Mišel Turnije

SUMRAK MASKI
Fotografije i fotografi

STANOVITI TOURNACHON[1]

Bilo je to 1828. – ili 1829. godine – nedaleko od Avenije Champs-Elysées, na mjestu današnjeg Petit Palaisa, koji se tad zvao Carré Marigny. Povodom kraljeva imendana organizirano je „besplatno dijeljenje hrane", i dobavljači su, stojeći na povišenu podiju, s po jednim žandarom slijeva i zdesna, svom snagom bacali kruh i kobasice među okupljeno mnoštvo. Malo dalje, stvorila se još veća gužva oko onih koji su dijelili piće. Dernjavu gomile nadjačavali su klepetanje čegrtaljki, brujanje svirala, povici prodavača kolačića i streličara, te zvonca prodavača sladićevine. Odjednom, kao da je neki snažan tropizam povukao mnoštvo prema Elizejskim poljima. Kao da ih tjera oluja koja samo što nije počela, ljudi trče glave podignute prema nebu. I ubrzo odjeknu snažna vriska. No, prepustimo riječ jednom svjedoku: „Neka je sjena, gotovo dotičući stabla, upravo preletjela iznad nas takvom vrtoglavom brzinom da sam jedva, prema slikama koje sam prije vidio, imao vremena prepoznati balon – i ispod njega, u maloj košari od vrbova pruća, koju zovu gondola i koja mu je dopirala jedva do koljena, neko ljudsko stvorenje, muško ili žensko, koje se grčevito držalo za užad... Ta prikaza nestala je isto tako brzo kao što se pojavila, i uz otegnut uzvik svi su potrčali preko Elizejskih polja, slijedeći tu masu što se stropoštavala... Srce mi se strašno stegnulo.

– Jadnik se već sigurno smrskao! – reče moj otac, koji je sav problijedio. – Vratimo se kući, Thérèse! A lijepo sam ti govorio da ne dolazimo ovamo!"

Taj svjedok, kojemu je tad bilo devet ili deset godina, bio je stanoviti Gaspard-Félix Tournachon, koji će poslije postati slavan pod pseudonimom Nadar, pa će ga Jules Verne učiniti junakom svojeg romana *Putovanje od Zemlje do Mjeseca* pod imenom *Ardan* (anagram od Nadar). Naime, strašno stezanje srca koje je upravo osjetio najavilo je, paradoksalno, neodoljivu sklonost prema onom što su tad nazivali *aérostation*. Morat će pričekati još mnogo godina da mu se pruži prilika o kojoj je toliko puta sanjao. Jednoga dana uspijeva se besplatno ukrcati u gondolu balona braće Godard, koji to posvećenje modernih vremena, zračno krštenje, udjeljuju na Hipodromu, na Trgu Etoile. „Evo me u zraku", piše budući Nadar, „i svim porama uživam u beskrajnoj, jedinstvenoj nasladi što je pruža uspinjanje u nebo." No, povratak na zemlju često ne donosi takvu nasladu. Félix, koji je na kraju uspio postati članom Godardove ekipe, doživjet će prizemljenja u mrkloj noći za oluje, usred šume, probijanje krovova, bijes seljaka naoružanih vilama i klizanje u punoj brzini po livadama

[1] Michel Tournier, „Un certain Tournachon", u: *Le Crépuscule des masques – Photos et photographes*, Editions Hoëbeke, Paris, 1992, str. 21–39.

ispresijecanim trnovitim živicama. No ima i romantičnih slijetanja na aristokratski travnjak nekog dvorca, gdje ih srdačno primaju gostoljubivi vlasnici, očarani tim u najmanju ruku neočekivanim posjetom.

Koliko god zanimljiva bila, ta slučaju prepuštena prizemljenja navodila su na pitanje koje je Nadar postavio Godardu već nakon svojih prvih iskustava: „Vjerujete li da će se jednoga dana moći upravljati vašim balonima?" Odgovor koji je dobio bio je odlučan i konačan: „Nikad!" Otada Nadar zna – i to će neprestano ponavljati u svojim zapisima – da balon, kojemu duguje najljepše trenutke svojega života, *nema budućnosti*. Nebo će pripasti nekoj letećoj napravi *težoj od zraka*. Veliki Nadarov cilj bit će, dakle, gradnja te letjelice *teže-od-zraka*, koju zamišlja kao neku vrstu helikoptera koji pokreće parni stroj. No, za to treba novca, mnogo novca, a Nadar zna samo jedan način da se obogati: organiziranje vožnji balonom, balonom koji može ponijeti što je moguće više putnika. Uz pomoć braće Godard izgradit će, dakle, golemi balon, pravi zračni omnibus, o čijoj povijesti piše u knjizi punoj zanosa *Sjećanja na Diva*.

Div (*Le Géant*) sadržavao je 6.000 kubičnih metara plina i mogao je ponijeti trideset ljudi u svojoj gondoli, pravoj kući od pruća, teškoj 3.000 kila.

Div će, nažalost, doživjeti samo dva putovanja. Prvo – u nedjelju 4. listopada 1863. godine – završava skromno u Meauxu. Za tog mastodonta to je kao skok buhe. Petnaest dana kasnije, u prisutnosti Napoleona III. i grčkog kralja, novi pokušaj. Ovaj put, to je prava pustolovina! Snažan jugozapadni vjetar nosi *Diva* velikom brzinom prema Belgiji. Noć je hladna, ali uzbudljiva. Da bi znali penje li se balon, spušta ili zadržava istu visinu, promatraju položaj zastavica od bijelog papira pričvršćenih za užad. Sutradan ujutro, potučen je rekord udaljenosti prijeđene u balonu, jer upravo nadlijeću Njemačku, između Bremena i Hanovera. No, puca im uže pomoću kojega se otvara ventil za ispuštanje plina. Više ne mogu upravljati balonom i normalno se spustiti na zemlju. Preslab da nastavi put, ali još previše napuhnut da se spusti, balon počinje izvoditi hirovite, smrtonosne skokove, sijući svoje nesretne putnike po pustarama oko Hanovera. Luda trka završava u rijeci, u koju cijela gondola uranja kao vrša za rakove, sa svoja dva posljednja putnika, Nadarom i njegovom ženom.

Balon će Nadaru donijeti manje spornu slavu tijekom rata 1870. godine. Dana 18. rujna, Parižani shvaćaju da su odsječeni od vanjskog svijeta. Kucnuo je trenutak *aerostatike*. Nadarov trenutak. On odmah organizira kompaniju aeronauta. Dana 23. rujna, na Montmartreu, na Trgu Saint-Pierre, daje znak za „otpuštanje" svih konopa *Neptuna*, koji polijeće sa 125 kilograma depeša i nekoliko sati kasnije se spušta u Craconvilleu, nedaleko od Evreauxa. Tijekom pet mjeseci, koliko je trajala opsada Pariza, 64 poštanska balona poletjela su iz prijestolnice, noseći ukupno 64 aeronauta, 91 putnika, 365 golubova pismonoša i 9.000 kilograma depeša. Pet balona palo je u ruke Nijemcima, dva su nestala u moru. Golubovi pismonoše trebali su se vratiti u Pariz, s porukama namijenjenim stanovnicima opkoljenog grada. No, svaka ptica mogla je ponijeti samo jednu depešu, tešku najviše jedan gram.

Neiscrpan u svojim idejama, Nadar će naći načina da gotovo beskonačno poveća taj skromni učinak. Sjetio se jedne mikroskopske fotografije – veličine 1 milimetar – na kojoj su posjetioci Izložbe 1867. godine mogli razabrati skupinu od 450 poslanika. Pronalazi izumitelja tog postupka – to je René Dagron – šalje ga balonom u Tours, sa svim njegovim priborom za mikrofotografiju. Otada će svaki golub pismonoša koji polijeće prema Parizu

nositi u pernatoj cjevčici 18 filmova od kolodija, svaki veličine 3 puta 5 centimetara, na kojemu je reproducirano 16 stranica in-folio teksta tiskanog u tri stupca. Tako je 50.000 depeša svedeno na otprilike pola grama. U Parizu se svaki film stavlja na pločicu fotoelektričnog mikroskopa, vrlo uvećan projicira se na ekran, s kojega ga prepisuju ekipe prepisivača.

