

Saša Vojnović
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

**PRILOG IZUČAVANJU UMETNIČKE BIOGRAFIJE VANA BORA:
FORMATIVNI PERIOD (1926–1930)**

Apstrakt:

Sa polazištem u analizi umetnikovih sećanja, kako na doba ranog detinjstva tako i na period studija u Parizu, teži se rasvetljavanju kasnije dinamike uticaja na umetničku praksu i teorijsko delovanje Stevana Živadinovića – Vana Bora. Kao ključni aspekt u formiranju umetničkog stava ovog nadrealiste pokazaće se pariski period, sa Markom Ristićem kao posrednikom između Bora i pariske grupe nadrealista. Pored teorijskog usavršavanja tokom ovih godina, kada je reč o likovnoj praksi pod naročitim uticajem Maksa Ernsta, Bor pristupa različitim vidovima eksperimentacije u koje spadaju kolaž, fotogram i slikarstvo.

Ključne reči:

nadrealizam, Pariz, automatizam, Vane Bor, eksperiment, Marko Ristić

Polazište za razmatranje formativnog perioda u stvaralaštvu Vana Bora čini izdvajanje i analiza ključnih dela koja su ostala sačuvana ili o kojima postoje umetnikovi zapisi, a nastajala su od 1926. do 1930. godine. Kao posebnu celinu, nezaobilaznu u kontekstu kreiranja umetničkog izraza u nadrealizmu, izdvojićemo vreme umetnikovog detinjstva. U poglavlju naslovljenom *Sećanje na igru – iskustvo detinjstva za stvaralaštvo Vana Bora* pažnju ćemo posvetiti sećanjima koje je umetnik izneo u intervjuu datom Branku Aleksiću 1983. godine, kao i prvom objavljenom radu koji evocira uspomenu iz ranog detinjstva objavljenom kada je Boru bilo sedamnaest godina. Na tragu ranog perioda formiranja interesovanja u domenu umetničke prakse, koje nastaje u više nego plodnom okruženju, granične godine perioda formiranja Borovog umetničkog stava odrediće, sa jedne strane, snažno artikulisani lični istup u stvaranju i, sa druge strane, kolektivni stvaralački čin kojem se stremilo.

Bor 1926. godine piše pesmu *Revolucija*. Zbog jasnog i prelomnog značaja koje to delo zbog svoje prirode i časa nastanka ima u Borovom opusu, čime ćemo se posebno baviti u poglavlju *U Parizu – umetnički dijalog Marka Ristića i Vana Bora*, ovu godinu odredili smo kao početnu godinu formativnog perioda. Godinu 1930, kada je objavljena prva nadrealistička publikacija Almanah *Nemoguće – L'impossible* u okviru zvanične nadrealističke grupe, označili smo završnom godinom formativnog perioda Borovog stvaralaštva. Tokom druge polovine dvadesetih godina, komunikacija između beogradskih i pariskih nadrealista je u formiranju, da bi, postajući sve dinamičnija, početkom tridesetih bila najplodnija. Stoga je od velike važnosti pozicionirati ulogu mladog Vana koji će posredstvom Marka Ristića u Parizu doći u kontakt sa svim umetnicima čije je delo ključno za pariski nadrealizam i otpočeti dugogodišnji dijalog. Tom dijalogu Bor će docnije pristupati kao jedan od najvažnijih teoretičara beogradske nadrealističke grupe.

Sećanje na igru – iskustvo detinjstva za stvaralaštvo Vana Bora

Stevan Živadinović (1908–1993) rođen je u Boru, kao treće, najmlađe dete u porodici putujućih lekara. Porodica je kratko vreme živela u malom rudarskom gradu, čije će ime kao pseudonim njihov sin, budući nadrealista, odlučiti da nosi. Dragutin Živadinović, Stevanov otac, potiče iz ugledne beogradske porodice. Mladost je proveo u Beogradu, a medicinu završava na Sorboni. Bio je učesnik balkanskih ratova, a posle Prvog svetskog rata dolazi u Vrnjačku Banju gde prvo zakupljuje vilu Todorović i naziva je Sanatorijum Živadinović, a 1929. godine gradi moderan sanatorijum. „Njegova supruga Desanka, Zagrepčanka, bila je dijetetičar. Venčani kum bio mu je poznati pesnik Milan Rakić koji je često dolazio u Banju. On je krstio Dragutinove sinove Stevana i Vuka. Kćer Ševu krstio je poznati književni kritičar Bogdan Popović.“¹ Visoka pozicija u građanskom sloju koju je porodica Živadinović u međuratnom periodu imala omogućile nesmetan i širok obrazovni put sve troje dece. Ševa će u nadrealizam kročiti kao supruga najuticajnijeg protagoniste grupe Marka Ristića,² a mlađi sin Stevan će posredstvom

sestre i njenog supruga upoznati teoriju kojoj će ostati blizak čitavog života, teoriju koja paradoksalno poništava sve postulate građanskog poimanja kulture, umetnosti, političkog aktivizma, a koju su u jugoslovenskom slučaju stvarali i širili upravo najistaknutiji pripadnici građanske klase.

