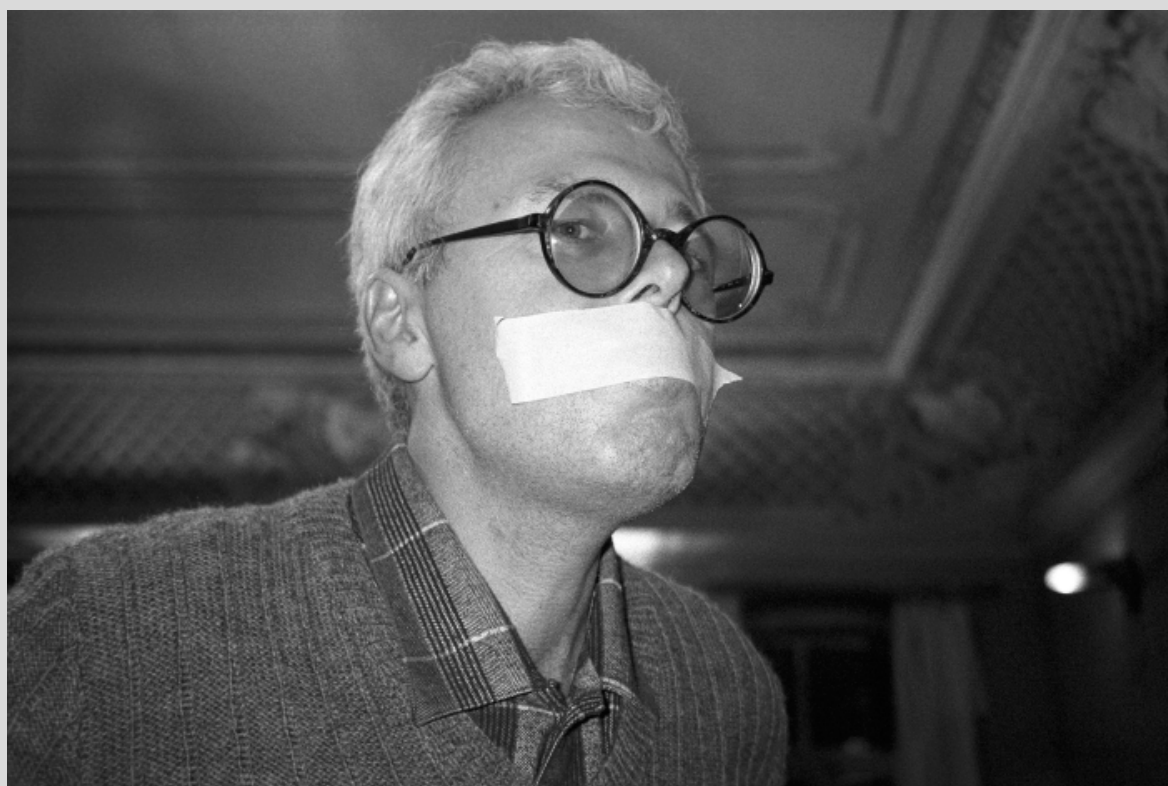


LIEBER PERO
**Poetska priča o jednom
vremenu**



LIEBER PERO
Poetic Story of a Time

PRETHODNO PRIOPĆENJE
Primljen: 21. rujna 2021.
Prihvaćen: 13. prosinca 2021.
DOI: 10.31664/zu.2021.109.09

APSTRAKT

U razdoblju od 1990. do 1997. godine Petar Dabac će snimati fotografije i slagati ih u albume naziva *Lieber Pero*, stvarajući fotografski dnevnik, po mnogočemu jedinstven na hrvatskoj fotografskoj i umjetničkoj sceni. Ovu seriju fotografija Dabac je kao umjetnički rad prvi puta izložio 1993. godine, a u narednim godinama, u nekoliko navrata, promišljao je, odnosno mijenjao načine njezine izložbene prezentacije. U ovom se radu razmatra nastanak fotografskog dnevnika, odnosno specifično umjetničko postupanje s foto-materijalom u cilju isticanja višeslojnosti njegova značenja. Također, razmatraju se bitna svojstva dnevnika kao umjetničke forme: njegova procesualnost te isprepletenost privatnoga i javnoga, onog što pripada historiji i onog što pripada osobnom sjećanju.

KLJUČNE RIJEČI

Petar Dabac, fotografski album, fotografski dnevnik, osobno i kolektivno sjećanje, devedesete, Hrvatska

PRELIMINARY PAPER
Received: September 21, 2021
Accepted: December 13, 2021
DOI: 10.31664/zu.2021.109.09

SUMMARY

In the period between 1990 and 1997, Petar Dabac gradually composed his private photographs into albums he called *Lieber Pero*, thus creating a photographic diary incomparable to anything else on the Croatian art scene of the time. He first exhibited this cycle in 1993, opening with each subsequent exhibition new questions about the nature of memory and questioning the attitude towards the albums from which the exhibited works originated.

This paper examines aspects of Petar Dabac's photographic diary *Lieber Pero* that have not been singled out in previous reviews of the artist's oeuvre: the character of the photographs and the narrative aspect, which both change with the transition from the private to the public sphere (private photographs become exhibits), as well as processuality as an important typological determinant of the artwork.

→

←

Harkov, 1993., Petar Dabac, *Lieber Pero*.
Ljubaznošću umjetnika / Courtesy of the Artist.

