the text 'Архипедија tom 2.4'. Below this, a search bar shows 'Приказивање 3534 резултата'. The main content area is divided into two columns. The left column contains a sidebar with filters for 'ЈЕЗИК' (Language) and 'ДИЈО ОД' (Part of). The 'ЈЕЗИК' filter shows 'Недештвени записи' (3534), 'Српски' (3534), and 'Енглески' (4). The 'ДИЈО ОД' filter shows 'Сави' (3085), 'Збирка фотографија' (235), 'Скупштина општине Бања Лука' (105), 'Збирка спомен-подручја Доња Градина и Јасеновац' (33), 'Збирка о земљотресу 1969' (17), 'Фонотека' (8), 'Збирка микрофилмова' (4), and 'Средњобосански четнички корпус' (3). The right column shows a grid of 12 image thumbnails with captions such as 'Окружна област Бања Лука', 'Кралевска банска управа Врбаске бановине', 'Хидротехнички сарај Бања Лука', and 'Нова зграда стручне димљиве школе Бања Лука'.

Недуго након покретања електронског каталога рукописа и архивалија Народне библиотеке Србије, тим стручњака из Архива Републике Српске лансирао је *Архипедију* – платформу за опис и дигитализацију архивског материјала, такође базирану на прилагођеној апликацији отвореног приступа AtoM („Access to Memory“). Тај софтвер је настао као резултат вишегодишње сарадње архивских и информатичких стручњака, а до сада је нашао примену у више од две стотине архивских, музејских и документационих установа и организација широм света. Поред добро осмишљеног интерфејса и прилагођеног дизајна, Архипедију одликује и изузетна садржајност с омогућеним приступом метаподацима, односно описима фондова и збирки и њима припадајућим архивским материјалом. Корисницима је омогућена једноставна навигација уз помоћ сугерисаних категорија, техника напредне претраге и филтрирање резултата (нпр. с дигиталним објектима, или према ствараоцу архивске грађе). Осим повољности за спољне кориснике заинтересоване за архивску грађу која се чува у архивским и другим установама у Републици Српској, треба подвући да је изабрано софтверско решење истовремено и алат за обраду архивског материјала неупоредиво већих могућности у односу на доскорашња решења (локалне базе података, word и excel документи и сл). Функционалности прилагођеног решења доприноси могућност уношења основних и проширених података на нивоу фондова и збирки, уз детаљну обраду нижих јединица и унос дигитализованог материјала.

## Fondacija Milan Zloković, Milan Zloković arhitekt <https://www.milanzlokovic.org> (25. XI 2020).

Фондација Милан Злоковић отпочела је 2016. године значајну мисију расветљавања дела и личности архитекте Милана Злоковића (као пројектанта, уметника, научника и педагога), а широкој лепези својих активности од 2020. године придодала је и покретање садржајне интернет презентације. Поред детаљних информација о самој Фондацији, тиму који је укључен у пројекат, као и о вестима у вези с предузетим активностима, на сајту је представљен живот и рад познатог архитекте унутар добро осмишљених и богато илустрованих секција. У одељку *Архитекура* омогућен је приступ и претрага (према локацији, типу објекта и исходу пројекта) колекцији најзначајнијих пројеката из свих фаза његовог стваралаштва, а који обухватају реализације, конкурсне радове, идејна решења и типске пројекте. Јавности је представљен и мање познати ликовни опус Милана Злоковића у секцији *Ликовни радови*. Поред архитектонских цртежа, скица и техничке документације који су део *Легата Милана Злоковића* оформљеног у Музеју града Београда, као и разноврсног материјала с којим располаже Фондација, у презентацију је уврштена и документација других установа попут Завода за заштиту споменика културе града Београда, Историјског архива Београда, Музеја науке и технике, Народне библиотеке Србије, али и из приватних колекција.

## Упутство за предају рукописа

Годишњак за друштвену историју објављује студије, расправе, чланке и историјске изворе на српском и на енглеском језику. Радови морају бити оригинални и фокусирани на друштвену историју, до сада необјављени или послати за објављивање у другим часописима.

Прва страна текста треба да садржи: наслов рада на српском и енглеском језику, име аутора, звање и титулу аутора, годину рођења, назив институције у којој је аутор запослен и е-адресу аутора. Текстови морају да садрже апстракт до 100 речи на српском и енглеском језику, као и резиме на енглеском језику, односно на српском уколико је текст на енглеском језику. Аутор је дужан да пошаље кључне речи од пет до осам речи на српском и енглеском језику, као и списак литературе и извора коришћених у раду.

Предати текстови морају бити на ћирилици у формату .doc Microsoft Word-а, не дужи од 25 страна А4 формата (1800 карактера по страни са размацима) тј. један и по табак (укључујући фусноте, табеле, резиме), у фонту Times New Roman, величина слова 12, проред 1,5. Фусноте треба да имају величину слова 10, уз једноструки проред. Фотографије слати у минималној резолуцији од 300dpi, у формату .jpeg или .tif.

