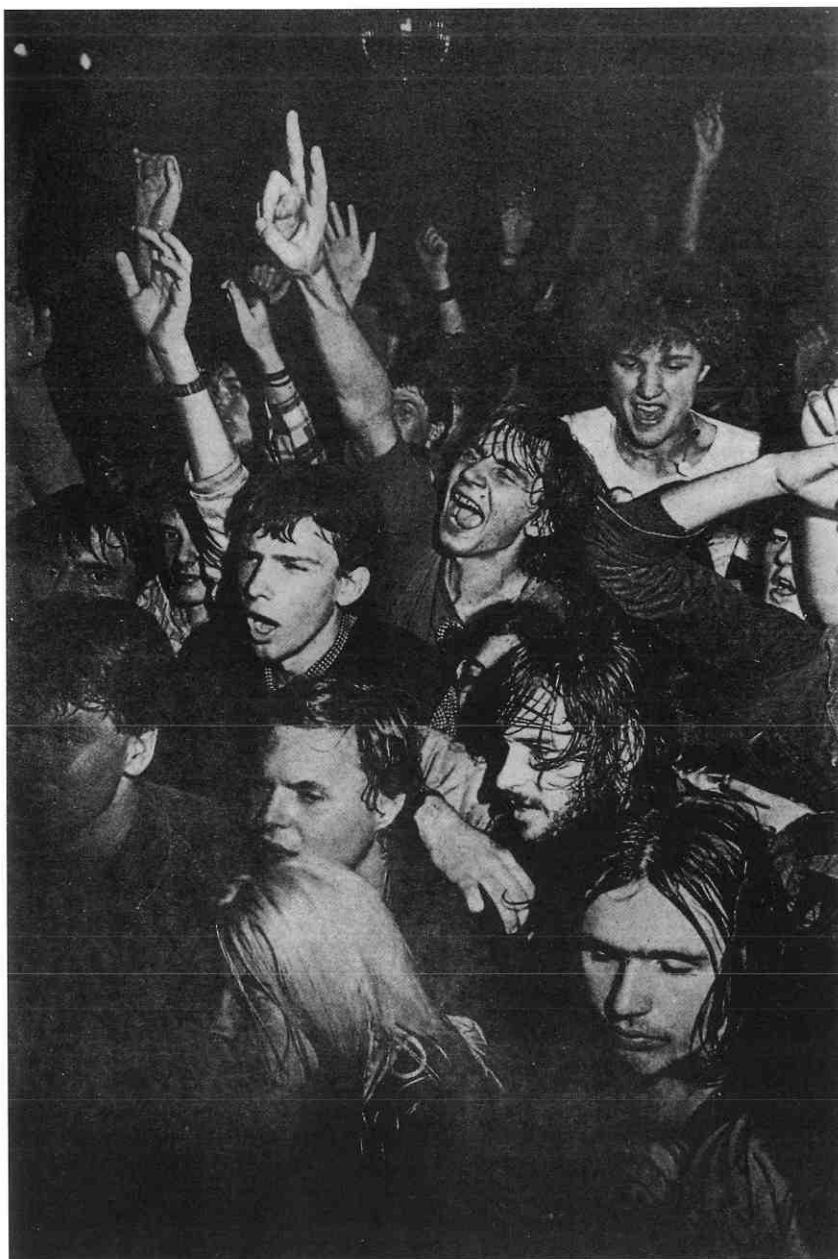




Markita Franulić

Poletova fotografija – deset godina kasnije

Termin *Poletova* fotografija u ovom će se tekstu odnositi na fotografiju u omladinskom tjedniku *Polet* u razdoblju od jeseni 1978. do ljeta 1981. (od broja 70 do broja 162). Zajednički je nazivnik tog perioda Goran Trbuljak, grafički urednik i ujedno urednik fotografije, što znači tvorac vizuelnog identiteta lista.

O *Poletovoj* fotografiji pisalo se na više mjesta i u različitim prilikama, a namjera je ovog teksta ne samo da izloži osobine *Poleta* i fotografija u *Poletu* u spomenutom razdoblju, nego da tu pojavu promotri s distance od deset godina nakon njezine pojave, da pokaže kako je ona u međuvremenu tretirana u likovnoj kritici (jer fotografsku još, na žalost, nismo razvili), da izloži što pojedini autori danas o njoj misle, te njezin (eventualni) utjecaj na položaj fotografije u drugim novinama.

»Većinu fotografija, čak i onih najamaterskijih, vrijeme konačno dovođa na ravan umjetnosti« – kaže Susan Sontag u svojim *Esejima o fotografiji*.¹ Čini mi se da je vremenska distanca od deset godina upravo ona s koje ove fotografije možemo promotriti realno i kritički, jer više nije riječ o novoj pojavi u kojoj i sami, svojom prisutnošću u određenom prostoru i vremenu ili pripadanjem određenoj generaciji, sudjelujemo i kojoj možemo biti skloni ili ne, ali je ne možemo gledati s nužnoga povijesnog odmaka. Nije riječ ni o velikoj vremenskoj distanci kada se, uslijed sadržaja fotografije koji nestaje ili je nestao, uslijed nostalgije ili odnosa prema povijesti kao prema nečemu vrijednom po sebi, potvrđuje zapažanje Susan Sontag.

U dosadašnjim napisima o *Poletovoj* fotografiji za označavanje te pojave (o kojoj ćemo kasnije podrobnije govoriti) upotrebljavani su različiti termini.

Čitav jedan broj časopisa *Pitanja* (10/12, 1980) posvećen je isključivo fotografiji u *Poletu*, a autor teksta Vladimir Gudac daje dosad najopsežniju studiju toga fenomena koji naziva »novom novinskom fotografijom«. U tekstu Gudac izlaže osobna razmišljanja o fotografiji, a zatim analizira osobine *Poletove* fotografije, te rad najistaknutijih *Poletovih* fotografa ponaosob. Isti je autor već prije pisao o *Poletovim* fotografijama u povodu izložbe »Nova fotografija 3« održane 1979/80. U tekstu kataloga te izložbe upotrebljava već termin »*Poletova* fotografija«.

Davor Matičević često govori o »poletovcima« – primjer u katalogizima izložaba Ivana Posavca i Milisava Vesovića održanih u CEFFT-u Galerijā grada Zagreba.

U *Vjesniku*, u osvrtu na Vesovićevu samostalnu izložbu u CEFFT-u 1988, Mirjana Švigir spominje »poletovsku fotografiju«.

Slavko Timotijević u *Almanahu novog talasa u SFRJ* služi se sintagmom »*Poletova* škola fotografije«, a u katalogu izložbe Fedora Vučemilovića u beogradskoj »Srećnoj galeriji« piše: »Ova izložba je iz reda onih kojom želimo publici nagovestiti postojanje jednog trenda u fotografiji koji sam nazvao 'Nova life-fotografija', i koji praktično postoji od rođenja *Poletove* fotografije, ali se pri tome mora uzeti u obzir i činjenica da

je samo mali broj autora razvio senzibilitet novolajfnog gledanja. Ovaj izraz je u svetskoj fotografiji naravno besmislen, ali ga je kod nas potrebno uvesti kao radni termin samo zbog toga da bi se napravila razlika od tradicionalne life-fotografije ili, bolje rečeno, od tradicionalne zablude koja kod nas vlada o life-fotografiji. Mišljenja sam da je life-fotografija kod nas bila toliko retka da je pojava ovih novih, mladih ljudi koji su radili slike iz realnog života, zasluživala da se nekako krsti.«² Goran Trbuljak na 14. salonu mladih 1982. predstavlja generaciju »mladih, zdravih, neopterećenih fotografa«, stasalih na sredini sedamdesetih godina, kojima nije primarno, a nekad ni uopće, stalo do izlagačke aktivnosti, nego »puno stvarnije sudjeluju u svojoj sredini« radom u novinama. O fotografima Milisavu Vesoviću (1953), Ivanu Posavcu (1951), Andriji Zelmanoviću (1955), Jasminu Krpanu (1953), Goranu Pipi Paveliću (1954), Fedoru Vučemiloviću (1957), Draženu Kaleniću (1947), Šimi Strikomanu (1959) (prisutnima u *Poletu* neprekidno ili u kraćem periodu između 1978. i 1981), te Borisu Štajduharu (1958), Miroslavu Zadru (1959) i Svenu Medvešku (1961) (u *Poletu* i u drugom tisku počinju objavljivati tek kasnije) govori kao o »četvrtoj generaciji zagrebačkih fotografa« za koju je karakteristično »da su njihove fotografije načinjene brzim strogim okom čiji su komentari (...) u rasponu od duhovite opservacije, lagane ironije do sarkazma i stroge kritike«. Trećoj bi generaciji, po njemu, pripadali oni fotografi koji su se formirali i stekli afirmaciju kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih: Petar Dabac, Enes Midžić, Slobodan Tadić, Danilo Dučak, Siniša Knaflec, Željko Stojanović, Zlata Vucelić i još neki. Kad sam ga nedavno upitala tko bi onda činio prvu i drugu generaciju, Goran Trbuljak nije znao odgovoriti.

Jedan od razloga zašto nisam preuzela taj termin jest i to što smatram da je vrlo teško i nezahvalno fotografe, kao i druge autore, dijeliti po generacijama. Teško je razaznati gdje jedna generacija završava a druga počinje; neki se autori javljaju izdvojeno, neki po senzibilitetu mogu pripadati jednoj, a po starosti nekoj drugoj generaciji...

Iako se neki fotografi u *Poletu* formiraju, a kod drugih dolazi do stanoovitih promjena u izrazu, »*Poletova* škola« nije najprikladniji termin jer nešto takvo u klasičnom smislu riječi (odnos: učitelj – učenik) nije postojalo. Činjenica je da se upravo u *Poletu* Kalenić formirao i afirmirao kao rock-fotograf, a Zelmanović se, što mi je i sam rekao, počeo ozbiljno baviti fotografijom. On se u *Poletu* izgrađivao, i list je umnogome utjecao na njegov izraz. »Trbuljak me usmjeravao i uvijek sam rado prihvatao njegov savjet i kritiku. Kasno sam počeo i svaki mi je savjet koristio, pogotovo u vezi s novinskom fotografijom« – kaže Zelmanović. Kod autora kao što su Knaflec, Dučak, Vesović ili Posavec, koji su manje-više formirani prije dolaska u *Polet*, a neki imaju iskustvo u radu u novinama (Dučak u *Studentskom listu* (SL) i *Poletu*, Vesović također, Knaflec je objavljivao fotografije u omladinskom i studentskom tisku, časopisu *Film*), dolazi do određenih promjena, pomaka, i u radovima i u gledanju na fotografiju uopće.