To nije bilo prvi put da se Nadaru pružila prilika da spoji svoje dvije strasti, fotografiju i putovanja zrakom. Godine 1858. snimio je prvu fotografiju iz zraka u povijesti, osamdeset metara iznad Petit-Clamarta – što nije bila mala stvar, jer je pri tadašnjem stupnju fotografske tehnike trebalo na licu mjesta, dakle, u gondoli balona, i naravno, zaštićenu od svjetla – pripremiti ploču s kolodijem, koja se morala upotrijebiti vlažna, i razviti odmah nakon ekspozicije.

No, dok Nadarova putovanja balonom pripadaju još samo maloj povijesti, njegovi fotografski portreti ostaju nezamjenjiva svjedočanstva o njegovu vremenu i neosporna remek-djela. On bi zacijelo bio iznenađen tim obrtanjem vrijednosti. Kao i mnogi od njegovih slavnih nasljednika – Man Ray, Brassaï, Cartier-Bresson, Klein – i Nadar je došao do fotografije preko slikarstva, ili točnije, kad je o njemu riječ, preko crteža. Kao novinar i ilustrator, najprije je namjeravao fotografirati poznate ličnosti svojega doba da bi zatim, ne trošeći previše njihova vremena, mogao u miru nacrtati njihovu karikaturu. Fotografija je, u početku, za njega bila samo skromna sluškinja crteža. No, malo-pomalo, učinila je crtež nepotrebnim. Nadarov panteon, zamišljen najprije kao zbirka karikatura, postao je album fotografija.

Kroz njegov atelje u Ulici Saint-Lazare, a zatim na Bulevaru Capucines, prodefilirala je čitava slavna Europa, od Liszta do Delacroixa i od George Sand do Bakunjina. Za neke, u tom postupku ima nečeg zlokobnog, opčinjavajućeg. Svladavajući strah, Balzac se, među prvima u svoje vrijeme, dao *dagerotipirati* već 1842. godine. Njegova bujna mašta odmah mu je pružila metafizičko objašnjenje tog misterioznog postupka i Nadar ga je dva puta imao priliku čuti kako izlaže svoju neobičnu teoriju. Dakle, prema autoru *Ljudske komedije*, svako tijelo u prirodi sastoji se od niza spektara, u slojevima položenim jedan na drugi u beskraj, poput neizmjerno tankih listića. Svaka fotografija je, dakle, *ljuštenje* jednog od tih slojeva – onog površinskog – i njegovo polaganje na fotografsku ploču. Fotografirano tijelo, dakle, pri svakom snimanju očigledno ostaje bez jednog od svojih spektara, to jest gubi jedan dio svoje konstitutivne biti, a to je opasna kušnja...

Michel Braire – jedan od najboljih poznavalaca Nadara – vrlo je točno istaknuo relativno malu pozornost koju je Nadar, čini se, poklanjao fotografiji na otvorenom. Taj veliki pustolov – u najplemenitijem smislu te riječi – nije uopće bio lovac na slike. Iako je snimio prvu fotografiju iz zraka u povijesti, učinio je to u nadi da će se obogatiti primjenom tog postupka u kartografiji i za katastarske izvode. Uskoro je korištenje te svoje tehnike prepustio drugima. Bio je i prvi koji se u fotografiji služio umjetnim svjetlom, ali serija njegovih snimaka pariške kanalizacije i katakombi nije imala nastavljača. Imamo samo jednu njegovu fotografiju, na kojoj ga vidimo u gondoli balona. Fotografija je snimljena u njegovom studiju, gdje je o gredu obješena minijaturna gondola. Godine 1886. napravio je prvi fotointervju, snimivši niz fotografija fizičara Chevreula uoči njegova 101. rođendana, popraćenih odgovorima na pitanje kako doživjeti sto godina. No, na svojim portretima nije nikad pokušavao stvoriti iluziju „uhvaćenog trenutka života". Intenzivan život koji zrači iz većine

njegovih portreta potječe od pogleda, od nepomičnog izraza, od cijele ličnosti fotografirane osobe, nikad iz pokreta, a još manje dekora. Čini se da je Nadar, unatoč izazovima slikovitosti, odmah napravio temeljan izbor, koji će mnogi drugi – i to do današnjih dana – ponoviti nakon njega: samo mu se ljudsko lice čini dostojnim da ostane zabilježeno na filmu.

Umro je 1910. godine, doživjevši zadovoljstvo da pošalje pismo Louisu Blériotu i čestita mu kao prvom čovjeku koji je preletio La Manche u letjelici *težoj-od-zraka*.

EMILE ZOLA FOTOGRAF[2]

Kolovoz je 1888. godine. Emile Zola provodi praznike u Royanu. Tamo su i njegov izdavač Charpentier, graver Desmoulin, rođaci njegove žene Alexandrine, koja je sa sobom povela i svoju krojačicu rublja, Jeanne Rozerot, visoku dvadesetjednogodišnju djevojku koja bez prestanka pjeva. Načelnik Royana, Frédéric Garnier, sudjeluje u svemu. On će uputiti pisca u novu modu: fotografiju.

Zoli je četrdeset osam godina, u ono doba to je početak starosti. Budući da je pedantan čovjek, znamo sve o njegovoj korpulentnosti: težina sto kila, opseg struka sto četrnaest centimetara. To je mnogo za čovjeka visokog metar sedamdeset. Njegovu književnu karijeru, koja je počela prije dvadeset godina s *Terezom Raquin*, obilježile su trijumfalne etape, koje su se zvale *Lovina*, *Trbuh Pariza*, *Jazbina*, *Lonac*, *Nana*, *Kod ženskog raja*, *Germinal*, *Zemlja*. On je, nakon smrti Victora Hugoa, koji je umro prije tri godine, pisac broj 1 francuske književnosti. I to zna.

No, ne zna da mu život još sprema iznenađenja. Ne može ni slutiti – on koji izbjegava politiku kao kugu – da će se deset godina kasnije, objavivši *J'accuse* (*Optužujem*) u novinama *L'Aurore* (*Zora*), baciti u vrtlog afere Dreyfus i navući na sebe najgoru mržnju. No, u tom mjesecu kolovozu njegove zrelosti, Jeanne Rozerot donijet će mu još jedno otkriće, otkriće ljubavi. Prije osamnaest godina oženio se ženom starijom od sebe, obožava je, ali Gabrielle-Alexandrine ne može imati djece. Zola, koji gaji pravi kult plodnosti, zbog toga šutke pati. Bio je ipak dobar muž, potpuno predan svojem djelu, u kojem izlijeva erotske strasti nepodnošljive pristojnoj publici. I evo, odjedanput se pojavljuje te Jeanne Rozerot – kao ruža (*rose*) i kao trstika (*roseau*), reći će on – sa svojim pjesmama, smijehom i likom kao na Greuzovim slikama (reći će još). No, jedna sreća nikad ne dolazi sama. Uz ljubav, dva druga otkrića koja čudesno odgovaraju njegovoj pustolovini učinit će to ljeto 1888. nezaboravnim: bicikl i fotografija.

Voljeti Jeanne. Voziti se na biciklu s Jeanne. Fotografirati Jeanne. Rezultat: smršavio je dvadeset pet kila. Moglo bi se reći da je opet postao mladić.

Jeanne, bicikl, djeca, prijatelji, glavni su motivi Zolinih fotografija u lijepoj knjizi koju su objavili François-Emile Zola i Marsin,[3] ali ima i drugih: Pariz, Izložba 1900. godine, Engleska (kamo Zola odlazi u izgnanstvo od srpnja 1898. do lipnja 1899. godine). Ukupno 480 od

---

[2] *Isto*, „Emile Zola photographe", str. 30–39.

[3] Hoëbeke, D. A. A. V. P., 1990.

otprilike 3.000 negativa koje je Zola ostavio, gotovo isto toliko koliko njegovo pisano djelo ima stranica.

Naravno, sav fotografski svijet bacio se na tu knjigu imajući na umu jedno pitanje koje se ne može izbjeći: je li Zola isto tako velik fotograf kao što je velik romanopisac? Ima li u povijesti te umjetnosti svoje mjesto među fotografima poput Nadara, Eugènea Atgeta i Demachya? Za one koji vole i poznaju fotografiju odgovor nedvojbeno glasi: ne. Zola je, sa sebi svojstvenim metodičkim duhom i ustrajnošću, izvrstan tehničar fotografije. Imao je desetak aparata – od kojih je pet još u vlasništvu François-Emilea Zole. Uredio je tri laboratorija za razvijanje i izradu fotografija. Naravno, većina njegovih ploča strašno je tamna, i budući da sam sâm radio prve otiske njegovih snimaka, mogu reći da treba imati strpljenja. No, mislim da Zola ipak nije toliko preeksponirao. Prije bih rekao da je s godinama potamnio film. Osim toga neosporno je da je Massinova knjiga uzbudljiva i da bi morala naći svoje mjesto u svim knjižnicama. Prvo zato što su slike stare gotovo jedno stoljeće uvijek zanimljive: svaki dokument koji nam vraća lica i krajolike jednog svijeta tako blizu nama, ali zauvijek nestalog, dragocjen je. No, prije svega te nam fotografije otkrivaju nov i važan – iako sporedan – aspekt života jednog značajnog čovjeka.

