

## Фотографија и историографија – нека размишљања –

**АПСТРАКТУМ:** У једном од фондова Архива Југославије налазе се контактне копије фотографија снимљених на омладинској радној акцији Шамац–Сарајево, 1947. године. Оне су аутору прилога дале повода да размишља о фотографији као о историјском извору и да анализира њену улогу на почетку изградње социјализма у Југославији.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** фотографија као историјски извор, изградња социјализма, фотографија и пропаганда, омладинске радне акције, контактне копије

Први приказ: Година је 1936. тзв. велика депресија потреса темеље Сједињених Америчких Држава већ седму годину. Милиони Американаца остали су без основних средстава за живот. Можда у богатој Калифорнији има посла, било каквог? У једном кампу незапослених радника који су кренули у потрагу за срећом на пацифичкој обали налази се старица од 32 године. У наручју држи мусаву бебу, док се уз њу стискају још два старија исто тако мусава детета, обучена у рите. Женино лице – очај, безизлаз.

Други приказ: Година је 1940. Велика Британија проживљава своје драматичне тренутке, јер њене градове свакодневно и немилосрдно бомбардује немачки Луфтвафе. Винстон Черчил, који је не много раније постао први министар Уједињеног Краљевства Велике Британије и Северне Ирске, стоји корпулентан и одлучан. Поглед одаје непоколебљиву веру у победу британског оружја у рату који је још, заправо, био у зачетку. Британци, овако изгледа прави вођа нације!

Овако би речима могле да се опишу две чувене фотографије: прву, насловљену *Мајка мигранткиња* (The Migrant Mother) снимила је американка Доротеа Ланг,<sup>1</sup> док је друга – *Лав који риче* (The Roaring Lion) дело Кана-

---

<sup>1</sup> Доротеа Ланг (Dorothea Lange, 1895–1965), спада међу најзначајније фотографе-документаристе XX века. Својим фотографијама настојала је да скрене пажњу јавности на невоље малих људи у временима кризе. Осим серије фотографија о последицама велике депресије по америчко друштво, истакла се и фотографијама које приказују при-

ђанина Јусуфа Карша.<sup>2</sup> Обе, свака на свој начин, приказују неке битне догађаје и појаве у историји XX века и потврђују становиште да се било какво проучавање новије историје не може замислити без фотографије. Покушаћемо на страницама које следе да изнесемо нека своја размишљања о фотографији као историјском извору.

### Фотографија као историјски извор

„Фотографија, то је овде и сада“.<sup>3</sup> Светлост се одбија од неког стварног објекта, хвата је објектив камере, пропушта кроз сочиво и шаље на површину филма унутар фотоапарата. Филм је премазан супстанцама које реагују на светлост тако што измене свој хемијски састав. Осветљени филм се излаже дејству супстанце која се назива развијач, који претвара филмску плочу или траку у негатив. Кроз негатив се пропушта светлост која изазива хемијску реакцију на фото-папиру (хартији премазаној супстанцама које реагују на светлост) и као крајњи резултат добија се фотографија, тј. димензионална слика објекта од кога се на почетку приче одбила светлост.<sup>4</sup> Дакле, кључна особина фотографије је да може да прикаже само реалне предмете, и то у једном, непоновљивом, тренутку, издвојеном из непрекидног тока времена. Остале гране ликовних уметности такође могу да прикажу реалне предмете, али њихова реалност зависи од тога како их уметник види и од његових способности да пренесе виђено.

Поједине фотографије постале су прави симболи своје епохе и самом својом појавом асоцирају на догађаје или појаве које илуструју. Поред *Мајке мигранткиње* и *Лава који риче*, ласкави назив фотографије-иконе свакако заслужују *Војник који пада* – „ухваћени“ тренутак погибије републиканског борца у Шпанском грађанском рату Роберта Капе (1936);<sup>5</sup> фотографија заробљених устаника из Варшавског гета, из извештаја немачког команданта Јиргена Штропа (1943);<sup>6</sup> *Подизање совјетске заставе на кров Рајхстага*, Јевгенија Халдеја (1945);<sup>7</sup> портрет Ернеста Че Геваре *Херојски герилац*, Алберта Корде (1960)<sup>8</sup> или фотографија јужнокорејског генерала који на сред

---

силно слање Американаца јапанског порекла у концентрационе логоре за време Другог светског рата. О Ланговој: [http://en.wikipedia.org/wiki/Dorothea\\_Lange](http://en.wikipedia.org/wiki/Dorothea_Lange).

<sup>2</sup> Јусуф Карш (Yousuf Karsh, 1908–2002), по мишљењу стручњака највећи портретиста у историји фотографске уметности. О његовој биографији и необичним околностима под којима је настао чувени *Лав који риче*: [http://en.wikipedia.org/wiki/Yousuf\\_Karsh](http://en.wikipedia.org/wiki/Yousuf_Karsh).

