

UDK BROJEVI: 77.039:316.75

ID BROJ:197078796

Milanka Todić

Fakultet primenjenih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu

SOCREALISTIČKA MONTAŽA KAO SLIKA VREMENA

Apstrakt:

Retorika fotografije je, u izvesnom smislu, jednoznačna i ograničenih mogućnosti pošto je njena vizuelna poruka usidrena u svetu realnih pojava i zatvorena u referentne granice vlastitog medija. Ali baš ta čvrsta veza sa referentom, ta objektivnost fotografije, bila je u duhu vremena jer je podržavala realizam, kao ključnu estetsku normu u umetnosti so realizma. Fotografska slika je imala zadatak da vizuelno dokumentuje utopističku tezu da se socijalističkim preobražajem privrede i društva, preobražava i čovek, a postupci „montiranja“ bili su neophodni i na dohvat ruke u jugoslovenskoj monumentalnoj ideološkoj radionici u kojoj se rađao vrli novi svet.

Ključne reči: fotografija, socijalistički realizam, montaža, foto-montaža, kultura agitpropa

Ovaj rad nastao je u okviru projekta
“Srpska umetnost 20. veka: nacionalno i Evropa”
Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije (ev. br. 177013).

Ministarstvo istine je u Orvelovoj priči 1949, objavljenoj iste te godine, imalo zadatak da, u sklopu propagande, nameće nove poglede na svet iz perspektive Velikog brata. Glavni junak je stalno čitao novine i tekstove objavljene u prošlosti i prilagođavao ih aktuelnim partijskim propagandnim ciljevima. Onaj koji nadzire i konstruiše prošlost komandant je budućnosti, a onaj koji komanduje budućnošću kontroliše prošlost, parafraza je Orvelovog distopijskog uvida u totalitarnu stvarnost.¹

Agitaciona i propagandna aktivnost Vrhovnog štaba Komunističke partije Jugoslavije dobila je institucionalnu strukturu već krajem 1944. godine. U sklopu „aparata za agitaciju i propagandu.“² Tada nije postojalo ministarstvo istine kao kod Orvela, ali je formiran Istorijski institut, koji je iz perspektive komunističke partije, kao pobjedničke strane u Drugom svetskom ratu, pristupio novom čitanju prošlosti. Aparat za agitaciju i propagandu je imao osim propagandne sekcije i druga odeljenja: za kulturno-prosvetni rad, za štampu i na kraju, ali ne i najmanje važno, osnovan je Savezni odbor za foto-amaterstvo (1946) i, konačno, Narodna tehnika (1948) sa fotografskom i filmskom sekcijom.

Sve te nove institucije kulture bile su uokvirene ideologijom komunističke partijske i hijerarhijske organizacije koja je ustanovljena tokom partizanskog rata. Na privremeno oslobođenoj teritoriji Bihačke republike, tako je osnovano prvo partizansko pozorište 1942. godine čiji je upravnik bio književnik Ivan Frol, dok je dramsku sekciju vodio Vjekoslav Afrić, glumac i autor filma *Slavica* (1947), prvog jugoslovenskog filma koji je dao pečat politizaciji kulture u eri agit-propa. O radu baletske sekcije u partizanskom pozorištu brinuo je Žorž (Georgij) Skrigin, fotograf, snimatelj i reditelj, čiji je umetnički rad obeležio vizuelnu kulturu socijalističkog realizma i kome je, u najvećoj meri, posvećen ovaj esej.³

U eri agitacije i propagande, koja zvanično traje u Titovoj Jugoslaviji od 1945. do 1952, pa sa nekim izmenama i do 1958. godine, retorika fotografije se sistematski uključuje u centralizovanu strukturu novih medija masovne komunikacije koji nisu reklamirali određene proizvode radi podsticanja potrošnje, kao u kapitalizmu,⁴ nego su agitovali za jednu estetičko-etičku ideologiju u znaku uspešno izvedene revolucije.⁵

Fotografija, kao popularni medij vizuelne komunikacije, svojom multiplikovanom mehaničkom slikom, proizvodi i artikuliše ključne poruke u ideološkoj i vaspit-