No umjetničko djelo – fotografsko ili neko drugo – mora biti stvaralačko. Veliki fotograf ima svoje viđenje svijeta i ono je svojevrstan potpis njegovih djela. Pogledajte sto fotografija Westona, Brassaïa, Cartier-Bressona ili Boubata. Pretpostavite da vam donesu sto i prvu, koju vidite prvi put. Nepogrešivo ćete je uvrstiti u opus kojemu pripada. Prepoznali ste svijet koji nosi u sebi i koji projicira kamo god ide. Putovao sam s velikim fotografima. Vidio sam kako svuda – u Japanu, Kanadi, Africi, Francuskoj – izvlače iz gradskih pločnika ili pustinjskog pijeska lica, prizore, krajolike koji su im bili nalik, koji su bili njihovi. Trebali su još samo pritisnuti okidač foto-aparata. Sreća? Naravno da nije. Sreće možete imati jedanput, dvaput, triput u najboljem slučaju. Ali ne svakoga dana, nekoliko puta na dan. To je tajna stvaranja.

Kod Zole nema ničeg sličnog. Način na koji se on služi fotografijom nije stvaralački. Odgovarao je, mislim, dvostrukoj frustraciji koju ću pokušati objasniti.

Podsjetimo najprije da je rođen u Parizu 1840. godine, ali je cijelo vrijeme školovanja proveo u Aix-en-Provence. U školi u Aixu njegov pomalo spor duh i „oštar" naglasak priskrbili su mu zadirkivanja njegovih drugova. Jedan snažan momak uzima ga pod svoju zaštitu, čvrst, odvažan, godinu dana stariji od njega i rodom iz tog kraja. Ime mu je Paul Cézanne. To je početak dubokog i dugog prijateljstva koje će doživjeti i burna razdoblja. Kao što je napisao Armand Lanoux,[4] Paul će biti Veliki Meaulnes slabunjavog Alaina-Fourniera. No, Cézanneov je poziv poezija, Zolin je poziv crtež. Poslije će zamijeniti svoje ambicije. No, nije neopravdano vjerovati da je u Zoli zauvijek ostao „prigušeni slikar". Primijetit ćemo to kad, 1886. godine, objavi roman *Djelo*, nadahnut Cézanneovim životom. Zola nije vjerovao u uspjeh svojeg prijatelja. „Paul može imati genij velikog slikara", piše on, „ali nikad neće imati genija da to postane." I nešto kasnije: „Paul Cézanne, kod kojega tu i tamo otkrivamo genijalne crte tog promašenog slikara." Riječ je o neobičnom i uzbudljivom nesporazumu između dvojice velikih proroka XX. stoljeća, koji će dovesti do raskida

[4] *Bonjour, monsieur Zola* (Grasset).

njihova prijateljstva. Nema dvojbe da je Zola imao neraščišćene račune sa slikarstvom i da je fotografija iskoristila taj spor. Jer Zoline fotografije pripadaju više toj impresionističkoj umjetnosti kojom se nije bavio nego socijalnom romanu u kojem je postao majstor. Zola fotograf mogao je biti sjena koja prati Zolu romanopisca, i među njegovim snimcima tad bismo mogli naći fotografski „dossier" rudarskog svijeta (*Germinal*), tržnica Halles (*Trbuh Pariza*), seoskog svijeta (*Zemlja*) ili željeznice (*Čovjek-zvijer*). Nema ničega od toga. Zola fotograf ne istražuje, on promatra, voli. Oduševljava se parkovima, vodama i osobito licima. Za njega je zadaća fotografije slavljenje.

I tu se pojavljuje druga frustracija na koju smo mislili. Romanopisac je strastveno volio Jeanne Rozerot i dvoje djece koju mu je rodila, Denise i Jacquesa. No ta ljubav nije mogla biti sretna, jer bila je riječ o preljubničkoj obitelji. „Taj dvostruki život koji sam prisiljen voditi baca me u očaj", piše on. Jedna dirljiva fotografija prikazuje nam Zolu na balkonu njegove vile u Médanu, s dalekozorom uperenim prema Cheverchemontu, gdje je preko ljeta smjestio svoje troje ljubljenih. Roman *Doktor Pascal* posvećuje Jeanne: „...koja mi je pružila kraljevsku gozbu svoje mladosti i vratila mi mojih trideset godina podarivši mi Denise i Jacquesa". Ima i neugodnih scena. Obaviještena anonimnim pismom, Alexandrine upada u stan u Ulici Saint-Lazare, gdje je njezin muž smjestio Jeanne, i uništava njegova pisma koja je tamo našla. I naravno, krajnje nespretno se bori ne bi li vratila nevjernog supruga. No, moramo priznati da joj ne manjka ni hrabrosti ni plemenitosti, jer ostavši sama s dvoje djece, nakon smrti Emilea i Jeanne, ona ih posvaja da bi mogla nositi očevo ime.

Lewisu Carrollu fotografija je zamjenjivala tjelesni dodir s djevojčicama, koje su bile njegova velika strast. Zoli ona zamjenjuje obiteljski život... On fotografira pomamno – mogli bismo gotovo reći proždrljivo – Jeanne Rozerot, čiju ljepotu vidimo kako se racvjetava, postajući s godinama pomalo mlitava, i svoje dvoje djece čiji ponekad tužan izraz lica odražava dosadna i neugodna poziranja, često prekidana fotografovim ispadima bijesa. Jer prije sto godina nije bila sitnica snimiti fotografiju. Pa ipak, akademizam tih portreta je očigledan. Zola možda pokazuje stanovitu originalnost snimajući ponekad Jeannine portrete iz poluprofila, otkrivajući tako uho i ističući zatiljak. No, uglavnom ostaje pri najkonvencionalnijoj frontalnoj fotografiji skupine. Jer fotografija za njega nije netaknuto područje koje treba istovremeno istražiti i otkriti – kao što je to književno područje – nego poslušno sredstvo za snimanje i čuvanje, ukratko – oko i pamćenje. Možemo reći da Zola piše pameću i maštom, a fotografira srcem.

AMERIKANAC U PARIZU: MAN RAY[5]

Još i prije nego što se Man Ray iskrcao u Parizu, usred uličnog slavlja 14. srpnja 1921, već je stigao glas o njemu, koji će mu, pošto mu je zatvorio vrata njujorških slikarskih galerija, otvoriti vrata pariškog dadaizma. Na Raya je utjecao jedan mladi francuski slikar koji je živio u New Yorku, Marcel Duchamp, čiji je *Akt koji silazi niz stubište* izazvao opće oduševljenje na izložbi u Armoryu 1913. godine. Otada se Duchamp pravio kao da prezire slikarstvo.

[5] „Un Américan à Paris: Man Ray", u: *Le Crépuscule des masques*, str. 40–48.

Posvetio se šahu ili konstruirao neobične strojeve koji su se sastojali od obojenih ploča postavljenih na osovinu koju je pokretao motor, prave mobilne skulpture, prve takve vrste. Znajući ubuduće da su sva sredstva dobra za izražavanje, Man Ray je, pod naslovom *Autoportret*, izložio platno na kojemu je bio otisak njegove ruke, a iznad nje dva električna zvonca i jedno dugme. Izmislio je i slikanje pištoljem. Umjesto da se trudi iscrtati jasne obrise, on je na svoje platno lijepio matrice koje su pokrivale površine koje neće oslikati. Na kraju je nadvladao i silan užas koji je u ono doba fotografija ulijevala slikarima. Pošto je povremeno fotografirao vlastita platna za kataloge i tisak, shvatio je da se može slikati i fotografskim aparatom, isto onako kao što su neki stari, pa i neki današnji slikari, fotografirali kistom.

