

Књижевност и стрип

Зборник радова

Уредници

Владан Бајчета
Тијана Тропин

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
БЕОГРАД
2025

САДРЖАЈ

- 7 | Приступ: општи погледи**
9 | Бобан Савић Гето
Стрип као *Gesamtkunstwerk*
- 15 | Драгана Купрешанин
Приступачни сценарио: Увођење књижевног дела у структуру инклузивног стрипа
- 31 | Почеци српског стрипа**
33 | Александар С. Пејчић
Брана Цветковић и почеци модерне стрипске уметности
- 45 | Предраг Тодоровић
Тарцанета: Најлепше чељаде џунгле
- 59 | Ирина Антанасијевић
Стрип и пропаганда периода окупације (1941–1944)
- 79 | Васа Павковић
Стрип и идеологија у едицији *Никад робом*
- 103 | Савремени графички роман**
105 | Јелена Милинковић
Персеполис: девојачки роман
- 127 | Бојана Аћамовић
Following the Red String: The Infrastructure of the Graphic Narrative in Lemire's *Mazebook*
- 141 | Лука Ракојевић
Потрага за осмијехом Латинске Америке
- 159 | Нађа Павлица
Супермен међу звездама: Импликације поседовања моћи
- 175 | Стрип и историја**
177 | Милош Живковић
Александар, Слуга и Извор живота (*Alexander, The Servant and the Water of Life*) Ремене Ји и традиција *Александриде*
- 195 | Иван Милековић
Антика и идеологија у стрипу: *Ахурамазда на Нилу* у контексту ре-цепције антике
- 211 | Жарка Свирчев
Естетски активизам Александра Зографа и култура памћења Холокауста
- 231 | Драгана Димитријевић
Марко Краљевић: карактеризација стрипског јунака у стрип-серијалу *Вековници*

249 | Књижевност и стрип

251 | Владан Бајчета

Дјечји снови у књижевности и стрипу: од Јосифа до *Малог Нема*

273 | Ана Дошен

Адаптација нихилизма: од егзистеницијалистичког ужаса у новели *Нечовек* до свепрожимајућег хорора у манги *Никад човек*

289 | Драган Бабић

Фланер, детектив и скитница у роману и стрипу *Град од стакла* Пола Остера

309 | Јована Иветић

Пикарски стрип: Гварнидов и Еролов *Лупеж у новом свету* као имагинарни наставак Кеведовог *Животописа лупежа* и ремедијација пикарског жанра

327 | Предрог Петровић

Корто Малтезе као књижевни јунак

339 | Кристијан Олах

Стрип од речи: похвала стрипској уметности у роману Мајкла Шејбона *Невероватне авантуре Кавалијера & Клеја*

369 | Стриповска укрштања: интердисциплинарни приступи

371 | Зоја Бојић

Корто Малтезе и Мед Кортес

383 | Мина Радовановић

Туве Јансон и *Мумин*: од новинског стрипа до визуелног идентитета нације и филозофије живљења

403 | Тијана Тропин

Илустровани романи: о неким везама илустрације и стрипа на примеру романа *Хајдук Станко*

417 | Александра Секулић

Текстуалне праксе колектива Космопловци /Студиострип

431 | Мирко Кокир

Неоавангардни алтернативни експеримент: антинаративни стрип Славка Матковића

449 | Аутори о својим делима

451 | Павле Зелић

Стрип-серијал *Дружина Дарданели*, или – како смо доцртавали лектуру

461 | Сава Дамјанов

Аутопоетичко-стрипоетички

469 | ИНДЕКС ИМЕНА

475 | ИНДЕКС ПОЈМОВА

Жарка Свирчев

Институт за књижевност и уметност, Београд

ЕСТЕТСКИ АКТИВИЗАМ АЛЕКСАНДРА ЗОГРАФА И КУЛТУРА ПАМЋЕЊА ХОЛОКАУСТА

Апстракт: Стрипови о Холокаусту Александра Зографа, „Писма Хилде Дајч” и „О Борској бележници”, у последњем десетлећу у српској култури су релативно усамљен простор обликовања постмеморијске уметничке праксе. Уз осврт на сродна књижевна дела, у раду ће се настојати интерпретирати различити аспекти ауторовог естетског активизма у контексту постмеморијског уметничког обликовања теме Холокауста. С нарочитим интересовањем за поетичке особености, те културолошки контекст са којим садејствују, истраживачка пажња се усмерава као слојеној интеракцији Зографових стрипова са *месџима памћења/заборава* Холокауста, ауторовом *уређивању* сећања, те архивирању и меморијализацији, односно превођењу трауматичних (историјских) искустава из комуникативне у културалну сферу памћења. У коначници, Зографови стрипови о Холокаусту ће се контекстуализовати унутар шире платформе ауторове поетике памћења усмерене ка формирању алтернативних, вишесмерних и транснационалних архива. Захваљујем Саши Ракезићу на љубазној дозволи за репродуковање илустрација.

Кључне речи: Александар Зограф, стрип, Холокауст, Хилда Дајч, Миклош Радноти, постмеморија, *месџа памћења*, културално памћење

Постмеморијска уметност у савременој српској култури

Могло би се претпоставити да је друштво у којем роман о Холокаусту *Semper idem* Ђорђа Лебовића доживи дванаесто издање за мање од десет година од првог издања 2005. године, или у којој роман Филипа Давида *Кућа сећања и заборава* (2014) добије награду за најбољу од најчитанијих књига у мрежи јавних библиотека Србије, изузетно посвећено развијању и неговању културе памћења Холокауста. Ипак, ову претпоставку није тешко проблематизовати уколико се подсетимо да је реч о култури која, примера ради, још увек нема формиран меморијални центар посвећен Холокаусту, односно у којој се још увек воде дискусије и расправе о самој концепцији и поставци тог меморијала. Стога се можемо наћи у недоумици како да разумемо овај несразмер између интензивне рецепције књижевности о Холокаусту, ако се ослонимо на рецепцију Лебовићевог и Давидовог романа, и конфликта интринсичног локалној култури памћења.

Одговор на ово питање разматраће бројних друштвених, културолошких и политичких чинилаца, на које ће се реферисати даље у раду, али му се, са свешћу о условности приступа, може приближити и из поетичке перспективе. Јер, рецепцију какву имају *Semper idem* или *Кућа сећања и заборава* нису имали или немају романи о Холокаусту *Гејц и Мајер* (1998) Давида Албахарија, *Мање важни злочини* (2005) Зорана Пеневског

или *Човек од пепела* (2006) Ивана Ивањија, премда поједини од ових романа, попут *Геца и Мајера*, имају и развијену међународну (академску) рецепцију. Питање рецепције ових романа, интензивно или мање интензивно интересовање домаће читалачке публике и критичке јавности, не бих тумачила естетским критеријумима, те у вредносном смислу дала предност Лебовићевом и Давидовом роману. Чини ми се да је посреди, ипак, начин на који аутори приступају Холокаусту: како хронотопизују сећања/памћење и из које/чије перспективе предочавају трауматично искуство. Другим речима, наведени романи из посве другачијих епистемолошких позиција и поетичких концепција приступају Холокаусту и у том приступу бисмо могли да потражимо одговор на постављено питање, и тиме се, бар унеколико, приближимо споровима и конфликтима у савременој српској култури које и књижевност рефлектује. Или о њима ћути.