Kao retko značajno sećanje iz detinjstva Bor navodi ovo sećanje na igru:

„Prilika je bila sledeća moj stariji brat i sestra imali su često već odraslo društvo. Na njihovim sastancima su se igrale i društvene igre. Tu bi i mene uključili, iako sam bio 12 ili 13 godina. U jednoj od tih igara svaki učesnik je imao za dužnost da recituje napamet jednu pesmu. Mesto da citiram neku poznatu pesmu a znao sam ih nekoliko, ja sam govorio automatski na francuskom. Štaviše bio sam oduševljen tom metodom, i hvalio se tim podvigom. Naročito mi se svidela rečenica *Les rivières descendent dans les bateaux* (Reke silaze u brodovima, prim.) i tu rečenicu sam često ponavljao, za svoje zadovoljstvo. Nije gora od Bretonovog: „Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre“. Manje racionalna i verovatno ranija vremenski...“.³

Ovo Borovo sećanje daje nam uvid u dve pojave koje će značajno odrediti prirodu njegovog stvaralaštva. Prva je igra, kojoj je Bor uvek pristupao inventivno, zanemarujući ustaljena pravila ili očekivanja odraslih ili autoriteta, a koja će kao izvesni beg od naučenog ili razumskog docnije poslužiti u svim nadrealističkim eksperimentima. Druga pojava je na paradoksalan način povezana sa prvom i sjedinjene čine cikličnu strukturu koja se usled svoje protivrečnosti nikada ne zatvara. Ta pojava je francuska kultura, odnosno francuski jezik. Po izbijanju Prvog svetskog rata, Stevan kao sasvim mali dečak zajedno sa mnogim srpskim đacima školovanje nastavlja u Francuskoj. Trenutak susreta mnogih mladih ljudi sa francuskom kulturom u ranom dobu označiće uvodnu fazu u kasnije visoko obrazovanje koje će mnogi steći u toj zemlji.⁴ Rastko Petrović, Aleksandar Vučo, Dušan Matić pripadaju grupi ljudi koji su po povratku iz Pariza jugoslovenskoj kulturi dali novo obličje. Klasično obrazovanje poslužiće i Boru kao oruđe podrivanja građanske kulture, što će biti slučaj i sa drugim srpskim nadrealistima.

Nakon završetka Velikog rata 1919. godine, Stevan Živadinović vraća se u Jugoslaviju. Odlazi u majčin rodni Zagreb gde završava pet razreda u Realnoj gimnaziji. Iz vremena boravka u Zagrebu ostale su nam sačuvane dve Živadinovićeve jezičke igre, pretpostavlja se da su obe nastale 1921. godine.⁵ „Kao dečak, primetio sam da naši ljudi upotrebljavaju razne prideve umesto književnog vrlo i veoma. Zbog toga sam sastavio ovu paradoksalnu kratku priču:

Nestašni Ivan

Ivan se igrao u blatu. Posle toga je došao kući čisto prljav.

Potom se razboleo, i bio je zdravo bolestan.

On je ozdravio, ali je dugo bio jako slab.“⁶

„Kao đaci mi smo, u Zagrebu, često voleli skrivačice, to jest rečenice gde je jedna reč sakrivena. To me je zanimalo, i ja sam pokušao da sakrivam nekoliko reči u kratkoj rečenici. Moje remek delo je bila sledeća rečenica:

Milan ode sa haračem.

Vrlo kratka rečenica i, na prvi pogled ne izgleda da sakriva mnogo toga! U navedenoj rečenici sakriveno je četiri podužih reči (svaka od tri sloga): MILANO, ANODE, ODESA, SAHARA.

Za tako kratku skrivačicu, to je verovatno rekord. Treba primetiti da su skrivene reči duže, po broju slova, od same skrivačice. Skrivačica 17 slova, skrivene reči 22 slova.⁷

Ove sasvim zanimljive jezičke igre za mladića u toj dobi možemo interpretirati kao anticipiranje buduće igre antinomijom u nadrealističkom pokretu.

Sedmi i osmi razred gimnazije Živadinović završava u beogradskoj Trećoj muškoj gimnaziji na Vračaru, zajedno sa Kočom Popovićem. Godine 1925, 1. marta, objavljuje svoje uspomene na Skoplje i početak Prvog svetskog rata pod nazivom *Svedočanstvo šeste* u avangardnom časopisu *Svedočanstva*⁸ koji uređuju prednadrealistički pesnici Milan Dedinac, Dušan Matić, Marko Ristić i Aleksandar Vučo sa Rastkom Petrovićem. *Svedočanstvo šeste* kao isečak slike detinjstva, Živadinović nam donosi u iskrenoj poetičnosti trenutka, svega jedanaest godina udaljenog od opisanog susreta sa vojnicima. Opisom igre na početku i mišlju o igri na kraju teksta Živadinović dokumentuje dečju percepciju početka rata i tim postupkom približava se onome o čemu i Marko Ristić u istom broju piše.⁹ „Kao sliku još čistijeg raja Ristić navodi djetinjstvo, taj period života u snu, u slobodnoj mašti, djetinjstvo koje nije potčinjeno racionalnim zakonima, zemlja slobode i poezije u kojoj postoji sve ono što odrasli traže. Najčešće uzalud, u ljubavi, snu, ekstazi, proročanstvu, zanesenosti. Život odraslih okovan je zdravim razumom, logikom, interesom, konvencijama. Djeca su slobodna od svega toga.“¹⁰ Prvi objavljen tekst u prednadrealističkom glasilu *Svedočanstva* označice simbolično položen ispit zrelosti koji je mladom Živadinoviću, posle uspomena na ratom obeleženo detinjstvo, života u Skoplju, Nici, Zagrebu, Vrnjačkoj Banji i Beogradu, doneo otvaranje novog poglavlja koje će iznedriti potpuno usvajanje nadrealističke ideje i ulogu u beogradskom nadrealističkom pokretu. Taj put je svakako išao postepeno, ali u Borovom slučaju tema poslednjeg broja časopisa *Svedočanstva* i njegovo Svedočanstvo iz šeste godine u sadejstvu odstranili su dominantno nostalgичnu notu odnosa prema pređašnjoj životnoj dobi i takvu je pripremili za teoriju nadrealizma koja će sećanju doneti novu ulogu.

