



## Želimir Košćević Tošo Dabac

Tošo Dabac izlaže prvi put u sklopu jesenje izložbe zagrebačkog Foto-kluba, koja je od 1. do 10. listopada 1934. godine održana u Salonu Ulrich u Zagrebu. Kako se može vidjeti iz kataloga izložbe, izlagači su bili podijeljeni u tri grupe: »stručni fotografi«, »foto-reporteri« i »amateri«. Premda je ta klasifikacija proizlazila iz organizacione strukture zagrebačkog Foto-kluba, ona je vjerno odražavala i klupsku hijerarhiju. U popisu izlagača Tošo Dabac bio je klasificiran kao »amater«. U katalogu izložbe »Circolo degli artisti – Fotografie Italiane-Ungaresi-Jugoslave«, Torino, travanj 1938. godine, pisac anonimnog predgovora izdvaja Tošu Dapca i naziva ga »popolare fotografo Croato«.

U jesen 1940. godine na VIII međunarodnoj izložbi umjetničke fotografije u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu, koju organizira Foto-klub Zagreb, Tošo Dabac je član žirija i izlaže izvan konkurencije, a uz njegovo ime i prezime piše da je počasni član A.F.I. (Associazione Fotografica Italiana), i C.R.E.P.S.A. (Cercle Royal des Etudes Photographiques et Scientifiques d'Anvers).

Svoje prve fotografije Tošo Dabac objavljuje u »Foto-Reviji« br. 3 od 1933. godine, zagrebačkom mjesečniku »za sve grane fotografije«. Objavljene su mu dvije fotografije: »Ručak siromaha« i »Jesenje jutro«, i otada pa sve do 1936. godine, kada »Foto-Revija« prestaje izlaziti, Dabac je vrlo čest gost na stranicama toga fotografskog mjesečnika. Časopis »Galerija«, koji izlazi u Ivancu od 1933/34. godine, čija vrhunska tehnička i umjetnička razina za ono vrijeme iznenađuje, nije doduše objavio (nije stigao?) Dapčeve fotografije, ali u uvodniku prvog broja nalazimo nepotpisani tekst indikativnog sadržaja, u kojem se posebno naglašava da »fotografija nije tek sredstvo za promicanje turizma ili možda slikanje za uspomenu i spomenar, nego jedna djelatnost koja



pokazuje sigurnu i čvrstu tendenciju da se afirmira kao samostalna umjetnost«. Ne bi trebalo zaboraviti da je Tošo Dabac svoju prvu samostalnu izložbu imao u Ivancu 1932. godine.

Pridodat ćemo ovom kontekstualnom faktografskom kolažu Dapčeve prijeratne karijere epizodu s njegovim majstorskim ispitom iz fotografskog zanata. Epizoda govori o sporu koji je u jesen 1936. nastao između staleškog udruženja zagrebačkih fotografa i Toše Dapca zbog priznavanja njegova profesionalnog statusa, pri čemu su fotografi osporavali Dapcu pravo da polaže stručni ispit jer nema uvjerenja da je izučio kao »zanat sveopću stručnu fotografiju«, ukratko, da nije bio ni šegrt ni kalfa, pa prema tome ne može biti ni majstor.

Još jednom da spomenem »Foto-Reviju«. U rujnu 1932. godine u tom mjesečniku bio je objavljen tekst o izboru motiva prilikom fotografiranja. Autor August Frajtić, i sam fotograf, pledira da prilikom izbora motiva fotografi zaborave tzv. »modernu stvarnost« urbanog miljea, tehnike i industrije kakvom obiluje na primjer Njemačka, te da obrate pažnju na motive koje im pružaju Dalmacija, Bosna i Hercegovina,

naši domaći pejzaži i ljudi. Danas je teško odgonetnuti što je autor imao na umu: liniju socijalnog angažmana kakvu je provodila grupa »Zemlja«, ili pak liniju idealizacije ruralnog života kakva se provodila u nacionalnim političkim ideologijama četvrtog decenija u Hrvatskoj. Bilo kako bilo, Tošo Dabac očigledno nije prihvatio taj savjet, kao što nije pristao da zanatska vještina zagrebačkih majstora u sveopćoj fotografiji bude mjerilo njegova estetskog i etičkog uvjerenja.