MIHAILO PETROV, PRVI KONGRES
SAVEZA METALACA, PLAKAT (1945)

noj, a ne ekonomskoj i konzumerskoj društvenoj sferi. Njena medijska poruka, čiji je referent čvrstvo vezan za stvarnost, imala je težinu prave istine. Međutim, ruski teoretičari, kao Nikolaj Tarabukin, isticali su da je čisto naturalistička slika neupotrebljiva za propagandu i da se njena dokumentarna ravan lako može prekriti velovima ideološke agitacije.⁶

Retorika fotografije je, u izvesnom smislu, jednoznačna i ograničenih mogućnosti pošto je njena vizuelna poruka usidrena u svetu realnih pojava i zatvorena u referentne granice vlastitog medija. Ali baš ta čvrsta veza sa referentom, ta objektivnost fotografije, bila je u duhu vremena jer je podržavala realizam, kao ključnu estetsku normu u umetnosti socrealizma. Kao agitaciona umetnost, socrealizam je insistirao na pravdi i istini, s jedne strane, dok je sa druge, „montirao“ vizuelna sveočanstva u skladu za ciljevima partijske propagande. Socijalistički realizam, otuda, rado „govori o objektivnoj i pravoj realnosti, ali on sam je, zapravo, inscenira i proizvodi,“ kaže Boris Grojs.⁷ Dakle, fotografija je svojom „istinitom“ slikom fiksirala realnost, ali je morala agitovati za transformaciju sveta i izgradnju novog čoveka prema direktivama partije. Drugim rečima, fotografska slika je imala zadatak da vizuelno dokumentuje utopističku tezu da se „socijalističkim preobražajem privrede i društva, preobražava i čovek,“⁸ a postupci „montiranja“ bili su neophodni i na dohvata ruke u toj monumentalnoj ideološkoj radionici u kojoj se rađao vrli novi svet Federativne narodne republike Jugoslavije.



NIKOLA BIBIĆ, *PROBIJANJE TUNELA VRANDUK*, NASLOVNA STRANA "DUGE" (1947)

Spektakl slika vremena

„Objektivom se iseca deo stvarnosti kao sekirom“, kaže Ajzenštajn.⁹ To je kamen temeljac od koga kreću sve strategije manipulisanja slikom, a pre svega, motaža atrakcija u agitprop kulturi. Ako montaža masovne i tehničke slike treba da predstavlja atrakciju, tačnije, spektakl za oči, onda to znači da vizuelni sadržaj fotografije ili filma mora biti mnogo dinamičniji i uzbudljiviji od sveta kakav poznajemo ili kakvim ga prikazuje neposredno snimanje. Kada se „istinit“ prizor oštro i bezšavno, kao sekirom, iseče objektivom fotografske ili filmske kamere, on je zauvek istrgnut iz konteksta stvarnosti i podložan je manipulaciji. Ta slobodno plutajuća vizuelna poruka može se, kasnije, dalje nadograđivati i uključivati u bilo koji narativni tok i u bilo koji konstrukt o životu i svetu.

Ikonografija i reprezentacija partijske moći podrazumevala je manipulaciju mehaničkim fotografskim slikama kako bi posmatrač bio uveden u lepotu iluzionističkog sveta spektakla gde džinovski partijski lider nadgleda transformaciju čitave zemlje, kao na plakatu Gustava Klucisa i Valentine Kulagine, *Pobeda socijalizma je sa naše strane obezbeđena*, iz 1932. godine. Montažne tehnologije prihvatili su, po uzoru na sovjetske autore mnogi jugoslovenski umetnici, pa je tako Mihailo Petrov za *Provi kongres saveza metalaca* u Beogradu 1945. godine montirao spektakularnu scenu susreta ogromnog čoveka sa čekićem u ruci i liliputanskih fabričkih dimnjaka. Ne treba zaboraviti da je ta revolucionarno nova tehnologija montiranja učinila da slika realne stvarnosti postane atraktivna i zavodljiva za oko običnog posmatrača. Ona je u iskrivljenoj i montiranoj perspektivi mešala veliko i malo, stvarnost i san, sadašnjost, prošlost i budućnost. Kratko rečeno, montaža se u socrealizmu uzdiže do vizuelne atrakcije, ona posmatraču oduzima dah i izaziva kod njega optički šok koji ga iz sveta sumorne stvarnosti prenosi u svet utopijske bajke.