U Parizu – umetnički dijalog Marka Ristića i Vana Bora

Godina 1926. predstavlja prekretnicu u Borovom stvaralaštvu.¹¹ To je godina nastanka pesme *Revolucija*. Ovo delo, za razliku od prethodno objavljenog teksta u *Svedočanstvima*, donosi iskorak iz modernističkog okvira u avangardni. Jasno je da pesma nastaje na tragu poetika Rastka Petrovića i Tina Ujevića, koje je Bor veoma poštovao, međutim, ono što je smešta u centar pažnje kada govorimo o početku formiranja Borovog umetničkog stava jesu bunt, beskompromisnost i nepokolebljivost u istrajnosti na putu ka nadrealističkom trenutku, koji treba izgraditi, a koji ova pesma predočava.

*Da, da, revolucija oslobađa od knjiga!
Ispod kolica u luci, teški sivonjo!
Koji košmari i vašari! Ej, kočijašu! Jači Marsu!
Žnaš li za smrt ubijenog pesnika
Ti Mesece izvan krčaga dušo Sunca!
Idila pokretljivog života neće uništiti
Kameni krug ispod grada
Ni veliki obelisk koji podupire crveni smeh Pariza
Produžetak stabla stablima
I produžetak želja gvožđem
Eto čime ćemo se baviti u troduploj pustinji.
Kameneološke ili filatelističke želje
Nikada neće doći glave maturantu
Niti crvenoj sudbini reka
O, nekadašnje obale!
Obrnuti Sion*

Pesmu na francuskom jeziku, ali sa ćiriličnim naslovom *Revolucija* Bor šalje Ristiću u Pariz krajem iste godine. Ristić je unosi u svoju mapu kolaža na kojoj u tom trenutku radi i zapravo čitavu je imenuje po jednom stihu Borove pesme – Pokretan život – *La Vie mobile*.

Na samom početku 1927. godine Vane Bor se pridružuje sestri Sevi i Marku Ristiću u Parizu gde dolazi na studije prava na Univerzitetu Sorbona. Povratak u Francusku označiće u Borovoj umetnosti novi



Marko Ristić, *La vie mobile*, kolaž, 1/7, 1926, Muzej savremene umetnosti, Beograd

pravac potkrepljen mnogobrojnim saznanjima do kojih će tokom pariskih godina doći, ali i učitavanjem prethodno oformljenih stavova i prepoznavanjem ideja koje su od 1924. i u Beogradu, zahvaljujući Ristiću, bile prisutne.¹² Ristić u tom periodu radi na tezi Metafizika novinskih vesti, na nadrealističkoj knjizi *Bez mere* i na ciklusu kolaža.¹³ Od izuzetnog značaja za rasvetljavanje Borovog i Ristićevog odnosa, kao i opsega uticaja koji je šest godina stariji Ristić imao nad Borom, jeste *Pariski dnevnik* Marka Ristića.¹⁴ Ristić prilježno beleži razne dnevne aktivnosti koje su imali (redovni odlasci u pozorišta i naročito bioskope, posete muzejima, redovni odlasci u Nadrealističku galeriju, posete bibliotekama) i, što je od najveće važnosti, otkriva sa kojim su umetnicima avangardnog kruga Pariza održavali kontakt. Taj krug činili su Pol Elijar, Marsel Nol, Žorž Sadul, Benžamen Pere i Andre Breton koji je Bora dočekivao rečima „Uvek čudan i paradoksalan“¹⁵.

U komentaru na *Pariski dnevnik* Nikola Bertolino navodi informacije o svesci u kojoj je Ristić beležio literaturu koju je čitao 1927. godine.¹⁶ Na osnovu Borovog rada u domenu teorije nadrealizma u periodu 1930–1932, jasno je da je morao u svom čitalačkom iskustvu imati i dela koja su u ovoj svesci nabrojana, iako je tih godina veliku pažnju posvećivao proučavanju psihoanalize i teorije filma. Velika je verovatnoća stoga da je Ristićev izbor tih naslova pravovremeno usmerio Bora, koji je to iskoristio, i već za samo par godina oformio ozbiljan teorijski opus.