Sve te kontekstualne činjenice, koje dosta govore o sredini, njezinim dosezima i rasponima u praksi i teoriji fotografije, ostavljaju na kraju Tošu Dapca i fenomen njegove fotografije bez objašnjenja. Točno je da je 1929. godine u Zagrebu došlo do ponovnog oživljavanja organiziranog djelovanja fotografa, i načelno se može prihvatiti u nekoliko prilika ranije izrečena tvrdnja da je između 1932. i 1935. u zagrebačkoj fotografiji uočljiv interes za socijalne teme. U tom kontekstu Tošo Dabac nije izolirana pojava. Scenografija urbanog egzistencijalnog minimuma, stvorena iz svjetske ekonomske krize iz 1929/30, pružala je fotografiji idealnu panoramu dramatičnih sudbina i likova. Grad poput Zagre-



ba nije bio nikakav izuzetak od pravila suburbane bijede i raspona između siromaštva i miljea srednje građanske elite. Nije slučajno što se u dva ključna eseja o fotografiji iz tog vremena – W. Benjamina i K. Teigea, oba iz 1931. godine – eksplicite naglašava značenje »prikaza zbilje«, a ta zbilja nije bila ništa drugo negoli »moderna stvarnost«, koju je zagrebačka »Foto-Revija« smatrala nama tuđom. Ne prihvaćajući konceptijski provincijalizam »Foto-Revije«, Tošo Dabac – tada na početku svoje karijere – intuitivno se opredjeljuje za program progresivne fotografije, a svojim se opusom ravnopravno uvrštava među one rodonačelnike moderne fotografije koji su svojom praksom dali osnove teorijskom definiranju stavova W. Benjamina i K. Teigea. Dabac je – kako se kaže – vrlo dobro osjetio vrijeme koje mu je zauzvrat pružilo široku panoramu likova i motiva. Oni su po svojoj anonimnosti sadržavali onu životnu neposrednost »moderne stvarnosti« koja doduše nije prihvaćala fotografske eksperimente avangarde, ali nije, isto tako, podnosila hibridnost i artifičijelnost takozvane »umjetničke fotografije«. Takvo opredjeljenje Toše Dapca u skladu je s programatskim načelima progresivne umjetničke grupe »Zemlja«; iako nema nikakvih pouzdanih podataka ili indikacija o međusobnim vezama grupe i Toše Dapca,

u ovoj kontekstualnoj sondazi nezaobilazno je upozoriti – ako ni na što drugo – na njihovu vremensku podudarnost. Fotografija međutim u to vrijeme nema onu težinu umjetničkog argumenta kakvu je na primjer imalo slikarstvo: riječ je o konvenciji. Fotografija je tada živjela u rezervatu svoga profesionalnog udruženja, s naivnim dilemama hoće li biti u službi turizma i planinarstva, ili bi trebalo da bude »umjetnost« iznizansiranih portreta i »studija« aktova. Taj jaz ni izuzetnost Dapčeve fotografije nije mogla premostiti, unatoč očiglednoj interferenciji u frekvencijama senzibiliteta jedne i druge strane.

Sve do velike retrospektive 1968. godine u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu, fotografski opus Toše Dapca bio je operećen tom baštinom nerazumijevanja njegova pravog lika, premda je u međuvremenu u domovini i inozemstvu stekao brojna značajna priznanja. Ono što mi danas kod Toše Dapca tako visoko cijenimo, njegov ciklus »Ljudi s ulice«, u vrijeme kada je stvaran samo se marginalno pojavljivao u javnosti. U broju 9 »Foto-Revije« 1933. Tošo Dabac objavljuje tri fotografije: dvije su – da ih tako nazovemo – »studije«, »Proljeće dolazi« i portret »Gospođica Funk«, a tek treća je zbilja »moderne stvarnosti« pod nazivom »Bijeda«. Danas je teško dokučiti što je Dapca navelo da