Termin »nova novinska fotografija« dobro pristaje ne samo *Poletovoj* fotografiji u razdoblju o kojem govorimo, nego i nakon 1981, kao i kasnijoj fotografiji u SL-u, *Startu* i drugim novinama i časopisima u koje odlaze *Poletovi* fotografi ili koji pod utjecajem *Poleta* mijenjaju svoj pristup fotografiji u novinama.

Kojim god se terminom poslužili da bismo imenovali tu pojavu, nesum-

njivo je da je ona važan moment u jugoslavenskoj fotografiji, posebice u tretmanu novinske fotografije. Kakav je vrlo često bio odnos prema novinskom fotografu u to vrijeme, ilustrirat će nam primjer što ga navodi Vidoje Mojsilović u *Foto-kino reviji* (veljača 1983): kad je prije desetak godina »najugledniji beogradski list« slaviu sedamdesetu godišnjicu postojanja, u svom jubilarnom broju ni jednom slikom ni riječju nije pokazao čitateljima »da se redakcija jednog lista sastoji i od fotografa«.

Situacija je bila bolja u Zagrebu, gdje se u *Startu*, na primjer, njegovala reportaža. Zbog kvalitete tiska fotografija u njemu dolazi do izražaja, a fotografi (Tudor, Eterović...) navodeni su s autorom teksta kao autori reportaže.

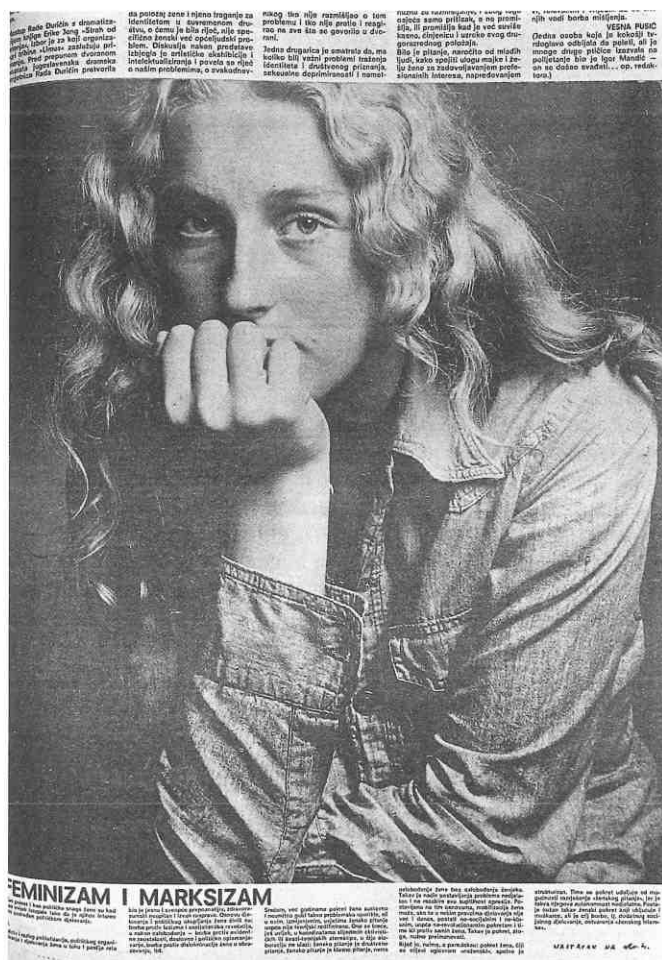
S *Poletom* rad za novine, »profesionalni rad«, za mlade fotografe prestaje biti »težgom«, radom tek da bi se nešto zaradilo, manje vrijednim i manje umjetničkim načinom bavljenja fotografijom. Novine postaju poligonom za izražavanje ideja, stavova, fotografske interpretacije događaja, promoviranje drugačijeg fotografskog izraza. One svojim medijskim zakonitostima (reportaža kao novinski rod, brzina, potreba za velikom količinom foto-materijala, rad po narudžbi...) utječu na razvoj tih mladih fotografa i na njihovu profesionalizaciju.

Fotografi koji rade za *Polet*, a kasnije i drugi, fotografiju prestaju dijeliti na onu za izložbe i na onu za novine, a u tome je, rekla bih, Goran Trbuljak odigrao bitnu ulogu. Kao filmski snimatelj, jedan od najistaknutijih konceptualnih umjetnika u nas, poznavalac i ljubitelj fotografije, koji je i sam sedamdesetih godina u časopisu *Spot* pisao o fotografiji i objavljivao razgovore s poznatim fotografima, on je bio autoritet i zasigurno je svojim izborom fotografija, svojim komentarima i razgovorima s autorima utjecao na formiranje, promjenu ili korekciju njihova stava prema fotografiji.

Tome je pridonijela i teoretska obrada *Poletove* fotografije u *Pitanjima* i prezentacija na izložbi »Nova fotografija 3«, obje 1980, kada ovi fotografi još punom parom rade za *Polet*.

Ma koliko Vesović govorio da je *Poletova* fotografija »čista izmišljotina«,³ njegovo iskustvo u radu u *Poletu*, a kasnije i u *SL-u*, utjecalo je na promjenu njegova stava prema novinskoj i prema life-fotografiji, kad već nije znatnije na sam izraz. On je, naime, i prije 1978. radio u *Poletu* i u *SL-u* gdje je jedno vrijeme bio i urednikom fotografije. U to su vrijeme oboje novine bile tiskane tehnikom knjigotiska, što je za fotografiju bilo vrlo nepovoljno, ali i sama urednička politika – i čitave redakcije i urednika fotografije (D. Dučak: *SL* – 1975/76, *Polet* – 1977/78; B. Popović: *SL* – 1976/77, *Polet* – 1977/78; M. Vesović: *SL* – 1977) – bila je mačehinska prema fotografiji. Nitko od njih nije isposlovao bolji tretman fotografije u novinama u kojima rade. Čak ni u jesen 1977, kada izlazi nekoliko brojeva *SL-a* na malom formatu s naslovnom i zadnjom stranicom u boji i boljim tiskom, Vesović radi fotografije koje su nalik na kič-razglednice; kasnije, 1983, kao grafički urednik (a time i urednik fotografije) *SL-a*, a nakon iskustava u *Poletu* i u *SL-u* (s grafičkim urednikom Borom Ivandićem), fotografiju tretira posve drukčije i posvećuje joj mnogo prostora u listu. Smatram da toga ne bi bilo da »led nije probijen« *Poletovom* fotografijom.

Jednako tako kod istog autora, te kod Posavca, na samostalnim izložbama u CEFFT-u primjećuje se promjena odnosa prema izložbenoj fotografiji. Iako 1976. već radi za novine i u svom opusu ima life-foto-



grafiju, Vesović se te godine u časopisu *Spot* (broj 8), u tematu posvećenom deseterici studenata kamere na AKFT-u, predstavlja upravo onim tipom fotografije koji je u to vrijeme vrijedio kao izložbeni: fotografijom detalja zgrade s naglašenim geometrizmom, odnosom horizontala i vertikala, tonovima sivog. Dvanaest godina kasnije, 1988, na njegovoj su samostalnoj izložbi u CEFFT-u zastupljene isključivo life-fotografije i portreti od kojih je većina već bila objavljena u novinama, a nema nijedne nalik onoj u *Spotu*.

Važno je napomenuti da je, istina vrlo rijetko u *Poletu*, a u *SL-u* redovito, objavljivana svaka fotografija koju je grafički urednik ili urednik fotografije smatrao dobrom, bez obzira na to je li bila vezana uz neki tekst, neku temu, ili nije. Svaka fotografija tako može postati novinskom fotografijom. Jedini je kriterij kvaliteta.

Karel Pawek, renomirani estetičar suvremene fotografije, u svojim napisima o suvremenoj fotografiji kaže da je fotografija završena tek kada je odštampana.⁴ Fotografija je po njemu, dakle, medij kojemu je potrebna široka difuzija, a kako su kod nas male šanse da fotograf dođe do vlastite knjige, novine su jedina prilika za to.

3 Markita Franulić, Ja sam svjetlopis, ljudopis, vremepis, intervju s M. Vesovićem, *SL*, br. 8 (971)/1988, str. 34.

4 Dragoljub Kažić, Fotografija juče i danas, Vidici, br. 253–254 (3–4), Beograd 1987, str. 074.



Plod takvog principa objavljivanja fotografije manji je interes mlađe generacije fotografa za izložbenu aktivnost. Njihove su fotografije iz tjedna u tjedan izložene očima i sudu javnosti i kritike, i to mnogo šire od one koja bi ih vidjela na izložbi, pa stoga i nemaju potrebu za prezentacijom fotografija na izložbama.

Nakon višegodišnje stanke u jesen 1976. ponovo je pokrenut omladinski list *Polet*. RK SSOH je osnivač lista, a nakladnik CDD SSOH. Okupljaju se i pozivaju suradnici, formiraju dopisništva. Idejno rješenje grafičke opreme lista radi Studio grafičkog dizajna CDD-a, odnosno dizajner Zoran Pavlović, a do 1978. grafički ga uređuje Ivan Dorogi. *Polet* se tiska tehnikom knjigotiska, a u likovnoj opremi lista dominiraju ilustracije i stripovi, posebice strip-autorâ okupljenih u »Novom kvadratu«. Urednik je fotografije Danilo Dučak. Foto-materijal se upotrebljava samo gdje je prijeko potrebno: u reportažama, intervjuima, a nerijetko se kao ilustracija uzimaju fotografije iz drugih novina. U *Poletu*, između ostalih, piše Zoran Franičević, potkraj 1976. u list dolazi Denis Kuljiš, a 1977. Ninoslav Pavić postaje glavnim i odgovornim urednikom. Oni će stvoriti novu koncepciju lista 1978. Do te godine u *Poletu* djeluju fotografi: Boris Popović, Darko Car, Milisav Vesović, Vjekoslav Vrdoljak, Danijel Ridički, Silvestar Kolbas, Tomislav Videc, Branko Hrkač i već spomenuti D. Dučak. Uslijed loše tehnike tiskanja fotografije su vrlo često prekontrastne, tako da se gube detalji i tonovi. Uz to, vrlo ih je malo i malih su dimenzija.