Paralelno sa teorijskim usavršavanjem, boravak u Parizu uslovio je razvoj Borovog vizuelnog eksperimentisanja. Od krucijalne važnosti za to je bila poseta izložbi Maksa Ernsta, koja je 26. marta 1927. godine otvorena u Galeriji Van Ler. Tragovi Ernstovog uticaja ostaće veoma eksplicitno prisutni u Borovom radu, kako u kolažu tako i u slikarstvu. O impresiji povodom pomenute izložbe Bor je zapisao: „Ernstovo slikarstvo je zbunilo svojom proznom atmosferom. Ja sam imao samo jednu želju: što pre početi takmičenje, ići u tom pravcu“.¹⁷ Tada otpočinje i intenzivno zanimanje za film,¹⁸ foto-montažu, a naročito za kolaž, fotogram i slikarstvo. Kako Milanka Todić navodi, upravo je raznolika priroda vizuelne eksperimentacije bila zajednička Boru i Ristiću: „Pisanje filozofsko-teorijskih tekstova i poezije, nije ih sprečavalo da se, kao i mnogi nadrealisti, bave istraživanjem kolaža, fotokolaža, asamblaža, fotograma i filma. Za Bora je svako polje naučnog ili umetničkog delovanja predstavljalo, na neki način, i početak nove igre kojoj se sa oduševljenjem prepuštao. Njegova dugogodišnja multimedijalna aktivnost nosi pečat pasioniranog i alternativnog delovanja umetnika na marginama umetnosti. Ona je dugo bila izvan sistema institucija, jer je bila atipična za kontekst srpske umetnosti između dva svetska rata, što ne znači da ne bi mogla biti iznova sagledana kao istorijska najava nekih oblika umetničkog ponašanja tipičnih za kraj XX veka.“¹⁹

Borovo i Ristićevo vizuelno eksperimentisanje odvijalo se istovremeno; otpočinjući u Parizu, nastavilo se u Vrnjačkoj Banji i Beogradu. Nadrealistička priroda kolaža koju su preuzeli od Ernsta značila je polaznu tačku eksperimenta. Koristeći fragmente iz starih knjiga, Bor je kreirao prizor narativne celine, za razliku od Ristića koji prilikom kolažiranja stvara alogične prizore. Bor kolažu pristupa izuzetno

precizno, uredno i promišljeno, uklapajući materijal koji obično sa jednobojnom pozadinom korespondira na način koji u celokupnom prizoru kreira dramatičnost filmskog kadra. Na primeru kolaža *Početak svakog fanatizma* takav pristup je sasvim jasan. Bitna odlika Borovih kolaža je i štedljivost pri odabiru motiva koje će koristiti, podstičući efekat naslućivanja radnje pre nego ukazivanja na njenu višeznačnost: „[...] objasnio sam razlike između *papiers collés* kojima su se služili kubisti, i kolaža i asamblaža kojima su se najčešće služili nadrealisti. Po Seicu kubisti su nastojali da ublaže 'udar diskontinuiteta', nadrealisti da ga povećaju u pravcu 'konvulzivne' lepote.“²⁰

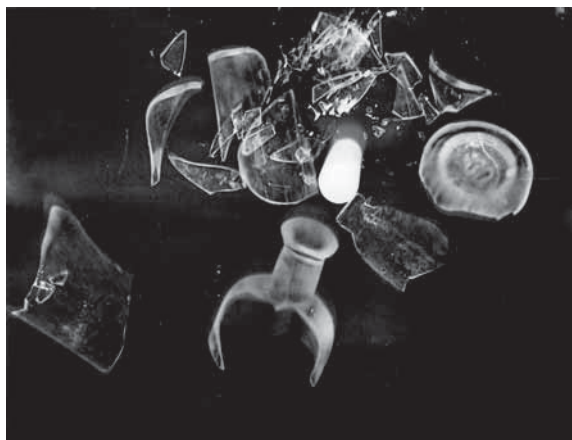


Vane Bor, *Početak svakog fanatizma*, kolaž, 1926, Muzej savremene umetnosti, Beograd

Fotogram i razmišljanja o automatizmu

Godina 1928. je vreme Borovog i Ristićevog pristupa fotogramu. Kuća Živadinovića u Vrnjačkoj Banji te godine poslužila je kao laboratorija za izradu mnogobrojnih fotograma i fotografija. Primarni kvalitet fotograma jeste njegova bazična pozicija u fotografskoj praksi. Isključivanjem kamere kao posrednika između stvaraoca i dela ne isključuje se insceniranost prizora, ali se njena jasnoća znatno umanjuje. Pored problema insceniranosti, javlja se i problem prirode motiva koji je tehnikom fotograma predstavljen. Marko Ristić u svojim fotogramima otvara prostor za figuralnost i prepoznatljive objekte iz svakodnevnog života koje na vanredno domišljat način kombinuje stvarajući snovičnu atmosferu. Bor nasuprot ovom primeru, u smislu motiva, ostaje u domenu isključivo predmetnog. Ti predmeti su prepoznatljivi ili češće neprepoznatljivi, izlagani jakoj svetlosti koja bi poništila njihovu trodimenzionalnost, ostavljajući trag na plošnoj površini papira. Taj trag bi nosio podatak uveličanog detalja predmeta ili predmeta u celini. Ovaj analitički pristup fotogramu sa prividnim poništavanjem inscenacije, za razliku od Ristićevog sintetičkog pristupa, čini se bliži čistom ili „čistijem“ automatizmu.

