

# Radovan Ivančević

## Optička sjećanja

### Mladena Grčevića

Volim prisustvovati i promovirati knjige u ovom prostoru, stoga što je ovo jedan od rijetkih gostoljubivih muzeja u Zagrebu gdje publika za to vrijeme može sjediti. A to mi je danas naročito važno, jer bi mi u protivnom bilo neugodno govoriti onoliko koliko moram, a čini mi se da danas treba reći nešto više no što je uobičajeno.

U životu ništa nije slučajno. A najmanje je slučajno da smo se sreli u Zagrebu, u Muzeju za umjetnost i obrt, povodom jednog događaja važnog za fotografiju, i da je akter toga zbivanja Mladen Grčević. Pa čak, dodat ću skromno, nije slučajno ni da vam tom zgodom baš ja kažem nekoliko riječi. Pokušat ću argumentirati svih pet nužnosti koje su nas ovdje okupile.

Nešto duži uvod no što je uobičajeno treba učiniti stoga, što još uvijek nismo preboljeli, rekao bih, mladenačku bolest u shvaćanju odnosa između fotografije kao »novog« medija i starih likovnih medija. Ma koliko da se mnogi teoretičari i povjesničari umjetnosti busaju u prsa priznavajući fotografiju kao umjetnost, nikada u cjelini i do kraja decidirano – do u podsvijest povjesničara umjetnosti – nije prodrlo uvjerenje da je *fotografija sasvim ravnopravna grana likovnih umjetnosti*, a nije nikakav dodatak (kao famozni Podravkin »začin jelima«). Od trenutka kad se pojavila, pred stoljeće i pol, fotografija je integralni dio likovnih umjetnosti. Kao što dobro znate, postoji stalna interakcija između fotografije i slikarstva, jer su fotografi slijedili kompoziciju, pa čak i metodu oblikovanja slikara (u duhu klasicizma i romantizma), zatim su slikari upotrebljavali fotografiju kao predložak i studiju za slike (realisti i naturalisti; Courbet ili B. Cikos-Sessija, na primjer) ili su preuzimali »slučajni« način komponiranja, promoviran fotografijom (Degas, na primjer), ali su i fotografi slijedili igru svjetlosti i zrnatu raspršenost oblika impresionista, tematiku simbolista itd. Sasvim je nezamislivo kako bi Boccioni radio svoje futurističke studije pokreta da prije toga nije postojala tzv. *chronofotografija* i da se kontinuirani pokret nije mogao rastavljati i zaustavljati u nizu sekvenci i tada analizirati i istraživati, kao na fotografijama glasovitog Muybridgea.

Međutim, ne želim govoriti o odnosu formalne, izražajne međuzavisnosti fotografije i slikarstva, nego upozoriti da onoga časa kad je nastupila u životu i stvarnosti *fotografija je preuzela jedan dio društvenih zadataka* što ih je dotad izvršavalo slikarstvo. Bez fotografije se ne može objasniti ni kako i zašto je slikar krenuo iz svijeta nužnosti u carstvo slobode: od impresionizma i divizionizma do smionog i avanturističkog vizuelnog istraživanja kubizma, futurizma, i svih varijacija apstrakcije. Fotograf je preuzeo veliki dio slikarevog zadatka, prvenstveno prikaz čovjekova lika, životne stvarnosti i svakodnevice. A nakon što je fotografija preuzela *interpretaciju* (ne reprodukciju!) životne stvarnosti, slikar je s jedne strane mogao krenuti u istraživanje dubina čovjekove svijesti (ekspresionizam), a potom se otisnuti u nedohvatne visine likovne imaginacije.

Bez komponente fotografije slikarstvo krajem XIX i početkom XX stoljeća nerazumljivo je, a svaki prikaz moderne umjetnosti krnji. Kada se

u pregledima likovnih umjetnosti fotografija u najboljeme slučaju javlja negdje u dodatku, kao nešto sporedno, ili se spominje samo u fusnotama a ne interpretira se paralelno sa slikarstvom i ne osvještava kao jedna od grana likovnih umjetnosti, time se izražava pristranost i neobjektivna naklonost prema tradicionalnim granama, tradicionalistička »parti pris« pozicija.