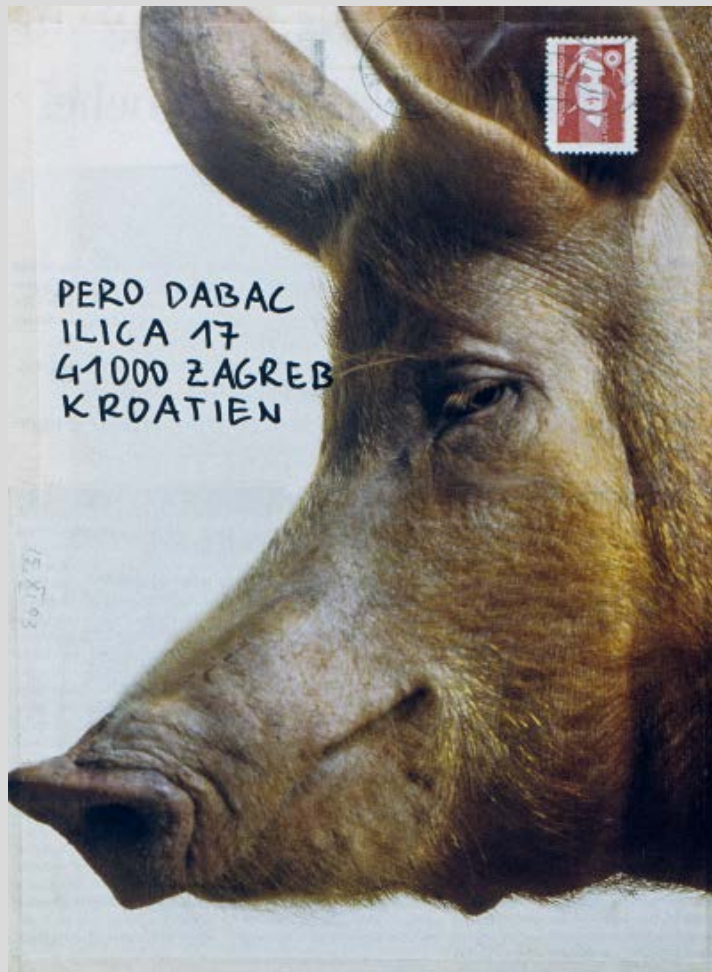
Lana Lovrenčić

Petar Dabac made this cycle as a fully-formed artist. In relation to his previous thirty years of photographic activity, *Lieber Pero* can be viewed in two ways: as a kind of summary of previous artistic experience, but also as a break with his previous work. Through a detailed analysis based on historiography and the contextualization of the artistic process, one can identify not only the basic starting points of the diary but also the complex social and political circumstances that marked the first half of the 1990s, a period characterised by ruptures between people that are reflected in Dabac's artistic practice.

Issues related to the themes of remembrance and recollection, and construction and reconstruction of history through the medium of photography are key to understanding this cycle. Although Dabac never portrays it directly, the wartime atmosphere influenced his photographs, as well as the decisions that determined the direction of the artist's private life, social relations, and love affairs. The interpretation of this complex work is also based on the fact that the albums recreate the lived experience, and include a series of diary entries, newspaper clippings and other memorabilia that outline the objective circumstances and the subjective experience of a moment. Building a narrative with a time delay, the artist ultimately presents it to the public, adjusting the number of photographs and their formats to exhibition spaces, i.e. exhibition conditions. Although at first glance they seem intimate, Petar Dabac's diary transcends the private zone on several levels, pointing to real life of a period that is rarely examined outside of conventional historical sources.

KEYWORDS

Petar Dabac, photographic album, photographic diary, self and social memory, 1990s, Croatia



↑

Pismo Petru Dabcu, studeni 1993. / Letter to Petar Dabac, November 1993, Petar Dabac, *Lieber Pero*. Ljubaznošću umjetnika / Courtesy of the Artist.

*Jer fotografija je otisak ili prijenos stvarnosti;
to je fotokemijski obrađen trag koji je uzročno povezan
s onom stvari u svijetu na koju se odnosi...¹*

*No, za razliku od sjećanja, fotografije same
po sebi ne čuvaju značenje. One nude privid (...).
Značenje je rezultat razumijevanja funkcija.
A funkcioniranje se odvija u vremenu i mora biti
objašnjeno u vremenu.
Samo ono što pripovijeda može prenijeti
značenje.²*

1 Krauss, „The Photographic Conditions of Surrealism”, 26.

2 Berger, *Understanding a Photograph*, 17.

3 Sjećanje je shvaćeno kao superordinirani pojam koji obuhvaća i voljno i spontano sjećanje, dok je prisjećanje shvaćeno kao namjeran čin prizivanja u svijest koje uključuje analizu proživljenog i (re)konstrukciju događaja.

4 Aktivan od kraja pedesetih godina, osim vlastitim umjetničkim radom u cijelom razdoblju, kroz različite aktivnosti pridonosi i razvoju domaće fotografske scene te gradi mrežu suradnika i istomišljenika, umjetnika i kustosa iz Jugoslavije, Italije i Francuske. Posebno je povezan s austrijskom fotografskom scenom i Grazom. Pažljivo dokumentira sav svoj rad (od vlastite izlagačke aktivnosti i rada galerije do dokumentacije povezane s posthumnim izložbama Toše Dabca i izložbama drugih autora) te gradi knjižnicu kataloga, časopisa i knjiga posvećenih fotografiji. Održava život u studiju, a osamdesetih godina sa suradnicima pokreće fotografsku galeriju Arhiv TD, u kojoj će do 1987. prirediti 43 izložbe stranih i domaćih autora. O Petru Dabcu vidi više u: Lovrenčić, „Petar Dabac i fotografski atelijer u Ilici 17 = Petar Dabac and Photography Studio at 17 Ilica Street”; Lovrenčić, „The Petar Dabac Archive”; Slijepčević, *Fotografski dnevnik = photographic diaries*; Viculin, *Dabac Petar*.

5 Bilješka—dnevnički zapis Petra Dabca, 23. ožujka 1993., Arhiv Petra Dabca.

Već duže vrijeme znamo da fotografije nisu neutralne ni objektivne, da uvijek odražavaju kulturološke i tehnološke okolnosti vremena u kojem su nastale. No ipak ih i dalje koristimo kao podsjetnik (*aide mémoire*), pomoćno sredstvo za prisjećanje obiteljskih večera i putovanja i/ili za stvaranje i rekreiranje uspomena i priča koje ponekad nadilaze područje privatnoga i individualnoga. Fotografije u albumima i arhivima prihvaćamo kao svjedoke prošlih događaja, jer u jedno možemo biti sigurni: da je ono što je fotografirano moralo biti fizički prisutno, da se moralo dogoditi ispred fotoaparata da bi bilo snimljeno. I zato fotograf nije samo autor fotografije, već i očevidac događaja. Očevidac koji može ispričati priču iza snimljenih fotografija—pridodati značenje koje nedostaje snimkama, kroz pripovijedanje, naslove ili razmještaj fotografija u albumu.

Ovaj rad razmatra aspekte nastanka fotografskog dnevnika *Lieber Pero* Petra Dabca koji u dosadašnjim prikazima umjetnikova opusa nisu posebno izdvajani—karakter fotografija i njihova suodnosa koji se mijenjaju s prelaskom iz sfere privatnog u sferu javnog (privatne fotografije koje postaju izložbene), narativni element i način na koji se iskazuje i manifestira te u konačnici procesualnost kao bitnu odrednicu u promišljanju formata i tipološke odrednice djela. Dijelove svojeg fotografskog dnevnika prvi put izlaže 1993. izdvajajući samo jedan njegov segment i ne otkrivajući mnogo o kontekstu u kojemu nastaje kao ni o samom procesu (od pojedinačnih fotografija, preko fotoalbuma do fotografskog dnevnika). Međutim, istraživanjem nastanka dnevnika prvo kao privatnog artefakta, a zatim kao izlagačke forme te tretmana ovog materijala u okviru Dabčeva privatnog arhiva (u smislu pohrane) otkriva se višeslojnost samog djela te nijanse u kojima se isprepliću ono privatno i ono javno, ono što pripada historiji i ono što pripada sjećanju. Kroz historizaciju i kontekstualizaciju fotografskog dnevnika *Lieber Pero* u ovom članku postavljaju se pitanja koja se tiču specifičnosti umjetničke forme i procesualnosti samog djela te pitanjima koja se vežu uz temu sjećanja i prisjećanja,³ konstrukcije i rekonstrukcije povijesti kroz medij fotografije.