Poseban tretman u okviru analize Borovog eksperimenta sa fotogramom zaslužuje serija od tri fotograma na kojima je prikazana razbijena flaša. Samim tim što je u pitanju više fotograma namerno načinjenih sličnima, govori u prilog



Vane Bor, *Fotogram br. 7*, original pozitiva, 18 x 23,8 cm, 1928, Muzej savremene umetnosti, Beograd

jasnom suprotstavljanju pritisku ideje automatizma svesnim konstituisanjem serije. Razlika u pomenutim fotogramima svakako da postoji, mada nedovoljna da bi se utvrdilo da li je reč o istom razbijenom predmetu čiji su delovi ispremeštani ili je u pitanju drugi predmet. Ono što ova serija radova donosi, a što bi se moglo posmatrati u ključu udaljavanja od prvobitnih fotograma, jeste upravo simuliranje kretanja, odnosno građenje filmske naracije. Kako navodi Milanka Todić, Bor radi konstruisanja

kinematografske strukture napušta premise automatskog toka misli: „Umesto stroge discipline u odnosu na zahteve iz prvog manifesta nadrealizma, Vane Bor je odabrao druge ciljeve: proces inscenacije organizovan je sa namerom da se dođe do simulacije kretanja, do animiranog filma.“²¹

U intervjuu iz 1988. godine Vane Bor osvrće se na temu automatizma u likovnoj umetnosti: „Jednom su me pitali da li u fotogramu može da postoji neki automatizam. U fotogramu vidim premalo prostora za čisto psihički automatizam. Ali, pokoji može nastati, 'kvazi-automatski', pod ograničenom kontrolom uma. Tridesetih godina sam sam napravio nekoliko. Umesto da namerno na foto-papiru uređujem razne predmete, čekićem sam malu staklenu bocu razbio direktno na papiru i bez ikakvih promena to sam izložio osvetljenju. Rezultat je, dakle, nastao slučajno, a ne namerno. Sigurno da postoje i mnoge druge mogućnosti da se naprave takvi 'slučajni fotogrami' – svi oni mogli bi se označiti kao 'kvazi-automatski'. Kod mojih ranijih fotograma osobito me zanimalo ophođenje sa objektima. Trebalo je da istupe jasno, ali su uvek uz bilo koji način bili deformisani: boca je bila razbijena, kanap je bio zapleten u dva slobodna čvora (oba motiva su bila reprodukovana u Almanahu *Nemoguće*, 1930. godine), flis papir je bio tanano zgužvan – ovu tehniku takođe sam primenjivao u slikarstvu, 1929. godine. Takođe sam dopunski često pokušavao da izazovem noćni ili kosmički utisak. Moji današnji radovi idu u istom pravcu, ali moje glavno interesovanje usmerilo se na senke, a objekte biram s obzirom na dejstva senki, koja hoću da postignem. Sasvim uobičajene stvari mogu ukrštanjem senki da izazovu neobične pojave. Takođe radim sa višestrukim senkama i lutajućim senkama. Ako objekti imaju sami po sebi neku naročitu formu, zadovoljavam se njihovim jednostavnim senkama. Drugačije rečeno, pre nego što otkrijem objekte, ispitujem najpre carstvo senki. Ali, pritom takođe opet pokušavam, onoliko dobro koliko umem, da evokujem noćno ili kosmičko delovanje.“²²

Zaključna razmatranja

Završni aspekt formiranja Borovog umetničkog izraza predstavicećemo kroz njegov rad u domenu slikarstva. Kao i u slučaju kolaža, nošen Ernstovim iskustvom Bor otpočinje potragu za vlastitim izrazom koji je u što većoj meri trebalo da isprati teorijske postulate koje je tih godina stvarao. Samo jedan primer Borovog međuratnog slikarstva sačuvan nam je do danas. U pitanju je slika *Kugle sa algama na prividnom horizontu* iz 1928. godine.²³ Zamrznut prizor imaginarnog prostora u okviru ove nadrealističke kompozicije ne donosi tehničke novine kojima će inspirisan Ernstom Bor kasnije pristupiti – tehnika zgužvanog papira i „naborana slika“. Nesačuvana Borova slika publikovana u Almanahu *Nemoguće, Edip u prostoru* sažimajuće je delo u pogledu teme koja direktno korespondira sa teorijom psihoanalize u diskursu nadrealizma, slikarskog manira koji vođen dominantnom težnjom stvaranja iluzije fantastičnog prostora ipak ostaje veran figuraciji i koji će se u Borovom likovnom stvaralaštvu šezdesetih pojaviti osnažen dugogodišnjim iskustvom. Ova slika jedna je od osam nesačuvanih slika nastalih u Vrnjačkoj Banji 1928. godine, a uz sliku *Na tržištu nemih pesama* jedina je reprodukovana u Almanahu *Nemoguće*. Uspešno je pitanje konstituisanja slike nadstvarnosti postavljao u mediju slikarstva da bi odgovore davao u dijalogu sa dostignućima iz kolažnog, fotogramskog ili fotografskog eksperimenta. Simbiozu tih tehnika činilo je njegovo otkriće tehnike zgužvanog papira. Ješa Denegri o tome piše: „Najpotpuniji, najsloženiji i svakako najindividualniji nadrealistički opus u ovom krugu ostvario je Vane Živadinović Bor, a taj opus bi danas bio još bogatiji da je srećom sačuvana makar neka od njegovih slika u tehnici zgužvanog papira (*papier froisse*), što bi predstavljalo najveće otkriće, glavni 'pronazak' celokupnog beogradskog nadrealizma“.²⁴

