

Ненад Јовановић

ДЕСЕТ  
НЕСНИМЉЕНИХ  
ФОТОГРАФИЈА

Исправљају се леђа и поправљају фризури. Главе се окрећу на различите стране (он сматра да је zgodнији из профила, а она да је лепша анфас). Власници добрих зуба осмехују се широко, власници лоших – уско. *Warum? Почему? У њих је уперен објектив.*

„Објективом објективно”, гласио је назив уличне изложбе фотографа аматера коју сам посетио давно, пре Великог Српског Потопа. Није вероватно да су Брехтови есеји о фотографској и филмској слици спадали међу омиљена штива аутора изложбе, међутим... Пишући да фотографија Крупових или радника фабрике АЕГ не открива готово ништа о тим институцијама, Б. Б. је – као и мени непознати фото-аматер – имплицирао да фотографија лако изневерава своју функцију, и истину одржава скривеном.

Њу сам, истину – основац на платоу испред Дома културе „Вук Караџић”, где изложба бејаше постављена – препознао пре у мртвим мувама у застакљеном пану него на фотографијама самим. (Ове су, ако ме сећање не вара – а све нас вара, између осталог и зато „шкљоцамо” – приказивале управо раднике у фабрикама и на градилиштима.)

Овај чучи извијене главе, с француским кључем у рукама. Ономе су руке у ваздуху: управо посеже за кофом.

Док фотоапарат људе при раду – како се то каже – хвата, људи у доколици, изложени његовом објективу, хватају – како се то не каже – сами себе: укипљују се.

Птичица се, и пошто се одсели на југ, стрпљиво чека.

У време стаклених негатива и дуге експозиције, овакво понашање је налагала технологија. Ко се лица испред фотоапарата са хармоником, поколењима је остао знан као мрља. Већ дуги низ деценија, међутим, непокретност пред објективом је потпуно излишна.

Када се увоштимо пре него што светлост одбијена од нашег тела падне на фотографску емулзију или електронски сензор, ми, заправо, опонашамо. Људе са фотографија. Парадоксално (онако како радимо и штошта друго), тако покушавамо успостављање контроле над животом, чак и путем изума које Ролан Барт са разлогом повезује са смрћу. (У балтиморској фото-радњи у којој сам дао филмове на развијање, оставио сам, као своје, име: Н. Смрт.)

Фотографију сам волео управо због тензије између неопходне контроле која одликује настајање једног снимка, и неумитне непотпуности исте. Ова је тензија, опет, резултат релативне сложености изума о коме говорим: док фотоапарат представља тек део технолошког ланца који изискује стварање једне фотографије, за настајање тона једне виолине, на пример, довољан је сам инструмент.

Иза мојих леђа тренутно се налази читаво брдашце кутија, папирних врећица и албума са сликама. Нису их правили само фотографи, већ и произвођачи апарата, филмова, фото-папира, хемикалија, „фото Војн”, „фото Урошевић”, „фото квик”...

Видно поље тражила на совјетском „феду 2” остало из мога оца није се у потпуности поклапало са видним пољем објектива. Ова одлика – паралакса – пресудила је композицијама свих фотографа који су руковали том справом (а они – мој отац, моја тетка, моја сестра и ја – чинили су то током више деценија и на више континената, све док апарат – заједно са примерком романа Џоа Фантија *Ask the Dust*, двеста грама кафе и исто толиком количином димљеног лососа – моја жена није заборавила у торонтском аутобусу 106).

На мој фотографски израз (ако се то може тако назвати) утицала је и чињеница да су ми филмови увек били скупи, па сам углове и удаљеност од објектива бирао дуго, ретко снимајући исти мотив више на једном. Комбинација плиткости мог цепа и крајње сужености асортимана београдских продавница у моје, *ergo* минуло време, утицала је и на избор фото-материјала који сам употрбљавао. За црно-беле фотографије сам, на пример, прижељкивао „илфорд”, а користио „орњо”. Са распадом Источног блока, међутим, овај ми је материјал постао недоступан, па се и *израз* нужно променио...

Враћам се на питање контроле: она се, наравно, не завршава нужно с развијањем фотографија. Након развода мојих родитеља, мој деда је негде ишчепркао фотографију на којој бејаше и мој отац. Да не би уз-

немирио моју мајку сликом отишлог јој мужа, деда је преко мог оца, фломастерима, нацртао некакво зимзелено дрво. Сliku сад сви памте по том дрвету, то јест по мом оцу скривеном под њим; нико се не сећа које то чланове породице деда *није* цензуришао.

Процес обраде слике је данас, када свако поседује компјутер, одмакао толико да фотографију као медиј више не волим. А не воле је, изгледа ми, ни други. Ствари са њом стоје отприлике овако: родитељи аналогног детета недавно пристиглог на дигитални свет не знају где им је глава. Немају времена да се – као што су то чинили људи минулих, спорих времена – бакћу са одабирањем и копирањем слика бебе за рођаке и пријатеље, па зато електронском поштом свима шаљу све што се накупи од претходне размене порука.