Slavna fotografija Žorža Skrigina *Zbeg*, snimljena 1943. godine, toliko je puta objavljena u visokotiražnim udžbenicima i novinama da pripada kolektivnom vizuelnom pamćenju ere komunizma. Za nju se još može reći i da je jedna od vizuelnih matrica koja je oblikovala konstrukt kolektivne istorijske memorije o partizanskoj borbi u Jugoslaviji.¹⁰ Usamljena žena, na Skriginovoj fotografiji, sa dvoje nejake dece u pustom predelu ključni je simbol majke hrabrosti i reprezentativan primer distribucije mita o ženskom heroju u muškim poslovima, kakvi su ratovi i revolucije. Ali, baš tu čuvenu fotografiju treba posmatrati i kao fragmentarnu vizuelnu matricu po kojoj je izvedena radikalna reforma dokumentarnih vrednosti u fotografskoj slici u eri agitacije i propagande. Skriginov *Zbeg* je slika vremena i model revolucionarne koncepcije prikazivanja istorije novim tehnologijama montaže i manipulacije.¹¹

Na prvi pogled osnovna semantička ravan oslanja se na sliku usamljene majke u negostoljubivom pejzažu, koja na leđima nosi jedno, a vodi drugo dete za ruku. Fotografija se izlaže i objavljuje ne samo po završetku rata, već i mnogo kasnije, sve do nedavno kada je ugledni dnevni list *Politika* doneo reportažu o Branku i Dragici Tepić, sa majkom Milicom iz Knežice kod Dubice pod naslovom „Večiti izbeglica sa čuvene fotografije.“¹² Međutim, ono što je najvažnije tek sledi: Skriginov *Zbeg* nije stalno jedna te ista slika. Njena retorika se menjala i dopunjavala tako što je stalno dobijala različite legende. Ponekad je uz sliku stajala samo kratka odrednica „zbege“, dok bi se drugi put naglašavalo da je scena snimljena baš na Knežopolju, na Kozari gde je došlo do sukob između partizanskih i fašističkih snaga 1943. godine. „Legende imaju jednu važnu osobinu“, kaže ugledni teoretičar jugoslovenske fotografije Macarol, i nastavlja: „Fotografija kao takva poseduje više propagandne osobine, dok naslov deluje više agitaciono.“¹³

Ne samo što se legendom, kao agitacionom alatkom, usmerava pažnja posmatrača izvan vizuelnog polja, nego se fotografija i tekst koji je prati posmatraju u sklopu kompleksne retorike slike. Vizuelno i verbalno teku kao dve paralelne linije u procesu čitanja. Naknadnim postupkom montaže, kada se tekst legende lepi za sliku



ŽORŽ SKRIGIN, *ZBEG* (1943)

i kada kao u navedenom Skriginovom primeru ispod slike ne stoji da su na fotografiji Milica Tepić sa decom Brankom i Dragicom, već da je to *Zbeg* konstruiše se nova, ideološki i partijski, poželjna poruka. U toj vizuelno-tekstualnoj naraciji, koja funkcioniše kao istinita alegorija, posmatrač treba da reši složeni rebus: pred njim je slika vremena, a da bi je razumeo neophodna su mu mnoga predznanja iz istorije, na primer, ali i ona vezana za taktike montiranja i agitacije u totalitarnim društvima. Svest o kontinuiranoj manipulaciji slikom je nešto što ne treba zanemariti ni pre ni posle pojave digitalne tehnologije.¹⁴

Ako je fotografija indeks, ako ona registruje realno prisustvo i ako ona uspostavlja čvrstu vezu između vizuelne forme i subjekta ili objekta koji pred-

stavlja, onda je u njenu autentičnost zaista teško posumnjati čak i u našoj post-fotografskoj i digitalnoj eri. Na temelju te pretpostavljene objektivnosti može se montažnom tehnologijom neosetno transformisati i konstruisati sasvim nova, ideološki podobna, a spektakularna vizuelna poruka. Metodama fotomontaže, na primer, lako se montiraju dve ili više fotografija koje su snimljene u različitim vremenskim intervalima i na sasvim različitim mestima. Time se u novi vizuelni narativ virtuelno spajaju vremenski i prostorno udaljene situacije i scene, naravno, i ljudi. Montažne tehnologije podrazumevaju, čak i pre pojave kompjuterskog fotošopa, bezšavno spajanje snimaka čime se napušta mimetički kontekst reprezentacije i prelazi u sferu metaforičnog i simboličnog vizuelnog prikazivanja.