Prelaz iz 1929. godine u 1930. veoma je važan za nadrealizam u evropskom kontekstu. Paralelnosti i vremenska poklapanja izvesnih dejstava beogradske i pariske grupe izrodila su veoma plodan stvaralački period, kako u Jugoslaviji tako i u Francuskoj. Nadrealisti, odlučni da kreiraju sopstveni put, morali su se obračunati sa nasleđem modernizma. Kako navodi Slobodanka Peković, realnom svetu, svemu onome što se smatralo razumnim i uobičajenim suprotstavljali su se i modernisti i nadrealisti koristeći se sličnim sredstvima, ali postižući bitno različite rezultate: „Bila je to i pobuna protiv oformljenog morala građanskog društva, protiv malograđanske potrebe da se sve učini svrsishodnim i korisnim. Ukoliko su nadrealisti 'prihvaćenoj stvarnosti, svedenoj na ono što je dostupno racionalnoj percepciji, suprotstavljali nadstvarnost kao totalitet koji obuhvata i ono što je percepciji nedostupno, čudo, čudesno, natprirodno, fantastično' i do takve nadstvarnosti stizali 'iracionalnim putevima saznanja (pomračenje uma, san, automatsko pisanje, metafora, objektivni slučaj), a sa druge strane kroz vidove životnog iskustva (ljubav, smrt, humor, revolucionarna akcija)', modernisti su imali nešto drugačije puteve. Pobuna je bila zajednički činilac, ali nadrealisti zabrinuti za budućnost i sadašnjost zbog (mita)

izgubljenog raja imali su i radikalne i borbene političke ideje i socijalnu komponentu koja ih je povezivala sa vremenom, a modernisti u mračnoj rezignaciji ljudi koji su izgubili čak i mit o izgubljenom raju bili su daleko i od ideologije i politike.²⁵

Transformacija pariskog nadrealističkog glasila iz *Nadrealističke revolucije* u *Nadrealizam u službi revolucije* dešava se u trenutku zvaničnog formiranja beogradskih nadrealista u grupu čija će subverzivna aktivnost svoj vrhunac doživeti kroz prvu publikaciju pokreta Almanah *Nemoguće – L'impossible*²⁶ koji otvara manifest potpisan od strane trinaestorice beogradskih nadrealista.²⁷ U kompleksnom društveno-istorijskom trenutku uvođenja diktature, transformacije šire društvene klime iz posleratne u predratnu, samostalno delovanje nadrealističke grupe označilo je snažan iskorak u subverziju kakva je jugoslovenskom društvu do tog trenutka bila sasvim strana. Upravo subverzivni ton primetan je u svim sferama delovanja Vana Bora. Gradeći subverzivnu strukturu, kako u polju likovne tako u polju literarne prakse, Bor nastavlja liniju razvoja započetu u Parizu. Razvoj umetničkog izraza koji smo u slučaju ovog dela Borovog stvaralaštva istakli doprinosi konstituisanju slike o ovom periodu kao celini od ključnog značaja za njegov dalji umetnički razvoj. Iskustvo Pariza u svojoj višestrukoj važnosti predstavili smo isticanjem uloge Maksa Ernsta koja će ostati snažno prisutna ne samo tokom ove četiri godine već i u celokupnom daljem Borovom likovnom opusu. Otpočinjanje intenzivnog zanimanja za teoriju psihoanalize, teoriju filma, kao i marksističku filozofiju, otvoriće put izrazito širokoj nadrealističkoj delatnosti kojoj će Bor predano i beskompromisno pristupati po povratku u Jugoslaviju. Uključivanjem u zvaničnu grupu beogradskih nadrealista sa bogatim pariskim iskustvom, oformljenim umetničkim, filozofskim i političkim stavom, Bor će postati jedan od najznačajnijih teoretičara beogradske grupe sa najraznolikijim opusom. Borov nadrealistički eksperiment trajaće i nakon zvaničnog prestanka postojanja pokreta.

Napomene:

¹ J. Borović Dimić, *Jedna kuća – jedna priča, graditeljsko nasleđe Vrnjačke Banje*, Vrnjačka Banja 2015, 238.

² „Markov deda po ocu, Jovan Ristić (1831–1899), uzneo se do vodećeg srpskog državnika i diplomate u XIX veku, predsednika Ministarskog saveta i glavnog arhitekta srpske strategije u toku Berlinskog kongresa, posle koga se mlada država značajno proširila na jug i jugoistok, učvrstila nezavisnost i međunarodnu poziciju i postala Kraljevinom. Ugled Jovanov znatno je doprineo da porodica Ristić zauzme mesto među prvim u Srbiji, što je pratio i njen imovinski status. Kraljevski namesnik Ristić je, uz sve to, bio zet najbogatijeg beogradskog trgovca Grka, Hadži-Tome Opolosa (koga su zbog udaje svojih mnogobrojnih kćeri za visoke kraljevske činovnike zvali 'praviteljstveni tast'), rodonačelnika beogradskih Hadži-Tomića“, u: B. Zečević, *Srpska avangarda i film*, Beograd 2013, 151.