Романи *Semper idem* и *Кућа сећања и заборав* поетички су блиски „књижевности сведочења”. Реч је о наративима исприповеданим из перспективе непосредних учесника, сведока који су били изложени екстремном насиљу, наративима у којима преовладава документаристичко-тестимонијална компонента. Књижевност сведочења не адресира иманентно поетички сложени комплекс механизма памћења, односно друштвене, културолошке и политичке стратегије официјелне културе памћења у савременом тренутку. Читајући *Semper idem*, уз сав емоционални ангажман и емпатијско повезивање са светом приказане предметности и његовим актерима, читаоци бивају измештени у тридесете године прошлог столећа и лако могу да избегну питање о сопственој позицији секундарних сведока и одговорности у процесима и праксама памћења. Романи *Геца и Мајер*, *Мање важни злочини* и *Човек од пепела* поетички пак можемо контекстуализовати у уметност постмеморије, чије је тежиште знатно другачије у односу на књижевност сведочења.¹ Формативно питање постмеморијске уметности јесу механизми памћења, вертикални и хоризонтални трајекторијуми преношења, мнемоничко-меморијализацијске стратегије, речју – дискурси памћења.

Албахари, Пеневски и Ивањи у наведеним романима, премда је реч о припадницима различитих генерација, различитих хабитуса и поетичких преференција, адресирају у постмеморијском контексту типолошки сродан наратив: топографију Холокауста (Албахари и Пеневски Старо сајмиште, Ивањи Бухенвалд) у контексту савремених јавних политика памћења (заборављања), увезујући их са другим историјским траумама у

1 Концепт *постмеморије* (postmemory) разрадила је Меријен Херш, описујући однос „генерације после” или друге генерације према личним, колективним и културним траумама претходне генерације, њихов доживљај памћења преко прича, слика и понашања са којима су одрастали. Међутим, постмеморија не подразумева искључиво „утеловљену” предају трауме и породичне структуре преноса. Припадници друге генерације преко различитих уметничких пракси посредују памћење, делећи га са савременицима унутар исте генерације и другим „сведоцима-усвојитељима”, креирајући на тај начин ширу афилијативну мрежу (Hirsh 2012: 6, 36, 40–42). Афилијативна постмеморија неретко функционише као први корак ка ономе што М. Херш назива „повезујућим памћењем”, које настоји да повеже битно различите приче, „не с циљем да потре или замути њихове разлике, већ да открије заједничке естетске и политичке стратегије, афekte и последице” (Исто: 230).

националном и транснационалном контексту.² Кључне речи којима можемо сажети дискурс савремене културе памћења који ови романи предочавају јесу потискивање, равнодушност, комодификација сећања, неофицијелни (приватни) архивски/излагачки рад, компетитивна реторика хијерархизације жртава. Повезивање са трауматским искуством на различитим основама у овим романима (потомак жртава Холокауста, преживели и потомак нејеврејске заједнице) отвара мноштво посредничких линија, односно идентитетских позиција које бивају обликоване траумом и суочавањем са негативном прошлошћу – породични миље, лично искуство и наслеђе посматрача Холокауста у различитим степенима повезаности. Посттрауматска мапа памћења се тако уписује у савремени контекст, али се и насиље савременог тренутка (регионални ратни сукоби деведесетих година) прелама кроз дискурс о Холокаусту. Управо је тај поступак Стејн Верват издвојио као важну значајку савремене (пост)југословенске књижевности – писци „на неки начин позајмљују од различитих (уметничких, историографских, музеолошких) дискурса о Холокаусту поступак приказивања трауматских повести да би тематизовали екстремно насиље које је подржавала држава током југословенских 1990-их” (Vervat 2018: 121). Одговор на постављено питање у вези са мање интензивном рецепцијом *Геца и Мајера*, *Мање важних злочина* и *Човека од пепела* иманентнопоетички су дали и сами романи – скенирањем политика и стратегија савремене културе памћења, својом поетиком „повезујућег памћења” и етичким императивом суочавања са трауматичном прошлошћу, пре свега, траумом стида и одговорности за екстремно насиље у региону у дијахронијској перспективи. Не бих се усудила да тврдим да је то и разлог слабе продукције постмеморијске уметности о Холокаусту у Србији данас, али је свакако можемо (и ваља нам је) констатовати.

Затомљена топографија сећања на Холокауст (и шире Другог светског рата), хронотопи екстремног насиља и суочавање са потиснутом прошлошћу и могућностима њене меморијализације важна су тема стваралаштва Александра Зографа током последњих година.³ Чак, последњих десетак го-

2 О сва три романа врло прилежно је писао Стејн Верват у монографији *Холокауст, рат и транснационално сећање*, до сада јединој монографији посвећеној Холокаусту у пост/југословенским књижевностима (в. Vervat 2020).

3 Премда стрип о Холокаусту датира из самих концентрационих логора, деценије су биле потребне да се стрип потврди као легитимна форма репрезентације Холокауста. Стрипови попут *Master Race* Бернарда Кригстајна, *Au nom des tous les miens* Мартина Греја и *Yoessel* Цоа Куберта изазивали су читалачку пажњу, али и бројне контроверзе. Те контроверзе стрип дугује тадашњем „хоризонту очекивања” који је стрипу, као покултурној форми, одрицао релевантност да третира теме Холокауста, али и дебатама у вези са репрезентацијом Холокауста које су се водиле и на другим пољима, попут филозофије и књижевности. Историјски датум јесте објављивање Шпигелмановог ремек-дела *Маус*, које не само да је легитимисало стриповску репрезентацију Холокауста (уводећи и низ наратива и поступака који ће постати тополи свеколике уметности о Холокаусту) већ је учинило и беспредметном сваку расправу о питању да ли је стрип уметничко дело. Након двехиљадитих година стрип је фреквентна форма постмеморијског уметничког рада у контексту Холокауста. Премда је у фокусу овог истраживања Зографов стрип о Холокаусту, ваља напоменути да у контексту репрезентације апокалиптичних и трауматичних историјских искустава његови стрипови (не само они са темом Холокауста, подсетимо се *Regards from Serbia*) могу бити сагледавани и у широј перспективи *цртања пропасти и катастрофа*. Стога би се у

дина Зографови стрипови ретка су места естетске обраде трауматичних искустава у окружју Холокауста, оних потискиваних и потиснутих, те давања гласа маргинализованим мнемоничким заједницама, и окупљања нове интерпретативне заједнице.⁴ Аутор не само да одговара на питања шта и како као култура памтимо већ формира иновативна места памћења (*le lieu de mémoire*). Зограф у стриповима преводи скрајнуте наративе из Холокауста / Другог светског рата из сфере комуникативног у сферу културалног памћења, или пак измештене/скрајнуте наративе наново чини видљивим, дестабилизујући знање похрањено у познатим (обилато рабљеним) изворима.⁵ Из обе „излагачке“ тактике производи својеврсно контрапамћење и архива која се супротставља институцији канона којим руководи политичко памћење.⁶ Повлашћено интерпретативно место, у коначници, Зографови стрипови завређују не само због своје релативне усамљености на овдашњој савременој сцени у контексту постмеморијске уметности о Холокаусту већ и због своје изузетне *по-етичке* упечатљивости која јесте залог свакој потенцијалној промени мнемоничке парадигме једног друштва.

„Писма Хилде Дајч”

Током 2014. године Александар Зограф је у недељнику *Време* објављивао стрип „Писма Хилде Дајч”. Исте године јавност је информисана о још једном таласу дискусија о комисијском раду и концепцијском размимоилажењу око меморијала Старо сајмиште. Дискурзивно окружење меморијалног центра „у настајању” контекст је у ком се естетско-етички потенцијал Зографовог стрипа најинтензивније може осветлити. Осврћући се на рад разрешене комисије и тек формиране комисије те 2014. године, Милена Драгићевић Шешић и Љиљана Рогач Мијатовић успостављају линију додира између радних задатака обе комисије: „У оба случаја рад Комисија је био покушај да се започне процес ресторативне правде у друштву које развија стратегије заборављања у смислу уклањања зверстава из колективног памћења, али такође и брисања срамне прошлости, негирања и одговорности (Недићева влада репрезентује ту срамну прошлост)” (Dragićević Šešić i Mićatović Rogač 2014). Међутим, ауторке повлаче и линију разграничавања

неком будућем истраживању могли повезати, рецимо, Александар Зограф, Џо Сако, Марџан Сатрапи или Дидије Алкант.