Kada se u Skriginovoј fotografiji *Zbeg* nad usamljenom majkom sa decom nadviju gusti i tamni oblaci onda to nije samo znak dramatičnog vrhunca porodične tragedije nego i usvojenog znanja da je fotomontaža novi jezik modernog doba i politizovane estetike spektakla slika. Naime, teško bi bilo poverovati da je fotografija *Zbeg* nešto drugo do dokument – autentično svedočanstvo o tragičnim aspektima građanskog rata. Ali kada se uporede dve samo na prvi i letimičan pogled identične fotografije, i kada se uz to još zna da su Skriginu, kao uglednom umetničkom fotografu koji je nagrađivan na svetskim izložbama fotografije u predratnom periodu, svakako bili dobro poznati efekti montaže, onda se mora zaključiti da su gusti oblaci u pozadini *Zbega* montirani kako bi vizuelno pojačali ljudsku dramu.¹⁵

Fotografija koja jednom nema a drugi put ima oblake u pozadini glavne junakinje odstupa od naturalizma i zamagluje granice između stvarnog i fiktivnog. „Fotomontaža nije jezik istine nego fikcije,“¹⁶ naglašava Margaret Rovel, a sučeljavanje različitih fragmentarnih slika vodi ka inscenaciji i konstrukciji agitaciono-propagandnog konteksta. Skriginovu fotografiju otuda treba čitati u kontekstu ideološke agitacije u kojoj vizuelni konstrukt o slavnoj prošlosti treba da potvrdi legitimnost aktuelnih partijskih stavova o događajima iz prošlosti kako bi se kontrolisala budućnost totalitarnog društva.

Postupci fotomontaže su obeležili umetnost Žorža Skrigina, ali podjednako su bili dinamični i u delima drugih fotografa i fotoreportera tokom prvih decenija nove Jugoslavije. Naslovne strane *Duge* (Beograd, 1945), lista sa tiražom od više desetina miliona primeraka u kome su objavljivani „poučni članci iz oblasti nauke u cilju razvijanja opšte kulture i obrazovanja,“¹⁷ propagirale su novu optiku montaže. Revolucionarno nov i politizovan koncept vizuelnog identiteta masovne štampe u socrealizmu potvrđuje i *Duga* iz 1947. godine koja donosi montiranu sliku Nikole Bibića o probijanju tunela Vranduk na pruži Šamac-Sarajevo. Može se čak zaključiti da je izgradnja mitske omladinske pruge tekla paralelno sa izgradnjom nove estetike vizuelnog spektakla. Naime, na naslovnoj strani *Duge*, kao na slavnim Klucisovim posterima, u dijalektičkom odnosu svetlo-tamnog sučeljavaju se dve različite scene i deformiše se perspektiva, a sve to prati tekst legende: „Svaki dan je nova pobeda u bitci za Vranduk.“¹⁸ Popularni slogan izgradnje pruge Šamac-Sarajevo glasio je „Mi gradimo prugu, pruga gradi nas“, a to bi mogao biti i utopistički moto agitacionih i propagandnih stratega socrealizma u izgradnji novog čoveka i sveta.



ŽORŽ SKRIGIN, KOZARČANKA (1943)

Montirane ikone socrealizma

Optički šok i naglašen diskontinuitet avangradnih fotomontaža nisu odbačeni u umetnosti socijalističkog realizma kao nepoželjno istorijsko i predratno nasleđe, naprotiv, montiranje vizuelnih sadržaja je iz zatvorene sfere istorijske avangarde prešlo u polje masovne štampe. Treba primetiti da je umetnost socrealizma donekle revidirala, bolje rečeno komercijalizovala, avangardnu tehnologiju montaže kako bi ona postala prihvatljiva za oči masovne publike. Umesto jasno vidljivih rezova i drskog sučeljavanja različitih realnosti uveden je kontinuitet u naraciji i obezbeđena je komunikativnost vizuelne poruke, u čemu je legenda imala veoma važnu ulogu. Ostala je



