

Жарка Свирчев

ДРУГИ СВЕТСКИ РАТ, ЗОГРАФОВСКИ

(Александар Зограф: *Приче из Другог рата*, Друштво љубитеља популарне културе и Музеј Југославије, Београд, 2022)



Спадам у ред читалаца који недељник *Време* читају отпозади. Са знатижелошћом ишчекујем да видим шта (све) Александар Зограф проналази на „космичкој депонији или ризници” и на који начин пронађено обујми својим стваралачким сензибилитетом, на који начин дах и дух давно описаних меморабилија учини опипљивим, и на који начин их повеже са нама, данас и овде. Тај спој неконвенционалних извора и ауторове радозналости, отворености његовог погледа који у минорном, ефемерном, ексцентричном, тривијалном, бизарном увиђа преламање и пресецање епохалних наратива и реинтерпретира из децентри-

ране перспективе, и јесте спој који је конститутивна поетичка особеност Зографове уметности, оног препознатљивог зографовског. Поетичка особеност садржана у мајсторском цртежу и коментару из чијег садејства се формира посве специфичан жанр, жанр зографовског графичког есеја, који нам раскриљује читаве антропологије потонулих, скривених и заборављених светова, као и овог нашег. Последњих година ауторова пажња је нарочито бивала пријемчива за наративе из окружја Другог светског рата и стрипови проистекли из те линије интересовања окупљени су у збирци *Приче из Другог рата*.

У уводном тексту насловљеном као и збирка, Зограф се осврће на своју архиваторско-кустоску поетику, наговештену већ насловном страном, врло сугестивним перитекстом – цртежом три немачка војника запетих пушака испред којих се налази цивил. Немачки војници одредницу Другог везују за Други светски рат, а цивил нас асоцијативно премешта у фондус маргинализованих прича и приватних историја коју историографски дискурс оставља на својим ободима, ако их и евидентира. Постмеморијски рад који обележава *Приче из Другог рата*, а управо је реч о графичким наративима који припадају „уметности постмеморије” (М. Хирш) којом као култура не можемо баш да се похвалимо, и јесте усмерен ка дестиловању потиснуте перспективе, перспективе свакодневице цивилног становништва, уважавајући њихову етничку или, рецимо, старосну и класну припадност, односно мноштеност. Уједно, Зограф прави отклон и од културе памћења социјализма и од јавних политика памћења које су наступиле деведесетих година и још увек

не посустају у својој виталности. Јер, нити се аутор приклања социјалистичком наративу заснованом на култу палог борца као парадигматичне фигуре антифашистичке борбе нити на хомогенизацији жртава фашизма, без уважавања специфичности страдања појединих етничких група управо због њихове етничке припадности. Такође, аутору је потпуно страна национализација памћења, десничарско прекрајање историјских наратива и компетитивна реторика хијерархизације жртава. *Приче из Другој раји* отелотворују различита искуства насиља и/или отпора, али њихова повезница јесте неуклапање у велике историографске наративе, обезличене или тек селективно оличене, било да је та селективност руковођена реториком „братства и јединства” или националистичким и расистичким дискурсом.

Међутим, Зограф не прави потпуни отклон од меморијализацијских концепата које је баштинила, рецимо, социјалистичка култура сећања заснована на наративу борбе и хероја. Овај наратив јесте присутан у стриповима, али аутор прави инверзију успостављене хијерархије хероја. Култ бораца и боркиња, потом чланова и чланица покрета отпора уступа место тактикама отпора цивилног становништва, демитологизацији оружане борбе и депатетизацији маскулинистичких вестернизованих репрезентацијских модела. Уметнички рад на причама из Другог светског рата отворио је простор за критичко преиспитивање прошлости, односно дискурса њеног преношења и кодирања у наративима који циркулишу јавним просторима, било у текстовима културе, било путем политичких ритуала. Уједно, Зографов уметнички рад отвара простор за нове форме меморијализације (са нарочитим отклонком од монументалне апстракције) и превођења маргинализованих заједница памћења из друштвено-лиминалних простора у сферу културног памћења. Било да се окренуо већ стабилизираним изворима знања или пак оним који нису препознати као такви, дакле, скрајнутој и одбаченој грађи, чинећи је наново видљивом (депои музеја, периодика, рукописна грађа, заборављена издања), Зограф формира контрасећање. Ауторово иновативно „кустосирање сећања” уједно отвара простор и за суочавање са трауматичном прошлешћу, прошлешћу која је била изложена и латентном и диригованом заборау, у коначници прекривеном тишином стида или тишином порицања. Повлачећи дијахронијску линију у уводном тексту („период 1991–1995. био [је] нешто као одраз збивања из 1941–1945, а ја сам бар убеђен да је колективно несвесно током распада Југославије било под утицајем трауме која се дешавала педесет година раније, на истом месту, дакле, на југословенској територији”), аутор нам и отвара стрипове за разумевање из перспективе умрежених траума и умрежених механизма санкционисања и табуисања памћења. Зографу успева оно што, рецимо, последњу деценију-две није успело Паскаљевићу са филмом *Каг сване дан* или Мири Оташевић са *Горјонама*, делима одвећ оптерећеним дидактизмом и врло сведеном имагинацијом, односно јесте успело *ештејском* активизму Ивана Ивањија у, примера ради, *Човеку од њејела* или Даши Дрндић (свуда).