4 Последњих десет година појавила су се још (бар) два дела са темом Холокауста која би се могла позиционирати у постмеморијски контекст – филм *Кад сване дан* Горана Паскаљевића и роман *Горгона* Мире Оташевић. Међутим, они нису привукли моју истраживачку пажњу јер, превасходно, нису у довољној мери задржали моју читалачку/гледалачку пажњу како због оптерећености (чак немотивисаним) дидактизмом, тако и због њихове сведене имажинације повесне евокације.

5 У разумевању стратификације и динамике културе памћења и њених различитих форми, индивидуалног, културног и политичког, ослањах се на поставке Алаиде Асман (Asman 2011: 19– 71).

6 Зографов архиваторски принцип истакао је Влад Бороња, нагласивши да „прескаче крупне догађаје у корист маргиналија” (Беронја 2016: 237). Полазећи од збирке *Тушта и тма* (2005), Бороња је концептуализовао и Зографовог наратора као „археолога буљве пијаци”, тог „топоса периферног и анархичног, али ултимативно чудесног места на ком се културни објекти привидно минорног значења спашавају од заборава и наново враћају у друштвени оптицај” (Исто: 241).

између идејних концепата две комисије, линију која пресеца дискурзивно поље меморијализације Старог сајмишта већ деценијама:

У првом случају фокус је био на Холокаусту, на јеврејским жртвама које су одвођене из Старог сајмишта на њихово гробље у Јајинцима, онда на ромску заједницу и на крају на све друге жртве немачке окупације и терора тзв. НДХ. Друга Комисија сада дебатује о неким другачијим приоритетима: више српским (као бројнијим) жртвама које су биле ту доведене из других делова земље да би биле погубљене попут партизана, или само Срба из побуњеничких региона тзв. НДХ током II светског рата (Исто).

Увиди које су ауторке изложиле проистичу из вишедеценијског спорног наративизовања Сајмишта као места памћења, вођеног на принципу хомогенизације, па и манипулације. Реч је о сложеном мнемоничком означењу који је бивао *место* апропријације различитих стратегија јавних политика памћења: у периоду социјализма то место било је саображено антифашистичкој култури памћења у којој је кључну позицију заузимао култ палог борца/боркиње, односно хијерархизација жртава спрам њихове позиције у оружаним сукобима и покрету отпора, и реторици *братства и јединства* која је искључивала препознавање специфичности страдања појединих етничких група управо због њихове етничке припадности; током деведесетих година Сајмиште бива подвргнуто политици национализације (која кулминира у идеји српског Јад Вашема), односно хијерархизацији жртава према националној/етничкој припадности у мартирском и ревизионистичком кључу; транзициони период обележен је амбивалентним односом, сучељавањем различитих интерпретативно-вредносних парадигми, које нам дају више повода да о Сајмишту размишљамо као месту заборављања него о месту памћења. Потискивање трауматичног наслеђа и негативне прошлости још увек је један од кључних механизма меморијализације Старог сајмишта која упорно одбија да га обележи (и) као место Холокауста. Тако је Старо сајмиште бивало и јесте

[...] место око кога се, у свим послератним интерпретацијама и означавањима сећања на Други светски рат у Србији утврдио зид ћутања и прећуткивања, на исти начин на који је високи зид затворио погледе на Споменик јеврејским жртвама на сефардском гробљу. Иако смештен готово у самом центру града, простор Старог Сајмишта остао је празан простор „очишћен” од трауматичних сведочанстава рата. Управо та празнина симптоматичан је показатељ који допушта да се топографија сећања на Други светски рат у Београду и Србији перципира као обавеза заборављања и пракса селективног уклањања трагова прошлости у процесу конструкције националне присутности (Manojlović Pintar i Ignjatović 2008: 101).

Александар Зограф објављује стрип чија су основа писма Јеврејке Хилде Дајч, која је убијена у јеврејском логору на београдском Сајмишту, односно у возилу душегупки.⁷ Зограф креира ликовно окружење одломци-

7 Писма Хилде Дајч, отпослата другарицама Нади Новак и Мирјани Петровић, ретко су сведочанство о условима у јеврејском логору на Сајмишту, између децембра 1941. и маја 1942. Писма је објавио 2005. године Јаша Алмули у књизи *Јеврејке говоре*. Јеврејски историјски музеј у Београду чува прва три писма, док се четврто налази у Историјском архиву Београда. Писма су доступна на сајту пројекта *Јеврејски логор на Београдском Сајмишту*, <http://www.open.ac.uk/socialsciences/semlin/sr/hilda-dajc.php>.

ма из писама Хилде Дајч, преносећи оригинални текст. Уоквирујући одломке из писама инструктивним уводним, закључним и пропратним сегментима, аутор „кустосира сећање” опонирајући интерпретацији прошлости на којој инсистирају државне политике памћења, односно опонирајући њеном идеолошком саображавању компетитивном национализму. Посезање за писмима Хилде Дајч, која су у том тренутку била мање позната јавности, специфичан је ауторски гест Александра Зографа, његовог препознатљивог приступа историји, односно историографији и археологији памћења, пријемчивог за скрајнуте људе, појаве и феномене, премештању периферије у центар, постављању наизглед ефемерних микроприча у средиште пажње, чиме велики историјски (историографски) наративи бивају изложени тектонским напуклинама.

У уводу стрипа реферише се на оснивање Сајмишта као иновативног технолошког центра 1937. године, а потом се пажња задржава на оснивању логора Semlin Judenlager 1941. године, у оквиру ког „су павиљони, недалеко од самог центра Београда, претворени у место Холокауста” (Zograf 2022: 10). Приступајући сложеном и вишеслојном мнемоничком означитељу Старо сајмиште, аутор већ у уводним, аукторијалним коментарима прецизно предочава који ће се слој затомљене топографије реактуелизовати – Старо сајмиште као хронотоп Холокауста, маргинализован и *одсушан* слој у колективној свести и јавним политикама памћења. Зоградова „Писма Хилде Дајч” можемо посматрати као *прилог* друштвеној борби за памћење, прилог који потврђује да је свако памћење борба интерпретација артикулисаних са различитих позиција, сучељавање различитих мнемоничких заједница, а у савременој дискурзивној констелацији око Старог сајмишта конструктивну природу памћења осведочавамо и „уживо”.

У уводу стрипа добијамо податке и о самој Хилди Дајч, девојци чија се аскенашка породица преселила из Беча у Београд, студенткињи архитектуре, волонтерки у окупационом Београду у јеврејској болници која је била смештена у згради која је припадала Јеврејском женском друштву. У кратким потезима Зограф формира графички микронаратив о предатној београдској еманципованој јеврејској заједници, и тиме такође потцртава неопходност интеркултуралне перспективе памћења, нарочито развијање културе памћења друштвених група којих више нема на начин на који су некада биле део шире заједнице. Међутим, аутор раскриљује палимпсестне слојеве урбаног пејзажа и открива нам трагове сапостојања у чију материјалност настоји да *уцрта* њихов културолошки диверзитет који баштине. Тако у једном кадру видимо зграду Јеврејског женског друштва која је у окупираном Београду пренамењена у јеврејску болницу. Данас је у тој згради смештен Факултет за специјалну едукацију и рехабилитацију Универзитета у Београду, а палимпсестни слојеви простора потиснути су и заборављени.