³ B. Aleksić, „Simulakrum beskraja Vana Bora“, u: Z. Gavrić et al., *Stevan Žwadinović Bor*, Beograd 1990, 42.

⁴ „... Dušan Matić koji će godinama kasnije, u Pesmama nepozvanim, rimovati Nica sa asocijacijom 'bolnica'. To su istorijski i kulturni konteksti budućih jugoslovenskih nadrealista. Na primer, Ključ za Borov ep *Inkvilini* (u Almanahu *Nemoguće – L'Impossible*) predstavljaju Merovinške priče Ogistena Tierija koje su u francuskom školskom programu.“, u: B. Aleksić, „Hronologija“, u: Z. Gavrić et al., *Stevan Žwadinović Bor*, Beograd 1990, 138.

⁵ B. Aleksić, „Simulakrum beskraj Vana Bora“, u: Z. Gavrić et al., *Stevan Živadinović Bor*, Beograd 1990, 42.

⁶ V. Bor, „Književni tekstovi“, u: Z. Gavrić et al., *Stevan Živadinović Bor*, Beograd 1990, 125.

⁷ *Isto*, 125.

⁸ „Kada su postali svjesni moralnog neuspjeha moderne književnosti u traganju za novim formulama života i njenog zaustavljanja u trenutku kad su oni htjeli da i dalje slijede drumove neispitane što su se pred njima ocrtavali, srpski prednadauralisti uputili su se ka jednoj drukčijoj aktivnosti, izraženoj u stvaranju drugog, drukčijeg časopisa, koji će biti domen njihovog zajedničkog traganja.“, u: H. Kapidžić Osmanagić, *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom*, Sarajevo 1966, 92.

⁹ Osmi i poslednji broj *Svedočanstava*, od 1. marta 1925. godine, bio je posvećen temi raja.

¹⁰ H. Kapidžić Osmanagić, *nav. delo*, 116.

¹¹ Godina 1926. je od posebnog značaja u hronologiji razvoja srpske avangarde. Te godine Milan Dedinac objavljuje poemu *Javna Ptica*. Nikola Vučo u Parizu izlaže fotografiju *Krov nad prozorom*, nazvanu po poemi Aleksandra Vuča, Stanislav Vinaver objavljuje zbirku pesama *Čuvari sveta*.

¹² Ovim se misli na Ristićevu delatnost u okviru časopisa *Putevi* i u okviru Komentara – hronici časopisa *Pokret*.

¹³ B. Aleksić, „Hronologija“, u: Z. Gavrić et al., *Stevan Živadinović Bor*, Beograd 1990, 141.

¹⁴ M. Ristić, „Pariski dnevnik oktobar 1926 – jun 1927“, u: *Uoči nadrealizma*, Beograd 1982.

¹⁵ M. B. Protić, „Poetički pentakulum Vana Bora“, u: Z. Gavrić et al., *Stevan Živadinović Bor*, Beograd 1990, 66.

¹⁶ „Spisak knjiga koje je Ristić čitao u Nacionalnoj biblioteci od 13. aprila do sredine maja 1927. Program Ristićeve lektire u tim danima, bar kad je reč o beletristici, izgleda uzet iz Bretonovih Manifesta. Njime su, pre svega, obuhvaćene 'preteče' nadrealizma Rembo, Lotreamon i Apoliner. Kao što se vidi iz Dnevnika, Ristić je u to vreme čitao Remboa i izvan biblioteke. U biblioteci Ristić je pročitao Remboovu antiklerikalnu pripovetku *Srce pod mantijom* koja je 1924. godine prvi put objavljena zaslugom Aragona i Bretona. Od Lotreamona Ristić je uzeo *Poeziju* u dve knjige iz 1870, ovaj primerak iz Nacionalne biblioteke jedini je sačuvan iz prvog izdanja ovog dela. Apoliner je zastupljen knjigom 'reportaža' o pariskom životu *Skitač sa dveju obala* i poetskom plaketom *Vitam impendere amori* koju je ilustrovao Andre Rouveure. Naročitu pažnju Ristić je u tom trenutku posvetio fantastičnom u književnosti, kao i odnosu fantastičnog i čudnog, što ga je navelo da pročita studiju Jozefa Retingera *Fantastična pripovetka u francuskom romantizmu*, a uz nju i dela likantropa Petrusa Borela *Rapsodije i Šampaver*, roman *Kaluđer* Metjua Gregori Luisa, kao i *Otrantski zamak* Horasa Volpola [...] Pada u oči da Ristića u to vreme prvenstveno zanima odnos Marksa i Hegela, odnosno kritika Hegelovog idealizma. Pored jedne Engelsove knjige – *Religija, filozofija, socijalizam* i jedne Foerbahove – *Bit hrišćanstva*, Ristić je pročitao studiju Leopolda Lesajnea *Uticaj Hegela na Marksa* i Marksov *Prilog kritici političke ekonomije*“, prema: Napomeni N. Bertolina u: Marko Ristić, „Pariski dnevnik oktobar 1926 – jun 1927“, *Uoči nadrealizma*, Beograd 1982, 228–229.

