

Tošo Dabac:
»Dječak pred roloom«, 1939.

22



Ješa Denegri

Dabac: Opažaji, slike, uspomene

Čovjek s kamerom

Pri kraju monografije o djelu Toše Dapca (Zagreb 1980, s uvodnim tekstom Radoslava Putara) postoji poglavlje s nazivom *Fotografije iz života*, i tu će se među mnogim dokumentarnim i »privatnim« snimcima naći i jedan (autor mu je Nikola Marušić) što prikazuje Dapca pri snimanju, čak s tri kamere na grudima. Ali snimak više nego dokumentaran, nimalo »privatni«; snimak posve amblematski: fotograf i kamere, čovjek i sredstvo njegova rada, srasli su do nerazdvojnosti. Tako je doista i bilo u Dapčevu slučaju: tko ga je osobno znao, tko je pratio njegov rad, tko je imao prilike makar nakratko zaviriti u njegovu ostavštinu, među nepregledne snimke, kontaktne kopije i negative, nikada se neće oteći dojmu da je kod ovog čovjeka došlo do potpunog podudaranja egzistencije i poziva. Dabac je pravi *moder*ni fotograf (smije li se otvoreno reći – prvi i najveći moderni fotograf u nas?), on je to po karakteru i kvaliteti mnogih svojih snimaka, no on je to još prije po svojoj vokaciji, strasti, trošenju; po tome što je sebe neštedimice davao u svakodnevnoj i nezasitnoj potrazi za bezbrojnim prizorima svijeta i vremena u kojem je živio.

Čovjek pred kamerom

Spomenuo sam zbog čega se Dabac može smatrati modernim fotografom, no on je u isto vrijeme po jednoj drugoj crti svoga djela bio i fotograf »starog kova«: bio je to po danas rijetkom i sve rjeđem osjećanju, po odgovornosti spoznaje da se pred njegovom kamerom uvijek nalazi čovjek, pojedinac (čak i kada je u mnoštvu, u masi), ljudsko biće. I ako ga izravno ne vidimo, negdje je, u nekom tragu, taj čovjek u Dapčevim snimcima prisutan. Po svojoj kulturi, po načinu na koji je shvaćao narav svoga poziva, pripadao je onom soju fotografa što ga je Susan Sontag – imajući na umu Stieglitz ili Stranda – nazvala »virtuozima plemenite fotografije«. S jednom ogradom, odmah: Dabac je vjerovao u osobine plemenite fotografije, ali njezinim »virtuozom« ipak nije bio. Bio je odviše blizu životu, odviše ga je u mladosti iskušao i upoznao, da bi ga bilo zbog čega lažno uljepšao. Stoga bi ga možda ispravnije bilo, umjesto virtuozom, nazvati »vjernikom plemenite fotografije«: jer, vjerovao je da se fotografijom, kao i bilo čime drugim što (u umjetnosti ili izvan nje) o čovjeku govori, mogu reći velike ili male, ali uvijek i prije svega tople riječi.

Kasniji će fotografi (od Roberta Franka do Diane Arbus) govoriti o »ravnodušnom« ili »agresivnom« pogledu, o nasilju ili čak poroku snimanja. No takvo je osjećanje nepoznato i strano protagonistima prethodne (i Dapčeve) generacije, makar je ona živjela i djelovala u strahotnim povijesnim prilikama. Možda upravo zbog toga što je u takvim prilikama živjela i djelovala nije svoj pogled željela odvratiti od nekih sasvim prisnih ljudskih stanja. Po tome bismo mogli reći da Dabac, zajedno s jednim Kerteszom, Strandom, s Dorotheom Lange, s Cartier-Bressonom ili Eugenom Smithom, pripada porodici »velikih

idealista« moderne fotografije, onima za koje je jedan kritičar pisao da su prema svojim modelima, prema subjektima svojih snimaka, uvijek čuvali poštovanje i divljenje, a čak i kada prikazuju turobno lice stvarnosti prikazuju ga s pouzdanjem u neke nenarušene moralne vrijednosti.