Културолошки аспект „Писама Хилде Дајч”, (ре)актуелизацију Старог сајмишта као хронотопа Холокауста, Зограф естетски ефектно испишује/црта и иманентнопоетички. Формални аспект стрипа, његова изразита

артифицијелност, предочава процесе селективности и уоквиривања својствених свакој култури памћења, а аутора априорно поставља на позицију посредника, архиватора-кустоса. Тај потенцијал стрипа, иманентан структури његовог медија, потцртала је и Хилари Шут у контексту трансмедијалне обраде историјских траума и катастрофа:

Артикулишући присуство и суочавајући се са спектаклом у времену и простору док подвлаче празнине и фрикции, стрипови обликују изгубљене историје и тела. Кроз праксу и естетску материјализацију историје у знаку, са ручно исписаним речима, сликама, оквирима, празнинама и нивоима, балончићима, нуде „ново виђење” (Chute 2011: 38).

Фундирајући свој визуелни наратив у писмима Хилде Дајч, Зограф *одсуство* непосредно надомешћује *присуством*, чинећи дословно видљивим празно место памћења. Препуштајући реч Хилди Дајч, сведокињи Холокауста на Старом сајмишту, аутор материјализује њен глас, отелотворујући и њу и друге учеснике (нацисте, колаборационисте, логораше). На тај начин испражњени означитељ бива прожет корпоралношћу, а трауматичном/потиснутом историјском искуству бива враћена његова супстанцијалност и кроз тестимонијални дискурс. Визуализација сведочења Хилде Дајч, интермедијално уписивање искуства Хилде Дајч у (актуелни) наратив о Старом сајмишту, изнимни је гест политичности Зографовог стрипа, политичности у рансијеровском смислу, као промена режима чулности и интервенција у симболички поредак једне културе са циљем промене видљивости искуства, гласова, субјеката.⁸

Колажирајући одломке из писама Хилде Дајч, Зограф чини видљивим стравично искуство београдског логора смрти. Вербално-ликовна фрагментарност, својствена како самом медију стрипа тако и ауторском избору одломака, осведочава и конструктивистичку природу интермедијалног наратива памћења, али и фрагментарност логорског искуства које је допрло до нас. Међутим, уланчавањем фрагмената формира се кохерентан наратив. Зограф се определио за поетику која је блиска реализму без алегориских или надреалистичких елемената. Визуелизација дискурса Хилде Дајч, искораци из миметичке репрезентације, јесу поступци залажења у реалност Хилдиног психичког и емотивног искуства, у реалност њене трауме.

8 Политика уметности за Рансијера подразумева да уметност „учествује у прерасподели простора и времена, видљивог и невидљивог, говора и буке. Она утиче на однос између пракси, између облика видљивости и између начина казивања који дели један или више заједничких светова” (Ransijer 2008: 8). Уметничко стварање омогућава конфигурацију искуства која ствара нове облике чулне перцепције и подстиче нове облике политичке субјективности, односно „поделу чулнога која дефинише свет у којем живимо, начин на који је тај свет за нас видљив, и начин на који тај свет допушта да буде исказан, и способности и неспособности које се том приликом испољавају” (Исто: 11). У томе и лежи потенцијал уметности: „Промена заједнице значења и чулног, промена односа речи према живим бићима, мења и заједнички свет и народ” (Исто: 18). Писање о Холокаусту само по себи није политичко, већ је од суштинског значаја на који начин текст приступа пољу могућег, подели чулности, односно да ли преобликује ту поделу, што Зограф чини својим стрипом, доводећи у питање простор већ утврђене друштвене реалности у којој је страдање јеврејске заједнице на самим ободима памћења, ако је и тамо, нудећи нам другачије разумевање тог сегмента прошлости.

О неопходности успостављања другачијег репрезентацијског модела стварности сведочи и сама Хилда Дајч у свом писму: „Свим филозофирањима је крај на жичаној огради, а реалност какву ви ван ње не можете ни издалека да замислите јер бисте од бола урлали – пружа се у потпуности. Та реалност је ненадмашна, наша беда огромна, све фразе о јачини духа падају пред сузама од глади и зиме” (Zograf 2022: 14). Стога је ауторов фокус на реалности нацистичког биополитичког логорског режима у чијој казненој литургији тело има главну улогу, фукоовски речено – на цртежима доминирају болесна тела, изгладнела тела, рањена тела, (само)изолована тела, мртва тела. Крећемо се кроз сведочење о индивидуалном, али и колективном искуству – искуству понижења, анимализације, терора и насиља, смрти. Проток времена у логору, те градирање искустава прегнантно се предочавају путем микропоетике представљања тела, нарочито фацијалне експресије. Лице Хилде Дајч (као и лица других логораша) пројекционо је платно, на њега се уцртава широк распон осећања и психичких стања, од сабраности, пожртвованости и борбености, преко анимозитета, страха и немоћи, до безнадежности. Телесна динамика се остварује и кроз њихову интеракцију, *ја* се прелама кроз колектив, колективно искуство прелама се у *ја*, кроз међусобно огледање до потпуног укидања које врхуни на цртежу људске фигуре на ком можемо да препознамо примолевијевску фигуру *муслимана*, потонулог, чије искуство Хилда Дајч лапидарно формулише као „пасивно бивствовање које ни по чему не личи на живот”, а неизрецивост њиховог стања успева да осени Зографов цртеж.

Рефлексивност говора Хилде Дајч у оштрој је супротности са сценама бруталног насиља које Зограф излаже, следећи њена писма, говора који екстремно насиље урушава све до немости. Зографова ауторска одлука да нам изравно изложи екстремно насиље, да га репрезентацијски не преобликује, односно пацификује, можемо тумачити као критичку оштрицу уперену ка савременој „емоционалној географији” културе памћења и музеолошких/излагачких пракси и њиховог императива нетрауматизовања.⁹ Документаристичка веродостојност тексту/искуству, односно репрезентацијски реализам, такође је културолошки условљен – културу у којој се у контексту памћења Холокауста манифестују амбивалентне тенденције Зограф суочава са „крвавим сећањем, и још крвавијим забором”, речима Јудите Шалго. У јединственом споју текста и слике, упућујући на визуелни аспект речи и наративе уписане у слике, њиховим сменама и интензивном међусобним укрштањем у процесу рецепције, не дајући ниједном медију привилегију одступнице, Зограф отвара афективну линију потенцијалног повезивања са искуством другог, афективни набој у чијем озрачју се тек може успоставити етички однос, однос уважавања екстремне патње, уважавања лишеног било каквог прагматизма. Отуда на цртежима не налазимо натруне митологизације или сентиментализације насиља, нити се оно „сублимира” у апстрактни цртеж. На цртежима се излаже реалност голог

9 Нарочито интензивну полемику са савременим музеолошким праксама руковођеним принципима емотивног анестезирања посетилаца водила је у својим романима о Холокаусту Даша Дрндић, а ништа мање полемичан од ње у контексту критике комодификације памћења и стерилне музеализације Холокауста није ни Иван Ивањи.

насиља и реалност несврховите патње, каква је свака патња проузрокована екстремним насиљем.