Ne smijemo zaboraviti ni drugi zagrebački list namijenjen mladima –

Studentski list. I u njemu je slično stanje kao u *Poletu*, a isti se novinari i fotografi javljaju čas u jednom, čas u drugom. To neprestano pretakanje ljudi iz *SL*-a u *Polet* i obratno vidimo i danas. Tako su i strip-autori svojim stripovima i ilustracijama dominirali stranicama *SL*-a prije prelaska u *Polet*. I *SL* se tiska knjigotiskom, pa fotografije gube mnogo od svog izraza. Malog su formata i pratnja su teksta, njegova ilustracija. Iz tog su perioda zanimljivi snimci D. Dučaka s koncerta Ikea i Tine Turner, koji nose sva obilježja rock-fotografije, onakve kakva se pojavljivala kasnije u *Poletu* ili u muzičkim časopisima općenito, ali zbog malog formata i lošeg tiska njihova kvaliteta ne dolazi do izražaja. Ni Vesović ne snima po šablوني, da bi nešto ilustrirao, već u fotografiju nastoji unijeti osobnu interpretaciju.

Riječi Denisa Kuljiša, novinara i velikog zaljubljenika ove profesije, možda najbolje ilustriraju prilike u omladinskom tisku toga vremena: »Tko god je pisao za omladinske novine tokom dvije-tri sezone, opazio je da se ondje takva oseka i rezignacija uredno smjenjuju s razdobljima poleta i da zakon ciklusa podjednako važi za sve ovakve novine. (...) Nerijetko izdavač – kakav omladinski forum – želi imati glasilo kojem će novinarski 'aspekt' biti tek ukras i preporuka. (...) Originalno stajalište za omladinski list jest vidokrug mladog čovjeka još nedeterminiranog različitim uvjetovanostima i navikama. (...) U svemu zadatak je omladinskih novina da ostanu mlade.⁵ On se nadalje zalaže za »proširi-

vanje jelovnika« kulturne rubrike u koju valja uključiti i sadržaje kao što su kurve, ekologija, TV...

Takvu koncepciju omladinskog lista Kuljiš će, zajedno s novom redakcijom, nastojati ostvariti kao zamjenik glavnog i odgovornog urednika u *Poletu*, koji u novom sastavu kreće od 3. listopada 1978, s brojem 72. Zoran Franičević (glavni i odgovorni urednik od 1979) u ležernom i duhovitom uvodniku toga broja predstavlja novu koncepciju lista: »(...) i kažemo da smo posljednjih nekoliko mjeseci, a što je opet produkt dugogodišnjeg iskustva (još od onda kad smo kakili u gaće), radili kao pasi kako bismo vas iznenadili i kako bismo vam dali (a može i ponudili) nešto sasvim novo i vjerojatno najbolje što smo mogli izmisliti, a da, kad se pojavi, bude jaka fora u tim našim republičkim i širim, takozvanim ma-ma-masovnim komunikacijskim djelima i nedjelima. Situacija u kojoj izlazimo je vrlo povoljna za *Polet* pa o nama, i naročito vama zavisi koliko ćemo je iskoristiti.« Nadalje govori kako kod nas nedostaje dobrih novina, posebice onih za mlade, i nastavlja: »Stvarno nema dobrih omladinskih novina. Stvarno još nijedna omladinska novina nije pokušala biti velika novina.« Objašnjavajući što hoće i za koga pišu Z. Franičević govori o dotadašnjoj koncepciji omladinskih novina koje su bile namijenjene uglavnom uskom krugu omladinskih aktivista, koje »budno slušaju izdavača i u neakvom izmišljenom okviru pišu o neakvim 'omladinskim' problemima, stalno vodeći računa o tome da sve to bude po volji političara.« »To nije bila nikakva fora« – nastavlja Franičević. – »Jaka fora je kad pokušaš napraviti novinu za sve. Da nisi zapadno smeće ili parolaska sluškinja i verbalno zatezalo, nego da ti iz svakog slova i stava izvire neki socijalistički filing i da te sva mlada rulja kuži. Da napraviš pravi image mladih danas kod nas i da te što više ljudi čita. To biltenom nećeš postići. Dakle, u tome je fora.«

Uskoro, već u trećem broju, objavljeno je da je *Polet* dobio Nagradu sedam sekretara SKOJ-a, između ostalog zbog »(...) svježine u pristupu i obradi tema bliskih senzibilitetu većine mladih (...)«.

Velika i izuzetno važna novost, koja će se bitno odraziti na vizuelni identitet lista, nova je tehnika tiskanja – *Polet* se tiska na srednje finom papiru u dvobojnoj offset-tehnici, na formatu 29 x 43 cm.

Goran Trbuljak novi je grafički urednik lista. On je već radio grafičku opremu časopisa *Film*, a prema njegovim riječima Kuljišu ga preporučuje Nenad Polimac. Kuljiš je i sam već otprije poznao i cijenio Trbuljakov način prelamanja *Filma*. Grafička oprema *Filma* bila je vrlo čista, odmjerena i funkcionalna. Trbuljak se koristi foto-materijalom sa scenama iz filmova, te portretima autora filma s kojima je vođen intervju. Kao jedini fotograf u *Filmu* radi Siniša Knaflec (portreti O. Miletića, B. Belana...). Već ovdje Trbuljak inzistira na fotografijama s crnim okvirom, a gdje ga nema, na fotografijama sa scenama iz filmova, na primjer, crta ga da bi se one bolje uklopile u grafičku koncepciju i da se ne bi rasplinule na bjelini stranice.

O tome koliko je uredništvu *Poleta* stalo do izgleda lista govori i podatak da su ga namjeravali tiskati u »Delu« u Ljubljani, budući da je ondje sve bilo kompjuterizirano. To je, po Trbuljaku, koji navodi taj podatak, bila prava ludost, s obzirom na tjedni ritam izlaženja i na to da se sve radilo u posljednji čas.

Odluka redakcije da ne radi bilten, foramski glasnik, nego list koji će se čitati i prodavati nije ostala samo mrtvo slovo na papiru, već je rezultirala novim temama i novim pristupom tim temama, i u tekstovima i u fotografiji. Kad se govori o mladima, to više nije u socijalističkorealističkoj i stereotipnoj maniri. Ne predstavljaju se samo uzorni omladinci, rekorderi, udarnici i mladi istraživači koji bi morali biti uzorom. *Polet* se, naprotiv, bavi radnim i životnim prostorom mladih, i to onih

»običnih« srednjoškolaca i studenata, njihovim problemima, spolnošću, izgledom (imageom), odijevanjem i ponašanjem (hašomani i šminkeri), drogom, jezikom.

Berenice Abbot jednom je izjavila: »Fotograf je suvremenik par excellence i kroz njegov pogled sadašnjost postaje prošlost.« *Poletovi* fotografi upravo su suvremenici. Oni su dokumentirali, ali, što je vrlo bitno, i interpretirali sadašnjost, a njihove nam fotografije danas govore i o vremenu u kojem su nastale, o stvarima i ljudima koji su na njima, i o njima (fotografima) samima.

John Szarkowski napominje da bi za dnevnu novinsku fotografiju bilo pretjerano reći kako se uvijek reproduciraju isti prizori, no ono što se na njima mijenja jesu moda, običaji, dizajn automobila, političari (ne i kod nas, nap. a.) i ostali površinski aspekti života, pa bi vjerojatno bilo moguće ponovo objaviti fotografije od prije pet godina u sutrašnjim novinama, a da malo tko to primijeti. Jer – uvijek se za tisak biraju fotografije koje odgovaraju vječnim klišeima: katastrofe i napredak, uživanje i bol, pobjeda i poraz, ljubav i mržnja. U dnevnom tisku često je bitnija uloga koja je nepromjenljiva, nego pojedinac koji je prolazan. U tom smislu fotografija, koja je neponovljivo specifična i lokalna, ovdje postaje klišeom.⁶ Upravo taj prolazni pojedinac i događaj imperativ su *Poletove* fotografije.

Kraj sedamdesetih i početak osamdesetih još je doba prosperiteta i povoljnih ekonomskih, materijalnih i kulturnih prilika u zemlji. I mladi bez većih materijalnih odricanja, prilično lako, mogu doći do dobrog foto-aparata. Kvalitetni uvozni filmovi i foto-papir po vrlo se pristupačnim cijenama prodaju u našim trgovinama, na kioscima se može kupiti velik broj različitih foto-časopisa, od onih s naglaskom na tehničkom do onih s naglaskom na umjetničkom aspektu fotografije. Kod nas izlaze *Foto-kino revija* i *Spot*. Knjige inozemnih izdavača o fotografiji i foto-monografije poznatih svjetskih fotografa nalaze se na policama naših knjižara, a putovanje u inozemstvo da bi se pogledala neka zanimljiva izložba, prisustvovalo koncertu ili kupila ploča vrlo je jednostavan i gotovo svima dostupan pothvat. Istodobno, u našu zemlju dolaze poznati rock-glazbenici i sastavi.

Za klimu i duh vremena izuzetno su značajni punk i novi val, i u glazbi i u načinu ponašanja. S novim se valom kod nas prvi puta pokreće prava rock-industrija: izdaju se brojne ploče, održavaju koncerti, umnožavaju fanzini. Za razliku od dotadašnjih struja u domaćoj rock-glazbi, koje su na glazbenom planu često bile odraz svjetskih strujanja ili nekakva specifična folk-rock varijanta, a na tekstualnom varirale više-manje ljubavne teme, novi val razvija specifičan lokalni izraz, paralelan sa svjetskim trendom, i govori o problemima mladih, njihovoj (urbanoj) sredini. Punk i novi val poprimaju obilježje masovnog pokreta u nas.