ŽORŽ SKRIGIN, *PLITVIČKA JEZERA SU OPET U NAŠIM RUKAMA* (1942)

kako u fotografskom tako i filmskom radu, što se vidi u knjizi *Rat i pozornica* (1968), u filmu *Slavica* (1947), gde je radio kao snimatelj, ali i u nekoliko manje uspešnih filmova režiranih u periodu od 1955. do 1967. godine.¹⁹ Naša analiza će se fokusirati na Skriginove fotografske portrete nastale u godinama Drugog svetskog rata. Radi se o tipskim portretima i vizuelnim modelima u kojima je izvedena uspešna transformacija ličnosti od anonimnog pojedinca do mitskog simbola partizanske revolucije. Od portreta partizanskih boraca, Skrigin je tehnikama montaže i sofisticirane manipulacije izgradio nove, popularne i masovne ikone sočrealizma.

Plitvička jezera su opet u našim rukama, iz 1942. godine se može uzeti za sliku prototip montažnog postupka Žorža Skrigina, između ostalog i zato što je tu uspešno oblikovan vizuelni kliše o snažnoj i borbenoj mladosti kao ključnom nosiocu i čuvaru revolucije.²⁰ On instrumentalizuje estetiku i logiku montaže kako bi udovoljio ideološkim predstavama o divovskoj snazi mladog partizana koji sa puškom u ruci nadvisuje prirodu, odnosno, panoramu Plitvičkih jezera. Anonimni mladi junak kao neustrašivi pojedinac, propagira moć i snagu čitavih partizanskih jedinica u poznatom reklamnom ključu sinegdohe kada jedan delić stoji umesto celine.

„Nema sumnje da je individua fiktivna jedinka ‘ideološke’ predstave o društvu; ali, ona je istovremeno i realnost proizvedena specifičnom tehnologijom vlasti,“ precizan je Mišel Fuko u interpretaciji kompleksnog odnosa reprezentacije pojedinca i zajednice.²¹

Inscenirana i montirana fotografska realnost je, u proizvodnji poželjnih slika, otvoreno i bez ideološke zadržke privajala popularne filmske pa i holivudske glamurozne vizuelne matrice u portretima partizanki. Treba samo pogledati Skriginov

dislociranost fragmentarnih, kao sekirom, odsečenih slika, ali je montažni rez retuširan. Međutim, pravu tehnološku revoluciju izvela je umetnost sočrealizma tako što je postupke montaže komercijalizovala i uklopila u milionske tiraže propagandnih plakata, brošura i novina. Nova optika montaže prihvaćena je i kao estetska platforma i kao korisna alatka u proizvodnji slika namenjenih masovnim medijama jer je uspešno propagirala profane kultove anonimnih junaka revolucije, tj. narodnih heroja.

Koliko je montaža presudna tehnologija u artikulaciji vizuelne poruke o anonimnim herojima revolucije najbolje se može pokazati na primeru tipskih portreta partizanki i partizana. Žorž Skrigin je primenjivao tehnologiju montiranja

portret *Kozarčanke* iz 1943. godine, koji je masovno distribuiran u školskim čitankama i posle rata. *Kozarčanka*, kao uspešna i funkcionalna foto-ikona socrealizma, glorifikuje lepotu i strasni zanos revolucionara na način primeren filmskoj zvezdi. Svako egzotno znanje o mitskoj junakinji revolucije i narodnom heroju bilo bi koliko izlišno toliko i štetno po oreol uzvišenog lika devojke koja se zanosno osmehuje zabacujući glavu. Tek naknadnim istraživanjem, može se saznati da je modela za slavnu *Kozarčanku* bila Milja Marin, rođena Toroman (1926-2007). Fotografija je snimljena na Knežopolju na Kozari, dakle, negde u isto vreme kad i *Zbeg*. Tek kad je masovna ikona izgubila ideološku vrednost i kada je izbledela aktuelnost agitacione poruke, ali i kulturna vrednost fotografije, pojavile su se konkretne informacije o *Kozarčanki*. Dakle, tek u naknadnom post-komunističkom čitanju istorije o *Kozarčanki* se moglo govoriti kao o Milji Toroman, devojci koja je bila partizanska bolničarka na Kozari i koja nije prihvatila ponudu da se priključi partizanskom pozorištu 1943. godine.²² Treba još dodati da oreol anonimnosti i simbolična retorika *Kozarčanke* instrumentalizuje i bezobzirno pretvara stvarnu ličnost, dakle subjekat, u objekat ideološke i partijske moći mimo njegove saglasnosti.