А накупи се доста: пад пениса међу бенкицама често се компензује успењем фалуса у виду фотоапарата. У оскудно слободно време, час га се прихвата женски, час мушки родитељ. Лако је, ништа не мора да се подешава, а мегапиксела – кол'ко 'оћеш! Међутим – у овај кадар је ушла татина ручерда, док је у ономе дете затворило очице. Овде је блиц прејак, а онде се, ето, није укључио. Све у свему – 74 снимка. Како ни адресати нису без обавеза, слике се гледају муњевитом брзином: на тај начин се надокнађује време које су примаоци слика потрошили чекајући да се ове пребаце из компјутера пошиљалаца у њихов.

Јесте, дакле, да се све више снима, али се и све мање гледа. Тамо где нема негатива као доказа аутентичности, нема ни узбуђења позитивом. Дуалитет ова два појма пада у воду.

У развијач.

У фиксир.

Број десет из наслова текстова за ову рубрику, међутим, не носи конотацију пада, већ савршенства: питагорејско  $1+2+3+4$ .

Десет фотографија... Не, на пример,  $24+2$  или  $36+2$ , што су бројеви експозиција које сам успевао да направим са једном ролном филма, улажући га у мраку. Десет: две за детињство, две за младост, а остало за доба шљонутости које еуфемистички називамо зрелим: путовање ту-и-ту, женидба, ја у друштву знаменитих колега...

Правити избор тог типа значило би снимати слике изнова. Такав подухват изискује светлост каквој ја више немам приступа. Зато ћу направити избор налик случајном: дохватићу прву врећицу на гомили и описати део њеног садржаја, део слика са једне-једине ролне негатива.

Негатив је марке „полароид” (100 АСА), папир је „агфа”. Фотографије носе следећи датум: април '94.

---

## I

Одраз голих грана у бари из које, ту и тамо, стрше жуте влати. Пошто сам, три-четири године пре настајања овог снимка, недалеко одатле видео танку змију како вијуга водом, кренуо сам назад према природи, и напред ка својој биографији.

(Ове речи представљају успомену на слику која представља успомену на другу слику: јаје у јајету. Змијско.)

Вијугао сам земљом која се скупљала као вуна. Застарели фотоапарат, застарела мапа (ФНРЈ). Једнооким бабама плаћао марку и по за преноћиште у тесним собама са сликама деце на одру и лековима на нахтасни. Једна девојка је у Врњачкој Бањи, у чијој библиотеци сам читао Керуакову *Триснесу*, јела кремпиту...

(И сам то увиђам: слици о којој говорим недостају Керуак, мртва деца и Југославија исто онолико колико је оној – за мене анонимној – девојци недостајало љубави за мене. Описујем фотографију које заправо нема: не овакву, четвороуглу и пљоснату, већ свеобухватну, облук. Као свет. Као јаје.)

---

## II–III

Жутом травом уз долму према Панчеву, неко Циганче трчи ка мом објективу. Ушло ми у кадар и трчи, ситно, у одећи боје трске иза његових леђа. Тражи ми „неки динар”. Даћу му новац, кажем, кад направим још један снимак. На тој, другој фотографији, Циганче се види у средњем плану. Ради се о дечаку од осам-девет година, с „лонац” фризуром. Шишке му се црне, а зуби беле. Шкиљи ослоњен о штап. У руци му је и табла сунђера. Обувен је у плаве чизме са зеленим натписом „ниња туртлес”.

Нинџа-корњаче је, у јеку Великог Српског Потопа, Б. Б. (не Бертолт Брехт) позвао у помоћ, стављајући акценат на други слог речи „корњаче”. Како у овој песми „Рокера с Мораву” анимирани ликови носе српска имена, а као места „кружења пробисвета и лопужа” се наводе „наше Крајине”, лако је закључити да писац текста и композитор од ликова анимиране серије није тражио заштиту Цигана. Они су, као и увек, *olvidados*. (Ја сам и овог дечака био заборавио; да ли иако, или можда баш зато што сам га снимео.)

---

## IV

Лишајевима осута стрмина долме. Маслинастозелена јакна и пресавијена „Политика”. „Граната дошла са муслиманске стране”, гласи нас-

лов. Наднаслов је пак следећи: „Америчка обавештајна служба о масакру на пијаци Маркале”. „Политика” се позива на извор који, у ранијим и потоњим текстовима, назива непоузданим.

Сви су људи смртни. Како је Сократ човек, произлази да је смртан и он. Отровна кукута. И оловна штампарска фарба.

---

## V

Полица са очевим књигама о генетици. Доминирају руски наслови. Део рикни је заклоњен сепија фотографијом Брижит Бардо с почетка каријере. Сепија је *seria* – сипа. Боја опонаша њено мастило. Сипе за цело пливају морем иза Б. Б. (не Бориса Бизетића) у *И боџ створи жену*. Ни тај филм ни бога никад нисам видео. А фотографију сам купио у реновираној кинотеци, на почетку студија, привремено прекинутих у време настајања ове слике.

У којој пребива слика.