У ту реалност и сами читаоци бивају увучени ефектним кадрирањем којим нас аутор смешта у простор логора. У првом кадру Сајмиште из 1937. године нам је предочено из птичје перспективе, и ракурс се полако мења/спушта док пратимо Хилду Дајч, све док не бивамо унутар логора фиксирани у њеној близини – стојимо поред ње са стране, са мањом или већом дистанцом, у нивоу учесника, на позицији непосредног посматрача. Позиција посматрача је провокативно семантизована у кадру који је пропраћен следећим речима: „Близу света, а тако удаљени од свих. Ни са ким немамо везе, живот сваког појединца напољу тече даље, као да се пола километра даље не одиграва кланица шест хиљада невиних људи. Сви смо једнаки по свом кукавичлуку, и ви и ми” (Zograf 2022: 17). У кадру је логор из перспективе „пола километра даље”, преко реке, у крупном плану су мушкарац и жена који се удаљавају, а читаоци су постављени у позицију непосредно испред пара, позицију посматрача и „кланице” и равнодушности спрам „кланице шест хиљада људи”. Та табла је дискурзивна пукотина у којој се пресецају временске равни и, истовремено, просторне удаљености бивају релативизоване – читалачка временско-просторна дистанца бива уписана у тачку посматрања унутар света приказане предметности. Трансфер позиција и припадајуће им одговорности сугестивно се остварује и реторичким потенцијалом писама као комуникативне форме. Обраћање у другом лицу урушава дихотомију прича/дискурс, те границе између наративних инстанци, проблематизујући границу између фикције и нефикције. Приповедање у другом лицу нарушава конвенције наративне закључаности, позивајући читаоца на активно учешће, идентификацију. Иако је јасно да постоје фикционални саговорници (другарице Хилде Дајч), те читалац лако може да избегне идентификацију са њима, латентна генеричка значења заменице *џи*, ипак, отежавају дистанцирање. *Ти* је амбивалентно током примене на себе и другог, *џи* „Писама Хилде Дајч” је потенцијално место уписа читалачке субјективности.

Посредовање трауматичног искуства у „Писмима Хилде Дајч”, али и отварање простора за суочавање са траумом стида (и одговорности) наводно неутралних посматрача (Холокауста, али и затирања памћења на Холокауст), најдиректније је уписано у говор Хилде Дајч. Међутим, и сама форма посредовања и ауторијални коментари од конститутивног су значаја за етос Зографовог графичког наратива памћења. Инстанца која нам посредује писма, искуство жртве, екстрадијегетичког наратора који се јавља кроз прегнантно обликовану фактографију, 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 (Асман 2011: 107–113). Стога интервенционистичке акције наратора подразумевају не само формирање нове интерпретативне основе већ и њој претходеће моралне заједнице. Посезање за микроисторијом и микропричом у „Писмима Хилде Дајч” излучује на парадигматском плану наратив који уједно подразумева и персонализацију, емоционализацију, али и морализацију

"BLIZU SMO SVETA, A TAKO UDALJENI OD SVIH. NI SA KIM NEMAMO VEZE, ŽIVOT SVAKOG POJEDINCA NAPOLJU TEČE DALJE, KAO DA SE POLA KILOMETRA DALJE NE ODIGRAVA KLANIČA ŠEST HILJADA NEVINIH. SVI SMO JEDNAKI PO SVOJE KUKAVIČLUKU, I VI I MI."



историјског/историографског дискурса, у чему се огледају његови изузетни по-етички учинци.

„О Борској бележници“

У „Писмима Хилде Дајч“ Зограф преисписује/ревизуализује мнемонички означитељ који је прожет интензивним политичким набојем, а који је специфично попрште борбе интерпретације и сучељавања мнемоничких наратива у компетитивном и ревизионистичком кључу. У стрипу о Холокаусту „О Борској бележници“ аутор се пак окреће потпуно маргинализованом наративу, наративу који је потпуно ван радара јавних политика памћења и њихове меморијализацијске праксе, не само у савременој Србији већ и у ширем европском контексту. Реч је о наслеђу насиља радних логора под Трећим рајхом. Са стрипом „О Борској бележници“ аутор је и учествовао на пројекту „Missing Stories. Forced Labour under Nazi Occupation. An Artistic Approach“, на чијој се званичној презентацији прецизно маркира статус ове теме:

Присилни рад за време немачке окупације Балкана недовољно је рефлектован у колективној свести, јер је релевантна документација оскудна, не одржавају се никакви догађаји или дебате поводом тога, а у уџбеницима историје то тужно поглавље европске историје готово да и не игра никакву улогу. С друге стране, бројне породице памте судбину својих бака и дедова који су били ангажовани на принудном раду у нацистичкој Немачкој, било у фабрикама или пољопривредним пословима. Због тога су судбине принудних радника веома присутне у индивидуалним сећањима садашње генерације, посебно међу уметницима и интелектуалцима.¹⁰

10 Више о пројекту в. <https://missingstories.unilib.rs/>.

За разлику од других учесника на пројекту, Зографов стрип „О Борској бележници” не рефлектује породичне тропе и структуре преношења трауматског памћења, што је случај и са „Писмима Хилде Дајч”. Фигура екстрадијегетичког наратора рефлектује нове облике посредовања који се заснивају на афективном повезивању и етици разумевања/уважавања, на принципима „афилијативне постмеморије”, коју је предочила Меријен Херш. Повезивање са заједницом памћења ван породичних основа важан је по-етички гест јер се трауматско искуство тиме чини интегралним делом заједничког сећања и колективне културе памћења, уједно потврђујући став Меријен Херш да се поетика постмеморије све више гради путем имажинације, пројекције и стварања, а не кроз чинове присећања (Hirsh 2012: 5).

Предложак Зографовом стрипу јесте *Борска бележница* Миклоша Раднотија, мађарског модернистичког песника јеврејског порекла. У Бору и околини је почевши од 1942. године па све до краја рата било више од четрдесет радних логора у којима се експлоатисала руда бакра за потребе индустрије Трећег рајха; на основу споразума са немачком компанијом Тот, мађарска влада се обавезала да испоручи десет хиљада радника за рад у источној Србији, превасходно за изградњу железничке пруге од Бора до Дунава; радна снага из Мађарске је почела да пристиже октобра 1943. године, а у пролеће 1944. у борски радни логор је стигао и песник Миклош Радноти; у касну јесен 1944. Немци су одлучили да логораше јеврејског порекла пребаце из Бора у Немачку и на том путу, у околини Абде, Радноти је убијен; након ексхумације масовне гробнице 1946. пронађена је бележница у којој је Радноти писао стихове током борског заточења и на путу за Немачку, а последње стихове забележио је на дан свог погубљења.

Већ самим насловом стрипа Зограф сигнализира тежиште свог уметничког рада. У случају *Борске бележнице* аутор не илуструје њен садржај, односно не укључује Раднотијеве стихове у свој графички наратив. Визуализација дискурса писама Хилде Дајч је следила њихову комуникативну, дијалошку природу, писма су отпослата ради читања/виђења искуства које се њима документује и аутор отвара колективни хоризонт њихове рецепције. У стрипу „О Борској бележници” Зограф је превасходно заинтересован за услове настанка *Борске бележнице* или, прецизније казано, за настапак *Борске бележнице* упркос условима у којима се нашао Миклош Радноти. *Борска бележница* је у Зографовом стрипу и тестимонијални објекат, и меморабилија искуства екстремног насиља, али и мнемонички означитељ који укршта како шире перспективе културе памћења, тако и микроповести екстремних егзистенцијалних искустава.