Jasno nam je, dakle, da su mladog Amerikanca na Montparnasseu primili kao jednog od svojih Francis Picabia, Paul Eluard, Philippe Soupault, Tristan Tzara i svi oni koji su se s njima kuhali u velikom loncu Dade, iz kojega će uskoro izaći nadrealizam. Man Ray je, kamo god putovao, vukao sa sobom težak kovčeg pun slika, zbog kojega je često imao neprilika na carini. Breton, Aragon i Eluard bili su pokrovitelji njegove prve izložbe u galeriji koju je osnovao Soupault nedaleko od Invalida. Man Ray je u posljednjem trenutku dodao svojim izlošcima jedan tipično dadaistički objekt, koji je nazvao *Dar*: staro glačalo čija je donja strana bila načičkana tapetarskim čavlima. Predmet je nestao na dan otvaranja izložbe, ali je Soupault, glavni osumnjičeni, uvijek poricao da je on izveo tu krađu. Izložba je doživjela sjajan mondeni uspjeh, ali i neosporan komercijalni neuspjeh. Man Ray je u svakom slučaju tad stekao jednog novog prijatelja, neobičnog sitnog čovjeka od pedesetak godina, brbljavog, s bijelom bradicom i cvikerom, polucilindrom i crnim kišobranom, nalik nekakvom činovniku pogrebnog poduzeća ili banke. Bio je to Erik Satie.

No, trebalo je živjeti, a kako se njegova platna nisu prodavala, Man Ray se okrenuo fotografiji. Uz pomoć prijatelja – lansirao ga je Cocteau, primao Paul Poiret, prihvatili u svoj krug Picasso, Braque i Derain, podržali Anna de Noailles i grof Etienne de Beaumont – postat će fotograf jednog neusporedivog društva i epohe, jedine i autentične „belle époque" našeg stoljeća.

Fotograf-slikar, Man Ray je istodobno bio svjedok i jedan od protagonista jednog osobito bogatog pokreta, čiji utjecaji stižu i do nas. Kao fotograf imao je potreban odmak da može opisati i ocijeniti pokret s kojim je bio blisko povezan kao slikar. Njegova knjiga memoara[6] obiluje anegdotama i malim otkrićima. U njoj nalazimo Paula Poireta, u svojoj raskošnoj obiteljskoj kući u Ulici Saint-Honoré, okruženog kohortom manekena, istočnjačkog boga i istančanog epikurejca; Picassa koji je odlučio da više neće slikati, jer ga presuda u brakorazvodnoj parnici obvezuje da prihod od svojih slika daje bivšoj ženi; Picabiju koji svečano otkriva svoja nova sportska kola, dugačka, niska, nebeski plave boje, s malim vjetrobranom ispred upravljača, i obznanjuje da je njihov dugi aluminijski motor s osam cilindara, naoko smiješno jednostavan, ljepši od svakog umjetničkog djela. A tu je prije svih Kiki de Montparnasse, s kojom će Man Ray živjeti godinama. Ona je jedanput tri dana pozirala Utrillu. Između seansi poziranja, on je pio crveno vino, opijao se i nudio i njoj da pije, ali kad je tražila da vidi sliku, odgurnuo ju je. Moći će je vidjeti tek kad bude dovršena. Kad

[6] *Autoportrait* (Laffont).

joj je napokon dopustio da pogleda s druge strane slikarskog stalka, vidjela je da je naslikao nekakav pejzaž. Nekoliko dana prije toga otišla je posjetiti Soutinea i, znajući da nema gotovo ništa za jelo i da je bez novca, odnijela mu je kruh i haringe. Na ulazu ju je zapahnuo užasan smrad: komad govedine i povrće što ih je Soutine slikao već nekoliko dana gotovo su posve istrunuli na stolu. Zaljubljena u raskoš, Kiki je provodila sate i sate u svojoj kadi, ili je pak, zasukanih rukava, kuhala jela koja su je podsjećala na rodnu Burgundiju. Na kraju je i sama počela slikati, stvarajući naivna ali smiona djela, čak i portrete, na primjer portret Eisensteina, koji je slavni redatelj odmah kupio. Kad je Kiki umrla u bolnici, svi stari prijatelji s Monparnassea došli su položiti cvijeće na njezin grob.

No Man Ray nas poziva da se uzdignemo iznad razine anegdotalne male povijesti. On utjelovljuje jedno bitno iskustvo koje se od 1830. ponavlja iz naraštaja u naraštaj, a on nam na neki način pruža njegovu nadrealističku verziju: riječ je o susretu fotografije i slikarstva. U jednom sjajnom djelu[7] André Vigneau podsjeća na svojevrsnu paniku koja je zahvatila slikare kad je fotografija počela ulaziti u modu oko 1840. godine. Ingres, na vrhuncu slave, jasno pokazuje koliko je smeten kad uzvikuje: „Koji bi od nas bio sposoban za tu vjernost, za tu odlučnost u interpretaciji linija, za tu profinjenost modela! Fotografija je vrlo lijepa... Vrlo je lijepa, ali se to ne smije reći!...“ Horace Vernet, vraćajući se iz instituta u kojem je bilo objavljeno otkriće fotografije, bez oklijevanja izjavljuje: „Slikarstvo je mrtvo.“ I doista, fotografija će ubiti jedno *određeno* slikarstvo. Riječ je prije svega o slikarstvu koje prikazuje bitke, upravo onom slikarstvu kojim se bavi Horace Vernet, važnom žanru kojemu dugujemo mnoga remek-djela, žanru tako tradicionalnom da je Ministarstvo obrane još 1939. godine, u skladu s propisima, imenovalo službenog slikara bitke koji će se sa svojim kistovima, paletom i slikarskim stalkom postaviti na bojišnicu „smiješnog rata“. Isto tako teško pogođen pojavom fotografije, portret – a u prvom redu minijatura – gotovo posve nestaje. Shvatit ćemo zašto usporedimo li neke Nadarove fotografske portrete s portretom istih osoba koji je izradio neki ondašnji slikar: grubo i nedvojbeno jasno pokazuje se da je slikarstvo postalo nepotrebno.

Kad je prošao prvi trenutak zaprepaštenja, prisustvujemo snažnom protunapadu slikarstva. Baudelaire – njegov najžešći glasnogovornik – piše: „Kad je riječ o slikarstvu i kiparstvu, današnji je *credo* otmjenog svijeta, osobito u Francuskoj, sljedeći: Ja vjerujem u prirodu. Vjerujem da je umjetnost reprodukcija prirode i da ne može biti drugo doli njezina reprodukcija... Jedan osvetnički bog uslišio je želje tog mnoštva. Njegov je mesija bio Daguerre. I zato ono kaže sebi: Budući da nam fotografija pruža sva poželjna jamstva točnosti, umjetnost je fotografija. Od tog trenutka, odvratno društvo je pohrlilo poput Narcisa, želeći vidjeti svoju prostačku sliku na metalu.“ Treba ipak podsjetiti da je i Baudelaire pohrlio k Nadaru da bi sačuvao svoju sliku za buduće generacije.

No, nakon hladnog rata, kao da se uspostavila neka vrsta miroljubive koegzistencije. Čini se da se slikarstvo prilagodilo svojoj opasnoj suparnici. Čak je naučilo i izvući korist iz te nove situacije i popuniti rupe što su se razjapile na njezinu dotad neosporavanom području: reproduciranju stvarnosti. Budući da je apsolutni realizam odsada prisvojila fotografija, slikar će istraživati još neobrađivana područja kompozicije i dekompozicije osjetilnog.

---

[7] André Vigneau, *Une brève histoire de l'art de Niepce à nos jours* (Laffont).

Oslobođen robovanja realizmu, postavlja sebi suptilnije, odabranije ciljeve, koji će ga odvesti do impresionizma i kubizma. Fotografija će mu čak pružiti neke od ključeva njegova novog kraljevstva. Odjednom će se pojaviti bogatstva „kadriranja", i Toulouse-Lautrec će iz njih izvući neobične efekte, dok će se Seurat nadahnuti „zrnatošću" kratko eksponiranih negativa i izumiti poentilizam. Pomirenje će biti potpuno kad neki slikari shvate da fotografija, snimljena ili ne s tom svrhom, može vrlo dobro poslužiti kao „model", ili čak kao podloga na koju će izravno nanositi boje. Degas i Utrillo poslužit će se njome na taj način.