<sup>3</sup> D. Kažić, *Elementarna tehnika fotografije*, Beograd, 1992, 5.

<sup>4</sup> Код дигиталних фотоапарата, који су заправо мали компјутери, светло пада на посебан сензор који тумачи одраз објекта као бинарни код, који даљом компјутерском обрадом у самој камери даје слику на екрану.

<sup>5</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Falling\\_Soldier](http://en.wikipedia.org/wiki/Falling_Soldier)

<sup>6</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Warsaw\\_Ghetto\\_Uprising](http://en.wikipedia.org/wiki/Warsaw_Ghetto_Uprising)

<sup>7</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Yevgeny\\_Khaldei](http://en.wikipedia.org/wiki/Yevgeny_Khaldei)

<sup>8</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Guerrillero\\_Heroico](http://en.wikipedia.org/wiki/Guerrillero_Heroico)

улице убија вијетконговског заробљеника, Едија Адамса (1968)<sup>9</sup>. У српској (југословенској) фотографији статус иконе заслужили су *Српски извиђач на Дрини*, непознатог аутора (1915),<sup>10</sup> фотографија демонстраната на моторбициклу за време 27-мартовских демонстрација 1941. Милана Роглића<sup>11</sup> и *Збег Жоржа Скригина* (1943).<sup>12</sup>

Покушаћемо да одговоримо на питање да ли је фотографија објективна као историјски извор? Документарни извори, који су настали као резултат свакодневних активности неке институције у прошлости, а не са намером да будућим генерацијама сведоче о минулим временима, узимају се као најобјективнији. Али, не би их требало узимати „здрово за готово“. Можда аутор извештаја није добро разумео оно о чему је писао? Шта ако је намерно износио нетачне податке? Тек кроз поређење конкретног документа са више сличних можемо да се уверимо у његову објективност. Према дневницима и мемоарима сваки озбиљан историчар гаји још већу скепсу, јер ова врста прозе неминовно садржи мање или више необјективно, лично виђење аутора.

А фотографија? Почнимо са контроверзом коју је изазвала већ поменута фотографија Роберта Капе *Војник који пада*.<sup>13</sup> Њен приказ је заиста упечатљив: пред нашим очима гине човек покошен метком. Преко ноћи је постала симбол Шпанског грађанског рата, обезбедила је славу и богатство аутору, али се од средине седамдесетих година XX века води озбиљна дебата око њене аутентичности. Поједини истраживачи наводе различите аргументе према којима је фотографија намештена, тј. да је војник одглумио своју погибију. Углавном се износе докази према којима је место на коме је направљен снимак удаљено педесетак километара од линије фронта у том тренутку (околина Кордобе, септембар 1936), па да самим тим војник није могао да погине у бици, већ да је Капа фотографисао војну вежбу. Други пак, наводе подједнако снажне аргументе према којима је погибија била аутентична, да је место снимања било близу линије фронта и да је војник, изашавши из рова како би позирао Капи, био покошен митраљеском или снајперском ватром. Као аргумент узима се и положај његовог тела, наро-

<sup>9</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Eddie\\_Adams\\_%28photographer%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Eddie_Adams_%28photographer%29)

<sup>10</sup> <http://prvisvetskirat.wikidot.com/uz-sliku-koja-je-obisla-svet-zaplanje-i-zaplanjci>

<sup>11</sup> [http://sr.wikipedia.org/wiki/Милан\\_Роглић](http://sr.wikipedia.org/wiki/Милан_Роглић)

<sup>12</sup> <http://users.beotel.net/~fotogram/autori/skrigin/images/atsb00003.jpg>

<sup>13</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Falling\\_Soldier](http://en.wikipedia.org/wiki/Falling_Soldier). – Роберт Капа (Rober Capa, 1913–1954) се прославио фотографијама из пет ратова: Шпанског грађанског, Другог кинеско-јапанског, Другог светског, Првог арапско-израелског и Првог индокинеског. Погинуо је у Индокини од нагазне мине, у настојању да сними што квалитетније снимке у зони борбених дејстава.

чито леве руке, који наводно несумњиво доказује да је он био мртав већ у тренутку пада.<sup>14</sup>

Други пример истог аутора: пред нама је амерички војник који лежи у води и држи пушку „на готовс“. У питању је најпознатија фотографија из серије *Величанствених једанаест* (*The Magnificent Eleven*), која је снимљена на плажи Омаха, у првим часовима искрцавања у Нормандији 1944.<sup>15</sup> Овде нема места сумњи у аутентичност фотографије. Плажа Омаха остала је упамћена као простор на коме је немачка одбрана пружила најжешћи отпор, где је током 6. јуна 1944. избачено из строја око 3000 америчких војника. Практично, немачки отпор на овом сектору утихнуо је због успеха савезника на другим деловима фронта.<sup>16</sup> Фотографија је снимљена у жеку битке, на узаном простору плаже изложеном жестокој ватри из немачких бункера и свака глума је искључена.

