



## Zvonko Maković U ime ruže

Kasnih sedamdesetih godina afirmirala se u Zagrebu jedna izuzetno zanimljiva grupa mladih fotografa, afirmirala se zahvaljujući prije svega omladinskoj štampi koja i sama poprima nove medijske vrijednosti. Izlazeći iz rezervata tradicionalnog shvaćanja »mladosti«, ta štampa, da budem konkretniji list »Polet«, postaje tiražnom robom koju podjednako čitaju i stariji. Da se radilo o zaista važnom fenomenu ne samo za povijest našeg novinstva, već i kulture općenito, svjedoče upravo pojedinci koji su izrasli u »Poletu« s prelaza sedamdesetih u osamdesete godine. Tu prije svega mislim na fotografe od kojih neki danas predstavljaju sam vrh jugoslavenske fotografije. Te početne godine obnovljenog »Poleta«, kada ovaj list grafički uređuje Goran Trbuljak, više su nego poticajne za ozbiljnije istraživanje uloge i značenja novine kao medija. Nije naodmet spomenuti kako se o tome, kao i o momcima s kamerom, o tzv. »četvrtoj generaciji zagrebačkih fotografa«, već pišu i diplomatske radnje na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Jedan od nesumnjivo najintrigantnijih, najoštrijih, ali i najosobnijih fotografa koji se već nekoliko godina redovito javlja na stranicama tiražnih listova i magazina, a koji je sazrijeva u ondašnjem »Poletu«, jest *Milisav Vesović* (1953). Što je to što njegove fotografije čini prepoznatljivima, a što im istodobno daje visoke vrijednosti? To je prije svega osoban stav prema predmetu što ga snima, stav lišen koliko sentimentalnosti i patetike, toliko i želje za dominacijom, stav lišen superiornosti onoga koji bira. Između objekta, a to je najčešće ljudsko tijelo, i fotografova oka postoji uočljiva distanca koja stvara odnos napetog iščekivanja. Nešto zajedničko odvija se istodobno i u predmetu koji se motri i u fotografovoj svijesti. Kamerom se registrira taj odnos koji bi se u Vesovićevu slučaju lako mogao nazvati »nesentimentalno uosjećavanje«. Kamerom se, međutim, hvata i distanca, realan prostor koji predmet odvaja od oka. Upravo naglašeno prisustvo distance omogućava poseban autorski rukopis, stav po kojemu se činjenična stvarnost snimanjem ne želi mijenjati. Ono pak što se na izabranom predmetu nastoji istaknuti jest neobičnost u običnom. Bilo da se radi o svakodnevnim stvarima, bilo o ljudskim licima, Vesović će sretno odabranim rakursom, postavom u kadru, rezom ili pak kontrastom svjetla i sjene

izvući najveći mogući stupanj neobičnog i nepoznatog što će snimanim objektima dati onaj odlučujući višak značenja po kojemu će fotografija biti dojmljiva.

Predmeti koje snima potječu iz svakodnevice, mogu čak biti i banalni. Pažljivo izdvojeni iz svog uobičajenog konteksta, a natopljeni senzibilitetom vrsnog fotografa, oni počinju zračiti jednom potpuno drukčijom stvarnošću, emitirati potpuno nova značenja. Snimljen dio izloga prodavaonice, gdje se kao u kolažu sukobljavaju različiti fragmenti stvarnog – od izloženih artikala do čestitke za novu 1982. godinu i, što daje osobit značenjski udar, upozorenje »... i VI možete sutra stradati«; ili u drugom slučaju snimke komada sirovog govedeg mesa s otisnutim žigom »Jugoslavija«, pa sve do lica ljudi postavljenih u svoje tipične poze prepoznajemo isti promatrački naboj kojim autor atomizira činjenicu. Drugim riječima, Vesović nam neprestano otkriva višeslojnost poznatog, pokazuje kako se ispod tanke i prozirne ljuske koja obavija poznate stvari nalazi beskrajno mnoštvo neobičnosti.

Snimljeni događaji ne prelaze u neki poseban, apstraktan fotografski kvalitet. Ti događaji jasno signaliziraju kako su izrasli iz realnog života i ni u kojem slučaju ne nastoje prikriti svoje korijene. U portretima koje Vesović godinama radi i objavljuje na stranicama novina i magazina možda najbolje prepoznajemo odnos što ga ima sa svojim »objektom«. To je dijaloški odnos u kojem se razotkriva jedan šifrirani jezik što su ga u isti tren prihvatili i objekt i subjekt, ono što se fotografira i fotograf. U tom sporazumu nema ni forsiranog pozivanja na poslušnost, ni međusobnog laskanja. Fotograf ne potiče na poziranje, on ne traži neke posebne položaje niti želi atipičnost, on sklapa neku vrstu zagarantiranog dogovora: pogledom. Česti frontalni položaji svjedoče nam prisustvo svijesti o trenutku: pogled je uprt u fotografovo oko, oko koje je, međutim, skriveno kamerom. Tako se isključuje odbojnost ili strah, ali se ni ne sklapa neki čvršći emocionalni savez. Konačno, na svakoj se fotografiji može uočiti jedan osobito djelotvoran filter koji dvije kamerom i povezane i razdvojene strane neprestano drži na željenom odstojanju. To je ono što sam već ranije nazvao jasnom prisutnošću distance, registriranje realnog prostora koji dijeli fotografa od njegova modela.