Srećom, u vidnom polju običnih ljudi, naših suvremenika, ne postoji ta (klasna) diferencijacija i (gotovo rasna) diskriminacija između tradicionalnih grana likovnih umjetnosti i fotografije, nego se one javljaju simultano i ravnopravno, a često i s prevagom na strani fotografije. Svijet koji nam slikari likovno tumače, tumače nam istim likovnim izražajnim sredstvima i fotografi.

Sad mogu reći zašto nije slučajno da vam upravo ja govorim o fotografiji. U jednom skromnom djelcu, pred više od četvrt stoljeća ne samo da sam zastupao tezu ravnopravnosti fotografije s ostalim granama likovnih umjetnosti, nego sam išao i dalje tvrdeći da je i sam pristup likovnim umjetnostima u suvremeno doba najbolje ostvariti kroz fotografiju. Da to naglasim, u toj knjizi (koliko je meni poznato po prvi put u nas), iako se govori o likovnim umjetnostima, na početku su umjesto likovnih djela dvije umjetničke fotografije Henrija Cartier-Bressona. Obrazlagao sam prikladnost metode uvođenja u svijet likovnih umjetnosti preko umjetničke fotografije time, što se ona služi najelementarnijim likovnim sredstvima i što su likovne komponente u fotografiji najočitiije, upravo zato jer su ograničenja najveća. Tako je (prividno) malo polje slobode korištenja izražajnih sredstava u fotografiji da, umjesto stereotipnog definiranja fotografije kao objektivnog »odraza« stvarnosti, moramo postaviti obratno pitanje: kako je moguće uopće *interpretirati* stvarnost fotografijom, kad se čini (a mnogi u to i danas vjeruju) kao da je »doslovna reprodukcija« stvarnosti njena jedina mogućnost (što, srećom, nipošto nije tako).

Upravo osnovna izražajna sredstva zajednička svim granama likovnih umjetnosti (kompozicija, svjetlost-sjena, oblikovanje...) najbolje se mogu uočiti na fotografiji gdje su najskućenija. Kad je riječ o poimanju osnovnih izražajnih sredstava likovnih umjetnosti analizom djela umjetničke fotografije zaista vrijedi paradoks »*the less is more*«: budući da je manje mogućnosti lakše se uočava suština.

(Ova teza nije prihvaćena u našoj sredini, i u likovnom odgoju omladine, kao i u obrazovanju odraslih, pristupa se i dalje tradicionalno »od crteža do freske« ili od tonskih odnosa do boje itd. Metodu koju sam zastupao u knjizi »Likovna kultura običnog čovjeka«, Zagreb 1960, bio sam razvio i prethodno provjerio u radu s odraslima na Radničkom sveučilištu, a primjenjujem je i danas na Filozofskom fakultetu i Akademiji za kazalište, film i TV u Zagrebu.)

Nije slučajno da se radi fotografije okupljamo upravo u ovom atriju, jer je Muzej za umjetnost i obrt, po svojem području interesa i istraživanja usmjeren i na fotografiju – u kojoj se karakteristično prepleću i diferenciraju umjetničke i obrtničke komponente – i bio je domaćin mnogih izložaba domaće i međunarodne fotografije. Ovdje je održana za našu kulturu, kao i za današnju temu, izuzetno važna izložba fotografije u Hrvatskoj u XIX stoljeću.

Nije slučajno da se u Zagrebu uopće poklanja izuzetna pažnja fotografiji, jer povijest fotografije na tlu Jugoslavije, koliko mi je poznato, počinje upravo ovdje. Daguerre je 1839. godine objavio, odnosno patentirao svoj način reproduciranja vizuelne stvarnosti – odmah dodajem i interpretacije stvarnosti – a već krajem te iste godine zagrebački trgovac (i slikar?) D. Novaković, koji je izučio novu tehniku kod Daguerrea u Parizu, snimio je prve vedute Zagreba dagerotipijom. Na žalost,

izgubljene. Fotografija se javlja u Zagrebu, dakle, iste godine kada i u svijetu.

A otada u Zagrebu i mnogim drugim gradovima djeluje niz stranih i domaćih, putujućih i stalnih dagerotipista i fotografa u kontinuiranom slijedu, stvarajući dragocjenu riznicu veduta i portreta XIX stoljeća u Hrvatskoj. Među njima ima i velikih autora i značajnih imena, kao što su Pommer, Hohn, Standl i velik broj zanimljivih majstora i amatera, kao što su Svoiser, Fickert, Varga, Mosinger, Suppan, Krapek, Burati, Drašković, Parčić, Bošnjak, Stiasny i niz drugih.