Шта можемо да закључимо из наведених примера? Фотографија је несумњиво способна да тачно репродукује спољашњу стварност, јер је настала тако што је објектив камере ухватио зрак светлости који се одбио од неког стварног предмета. Но, та је објективност релативна. Прво, како показује случај *Војника који пада*, догађај који је снимљен може да буде одглумљен. Друго, фотограф бира објекат који снима, чиме показује свој став према предмету фотографије и пре него што притисне окидач апарата. Треће, он бира угао посматрања и осветљење, чиме постиже одређени визуелни ефекат којим може да утиче на перцепцију фотографије.<sup>17</sup> Четврто, одраз фотографисаног објекта на негативу јесте објективан, али је позитив тај који је подложен различитим обрадама и манипулацијама; увек су могући различити видови фотомонтаже и ретуширања слике, како би она добила сасвим друго значење.<sup>18</sup> И пето, фотографија је нема: она често остаје неразу-

<sup>14</sup> Аргументи да је погибија одглумљена изложени су, између осталог, у <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1201116/How-Capas-camera-does-lie-The-photographic-proof-iconic-Falling-Soldier-image-staged.html>, док се контрааргументи налазе у <http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/episodes/robert-capas/in-love-and-war/47/>.

<sup>15</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Magnificent\\_Eleven](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Magnificent_Eleven).

<sup>16</sup> P. Kalvokorezi, G. Vint, *Totalni rat*, Beograd, 1987, 414.

<sup>17</sup> Један објекат може да се снима из доњег ракурса, како би се потенцирала његова величина и снага; може из горњег ракурса, како би се нагласила његова слабост. Може да се сними широкоугаоним објективом (или затворенијом блендом), па да због веће дубинске оштрине објекат на слици буде утопљен у околину; може и телеобјективом (или отворенијом блендом), како би се постигла мања дубинска оштрина и објекат био издвојен из окружења. Најзад, људско лице, грађевина или неки простор могу да се осветле директно или индиректно, природним или вештачким светлом. Све ово утиче да снимљени објекат често на фотографији изгледа сасвим другачије него у природи.

<sup>18</sup> Добар пример је интервенција која је извршена на Скригиновој фотографији *Збег*. У оригиналу из 1943. иза мајке са децом налази се пусто поље и небо без облака, да би се у једном каснијем издању на позадини фотографије појавило облачно небо, које би

мљива без пратећег текста, односно легенде, што отвара нове могућности за манипулацију. Фотографкиња Жизел Фројнд дала је сјајан пример из сопственог искуства како једна бенигна серија фотографија намештеника париске берзе може да добије потпуно другачије значење захваљујући тенденциозно писаним легендама.<sup>19</sup>

Фотографија као историјски извор има бројне мањкавости, али то не значи да је треба одбацити. Док суштину историјских појава чува писана реч, она остаје првенствено „документ спољног вида историје“.<sup>20</sup> Фотографија нам омогућава да видимо како су изгледале значајне историјске личности, да посматрајући њихов лик покушамо да проникнемо у њихов карактер. Омогућава нам да „прошетамо“ јавним простором који се данас битно разликује од оног какав је овековечен камером пре више деценија или који данас више не постоји. Упознаје нас са приватном страном људи у прошлости, уводи нас у њихов типичан ентеријер, међу чланове породице и пријатеље који су већ одавно покојни. Најзад, фотографија нас чини посматрачима, а уз мало маште и учесницима историјских догађаја које приказује. Дакле, упркос недостацима којих увек морамо да будемо свесни, фотографију можемо узети као извор достојан вере, који употпуњује наше представе о прошлости и чини да их боље разумемо и егзактније тумачимо.

### „Снимајте то!“ – фотографија и изградња социјализма у Југославији 1945–1950

„Пратите нови живот наших народа сочивом свога фотоапарата, а сазнања о њему пренесите путем слике на друге. Изађите на наша поља и њиве. Региструјте љубав са којом се наш вредни сељак бори за већи принос. [...] Уђите у наше фабрике. За сваком машином стоје људи прожети новим идејама. [...] Снимајте то!“<sup>21</sup>

Фотографија региструје живот: сунце које немилосрдно пржи испуцалу земљу, питома поља и сурове крашке пределе, таласе који се разбијају о стење; контрасте између младости и старости, огуђене становнике велеграда, децу пуну оптимизма или ону која су сву наду изгубила, суочена са животом на маргинама друштва...<sup>22</sup> Слика ухваћена објективом камере прено-

---

тревало да већ довољно речиту фотографију учини још речитијом (М. Тодић, *Фотографија и пропаганда 1945–1958*, Бања Лука, Панчево, 2005, 64–65).

<sup>19</sup> Gisèle Freund, *Fotografija i društvo*, Zagreb, 1981, 154.