Колекцију чини тридесет стрипова који нам, дакле, осветљавају период Другог светског рата из посве неуобичајене перспективе, односно перспектива: писама Хилде Дајч, цртежа пионира, Дединчевих *Песама из дневника заробљеника број 60211*, књижице *Провери своје знање* намењене немачким возачима камиона (и других практичних упутстава), колаборационистичке периодике, предмета за масовну

употребу произвођених за време Трећег рајха, писма анонимног београдског средњошколца који се руга генералу Денкелману, *Полишиконої* издања од 6. априла 1941, нацистичких експеримената над људима, страдања припадника локалног покрета отпора, оралне историје непосредних сведока, итд. Пред нама се отвара реалност свакодневице Другог светског рата (било да је реч о логорском искуству, искуству партизанских јединица или искуству градског/сеоског становништва), свакодневице као попршта идеологије, свакодневице као места екстремног насиља, али и поља различитих тактика отпора. Преобликујући хронотопе Другог светског рата, аутор отвара простор за мноштвеност субјективности (чинећи их и дословно *видљивим*) и тиме преобликује и емоционалну географију Другог светског рата. Динамично форматирајући своје наративе, било да колажира/монтира вербално-визуелни материјал, илуструје текстове или пак коментарише визуелну грађу, дакле, било да исписује или уцртава ауторско виђење, коментар и интерпретацију, Зограф двоструко кодира своје графичке наративе.

У стрипу „Dachau”, рецимо, аутор нам предочава своју посету Минхену и логору Дахау. Информације о појединим садржајима у меморијалном центру заокружује истицањем „реда” и „уредности” логорског врта у којем су се мешали мириси лековитог биља и спаљеног људског меса. Асоцијативним путем се, потом, надозвезује на фасцинацију нацистичким редом коју осведочава београдски новинар 1938. године у листу *Некаг и сак*. Новинар је одушевљен поступком минхенског полицајца који је малтретирао и застрашио девојчицу због прекратке сукње. Супростављајући формализована места сећања, какви су меморијални центри и неоперационализоване грађе, аутор упућује на *слејџе мрље* колективног памћења (југословенску колаборацију или одговорност пасивних посматрача насиља), али и на институционалне и психичке механизме који се реактуелизују у сваком сценарију насиља над слабијим, над Другим. Питање архива нарочито је застрашујуће у стрипу „Панчево 22. 04. 1941.” – аутор је на панчевачком бувљаку пронашао фотографије са егзекуције локалног становништва на православном гробљу у Панчеву (и укључио их у стрип). Подједнако је застрашујуће и само постојање ових фотографија, али и чињеница да их Зограф проналази на бувљој пијаци (у Немачкој су се деведесетих година појавиле фотографије са панчевачких погубљења и изазвале велико интересовање јавности јер су сведочиле да нису само припадници СС јединица чинили зверства). Естетски обрађујући осетљив материјал, нарочито осетљив јер је кодиран нацистичким погледом (*nazi gaze*), Зограф, асоцирајући графичким решењима форму албума и читуља, мобилише широк распон афеката и значења кроз свој ретроспективни поглед – отелотворује не само прошлост већ и начин доношења прошлости, уједињујући интимно и колективно. На концу, аутор нас сучељава са питањем одговорности као ретроспективних сведока, што је сидриште његових гестова афилијативног повезивања са потиснутим искуствима у читавој збирци *Приче из Друјої рајша*.

Зограф нам, дакле, са једне стране излаже затомљену причу и излаже нам културолошке механизме памћења/заборављања, а са друге стране – сваки стрип прича поједину причу, али и причу о похрањивању, архивирању, измештању, памћењу или проналажењу заборављених прича. Коментаре који разоткривају

конструктивистички карактер памћења, памћење као процесуалност, као сучељавање етоса или интереса различитих мнемоничких заједница, које аутор непосредно уписује у своје *приче*, форма стрипа иманентно поетички подржава и својим формалним карактеристикама. Његова изразита артифицијелност, уоквиравање, распоређивање цртежа, празнина и нивоа априорно смешта аутора на позицију посредника, кустоса сећања. У простору стрипа испражњени означитељи бивају прожети корпоралношћу, а трауматичном/потиснутом историјском искуству бива враћена његова материјалност. Поред цртежа или визуелног материјала који излаже, ауторијални коментари су од есенцијалног значаја за етос Зографовог графичког наратива памћења. Инстанцу која нам посредује искуства и приче, било да је реч о обезличеном наратору или о Зографовом аутобиографском *ја*, можемо да посматрамо као „моралног сведока”, ког Алаида Асман одређује као везу између примарног и секундарног сведока, између трауматизоване жртве и моралне заједнице као треће инстанце која признаје трауматско искуство, прихвата га као историјско знање и чини га делом заједничког сећања. Стога су Зографове естетске интервенције усмерене не само ка формирању нове интерпретативне заједнице већ и њој претходеће моралне заједнице.