¹⁷ M. Todić, *Nemoguće – umetnost nadrealizma*, Beograd 2002, 43.

¹⁸ Vane Bor otpočinje sa radom za časopis *Du cinema* oko kog su se okupljali Breton, Prever, Desnos.

¹⁹ M. Todić, *nav. delo*, 43–44.

²⁰ B. Aleksić, „Simulakrum beskraj Vana Bora“, u: Z. Gavrić et al., *Stevan Živadinović Bor*, Beograd 1990, 98.

²¹ M. Todić, *nav. delo*, 62.

²² V. Bor, „O automatizmu u likovnoj umetnosti“, u: Z. Gavrić et al., *Stevan Živadinović Bor*, Beograd 1990, 86. U knjizi *La subversion des images: Surrealisme, Photographie, Film* (Centre Georges Pompidou, 2009) autora Philippe-Alain Michaud, Guillaume Le Gall, Quentin Bajac i Michel Poivert objavljen je u celini intervju sa Borom iz 1988. godine o automatizmu u likovnoj umetnosti. U ovoj veoma obimnoj knjizi, sa izuzetno velikim brojem do sada retko publikovanih fotografija, poglavlje koje se tiče fotograma u evropskom nadrealizmu otvara reprodukcija Borovog fotograma. Pored tog, u knjizi

su reprodukovana još tri njegova fotograma, ali svakako ova knjiga je korak ka osvetljavanju značaja Borovog doprinosa fotografiju u zapadnoj istoriji umetnosti.

²³ Pored jedine danas sačuvane *Kugle sa algama na prividnom horizontu*, u Parizu 1928. godine nastale su još tri, danas nesačuvane, slike: *Kišni pejzaž sa deformisanim horizontima*, *Vertikalni pejzaž* i *Sure Poljane* (kao ilustracija H. Dž. Velsove priče *The Time Machine*), prema: B. Aleksić, „Hronologija“, u: Z. Gavrić et al., *Stevan Živadinović Bor*, Beograd 1990, 141.

²⁴ J. Denegri, „Vizuelne umetnosti u praksama beogradskih nadrealista“, u: *Modernizam/Avangarda. Ogledi o međuratnom modernizmu i istorijskim avangardama u jugoslovenskom umetničkom prostoru*, J. Denegri (ur.), Beograd 2012, 257.

²⁵ S. Peković, „Nadrealno i irealno – Nadrealizam i moderna“, u: Branko Aleksić et al., *Nadrealizam u svom i našem vremenu*, Beograd 2007, 238.

²⁶ „Publikacija nosi ime koje je možda od svih nadrealističkih naslova najuspešnije i najadekvatnije i najposposobnije da izrazi, da imenuje one tendencije koje su u životu i u umjetnosti htjele da učine više no što je čovjeku dato da učini.“, prema: H. Kapidžić Osmanagić, *nav. delo*, 185.

²⁷ „Pošto su konstatovali da među svima njima u načelu postoji, mimo svih individualnih razlika, izvesna duhovna saglasnost, i da ih jedna stalna izdvojenost deli od svega što se oko njih nameće kao duhovni život, potpisani su smatrali da su im nametnuti, u datim okolnostima, jedno preciznije isticanje onoga što im je zajedničko i jedan disciplinovaniji kolektivni aktivitet, radi koga svaki od njih pristaje da žrtvuje psihološku stranu svoga ja. Oni su rešeni da, i u nepredvidljivim dialektičkim momentima ovog aktiviteta, učine i održe konstantnim i nesvodljivim, kretanje svog neprestanog ideološkog i moralnog definisanja. Ova prva zajednička publikacija predstavlja samo jedan vidljiv momenat u obeležavanju tog neophodnog definisanja.

Aleksandar Vučo, Oskar Davičo, Milan Dedinac, Mladen Dimitrijević, Vane Živadinović – Bor, Živanović-Noe, Đorđe Jovanović, Đorđe Kostić, Dušan Matić, Branko Milovanović, Koča Popović, Petar Popović, Marko Ristić“, u: *Almanah Nemoguće*, Beograd 1930, 1.

Saša Vojnović
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

**A CONTRIBUTION TO RESEARCH OF VANE BOR'S ART BIOGRAPHY:
THE FORMATION PERIOD (1926–1930)**

Summary:

The analysis of artist's reminiscence from the period of early childhood to the period of studying in Paris makes the starting point in clarifying the late dynamics of the influences in the field of artistic and theoretical work of Stevan Živadinović – Vane Bor. A key aspect in forming this artist's expression was the Parisian period with Marko Ristić as a medium between Vane Bor and the Parisian Surrealist group. Beside theoretical work, during this time Bor was active in the field of visual arts practice, which included collage, photogramme and painting under the great influence of Max Ernst.

Keywords:

surrealism, Paris, automatism, Vane Bor, experiment, Marko Ristić