<sup>20</sup> А. Митровић, Фотографија као историјски извор, поводом збирки фотографија о савременој историји немачке и о историји другог светског рата, Историјски гласник, 1–2, Београд, 1970, 278.

<sup>21</sup> R. Fridlender, *Zadatak pred nama*, *Fotografija*, часопис фотоаматера Југославије, год. I, br. 4–5, Београд, новембар–децембар 1948, 51.

<sup>22</sup> Ово су само неки примери преузети из опуса чувеног фотографа Бранибора Дебељковића (1916–2003): *Dobitnik godišnje nagrade za fotografiju Branibor Debeljković*, Београд, 1969; <http://www.rastko.rs/fotografija/bdebeljkovic/1969/bdebeljkovic1969.html>.

си одређену поруку и као таква стекла је широку употребу у свим модерним друштвима. Она може да позове грађане да купе неки нови производ, али и да им пренесе идеолошке и политичке поруке.<sup>23</sup> На следећим страницама обратићемо пажњу на политичко-пропагандну улогу фотографије, кроз анализу њене улоге у изградњи социјализма у Југославији, у периоду директивног управљања Комунистичке партије Југославије (1945–1950).<sup>24</sup>

Маја 1945. завршен је ослободилачки, грађански и револуционарни рат у Југославији. КПЈ је, упркос фасади Народног фронта и парламентарних институција, успоставила потпуну власт у земљи. Тиме је остварен онај непосредни, политички циљ револуције. Али да ли је тиме завршен револуционарни преображај југословенског друштва? Ако је социјалистичко друштво било схваћено као спој технолошког напретка и социјалне правде, где се ту налазило југословенско? Било је углавном традиционално и аграрно, оптерећено тешким ратним разарањима и свим осталим последицама четворогодишњег тоталног рата. Планирани друштвени преображај подразумевао је изградњу социјалистичке привреде, кроз серију петогодишњих планова, и кроз њу изградњу нове друштвене свести. Коначни циљ револуционарног преображаја био је стварање високоиндустријализованог друштва равноправних грађана, свесних и одлучних заточника социјализма, који своје револуционарне идеје настоје да пренесу и другим народима, како би једног дана био остварен сан о светској револуцији.

А место фотографије у револуционарном преображају? Теоретичари су преваходно истицали да се она суштински разликује од фотографије у Краљевини или у капитализму уопште.<sup>25</sup> У „старој“ Југославији фотографијом су се бавили занатлије из чисто материјалних побуда, а била је и хоби „срећних и богатих јединки из редова крупне и ситне буржоазије, који су фотографисали из свог личног и друштву непотребног и некорисног задовољства“. Покушаје појединих „напредних група и појединаца“ међу фотографима, који су желели да покажу „стварност у правој боји“, капиталистичка Југославија је немилосрдно гонила.<sup>26</sup> Социјалистичка Југославија јесте радила на omasовљењу фотографије као уметности, оснивајући мрежу клубова фотоаматера, обучавајући их, организујући њихове изложбе и објављујући најбоље радове у периодици, као што је часопис *Фотографија*. У том смислу, са револуционарним преображајем, демократизовала се и фотографска уметност. Али и та демократизација имала је, заправо, врло ограничене домете.

---

<sup>23</sup> М. Тодић, *Фотографија и пропаганда...*; G. Freund, *Fotografija i društvo...*

<sup>24</sup> О Југославији у време директивног управљања в. Б. Петрановић, *Југославија на размеђу (1945–1950)*, Подгорица, 1998.

<sup>25</sup> J. Bosnar, *O zadacima fotoamaterstva u našoj zemlji*, *Fotografija*, god. I, br. 1, Beograd, avgust 1948, 1; M. Milojković, *Vaspitna uloga fotografije*, *Isto*, god. I, br. 3, Beograd, oktobar 1948, 33.

<sup>26</sup> Исто.

Какву је уметност настојала да развија револуционарна партија? Књижевност, ликовне уметности, музика и сл. схваћени су као оруђа револуције. Лењин је још 1905. године написао да књижевност чланова руске социјалдемократске партије, као и она написана у име пролетаријата мора да буде утилитарна, да се пише у сврху револуционарног преображаја.<sup>27</sup> Лењин и бољшевичка партија нису се директно мешали у форму уметничког изражавања (боље рећи, нису ни имали времена, оптерећени питањима опстанка револуције), али су Стаљин и његова окоштала партијска бирократија посветили велику пажњу питањима стваралаштва, канонизујући га и намећући свој модел културне политике као једини исправан и допуштен у СССР-у и другим земљама које граде социјализам. Културни модел који је устоличен у СССР-у тридесетих година XX века и који је у првим годинама после Другог светског рата био обавезан у свим „народним демократијама“, познат је под називом социјалистички реализам.