Čovjek na ulici

Postoji u cijelom Dapčevu opusu jedno poglavlje što ga je više od ostalih učinilo klasikom moderne jugoslavenske fotografije: to je poznati ciklus *Ljudi s ulice*, nastao u Zagrebu između 1932. i 1935. godine. Tko je dosad pisao o Dapcu (Bihalji Merin, Putar, Domljan), nije mogao ostati nedodirnut ne samo dokumentarnom nego iznad svega ljudskom crtom te serije snimaka za koje je malo reći da je u njima sabrano cijelo jedno povijesno vrijeme; sabrana je u njima sama tuga postojanja onih koji nisu imali moći da u svome postojanju išta znatnije izmijene. Sabrana je u njima – kako je Putar prvi osjetio – sama fatalnost *čekanja*, dakle ne čekanje ovoga ili onoga određenog događaja, nego »čekanje prolaska nekog teškog doba«. No čekanje koje ipak nije u nekom imaginarnom vremenu i prostoru, nego u najkonkretnijoj realnosti, doslovno na ulici, jedinom domu onih koji jedva da imaju neki drugi. Možemo li danas zamisliti Dapca kao tada mladog fotografa (kao *čovjeka s kamerom*), kako se upravo s »otvorenim okom« svoga aparata približava tim poprištima i zbivanjima tuge, da bi od njih ostavio ne samo tragove svoga viđenja nego i »otiske« cijelog svoga duševnog stanja? Jer – osjeća se to iz svakog od ovih snimaka – njihovu nastanku nije prethodila znatiželja prolaznika radoznalca, a ni zadatak socijalnog ili političkog borca koji se želi baviti »angažiranom fotografijom«. Da je bilo tako, ti bi snimci ostali tek svjedočanstva o jednoj minuloj stvarnosti. No posrijedi je – s fotografskog stajališta – danas očito znatno više od toga: to su upravo spomenuti »otisci« nekih titraja što se dogode u duši fotografa, dogode se u magnovenju njegova pogleda, u najtananim raspoloženju njegove psihe. Rečeno je već za Dapčeve *Ljude s ulice* da su svojevrsna dopuna, čak i nadgradnja u suvremenom mediju fotografije, socijalne umjetnosti pripadnika *Zemlje*, no samome Dapcu cilj se u tome, sasvim izvjesno, nije iscrpljivao. Možda je prije želio samome sebi pokazati dokle mu može doprijeti istinsko i iskreno ljudsko suosjećanje s osobama i prizorima bijede, a da pri tome ne zapadne ni u sentimentalizam ni u ideologiju.

U vezi s ciklusom *Ljudi s ulice* Putar je spomenuo Jacoba Riisa i Lewisa Hinea, no oni su zapravo – djelujući s kraja 19. odnosno s početka 20. stoljeća – vremenski, a time i konceptijski, vrlo udaljeni od Dapčeva slučaja. Ako bismo u njemu suvremenijoj fotografiji Dapcu tražili usporedbe, mogli bismo se zaustaviti na autorima okupljenim oko pothvata *Farm Security Administration* (1935–1942) – kao što su Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shan, Russell Lee i drugi – ili na pojedincima iz istih godina, poput Johna Gutmanna, za kojega je Max Kozloff našao točan naziv: »fotograf vremena depresije«. Svi oni svjedoci su tih teških kriznih dana što su zahvatili svijet nakon ekonomskog kolapsa s kraja dvadesetih godina, zbivanja koje će se najbolnije osjetiti upravo u sudbini ljudi s najniže društvene ljestvice. Dapčevi »bokci« sa zagrebačkih ulica negdje na početku i sredini tridesetih godina suvremenici su i po svojoj nesreći srodnici Evansovim osiromašenim bijelim farmerima iz Alabame ili Virginije i Ben Shanovim besposlenim crnim bezzemljašima iz Arkanzasa. Kasnije će se ta golema arhiva snimaka ljudi s dna tako izoštreanom kritičaru poput Susan Sontag učiniti pretjerano »moralizatorskom«, uostalom s dosta razloga, jer je – kao što znamo –



nastala po narudžbi državne administracije. Dapca, međutim, nitko nije morao upućivati u sadržaje koje je snimao; potresli su ga sami svojom težinom, a on im se odazvao iskrenim suosjećanjem, i stoga je estička crta ciklusa *Ljudi s ulice* ostala do danas podjednako uzvišenom.