Ali otkuda i kako mi sve o njima znamo, od biografskih podataka i kataloga fotografija, do analize tehničkih postupaka i valorizacije sačuvanih ostvarenja? Naravno, ne bismo ni znali, niti bili svjesni opsega i značenja fotografije u kulturnoj povijesti i povijesti likovnih umjetnosti u Hrvatskoj u XIX st., da životna družica našeg današnjeg svečara, povjesničarka umjetnosti Nada Grčević, nije posvetila čitav svoj rad istraživanju tog područja. Ne govorim to prigodničarski, ni iz kurtoazije, tu istinu naprosto ne možemo zaobići.

Povijest ne postoji i nije prisutna dok se ne obradi i ne utemelji u nečijoj interpretaciji. Nada Grčević je zaslužna što je povijest fotografije u Hrvatskoj uključena u evropsku povijest (*History of Photography*, Vol. 1, Nr. 2, London 1977), a njeno monumentalno djelo *Fotografija devetnaestog stoljeća u Hrvatskoj*, Zagreb 1981, antologijsko je u svjetskim razmjerima. Stoga, kad je Mladen Grčević u svesku *Života umjetnosti 1968. godine*, koji je bio posvećen fotografiji, u uvodnom tekstu pod naslovom »Za jednu univerzalnu povijest fotografije« postavio zadatak istraživanja, tvrdeći da ne može biti svjetske povijesti fotografije dok u nju nisu uključene i povijesti malih naroda – možemo reći da je taj zadatak za Hrvatsku cjelovito izvršila Nada Grčević.

U drugom dijelu posla oko afirmacije naše fotografije u svijetu nezaobilazan je Mladen Grčević. Činjenicu da je suvremena hrvatska fotografija ušla u povijest svjetske fotografije moramo zahvaliti i Grčeviću, kao jednom od autora u ne tako brojnom nizu.

Ali da bismo, u svojoj slabosti prema povijesti, malo konkretnije situirali u prostor i vrijeme njegovo djelo i značenje, moramo se podsjetiti na tri važna datuma u razvoju moderne fotografije.

Rekli smo da je fotografija integralni dio povijesti likovnih umjetnosti u devetnaestom stoljeću, ali to, naravno, vrijedi i za dvadeseto. Dapače. Ne znam kako bih bilo kome mogao objasniti kako je bilo moguće da jedan humanist Picassoova formata, slikar koji u »modroj« i »ružičastoj« fazi slika likove sirotinje, bijednih cirkusanata i žalosne djece, odjednom mijenja i teme i način i slika »Ženu koja spava«, »Gospodice iz Avignona« ili »Ma jolie« – kad ne bih mogao istodobno (u simultanoj projekciji ili »paralelnoj montaži«) pokazati neku suvremenu fotografiju. Recimo onu glasovitog Hinea, snimljenu 1910. godine, na kojoj vidimo djecu-rudare, četrdeset dječaka od 8 do 12 godina koji u rudnicima Pensilvanje, USA, rade u šahtovima na selekciji rude od šljama. Bez te fotografije i umjetnosti fotografije uopće, koja je preuzela zadatak da svjedoči o sudbini čovjeka i da se bori za pozitivnu izmjenu njegova stanja, teško bi bilo moralno opravdati Picassoa i mnoge druge suvremene slikare. Ne može se, naravno, uopće tvrditi da je Pablo prestao suosjećati sa bijedom svojih suvremenika, niti da je ikada bio ravnodušan prema sudbini svojih sunarodnjaka, samo se slikarev zadatak, nakon »podjele rada« s fotografom (ili »udruživanja rada«, ako hoćete), znatno izmijenio, a time i njegov način svjedočenja (*Guernica*).

Ali, ponovo ističem, ni fotografija nije preuzela »objektivno registri-

ranje« stvarnosti, nego izražava subjektivno stajalište čovjeka prema životu i svijetu. Po tome i jest umjetnost.