Социјалистички реализам је био директно идеолошки и политички ангажован. Схваћен је као синтеза реализма и романтизма: реализам је регистровао појаве у стварности (пре свега различите облике класне експлоатације), али није давао одговоре на питање како им се одупрети; романтизам је био својеврстан бег од ружне стварности у свет маште и снова. Дакле, и један и други уметнички правац су једностранни и као такви не могу да одговоре задацима револуционарног преображаја. Али спојени они дају „дубоку реалистичку анализу и романтичну перспективу“. Социјалистички реализам приказује стварност које још нема, али које ће, неминовно, бити када се изврши револуционарни преображај друштва. У питању је једно изразито теолошко схватање, где је вера мерило истинитости.<sup>28</sup>

У условима диктата социјалистичког реализма, од уметничке фотографије се очекивало да буде потпуно идеолошки обојена, да има, због своје масовне присутности у свакодневном животу, политичко-пропагандну, еуфемистички речено – васпитну улогу. Она је требало да подстиче градитеље социјализма на акцију: „Фотографија [...] ни у ком случају није статичка констатација постигнутих резултата на пољу економског, политичког и културног преображаја земље [...] она је активни учесник у тој општенарној борби.“ Она „сваком човеку приближује и чини очигледним резултате социјалистичке изградње земље“. Од фотографије се тражило да приказује изградњу инфраструктурних објеката предвиђених Првим петогодишњим планом и „социјалистички преображај села“, аналфабетске течајеве, популарише здравствене и хигијенске мере, да приближи најширој популацији уметничка дела. Фотографија је схваћена и као средство преко кога ће се

<sup>27</sup> V. I. Lenjin, *Partijska organizacija i partijska literatura*, О kulturi i umetnosti, Beograd, 1957, 8–11.

<sup>28</sup> О социјалистичком реализму више у Л. И. Тимофејев, *Теорија књижевности. Основи науке о књижевности*, Београд, 1950; А. Mitrović, *Angažovano i lepo. Umetnost u razdoblju svetskih ratova* (1914–1945), Beograd, 1983.

чувати и неговати традиције рата и револуције („у извесној мери деловати као и наше народне песме, надањивати нова покољења на херојске подвиге“) и, најзад, као средство помоћу кога ће Југословени моћи да размењују и шире своје револуционарно искуство на међународном плану.<sup>29</sup>

Фотограф је замишљен као партијски агитатор и пропагатор „који у репродукцији стварног живота и борбе свесно и на индивидуалан начин уноси перспективе сутрашњице“.<sup>30</sup> Фотографија је „широко поље социјалистичке битке која се бије не само техником, већ и оружјем идеја“. Зато је било потребно да се југословенски фотографи стално идеолошки образују. Фотограф који гаји индивидуализам, који има „недовољно пречишћена схватања, неспојива са перспективом друштва, не може и неће никад поста-ти уметник.“<sup>31</sup>

Чланак који анализирамо има форму уобичајену за време директивног, партијског управљања југословенском културом.<sup>32</sup> Говори о успесима у изградњи социјалистичких односа у свом домену, о томе како је незауствљив пут даљег развоја социјализма, али остатак текста, неретко његов већи део, представља критику свега што је на претходним страницама похваљено. Овај мазохистички манир, који подсећа на неке теолошке списе, доводи у недоумицу мање искусног читаоца, удаљеног пола века и више од времена када је текст објављен. Такав је случај и са Мацароловим чланком у коме је велики простор посвећен критици непожељних појава у фотографској уметности. На мети критике био је недостатак идејне стране фотографије у радовима многих фотографа, њихов сувише механички приступ раду. Резултат су биле стереотипне слике, које нису могле политички и пропагандно да делују на посматрача.

„На фотографијама наших фото-репортера који обилазе сељачке радне задруге најчешће видимо мотив орања трактором, као да је то једино и чак најкарактеристичније за једну социјалистичку радну задругу у нашој земљи. Трактор сам по себи не значи ништа. Њега је управо створио капитализам и поседује га свака капиталистичка фарма. Значи ту нема ничег социјалистичког. Ми, додуше, нисмо и не смемо бити против сваког таквог мотива, уколико је пронађена нека форма која даје фотографији социјалистички садржај. Ипак, када се говори о задругама, онда један фото-репортер треба првенствено да обради нови живот задругара у свој својој оригиналности. Ако из живота једне радне задруге приказујемо новосаграђене објекте, живот у њиховим просторијама; библиотекама, црвеним кутићима, ако при-

---

<sup>29</sup> М. Милоковић, *Vaspitna uloga fotografije*, *Fotografija*, god. I, br. 3, Beograd, oktobar 1948, 34; М. Тодић, *Фотографија и пропаганда...* 23–74.

<sup>30</sup> М. Macarol, *Karakter i istorijska uloga naše žurnalističke fotografije*, *Fotografija*, god. III, br. 7, Beograd, jul 1950, 91–93; М. Тодић, *Фотографија и пропаганда...* 23–74.