Fotografsko nesvjesno

Za Putara, Dapčevi su »prizori sa *Sajmišta* zaključni i najznačajniji dometi njegova stvaralaštva, začetog u ciklusu *Ljudi s ulice*«. *Sajmišta* su, zaista, u tematskom smislu produžetak prethodnog realizma, no u fotografskom pogledu donose niz novih i drukčijih osobina. Reklo bi se u prvi mah da realizam prizora ostaje u cijelosti sačuvan: zna se mjesto nastanka tih snimaka, ništa u njima nije namješteno. Ali na nekim fotografijama ciklusa *Sajmišta* iznenada otkrivamo da se u Dapčev pogled uplela neka crta koja će tek znatno kasnije u suvremenoj fotografskoj estetici biti prepoznata kao udio »fotografskog nesvjesnog«. Učinak je toga pomaka u ovome: unutar realnosti jednog prizora ostajemo naprosto zatečeni nekim detaljem, nekom neobičnom situacijom, po čemu cijela ta scena – kada se pažljivije osmotri – iskoračuje u nešto neočekivano, »pomaknuto«, gotovo zaprepastujuće. Odjednom se na snimku vidi neki prodoran pogled dječaka zagledanog ravno u kameru. Na dru-

gom, pak, neka figura kao da je došla iz sasvim suprotnog smjera: to je figura »stranca«, »uljeza« u nekom realnom poretku predmeta i događaja. Nikada, dakako, nisu postijedi scenski aranžmani, čega se Dabac uvijek dokraja klonio. Provjerivši u vlastitoj praksi što znači i što donosi čar »odlučnog trenutka«, Dabac je svojom kamerom otkrio upravo ono što se samo u jednom jedinom djeliću sekunde (i nikada više) odigralo na ovome svijetu. Samo je fotografija tada stigla uhvatiti to *nepo-novljivo*; već drugi put isto više nije uspjela, i stoga su neki snimci tako čudni i čudesni, drugi pak realni, »normalni«. Otkud ta za fotografiju neobična sposobnost selekcije pogleda, otkud to izdvajanje momenta iznenađenja usred sasvim običnog okružja? Nema odgovora, ako to nije u već spomenutoj tajni »fotografskog nesvjesnog«. Rezultat je, međutim, sam život (i živost) fotografije, ona njezina nerazrješiva fascinacija zbog koje je Susan Sontag s pravom fotografiju smatrala »nadrealističkom po svojoj suštini«. Dabac je po svojoj kulturi, po svome obrazovanju, sigurno bio veoma daleko od svakog iskustva nadrealizma, no kao pravi, instinktivni fotograf, kao fotograf po *porivu*, nije se mogao suzdržati a da mu u nekim (nama danas ponajviše privlačnim) snimcima kroz viđenje realnog probije upravo ono irealno što jedino duguje učinku i magiji »fotografskog nesvjesnog«.



Fotograf, lutalica i putnik

Uz Dapčevu ličnost, u sjećanju onih koji su ga s vremena na vrijeme posjećivali neodvojiv ostaje dojam prostora njegova ateljea – Zagreb, Ilica 17. Bilo je to mjesto dugih boravaka, mjesto mnogih susreta, ali ne i bitno mjesto njegova rada. Za pravog fotografa, fotografa po porivu, mjesto rada nalazi se posvuda gdje je on u potrazi za snimcima; može to biti ulica, gdje su najčešća i najveća okupljanja ljudi; može biti priroda, neki pusti predio, gdje nikoga od ljudi uokolo nema. Fotograf je po naravi svoga poziva lutalica i putnik; takav je bio i Dabac, dakako kada mu je to poziv za snimanje nalagao. A taj poziv tjera fotografa da se zagleda i tamo gdje oko drugih ne nalazi ništa posebno. »Zapravo – piše sjajno Susan Sontag – fotografija se najprije formira kao produžetak oka jednog *flaneura* iz srednje klase, čiji je senzibilitet onako točno ocrtao Baudelaire. Fotograf je naoružana verzija usamljenog šetača koji uviđa, prati, kruži po gradskom paklu, on je voajerističko tumaralo koje otkriva grad kao krajolik pohotnih krajnosti. Poklonik radosti promatranja, poznavalac suosjećivanja, *flaneur*, nalazi da je svijet slikovit.«