Полазећи од Раднотијеве *Борске бележнице*, Зограф гради сложен графички наратив из ког се излучује неколико мнемоничко-меморијализацијских парадигми које сежу у колективно и индивидуално искуство. Стрип отвара „кратка историја” Бора као места експлоатације руде бакра. У првом кадру приказан је неолитски жртвеник, „рударска лампица са праисторијског рудника Рудна глава”, који је пропраћен записом – „Околина Бора, у источној Србији, од праисторијских времена је била повезана са

експлоатацијом руде бакра” (Zograf 2022: 20). Овај кадар прожет је вибрантним семантичко-симболичким потенцијалом. Он не само да отвара историјске дубине у које сеже експлоатација бакра на борском подручју већ успоставља и временски континуитет које и данас траје; фигура жртвеника у контексту експлоатације својим метафоричким и асоцијативним потенцијалом отвара значењско-симболичку полисемију – наратив о руднику повезаће се са наративом о експлоатацији и жртвовању људи. У наредна четири кадра излаже се историјска контекстуализација Раднотијеве *Бележнице*, али и поетика памћења коју доноси овај стрип: масовна експлоатација бакра од 1904. године, када је француска компанија изградила рудничка постројења у Бору, који привлачи раднике из разних делова Европе; немачка национализација рудника након окупације Француске 1940. за потребе немачке војне индустрије; изградња четрдесетак радних логора у околини Бора у које су довођени заробљеници из Италије, Грчке, Пољске и других европских земаља. Транснационални оквир памћења, умрежавање трауматичног наслеђа и њихове меморијализације опирају се национално искључивим комеморацијским праксама које нису вођене етиком дужности, већ прагматизмом политичког тренутка.

Специфичним историјским уоквиривањем Зограф хронотопизује Раднотијеву *Борску бележницу*, отварајући меморијализацијско-симболичку потенцију овог топонима као „места сећања”. Уједно, хронотопизацијом *Борске бележнице* аутор отвара наслеђе овог места, наслеђе екстремног насиља за укључивање у шири дискурс памћења и његових политика у савременом контексту. Формативни елементи наратива борских радних логора – транснационалност, емиграције, колонијална експлоатација и робовски рад, мучење и убијање људи – отварају их за повезивање са различитим историјским искуствима и њихово памћење у интеркултуралној перспективи. Зографов стрип „О Борској бележници” стога можемо да посматрамо и као драгоцен прилог, речима Мајкла Ротберга, „архиви вишесмерног памћења”, јер нуди бројне могућности аналогичких апропријација. Ротбергов концепт *вишесмерног памћења* подразумева репрезентацијску интеракцију између различитих видова наслеђа историјског насиља (Холокауст, колонијализам, расизам, етничка чишћења и геноцид), динамичног трансфера између различитих времена и места у чиновима културног памћења, дистанцирајући колективно памћење од ексклузивних верзија (националног) културног идентитета, признајући како сећање пресеца и повезује различите просторне, временске и културне локације (Rothberg 2009: 11). „Замршено, понекад историјски неоправдано, кретање напред-назад наизглед удаљених колективних сећања у колективној свести и ван ње” (Исто: 17), које Ротберг означава као вишесмерна сећања, своју еманципаторску димензију пак откривају у могућности да представљају медијум за стварање нових комуналних и политичких идентитета, те да буду „подстрек неочекиваним актима емпатије и солидарности; заиста, вишесмерно памћење је често сама основа на којој људи граде и делују на основу визије правде” (Исто: 19).

На трагу Ротберговог концепта вишесмерног памћења, односно његове важности и продуктивности у контексту културе памћења, говорио је и Александар Зограф у интервјуу датом поводом објављивања стрипа „О Борској бележници”. Одговарајући на питање о разлозима непостојања сазнања о радним логорима, аутор успоставља типолошку везу између трауматичних искустава, адресирајући важност културе памћења и за разумевање савремених и недавно минулих технологија насиља на овим просторима:

Није се довољно бавило бележењем и то научним бележењем онога што се збивало у логорима, било да су у питању логори екстерминације или радни логори. То је велики проблем. Немамо изграђену свест о томе шта се овде дешавало током Другог светског рата и то се испоставило, нарочито у овој средини, као трагична околност јер су се 1990-их поновиле многе од тих техника убијања. Они који су били жртве сад су употребили исту технику екстерминације да би се обрачунали са својим непријатељима, а то се десило захваљујући томе што смо потискивали прошлост (Kožul 2019, Web).

Не уписујући непосредно дијахронијску линију екстремног насиља из чије перспективе се може реактуелизовати наратив о борским радним логорима, Зограф пак сугестивном реконструкцијом овог хронотопа и његовом сложеном политичком имагинацијом, кроз сцене изабљивачког рада логораша, њиховог изгладњивања, као и кроз сцене мучења и убијања логораша, уписује у њега потенцијалне „имагинативне везе супстанцијалне за вишесмерно памћење”, имагинативне везе које омогућавају да различите историје и друштвене групе буду виђене (Rothberg 2011: 18). У архиви вишесмерног памћења која је, дакле, несводиво трансверзална, пресецајући жанрове, националне контексте, периоде и културне традиције (Исто), наративу о борским радним логорима и злочинима могли би да се придруже и наративи о нацистичкој колонијалној окупацији Србије у локалном и европском контексту, али и (ако се задржимо на мотиву рудника) злочини у рудницама код Приједора деведесетих година, те би предмет једног истраживања могло да буде компаративно сагледавање Зографовог стипа и романа Дарка Цвијетића који тематизују топониме рудника деведесетих у контексту логорских искустава и злочина, а нарочито роман *Превише ми шо. Осам дјевојчица* (2024) у ком се такође развија ова тема, али се и имплицитно успостављају везе са Холокаустом и у ком су стихови Миклоша Раднотија исписани као један од епиграфа.¹¹

Доминантан микронаратив у стрипу „О Борској бележници” јесте искуство Миклоша Раднотија, умрежено са колективним логорским искуством. Графички наратив, након краћег осврта на песников стваралачки рад претходних деценија, прати његово заточење у логору Хајденау у околини Бора и током Усиљеног марша када је око шест хиљада мађарских Јевреја било присиљено на повратак у Немачку кроз територије које

11 Да је Бор отворен за уписивање различитих политичких имагинација у колонијалном контексту осведочава *Слепи путник* (2022), еко-трилер и сајберпанк авантуристички роман Владимира Миркова Живановића, који својим антиколонијалним наративом имплицира и идеје покрета несврстаних (и његову мрежу мобилности и размена) као интеркултурално наслеђе овог града.

су контролисале немачке и мађарске власти. Логорско искуство се излаже наново кроз корпоралност. Динамично смењивање реалистичких приказа изгладнелих, изабљених, тучених, обешених тела, појединачних тела и хрпе лешева, са врло минуциозном инскрипцијом дисциплиновања и тортуре, постиже ефекат ониричког, јер нас суочава са „надреалним” димензијама патње и страдања. Зограф пак не илуструје стихове Миклоша Раднотија, већ представља њихову документарну подлогу. Док се у Раднотијевим стиховима излучује рефлексивно-медитативна срж трауматског искуства, њихово семантичко-симболичко превођење у метафоричком регистру, Зограф визуелизује сирову бруталност логорског не/живота. Равни у којима су сустичу Раднотијеви стихови и Зографов графички наратив јесте њихов емотивни набој и етос емпатије према страдалницима.

У једном кадру Зограф пак директно алудира на стихове Раднотије-ве *Бележнице*, односно песме „Разгледница” (4). Овај кадар вансеријско је естетско уобличавање апокалиптичног искуства и екстремног егзистенцијалног доживљаја. Кадар је пропраћен текстом у ком се читаоци упућују на песму у којој је Радноти описао страдање виолинисте Миклоша Лоршија, који није желео да се одвоји од виолине коју је везао за леђа, те га је војник убио. Реч је о последњој песми коју је Радноти написао непосредно пре сопственог страдања, о стиховима који нису „уметничко надилажење стварности, нити поетско извештавање о ужасима безразложног страдања”, већ „директан пренос смрти, сабијен у седам стихова који спадају у најужи круг врхунских остварења литературе о логорима и страдању у њима” (Рауповић 2019: 60). У преводу Данила Киша ти стихови гласе: „Сруши се крај њега, тело се преврну, / већ згрчено беше ко струна на мразу. / Метак у потиљак. – Овако ћеш и ти, – / шапнух себи – полегни на стазу. / Трпљење процвета у смрт што мори. – / Der springt noch auf – зачух над собом, / Крваво се блато у уху ми скори”.