<sup>31</sup> Исто, 91.

<sup>32</sup> О директивном управљању културом: Лј. Димић, *Agitprop kultura. Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*, Beograd, 1988.



казујемо систем рада, фолклорне групе, певачке хорове, приредбе и разне састанке – онда нико неће помислити да су то фотографије са неке капиталистичке фарме, где свега тога нема, већ да осети да је то један нови живот који се води у нашем селу, живот који је тесно везан са животом свих нас, трудбеника наше нове социјалистичке заједнице.<sup>33</sup>

Сасвим на трагу Мацаролове критике је реферат С. Вошњака, председника Земаљског одбора Савеза фото и киноаматера Словеније, прочитан на годишњој скупштини удружења, 1950 године.<sup>34</sup> Уметничка фотографија мора да „документује истинитост нашег живота“, да приказује „огroman преображај који се одиграва у нашим људима, сву ту величанствену изградњу социјализма“. Но, упркос овом основном задатку (који су са мањим или већим варијацијама понављали сви теоретичари уметности у епохи социјалистичког реализма), поједини фотографи сликали су и даље мртве природе и игре светлости и сенки: „Да ли има у таквој слици макар мало од нашег живота? Не, тога у њој нема и зато нам је таква слика туђа.“ Међу онима који су сликали пожељне теме било је и оних који, према Вошњаку, нису разумели шта се од њих тражи. Такав је случај са фотографијом ударника из рудника у Трбовљу, која је била објављена у штампи. Портрет ударника требало је да има васпитну улогу, да покрене грађане на нова прегнућа. Али како је приказан херој рада? Слика приказује необријаног човека у похабаном оделу, а, каже Вошњак, тај исти ударник могао се видети како шета Трбовљем обријан и уредно одевен. Да ли је објављена фотографија истинита, питао се аутор. Одмах је одговорио да није, јер радник у социјализму има све услове да буде уредан и пристојно одевен.<sup>35</sup>

Шта можемо да закључимо анализирајући улогу фотографије у изградњи социјализма у Југославији? Она је због својих изражајних могућности била пре свега средство пропаганде. Требало је да оправда све жртве поднете у име револуције, да прикаже како социјалистички друштвени преображај буди вековима успаван стваралачки потенцијал народа, да покаже како вера у срећнију будућност кроти природу и претвара њене силе у слуге човековог технолошког напретка; фотографија је требало да докаже неистинитост навода из Резолуције Информбироа и да међународној јавности представи земљу у којој се трасира аутентичан пут у социјализам, заснован на правилно схваћеном учењу марскизма-лењинизма.

И то није све: сви појединачни елементи који су приказани на фотографијама (питорескни предели, грађевине под скелама, захуктале локомотиве, уморна, али и насмејана лица радника, раздрагана деца у игри, лица која напрегнуто слушају говорника, одлучни погледи партијских руководи-

<sup>33</sup> М. Macarol, *Karakter i istorijska uloga naše žurnalističke fotografije*, *Fotografija*, god. III, br.7, Beograd, jul 1950, 92.

<sup>34</sup> S. Vošnjak, *O kvalitetu naših fotografija*, *Fotografija*, god. III, br. 6, Beograd, jun 1950, 76–78.

<sup>35</sup> Исто, 77.

лица) – сви су они истинити, али не и целина. Општи контекст фотографија је лажан или тек делимично истинит. Фотографије су, преузимајући објекте из стварности, приказивале заправо *пожељну стварност*, онакву каква ће у визијама марксистичких теоретичара и партијских бирократа једног дана беспоговорно бити остварена. Зато је фотографија која приказује похабаног и неуредног ударника, иако је он баш такав позирао фотографу, проглашена лажном.<sup>36</sup> Идеологија (можемо слободно рећи вера) даје нам одговор на питање како изгледа елита владајуће радничке класе и она је мерило истинитости, а не објективна стварност. Фотографија је схваћена као визуелни израз владајуће идеологије марксизма-лењинизма, као доказ њене истинитости! У томе је њена улога у изградњи социјализма у Југославији.

### Фотографије са Омладинске пруге

У Архиву Југославије чува се богата и разноврсна збирка фотографија која се стално допуњује, како доспевају нови архивски фондови на сређивање и обраду.<sup>37</sup> Но овог пута биће речи о једној групи фотографија која још није нашла своје место у Збирци, зато што сам фонд још увек није архивистички обрађен. Ради се о контактним копијама<sup>38</sup> фотографија снимљених на омладинској радној акцији Шамац–Сарајево 1947. године, које се чувају у фонду *Савез социјалистичке омладине Југославије*.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> На овом месту треба напоменути да приказивање пожељне стварности није само специфичност социјалистичког реализма: фашистичка (нацистичка) уметност и стваралаштво грађанског реализма такође, у складу са својим идеолошким поставкама, приказују идеализовану стварност (А. Mitrović, *Angažovano i lepo...*; А. Čelebonović, *Ulepšani svet: Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, Београд, 1974; Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд, 2006).