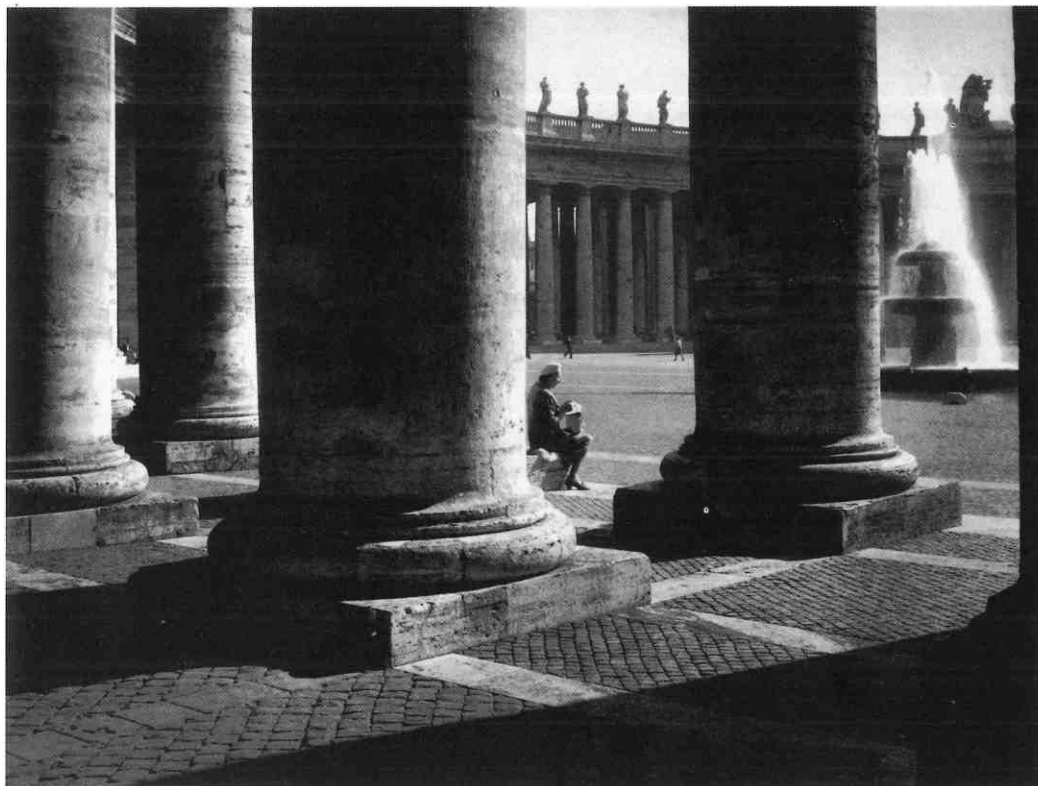
Serijska Hineovih fotografija – gledajući ih ne zaboravite: o našem je stoljeću riječ! – pokrenula je ipak svijest društva i dovela do definitivnog dokidanja iskorištavanja dječjeg rada u rudnicima i u industriji općenito, iako je to zakonski davno prije bilo regulirano.

Ostavimo zasad po strani fotografe koji se bave strukturama i teksturama, fotografiju reklamnu i modnu i svih drugih usmjerenja i koncentrirajmo se na životnu fotografiju, kaoj vrši temeljnu funkciju fotografije u likovnim umjetnostima XX stoljeća. (Dodajmo, u zagradi, da se u nas i u svijetu često misli upravo suprotno, a još češće u tom smislu i djeluje, naime, kao da je tobože umjetnosti najbliža, za likovnu umjetnost najvažnija ili likovno najvrednija fotografija koja se posvećuje čistim oblicima. Razlika je u tome, što umjesto da svrstavamo fotografiju i dalje kao podređenu vrstu, pa je ocjenjujemo po tome koliko uspijeva pasivno slijediti kretanja i imitirati metode suvremenog slikarstva, dakle po *ovisnosti*, mi smatramo da je njeno mjesto, uloga i najveća vrijednost u tome što je preuzela zadatke *komplementarne* onima koje izvršava slikarstvo. Tek zajedno, slika kao »ručni rad« i slika ostvarena fotografskom tehnikom oblikuju sliku suvremenog svijeta, koju ćemo »zaustaviti« i prenijeti budućim pokoljenjima. Uz nju paralelno teče i pokretna slika kao specifična komponenta likovnih umjetnosti dvadesetog stoljeća.) Prateći u poslijeratnom razdoblju tu životnu fotografiju koja interpretira stvarnost izdvajamo tri značajna datuma njene svjetske afirmacije i paralelnih zbivanja u nas, kao i razvoja Mladena Grčevića.