sebe kao fotografa predstavlja u smirenijoj verziji izvrsnih portreta, studija i gradskih scena, iako je – sudeći po količini sačuvanih negativa u Arhivu Toše Dapca u Zagrebu – u isto vrijeme njegov središnji interes »zbilja« moderne gradske stvarnosti. Onaj mali broj originalnih povećanja koji je sačuvan nedvosmisleno govori da je Dabac vrlo dobro znao što snima. Nema naknadnog kadriranja, rezanja detalja, pomicanja nagiba kadra. Uspoređujući negative s povećanjima vrlo se lako može uočiti da razlika među njima ne postoji.

Kada smo rekli da Tošo Dabac nije izolirani fenomen, imali smo na umu samo opću identifikaciju Toše Dapca u kontekstu širih socio-kulturnih okolnosti sredine i njezinih općih kvalitativnih odrednica. Ono, međutim, što ga izdvaja i što dopušta da njegovu fotografiju mjerimo isključivo njezinim dosezima, Dapčeva je izuzetna sposobnost da zbilji podari njezin istinski oblik, drugim riječima, da je učini vidljivom, što znači da je sublimira u smisaonu cjelinu najužeg i dubokog prožimanja sintakse i semantike. Da bi se ta kvaliteta uočila, potrebno je najprije raščistiti s prizorom na Dapčevim fotografijama. Svaka je njegova fotografija zapravo majstorski postavljena vizuelna zamka; prizor je u pravilu tako atraktivan da nas u čitanju slike zaustavlja na površini. Mnogo je vremena moralo proći dok se tajna nije odgonetnula i dok se nije uočilo da iza površinskog sloja »zbilje kako zaista izgleda« postoji

druga slika koja se razlikuje od one na površini. Iskusno oko vidjet će na toj drugoj slici više od puke stvarnosti. »Dapčeva sjećanja postaju naši simboli« – precizira Željka Čorak pišući o Dapcu. Taj problem površinske narativne strukture Dapčevih fotografija dugo je bio kamen smutnje u vrednovanju njegovih fotografija i, premda su sve dosadašnje ocjene visoke i laskave, sve započinju i završavaju samo na primarnoj, mimetičkoj razini fotografske slike. Nikome ne bi trebalo zbog toga zamjeriti. Prizori doista opčinjavaju i toliko govore slikom da je smisao gotovo nemoguće doseći. S vremenom su Dapčeve fotografije stekle svojstvo nostalgičnog dokumenta, što je neopravdano – premda u najboljoj namjeri – dovelo do čitanja njegovih fotografija kao neke vrste kolektivnog obiteljskog albuma.

Mislim da bismo s današnjim teorijskim iskustvom i načinom gledanja fotografiju Toše Dapca mogli osloboditi od narativnih natruha, nadići motiv i pokušati napokon shvatiti da njegova fotografija vodi i zvan svijeta koji svjesno saznavamo. Ako je fotografija činjenica par excellence, njezin smisao nije da se tom činjenicom bavi. Činjenica je samo njezino, u osnovi vrlo neodređeno, polazište. E. Gombrich lapidarno je definirao paradoks umjetnosti: Svijet – kaže on – nikada ne može izgledati kao slika, ali slika može izgledati kao svijet. Takvu pretvorbu – piše