Metafora o fotografu kao vječnom lutalici i putniku vrijedi i za Dapca, ali ne u smislu »voajerističkog tumarala«: jer, bio je odviše obazriv,

korektan, ozbiljan, odviše zamišljen nad težinom postojanja da bi mu svijet što ga je okruživao bio naprosto »slikovit«. Dabac je uporno tražio ono što je želio snimiti, nije na to u sebi nespričan nailazio na prvom koraku. A tražiti značilo je prepustiti se lutanju, kretati vrevom ulice, motati se trgovima i sajmištima, zalaziti u javna vozila, zadržavati se na mjestima okupljanja većeg broja ljudi, često u nedjeljna ili blagdanska prijedopodneva kada su ljudi opušteniji i kada se stoga neobični, fotografu najdraži prizori najprije ukažu. Dabac je bio fotograf modernoga grada, dakako, modernoga u mjerilu što mu ga je mogao ponuditi Zagreb u godinama između dvaju ratova. Zamijetio je i ostavio zabilježene u tome gradu prve naznake modernizacije ambijenta: na fasadama zgrada privukli su ga natpisi firmi što se nadmeću u oglašavanju svojih proizvoda i usluga; izazovni su mu bili »ljudi-sendviči« koji na grudima i leđima istodobno nose plakate s objavom najnovijeg filmskog repertoara; u više je navrata hvatao kolportere i čitaoce novina na javnim mjestima. Bio je, riječju, osjetljiv na prve najave fenomena što bi se danas nazvao »kulturom masovnih medija«. A također i »kulturom dokolice«: zabilježio je nekoliko scena iz konjičkog kluba ili naprosto ljudi u polaganoj šetnji gradskim ulicama. Znao je i osjetio jedno: po naravi medija kojim se služi fotograf je upućen modernom gradu, a mo-

derni je grad po obilju svojih znakovnih poruka poprište onih zbivanja koja fotografa lualicu najviše privlače.

U mladosti fotograf lualica, zrela Dabac sve više postaje fotograf putnik. Nerijetko su to znali biti i zadaci na klasičnu temu »zemlja i ljudi«, a da bi se tome odgovorilo, valjalo se zaputiti u mnoga daleka mjesta gdje se još čuva netaknuta priroda, u nastambe koje urbanizacija nije još zahvatila. Jednom će to biti nekropole stećaka na visokim i pustim zaravnima Bosne i Hercegovine, drugi put lavandina polja na dalmatinskim otocima ili pak plodne plantaže Makedonije. I uvijek će ga tamo privući neka patetika doživljaja, bez obzira na to stiže li to od uzbudjenja pred čudom same prirode ili od poštovanja pred učinkom rada ljudskih ruku. Dapčevi pejzaži redovno odaju zadivljenost fotografa pred tek otkrivenim ili dugo traženim motivom: posrijedi je jedna vrsta vrlo probirljive, studijske ili prostudirane fotografije, fotografije namijenjene trajanju i pamćenju, dakle krajnja suprotnost fotografiji brzog reporterskog nastanka i zaborava. Susan Sontag govorila je o »fotografskim evanđeljima«, a nešto od toga moglo bi se odnositi i na ove Dapčeve apoteoze od čovjeka nedirnuto ili od čovjeka uređenog pejzaža. I ne samo na pejzaže, nego i na portrete što ih je Dabac donosio s istih putovanja. Po temi, mogli bi to biti folklorni motivi, nešto u tim portretima nosi i dokumentarnu, etnografsku vrijednost, no Dapčev je odnos prema čovjeku bio takav da ga nije zadovoljavala vanjšina lika, njegove odore i ukrasi. Privlačila su ga prije svega lica, pogledi, stavovi, geste – ono što je moglo brzo promaći a što je jedino fotografija kadra zaustaviti do trajnosti. Dabac je snimao obične »ljude iz naroda« – Bosanku, Slavonku, Makedonca, Dalmatinca, Ženu iz Prokuplja ili Posavine, Istarske majke, kako je jednostavno nazivao svoje fotografije – no sve su to prije arhetipovi nego neke konkretne osobe, prije simboli nego pojedinci, a ipak nipošto impersonalni modeli, apstrakcije. Zrela je Dabac u većini svojih portreta njegovao klasičnu frontalnost, smještao je lik u samo središte kadra, što svjedoči da je portretirane osobe snimao s njihovom privolom, nakon prethodno uspostavljenog dogovora, nikada u hipu ili krišom; gledao ih je pažljivim okom sugovornika, i otuda sve te osobe s uzvraćenim povjerenjem gledaju u oko njegove kamere. Čine se mirni, sabrani u svome razmišljanju, ponekad gotovo odsutni iz realnosti, no neki detalj – oči ponajprije – otkriva im dušu.