Iz te perspektive treba shvatiti Mana Raya. Odbacivši sve klasifikacije, a osobito sve hijerarhije, on uzima kao načelo da su kist i foto-aparat zamjenjiva – i sama po sebi ravnodušna – sredstva umjetničkog stvaranja. Ne dopušta, naravno, da ga impresioniraju ni vlastiti relativni neuspjeh kao slikara ni sjajan uspjeh kao fotografa. U njegovu slučaju, slikar je fotografu učinio usluge jednake onima što ih je fotografija prije pola stoljeća učinila slikarstvu. Rastavljajući aparate, poigravajući se zakonima optike, narušavajući pravila fotografske kemije, služi se uzastopce granulacijom, višestrukom eksponažom, otiskivanjem negativa, reljefom, i izmišlja solarizaciju. No, svoj prezir prema rutini najbolje pokazuje „rayografima" – riječ je skovana prema njegovu imenu. Izlaganjem svjetlu lista fotografskog papira na koji su postavljeni razni predmeti – od kojih su neki prozirni – dobiva se shematska, apstraktna fotografija, puna neočekivanih efekata, koja u očima jednog nadrealista ima paradoksalnu draž da je „snimljena" bez foto-aparata.

Man Ray nije nikad tako sretan kao onda kad uspije zamesti granice između područja slike i područja fotografije, na primjer izradivši u crnom i sepiji portret u ulju Marcela Duchampa za koji svi misle da je fotografija, ili u nekim blistavim aforizmima, recimo kad apstraktno slikarstvo definira kao „uvećanje jednog detalja prirode".

Budući da sam imao ured u izdavačkoj kući Plon, dugo sam bio susjed Mana Raya i njegove žene Juliette, koji su stanovali u malom stanu u Ulici Férou, 2bis, u sjeni tornjeva crkve Saint-Sulpice. Taj sitan, pogrbljen čovjek, ispitivačkog pogleda iza debelih stakala svojih naočala, primao me prijateljski, izlazeći iz neke vrste nadrealističkog muzeja punog neobičnih predmeta i opsesivnih platna. Pokazivao je i dalje živu znatiželju, ali nikad niste mogli znati koliko se ironije skriva u ljubaznom oduševljenju s kojim je pozdravljao pronalaske svojih mladih kolega. Kako iznenaditi Mana Raya? Posljednji put kad sam ga vidio, upitao sam ga čemu se sad posvetio? Pokazao mi je neobično profinjene minijature koje su bile nalik na slike na bjelokosti, a zapravo su bile fotografije u boji izrađene postupkom koji je on izumio. Umro je 18. studenog 1976. godine.

MRAČNI LIRIZAM BILLA BRANDTA[8]

Čučeći na vrhu zgurišta, rudari koji su ostali bez posla skupljaju grumene ugljena i bacaju ih u vreće. Stara žena četka zube nad umivaonikom. Dvije sobarice s bijelim kapicama nad pakosnim licem bdiju u stavu mirno pred stolom pretrpanim venecijanskim kristalom. Ukočena dosada lebdi nad salonom presvučenim plišom u kojem vidimo četiri gospodina

[8] „Le lyrisme obsccur de Bill Brandt", u: *Le Crépuscule des masques*, str. 49–56.

u smokingu, mladu ženu na okruglom stolčiću i igru triktrak. Sitna djeca trče u dnu prljave, masne ulice nad kojom se uzdiže kolonada dimnjaka koji izbacuju čađu. *Sjene jednog otoka*: to je naslov što ga je smislio Michel Butor za knjigu fotografija Billa Brandta koju je objavila izdavačka kuća Prisma. Otok je, naravno, Engleska. Pomišljamo odmah na polemičke namjere, na neku vrstu svođenja računa između jednog čovjeka i njegove vlastite zemlje. Nekoliko puta sam susreo Billa Brandta. Bio je visok, nasmijan momak, tip „vječnog studenta", krhak i ironičan, okružen brižnom pažnjom svoje žene. „Ma ne, nije uopće riječ o tome, ja volim Englesku, to je moja zemlja", rekao mi je kljukajući se bombonima. „Treba bolje pogledati moje fotografije." Pogledao sam bolje i mislim da sam bolje shvatio. Poput nekih ljudi, i slike Billa Brandta dobivaju time što ih poznajemo. Treba živjeti s njima. Za dvije godine, za deset godina, shvatit ću još bolje. Ima li veće pohvale za umjetnost koju drže prolaznom i površnom?

Osobina je Billa Brandta da snagom svoje intuicije razrješava najnesavladivije alternative. Recimo alternativu tuga – radost. Njegove sjene jednog otoka neosporno nam dokazuju da i krajnje mračan realizam može voditi do lirizma koji je vrlo blizu radosti. Jer te su slike prepune lirizma, nemoguće je to ne vidjeti. Ti prizori intimnog života predratne *gentry* obavijeni su aurom nostalgije. Tu malu djecu u dnu mračne ulice, uskoro će ponijeti u nebo tragična ljepota industrijskog krajolika. Zašto, kako? Možemo, naravno, potražiti objašnjenje u činjenici da na njegovim slikama nema polutonova, sivih boja. Bill Brandt, koji sâm izrađuje svoje fotografije, uvijek upotrebljava vrlo grub, hrapav papir, pa se bijele i crne boje sudaraju u blistavoj i na kraju snažnoj simfoniji. No takva tehnička objašnjenja nikad ne otkrivaju ono bitno. Bolje je još jedanput pogledati i prepustiti se osjećaju veličine koji zrači iz Brandtovih slika. Ta veličina dosiže kozmičku dimenziju u krajolicima otoka Skye, izvajanog ledenjačkom erozijom, i tužnim pustarama Yorkshirea. Na Skyeu, preneseni smo u tamu vremena, kad je zemlja bila „još vlažna i meka od potopa" i sva izrovana otiscima divovskih stopala. Nema više ničeg ljudskog u tim strašnim samoćama u kojima je jedini znak života nekoliko pjegama prošaranih jaja položenih u udubinu stijene. U Yorkshireu, kuću Emily Brontë šibaju udari vjetra *Orkanskih visova*. Obris jedne krave na mjesečini, svijetle mrlje stada ovaca između megalitskih stijena, čudovišan leptir zakačen među granjem osušenog stabla podsjećaju nas da je čovjek prošao ovuda prije nego što je nestao, zacijelo zauvijek.

Godine 1945. u karijeri Billa Brandta dogodila se presudna prekretnica, kad je u jednom dućanu rabljenih stvari nedaleko od Covent Gardena kupio drveni Kodak bez zaslona, kojim se u prošlom stoljeću služio Scotland Yard za snimanje prostorija u kojima se dogodio zločin. Zamišljen za tu svrhu, aparat ima četvrtasti otvor i fantastičnu dubinu polja, zbog kojih se mogu dobiti neobične optičke deformacije. Bill Brandt će petnaest godina učiti fotografiju služeći se tom pretpotopnom spravom, nastojeći usvojiti njezin jezik, da bi se zatim služio njime za vlastite svrhe. Kakvim se god aparatom služio nakon toga, ostat će zauvijek obilježen lekcijama tog novog mentora.

Godine istraživanja bit će 1961. okrunjene knjigom fotografija objavljenom pod naslovom *Pogledi na akt*. Svojom homogenošću, bogatstvom i strogošću, ta knjiga koja se više nigdje ne može naći – i koja je, uostalom, doživjela komercijalni neuspjeh – jedna od najvažnijih do danas objavljenih zbirki fotografija. Izazvala je polemike u krugovima „tamne

komore". Prvi put je stanovita nevjernost stvarnosti bila sustavno iskorištena, istražena u svim svojim implikacijama, razvijena poput teme neke Bachove fuge. Govorilo se o apstraktnoj fotografiji, o formalizmu, o samovoljnoj igri. No, sve te optužbe otpadaju uvažimo li činjenicu da su unatoč razbijanju oblika koje im autor nameće sa suverenom slobodom, poštovane i čak nametljivo istaknute sve *materijalne vrijednosti*, bez kojih nema dobre fotografije. Možemo prebrojiti žljebiće na podnim daskama, osjećamo hrapavu svilu kanapea, pliš naslonjača, glatku hladnoću ogledala i prozorskih okana. U morskim eksterijerima, obluci imaju svoju težinu, zrak ima svoj oceanski miris, čuje se čak i hučanje valova koje prodire u školjku velikog uha otvorenog u prvom planu. No, tu je nadasve put, sa svojim borama, maljicama i različitom strukturom kože. Kao da je, s čudesnim osjećajem za ravnotežu vrijednosti, Bill Brandt ušao u materiju dublje onda kad je slobodnije postupao s oblicima. Stostruko vraća realizmu *u dubini* ono što mu je uskratio na razini linija i njihove igre.