„Montaža, to je kompozicija, raspoređivanje pokretnih slika koje konstituišu posrednu sliku vremena,“ kaže Žil Delez.²³ Manipulacijom i različitim tehnologijama montaže ne konstruiše se samo formalna kompozicija filma već i fotomontaže, a onda na temelju toga i složena propagandna retorika. Od različitih fragmenata nezavisno snimljenih ili naknadno dodatih detalja montira se vizuelna naracija i iznova gradi poželjan lanac značenja socrealističke slike. Drugim rečima, postupci montaže u sferi fizičke proizvodnje slika teku paralelno sa izgradnjom poželjnog ideološkog konstruktura u oblasti agitacije i propagande. Skriginova *Plitvička jezera su opet u našim rukama*, *Kozarčanka*, *Partizanka*, *Zbeg* medijski ne pripadaju filmu, ali ih zbog montažne strukture treba posmatrati kao kvazi-pokretne slike. Te fotomontaže simuliraju filmsku naraciju jer ulančavaju dve ili više slika: portret i jezera, na primer. Istrgnuti segmenti realnosti su vizuelno objedinjeni montažom i kompozicijom, kao i u filmu. Kratko rečeno, mesto i vreme nisu koherentni u pomenutim Skriginovim fotografskim delima već su dislocirani, iščupani iz prvobitnog konteksta i premešteni u neki drugi okvir. Fotografska slika je podvrgnuta de-konstrukciji i postupcima montiranja kakvu poznaje tehnologija pokretnih slika, filma.

Tehnologija montaže bila je funkcionalna ideološko-estetska platforma u heterogenim medijskim strukturama umetnosti socrealizma što ilustruju mnogobrojni



ŽORŽ SKRIGIN, KOZARČANKA (1943)



ŽORŽ SKRIGIN, ŽENA BORAC SA KOZARE (1944)

primeri od filma i fotografije do plakata i naslovnih strana. Treba zaključiti da nova ikona socrealizma u eri jugoslovenskog agitpropa nije oblikovana ni kao tradicionalna tempera na dasci, ni kao ulje na platnu već kao intramedijalna montaža. Fotomontaža, je jedna od ključnih vizuelnih formula nove masovne ikone socrealizma. Ona temelji svoju vizuelnu poruku na montiranju i prisvajanju sadržaja nekog drugog medija – fotografije, pre svega. Sadržaj medija je uvek neki drugi medij, naučili smo od Maršala Makluana.²⁴ Treba, dakle, uočiti da su panorama Plitvičkih jezera i mladi partizanski borac dve gotove fotografije, a njihov medijski sadržaj je izmanipulisan u fotomontaži. Ali, ta nova vizuelna konstrukcija ne nosi medijsku poruku koja bi bila jednostavan zbir prethodne dve. Nova retorika

fotomontaže *Plitvička jezera su opet u našim rukama*, dakle, ne gradi narativ tako što lepi dve fotografije već tako što oblikuje novi, ideološki poželjan, vizuelni konstrukt. Naracija fotomontaže se temelji najpre na destrukciji prvobitnog značenja i konstrukciji kvalitativno novog simboličnog značenja koje, opet, funkcionalno i može da nosi samo izmontirana, manipulirana, vizuelna strukture.

Skriginov *Portret partizanke (Partizanka)* iz 1944. godine, takođe, kombinuje dve fotografije: portret Mire Pejić i nisko postavljen pejzaž koji je ko zna gde i kad snimljen. Treba reći da vizuelnog klišea *partizanke* nema bez montiranja i bez fotomontaže jer je to zahtevala slika vremena. *Kozarčanka* i *Partizanka* su tipske „lepak slike,“ kako ih je Dušan Matić nazivao u nadrealizmu, ali i funkcionalne vizuelne matrice socijalističkog realizma.

Partizanka, *Kozarčanka* i druge žene borci nose okomito postavljenu pušku kao identifikacioni ideološki rekvizit, jer to nisu realna tela žena boraca već manipulirane partizanske ikone koje komuniciraju kako sa savremenima tako i sa posmatračima u budućnosti. „Držeći pušku savršeno okomito,“²⁵ one ponavljaju viševjekovni stereotip u reprezentaciji vojnih formacija u kojima su puške bile uvek jasno vidljive i spremne za akciju. Budući da su to vizuelne matrice i montirane masovne ikone komunizma a ne pojedinačni subjekti, retoriku *Kozarčanke* i *Partizanke* treba smestiti u kontekst bezvazdušnog prostora ideološke propagande.