Fotograf pred licem umjetnika

Ako je sve to bilo moguće izvući iz pogleda nepoznatih ljudi, Dabac je znao da mu još mnogo više nude lica umjetnika, ličnosti jedinstvene i neponovljive u svome svijetu. U Dapčevu opusu jednu od zasebnih cjelina čine ti portreti, i oni nas danas fasciniraju iz dva razloga: najprije kao zapamćenja izgleda jednog Vidovića i Hermana, Branke i Krste Hegedušića, Stupice i Olge Jevrić, Kristla i Picelja, Feješa i Generalića, da ostale ne spominjemo, ali istodobno i kao rijetke fotografske studije karaktera, dokazi kako kamera bilježi i iznosi na vidjelo nešto u čovjeku najskrovitije, samo njegovo, sadržano u reljefu lica i u smjeru pogleda, u položaju ruku ili u nagibu tijela. Uzbudljivo je moralo biti to Dapčevu ophođenje s tim ljudima, ta njegova intimna i unutrašnja priprema za snimanje; uzbudljiva je već sama po sebi činjenica da su se oni – Dabac za kamerom, umjetnici pred kamerom – u jednom trenutku međusobno našli u odnosu maksimalno intenzivnog, krajnje napeptog komuniciranja. Dapčeve su fotografije likovnih umjetnika, zapravo, svojevrsni eseji »pisani« kamerom: kada se o umjetnicima koje je Dabac snimao razmišlja, valja pogledati te fotografije i iz njih će se shvatiti o tim umjetnicima više nego iz mnogih drugih o njima preosta-

lih tragova. To je dokaz da je Dabac – fotograf-profesionalac koji se nije klonio najrazličitijih zadataka – u dubini duše, po snazi svoje vokacije, prije svega ostalog bio umjetnik. Jer, samo su vrlo srodne naravi kadre jedna s drugom tako prisno saobraćati.

Fotograf kao povjesničar običaja

Dabac je po najintimnijoj vokaciji bio umjetnik, no poziv je fotografa u njegovo vrijeme još uvijek takav da se razlika između »intimne« i »javne« fotografije nije strogo postavljala: snimao je stoga, bez posebne izbirljivosti, gotovo sve što je pred njegovom kamerom promicalo. Kao da je htio potvrditi poznato mišljenje Johna Szarkowskog: »Vješti fotograf može dobro fotografirati bilo šta.« Među bezbrojnim snimcima i negativima koji su za njim ostali mnogo je onih što bi se mogli ugraditi u jednu vizualiziranu kroniku ili svojevrsnu kulturnu i političku povijest sredine u slikama. Čak bi se samo od Dapčevih snimaka jedna takva kronika ili povijest uspjela sačiniti. Sačuvala je njegova kamera mnoge ličnosti, običaje i ambijente koji danas više ne postoje; sačuvala je izglede ljudi iz svijeta književnosti i kazališta, aktere sportskih nadmetanja u razdoblju između dvaju ratova, udarnike i radne akcije iz vremena poslijeratne obnove, spomenike arhitekture i druge dragocjene primjerke kulturne baštine – dakle, cijelu jednu stvarnost koja je, na različitim razinama, već uvelike postala tradicijom sredine. Neke od njegovih fotografija običaja i njihovih sudionika – sjetimo se samo dviju izuzetno uzbudljivih *Procesija* iz 1938 – kao da u sebi sažimaju simbole jednog društvenog i još više psihološkog stanja, cijelog jednog mentaliteta i u njemu prijetnju što tinja u vremenu koje će ubrzo zatim donijeti strahotna ratna zbivanja. Znao je Dabac kako nastaje povijest i od čega se ona, zapravo, sastoji: od krupnih događaja ali i od sasvim sitnih epizoda u svakodnevnom postojanju ljudi, od samog vremena koje prema tim zbivanjima uspostavlja stanovitu, upravo povijesnu, distancu. I kao što je snimajući često umjetnike htio pokazati da s njima ima nešto bitno srodno, da je po naravi i sâm umjetnik, Dabac je snimajući mnogobrojna dnevna događanja – možda i ne znajući da je to – postao svojevrsnim povjesničarom, posebno povjesničarom kulturnih i životnih običaja u sredini koju je, kao što njegovi snimci pokazuju, sasvim prisno osjećao i razumijevao.