I

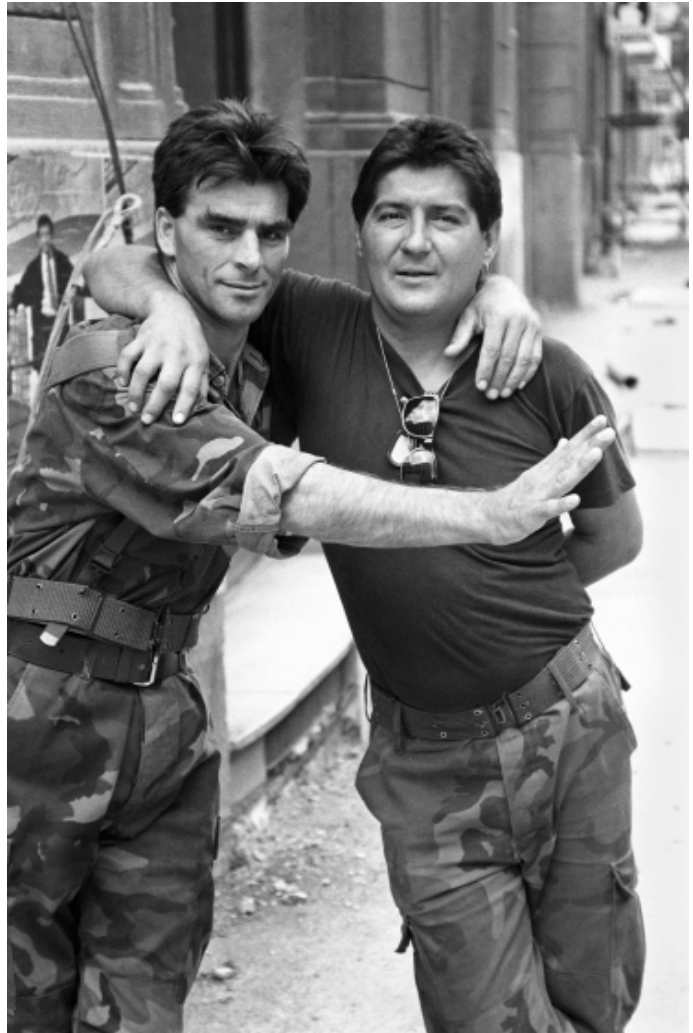
Petar Dabac (1942.) materijal iz kojeg će nastati fotografski dnevnik *Lieber Pero* počinje stvarati 1990., kao formirani umjetnik koji na fotografskoj sceni tada djeluje već više od 30 godina. Stoga se ovaj korpus može promatrati dvojako: kao sažimanje njegova dotadašnjeg umjetničkog iskustva i kao prekid s kompletnim dotadašnjim radom. U svakom slučaju, riječ je o zaokretu unutar do tada ujednačenog opusa koji pretežno karakterizira analitički i intelektualni pristup fotografiji, obilježen eksperimentiranjem i istraživanjem rubnih karakteristika medija, svojstava fotografske slike te njezinom dekonstrukcijom i ponovnom konstrukcijom.⁴ U jednoj kasnijoj bilješci Dabac će utvrditi da su fotografije snimljene tih godina „intimne naravi” koje do tada nikada nije niti ne bi izlagao: „Fotografije koje sam volio i snimao ,kroz život’ smatrao sam svojom privatnom stvari i držao sam ih samo za sebe.”⁵ I zaista, ne posjeduju gotovo ništa karakteristično

za njegov raniji, tehnički savršeno izvedeni rad. Nastaju „iz ruke”, aparatom koji mu je u tom trenutku dostupan. Djeluju kao da je pri snimanju odbacio svu kontrolu; ovisno o situaciji, fotografije su oštre ili zamučene, kadar biran impulzivno, ljudi su ponekad „prerezani” popola, ponekad poziraju, a ponekad uopće nisu ni svjesni da ih se fotografira. Ponekad Dabac nije autor snimljene fotografije (nego osoba koja je s njim u tom trenutku, koja je dohvatila aparat). Upravo su to karakteristike koje ih čine životnima i koje otkrivaju emociju — fotografije koje su nepredvidljive i neuredne kao život sam. Naime, kao i u slučaju milijuna drugih koji su živjeli u državama kojih danas više nema, devedesete su u Dabčevu životu značile nestanak dobrog dijela onoga što je činilo njegov dotadašnji život, onog poznatog i sigurnog, onog predvidljivog.

II

Govoreći o Hrvatskoj, period devedesetih obuhvaća „mnogo često naglih, a ponekad i nasilnih diskontinuiteta koji su prijelazima poput onih političkih ili ekonomskih dodali i važnu distinkciju: prijelaz iz mira u rat i natrag”.⁶ Stoga ne treba čuditi da dobar dio istraživanja koja se bave društveno-političkom situacijom kako u Hrvatskoj tako i u ostalim zemljama bivše Jugoslavije ovaj period često opisuju terminima nekarakterističnima za političku ili povijesnu znanost, navodeći osjećaje i dojmove svjedoka koji nadolazeću ratnu stvarnost ne uspijevaju definirati kroz jasne prostorne i vremenske kategorije: „(...) stječe se dojam da se neka vrsta rata vodila posvuda i kontinuirano, u svakodnevnom životu (...)”.⁷ Prevladavajuća atmosfera bila je ona straha i nesigurnosti, kako od nadolazećeg neprijatelja u slučaju Hrvatske i BiH tako i prisutnošću vojske na ulicama, ali i paravojnih jedinica te naoružanih civila i nasilnih grupa.⁸ Jugoslavensko društvo nestajalo je u vrtlogu nasilja potaknutog agresivnom političkom propagandom, a ono što je uvjet funkcioniranja države — sigurnost koju pružaju institucije — zamijenile su nagle i nedorečene promjene institucionalnih okvira: „(...) dotadašnja su pravila i norme prestala vrijediti, legitimitet je institucija poljuljan, a mnogi su važeći zakoni primjenjivani djelomično ili selektivno.”⁹ Bratstvo i jedinstvo jugoslavenskih naroda zamijenili su nacionalizmi — dojučerašnji sugrađani postali su neprijatelji, telefonske linije fizički prerezane, ceste zatvorene, prijatelji i obitelji razdvojeni.