Егзистенцијална драматика ових стихова у Зографовом кадру је кондензована у композиционој динамичности и „хватању” самог момента смрти/умирања – *рушење тела, мешак у потиљак*. Снагом своје ликовне експресије аутор превазилази жанр-сцену егзекуције заробљеника и преводи је до саме есенције Раднотијевих стихова – суочавање и прихватање *социствене* смрти. У средишту цртежа је војник у одлучном и чврстом ставу док испалује метке у главу заробљенику, *мајстор из Немачке који снајпри смрш*, како је певао Целан. Спој две људске фигуре, човека који је погођен и другог који га придржава, рефлектује пуноћу егзистенцијалне луцидности о којој ова *шабла* сведочи – гледање смрти у очи, држање у наручју неминовности сопственог краја. Лице човека који прихвата устрељеног друга исијава одлучношћу, самосвешћу и присуством. То присуство у сопственој смрти о којој сведоче Раднотијеви стихови, а Зограф уцртава у положај тела, снагу и чврстину са којима се прихвата тело друга заробљеника, прераста у метонимијску пројекцију страдања, али и надилажења смрти. Кадром доминира жута кружница чије симболичке конотације овој сцени, односно трасмедијацији стихова, дају рефлексивну густину и слојевитост. На црној позадини кружница, понајпре, асоцира на светлост, осветљавање овог

чина и искуства, иницијално у Раднотијевим стиховима и потом у Зографовом визуелном сведочанству. Тако стихови/цртеж бивају освeтљени у својој testimонијалној, али и егзистенцијалној битности. Кружница својим испупчењима асоцира и на цвет и тиме се цртеж семантичко-симболички повезује са сликом клијања и цветања заплитеном у Раднотијевим стиховима: човек је процветао у смрти, смрт је ослобађање од ништења, али и сам чин умирања оличава, у овом случају, цветање снаге људског духа који се суочава са смрћу и пише стихове о њој (или се не одваја од своје виолине), трансцендирајући је песничком речју. Ово значење се слива и у полисемични глагол *aufspringen*, који изговарају немачки војници, а који у своје фразеолошко окружење призива и слику герминације. Раднотијева *Бележница* и Зографов стрип јесу одговор немачким војницима/смрти – песничково тело јесте процветало у његове стихове којима смрт није могла ништа. Напослетку, материјално присуство Раднотијеве *Бележнице* у Зографовом стрипу такође рефлектује кружница. Кружница на Зографовом цртежу асоцира на визуелно упечатљиву кружницу која је избила (радом времена, влаге, оштећења?) и која се данас може видети на страници *Бележнице* на којој је исписана „Разгледница (4)”.¹² Сложена трансмедијација Раднотијеве „Разгледнице (4)”, њених стихова и њене материјалности, у коначници, сустиче се и потврђује завршне речи стрипа „О Борској бележници”, у којима аутор прегнантно предочава како смисаоно-симболички потенцијал *Борске бележнице*, тако и уметничког стварања: „Раднотијеви стихови, ускрсли из трулежи, један су од доказа који имамо да снага духа може да надживи бруталну силу подивљале идеологије” (Zograf 2022: 33).



Холокауст у збирци *Приче из Другој рајна*

Након објављивања у *Времену*, Зографови радови „Писма Хилде Дајч” и „О Борској бележници” били су укључени у динамичну издавачко-излагачку и преводилачку делатност, циркулишући домаћим и иностраним јавним просторима, отварајући и тиме могућност укључивања обрађених наратива у културално памћење. Тако су, на пример, „Писма Хилде Дајч”

¹² Раднотијева *Борска бележница* чува се у библиотеци Мађарске академије наука и уметности у Будимпешти. Факсимили *Бележнице* могу се погледати на бројним интернет сајтовима.

била изложена у београдском Пароброду, а стрип је укључен и у документациони центар Јад Вашема у Јерусалиму;¹³ стрип „О Борској бележници” био је изложен у Салону Музеја савремене уметности, а укључен је и у издање *Борске бележнице* Народне библиотеке Бор. Оба стрипа Зограф је уврстио у збирку *Приче из Другој рати* (2022), која отвара још једну рецепцијско-интерпретативну парадигму.

У предговору Зограф се осврће на своју постмеморијску поетику, сигнализирану већ самом насловном страном, врло сугестивним перитекстом – цртеж три немачка војника запетих пушака испред којих се налази цивил. Немачки војници одредницу *другог* везују за Други светски рат, а цивил асоцијативност премешта у фондус маргинализованих наратива, микроприча и приватних историја коју историографски дискурс оставља на својим ободима, ако их и евидентира. Постмеморијски рад који обележава *Приче из Другог рата* и јесте усмерен ка дестиловању потиснуте перспективе, перспективе свакодневице цивилног становништва. Међутим, Зограф не прави потпуни отклон од меморијализацијских формација које је баштинила социјалистичка култура сећања заснована на наративу херојства. 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. Социјалистичку политику културе памћења оријентисану ка меморијализацији партизанске борбе Зограф у уводнику проблематизује из двоструке перспективе. С једне стране, аутор истиче пропуштање да се препозна специфичност искуства појединих етничких група или цивила као друштвене групе. С друге стране, аутор скреће пажњу на недовољност модернистичких монументалних форми које су ослобођене документационо-информацијске димензије, те је „славна прошлост” потоњим генерацијама пренета као „мутна слика”. Напослетку, Зограф се осврће и на репрезентацијска исклизнућа, на покултурна „смешна поједностављивања” „мукотрпне борбе за ослобођење” – „када су деведесетих на ред дошли националисти, они су имали лак посао да све то извргну руглу. Читаво једно раздобље, са свим својим комплексностима, уместо да буде предмет критичког разматрања, паушално је дискредитовано, као што је некад било предмет паушалне глорификације” (Zograf 2022: 7).

Новонастала епохална ситуација, стога, како нам аутор сугерише, изискује нове моделе интерпретације, меморијализације и репрезентације. Постмеморијски уметнички рад Александар Зограф, међутим, не види само као простор за нове форме меморијализације, већ и као простор суочавања са негативном прошлошћу и наслеђем које је било изложено диригованом забору или је прекривено тишином стида, и које јесте место пулсирајуће трауме табуисаног памћења, наместо да буде *место сећања*

13 Министарство просвете је уз подршку израелске амбасадe дистрибуирало стрип у школе широм Србије. Едукативни потенцијал стрипа у основи је изванредног пројекта *Естер. Приче о животу у предратној Србији и Холокаусту за време немачке окупације*, у оквиру којег се развијају наставни материјали у форми дигиталног интерактивног стрипа о Холокаусту. Идејни покретач пројекта је новосадска организација Тераформинг, а екипу међународних стручњака и уметника предводи Мишко Станишић. Вид. <https://ester.rs/>.

које колективу отвара нове перспективе заједништва и деловања – „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 (Исто: 6).

Стрипови „Писма Хилде Дајч” и „О Борској бележници” укључени су, дакле, у збирку која нам осветљава период Другог светског рата из неуобичајене перспективе, односно перспектива: 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, *Полиџикиној* 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 попришта идеологије, свакодневице као места екстремног насиља, али и поља различитих тактика отпора. *Приче из Другог раја* отелотворују различита искуства насиља и/ли отпора, међутим, њихова повезница јесте њихово неуклапање у велике историографске наративе (в. Свирчев 2023).