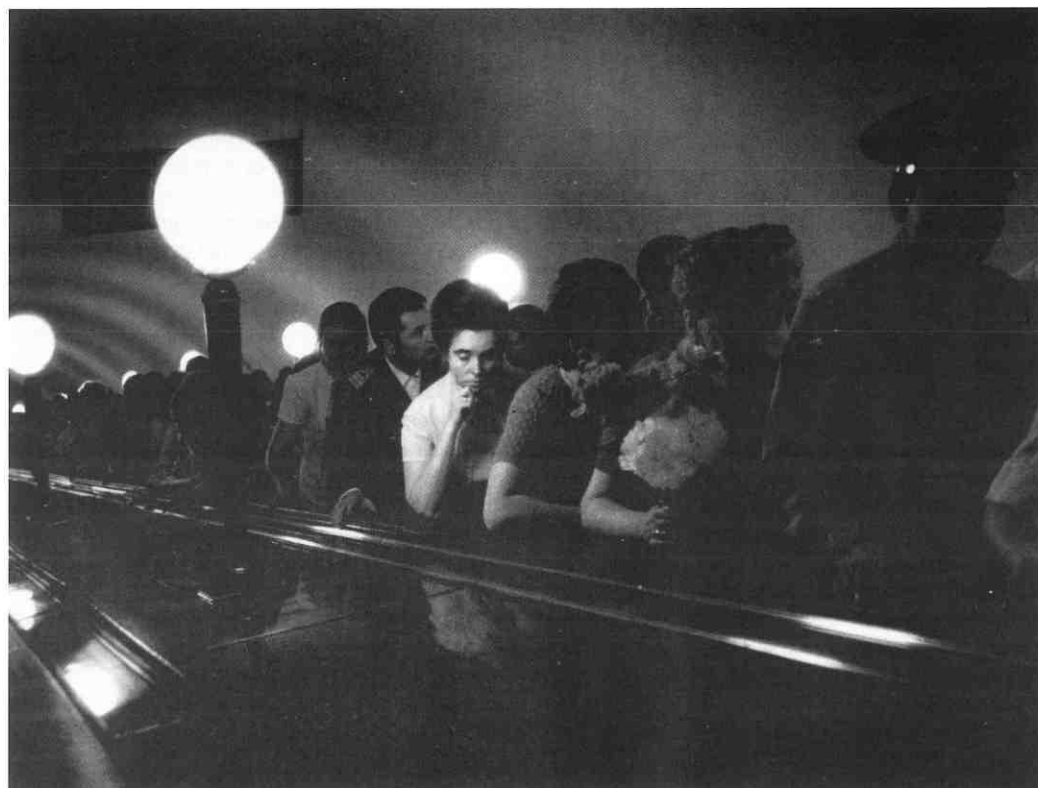
Odmah nakon završetka drugog svjetskog rata, 1946. godine, osnovala je u Parizu grupa najvećih majstora reportažne fotografije međunarodno udruženje *Magnum*. Bili su to Robert Capa, David Seymour, George Rodger i već spomenuti Henri Cartier-Bresson, autor bez kojeg ne mogu zamisliti cjelovitu povijest likovnih umjetnosti Evrope XX stoljeća. Autori okupljeni u *Magnumu*, na temelju iskustva i dometa dokumentarne fotografije koja se znatno razvila u toku drugog svjetskog rata (a prva dvojica su je afirmirala već u španjolskom građanskom ratu), preuzeli su najozbiljniji humani zadatak da fotografijom interpretiraju čovjekov život.

U povijesti hrvatske fotografije tome je adekvatan događaj, svega dvije godine kasnije, 1948. izložba »Velike trojice« naše »životne« fotografije: T. Dabac – M. Grčević – M. Szabo u Salonu Ulrich u Ilici. Već u razdoblju između dva rata najstariji je od njih, Tošo Dabac, intenzivno djelovanje i kvalitetom svoje fotografije ne samo najviše pridonio afirmaciji fotografske umjetnosti u našoj sredini, nego je također ostvario djelo – ciklus *Ljudi s ulice* (1930–1945) – koje, kao važna komplementarna komponenta vizuelnog svjedočenja, nužno mora biti uključeno u prikaz povijesti likovnih umjetnosti u Hrvatskoj u to doba.