Za Petra Dabca nastavak dotadašnjeg života, kao, uostalom, i za brojne pojedince zahvaćene ovim promjenama, nije bio moguć. S eskalacijom situacije i početkom rata prekinute su veze među umjetnicima i kulturnim radnicima na razini bivše države, a umjetnički život našao se u svojevrsnom vakuumu. Druženja u njegovu atelijeru,¹⁰ koji još od šezdesetih kontinuirano pohodi kulturna i umjetnička elita Zagreba, Jugoslavije i šire, gotovo prestaju, a sam Dabac, koji je od 1991. angažiran da predaje fotografiju na ljubljanskoj Akademiji za likovnu umjetnost i oblikovanje, sve više živi na relaciji Zagreb — Ljubljana — Graz. Iako je imao mogućnost da stvori fizičku udaljenost između sebe i ratne stvarnosti u Hrvatskoj, sa svakog se putovanja vraćao u atelijer u Illici. Pa čak i onda kada je arhiv svojega strica Toše Dabca nakon učestalih



Zagreb, 15. 8. 1992. / Zagreb, Aug. 15, 1992, Petar Dabac, *Lieber Pero*.
Ljubaznošću umjetnika / Courtesy of the Artist.

↑

6

Obad and Bagarić, *Devedesete*, 10. (prema Jović 2017: 72).

7

Petrović, „Vrijeme bezakonja: demokratizacija nasilja u kontekstu raspada Jugoslavije”, 119.

8

Petrović, 119.

9

Petrović, 119.

10

Riječ je o prostoru u Ilici 17 koji je 1970. preuzeo nakon smrti strica Toše Dabca.

11

Arhiv Toše Dabca pohranjen je u Novom Mestu kod Bojana Radovića. Ovaj događaj opisan na više mjesta u albumima o kojima je riječ u ovom tekstu.

12

Forum Stadtpark nezavisna je organizacija za umjetnost i kulturu osnovana 1959. u Grazu. Zamišljena kao platforma za nezavisno i progresivno umjetničko, kulturno i znanstveno djelovanje, podijeljena je u devet jednakovrijednih odjela, među kojima i onaj za fotografiju i film. U tom je odjelu radila Christine Frisinghelli, a dolaskom Manfreda Willmanna, Seiichija Furuye, Branka Lenarda i drugih fotografa te generacije odjel promovira ideju uspostavljanja kontinuiranog izlagačkog i diskurzivnog prostora za fotografiju. Fotogalerie im Forum Stadtpark pokrenuta je 1975.; Willmann i Frisinghelli 1979. započinju seriju simpozija o fotografiji, a 1980. s Furuyom osnivaju časopis *Camera Austria*. Godine 1996. Camera Austria odvaja se od Forum Stadtparka te djeluje kao samostalna nezavisna organizacija posvećena fotografiji.

13

Za potrebe ovog teksta nisam stupila u kontakt s navedenom umjetnicom te nemam privolu navođenja njezina imena niti pokazivanja fotografija na kojima se nalazi. Međutim, igrom slučaja imala sam je priliku upoznati i razgovarati s njom prije objave teksta. Kao otvorenim ostavila bih ovom prilikom pitanje pristanka, sudjelovanja i različitih razina sukrecije u slučajevima serija ili fotografskih cjelina koje sadrže intimne i eksplicitne ljubavne i erotske prizore, koje zasigurno treba ponovno preispitati (ili u nekim slučajevima prvi put otvoriti).

14

Opalić, „Pred nestajanjem. Razgovor s Petrom Dabcem”.

15

Većina fotografija razvijena je u fotografskim radionicama te je formata karakterističnih za fotoalbume: 9×11 cm, 10×13 cm i sl., dok je manji dio fotografija Dabac sam razvio (riječ je o odabranim fotografijama kod kojih je ispitivao kontraste).

zračnih opasnosti i bombardiranja grada iz atelijera uz pomoć prijatelja preselio u Sloveniju.¹¹ Osim sa Slovenijom, tih godina jačaju i njegove veze s Austrijom, posebice Grazom i krugom oko umjetničkih organizacija Forum Stadtpark (čiji je član) i Camera Austria.¹² Sudjeluje kao izlagač na izložbama te kao suradnik i prijatelj u realizaciji više izložbi. Tako je prilikom jednog od tih druženja s umjetnicima upoznao austrijsku fotografkinju s berlinskom adresom, 17 godina mlađu od njega, s kojom će u sljedećih godinu dana započeti ljubavnu vezu.¹³

U svim se ovim situacijama uz Dabca kao tihi suputnik nalazio, naravno, njegov fotografski aparat, a njegova instinktivna reakcija na sve navedene promjene, kako na privatnom i profesionalnom planu tako i na društvenoj razini, bilo je gotovo automatsko „klikanje”, snimanje nebrojenih fotografija kojima je bilježio ponekad potpuno beznačajne situacije, od kojih će neke s vremenom prepoznati kao životne prekretnice. Nastaju tih godina crno-bijele i fotografije u boji ulica gradova, tragova rata, prijatelja i druženja, putovanja, soba u kojima je boravio, kreveta u kojima je ležao, ali ponajviše fotografije Nje. U jednom razgovoru Dabac opisuje ovo razdoblje: „[K]ad je rat počeo, u Hrvatskoj, ja sam vidio da posljedice mogu biti svakakve i naprosto me uhvatila potreba da bilježim što više situacija iz svog života i ljudi oko sebe. Tko zna... možda će nešto trebati biti zabilježeno, nešto čega više ne bude. (...) Paralelno mi se odvijala jedna priča, intimna, koja je trajala dosta godina al’ za koju sam ja unaprijed znao, poznajući dobro tu osobu i poznajući sebe... da to ne može bit vječno i nekako, manijakalno sam htio što više toga zadržati, kao jedan drugi oblik sjećanja. Kao fotografsku sliku.”¹⁴

III

Nije u potpunosti razjašnjeno u kojem trenutku je shvatio da je ono što stvara fotografski dnevnik, međutim, Dabac snimljene fotografije¹⁵ počinje strukturirati unutar fotografskih albuma kao dnevničke vjerojatno krajem 1992. Na tragu onoga što piše Susan Sontag o mogućnosti fotografija da prenose priču, Dabac zapravo u ovim albumima rekreira proživljeno, prisjeća se, datirajući fotografije i slažući ih u međusobne odnose ili u odnos s bogatim popratnim materijalom: pojedinačnim dnevničkim zapisima, ljubavnim pismima, kartama, novinama i letcima te drugim memorabilijama. U nekom trenutku navedeni postupak prerasta u umjetničku strategiju istodobnog snimanja, prikupljanja materijala i stvaranja albuma. U konačnici, između 1990. i 1997. zaključuje niz od petnaest albuma koji obuhvaćaju ciklus *Lieber Pero*, čime je zapravo stvorio dokument specifičnog vremena—razdoblja prekida i lomova koje prikazuje kroz svoju osobnu priču. Albumi su podijeljeni u poglavlja koja otkrivaju dinamiku ljubavne veze: *Uvod, Prije početka, Početak*, zatim niz poglavlja koja se odnose na putovanja (*Pariz, Rovinj, Graz* itd.), *Kraj, Ozdravljenje* te poglavlja koja dominantno sadrže ljubavna pisma (*Pisma iz Berlina* itd.). Najdetaljnije je „opisan” period od 1991. do 1993. koji se proteže kroz čak devet albuma. Prva četiri, koji obuhvaćaju razdoblje od 1990. do 31. listopada





↑ ←

Graz, 16.–18. 10. 1992. / Graz Oct. 16 – 18, 1992, Petar Dabac, *Lieber Pero*. Ljubaznošću umjetnika /
Courtesy of the Artist.