Središnje mjesto i u novovalnoj glazbi i u fotografiji zauzima tema grada. Nastaje izrazito urbani izraz, izraz života i stila urbane omladine. Prema Vladimiru Anđelkoviću grad više nije predmet kritike zbog nehumanosti i otuđenja, već se svojevrsnom mistifikacijom razvija nova mitologija grada.⁷ U ovom slučaju taj grad je Zagreb, a njegova nova mitologija stvara se oko mjesta na kojima se okupljaju mladi (*Poletovi* fotografi neizostavni su inventar takvih mjesta): tzv. Duhanski

6

John Szarkowski (uredio): *From The Picture Press* (uvodni tekst), MOMA, New York 1973, str. 4.

7

Vladimir Anđelković, *Jugoslovenske potkulture u sedamdesetim*, Drugom stranom (Almanah novog talasa u SFRJ), Izdavačko-istraživački centar SSO Srbije, Beograd 1983, str. 122.



put – kafei Blato, Zvečka, Kavkaz, te mjesta uz koja su vezane *Poletove* poznate medijske manipulacije – diskoteke Saloon, Big Ben. Dio su nove gradske mitologije i potkulturne grupe: hašomani, šminkeri, punkeri.

»Fotograf je naoružana verzija usamljenog šetača koji izvida, prati, kruži po gradskom paklu, voajerističko tumaralo koje otkriva grad kao krajolik pohotnih krajnosti« – reći će Susan Sontag.⁸

I onda kada snimaju na selu *Poletovi* će fotografi iskazivati gradski senzibilitet i pomalo će sa čuđenjem gradske djece snimati domaće životinje i seljake.

Ljubomir Kljakić napominje da je novi val »ostao uglavnom indiferentan prema književnosti, slikarstvu, filmu, teatru. Njegovi mediji – osim rock-muzike i odevanja – bili su eminentno tehnološki mediji visokog stepena elektronske složenosti: fotografija, video i TV, aparati za fotokopiranje, štamparski ofset«.⁹

Od svih likovnih disciplina upravo je fotografija stvorila najkarakteristi-

stičniji likovni izraz toga vremena – odražavala je duh vremena i ujedno je sudjelovala u njegovu stvaranju. Ne čudi što je u »Antologiju novog talasa u SFRJ« (uz strip i dizajn omota ploča, koji su interdisciplinarni mediji) uvrštena upravo fotografija kao autentičan i vrlo živ likovni izraz tih godina.

Stoga se usuđujem zaključiti da je *Poletova* fotografija likovna verzija novog vala u Jugoslaviji. Ona je novovalna po svojoj agresivnosti, načinu kadriranja, ikonografiji, duhu, prividnom kaosu, po principu koji S. Timotijević naziva »flešom među oči do istine«.¹⁰

Punk i novi val u glazbi i u estetici donose radikalno drukčija rješenja jer priznaju vrijednosti po izboru pojedinca ili grupe, pa makar bilo posrijedi i ružno. Ružno se ističe i smatra lijepim, nonšalantnost nije negativna.

Iako su u to vrijeme slične prilike vladale u Beogradu i u Ljubljani, ondje se ne događa ništa slično. U *Mladini* djeluje Tone Stojko, a u njegovim fotografijama prevladavaju obilježja tzv. »umjetničke« fotografije. Kasnije u *Mladini* djeluje Bogataj, a tek mnogo kasnije Jani Štravs i Božidar Dolenc pulsiraju zajedno s ljubljanskom mladeži, posebice u sklopu alternativne scene.

10

Slavko Timotijević, Od dokumentarnog ka autorskom pogledu, katalog izložbe I. Posavca, Srećna galerija, Beograd 1984.

⁸ Susan Sontag, Eseji o fotografiji, SIC, Beograd 1982, str. 56.

⁹ Ljubomir Kljakić, Strip ili o nečemu čega nema, Drugom stranom (Almanah novog talasa u SFRJ), Izdavačko-istraživački centar SSO Srbije, Beograd 1983, str. 83.

Foto: Strikoman

Foto: Milisav Vesović

46



U beogradskim *Omladinskim novinama* djelovao je Dragan Papić, ali samo kao pojedinac; Goranka Matić pojavljuje se tek kasnije. *Džuboks* je kao specijalizirani list imao potrebu za velikom količinom fotomaterijala, ali se u njemu nije našao netko tko bi okupio fotografije i tko bi ih tretmanom fotografije i izgledom lista potaknuo na artikulirani rad.

U tim se sredinama naprosto nije formirala jedna takva redakcija ili našao takav čovjek koji bi stvorio okolnosti da eventualni potencijal iziđe na vidjelo.

Spomenula sam već Trbuljakovu grafičku opremu časopisa *Film* u kojem fotografije objavljuje preko čitave stranice. »U to sam vrijeme poznao izgled časopisa *Interview* i dopadalo mi se kada su ilustracije išle preko čitave stranice« – kaže Trbuljak. U uredništvu *Poleta* donesena je odluka da uza sve tekstove uz koje treba da ide ilustracija ide originalna fotografija što ju je za tu priliku napravio *Poletov* fotograf. Ne upotrebljava se foto-materijal iz drugih novina i časopisa. Uz to se donose fotografije sa scenama iz filma u filmskoj rubrici, te u glazbenoj rubrici fotografije omota ploča. Kad je bilo riječi o domaćim rockerima, iskorištava se također originalni *Poletov* foto-materijal snimljen na koncertima ili izvan njih.

U početku od četrdesetak stranica lista desetak ih pripada stripu, a od preostalog dijela trećinu zauzimaju fotografije. Često samo jedna fotografija zauzima čitavu stranicu, a ponekad dvije. Kasnije, kad se broj stranica smanjio na 24, a od stripova ostao samo Reiserov, fotografije i dalje čine otprilike trećinu lista. Trbuljak kaže da nisu uzimali ilustratore jer su oni otišli iz *Poleta*, a i sam je imao averziju prema lošoj ilustraciji. Nastojao je izbjeći i fotografiju kao ilustraciju teme; u najgoroj se situaciji nalazio kad su mu bile potrebne fotografije za neku apstraktnu temu, pa je bilo nužno da budu ilustrativne, iako je njegova urednička koncepcija bila upravo obratna.

Stalne su rubrike u *Poletu* »reportaža« (iz pojedine omladinske organizacije, radne organizacije, škole, o životu mladih u nekom gradu), »portret« (mladih ljudi afirmiranih u različitim djelatnostima), »interview«, »problemi«, »tema broja« (npr.: seks među mladima, droga, kongres omladine...), rock-rubrika kojoj se u listu posvećuje velika pažnja, kultura koja svoj interes proširuje i na neke marginalne pojave.

U takvoj koncepciji glavninu foto-materijala čine reportaže, portreti i fotografije rock-koncerta i bendova. Za svaku, čak i najbeznačajniju reportažu uz novinara se slao fotograf, tako da su fotografi bili neprestano u pogonu i iz tjedna u tjedan dokazivali se na različitim zadacima. Vrlo je značajno bilo i to (kako ističu Trbuljak, Posavec i Zelmanović) što su fotografi svoje radove odmah vidjeli otisnute i odmah znali na kakav su odjek naišli; imali su brzu povratnu informaciju, a sve to stvorilo je atmosferu brze komunikacije s publikom. K tome, prijelom lista i offset otvaraju mogućnost da njihov rad bude uočeniji.

Novac je vrlo bitan faktor za sve ilustrirane časopise i novine koje žele imati svjež, autentičan i aktualan foto-materijal. Poznato je da su veliki ilustrirani časopisi ulagali mnogo dobre volje i novca u fotografije, njihove pothvate, putovanja, opremu. Čuven je primjer *Lifeova* reportaža sa Churchillova pogreba, koja je bila pripremljena mnogo prije Churchillove smrti, i u koju je bilo uloženo 250.000 dolara.¹¹

Materijalna su sredstva, naravno, važna i za *Polet*. Redakcija je raspolagala sredstvima dovoljnima da u jugoslavenskim razmjerima i prilikama može njegovati reportažu, ne samo kao tekstualnu već i kao vizuelnu formu.

Za razliku od *Poleta* nedostatak novca konstantno je stanje u *Studentskom listu*, koji je i zbog toga, iako to nije presudan razlog, razvio nešto drukčiji pristup novinskoj fotografiji.

Naslovna stranica *Poleta* rezervirana je za fotografiju, najčešće samo jednu koja ide preko čitave stranice, ali to nije strogo pravilo; ponekad se ona sastoji od više fotografija koje se znaju i preklapati.

Treća stanica, koja je u »velikim« novinama posvećena ozbiljnim temama, politici, u *Poletu* je u početku namijenjena rubrici »jaka fora«, u kojoj se govori o temi o kojoj se proteklog tjedna mnogo raspravljalo, bilo da je to omladinska organizacija, utakmica ili sam *Polet*. Uz kraći tekst na toj se stranici gotovo obavezno nalazi velika fotografija, često snimljena u studijskim uvjetima: portret, neki predmet. Kasnije se naziv rubrike mijenja, ali najveći dio stranice i dalje je namijenjen fotografiji. Motiv fotografije i ovdje je, kao i u čitavom listu, najčešće vezan uz tekst. Jednom je to obična majica ili košulja s prikvaćenim bedževima, drugi put košarkaška lopta u košari, treći put – portret mlade djevojke... Nitko od fotografa nije bio posebno zadužen za rješavanje naslovne ili treće stranice, već su se određivali prema potrebi ili prema tome što je tko donio. Inzistira se na tome da fotografije budu što veće. One se izjednačuju s tekstom, i po prostoru koji zauzimaju i po značenju koji im se pridaje. Fotografija ovdje nije puka pratnja tekstu, ona svojim jezikom govori za sebe. Fotograf priča svoju priču o događaju, mjestu ili osobi koju snima, daje svoj komentar, izražava svoj stav. On neki događaj ne samo dokumentira nego ga interpretira. Ovdje nastaje sretan spoj narudžbe i interpretacije.

Poletovi fotografi još jednom poriču Bazinovo mišljenje, izloženo u tekstu »Ontologija fotografske slike« (1945), da fotografija posjeduje osobinu strogoga tehničkog determinizma zahvaljujući kojemu konačni izgled snimka ne izražava odraz ni prisutnost izrazito naglašene subjektivne vizije.