Čini se da se veliki fotografi sami svrstavaju u dvije obitelji čiji su način viđenja i cilj potpuno različiti. Jedni očekuju sve od trenutnog snimka „uzetog iz života" i skupljaju po svijetu slike koje svjedoče o ljudskoj sudbini. Njihov je predak Atget, Cartier-Bresson njihov najslavniji suvremeni predstavnik, a fotografije Roberta Cape jedan od vrhunaca njihove umjetnosti. Drugi teže vječnosti kroz trenutak. Portret, akt i mrtva priroda njihovo su područje. Edward Weston učitelj je te loze, čiju tradiciju u Francuskoj nastavljaju Sudre, Brihat i Clergue. Bill Brandt pripada neosporno toj lozi. No, kao u svemu čime se bavi, taj vražji čovjek uspijeva prevladati i tu alternativu. Jer jedini on među njima izlazi na ulicu i na svoj način snima reportaže o nezaposlenosti 1930. godine, o „dolce vita" londonskog otmjenog društva ili bombardiranjima 1940. godine. Na svoj način, naravno, jer te rudare, te aristokrate, te Londončane natisnute u „tjub", tretira *kao aktove, kao mrtve prirode*. I upravo to, bez sumnje, daje snagu i fascinantnu trajnost tim dokumentima koji su ipak autentične „snimke uzete iz života".

Nitko Billu Brandtu ne osporava naziv „najvećeg engleskog fotografa". No, gledajući njegovo djelo, možemo se upitati nije li u tom izrazu jedna riječ suvišna: riječ „engleski".

HERBERT LIST, FOTOGRAF TIŠINE[9]

Treba prvo podsjetiti na posebno mjesto što ga u Njemačkoj zauzima njegov rodni grad, Hamburg. Moćan hanzeatski grad, prijestolnica sjevera, kozmopolitska luka okrenuta prema anglosaksonskim zemljama, prava je antiteza Münchenu. Građanin Hamburga gleda svisoka provincije u unutrašnjosti zemlje, s njihovim teškim seljačkim narječjima, a još više katolički jug u čijim su se pivnicama rodili Hitler i nacizam. Vrlo malo mu znači glasovito *Blut und Boden* (krv i zemlja), ta dvostruka opsesija rasističke ideologije, kojoj bi on rado suprotstavio duh i more.

Treba se zatim prisjetiti generacije kojoj Herbert List pripada. Rođen 1903. godine, u najosjetljivijim je mladenačkim godinama u trenutku poraza 1918. Povijest dodaje svoj strašan uteg ikonoklastičkoj opijenosti i „rušenju očinskih vrijednosti", koje karakteriziraju

[9] „Herbert List, photographe du silence", u: *Le Crépuscule des masques*, str. 68–77.

krizu petnaeste godine. Iz osobnog iskustva znam s kakvom dionizijskom radošću mladić pun buntovničkog gnjeva protiv vlastite okoline prisustvuje slomu svoje zemlje i gleda kako se ruše njezine ustanove i njezin „moral": bilo mi je petnaest godina 1940...

Njemačka koja se ruši 1918, Njemačka je Wilhelma II, industrijske i puritanske civilizacije koja ima svoj ekvivalent i uzor u viktorijanskoj Engleskoj (uostalom, Wilhelm II. bio je unuk kraljice Viktorije). I sad je ta krupna buržoazija, sa svojim bankama i tvornicama, svojim interijerima ututkanim zastorima i jastučićima, ponižena Versajskim ugovorom, prestrašena pobunom u Kielu, osiromašena socijalnim zahtjevima. Njezina joj se vlastita mladež ruga, držeći je odgovornom za sav nered u kojem se našla. Ta mladež zatvara se u svoj krug, u neku vrstu slobodnog zidarstva mlađih od dvadeset godina, pod nazivom *Wandervögel* (ptice selice). Anarhističke grupice, koje imaju svoj tisak, svoju književnost, svoja sastajališta, s gitarom kao jedinom prtljagom krstare pješice po šumama, pustarama i brdima. Ptice selice imat će i svoje potomke: hipije...

Budući da je dobila rat, Engleska za jednu revoluciju kasni za Njemačkom. Treba pročitati svjedočanstvo Stephena Spendera, mladog Engleza, prijatelja Herberta Lista, koji stiže u njegovo društvo 1929. godine. Kako je očaran tom sunčanom mladeži, tim „beautiful people" koji gaji ljepotu tijela, nudizam, strogu umjetnost! Njezin je glavni pokretač neka vrst aristokratskog narcizma. Herbert List je taj koji vodi igru, iako od tog malog nordijskog društva odudara svojom crnom kosom, tamnim očima, širokim nosnicama i debelim usnicama. Drže da djeluje „aztečki" i prisjećaju se da ima brazilske krvi. Sa svojom kozmopolitskom kulturom, slobodoumljem, otvorenošću, on pliva kao riba u tom Berlinu dvadesetih godina, u kojem zajedno postoje Bauhaus, ekspresionizam, kazalište Maxa Reinhardta, glazba Kurta Weilla, kabare Klausa i Erike Mann. Obiteljsko poduzeće za uvoz kave pruža mu materijalno blagostanje i priliku za zanimljiva putovanja u Latinsku Ameriku i Sjedinjene Države.

Prilično tipično, njegov razvojni put vodi iz tog obilja prema sve većem asketizmu, kroz niz odbijanja i odbacivanja. Čini se da se najprije okreće od književnosti, pa čak i govora. Miče knjige sa svojeg uzglavlja i sa svojim prijateljima njeguje neku vrst zajedništva u šutnji. Zatim odustaje od crtanja. Sebe definira kao „čovjeka bez svojstava", prema naslovu romana Roberta Musila. U njemu ima nečeg od dendija i vječnog flanera.

U svijet fotografije uveo ga je Lyonel Feininger, koji je pak došao iz arhitekture. Na kraju će Herbert List upravo u fotografiji dati ono najbolje od sebe. No, njegovo je djelo posve oprečno „svjedočanstvu". Ne očekujte od njega fotografije „uzete iz života" ili snimljene „krišom". On je anti-Cartier-Bresson, anti-Capa, anti-„Family of Man", kako je nazvana izložba 503 „humanističke" fotografije koju je nakon Drugog svjetskog rata organizirao Edward Steichen. Sebe prije prepoznaje u eksperimentima i izazovima Mana Raya, dodajući im kult klasične ljepote. Jedno od njegovih najvećih djela – čije je objavljivanje odgodio rat – slavi Grčku, njezin kamen, krajolike, tijela. Zapravo, List je možda bio fotograf kakav je mogao postati Jean Cocteau da se nije okrenuo filmu.

Fotograf tišine i nepomičnosti, nenadmašan je u portretu. No rijetko će uhvatiti bljesak osmijeha ili kratkotrajan izraz (osim u slučaju Somerseta Maughama). On je fotograf meditacije, okrenutosti sebi, tjeskobnog očekivanja. Svako od njegovih lica pokušava umaknuti vremenu koje razara i dosegnuti vječnost koja izmiče. Vedrina nije njegova jača strana.

Virtuozno se poigrava tjeskobnim rekvizitima koji uzdižu tijelo niječući ga: maskom, povezom za usta, zrcalom, lutkom.

Podsjetili smo da je Herbertu Listu bilo petnaest godina u vrijeme potpisivanja Versajskog sporazuma. Sad treba dodati da mu je bilo trideset godina kad je Hitler došao na vlast. Njegovu je adolescentsku dob oplodio i učinio je oporom slom jednog svijeta. Rascvat njegove mladosti pritisnuo je svojim teretom uspon Trećeg Reicha. Naravno, List nije bio politički angažiran. Bio je jedan od onih njemačkih intelektualaca koji su smatrali da je Hitler presmiješan da bi ga shvatili ozbiljno. No, kakvo je mjesto u totalitarnoj državi mogla imati tako divlja sloboda kao što je bila njegova? To nije sve. Nacistički teror okomio se prije svega na dva stupa zapadne civilizacije: Židova i homoseksualca. Dva dodatna razloga da List sebe smatra neprijateljem novog režima.