Fotomontaža je ključna vizuelna matrica novih tehnika reprezentacije u izgradnji konstrukta kolektivne istorijske memorije u socrealizmu. Treba na kraju primetiti da su postupci montiranja mehaničkih slika radikalno drugačiji od tradicionalnog istorijskog slikarstva. Dok su se iskustva istorijskog slikarstva 19. veka



mogla uporediti sa linearnom naracijom romana, povodom socrealističke reprezentacije kolektivne istorijske memorije o Jugoslaviji treba govoriti o diskontinuiranom i fragmentarnom narativu bliskom pokretnim filmskim slikama.

Socrealistička umetnost fotomontaže usvojila je avangardnu estetiku redimejda. Na temelju montiranja nađenih slika i gotovih medijskih sadržaja fotomontaža oblikuje novi vizuelni i ideološki konstrukt o aktuelnoj partijskoj moći. Tehnologija montiranja i recikliranja slika podrazumevala je dislokaciju fragmentarnih snimaka i njihovo slobodno cirkulisanje iz jednog u drugi vizuelni kontekst: oblaci sa pozadine veselog građanskog portreta lako su se mogli nadвити i nad usamljenom progonjenom majkom sa decom u godinama rata.²⁶

Realno i imaginarno su bezšavno sabijeni u isti ram fotomontaže u doba agitacije i propagande, a taj heterogeni narativ funkcionisao je istovremeno na više značenjskih nivoa – dokumentarno i simbolično, zatim prošlost, sadašnjost i budućnost, ali i u više medijskih sistema: film, fotografija, ilustrovane novine, plakat i sl. Montaža je ključna alatka u oblikovanju vizuelnih klišeja u jeziku masovnih vizuelnih komunikacija u kulturi agitpropa. Ona je funkcionalna platforma na kojoj počiva ideološka infrastruktura masovne medijske samorepresentacije komunističkog društva.

ŽORŽ SKRIGIN, *ZBEG* (1943)

Napomene:

¹ M. Czepczyński, *Interpreting post-socialist icons. From pride and hate towards disappearance and/assimilation*, Human Geographies, 4.1. 2010, 68. http://humangeographies.org.ro/articles/41/4_1_10_Czepczynski.pdf

² M. Тодић, *Фотографија и пропаганда*:

http://www.photo-propaganda.com/agitprop_sve.php

³ Б. Петрановић, *Историја Југославије*: <http://www.scribd.com/doc/88558572/Branko-Petranovic-Istorija-Jugoslavije-II-12>

⁴ M. Fineman, *Faking It: Manipulated Photography Before Photoshop*, The Metropolitan Museum, New York 2012:

<http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/faking-it/novelties-and-amusements>

⁵ „Једна од највећих тековина стаљинизма и један од услова који је припремио његово уништење био је 'културна револуција' (...) у новом друштву најприступачније је било оно што је у прошлости било најнеприступачније – образовање и култура. Испоставило се да је много лакше пружити људима добро образовање и приближити их највишим културним сферама него им дати пристојан стан, одећу, храну. образовање и култура су представљали најснажнију компензацију убогости свакодневног живота“ А. Зиновјев, *Полет наше младости*, Београд 1985, 40. „Моју кеву би више ослободила машина за веж него бирачко право“ каже јунакиња у филму *Rani radovi* Želimira Žilnika 1969. godine.

⁶ M. Тодић, *Фотографија и пропаганда 1945-1958*, Бања Лука/Панчево 2006, 61-75.

⁷ B. Groys, *The Total Art of Stalinism, Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton University Press, New Jersey 1992, 55.

⁸ Statutom Saveza foto i kino-amatera Jugoslavije se, pored ostalog, tražilo od svih članova da rade na ostvarivanju programa KPJ, kao i da se bore protiv revizije marksizma-lenjinizma i da učestvuju u socijalističkoj izgradnji svoje zemlje; *Fotografija*, 2–3, Београд 1950, 35.

⁹ S. M. Ajzenštajn, *Montaža atrakcija*, Београд 1964, 69.