Fotografije, zaboravi i sjećanja

Postoji u *Svijetloj komori* Rolanda Barthesa jedno mjesto vrhunskog uzbudjenja: zastajući pred Kertezovom slikom Ernesta, malog đaka, nastalom 1931, Barthes se pita: »Živi li on danas, gdje, kako?« I dodaje, kratko: »Kakav roman!« Zaista, tko bi znao ispričati sve *romane* što se kriju u svakoj (uspjeloj) fotografiji, a ipak svaka od njih taj roman nedvojbno posjeduje. I kao što Barthes svoju meditaciju o fotografiji započinje: »Jedne novembarske večeri, poslije smrti majke, sređivah fotose...«, tako bi se svako gledanje fotografija iz nekog minulog doba, a tu su i Dapčeve, moglo početi: »Jednog dana, na jednom mjestu, netko koga više nema...« (ili nije više kao na slikama što ih gledamo). Vrijeme, koje svakoj fotografiji donosi neku *auru* tajne, prekriva danas i Dapčeve slike, izvodi ih iz nekadašnjeg doživljaja nečega realnog i uvodi u sadašnji i budući doživljaj fikcije. U trenutku kada je nastala, fotografija govori *ovdje i sada*; tek trenutak potom, kada je mi gledamo, fotografija nam već kazuje *ondje i nekada*. Fotografije, dakle, nisu ništa drugo nego uspomene; uspomene onoga koji ih je u jednom času snimio, da bi protjecanjem vremena postale i uspomene onih koji se s njihovim izgledom, s pogledom njihova tvorca, spremno poistovjećuju.

Tošo Dabac:
»Priložite sirotinji«, 1935.

27



Gledajući danas ponovo, u mnogim poznatim ali ne manje i u tek otkrivenim slikama, Dapčev svijet, svijet na Dapčevim fotografijama ukazuje nam se i doživljava kao jedna velika »rijeka vremena«. Sve je u njima davno (ili ne baš tako davno) proteklo, a sve je ipak još tu, vidljivo, pred nama. Nema više – iako ih na fotografijama gledamo – onih lica s ulica i sajmišta iz tridesetih godina, a tko zna gdje su i drugi – prepoznatljivi i anonimni – junaci njegovih slika (za neke, posebno one među živim umjetnicima, znamo: tu su, ali je vrijeme i na njihovim licima ostavilo sve dublje, Dapcu fotografu tako rječite, »reljefe« na ljudskoj koži). Jedino bi valjda prizori prirode, koju je Dabac s podjednakom strašću snimao, danas bili isto tako postojani kao i u njegovo vrijeme. Samo kada prikazuju prirodu fotografije će sačuvati nešto od trajanja

Tošo Dabac:
»U nedjelju«, oko 1938.



svijeta, no kada prikazuju lik čovjekov fotografije su krhki, nostalgični, kako je točno napomenuto, »melankolični predmeti«. »Fotografija je inventar smrtnosti«, reći će jednostavno i nemilosrdno Susan Sontag, da bi u tu svoju misao malo dalje unijela tek jednu nijansu: »Čar je fotografije u podsjećanju na smrt.« No unatoč smrtnosti i usprkos smrti fotografije uvijek ostaju – u onima koji žive – sjećanja, znanja, uspomene. Jedan u isto vrijeme turoban i divni svijet što ga je Dabac svojim okom i okom svoje kamere iz dana u dan gledao ostao nam je u sjećanju, u znanju, u uspomenama, zahvaljujući upravo njegovim mnogobrojnim fotografijama, a zahvaljujući opet tim fotografijama ostaje nam u sjećanju, u našem znanju i uspomenama jedan plodni život i jedno veliko djelo kakvo je Dapčevo.