Njemačku, taj stroj za stvaranje genija, slomili su nacizam, rat koji je vodila i poraz. Zatim se život nastavio, isprva plašljivo, na hrpama ruševina. Herbert List, fotograf tišine, našao je nov izvor nadahnuća u razrušenim spomenicima, izrovanim ulicama, oborenim kipovima. Nema ničeg ganutljivijeg i poučnijeg od tog posljednjeg prilagođavanja njegova osobitog genija novim uvjetima koje su mu nudile nedaće rata: profinjeni estet, zaljubljenik u arheologiju i antiku, koji „posvaja" nove ruševine, arheologiju sadašnjosti, gradove svoje porušene domovine.

Moglo bi se, naravno, tvrditi da te fotografije Njemačke „nulte godine" čine najznačajniji dio čitava njegovog opusa, jer mu je, paradoksalno, „moderna ruševina" napokon donijela ono što mu je uvijek nedostajalo: neposredan dodir sa stvarnošću. No to bi, po mojem mišljenju, značilo podcijeniti zahtjev za apsolutnim neodvojiv od svakog stvaranja. Dodir s grubom povijesnom stvarnošću, njezino uzdizanje na umjetničku razinu, nedvojbeno su značajna postignuća istraživanja Herberta Lista. No ja u tome vidim prije svega blistav uspjeh jednog teškog kompromisa. Uzbudljivijima mi se čine vrhunci koje je dosegnuo uoči rata nekim od svojih mrtvih priroda. Zlatna ribica na Santorinu, stolci na Sunionu, a možda još više sunčane naočale na jezeru Četiri kantona odvlače nas u ponore tišine iz kojih se ne vraćamo. Te slike pripadaju onoj vrlo rijetkoj kategoriji fotografija koje dotiču apsolutno.

ARNO-RAFAËL MINKKINEN ILI HIJEROGLIFSKO TIJELO[10]

Platiti vlastitom osobom, uzeti sebe kao objekt, crpiti iz sebe građu svojega djela. Ta sklonost autofagiji uobičajena je u književnosti. „Ja sam građa ove knjige", piše Montaigne na početku *Ogleda*. A poslije njega su Jean-Jacques Rousseau, Chateaubriand, André Gide otkrili ono najbolje u svojem djelu promatrajući sebe i pripovijedajući o sebi. U slikarstvu je autoportret također imao uspjeha. Rembrandt, Courbet, Van Gogh neprestano su uzimali sebe kao model. Na samrtnoj postelji Géricault desnom rukom crta svoju lijevu ruku. Neobično je da su se fotografi, na koje je inače toliko utjecalo slikarstvo, dugo opirali toj vježbi. Kao da u tome da se u vlastitu glavu uperi objektiv koji se obično usmjerava prema glavi drugih ima nečeg samoubilačkog.

---

[10] *Isto*, „Arno-Rafaël Minkkinen ou le corps hiéroglyphique", str. 153–159.

A onda, gotovo istovremeno, kao što smo već rekli, trojica fotografa iz iste generacije neovisno jedan o drugom, krše taj tabu, i to na još radikalniji način nego slikari. Nijemac Dieter Appelt, Čehoslovak Jan Saudek i Finac Arno-Rafaël Minkkinen posvetili su najvažniji dio svojeg djela ne samo autoportretu nego autoaktu, pothvatu gotovo nepoznatom u povijesti slikarstva, izuzmemo li tri već spomenuta crteža Albrechta Dürera.

Ta nam iznimka mnogo otkriva. Sudeći prema njegovim autoportretima, Albrecht Dürer znao je biti vrlo tašta osoba. Ima trinaest godina, dvadeset dvije godine, dvadeset sedam i dvadeset devet godina kad slika četiri autoportreta koja su nam od njega ostala. Svi su krajnje laskavi, a posljednji, koji podsjeća na lik Krista, na granici je svetogrđa. „Smijem se kad vidim kako sam lijep u tom ogledalu", kao da pjeva, poput Margarete u Gounodovu *Faustu*. Posve su različiti njegovi autoaktovi. Na njima se više ne pojavljuje Dürer koji zrači mladošću i naivnom hvalisavošću. Tu je star, bolestan, oronuo. Njegovo tijelo više nije izvor ponosa ni sredstvo užitka, postalo je polje boli. Jedan od tih crteža prikazuje nam Dürera kako desnim kažiprstom pokazuje lijevu slabinu, a iznad toga je sljedeći tekst: *Tu me boli*. Vjeruje se doista da je umro od bolesti slezene.

Djelo Arnoa Minkkinena poziva nas naprotiv na svetkovinu. Dakako, nije riječ o tome da slavi ljepote tijela spomenutog autora. Svodi se, naprotiv, na niz varijacija na temu uistinu izuzetnog fizičkog izgleda. Koščat, golem – blizu dva metra – slomljena nosa, rasječene usnice, on zauzlava i razuzlava svoje dugačko tijelo kao što bi zapetljavao i raspetljavao nekakvo uže. Suprotno Appeltu – uvijek strašno ozbiljnom – Minkkinen unosi dašak šale u svaku od svojih fotografija. Položaji koje zauzima izazov su za maštu. Pokazuje svoju ruku, nogu, stopalo, spolovilo, i svaki put je ta savršeno jednostavna slika tako nova da vam zastaje dah.

Treba istaknuti taj neobičan spoj jednostavnosti i novine. Drugi su izmislili solarizaciju, jetkanje, rejografiju, montažu i optičke ludosti kao što je objektiv *fish-eye*. Minkkinen se bezazleno služi najobičnijim foto-aparatom. Imajući taj aparat i dvije noge, dvije ruke, glavu itd., kako snimiti fotografije kakve nikad nisu snimljene i koje zadivljuju one koji ih otkriju? Arno Minkkinen uspijeva svladati taj nevjerojatni izazov. Da, on ima dara da nas ostavi bez daha fotografirajući svoju nogu ili trbuh. Kako to postiže?

Prvi element odgovora je u krajoliku. O svakoj zemlji imamo neku apriornu, neodređenu, ali unatoč tome neodoljivu predodžbu. I iz te predodžbe proizlaze neke slike. Doisneaua možemo zamisliti samo u Parizu, a Edwarda Westona samo u Kaliforniji, August Sander neodvojiv je od Berlina, a Fulvio Roiter od Venecije. Čini nam se da Arno Minkkinen nužno potječe iz Skandinavije, točnije, iz Finske. U svjetlosti njegovih slika ima neke prozirnosti, hladnoće, škrtosti, strogosti koje se mogu naći samo iznad 60-og stupnja sjeverne geografske širine. Osobito vode, jezerski predjeli, vodena zrcala ističu da je posrijedi sjevernjačko jezero. A sva ta svježina daje golotinji tijela značenje posve različito od onoga koje dobiva na Jugu. Tu nema lijenosti, mlitavosti, prepuštanja razbludnom milovanju sunca. Uostalom, kod Minkkinena nema ni sjene ni sunca, kao što na njegovim slikama nema ni zore ni sumraka. Sve se kupa u nekoj bezvremenoj svjetlosti, bez doba dana, bez prošlosti, bez budućnosti. Zaista smo u zemlji posvemašnjeg ljeta, kad sunce ne izlazi i ne zalazi. Uzalud bismo tražili i neku aluziju na meteorologiju. Nema vremenskih nepogoda u Minkkinenovoj zemlji, ni oblaka, ni kiše, ni duge. Što je onda ta zemlja? Odgovor je jednostavan: ona je bijela stranica. Ona je stranica na koju će se upisati znakovi oblikovani gipkim i viju-

gavo savitljivim Minkkinenovim tijelom. Skandinavski krajolik je pergamena na kojoj Minkkinen iscrtava hijeroglife, koji su njegove ruke, stražnjica ili listovi nogu.