¹⁰ O kolektivnoj istorijskoj memoriji opširnije u: B. H. D. Buchloh, *Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive*, October, Vol. 88, 1999, 117-45.

¹¹ Tehnike fotomontaže su posebno tipične za period oko Prvog i Drugog svetskog rata; K. Ruchel-Stockmans, *Representing the Past in Photomontage: John Heartfield as a Visual Historian*: https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/240587/1/issue6_ruchelstockmans.pdf; V. E. Bonell, *Iconography of Power, Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, University of California Press, Berkeley and London 1997.

¹² С. Сабљић, *Вечити избеглица са чувене фотографије*, Политика, 25. септембар 2008:

<http://www.politika.rs/rubrike/Drustvo/Vechiti-izbeglica-sa-chuvene-fotografije.sr.html>

¹³ M. Macarol, *Karakter i istorijska uloga naše žurnalističke fotografije*, *Fotografija*, br. 7, Београд 1950, 93.

¹⁴ B. Taylor, *Collage. The Making of Modern Art*, London 2004. Montirane vizuelne poruke se uspešno distribuiraju i u eri digitalne slike: <http://www.diplomatija.com/sr/3413/news/propaganda-kaio-fotografiju-masakra-u-houli-bbc-objavio-fotografiju-iz-iraka-koja-datira-iz-2003-godine/>

¹⁵ Snimci oblaka su se prodavali u mnogim predratnim fotografskim ateljeima, a Miloš Jurišić je uočio sličnost između oblachne pozadine na građanskom portretu mlade devojke i Skriginovog partizanskog *Zbega*: <http://www.politikin-zabavnik.rs/pz/content/beograd-koga-vise-nema?page=1792>

¹⁶ M. Rowell, “Constructivist Book Design: Shaping the Proletarian Conscience”, in: *The Russian*

Avant-garde Book 1910–1934, The Museum of Modern Art, New York 2003, 57.

¹⁷ А. Ристић, *Поглед на насловну страну 1945-1980*, Музеј примењене уметности, Београд 2012, 5.

¹⁸ *Дуга*, бр. 90, Београд 1947: http://museum.icp.org/museum/exhibitions/klutsis_kulagina/gallery08.html

¹⁹ <http://www.filmovi.com/yu/reziseri/16.shtml>

²⁰ О. Руповас, *Project Yugoslavia: the Dialectics of the Revolution*, *Прелом*, бр. 8, Београд 2006, 12: <http://www.scribd.com/doc/18687309/Prelom-n-8-Fall-2006-edition-in-english>

²¹ М. Фуко, *Надзирати и кажњавати*, Нови Сад 1997, 189.

²² Д. Ковачевић, *Млада партизанка из читанке*:

<http://www.nezavisne.com/novosti/bih/Mlada-partizanka-iz-citanke-10554.html>

²³ Ж. Делез, *Покретне слике*, Нови Сад 1998, 40.

²⁴ М. Маклуан, *Познавање општила човекових продужетака*, Београд 1971.

²⁵ Описујући смотру војске Луја XIV из 1666. године, која је представљена на медаљи изdatoј тим поводом неколико година касније, Фуко, поред осталог, каже: „На левој половини медаље види се неколико редова војника... руке испружене у висини рамена којом држе пушку савршено окомито”; М. Фуко, *Надзирати и кажњавати*, 183.

²⁶ <http://www.politikin-zabavnik.rs/pz/content/beograd-koga-vise-nema?page=1792>

Milanka Todić
Faculty of Applied Arts, University of Arts in Belgrade

MONTAGE IN SOCIALIST REALISM AS AN IMAGE OF THE TIMES

Summary:

The rhetoric of photography is, in a sense, unambiguous and of limited potentials since its visual message is anchored in the world of real phenomena and is confined to the referential boundaries of its own medium. It is, however, precisely this firm connection to its referent, the objectivity of photography, which suited the spirit of the times, because it supported realism, as the key aesthetic norm in the art of socialist realism. The role of the photographic picture was to document a utopian thesis which asserted that the socialist transformation of industry and society will bring about a transformation of the man as well. However, the montage techniques were necessary and readily available in the Yugoslav monumental ideological workshop creating a brave new world.

Key words: photography, socialist realism, montage, photomontage, agitprop culture

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)