dalje isti autor – nikako ne može postići »nevino oko«, već samo ispiti-vački um. Tim smo se paradoksom već udaljili na sigurnu razdaljinu od mita sličnosti. Za svaku Dapčevu fotografiju možemo reći: ovo je foto-grafija radnika, ovo je ulična scena; možemo ih imenovati »Istarske majke«, »Procesija«, »Samac« i tako dalje. Sve je to samo elementar-na, vrlo proizvoljna identifikacija, koja će nas pokraj Dapčevih foto-grafija provesti poput slijepaca, i ništa nećemo ni vidjeti ni razumjeti. Jedno je tehnika, grubozrnata struktura »Leica« filma, Dapčeva lutan-ja gradom i zemljom. Drugo je kada fotografiju odvojimo od fatalnog vizuelnog pozitivizma, i u njezinim detaljima kao i u njezinoj cjelini po-kušamo čitati misao protegnutu kroz vrijeme, osjećaj prisutnosti i pre-tvorbe stvarnog u nestvarno. Ovdje je fotografija Toše Dapca paradig-matična. Upravo po analizi detalja nedvojbeno se može dokazati koli-ko Dabac nadilazi fakticitet stvarnosti; mehanizam »okidanja« pokreće sistem koji nema više nikakve veze s optikom i mehanikom fotografije. Gotovo svaka njegova fotografija ima ugrađen detalj što nas poput skretnice usmjeruje prema sferi irealne poetske slike, koja ne samo da aktivira naša čula već i stvara sve preduvjete za duhovnu komunikaciju i dekodiranja njezina pravog značenja. Od ranih tridesetih godina pa do kasnih šezdesetih Dabac je svojim golemim opusom nedvosmisleno dokazao da fotografija može prekoračiti onu famoznu granicu kojom je »kao umjetnost« bila odvajana od umjetnosti. Ona to jest ili nije; treće, neki fotografski ili umjetnički erzac, ne postoji.

»Moderna stvarnost« kao kulturnopovijesna i estetska odrednica foto-grafije Toše Dapca sada nam se pokazuje kao nedovoljna da se obu-hvati u cijelosti sve ono što je Dabac stvorio. »Moderno« se u njegovoj fotografiji proteglo kroz vrijeme, a »stvarnost« je poprimila kontek-stualno svojstvo. Potreba da se izide izvan granica takvog inicijalnog određenja njegove fotografije proizlazi iz širine kojom je Dabac uspo-stavljao dijalektički odnos s okolinom što je promatra, snima, bilježi. Fotografija je Dapcu oblik mišljenja, što znači da optika – vješta, daka-ko – samo posreduje u formulaciji općeg zaključka. Za estetiku je reče-no da je vrlo rafinirana vrsta ideologije. Tošo Dabac je etiku svog odnosa prema svijetu ugradio u estetiku njegova viđenja. Kad konačno prepoznamo taj, tako često osporavani, odnos, fotografija silovito pro-bija granice svog rezervata i nalazi svoje ravnopravno mjesto u našem »imaginarnom muzeju« – pažljivo odabranom nizu slika koje pamtimo i koje nas podsjećaju da vidjeti svijet nije isto što i razumjeti ga.

Mimetičko prokletstvo fotografije dugo je svojom težinom opterećivalo njezino čitanje. Fotografija Toše Dapca – čak i u relativno malom izbo-ru fotografija koje ilustriraju ovaj tekst – pridružuje se svojom estet-skom argumentacijom plejadi svjetskih velikana fotografije koji su je toga prokletstva oslobodili i naučili nas da vlastitu optiku podesimo na drukčije frekvencije kako bismo na fotografiji mogli napokon uočiti onu istu auru energije što krasi svako umjetničko djelo. Konzistencija prostora i vremena labavi, slika postaje prozor u dimenziju višu od onih triju koje iskustveno poznajemo. Dugo smo sumnjali u takva svojstva fotografije, možda upravo zbog toga što smo bili odviše opterećeni civi-lizacijom slike. A riječ je zapravo o kulturi slike koja nam je dala kodo-ve za razumijevanje krajnje konceptualnih umjetničkih poruka i nauči-la nas da smisao nije u vidljivom, već u onome što se iza toga krije. Alegorička sprema između »nekada« i »sada«, o kojoj govori Barthes, između stvarnog lica i metafore u koju se ono pretvara na fotografiji, upućuje nas na viši stupanj mišljenja o fotografiji kojom obogaćujemo svoju spoznaju: cjeline, ne samo usporedbom između »nekada« i »sa-da«, već i nestvarnim osjećanjem u duši koje u pravilu budi poetska gustoća slike.