U suvremenoj su fotografiji vrlo značajna ostvarenja, možda i ona najveća, nastala upravo u uvjetima profesionalnog angažmana, po narudžbi, a masovni naručilac i potrošač bila je štampa. Uslijed toga gubi se povijesna podvojenost profesionalne i umjetničke fotografije – napominje Dragoljub Kažić.¹²

»Uvijek sam tražio da mi donesu što više fotografija, čak i one koje oni ne smatraju dobrima. Gledao sam da li njima mogu ispričati neku priču – to jest vidjeti što fotograf priča, pa bih ja ispričao to isto. Ako toga nije bilo, uzeo bih samo jednu fotografiju. Te su fotografije funkcionirale upravo u novinama. (...) One koje nisu odmah išle u novinu, kasnije nisu objavljivane. Nisu bile dobre izvan konteksta« – kaže Trbuljak. U reportažama koje imaju obilježja life-fotografije fotografi ne daju klišeizirani prikaz nekog grada, rudnika, hotela... Nastoje prenijeti atmosferu, svoje viđenje, prikazati ljude.

Portreti osoba o kojima se piše ili s kojima se razgovara najčešće su snimljeni u ambijentu u kojemu one žive i rade, tako da predmeti oko njih i ambijent govore o njima. Lik može biti smješten u sredinu kadra ili se, što nije rijetkost, nalaziti na samom rubu fotografije. To je čest slučaj na Vesovićevim fotografijama. Kao primjer novodim portrete Zdravka Pečara na kojima ostavlja da slika na zidu govori o osobi, dok samu Pečarevu glavu smješta u kut fotografije. Vesović ponekad osobi reže dio glave ili gotovo čitavo tijelo (portreti D. Juričića, J. Vlahovića). Vrlo često naglasak je na licima i gestama govornika koje foto-

¹¹ Gisèle Freund, *Fotografija i društvo*, GZH, Zagreb 1981, str. 143–145.

¹² Dragoljub Kažić, *Fotografija juče i danas*, Vidici, br. 253–254 (3–4), Beograd 1987, str. 061.

graf »lovi« dok pričaju, tako da s pomoću fotografija možemo pratiti tok razgovora, ponašanje sugovornika, njihovo psihološko stanje. U takvim slučajevima fotograf radi niz fotografija, sekvenci, a grafički ih urednik tako i prezentira.

Dio *Poletove* »filozofije«, a veliko osvježanje u našem tisku, čine fotografije mladića i djevojaka koji se mogu susresti na mjestima okupljanja mlade generacije, na koncertima. Tako uz fotografiju jedne djevojke, u *Poletu* br. 107–8/1979 piše da tu fotografiju objavljuju naprosto zbog toga što je na njoj »zgodan curetak«.

Danilo Dučak i Siniša Knaflec, posebice, rade portrete u studiju, ispred neutralne pozadine, uz umjetnu rasvjetu, ali bez ikakvih tehničkih trikova. U tim studijskim portretima očiste fotografa otprilike je u visini očiju objekta, a objektiv kojim se služi onaj je normalne žarišne duljine. Za studijske snimke fotografi se služe i kamerom srednjeg formata.

Većina *Poletovih* fotografija napravljena je jednostavnom opremom: kamerom leica formata, flešom i vrlo često širokokutnim objektivima – takvom opremom koja najbolje može udovoljiti zahtjevima za brzinom, trenutnim reagiranjem.

U cilju što istinitije fotografije fotografima grupe *Magnum* bilo je preporučeno da se što više služe objektivima normalne žarišne duljine, kako bi perspektiva na fotografijama što više odgovarala onoj koju vidimo okom. Za razliku od njih *Poletovi* se fotografi najčešće služe širokokutnim objektivima, ali ne da bi dobili deformacije, kako su to radili Bill Brandt ili Jeanloup Sieff na primjer. Upotrebljavaju ih i za snimanje portreta, često s veće udaljenosti, tako da su osobe male, a istodobno je obuhvaćeno mnogo prostora oko njih. Takvi objektivni dovode do iskrivljenja na rubovima fotografije, a u kombinaciji s donjim ili s gornjim rakursom dobiva se dojam da se prostor obrušava. Svi dijelovi fotografije podjednake su oštine jer je i dubinska oština širokokutnih objektivna veća. Širokokutni objektiv uvodi prostor slike u prostor promatrača, a ujedno je i jedno od sredstava za izražavanje subjektivnog stava.

Govoreći o prvim foto-žurnalistima u Njemačkoj Gisèle Freund navodi da je fotograf morao ostati nezapažen, nije smio dopustiti ni da ga vide, ni da ga čuju – stoga upotreba fleša ne dolazi u obzir. Suprotno tome, *Poletov* fotograf služi se određenom dozom agresije, objekti snimanja svjesni su njegove prisutnosti, pa se fleš upotrebljava često i bez problema. On omogućuje brzo reagiranje i u prilikama kada su svjetlosni uvjeti nepovoljni, noću, te daje strukturi slike napetost, jako i dobro osvijetljen glavni lik naspram tamne pozadine. Samo tehničko ustrojstvo fleša određuje distancu između kamere i objekta, unutar koje će ovaj biti dobro osvijetljen i oštar.

Značenje koje se pridaje rock-rubrici odrazilo se na veliku zastupljenost rock-fotografije na stranicama *Poleta*. Ovdje razlikujemo fotografije snimljene na koncertima, koje prikazuju izvođače i publiku; snimke glazbenika napravljene iza scene ili u druženju s njima prilikom vođenja intervjua, te režirane snimke rock-pjevača i grupa u kojima se nastoji predočiti njihovo glazbeno i životno usmjerenje, ponašanje, odijevanje – riječju, njihov image. Snimci s koncerata uvjetovani su da im svjetlom (uz upotrebu fleša), dinamikom koncerta, ponašanjem muzičara na sceni, položajem koji fotograf sebi izvojšti u publici ili na sceni.

Novi je val u *Poletu* praćen tekstom (reportažama, prikazima, kritikama, intervjuima) i fotografijom, što je pomoglo popularizaciji i fotografije i glazbe. Svi *Poletovi* fotografi snimali su rock-teme, a Kalenić se upravo specijalizirao i afirmirao na tom polju, što mu je donijelo širu

afirmaciju. Poznate su njegove fotografije Joan Armatrading, Tine Turner. Zelmanović sam kaže da mu je snimanje koncerata bilo posebno drago, a najviše ga je zanimalo snimanje iza bine (npr.: Lena Lovich). Knaflec i rock-teme prilagođuje svom izrazu – radi grupne i pojedinačne portrete muzičara na kojima oni poziraju samo za fotografa, a izvan konteksta koncerta (npr.: G. Bregović, D. Bogović, Prljavo kazalište). I kad ne poziraju, snimljene su osobe uglavnom svjesne prisutnosti fotografa. Kao Brassai ili Diane Arbus, *Poletovi* fotografi žele da ljudi koje snimaju budu što svjesniji čina u kojem sudjeluju. Potiču ih na poziranje i na gledanje pravo u kameru kako bi postali svjesni svoje slike i toga da će ih netko gledati. Zbog toga se ljudi nastoje prikazati onakvim kakvima žele da ih drugi vide, i tako se najčešće najviše otkrivaju. Fotograf kadrira fotografiju dok je snima i kasnije više ne mijenja njezin izraz. Fotografija nastaje, tako reći, pritiskom na okidač, nema naknadnog kadriranja pod aparatom za povećavanje ni eksperimentiranja u laboratoriju. Crni rub, važan konstitutivni element svake fotografije objavljene u *Poletu*, znak je da je riječ o punom kadru. Grafički urednik poštuje taj puni izrez, on čak inzistira na njemu. Ondje gdje ga nema crta ga ili lijepi. Na primjer, oko fotografija J. Bistovića, koji prvi i jedini put snima za *Polet* fotografije anketiranih u povodu kongresa SSOJ, Trbuljak crta crni rub krivudavom linijom, ne skrivajući intervenciju. Ponekad je taj rub tako širok da se vidi perforacija i numeracija filma.

O crnom okviru Trbuljak kaže: »Nismo ga mi izmislili. On je čest u fotografskim časopisima. Fotografi ga ostavljaju kao zaštitu kadra da se ne bi interveniralo u fotografiju. U *Poletu* je često bilo reportažnih fotografija koje nisu bile tako kvalitetne, pa im je rub davao kompaktnost. Kod nedorečenih fotografija taj okvir je pomogao. On sve elemente u fotki dovede u red. Bilo je prigovora od starije publike i izdavača da crni rub znači agresivnost, da fotografije izgledaju kao osmrtnice. Meni je on u grafici služio da drži fotografiju da se ne raspline, a ujedno da drži i čitavu stranu. To je, međutim, bilo očitano kao izraz provokacije, mladenačkog bunta. Kvaliteta nekih objavljenih fotografija bila bi diskutabilna, ali ovako s rubom one su profunkcionalne.« Zelmanović izjavljuje da prije rada u *Poletu* nikad nije radio fotografije s crnim rubom, ali kako se on u *Poletu* zahtijevao, počeo ga je ostavljati. Radio je fotografiju punog izreza, ali iz tehničkih razloga nije mogao dobiti crni rub, pa ga je dosvjetljivao, a kasnije je modificirao dio aparata za povećavanje, čime je uklonio tehničke prepreke za njegovu izradu.

Dučak kaže da je u novine uvijek donosio fotografije s crnim rubom jer su mu tako fotografije likovno bolje izgledale. No grafički bi ga urednici odrezali, pa se stoga on ne pojavljuje ranije u novinama. (Moram priznati da sam listajući ranija godišta *Poleta* i *SL*-a ponekad nailazila na fotografije s crnim rubom, ali nisam uspjela razaznati je li ga grafički urednik naknadno dodao ili je fotograf donio takvu fotografiju.)

Vučemilović, Strikoman, Posavec, Vesović, Hrkač, kao studenti filmskog snimanja, na Akademiji moraju raditi fotografije punog izreza budući da u filmu ne postoji mogućnost naknadnih promjena kadra, no ostaje pitanje, koliko je to utjecalo na njihovu izradu crnog ruba na fotografijama namijenjenim novinama.