A to tijelo koje pleše na bijeloj stranici neba ili finskog snijega zapravo je bestjelesno, poput arapske kaligrafije iscrtane tušem šiljkom pera od trstike na čistom papirusu. Tijelo Arna Minkkinena je, još više nego tijelo balerine ili derviša koji se okreće, tijelo do kosti izjedeno znakom koji utjelovljuje. Ima nekog odricanja, žrtvovanja, holokausta u tom pothvatu koji bi postao tragičan da nema smijeha koji ga neprestano prati. Pomišljamo na Friedricha Nietzschea koji proglašava evanđelje *Radosne znanosti* po Dionizu. *Poslušajte me,* pjeva on*, došao sam do čudesnog otkrića, i uz to veselog. Nema druge istine osim lake i raspjevane. Nema druge istine osim lake i žive. Težina dolazi od vraga. Postoji samo bog koji se smije i pleše po površini velikih zaleđenih jezera.*

PATRICIO LAGOS ILI PRELAZAK EKVATORA[11]

Poznavao sam Brazil. Čile, taj anti-Brazil, ostaje za mene mitska zemlja. Tijekom svojih godina studija u Muzeju čovjeka, slučaj mi je dodijelio proučavanje naroda „fuego", tih posljednjih stanovnika Ognjene Zemlje, danas nestalih do posljednjega. Često sam sanjao o toj čudnoj zemlji što se u nedogled proteže zapadnom obalom južnoameričkog kontinenta i završava legendarnim Magellanovim tjesnacem. Poslije sam napisao svoj prvi roman, *Petko*, koji sam – kao što je sugerirao Alexandre Selkirk, stvarni junak koji je nadahnuo Daniela Defoa za lik Robinsona – smjestio na najveći otok arhipelaga Juan Fernandez. Tako je urođenik Petko postao Araukanac, prema imenu nekadašnjeg Čilea, Araukanija. Jer današnji su Čileanci plod mješavine španjolskih osvajača i araukanskih Indijanaca. A onda je jednoga dana jedan pravi Čileanac upao k meni i rekao mi: „Vi ste pisac oseke. Oseka je velika tema mojega života." Činjenica je da oseka zauzima važno mjesto u mojem romanu *Meteori*. Fotografije koje mi je zatim pokazao Patricio Lagos zadivile su me svojom ljepotom i originalnošću. Bavljenje fotografijom Patriciju Lagosu je zapravo na drugom mjestu, čak i na trećem, jer je najprije plesač, a zatim skulptor.

Rođen je 23. kolovoza na otoku Chiloé, otac mu je došao iz Santiaga, a majka ima indijanske krvi. Bila je druga žena njegova oca, koji će se ukupno ženiti pet puta. Iz svojeg djetinjstva na tom otoku, jednom od posljednjih španjolskih bastiona prije proglašenja nezavisnosti (1830), sjeća se osobito tekstilnih tvornica u kojima su radili Indijanci. Jedna od sestara njegove majke doživjela je velik, ali kratkotrajan uspjeh zahvaljujući svojim tekstilnim kreacijama. Indijanci na Chiloeu su niski, zdepasti i imaju izbočene jagodice. Opijaju se „chichom" – fermentiranom jabukovačom – zbog koje zapodijevaju krvave tučnjave. Patricio Lagos se sjeća i igračaka koje je sam izrađivao. Upisuje se u Umjetničku školu u Vini del Mar i počinje učiti ples, možda pod utjecajem treće očeve žene, plesačice u Santiagu. Njegov učitelj zove se Hernan Baldrich, Patricio pleše u jednom od njegovih baleta nadahnutom Racineovom *Fedrom*, u kojem ima ulogu Hipolita i koji se velikim dijelom zasniva na improvizaciji. Paralelno nastavlja studij scenografije na sveučilištu u Santiagu.

---

[11] *Isto*, „Patricio Lagos ou le passage de la Ligne", str. 160–167.

U prosincu 1977. čini veliki skok. Već odavno ga je privlačio Sjever. Sjever? Recimo radije sjeverna hemisfera, jer upravo je o tome riječ. Prelazak ekvatora obilježavao se nekad u mornarici šaljivim obredom tijekom kojega su „novaci" (oni koji prvi put prelaze ekvator) bili podvrgnuti kušnjama i zlostavljanjima pod vodstvom karnevalskog Neptuna. I Patricio Lagos će prijeći ekvator, ali na način na koji Alica prelazi na drugu stranu ogledala. U njegovu inicijacijskom putovanju bit će i magije i poezije. Da lijevo postaje desno, a lice naličje, nema ničeg prirodnijeg od toga. Kod južnjaka, njegovih sunarodnjaka, hladno je na jugu, a vruće godišnje doba je u siječnju. U sjevernjačkoj zemlji morat će se naviknuti na led na sjeveru i zime u siječnju. To bi još bila sitnica kad bi se u svemu poštovala simetrija. Daleko od toga! Ne živimo u matematičkom svijetu u kojem se računi uvijek podudaraju i u kojem satovi nikad ne kasne ni ne žure. Zemlja se ne okreće oko Sunca po krugu – koji je savršen lik – nego po elipsi, grozničavom, bolesnom krugu. Zbog toga je najbliže Suncu u siječnju (perihel) a najdalje u srpnju (afelij). I tako je naš doseljenik suočen s još jednim paradoksom: sunčano vrijeme i vrućina koji se pojačavaju kako se Sunce udaljava. Takva je sjevernjačka logika!

A tu su i morske mijene, ta za sjever, pa i Europu, tipična pojava, koja se najjače očituje na obalama Normandije, Bretanje, Engleske i Irske... Dakle, jedna je plima donijela na moj žal tu čudnu pticu s juga s njezinim snovima i fotografijama. Nasukao se na normandijskim pješčanim obalama i ostaje „skamenjen" (*médusé*) – riječ se čini vrlo točnom – pred tim prostranim sivozelenim i mokrim ravnicama, nanosima mulja, pijeskom, stijenama prekrivenim algama, što ih oseka stvara svaki dan samo za nekoliko sati. Prolazan krajolik, osuđen da brzo nestane, ali koji uskoro ponovno nastaje, sa svim svojim školjkama i rakovima. More ostaje vječno mlado, i danas onakvo kakvo je izašlo iz božjih ruku na početku svijeta. Zemlja nasuprot tome piše vlastitu tisućljetnu povijest na svojim stijenama, kamenju, naborima, koji su poput bora na nekom vrlo starom licu. To lice plima neumorno umiva, isplahnjuje, osvježava, kao da nam želi vratiti našu zemlju u njezinoj prvoj mladosti. Žal s kojeg se povukla plima, to je lice naše stare mame koje se opet pretvorilo u lice mlade djevojke, djevičanske čiste i spremne da nas radosno dočeka.

Sve to otkriva Patricio Lagos na normandijskim žalima, a inicijacija dobiva uzvišen smisao kad se uz to na dalekom nebu ocrta čvrst i ljubak obris Mont-Saint-Michela. Na tu mješavinu vječnosti i prolazne mladosti on odgovara na svoj način. Kao plesač pripada umjetnosti prolaznog trenutka. Kao kipar pripada umjetnosti koja svoja djela kleše u vječnom mramoru ili bronci. Duboko u sebi čuva jedno sjećanje iz djetinjstva, koje dijelimo s njim. Za vrijeme oseke grozničavo smo gradili dvorce od pijeska, ponosne ali krhke unatoč hrpama morske trave kojom smo učvršćivali njihove zidine. Kad se plima vraćala, opkoljavajući, a zatim napadajući našu „tvrđavu", branili smo je sa žarom, kopajući odvodne jarke, zatrpavajući prodore, čak napadajući svojim lopaticama nasrtljivi val, poput Aleksandra koji je dao bičevati nepokorne valove Crnog mora.

No, ono što Patricio Lagos gradi u pijesku nisu „snažne utvrde", i on ne namjerava prkositi plimi. Riječ je prije o „slabim oblicima", hoću reći napuštenim tijelima, umornim ljubavnicima, ležećim likovima prepuštenim posljednjem snu, i ti ganutljivi likovi ponuđeni su bez obrane smrtonosnom milovanju vode.

Mnogo sam razmišljao o tim slikama. Uvukle su se i u priču koju sam upravo pisao, *Šutljive ljubavnike*, za koje je tišina žala s kojeg se povuklo more simbol njihove umrle ljubavi. Patricio Lagos dopustio je da ga pod njegovim imenom uvedem u svoju priču, pokoravajući se ljudožderskom refleksu romanopisca. Istovremeno sam uzeo njegove pješčane ljubavnike, zaljev koji je oseka ostavila pustim, pa čak i Mont-Saint-Michel, divovski magični svjetionik koji se uzdiže u daljini. Ovi reci svjedoče o mojoj posudbi i zahvalnosti. Dodat ću im i sljedeće Rimbaudove „posljednje stihove", za koje mi se čini da tako dobro prizivaju spokojno i tragično ozračje nekih od tih slika:

Našli smo je opet.
A koga to? – Vječnost.
Val do sunca propet,
More uzneseno.
(A. Rimbaud, „Vječnost", prev. Zvonimir Mrkonjić)

*(Sa francuskog prevela **Bosiljka Brlečić**)*