Јао таквим сликама, да парафразирам сопствени стих из једине своје песме преведене на немачки, језик Јозефа фон Ајхендорфа, који рече да „*schläft ein Lied in allen Dingen*”. Пре неколико дана сам, у ходнику факултета на коме радим, видео плакат за филмски фестивал чији се слоган темељи на Ајхендорфовом стиху. У овој, преиначеној верзији, реченица силно подсећа на моју: „*schläft ein Bild in allen Dingen*”.

Слика је, дакле, потиснула песму. Покретна. Статична. Тродимензионална. Гигантски и минијатурни екрани. И преда мном се, док ово пишем, налази један.

Брижит Бардо, кажем. Пући усне ка мени, чији је сензибилитет у оно време још увек биљни. Мушкост ми је, другим речима, слабашина попут националне валуте. Оклевам да очеве дебеле књиге о генетици заменим својим, танким, о будизму.

Још увек нисам сензибилирао собу.

---

## VI–VII

Ове, пак, слике сведоче о рађању мог редитељског сензибилитета. Немалтерисани зид и непокретни, рђом испецкани аутомобил, као у филму *Вештина живети*, инспирисаном пословицама Др. Гер. Поповића (пронашао сам их у неком прашњавом „Делу”), који ћу убрзо затим снимити. У аутомобилу – два докона пријатеља песника Петра Христовског, заљубљеника у Сомалију, чијих се имена више не сећам. На једној слици, један од доколичара (који је – ту причу памтим – јео

искључиво суву храну) спрема се да некуда хитне грлић сломљене флаше. Фотоапарат га је „ухватио” при окрету према другом доколичару, који – шкиљећи једним оком и извијајући обрву изнад другог – подсећа на морнара Попаја.

Где је за то време Петар?

Где је Петар сад?

А мој редитељски сензибилитет? Где је?

(Замисливо је да човек, коме је успело да пресади срце и да одлети на Марс, успе и да у један-једини пешчани сат смести песак свих сомалијских пустиња.)

## VIII–IX

---

На овој слици, на клупи код Хајдучке чесме, писац и будући филмски стваралац Слободан Илић грли дечака са црним флором на јакни. То му је рођак. Поред дечака, скрштених руку и осмехнута, седи фотографкиња и сниматељка Весна Павловић. Прослављамо мој 21. рођендан. На столу пред клупом је кеса са тетрапаком сока, пластичне чаше од киселе павлаке и смотуљак обложен алуфолијом за паковање вафла. Ради се о лењој пити коју је, на моју молбу, умесила моја баба-тетка.

Гоним себе да видим људе на слици, с којима некада пријатељевах и сарађивах, али не успевам. Гледам *кроз* њих, као кроз тражило „феда”, у баба-тетку и деда-течу. Нема их на фотографијама у врећици, али их на негативу видим: осмехују се, леђима окренути зиду са полицом на којој стоји телефон. Јасније од њих се виде округли рамови на зиду, поређани по величини. У најмањем су ципеле од пластелина које сам направио као дете.

Призор је језив: овакви, у негативу, баба и деда личе на духове. Негатив њихове слике сад, кад су обоје мртви, одговара позитиву моје представе о њима.

Не, не верујем да би ствари изгледале овако да није црног флора на јакни рођака мога некадашњег пријатеља.

Да, овде се ради о мртвом зецу из оног перформанса Јозефа Бојса. Како му објаснити једну смрт, кад је он већ спознао другу?

(Гледам га како оживљава, лежећи у грму.)

## IX

---

Детаљ зарђале капије са зарђалим квадратним закрпама. Шрафови. Кључаонице. Види се и рагастов. Ексери. Испуцала фарба.

У Панчеву сам вероватно отишао на гирице у ресторану до биоскопа, можда и на неки филм, али је капија ипак једино што сам снимео на том путу. Рекао бих да, затворена, представља синегдоху: Панчево, *la città chiusa*. Дошао сам у њ да докажем себи да и такав какав сам, тек двоног и без моторног возила, без валидног пасоша, без виза и девиза, могу освојити некакву даљину. А онда сам, нагађам, остваривши по ко зна који пут циљ напуштања орбите једног и преласка у орбиту другог града пешице, пред овом капијом увидео сву лакоћу тог циља. Фотографија, и даље нагађам, треба да укаже на простор у који ја заправо треба да се упутим: *иза* капије.

Могуће је и да су горња нагађања посве незаснована, да се ради о пуком читавању. Али, да то не чиним, овај текст не би могао настати. Уместо њега би стајала тек слика.

*Тек слика? Чак слика?*

*Само до Панчева? Чак у Панчево?*

(Јунаци мог филма *Вештина живети* замишљају Грчку, земљу у коју се упућују, као металну капију која се отвара сама од себе. А песник Боб Кофман у једној песми спомиње „*beyond beyond*”, Б. Б.)

\* \* \*

Писање светлошћу или пак светло писмо? Могу ли уопште да бирам? У случају ролне филма чији су делови описани у претходних неколико пасуса, нисам се осмелио за избор.