Govoreći o bijelom okviru oko fotografija u novinama i časopisima, zbog čijeg izostanka profesionalci prigovaraju, S. Sontag misli da je riječ o modelu naslijeđenom iz slikarstva.¹³ Ne bih se složila s idejom da je u pitanju preuzimanje nekog modela. Riječ je naprosto o potrebi da

se poštuje nečiji autorski rad. Za razliku od slika koje se nitko ne usuđuje prekadrirati, ta je pojava, na žalost, vrlo česta kod fotografije. Većina grafičkih urednika, pogotovo u nas, smatra da ima pravo na interveniranje u fotografiju, što nam dovoljno govori o položaju fotografije koja još uvijek nije prihvaćena kao umjetnička disciplina ravnopravna slikarstvu ili skulpturi na primjer.

Iako Trbuljak u većini slučajeva ne intervenira u fotografije, ponekad ih reže i dodaje rub tako da intervencija nije odmah uočljiva (npr.: u broju 98 reže Vesovićev portret G.T.). Ponekad, kad ima mnogo fotografija na istu temu (koncert npr.), slaže ih tako da se preklapaju, a gdje ih reže na manje dijelove i kolažira (npr. ilustracija na temu »Seks i mladi«). I sam Trbuljak govori kako se nije uvijek držao pravila da ostavlja čitavu i čistu fotografiju. Kaže da je to vjerojatno bilo zbog zamora od materijala i posla.

Malo je i Trbuljakovih intervencija bojom. Obično je posrijedi bojenje detalja. Tako u broju 109. boji majicu i oči djevojke na fotografiji, a u broju 111/112 zvijezdu na pionirskoj kapi na jednoj, a usne na drugoj fotografiji. Te intervencije nikad nisu agresivne i ne narušavaju niti mijenjaju originalni izgled fotografije.

Fotografije su često potpisane, ali, na žalost, ne i uvijek.

U *Poletu* u ovom razdoblju dolazi do više promjena glavnih i odgovornih urednika: nakon Ninoslava Pavića kratko je vrijeme v.d. urednika bio Ratko Bošković, da bi ga zamijenio Zoran Franičević, koji nakon nekih trzavica od broja 147 mjesto prepušta Mirjani Rakela.

Prvu fotografsku postavu *Poleta* u jesen 1978. čine Siniša Knaflec, Danilo Dučak, Andrija Zelmanović i Tomislav Videc. Odmah u početku nastavljen je suradnja s fotografima koji su otprije djelovali u redakcijama omladinskih novina. »Kasnije dolaze i drugi fotografi, donose svoje fotografije, a oni koji su bili interesantni odmah dobivaju zadatke« – kaže Trbuljak. Dodaje još i to da je Knaflec bio velika zvijezda, »kojega smo svi držali kao kap vode na dlanu«.

Knaflec, za razliku od ostalih, nikad ne ide na reporterske zadatke. Njegov se rad kreće gotovo isključivo u domeni studijske fotografije, u čemu postiže zapažene rezultate. Njegove su fotografije prepoznatljive po jednostavnoj i uravnoteženoj kompoziciji, blagom, ravnomjernom osvjetljenju, likovima koji poziraju, često u frontalnom stavu, na neutralnoj pozadini. U *Poletu* br. 94/1979. objavljen je intervju s njim, iz kojega saznajemo da je fotograf-autodidakt, da je radio na TV-Zagreb i napustio posao da bi izabrao fotografiju kao profesiju. Spominje Željka Jermana, koji se fotografijom počeo baviti nakon gledanja filma »Blow Up«, i kaže: »Nisam siguran da i sa mnom nije isti slučaj.« Danas se Knaflec nalazi u SAD, i ne zna se bavi li se i dalje fotografijom. Andriju Zelmanovića u *Polet* su pozvali Pipo i Kuljiš. Učio je u hodu i pokazao osobine pravog fotografa profesionalca koji je kadar korektno i na svoj način snimati različite teme: rock, rudare, sezonske radnike, portrete. I on je autodidakt.

Danilo Dučak školovao se na ALU (odsjek slikarstva) i na AKFT (odsjek kamere). Na ovu drugu upisao se isključivo radi fotografije, i kad se, prema programu studija, prešlo samo na rad kamerom, prekinuo je studij. Danas malo snima, uglavnom se bavi slikarstvom i ilustracijom u kojoj kombinira fotografiju i zračni kist.

(U pojedinačnom radu *Poletovih* fotografa nalazimo sve osobine o kojima sam govorila kao o osobinama *Poletove* fotografije, stoga ih kod svakog pojedinog autora neću ponavljati. Osim toga, pojedinačni opus *Poletovih* fotografa u *Poletu* i izvan njega tema je zasebnih studija. Uz to, u povodu samostalnih izložaba Posavca i Vesovića u CEFFT-u u Zagrebu, te izložaba fotografija pojedinih »poletovaca« u Srećnoj gale-

riji u Beogradu, Davor Matičević i Slavko Timotijević pisali su opsežnije o autorima, pa upućujem na kataloge tih izložaba.)

U *Poletu* br. 115/116 čitava je šesta stranica posvećena fotografima ovog lista. U intervjuu koji je s njim vodila neka Nina (Ožegović?) Kalenić izjavljuje: »Na neki način u *Polet* sam došao može se reći slučajno, nakon što sam po narudžbi jednog beogradskog muzičara snimio neke fotke i kasnije objavio u *Poletu*.« Na pitanje kakve mogućnosti *Polet* pruža fotografu, odgovara: »Mislim da je *Polet* list koji fotografu pruža mogućnost velike kreativne slobode. Na neki način dozvoljava da i fotograf kroz svoje fotke izrazi neke svoje stavove, tako da ta fotografija nema više samo informativnu vrijednost, nego postaje svjedočanstvo jedne ličnosti koja iza nje stoji.« Osim rock-fotografija, izdvojila bih njegovu fotografiju iz vojničkog kluba s vojnikom ispred foto-tape-ta s prikazom pejzaža, koja je vrlo bliska fotografskom senzibilitetu dominantnom u američkoj fotografiji osamdesetih. Kalenić je jedini fotograf iz ove generacije kojemu je tiskana foto-monografija.

Milislav Vesović počinje se baviti fotografijom u *Foto-klubu Zagreb*, a zatim se upisuje na AKFT. I prije *Poleta* radio je u novinama, a za Trbuljaka je 1980. bio »dečko koji najviše obećava«.¹⁴

Vrlo mnogo radi u *Poletu*, posebice reportaže (npr.: iz potresom razorene Crne Gore, »Gredelja«, Osijeka...) i portrete (M. Delić, Đ. Novković, M. Novosel, golman Šarović), i razvija prepoznatljiv stil s naglašenim svim onim obilježjima spomenutim kao obilježja *Poletove* fotografije. Kasnije mnogo radi za *SL*. Zajedno s Posavcem, s kojim danas kreira naslovnu stranicu tjednika *Danas*, osnovao je fiktivni studio MO (meko okidanje). »U foto-žurnalizmu, kojim se prvenstveno bavi, realizam je nužan, a kod poletovaca je naglašen. Kod MO/autora je osnovni stav. No, za razliku od Ivana Posavca, Vesović ne teži naturalizmu, nego specifičnoj idealizaciji motiva.«¹⁵

Ivan Posavec dolazi u *Polet* tek u proljeće 1980, kao afirmirani fotograf koji je sudjelovao na mnogim izložbama, a 1976. u broju 8 časopisa *Spot* njegovom je radu posvećeno desetak stranica. »S druge strane, potpuno je jasno da se i kroz tematski raznorodne rodove provlači potpuno artikulirani način gledanja i mišljenja koji u sebi sadrži sledeće veoma prepoznatljive elemente: anegdotu (što smatramo važnim elementom za svaku dobru novinsku fotografiju), neposrednost i direkt-nost (svest fotografa i aktera o sopstvenoj ulozi) i prostornost (tačno lociranje aktera u milje koji definiše karakter i značenje anegdote)« – rekao je o njegovu radu S. Timotijević.¹⁶ Posavec je diplomirani snimatelj i magistar fotografije, a danas radi kao fotograf u listu *Komunist*. Fedor Vučemilović počinje raditi u *Poletu* 1979. kao student AKFT. Sam kaže da je u *Polet* otišao iz čisto profesionalnih razloga i da je taj posao shvatio kao i svaku drugu »težgu«. Veliku važnost pridaje fotografiji u *SL*-u, gdje je jedno vrijeme bio urednikom fotografije i za koji je radio mnogo više nego za *Polet*. Najpoznatija njegova fotografija objavljena u *Poletu* jest ona na kojoj djevojka povraća pred našim očima. Danas se profesionalno bavi fotografijom.

Šime Strikoman još je jedan snimatelj po struci, a snimanjem se danas najviše i bavi. U *Polet* dolazi tek 1980, no odmah od početka ima arti-

14

Davor Matičević, katalog izložbe M. Vesovića, CEFFT, Galerije grada Zagreba, Zagreb 1988.

15

Ibid.

16

Slavko Timotijević, Od dokumentarnog ka autorskom pogledu, katalog izložbe I. Posavca, Srećna galerija, Beograd 1984.

kulirani pristup novinskoj fotografiji i iskorištava mogućnost izražavanja vlastitih stavova fotografijom, koju *Polet* nudi. Mnogo je radio u *SL*-u, a na izložbi svojih novinskih fotografija u zagrebačkom SKUC-u izlaže zajedno fotografije i novine u kojima su one objavljene, stvarajući tako mogućnost promatranja iste fotografije unutar i izvan konteksta novina.

Jasmin Krpan uvijek je težio akciji i danas je agencijski fotograf koji se nastoji zateći ondje gdje je »vruće«. Od fotografija objavljenih u *Poletu* izdvojila bih one snimljene u cirkusu »Varga«. U *Poletu* se nije uspio istaknuti kao snažnija autorska ličnost; vrlo je često sama tema fotografije bila izražajnija nego stil.