Deset godina nakon *Magnuma*, 1955. godine, Muzej moderne umjetnosti u New Yorku organizira izložbu *The Family of Man*. Sam naslov *Porodica čovjeka* koncentriran u dvije riječi govori o koncentraciji fotografa-učesnika na taj ključni humanistički zadatak fotografske umjetnosti danas. Impozantna opsegom tematike i obuhvatnošću čitavoga svijeta, a sugestivna po raznolikosti sadržaja i snazi izraza, izložba koju je majstorski sastavio jedan od vrhunskih majstora life-fotografije E. Steichen obišla je čitav svijet. Bila je prikazana i u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu. U tom trenutku i Mladen Grčević bio je u svom radu paralelan sa svjetskim razvojem, iako ga svijet još nije poznavao. Već nekoliko godina ranije, od svog boravka u Londonu 1952. godine, stvarao je upravo taj tip fotografije i izvršavao zadatak koji je pred kreativ-



Mladen Grčević:  
»Rim«, 1959.



Mladen Grčević:  
»Moskva«, 1974.



nu fotografiju postavljao i simbolički izrazio izložbom *Porodica čovjeka* veteran borbe za njenu svjetsku afirmaciju E. Steichen.

U trećoj poslijeratnoj dekadi (svi događaji slijede otprilike u razmaku desetljeća) časopis *Stern* organizira seriju putujućih svjetskih izložbi koje specifičnije razrađuju pojedine teme jedinstvene čovjekove porodice: *Was ist der Mensch?* (1964), *Die Frau* (1968), *Unterwegs zum Paradies* (1973) i *Die Kinder dieser Welt* (1977). Na tim izložbama uključuje se Mladen Grčević definitivno u modernu svjetsku fotografiju i to kao jedan od malobrojnih, valjda desetak, fotografa čije su fotografije bile prezentirane na sve četiri izložbe.

I, konačno, evo nas danas ovdje da pogledamo jednu Grčevićevu mapu fotografija. Ona je, zapravo, primjer total-dizajna, jer se autor predstavlja »par lui-meme«, njim samim, u svim komponentama: kao autor fotografija, naravno, ali po svom izboru, u svom prelomu, sa svojim tekstom i dokumentacijom koju je sam sastavio, pa čak sam i preveo na francuski, engleski i njemački, i konačno (ali ne na posljednjem mjestu po važnosti) sam je odabrao tehniku i nadzirao štampanje. Vrhunsko majstorstvo reprodukcije s neizmjenim bogatstvom tonova između crnog i bijelog, uspio je ostvariti time što je koristio dvobojni tisak crnog i sivog. U nabranjanju njegovih funkcija u mapi, smatram da je ova, zbog vrijednosti rezultata, s nepravom prešućena.

Međutim, ja ne bih bio onaj koji jesam, kad ne bih imao i kritičku primjebdu. Naime, iz dvojnosti zanata autora fotografije i našeg kolege povjesničara umjetnosti rađa se problem koji kritičar mora zamijetiti.

Veoma rijetko je netko istodobno i stvaralac i objektivni kritičar svoga djela. Moja će se kritika izraziti u tome što ću od njegovih trideset odabrati svoju antologiju i predstaviti vam desetak. Ali uvjeren sam da od njih barem četiri pripadaju antologiji evropske fotografije. Uz to se u mojoj kritičkoj primjedbi krije i valorizacija, ako dodam da vjerujem da bi se iz opusa ovog slikara stvarnosti kroz objektiv fotoaparata od nekoliko desetaka tisuća fotografija moglo sastaviti ne jedna, nego nekoliko jednako vrijednih mapa u kojima bismo ga možda mogli predstaviti još određenije i adekvatnije no što se sam predstavio.