1992., nastala su kao reakcija na ono što Dabac tumači kao kraj ljubavnog odnosa, iako to nije bio konačni kraj veze (su-sreti i pisma nastavljaju se do 1994.).¹⁶ Svako od ljubavnih pisama pohranjenih u albumima započinje s „Lieber Pero...” prema čemu je ciklus i dobio naziv. Pisana su različitim bojama, nerijetko u omotnicama napravljenima od stranica iz časopisa te ukrašena erotičnim, ponekad lascivnim crtarijama koje se isprepliću s tekstom.¹⁷ U samim albumima pisma su tretirana različito—ponekad kao tekst (iako nisu sva pisana čitkim rukopisom), ponekad kao vizualni prilog, ponekad kao potvrda sadržaju na fotografijama.

U albumima je snažno prisutan moment naracije—Dabac vodi kroz priču onako kako je se (pri)sjeća. Stoga, pogotovo u albumima koji su nastali retroaktivno, osim volje za rekreiranjem redosljeda događaja, postoji htijenje za rekreiranjem atmosfere, emocija, onog što nadilazi same materijalne tragove. Ponekad se otkrivaju uvrštavanjem izrazito poetičnih i atmosferskih fotografija (koje kao da se ne referiraju ni na određeno vrijeme ni na specifično mjesto) ili u odustajanju od kronologije (fotografije nastale kasnije ili ranije u odnosu na vrijeme na koje se odnosi dio albuma). Rat kao tema dominira u prva tri albuma, međutim, nikad nije eksplicitan i neposredan—očituje se u ispražnjenim ulicama, izlozima oblijepljenima zaštitnim trakama, barikadama na cesti i tek jednom fotografijom vojnika (koji su međutim u prijateljskom zagrljaju i nasmiješenih lica). Niz fotografija Dabčeve mlađe kćeri i majke snimljenih 1991. iz prvog albuma primjer je ovakvog postupka. Serija od desetak fotografija putovanja naoko izgleda kao bilješka o izletu pohranjena u obiteljskom albumu: one poziraju uz zanimljive građevine i u muzejima, s osmjesima na licima. Potom susret s robinom u Winterthuru, zajednički objed. Međutim, Dabac na ovaj put kreće kako bi kćer i majku odveo sestri u Švicarsku, gdje će one provesti sljedeće vrijeme, sigurne od rata. Fotografije koje im prethode (snimke iz skloništa, snimke grada), kao i one koje slijede (nakon njegova povratka u Zagreb) objašnjavaju kontekst. Dabac se s tog putovanja vraća sam, prilikom čega snima prazne ceste u podnožju planina i oblačno nebo. Posljedice ratnog stanja očituju se i u popratnim materijalima: letcima inicijativa za mir ili u dnevničkim zapisima u kojima opisuje susrete s izbjeglicama u vlakovima. Na primjer, u jednom zapisu opisuje razgovor u vagon-restoranu s muškarcem koji s obitelji bježi iz Zadra i govori mu o događajima kod kuće, o umrlima koji danima leže na cesti potpuno napuhnuti, o skloništu u koje se naguralo 80-ak ljudi bez struje, bez vode i WC-a. „Sa sobom su uzeli samo putnu torbu i novac kojega su uštedili. (...) Sin mi je na rastanku poklonio igračku—mali plastični auto.”¹⁸

Kako dnevnik teče, ljubavni odnos postaje glavna narativna linija. Započinje fotografijama druženja, razmjena nježnosti (zagrljeni za stolom, Ona s kriškom sira), šetnji i izleta. Fotografiraju se međusobno tako da je, osim niza njezinih, u albumu prisutan i izvjestan broj njegovih portreta koje je snimila Ona. S razvojem veze sve su brojnije fotografije fizičkog aspekta odnosa: nižu se fotografije snimljene u krevetu, aktovi i autoaktovi. Osim erotičnih elemenata, prenose se osjećaji i raspoloženje—od prikaza sreće i zadovoljstva, opuštenosti,



Petar Dabac, *Lieber Pero*, postav izložbe, Galerija Arhiv TD, Zagreb, 1994. / exhibition display, Arhiv TD Gallery, Zagreb 1994. Ljubaznošću umjetnika / Courtesy of the Artist.

↑



16

U jednom od razgovora o ovom ciklusu Dabac je sam potvrdio da je albume počeo slagati kao reakciju na prekid, međutim nije bio siguran u kojem se trenutku to dogodilo. Ova je pretpostavka rezultat analize materijala i načina na koji je posložen u albume i povremeno prezentiran na izložbama.

17

„[P]isma su nalik nepredvidljivoj amalgamu tajne poruke iz školske klupe, prostačkih grafita, veselih merovinških manuskriptata i osebjunog ispisanih hijeroglifa. Pisma nadilaze razinu osobnog iskaza postajući samovrijedne piktografske poruke.“ Slijepčević, *Fotografski dnevnik = photographic diaries*, 28.

18

Bilješka—dnevnički zapis Petra Dabca, 11. listopada 1991., Arhiv Petra Dabca.

19

U cijelom albumu postoji iznimno zanimljiv putopisni element te zasigurno predstavlja jednu od motivskih linija koja zaslužuje zasebno čitanje.

igre ljubavnika, do samoće i neizbježnosti kraja. Vjerojatno su najekspresivniji u tom smislu Dabčevi autoaktovi u pariškoj hotelskoj sobi koje vezuje uz poglavlje *Kraj*.

IV

Slažući svoje dnevnike, Dabac u prvim albumima podjednako prikazuje aspekte društveno-političke stvarnosti (negativne emocije, strah) i privatnu sferu, u koju spadaju prijatelji i ljubavna veza (sreća, sigurnost). Međutim, u jednom trenutku počinje dominirati ljubavni odnos u koji kao da se prelijevaju i sve negativne emocije vremena—strah, nesigurnost, bol. Veza koja je započela kao avantura, skrivena i obavijena veom tajne, obje su strane koristile kao emotivno olakšanje. Međutim, krajem 1992. očekivanja se mijenjaju i odnos prestaje biti „simetričan“. Tada se dogodilo nešto između dvoje ljubavnika što Dabac percipira kao kraj veze, nakon čega počinje kurirati ovaj ciklus, promišljajući njegovu izlagačku formu. Naime, ako je točna pretpostavka da je prve albume rekreirao u trenutku koji je označio kao *Kraj* (listopad 1992.), tj. da je tada snimljene fotografije i prikupljene popratne materijale počeo slagati u albume, onda je upravo to trenutak kada se mijenja njegov odnos prema snimljenim fotografijama, koje počinje nizati u narativni slijed, oblikujući sadržaj i priču koju želi prenijeti. Ljubavni odnos koji se počinje raspadati Dabčevim umjetničkim postupkom postaje sinonim cijelog jednog vremena, a ljubav postaje simptom bolesti od koje autor traži ozdravljenje (poglavlja koja se nižu nakon onoga naslovljenog *Kraj* naslovljena su *Post Festum*, *Ozdravljenje* i *Posljednji razgovor*).