Goran Pavelić Pipo jedan je od *Poletovih* novinara koji se bavi i fotografijom. Njegova su omiljena i najčešća tema, barem kad je o fotografiji riječ, »curice«, koje slika s izuzetnom naklonošću. Susreće ih na ulici, ispred škole, na izletu, tulumu...; one se smiješe, koketiraju, a on ih snima naprosto onakvima kakve jesu.

Za *Polet* je povremeno radio i Branko Hrkač. Mladen Graberski, Stjepan Polgar, Mario Braun, Boris Popović, Josip Bistrovic, Marko Tadić, Goran Girin, Predrag Bosnar, Damir Bolanča javljaju se tek s po jednom ili s nekoliko fotografija, a Darko Vukov Colić tek će kasnije raditi više u ovom listu.

Poletova briga za fotografiju očituje se i u tome što je već u trećem broju raspisan natječaj za fotografiju. Cilj je natječaja »da *Polet* ima dobre fotke«, a u propozicijama se navodi da je jedna od tema rock. Na istoj stranici uočavamo stanovit edukativni pristup čitatelju. U propozicijama natječaja spominje se da bi bilo poželjno slati kontakt-kopije, a neupućenima se objašnjava što je to. U slikovnom dijelu koji sve to ilustrira prikazane su kontakt-kopije D. Dučaka, na kojima je jedan snimak zaokružen, izdvojen i povećan, čime se čitateljima i potencijalnim natjecateljima pokazuje kako to rade profesionalci.

Nagrade su pretplata na fotografski časopis *Photo* i foto-materijal, što dopunjuje ilustraciju težnje da se radi na fotografskom opismenjavanju čitatelja i potencijalnih fotografa, te da se mladi potaknu na bavljenje fotografijom.

Na žalost, kvaliteta fotografija prispjelih na natječaj razočarala je. Već u listopadu 1979. u Galeriji SC u Zagrebu priređena je izložba *Poletove* fotografije. Izloženi su bili radovi Kalenića, Vesovića, Zelmanovića, Dučaka i Knaflca. U najavi izložbe u *Poletu* br. 104 piše: »Nemojte se iznenaditi kad primijetite koliko su *Poletove* fotografije bolje od onih što se objavljuju u *Startu*, *Vjesniku*, *Dugi*, *Ninu*... I bolje i drugačije.«

Poletova fotografija izlagana je još na izložbama jugoslavenske rock-fotografije u SKC-u u Beogradu 1980. i 1981. na već spominjanoj izložbi »Nova fotografija 3« (1980) u Zagrebu, Beogradu i Mariboru, na »14. salonu mladih« u Zagrebu 1982, te prilikom samostalnih izložaba pojedinih *Poletovih* fotografa.

Pogledajmo što pojedini fotografi s kojima sam razgovarala misle o svom radu u *Poletu*, njegovu utjecaju na njihov rad i ulozi Gorana Trbuljaka i o fenomenu *Poletove* fotografije, a kako na nju gledaju kritičari u tekstovima koji su mi bili dostupni.

U intervjuu za *SL* u povodu njegove samostalne izložbe u CEFFT-u Posavec izjavljuje: »U prvo sam vrijeme prezirao rad u novinama. Imao sam potrebu da svoj rad prikažem na izložbama. U ovom trenutku ne bih mogao bez štampe. U *Polet* dolazim jako kasno – 79/80. *Poletova* škola tada već maksimalno funkcionira. Ja dolazim naknadno, na nagovor Vesovića, i na široka vrata ulazim u taj posao.

U fotografijama koje sam radio u Klubu bilo je dosta formi, estetike,

ali u to vrijeme su nastajale fotografije koje nisu imale veze s estetikom. Neke od njih, a mogu se vidjeti na ovoj izložbi, nastale su četiri, pet godina prije mog dolaska u *Polet*, a kasnije su bile objavljene u *Poletu* kao ilustracije. Nisu bile datirane i zapravo se mislilo da su nastale u vrijeme kad su objavljene. To ne znači da sam bio prorok, naprosto sam radio s tim pomakom.

Iako *Polet* nije bio bitan za moje formiranje, on me šire plasirao. Kad ti je fotka odštampana u novinama, onda je to podvrgnuto kritici. Tek tada čuješ vibriranje i čovjek se pomalo preispituje. Važno je da li ti ljudi osjete fotku ili ne. (...) Sreća je što je u *Poletu* bila takva redakcija, Trbuljak (...) naprosto se moglo raditi. Nisu se previše miješali u tvoj dio posla. Tu je zapravo najveći dio Trbuljakove moći. On je bio puno stariji od svih njih. Bio je isfurani konceptualac i autoritet. Mislim da mu ta priča oko *Poleta* danas više šteti nego koristi. On je i prije *Poleta* radio prekrasne stvari, a radi ih i sada. U fotografiji postoji više slojeva. Netko vidi samo vanjsku manifestaciju. Ali bitno je osjetiti taj pomak i geg, naboj unutar svega toga. Gogi je to osjetio. Grafički je osjećao fotografiju. On je upropastio masu fotografija. to je normalno. Prilagođavao ih je sebi, grafičkom materijalu. Ni danas mi nije jasno da li neke fotografije nije osjetio ili ih nije mogao uvrstiti u svoj grafički model.«¹⁷

Iako negira *Poletov* utjecaj na svoje formiranje, Posavec priznaje postojanje fenomena »*Poletove* škole«.

Za razliku od njega, Milisav Vesović kaže: »Ja sam prvo radio u *SL*-u. Tamo je fotografija egzistirala prije *Poleta*, ali s *Poletom* je revolucionarno bilo to što se prvi puta počela tiskati u offsetu. Fotografija se izjednačila s tekstom i počela zauzimati jednaki prostor kao i tekst. To je zasluga Gorana. On je, naravno, usmjeravao koga je mogao. Ali vremenom, jer svaki medij ima svoje zahtjeve, svoj jezik, bez obzira na samo autorstvo, zbog samog medija to postaje slično i onda nastane fama o *Poletovoj* fotografiji koja je čista izmišljotina. Najlakše je reći: 'To su *Poletovi* dečki, to je *Poletova* fotografija', iako to ništa ne znači. To su ljudi koji su jedno vrijeme radili skupa, a onda su otišli svatko svojim smjerom. (...) Ja se gnušam tih etiketa. To je isto vrijeme, slična osjetilnost.«¹⁸

Danilo Dučak rekao mi je u razgovoru da ne priznaje termine »nova novinska fotografija«, »*Poletova* škola« ili »*Poletova* fotografija«. »U *Poletu* ništa nije izmišljeno. Ne može biti *Poletove* fotografije kad smo mi već takve fotografije donijeli u *Polet*. Tvrdim da u par brojeva listova u kojima sam prije radio (*Omladinski tjednik*, *SL*) ima sigurno par fotki koje bi se mogle staviti u *Polet* i ne bi se vidjela razlika.« Tretman fotografije u *Poletu* je utjecao, po njegovu mišljenju, na stvaranje onoga što je nazvano »*Poletovom* školom«. Nadalje kaže da je atmosfera u *Poletu* bila vrlo poticajna, mnogo se putovalo, fotografi su imali slobodne ruke. »Te su fotografije bile efikasne, jer ipak se radilo o novinama.« Na pitanje smatra li da je Trbuljak imao utjecaja na formiranje fotografa odgovara da on sâm nije imao takav osjećaj, iako smatra da je Trbuljak ipak utjecao na fotografe izborom fotografija za objavljivanje.

I Fedor Vučemilović »*Poletovu* školu« smatra izmišljotinom. »Atmosfera oko *Poleta* u to je vrijeme bila euforična, urednici su u gradu gleda-

17

Markita Franulić, Treba to ubosti!, intervju s I. Posavcem, *SL*, br. 900/1985, str. 34.

18

Markita Franulić, Ja sam svjetlo, ljudopis, vremepis, intervju s M. Vesovićem, *SL*, br. 8 (971)/1988, str. 34.



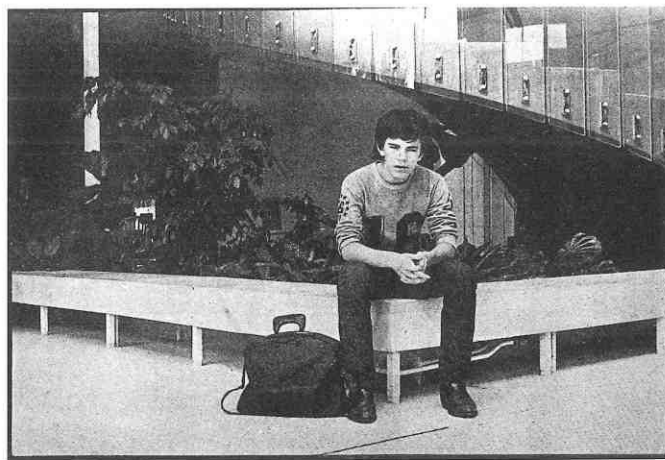
Foto: Andrija Zelmanović

ni kao bogovi. Mene to nije impresioniralo. Ja sam dolazio iz Nove umjetničke prakse i nije mi trebala afirmacija te vrste, no kako je to bilo jedino mjesto gdje se objavljivala fotografija takvog tipa, otišao sam u *Polet*.«

Za razliku od fotografa (osim Zelmanovića čije sam mišljenje već nave-
la) koji negiraju *Poletovu* fotografiju ili joj pridaju manje značenje od onoga koje joj se pripisuje, povjesničari umjetnosti, koji su se bavili tom pojavom, smatraju je vrlo bitnom i značajnom – i samu po sebi i po njezinu utjecaju na kasniju novinsku fotografiju i fotografiju u Jugoslaviji uopće. Može se reći da, kad govore o novijoj jugoslavenskoj fotografiji, vrlo često (barem implicitno) čine podjelu na pred-poletovsko i post-poletovsko razdoblje.