Текстове приложити у електронској верзији, на адресу:  
[god.drustv.istor@gmail.com](mailto:god.drustv.istor@gmail.com)

Сви пристигли рукописи (студије, истраживања, прилози) достављају се спољним рецензентима након иницијалне евалуације од стране главног и одговорног уредника.

Процес рецензија је строго анониман при чему се име рецензента ускраћује аутору, и обрнуто. Рецензент има право, по сопственој одлуци да открије идентитет аутору, али је пракса да оба идентитета остану сакривена.

Сваки текст прегледа најмање два рецензента, стручњака за област на које се рецензирано дело односи, чиме се обезбеђује квалитет и аутентичност чланака. Рецензенти (како страни тако и домаћи) морају имати више или исто научно/наставно звање као аутори радова.

Сви рукописи прихваћени за штампу морају да имају позитивне рецензије, као и да га оба рецензента препоручују за штампу. Рукописи достављени редакцији часописа Годишњака за друштвену историју се не враћају

Редакција неће разматрати радове који не поштују наведене критеријуме

## Упутства за писање напомена и библиографија

### Библиографски подаци у фуснотама:

1. име и презиме аутора,
2. наслов дела: књиге или чланка, часописа или зборника у коме је чланак објављен и податке о њему (број часописа, година издања, за зборник име уредника/приређивача),
3. место издања, издавач, година издања /или датум приступа сајту и његова адреса/
4. број стране цитата

### Необјављена грађа – *навођење докумената из архивских фондова:*

Навести цео назив архива, назив и број фонда, број фасцикле или кутије, број јединице и назив документа, а касније наводити скраћено.

Архив Југославије (АЈ), Комитет за кинематографију Владе ФНРЈ 180, Ф7, л. 12. Петогодишњи план инвестиција за потребе кинематографије у ФНРЈ. (у даљем тексту: АЈ, 180, ф7, л.12, Петогодишњи план инвестиција...)

Архив Југославије (АЈ), фонд Министарства за трговину и индустрију 65, фасцикла 185, јединица 580, Протест против осамсатног радног времена, Трговачка обртничка комора у Загребу 7.1.1921. (у даљем тексту: АЈ, 65-185-580, Протест против...)

### Објављена грађа

Јутарњи рапорт о судару електричног трамваја и фијакера, 28.02.1904, *Живети у Београду 1890-1940. Документа управе града Београда*, књига 6, приређивачи Милан Ристовић, Дубравка Стојановић, Мирослав Јовановић, Мирослав Перишић, Горан Милорадовић, (Београд: Историјски архив Београда, 2008), 498-499.

**Цитирање монографије:**

Мирослав Перишић, *Од Стаљина ка Сартру. Формирање југословенске интелигенције на европским универзитетима 1945–1958*, (Београд: Институт за новију историју Србије, 2008), 443.

Перишић, *Од Стаљина ка Сартру*, 450.

**Цитирање чланака из часописа, зборника, новина:**

Милан Ристовић, „Le Canard Sauvage и Мајски преврат у Београду 1903. године (Прилог имагологији Балкана)”, *Годишњак за друштвену историју*, 24, 3 (2017), 11.

Ристовић, „Le Canard Sauvage и Мајски преврат у Београду 1903. године“, 8-10.

Gavin Bowd and Anton Mioara, “Peak Dictatorship: Ceaușescu’s State Visit to Great Britain, June 1978.” *The Slavonic and East European Review*, 97, no. 4 (2019), 715. [www.jstor.org/stable/10.5699/slaveasteurorev2.97.4.0711](http://www.jstor.org/stable/10.5699/slaveasteurorev2.97.4.0711). (05.11.2019)

Bowd, Mioara, “Peak Dictatorship“, 716.

Rogers Brubaker, “Myths and Misconceptions in the Study of Nationalism”, *The State of the Nation*, edited by John Hall, (Cambridge University Press, 1998), 272–306.

Brubaker, “Myths and Misconceptions”, 273.

Милутин Чолић, „Филмска дискриминација”, *Политика*, 19. март 1968, 5.

**Навођење чланака са Интернета:**

Wolfgang Schmale, “Processes of Europeanization”, in: *European History Online (EGO)*, published by the Institute of European History (IEG), Mainz, URL: <http://www.ieg-ego.eu/schmalew-2010b-en> URN: urn:nbn:de:0159-20101025144 (05.11.2019).

Dilek Barlas, “Post-war Economies (Turkey)”, in: *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2016-01-05. DOI: 10.15463/ie1418.10795. (03.11.2019)

## Упутство за састављање списка извора и литературе

Начин приказивања списка извора и литературе се разликује од навођења у фуснотама.