Zadnje fotografije Nje koje bi se mogle okarakterizirati kao intimne snimljene su u rujnu 1994., iako su već neko vrijeme u albumima dominantni motivi posvećeni životnim situacijama i ljudima s kojima se Dabac susreće—umjetnicima i izložbama, druženju s prijateljima i obitelji, hrani i prirodi. Primjećuje se i oslabljivanje narativnog elementa kroz sve manju prisutnost popratnog materijala koji bi pojasnio kontekst i sadržaj fotografija. Sagledavajući albume u cijelosti, zamjećuje se kako variraju emotivna snaga pojedinih (kombinacija) fotografija, kao i emotivni angažman autora, što zapravo korespondira s načinom kako se kao pojedinci osjećamo i nosimo s pojedinim životnim epizodama. Najekspresivniji dijelovi sigurno su oni uvodni, u kojima se osjeća atmosfera straha te nizovi snimaka koji se vezuju uz poglavlje *Kraj*. U tom kontekstu treba izdvojiti i putopisni segment nastao prilikom putovanja u Japan u veljači 1994., koje je Dabca nesumnjivo fasciniralo.¹⁹

V

Dabac segment fotografskog dnevnika *Lieber Pero* prvi put izlaže na grupnoj izložbi članova Foruma Stadtpark *Details [Detalji]* u Harkovu u Ukrajini, otvorenoj sredinom travnja 1993. Izložbena prezentacija ovog rada predstavlja drastičan odmak od sadržaja i narativnog postupka koji karakterizira rad na albumima. Naime, u Harkovu je izloženo 17 fotografija, od kojih četrnaest prikazuje različite aspekte ljubavne veze,

dok preostale tri pokazuju Dabčeve dugogodišnje prijatelje Christine Frisinghelli i Manfreda Willmanna. Odabrane fotografije podijeljene su u tri reda i međusobno grupirane s obzirom na motive. Sve su crno-bijele i formata 40 × 30 cm. Uz njih su natpisi *Anfang* [Početak] i *Ende* [Kraj], koji sugeriraju dinamiku veze. Iznad i ispod diptiha s portretima Christine i Manfreda napisani su savjeti koje su na početku veze dali ljubavnicima, a koji u kontekstu izloženog služe kao objašnjenje kraja (Njoj su rekli da se ne smije zaljubiti, a njemu da bude oprezan). U sačuvanim skicama vidi se da je Dabac želio izložiti više fotografija i neka od pisama koje mu je Ona slala, no od te je ideje odustao. Primjetno je da je izvučena samo linija koja se tiče ljubavnog odnosa, dok ni u skicama, a ni u finalnoj selekciji ne postoji nijedan segment koji se vezuje uz ratno vrijeme ili koji naglašava putopisne elemente. Sličan princip ponavlja i na izložbi u Zagrebu priređenoj u njegovu studiju 1994., međutim, ovaj put izlaže veći broj fotografija, uključujući snimke stabala iz Stadtparka u Grazu i one nastale u Japanu.²⁰ Krajem iste godine *Lieber Pero* izložen je i u Grazu u sklopu izložbe članova Foruma Stadtpark *siebzehn*. Kao zadnji prilog u 10. albumu (19. veljače – 2. prosinca 1994.) nalazi se Dabčeva bilješka u kojoj se osvrće na otvorenje izložbe i recepciju njegova rada, kao i na njihov posljednji susret, susret stranaca: „Otvorenje je bilo super i vidio sam da moj rad pobudio dosta interesa... pred kraj *** došla i sjela kraj mene, malo smo pričali. Mani, Christine i ja smo platili i krenuli, *** je ostala sama za velikim stolom i motala cigaretu... Sutradan putuje u Berlin. Nisam je više vidio.”²¹ Nakon ove izložbe i članka u časopisu *Camera Austria*,²² uslijedila je njezina burna reakcija na javni prikaz fotografija na kojima se nalazi, tako da Dabac snimke koje prikazuju Nju više neće izlagati u Austriji.



Svoja dva najopsežnija i najvažnija izložbena izdanja *Lieber Pero* doživio je 1998.: prvo na samostalnoj izložbi u zagrebačkoj Galeriji Gradska i zatim u okviru grupne izložbe *Fotografski dnevnic* u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu, na kojoj je njegov rad prikazan uz dnevnike Nan Goldin, Nobuyoshija Arakija i Seiichija Furuye, popraćene opsežnim katalogom. Kustosica obje izložbe bila je Branka Slijepčević, s kojom Dabac tih godina intenzivno surađuje. U Umjetničkom paviljonu Dabac je napravio selekciju od 50 fotografija od kojih su dvije bile u boji, a ostale crno-bijele, u crnim okvirima i u dvije dimenzije—60 × 41 cm i 38,3 × 26,4 cm. Fotografije su bile posložene u dva reda i grupirane s obzirom na dimenzije i motive te su pokrivala period do 1997.²³ Za razliku od emotivno nabijenih prikaza ljudi i događaja, u selekciju je uvršten i niz fotografija koje prikazuju prirodu i putovanja vlakom, a koje u odnosu na prethodne predstavljaju vizualnu i emotivnu „pauzu” — mjesto kontemplacije i smirenja. Pišući o Dabčevu djelu, Slijepčević uočava „tajno–javne nizove”, segmentirajući i tematski odjeljujući dijelove dnevnika: „Uz prvu, sasvim privatističku liniju, praćenu pismima i stablima, teče i ona druga, uvjetno nazvana proširenim obiteljskim albumom, koji to i jest ukoliko kao obitelj osim oca, majke, djece i sestre uključimo prijatelje–fotografe, prijatelje iz djetinjstva, prijatelje–umjetnike i prijatelje iz kavana.”²⁴ Zanimljivo je da spominje da je dio dnevnika nastao u vrijeme rata te da to svakako nije neutralno



Petar Dabac, *Lieber Pero*, postav izložbe, Galerija Gradska, Zagreb, 1998. / exhibition display, Gradska Gallery, Zagreb, 1998. Ljubaznošću umjetnika / Courtesy of the Artist.