<sup>37</sup> О збирци фотографија детаљније у: Д. Јончић, Г. Маловић, С. Илић, Н. Петровић, *Водич кроз збирке*, Београд, 2007, 106–116.

<sup>38</sup> Израда контактних копија била је, до појаве дигиталне фотографије, стандардна процедура приликом израде фотографских позитива. Поступак је био једноставан: ролна негатива би се исекала на траке од по неколико сличица (код филма од 35 mm њих 5–6) и поређала преко фото-папира већег формата. Потом би се фото-папир осветлио светлом из апарата за повећавање и као резултат, после стандардног развијања и фиксирања фотографске хартије, добили би се позитиви, размере 1:1 у односу према негативима. Који је смисао контактнoг копирања? Оно, пре свега, омогућује фотографу да види какве слике је направио, како би за израду позитива изабрао оне које му највише одговарају, како би знао да ли је потребно да примени одређене технике, којима би отклонио неке техничке недостатке, изабрао прави формат слике, евентуално избрисао неки непожељан детаљ. Али је сигурно најважнија примена контактних копија приликом стварања фото-архива, јер ималац негатива на основу њих зна са каквим негативима располаже и увек може да изабере оне које ће употребити за израду позитива (D. Kažić, *Elementarna tehnika fotografije...* 187–188).

<sup>39</sup> Архив Југославије (АЈ), *Савез социјалистичке омладине* (бр. фонда – 114), фасцикла бр. 215.

Изградња пруге Шамац–Сарајево (која је требало да повеже рударске центре у Босни и Херцеговини са индустријски развијеним подручјима на северу земље) била је најамбициознији подухват прве године Првог петогодишњег плана. Циљ овог, по совјетском узору осмишљеног, првог у низу циклуса изградње социјализма у Југославији био је да се изграде тешка индустрија, саобраћајна мрежа и спроведе електрификација земље, јер су то били основни предуслови за изградњу модерне привреде и друштва.<sup>40</sup> Обучене радне снаге у земљи није било, недостајала је механизација и, по совјетском узору, стављена је у погон југословенска омладина, тј. бројна неквалификована сеоска радна снага. Биле су организоване омладинске радне акције – специфичан вид добровољног физичког рада младих Југословена на изградњи најважнијих инфраструктурних објеката. У чему је посебност ових, слободно се може рећи, јавних радова? На њима изградња саобраћајница, фабрика, електрана или стамбених насеља није била сама по себи циљ. Опсежни грађевински радови су, у главама партијских теоретичара, били замишљени као својеврсна школа у којој ће девојке и младићи „учити социјализам“ – идеолошки и политички се васпитавајући и образујући у духу учења марксизма и лењинизма. Време које нису проводили на раду, млади бригадири проводили су учећи прва слова (јер је неписменост Југословена била веома раширена) и учећи тајне заната, које ће применити када са радне акције буду отишли у велике индустријске центре (јер је један од циљева радних акција био да се бројна неквалификована радна снага са села претвори у индустријске раднике). Многи су први пут видели неки филм, позоришну представу, чули концерт. Слушали су предавања, како она корисна за свакодневни живот и рад, тако и научно популарна и она идеолошко-политичка. Девојке су се еманциповале, јер су схватиле да могу у свему да буду равноправне са мушкарцима.<sup>41</sup>

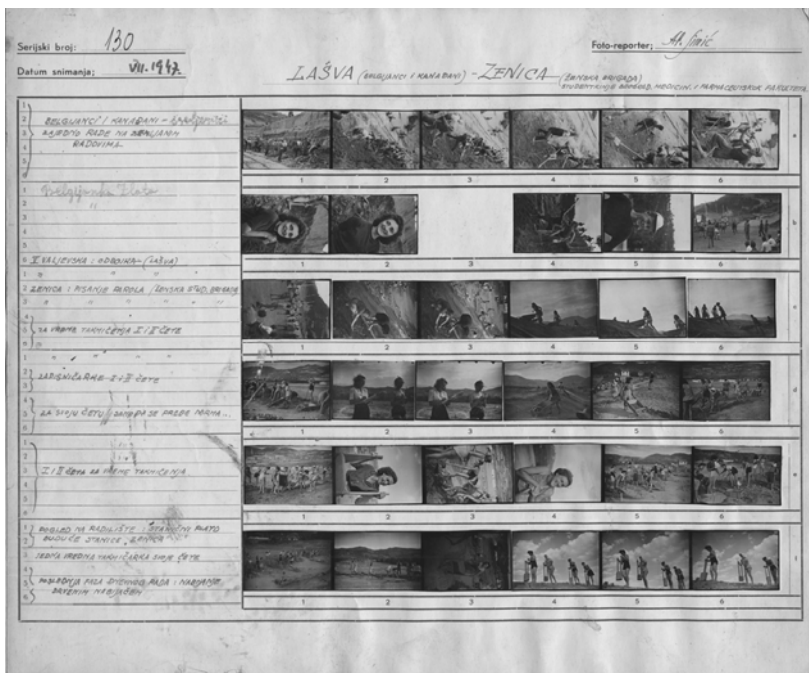
Југословенски медији су редовно обавештавали јавност о томе како млади граде сопствену социјалистичку будућност, али су сви ти писани извештаји и репортаже, аудио, филмски и фотографски материјали имали строго идеолошки прочишћен садржај. Наличје добровољног физичког рада омладине: отпор одласку на радне акције, стална глад бригадира, непостојање основних хигијенских услова у радним логорима, епидемије, тешке повреде, погибије, побуне бригадира, крађе, злоупотребе службеног положаја, шверц у коме су учествовали бригадири из иностранства и домаће станов-