Списак извора и литературе се наводи латиничним писмом, по абecedном реду. Уколико је издање на ћирилици, ставити у загради након навода да је на ћирилици. Прво се наводи презиме, затим име аутора, наслов дела, место, издавач и година.

Најпре се наводе необјављени извори, па објављени, а затим списак литературе.

### Spisak izvora i literature:

Arhiv Jugoslavije. Komitet za kinematografiju Vlade FNRJ. fond 180.

Arhiv Jugoslavije. Ministarstvo za trgovinu i industriju. fond 65.

### *Politika*

*Živeti u Beogradu 1890-1940. Dokumenta uprave grada Beograda*, knjiga 6, priređivači: Milan Ristović, Dubravka Stojanović, Miroslav Jovanović, Miroslav Perišić, Goran Miloradović. Beograd: Istorijski arhiv Beograda, 2008. (ćirilica)

Perišić, Miroslav. *Od Staljina ka Sartru. Formiranje jugoslovenske inteligencije na evropskim univerzitetima 1945–1958*. Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije, 2008. (ćirilica)

Ristović, Milan. „Le Canard Suvage i Majski prevrat u Beogradu 1903. godine (Prilog imagologiji Balkana)”. *Godišnjak za društvenu istoriju*, 24, 3 (2017), 7-26. (ćirilica)

Bowd, Gavin and Mioara, Anton. “Peak Dictatorship: Ceaușescu’s State Visit to Great Britain, June 1978.” *The Slavonic and East European Review*, 97, no. 4 (2019), 711-737 [www.jstor.org/stable/10.5699/slaveasteurorev2.97.4.0711](http://www.jstor.org/stable/10.5699/slaveasteurorev2.97.4.0711) (05.11.2019)

Brubaker, Rogers. “Myths and Misconceptions in the Study of Nationalism”. *The State of the Nation*, edited by John Hall, Cambridge University Press, 1998, 272–306.

**Навођење чланака са Интернета:**

Schmale, Wolfgang. "Processes of Europeanization". *European History Online (EGO)*, published by the Institute of European History (IEG), Mainz. URL: <http://www.ieg-ego.eu/schmalew-2010b-en> URN: urn:nbn:de:0159-20101025144 [05.11.2019].

Barlas, Dilek. "Post-war Economies (Turkey)". *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*. ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson. Freie Universität Berlin: Berlin 2016-01-05. DOI: 10.15463/ie1418.10795. (03.11.2019)



## Submitting Manuscripts

The Annual for Social History is a peer-reviewed journal that publishes original new research in Serbian and English language. Manuscripts for consideration should focus on social history. Submissions should not be sent for publication elsewhere, or have been previously published.

Please mind the following guidelines in preparing a manuscript: The cover page should consist of the manuscript title, name of the author(s), academic title, and year of birth, institution and e-mail of the author. The cover page should also have a 100-words abstract, a resume, five to eight keywords, and the list of used references.

Manuscripts should be submitted in Microsoft Word .doc format, no longer than 25 pages (A4 size of approximately 1800 characters per page). The Annual for Social History use *The Chicago Manual of Style (17th edition)*, *Notes and bibliography style* (<https://www.chicagomanualofstyle.org/home.html>) as reference style for footnotes and bibliography. Font should be Times New Roman, size 12, line spacing 1.5. Footnotes should be in font size 10, single spacing. Photographs should be at least 300dpi resolution, in jpeg or tif formats.

Manuscripts should be sent to: [god.drustv.istor@gmail.com](mailto:god.drustv.istor@gmail.com)

All submitted manuscripts (studies, research, contributions) are further submitted to external reviewers after the initial evaluation by the chief editor.

The process of review is strictly anonymous. The name of the reviewer is unknown to the author, and vice versa. The reviewer has the right, in its sole discretion, to disclose the identity of the author, but it is a practice that both identities remain hidden.

Each text is evaluated by at least two reviewers, experts in the field to which the peer-reviewed work relationships is, with which is ensured the quality and authenticity of the articles. Reviewers (both foreign and domestic) must have higher or the same scientific or teaching title as the authors of the papers.

All manuscripts accepted for publication must have positive reviews, as well as both reviewers recommended for publishing.

Please mind that the editorial board will not consider submissions that are not following this guideline.

CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

93/94

ГОДИШЊАК за друштвену историју =  
Annual of Social History / главни и  
одговорни уредник Милан Ристовић. – Год. 1,  
бр. 1 (1994) – . – Београд (Чика Љубина  
18-20) : Удружење за друштвену историју,  
1994 – (Београд : Чигоја штампа). – 24 cm

Годишње.

ISSN 0354-5318 – Годишњак за друштвену  
историју

COBISS.SR-ID 102349831