↑



20

Neke fotografije bile su obješene sa stropa te puštene da slobodno vise u prostoru, što je napravio i prilikom svoje prve samostalne izložbe davne 1969. u Galeriji Studentskog centra u Zagrebu.

21

Bilješka—dnevnički zapis Petra Dabca, 1. prosinca 1994., Arhiv Petra Dabca.

22

Članak Želimira Košćevića „Lieber Pero” objavljen je u časopisu *Camera Austria* br. 56 iz 1996.

23

U katalogu se na više mjesta navodi kako je riječ o periodu do 1995., međutim u izboru fotografija jasno se vidi da su neke iz 1997. s obzirom na to da su snimljene idiot-kamerom koja je datirala fotografije, što je i navedeno u kataloškom popisu. Slijepčević, *Fotografski dnevnik = photographic diaries*.

24

Slijepčević, 28.

25

Slijepčević, 8–9.

26

Slijepčević, 9.

27

Slijepčević, 7.

28

Berger, *Understanding a Photograph*, 17.

29

Maketa neobjavljene fotoknjige *Lieber Pero*, Zagreb, 1997., Arhiv Petra Dabca, 18.

(„Ono izrijeком ne samo da nije prisutno, nego djeluje upravo nespominjanjem.”²⁵), utvrdivši da „svijet poznatih predmeta, prostora i lica” kao i „moć ljubavne priče” vremenu usprkos, rezultiraju stvaranjem antiratnog dnevnika.²⁶ Vjerojatno najzanimljiviji dio teksta jest onaj u kojemu Slijepčević nudi genezu fotografskih dnevnika te zaključuje da je u slučaju četvero autora riječ o „dnevnicima sa stilskim i strukturalističkim značajkama književnog žanra koji bi bio najpribližnji romantičarskom dnevniku”.²⁷

Ako je izložba u Umjetničkom paviljonu važna zbog svrstavanja Dabca uz bok velikih svjetskih imena te pokušaja da se ovaj segment njegova opusa, koji je neusporediv u lokalnom kontekstu, teorijski odredi, izložba u Galeriji Gradska, najcjelovitiji prikaz ciklusa *Lieber Pero*, važna je kako zbog intrigantnog postava tako i zbog implikacija o prirodi sjećanja. Dabac je za potrebe ove izložbe fotokopirao fotografije koje je sam izradio u tamnoj komori formata 40 × 30 cm, da bi potom fotokopijama obložio zidove galerije od poda do stropa. U osam redova nanizane su pretežito crno-bijele fotografije prijatelja, kamiona, poderanih plakata, smrznutih grana, stranaca, Nje, hrane, seksa, slučajnih prolaznika, napuštenih ulica i tokijskih dizalica. Pogled je to na slike događaja koji su se odvili u različitom vremenu, zbir situacija i emocija koje su spas od zaborava doživjele okidanjem fotografskim aparatom. „The photograph is a memento from a life being lived.”²⁸ Izvučene iz života, iz proživljenog vremena, ove slike postaju odljesci prošlosti, a transformacijom iz sfere privatnog izlaganjem u javnosti započinju život neovisan od života iz kojeg su proistekle. I zapravo tek ukidanjem naracije i pokušaja da se rekreira vrijeme u kojem su nastale postaju više od nečije intimne priče.

Spomenimo i da je 1997. Dabac izradio i maketu za fotoknjigu *Lieber Pero*, koja nikad nije realizirana. Pokrivajući period do 1997., u maketi napušta bilo kakvu ideju kontekstualizacije i opisivanja, iako poštuje vremenski slijed. Knjiga započinje fotografijom koja se nalazi i u prvom od albuma—zimskim pejzažom u snijegu s figurom dječaka i tekstom koji služi kao marker vremena i atmosfere: „Ti nećeš nikada ostariti jer te ja mazim pa si svaki dan sve mlađi i kada postaneš kao ja onda ćemo zajedno rasti. Kristijan, 12. IX. 1990.”. Potom slijede fotografije koje većinom prate redoslijed iz albuma. Od tekstualnih priloga kroz cijelu knjigu provlače se samo dijelovi duhovitog *Razgovora s fotografom*, Zagreb, 25. listopada 1996., *kavana Ban* koji je napisala Branka Slijepčević. Riječ je o priči polubiografskog karaktera koju je Slijepčević napisala na temelju njihovih razgovora o fotografiji. („Kada ja govorim metaforički? Ja uopće nisam stigao do te stilske razine. Ja nikad ne govorim metaforički, ja sam fotograf-fotograf, najobičniji obični fotograf.”²⁹).

VI

Lieber Pero slojevit je i intrigantan rad koji se mijenjao kroz godine u kojima nastaje—mijenjale su se okolnosti, mijenjao se autor. Upravo je stoga teško ponuditi neko formalističko



↑
Stadtpark, Graz, 1993.–1994. Ljubaznošću umjetnika / Courtesy of the Artist.



↑
Segment fotografskog dnevnika *Lieber Pero* Petra Dabca, 1990.–1997. Ljubaznošću umjetnika
/ Segment of the photographic diary *Lieber Pero* by Petar Dabac, 1990–1997. Courtesy of the Artist.

određenje i ujednačeno čitanje. Uostalom, način na koji interpretiramo umjetnička djela mijenja se s vremenom—ljušteći slojeve značenja, svako vrijeme traži i prepoznaje svojstva koja su mu prijemčiva i bliska, emocije s kojima se može poistovjetiti, ono što je razumljivo. Zasigurno je primjer tomu interpretacija ovog rada koju je kasnih devedesetih ponudila Slijepčević, a u kojoj se naglašava duhovitost i povremena ironija. Njegove „naoko raznorodne slike iz privatnog života”³⁰ upravo svojim sadržajem pobuđuju interes kod Slijepčević, koja prepoznaje i izdvaja pojedine podteme i podcikluse, a cjelinu naziva kaleidoskopom i slavljem. Ljubavni odnos, iako dominantan, nije shvaćen tragično, već jednostavno kao dio života u kontinuiranoj mijeni, dok se izostanak prikazivanja rata čita kao snažna antiratna pozicija autora. S razmakom od dvadesetak godina svoje viđenje ovog ciklusa donosi Marina Viculin, koja pak pažnju usmjerava na ono fotografsko, smatrajući da Dabac tih godina razvija koncept koji „jasnije i svjesnije nego ikad pokazuje narav fotografije kao mehaničkog otiska ljudskog pogleda”,³¹ ne dajući primat nijednom od objekata na koji je taj pogled usmjeren, kao ni narativnim linijama koje se mogu rekonstruirati. I zaista, na retrospektivnoj izložbi *Nisam kriv* koju Viculin postavlja 2013. *Lieber Pero* predstavljen je kao nelinearna, nenarativna cjelina, prva u nizu epizoda fotografskih dnevnika koje Dabac i dandanas snima.