Pišući o fotografiji Borisa Cvjetanovića, koji nije bio »poletovac« i koji svoju medijsku promociju doživljava tek kasnije u *SL*-u, Želimir Košćević uvod teksta posvećuje *Poletovoj* fotografiji, a na istom se mjestu služi i terminom »post-poletovski«: »(...) Sigurno je, međutim, da je ova generacija snažno utjecala na formiranje jednog novog tipa fotografske vizualnosti čiji likovni asketizam ostavlja malo prostora za uspostavljanje nekih čvršćih genetskih veza s onim duhom koji je poletovsku fotografiju izdvajao u našoj percepciji fotografske ikonofsere kao jednu jedinstvenu duhovnu i stilsku cjelinu. Utjecaj se više očituje 'en bloc', kao bogato plodno tlo, dobro pripremljen teren za korak različit od prethodnog, kojim se dešava kvalitativni pomak od uzoraka fotografske estetike stvorene na novinskim stranicama *Poleta*. Ikonom-
klastički radikalizam postkonceptualizma, opća tendencija redukciji izražajnih formi i različiti aspekti analitičkih umjetničkih postupaka do potpunog, a katkada i doslovnog razgoličenja umjetničke supstance, našli su u rečenoj hladnoj izražajnosti fotografije između 1978. i 1982. medijski kanal koji se savršeno preklapao s dinamičnim subkulturnim miljeom rock-muzike, ali je već tada u sebi sadržavao melankolične i nostalgijne gene (...)«¹⁹

Slavko Timotijević: »(...) možda treba samo dodati da je ova generacija fotografa, osim uvođenja novog senzibiliteta u novinsku fotografiju, udarila temelje i savremenoj rock-fotografiji kod nas. Iako su drugi omladinski časopisi takođe negovali rock, nijedan od njih nije uspeo da



izbaci čitavu generaciju, već samo pojedinačne, mada zapažene primere (...)«²⁰ U almanahu novog vala u Jugoslaviji isti autor piše: »Danas je jasno da je uloga *Poleta*, zagrebačkog omladinskog nedeljnika, više-struka, a naročito značajna za afirmisanje novog fotografskog senzibiliteta i stvaranje čitave generacije mladih fotografa o kojoj se danas govori kao o *Poletovoj* školi fotografije.«²¹ Timotijević dalje govori o novoj fotografiji »čiji je koncept *Polet* predložio«, i nastavlja: »Činjenica da su se na fotografijama počela objavljivati lica iz savremene okoline, face smelog pogleda, tela telesna, a put putena, i situacije dramatično stvarne, značila je uvođenje nove fotografske estetike.«²² Dodaje još da je na nama »da konstatujemo pre svega jednu značajnu produkciju koja je daleko odjeknula kod nas, pa i dalje«. Timotijević smatra da se o *Poletovoj* fotografiji »više ne može govoriti kao o kontra-kulturnom fenomenu, već o usavršenom stilu čiji jezik ima te sposobnosti da komunicira i izvan strogih granica novinskog medija, posebno u prostoru koji se može označiti kao dokumentarno-istorijski (ova funkcija će biti tek naknadno otkrivena) a pre svega u širem prostoru savremene umetnosti.«²⁴

Davor Matičević o *Poletovoj* će fotografiji reći: »(...) Zajednički su dnevno preispitivani doseg i moguće značenje novinske fotografije. Tu je prvi put sistematski uspostavljeno i poštivanje fotografskog rada – od razine potpisivanja autora, preko usvajanja danog izreza, do korištenja individualnih afiniteta i shvaćanja. U prepletu tipova fotografija (odnosno kategorija) reportažne ili čak life-fotografije, na jednoj strani, te poziranja ili mladenačkog ironiziranja života, na drugoj strani – nastala je vrsta foto-esejističkog rada koja je potkraj sedamdesetih godina ime-

20

Slavko Timotijević, *Rock fotografija*, Foto kino revija, br. 7–8, Beograd 1982, str. 9.

21

Slavko Timotijević, *Novotalasna fotografija u rock-ključu*, Drugom stranom (Almanah novog talasa u SFRJ), Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd 1983, str. 54.

22

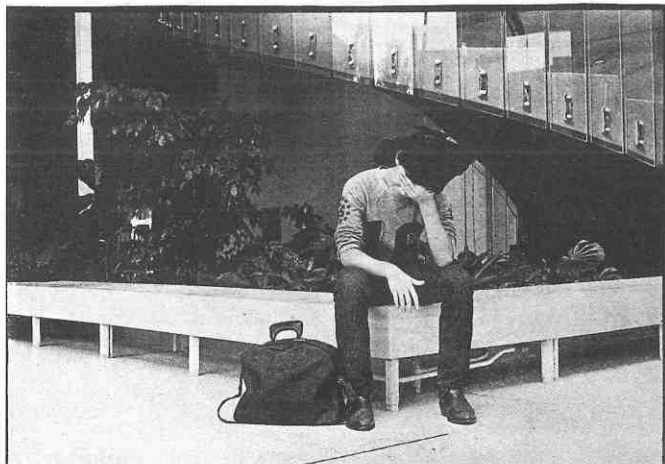
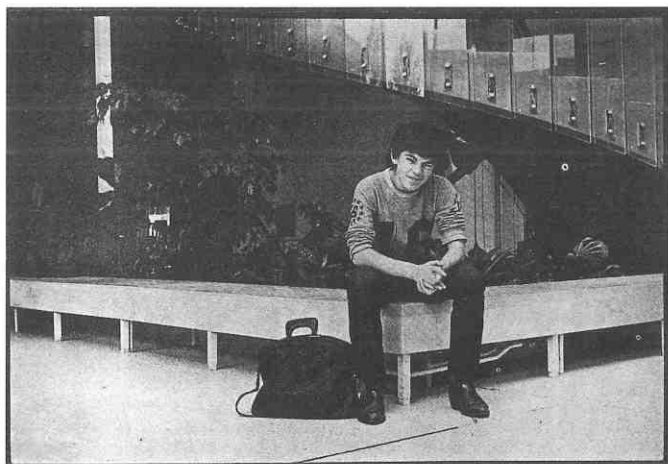
Ibid.

23

Ibid., str. 55.

24

Slavko Timotijević, *Od dokumentarnog ka autorskom pogledu*, katalog izložbe I. Posavca, Srećna galerija, Beograd 1984.



novana *Poletovom* fotografijom. (...) Sugestivnost je u tome bila drugačija od one kod afirmiranih novinskih fotografa srednje generacije, a individualne prepoznatljivosti. (...)»²⁵

Vladimir Gudac smatra da je u našim novinama tretman fotografije antifotografski, jer veličina fotografije ovisi o rubrici u kojoj će biti objavljena i o važnosti teme, a ne o kvaliteti fotografije. »Činjenica da postoje redakcija, novina i fotografi koji drugačije misle o fotografiji u novinama i to pokazuju svojim radom jest najčvršći povod da se govori o *novoj novinskoj fotografiji* u nas.«²⁶

Već i sama činjenica da je *Poletovoj* fotografiji posvećen čitav jedan broj časopisa dovoljno govori o značenju pridanom toj pojavi.

U napisima su *Poletovoj* fotografiji pripisivani različiti atributi. Govori se tako o njezinoj »hladnoj izražajnosti« (V. Gudac), »ležernoj narativnosti« (Ž. Košćević), »naglašenom realizmu«, »školi ironije« (D. Matičević).

Za daljnji razvoj novinske fotografije vrlo će važan biti *Studentski list*, koji nakon stanovite krize i stanke ponovo počinje izlaziti u školskoj godini 1980/81. Njegov je grafički urednik Boro Ivandić, a uskoro mu se pridružuje Fedor Vučemilović kao urednik fotografije. U isto vrijeme *Polet* potresa kriza; s posljednjim ljetnim brojem 1981. napušta ga Trbuljak, a fotografi će se s vremenom preseliti u *SL*. U *SL*-u, za razliku od *Poleta*, fotografija vrlo često nije vezana uz tekst. Objavljuje se svaka dobra fotografija, bilo da je uz tekst vezana neposredno, samo asocijativno, ili pak nikako. List se jedno vrijeme tiska na velikom formatu, tako da su fotografije izuzetno velike, a kad je samo jedna velika fotografija na naslovnoj stranici, doima se kao plakat. U kasnijoj se fazi u fotografije objavljene preko čitave stranice montira tekst, tako da fotografija određuje prijelom teksta.

Zelmanović, Pošavec, Vesović radit će za *Start* i u nj će unijeti fleš, širokokutni objektiv, crni rub i, naravno, svaki svoj stil. U *Startu* se ti fotografi okušavaju i u fotografiji u boji, u čemu se Zelmanović najbolje snašao. I revija *Svijet* sve se više počinje oslanjati na fotografije doma-

ćih autora a nešto manje se služi ilustracijama iz stranih časopisa. Uz uređivačku politiku razlog je tome i činjenica da su bivši *Poletovi* fotografi uglavnom napustili omladinski tisak i, kad rade za novine, rade za *Vjesnikova* izdanja. No ne smijemo smetnuti s uma da su se njima u tom poslu pridružili i drugi fotografi.

Posrednim ili neposrednim utjecajem *Poleta* i *SL*-a položaj se fotografije, napose u omladinskom tisku, poboljšao, ali nijedne novine više nisu stvorile svoju fotografsku »školu«.

Riječi Ješe Denegrija o Carl-Heinzu Hargesheimeru mogle bi se primijeniti i na »*Poletove* fotografe«. Denegri govori o Hargesheimeru kao o fotografu koji shvaća svoj poziv kao poziv modernog intelektualca – kompletnog autora koji samokritički promišlja razloge vlastitog djelovanja. Takav fotograf ne luta za slučajnim, »sretnim trenutkom«, nego se mora udubiti u socijalnu i duhovnu bit realnosti i stoga zna da slike koje će o njoj donijeti neće biti niz više ili manje uspješnih epizoda, nego naprotiv zbir što potpunijih zaključaka o historijskim prilikama u kojima djeluje.²⁷

I Hargesheimer i »*Poletovi* fotografi« donose u mnoštvu prividno rasutih prizora potpunu amblematsku predstavu jednog društva i jednog vremena sa svim njegovim prolaznim, ali vrlo rječitim životnim manifestacijama.«²⁸

25

Davor Matičević, katalog izložbe I. Posavca, CEFFT, Galerije grada Zagreba, Zagreb 1985.

26

Vladimir Gudac, Nova novinska fotografija, Pitanja br. 10–12, Zagreb 1980, str. 6.

27

Ješa Denegri, Tumač istorijskog vremena, Foto kino revija, br. 2, Beograd 1983, str. 14.

28

Ibid.