Збирку *Приче из Другог рата* затвара Зографов поговор „Мала породична историја”. Овај мултимедијални текст екстрахује кључне поетичке поступке у стриповима, попут поступка персонализације историографског дискурса и историзације приватног искуства. Изражујући историју своје породице, пре свега свог деде и бабе, Петра и Спасеније Павков, њихове улоге и активности током Другог светског рата, уз наглашено лични, интимистички однос према причи, исписујући је, дакле, из перспективе генерације постмеморије којој припада, Зограф уланчава низ микроприча, међу којима су и приче о јеврејском искуству. Међутим, том искуству, посебице преко (микро)наратива о Бори Баруху, Зограф даје плуралност значења и не своди га искључиво на искуство страдања. То је изнимно важан гест у политици памћења коју аутор обликује у збирци *Приче из Другог рата*. Најпре, Зограф успоставља афилијативну мрежу преноса сећања на јеврејско искуство преко тропа пријатељства – мимо, дакле, биолошких линија повезивања, и тиме фундира шире перспективе интегрисања искуства мањинских заједница у савремену културу памћења. Потом, мапирање јеврејског искуства током Другог светског рата ослобађа стриктне кодираности пасивним страдањем, предочавајући учешће Јевреја у покрету отпора и у оружаном борбама партизанских јединица. Напослетку, Бора Барух бива укључен у још један формативни наратив *Прича из Другог рата*, наратив о естетском активизму и отпору. „Бора Барух је био у групи партизана која је опкољена и заробљена, и након тога је остао запамћен као неко ко је, између пребијања и непрекидних ислеђивања, без престанка цртао” (Zograf 2022: 110). Укључивши Барухов цртеж „Збег на рушевинама” (1941)

у „Малу породичну историју”, Зограф учвршћује субјекатску позицију актера који су у колективном сећању обезглашени или утишани комеморативном тишином. Наратив који се утемељује у отпору, побуни, солидарности и емпатији, уз конгенијалну ауторску трансмедијацију памћења и писаних/ликовних сведочанстава, уједно је још једна линија додира између „Мале породичне историје” и стрипова „Писма Хилде Дајч” и „О Борској бележници” и посве специфичан приступ наративима о Холокаусту у савременој српској култури.

Зографов специфичан приступ наративима о Холокаусту данас бива препознат као стваралачки подстицајан приступ настојањима да се савремена култура памћења Холокауста учини делатнијом и интегралнијом. Такође, бива препозната важност стрипа као конструктивне форме архивирања, медијације и уређивања памћења, односно стрипа као важне форме естетског активизма и отпора рестриктивној култури памћења. О томе илустративно сведочи збирка стрипова Драгане Радановић, Бориса Станића, Владимира Пајића, Данице Јевђовић и Јелене Ђорђевић Максимовић *Учршћавање историје. Приче о спасавању током Холокауста* (ур. Ружица Девић и Владимир Арсенић, 2021).¹⁴ Уједно, ова збирка отвара могућност да о Зографовом естетском активизму размишљамо и у контексту његових потенцијалних континуитета, те да, наместо затварајуће тачке, осврт на његове стрипове о Холокаусту окончамо запетом.

Извори

Zograf, Aleksandar. *Priče iz Drugog rata*. Beograd: Popbooks i Muzej Jugoslavije, 2022.

Литература

- Arsenić, Vladimir i Ružica Dević (ur.). *Ucrtavanje istorije. Priče o spasavanju tokom Holokausta*. Beograd: Centar za primernjenu istoriju, 2021.
- Asman, Alaida. *Duga senka prošlosti*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2011.
- Beronja, Vlad. „Recollecting an Alternative Modernity: Aleksandar Zograf’s Flea Market Archaeologies”. U: *Post-Yugoslav Constellations. Archive, Memory, and Trauma in Contemporary Bosnian, Croatian, and Serbian Literature and Culture*. Eds. Vlad Beronja and Stijn Vervaeet. Berlin, Boston: De Gruyter, 2016. 237–250.
- Vervat, Stejn. „Sećanje na Holokaust u jugoslovenskoj i postjugoslovenskoj književnosti: transnacionalne dimenzije traumatskih sećanja na Balkanu”. U: *Holokaust i filozofija*. Ur. Mark Lošonc i Predrag Krstić. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2018. 103–130.
- Vervat, Stejn. *Holokaust, rat i transnacionalno sećanje*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2020.
- Dragičević Šešić, Milena i Ljiljana Rogač Mijatović. „Od sporne prošlosti do zanemarene sadašnjosti: kulturna politika sećanja beogradskog Starog

14 Публикација је доступна на сајту издавача, Центра за примењену историју, https://www.cpi.rs/media/publications/Ucrtavanje_istorije.pdf.

- sajmišta". Zidne novine projekta Protiv zaborava – četiri logora II Svetskog rata u Beogradu, <http://www.protivzaborava.com/wallpaper/od-sporne-proslosti-do-zanemarene-sadasnjosti-kulturna-politika-secanja-beogradskog-starog-sajmista/>.
- Kožul, Aleksandar. „Aleksandar Zograf: Priče su svuda, samo ih treba nekako naloviti”. *Novosti*, 21. 6. 2022, <https://www.portalnovosti.com/aleksandar-zograf-price-su-svuda-samo-ih-treba-nekako-naloviti>.
- Manojlović Pinter, Olga i Aleksandar Ignjatović. „Prostori selektovanih memorija: Staro sajmište u Beogradu i sećanje na Drugi svetski rat”. U: *Kultura sjećanja: 1941. Povijesni lomovi i savladavanje prošlosti*. Ur. Sulejman Bosto, Tihomir Cipek i Olivera Milosavljević Zagreb: Disput, 2008. 95–112.
- Paunović, Zoran. „Borska beležnica Mikloša Radnotija: Hronika najavljene smrti”. U: *Borske beležnice*. Ur. Dragan Stojmenović. Bor: Narodna biblioteka Bor, 2018. 39–60.
- Ransijer, Žak. *Politika književnosti*. Novi Sad: Adresa, 2008.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Свирчев, Жарка. „Други светски рат, зографовски”. *Поља* 68. 541 (2023): 225–229.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Chute, Hillary L. *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

Žarka Svirčev

ALEKSANDAR ZOGRAF'S AESTHETIC ACTIVISM AND HOLOCAUST MEMORY CULTURE

Summary

Aleksandar Zograf's Holocaust comics "Letters of Hilda Dajč" and "The Story of Notebook" are a relatively rare space for creating post-memory artistic practice in the last decade in Serbian culture. Zograf's comics interact with suppressed places of memory of the Holocaust (the concentration camp at the Old Fair in Belgrade and the labor camps near the mine in Bor). The author inventively curates memory, and his comics become new places for memorializing socially traumatic memories (such as local collaboration with Nazis). In comics, Zograf translates marginalized narratives from the Holocaust/World War II into the sphere of oral/private communication into cultural memory or makes displaced narratives visible again, destabilizing knowledge stored in known (widely used) sources. From both "exhibition" tactics comes a kind of counter-memory and archive that opposes the institution of the canon governed by political memory. By shaping comics as places of transnational, *multidirectional*, and intercultural memory, Zograf also re-signifies the narratives about the experience of the Jewish community during the Second World War, highlighting their subject positions and roles as fighters, whether they participated in armed conflicts or articulated resistance through creativity.

Издавач
Институт за књижевност и уметност, Београд

За издавача
Бојан Јовић

Лектура
Мирјана Карановић

Прелом
Новак Ђукић

Индекси
Тијана Јовановић

Корице
Бобан Савић Гето

Тираж
150

Штампа
Birograf comp doo, Београд

ISBN 978-86-7095-348-2

Београд
2025