<sup>40</sup> Петогодишњи план развита народне привреде ФНРЈ у годинама 1947–1951, Београд, 1947; Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije III*, Београд, 1988.

<sup>41</sup> О радним акцијама писали су између осталих: В. Petranović, *Istorija Jugoslavije III*, Београд, 1988; П. Ј. Марковић, *Београд између Истока и Запада 1948–1965*, Београд, 1996; М. Митровић, *Изгубљене шлузије. Прилози за друштвену историју Србије 1944–1952*, Београд 1997; С. Селинић, *Омладина гради Југославију. Савезне омладинске радне акције у Југославији 1946–1963*, Архив, часопис Архива Србије и Црне Горе, година VI, бр. 1–2, Београд, 2006; С. Селинић, *Живот на омладинским радним акцијама у Југославији 1946–1963*, Исто, година VII, бр. 1–2, Београд, 2007.

ништво и др. није постојало у југословенским медијима. Ипак, највећи део онога што је остало од медијских записа о омладинским радним акцијама има данас не малу изворну вредност. Овде пре свега мислимо на фотографије.

Фоторепортери различитих дневних новина и магазина обилазили су ревносно градилишта, снимајући при том на хиљаде фотографија. Сликали су рад, аналфабетске и друге течајеве, фискултурне манифестације, прославе, тренутке одмора, објекте у изградњи и још много тога. На овом месту, занимају нас фотографије снимљене на ОРА Шамац–Сарајево 1947. које се чувају у форми контактних копија, у оквиру већ поменутог фонда Архива Југославије.<sup>42</sup> Све контактне копије су залепљене на укупно 103 картона димензија 29 x 34 cm, на којима је одштампана табела у којој су, обично, назначени аутор, место и мање или више прецизан датум снимања, и наслови појединачних фотографија, односно серија фотографија (слика 1).



Слика 1: Картон са контактним копијама

Читаоцима смо одабрали фотографије које покривају различите облике живота и рада на омладинској радној акцији. Сматрамо да је њихова изворна вредност велика, јер будући да се ради о контактним копијама, а не о фотографијама које су припремљене за штампу, изложбу или нешто слично, на њима нема никаквих интервенција, нити су уклоњене непожељне.

<sup>42</sup> Архив Југославије (АЈ), *Савез социјалистичке омладине* (бр. фонда – 114), фасцикла бр. 215.

## Одабране фотографије



*Јосиф Висарионович Стаљин и Јосип Броз Тито „чувају“ улаз у тунел Врандук, Немила, 25. и 26. мај 1947, фотограф Едуард Малинарић*



*Ударница Бошковић руши планину, Немила, 12. август 1947, фотограф Федор Шкерлеп*



*Омладинка из Канаде гради Југославију, Рјечица (Зеница) 28–30. септембар 1947, фотограф Стеван Бикит*



*Омладинац из II бетонске бригаде, 25–28. август 1947, фотограф Владо Хорват*



*„Припали ми друже“, испред тунела Врандук, Немила, 25. и 26. мај 1947, фотограф Едуард Малинарић*



*Набијање земље на насипу, Бригада студената Београдског универзитета, јули 1947, фотограф Ал. Симић*



*Прање рубља у логору VII вараждинске бригаде, фотограф Д. Митевски*



*Аналфабетски течај Специјалне бригаде IV секције, 14–16. октобар 1947, фотограф А. Марковић*



*Ауто-курс у Зеници, 8. мај 1947, фотограф Јанко Поточник*



*Кошаркашки дерби Југославија – Румунија, физкултурна парада у Зеници, 22–24. август 1947, фотограф Шпицер*



*Украшавање зидова баракe Компресорске чете Југословенске армије,  
Лашва, 5. септембар 1947, фотограф Љубомир Пурић*



*Становништво поред трасе Омладинске пруге, 18–20. мај 1947,  
фотограф Јанко Поточник*