Za razliku od navedenih pristupa, ovo istraživanje polazi od ishodišta samog rada—zbira privatnih fotografija koje s vremenskim odmakom Dabac strukturira u fotoalbume s elementima dnevnika. Što se tiče samih fotografija i njihova privatnog karaktera, na jednom je mjestu izjavio da ih prije umjetničke prekretnice koja mu se dogodila nikada ne bi izlagao.³² A te privatne fotografije „odišu” ranim devedesetima, izgubljenim vremenom, refleksijama rata koji se pojavljuje u detaljima, u pogledima, u atmosferi. Vrijeme i kontekst nastanka ovog djela predstavlja jednu od njegovih ključnih odrednica, po čemu se znatno razlikuje u odnosu na kasnije Dabčeve fotografske dnevnike. Polako gradeći i promišljajući zbir snimljenih fotografija, u trenutku kada *Lieber Pero* prestaje biti privatni album i postaje umjetnički rad prezentiran javnosti, sve njegove bitne odrednice, uključujući i narativnost, mogu biti opetovano naglašavane ili negirane, ovisno o izložbi, ovisno o trenutku. Stoga se kao ključno istraživačko polazište za interpretaciju ovoga rada nameće pitanje sjećanja i prisjećanja, konstrukcije i rekonstrukcije (osobne) povijesti kroz medij fotografije. „Sjećanje je život, uvijek ga prenose živi ljudi i stoga je u trajnoj evoluciji (...) Povijest je s druge strane uvijek problematična i nepotpuna rekonstrukcija onog što je prošlo.”³³ Ove fotografije, naime, s prolaskom vremena prestaju biti sjećanje pojedinca ili slike povezane s konkretnim događajima i osobama. Njihov ih je javni (izložbeni) život transformirao tako da nadilaze pojedinačnu priču. Analizirajući slojeve ovog djela, otkrivamo da je Dabac stvorio rad koji sadrži „emocionalne, psihološke i afektivne kvalitete koje nadilaze doseg individualnog vlasnika” prevladavši formu obiteljskog albuma te je pružio „više socioloških aspekata svakodnevnih života”³⁴ kojima nemamo pristup u konvencionalnim povijesnim izvorima.

Upravo ovi aspekti čine ga izvorom informacija za proširivanje znanja i spoznaja o devedesetima, pripuštajući glasove pojedinaca u krut narativ službene povijesti. No pruža li nam ovo djelo i neko više znanje o svijetu, o tome kako se sjećamo? Izloživši ciklus *Lieber Pero* u Galeriji Gradska kao niz fotografija, bez opisa i bez ikakve hijerarhije, Dabac je uspostavio izvanvremenski karakter svojeg rada te osim sjećanja otkrio i tajnu zaborava—emocije i slike koje s vremenom postaju tek odbjesci iz naše nutrine.*

30

Slijepčević, *Fotografski dnevnici = photographic diaries*, 8.

31

Viculin, „Tko sam ja koji gledam?”, 32.

32

Dabac i dandanas snima velike količine privatnih fotografija (obitelj, putovanja, druženja s prijateljima), koje su većim dijelom sačuvane u njegovom privatnom arhivu. Međutim, do nastanka fotodnevnika kao umjetničkog djela (i zatim preuzimanja postupka snimanja svakodnevnih događaja kao umjetničkog postupka) nije ih izlagao kao dio svojeg umjetničkog opusa, osim nekoliko na kojima je ranije drastično intervenirao.

33

Nora, „Između sjećanja i povijesti”, 137.

34

Sandbye, „Looking at the Family Photo Album”, 5.

—

*

Ovaj je rad financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2019-04-1772. / This work has been fully supported by Croatian Science Foundation under the project IP-2019-04-1772.

POPIS LITERATURE / BIBLIOGRAPHY

Barthes, Roland. *Svijetla komora. Bilješka o fotografiji*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2003.

Bate, David. „The Memory of Photography”. *Photographies* 3, br. 2 (2010.): 243–57. <https://doi.org/10.1080/17540763.2010.499609>

Berger, John. *Understanding a Photograph*. Edited by Geoff Dyer. London: Penguin Books, 2013. [1967.]

_____. „Uses of Photography. For Susan Sontag”. U: *Understanding a Photograph*, 1978.

Costello, Diarmuid. *On Photography: A Philosophical Inquiry*. 1 [edition]. Thinking in Action. New York: Routledge, 2017.

Emerling, Jae. *Photography: History and Theory*. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge, 2012.

Haustein, Katja. *Regarding Lost Time: Photography, Identity and Affect in Proust, Benjamin, and Barthes*. Leeds: Legenda, 2012.

Krauss, Rosalind. „The Photographic Conditions of Surrealism”. *October* 19 (1981.): 3. <https://doi.org/10.2307/778652>

Lovrenčić, Lana. „Petar Dabac i fotografski atelijer u Ilici 17 = Petar Dabac and Photography Studio at 17 Ilica Street”. U: *79 godina atelijera Dabac u Ilici = 79 Years of Dabac Studio on Ilica Street*, katalog izložbe, 50–79, 112–17. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2020.

Lovrenčić, Lana. „The Petar Dabac Archive”. U: *Revisiting Heritage: Material from the Conference Revisiting Heritage, 7-8 June 2018*, National Museum, Warsaw, 65–72. Varšava: Fundacija Arton : Academy of Fine Arts, 2019.

Neumüller, Moritz (ur.) *The Routledge Companion to Photography and Visual Culture*. Routledge Companions. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.

Nora, Pierre. „Između sjećanja i povijesti”. [1989.] *Diskrepancija* 8, br. 12 (2007.): 135–165.

Obad, Orlanda, Bagarić, Petar, ur. *Devedesete: kratki rezovi*, 2020.

Opalić, Ana. „Pred nestajanjem. Razgovor s Petrom Dabcem”, 2009. <https://croatian-photography.com/author/petar-dabac/> (pristupljeno 17. rujna 2021.).

Petrović, Duško (ur.) „Vrijeme bezakonja: demokratizacija nasilja u kon-tekstu raspada Jugoslavije”. U: *Devedesete: kratki rezovi*, 117–143, 2020.

Sandbye, Mette. „Looking at the Family Photo Album: A Resumed Theoretical Discussion of Why and How”. *Journal of Aesthetics & Culture* 6, br. 1 (2014.): 25419. <https://doi.org/10.3402/jac.v6.25419>

Slijepčević, Branka. *Fotografski dnevnik = photographic diaries*. Zagreb: Hrvatski fotosavez, 1998.

Viculin, Marina (ur.) *Dabac Petar: Nisam kriv = No guilty*, katalog izložbe. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011.

Viculin, Marina. „Tko sam ja koji gledam? fotografija devedesetih u Hrvatskoj = Who am I who's watching?: Croatian photography in the 1990s”. *Život umjetnosti*, 90 (2012.): 22–35.