Нарочито политич(к)ни у контексту савремене српске културе јесу стрипови који нас суочавају са негативном прошлошћу, трауматичним искуствима која потискује инструментализовани заборав. Зограф нам, на пример, доноси наратив о Холокаусту у два стрипа у којима графички исписује логорско искуство Јевреја. Стрипови „Писма Хилде Дајч” и „О Борској бележници” јесу естетски упечатљива *месџа њамћења* Холокауста (логор *Semlin Judenlager* на Старом сајмишту и радни логори Трећег рајха у околини борског рудника), опонирајући интерпретацији прошлости јавних политика које памћење саображавају компетитивном национализму. Писма Хилде Дајч и *Борска бележница* мађарског модернистичког песника Миклоша Раднотија¹ прерастају у Зографовим стриповима у сложене мнемоничке означитеље: они су и тесмонички објекти нацистичког насиља и интимни артефакти екстремних егзистенцијалних искустава, али и пројекционо платно актуелних и потенцијалних политика памћења. У том контексту, представљају пројекционо платно манипулације историјским знањем, његовог ревизионизма или равнодушности спрема страдања Другог. Истовремено, Зограф отвара интеркултуралне и транснационалне перспективе културе памћења из којих се нарочито излучује неопходност „вишесмерног памћења” (концепт Мајкла Ротберга). Оно подразумева имагинативне везе које омогућавају да различите историје и друштвене групе буду виђене, те да се из перспективе Холокауста осветле и друга искуства екстремног насиља (колонијализам, расизам, геноциди итд.). У жанровски номадској, транснационалној и временски плуралној архиви „вишесмерног памћења”, коју можемо оцртати полазећи од, рецимо, Зографовог стрипа „О Борској бележници”, наративу о борским радним логорима могли би да се придруже и наративи о нацистичкој колонијалној окупацији Србије у локалном и европском контексту,

¹ Више о Раднотијевој *Борској бележници* видети у изузетном издању Народне библиотеке Бор *Борске бележнице* (2019, ур. Драган Стојменовић). Издање укључује Кишов превод Раднотијевих песама, Зографов стрип и есеј Зорана Пауновића.

али и (ако се задржимо на топониму рудника) злочини у Томашици код Приједора и/или (ако се задржимо на самом борском руднику) неоколонијална експлоатација локалне и емигрантске радне снаге коју спроводи кинеска компанија „Зиђин” данас. При томе, овај политич(к)ни вишак којим вибрирају Зографови стрипови маестрално је заптивен и у његовој упечатљивој естетици бруталности нацистичког (логорског) биополитичког режима, његовом цртежу који оживљава корпоралност свакодневице насиља и кадрирању које нас увлачи у затомљену топографију памћења, као и његовог конгенијалног разумевања етоса текстова које трансмедијално саображава новом виђењу и разумевању.

„Писма Хилде Дајч” и „О Борској бележници” део су још једног формативног наратива збирке *Приче из Друјој рајша* – наратива о отпорима, о стваралачким напорима који се супротстављају ништењем насиљу (идеологија, политика, људи) или емотивној/моралној утрнулости једног друштва. Уметнички рад као вид побуне и отпора, као вид сведочења и о човечности и о нечовештву, наратив је у који и самог аутора можемо да упишемо. Не изненађује што у Зографовим стриповима повлашћено место има цртачка микроисторија честитости и бешчашћа. У поједине стрипове, као и у поговору „Мала породична историја”, у ком се кондензује поетика истовременог историзовања личног и персонализација историографских референци, Зограф је укључио (мимо бројних штампаних илустрација) и визуелна сведочења цртача, приче о њиховим герилским акцијама: Дероков цртеж вешања на Теразијама 1941, причу о цртачу стрипова Вељку Коцкару, пионире ствараоце, анонимног тинејџера пасионираног цртача, Бору Баруха (и цртеж „Збег на рушевинама”), Загу Миловук, те логорске цртеже Милоша Бајића. Попут вербалног сведочења Хилде Дајч и Миклоша Раднотија, и ликовна сведочења бивају укључена у сложени меморијализацијски дискурс, у емоционализацију, али и морализацију причања графичких прича. Она су и доказ бруталности и ужаса којима су њихови аутори били изложени, којима су сведочили, али и доказ да и хронотопи смрти, какви су Старо сајмиште, борски радни логори, логор на Бањици или окупациони Београд нису хронотопи слома људског духа већ и људске осећајности, емпатије и солидарности. Управо оних вредности на којима се заснива и имагинацијски етос, по-етика Александра Зографа. Оно зографовско, због чега, надасве, и волим његове стрипове.