U Grčevićevoj mapi »Optička sjećanja« razabirem dvije teme, jednu bismo mogli nazvati čovjek i prostor, a drugu čovjek i društvo. Konkretnije još od čovjeka i prostora, riječ je o »čovjeku i spomeniku«. Na primjer: pod monumentalnim lukom Eiffelova tornja, koji je simbol pobjede racionalizma, matematike i tehnologije metalnih konstrukcija industrijske epohe, smjestila se (tako da konstrukcija djeluje kao samo u tu svrhu građen »okvir«) čarobna kičig-konstrukcija jednog pečenjara koji je kartonsku oplatu svojih kolica obojio kao pseudociglu i pokrio nekim afro-look slamnatim krovom, nitko ne zna zašto. Druga iz te serije je duhovita asocijacija srodnosti forme turbana na glavi i »turbana« na arhitekturi, naime kupolâ u Samarkandu. Treća je mala anegdota o susretu i smjeni religija i kultura: ortodokсни monasi pred grčkim hramom u Sunionu.

A sada pogledajmo dvije gdje je naročito sugestivno dočarana osamljenost čovjeka u svijetu koji ga okružuje. Blijeda vizija jedne ogromne džamije u Kairu kroz željeznu rešetku, pred kojom sjedi jedan pogureni čovjek, potencira svim likovnim sredstvima dojam osamljenosti i otuđenosti. Berninijevu kolonadu pred crkvom sv. Petra u Rimu svi dobro poznajemo, ali rijetko smo doživjeli tako neposredno prostornost i monumentalizam barokne arhitekture i odnos prema čovjeku, kojim se iskazuje njegovo mjesto u svijetu.

Još su dramatičniji od ovih solilokvija dijalozi bez odjeka: grupa Židova pred Zidom plača okrenuta leđima i jednako tako s leđa snimljena, grupa građana Istočnog Berlina što sjedeći na stolicama gledaju melankolično zapad sunca kroz siluetu Brandenburških vrata u Zapadnom Berlinu... Sa svim konotacijama koje antinomija istok – zapad može imati u suvremenom svijetu. Druga tema, čovjek i društvo, može se realizirati i bez »društva«, ako fotografu uspije da sugerira i osvijesti u nama akutno njihovu odsutnost. Tako nastaje »pasji život« na pločniku u Rangoonu, gdje čovjek spava među psima, ali jednako tako je osamljena i otmjeno obučena harfistica među gostima u golemom i luksuznom hallu hotela u San Franciscu.

Osamljenost unutar gomile nesumnjivo je jedna od Grčevićevih prohodnih tema, i on je otkriva podjednako u mnoštvu koje se odmara na travnjaku u Lenjingradu, u zemlji kolektivismu i socijalizma, kao i usred pretrpanih pokrenutih stepenica moskovskog metroa, gdje su nekom čudnom koincidencijom (koja nikada nije slučaj, nego samo izraz intuicije majstora koji odabire trenutak) sva lica u sjeni, osim jednog, zamišljenog, introvertiranog, žene u sredini: jedina osvjetljena, ona postaje subjektom. Jednako je, ali na drugi način, izdvojeno i lice crnkinje snimljene kroz prozor podzemne željeznice u New Yorku: samo ono je realno, jasno i izražajno s izgubljenim pogledom kojim kroz nas gleda, dok su sva ostala lica pomaknuta i stoga nestvarna, neoštra i »iščezavaju«.

Kad sam rekao da je umjetnost fotografije zapravo umjetnost odabranog trenutka, citirao sam svog velikog učitelja. Jer ja sam fotografiju učio također njom samom, tj. iz fotografije, a asociiram na zbirku umjetničkih fotografija Henrija Cartier-Bressona objavljenih u reprezentativnoj monografiji s karakterističnim naslovom *The decisive moment*.

Fotografija doista zaustavlja samo jedan trenutak iz beskrajnog vremena i vječnog kretanja, ali umjetnička fotografija zaustavlja onaj »odlučni (sudbonosni) trenutak« u kojem ljudsko lice izražava karakter osobe, a neka radnja svoj dublji smisao i značenje, što često poprima univerzalnu važnost. Po tome i jest umjetnost.

A da je fotografija i priznata kao umjetnost u nas i u svijetu, jedan od zaslužnih svakako je i Mladen Grčević.



(Govor na promociji mape fotografija Mladena Grčevića u atriju Muzeja za umjetnost i obrt, 18. XI 1988. u Zagrebu.)

Grčević Mladen, Optička sjećanja /konceptija, tekst, prijevodi, likovna oprema i fotografije M. Grčević/, izd. Globus, Zagreb 1988, mapa 30 fotografija /32 x 32 cm/, 300 komada /100 numeriranih i potpisanih/.)