Prije nekoliko godina Milisav Vesović bio je uključen u svojevrstu aferu. List »Polet« objavio je, naime, intervju s golmanom Šarovićem, a uz njega nekoliko Vesovićevih fotografija na kojima je golman gol. O razlozima skandala sada i nije potrebno posebno razglabati, međutim ono što svakako valja istaknuti jest činjenica da te fotografije jasno pokazuju međusobni sporazum fotografiranog i fotografa, točnije golma-



novu svijest o vlastitom položaju: biti gol pred kamerom, pokazivati sebe. Ta svijest neprikriveno zrači iz svakog dijela tijela, isto kao što ju je moguće naći i na seriji fotografija golog dječaka koju je isti fotograf snimio i izložio nekoliko godina kasnije. Dječak je zaokupljen svojom golotinjom shvaćajući je kao nešto stvarno, opipljivo. Takvo osjećanje opredmećene golotinje prenosi i na buket cvijeća koji mu služi za maštovite, infantilno erotske igrarije. Fotograf samo registrira događanje ispred sebe, događanje koje je sasvim sigurno isprovocirano prisutnošću kamere. Dodamo li ovom nabrajanju Vesovićevih fotografija muškog akta i onu na kojoj je prikazan Tomislav Gotovac za vrijeme njegove akcije *Zagreb, volim te*, mogli bismo ustvrditi kako je on možda jedini naš fotograf ozbiljno zaokupljen ovom temom.

Serijom novih radova, naslovljenom »Rosebud« (»Pupoljak«), Vesović potvrđuje svoju privrženost temi muškog akta. Sekvenca »Rosebud« čini mi se posebno značajnom za ovog fotografa. Radi se o sekvenci koju čini deset fotografija povezanih u smisaono zaokruženu cjelinu. Fotografije su istog formata, identično su kadrirane, jednako osvjetljene i prikazuju isti ikonografski motiv: muški akt, točnije, torzo snimljen u rezu ispod grudi do iznad koljena s ispruženim rukama od kojih lijeva pada uz tijelo, dok desna drži ružu kojom se poigrava s penisom. Ruža je nerascvala, dakle pupoljak, rosebud, a trnje s njezine stabljike pažljivo uklonjeno. Tijelo prikazanog mladića je mišićavo, glatke i čvrste kože mrljasto prekrivene crnim dlakama. Sva je pažnja usmjerena na središnji motiv: penis koji se iz kadra u kadar mijenja tvoreći tako jasan narativni sklop, svojevrsnu priču koja ima standardnu dramaturšku strukturu – početak, sredinu i kraj. Govoreći o pornografiji Adorno je zaključio kako pornografsku naraciju karakterizira odsustvo čvrste sheme, odsustvo početka, sredine i kraja. Blizak »pornografskoj imaginaciji« Vesović svojom sekvencom »Rosebud« upravo zbog čvrste organizacije elemenata ne zapada u pornografiju. Štoviše, njegove fotografije nisu čak ni opscene. »Jer puka eksplicitnost o seksualnim organima i aktima nije nužno opscena; ona to postaje kada je data u osobitom tonu, kada je polučila stanovitu moralnu rezonancu« (S. Sontag). Što je, dakle, »Rosebud«?

Da bi se odgovorilo na to pitanje, potrebno je svakako detaljnije razmotriti Vesovićevu priču ispričanu fotografskim jezikom i uklopljenu u sekvencu. U prvih se šest kadrova prati postupna erekcija. Mladić je postiže lakim udarcima ruže, nekom vrstom slatkog bičevanja. Ruža se još jasno ne raspoznaje budući da je fotografija registrirana samo u brzom pokretu. Osim pomaka ruke s ružom i penisa ostali je dio tijela pokazan u prividnom mirovanju: bedra, trbuh i ispružena lijeva ruka odražavaju jedva uočljive reflekske erotskog. Jedva uočljive, ali ipak prisut-

ne. U naredna dva kadra ruža potiskuje erektirani penis na gore, sam čin bičevanja prestaje, pa kamera mirno registrira aktere ove simbolične igre. Ruža se ukazuje kao ruža, a vrh penisa postaje nalik pupoljku. Tako se otvara područje novih značenja, područje u kom se metaforično i stvarno približavaju i pojašnjavaju. To će se osobito uočiti u devetom, predzadnjem kadru u kojem se ispruženim prstima penis potiskuje na dolje, dok se ruža odmiče i osamostaljuje. Istodobno tu se prepoznaje vrhunac igre, a tijelo nedvosmisleno zrači najvećim nabojem. I sve je koncentrirano u središnju, jasno prisutnu točku. Posljednji kadar donekle objašnjava prethodni, ali otvara i nove mogućnosti razumijevanja cijele priče. Ovdje, naime, dolazi do simbolične kastracije – penis je nevidljiv, utisnut između čvrsto priljubljenih bedara odakle se izdiže samo ruža, ruke i bedra čvrsto su pripojeni, a sve prikazano u mirovanju.

Vesovićevu je sekvencu »Rosebud« moguće čitati na više razina. Sasvim je sigurno da fotografov cilj nije bio ni provokacija, ni opscenost. Štoviše, njegova je priča čudesno nevinna i čista. Koristeći golo muško tijelo, i to onaj dio koji predstavlja središnje mjesto zabrana, najveći tabu, on je uspio izmijeniti konvencionalne pojmove i vrijednosti, grešno obrnuti u kreposno. Penis je simbol stvaralačke moći, a ruža čistoće: ona je slika duše. Uvodni dio sekvence moguće je shvatiti kao simbolično bičevanje (flagelacija), čime se teži iskupljenju, također čistoći. Sa stabljike ruže uklonjene su bodlje, pa se tako ne radi o mazohističkom užitku, već nevinoj igri koja će završiti simboličnom samokastracijom. Na kraju ostaje samo ruža koja je i simbol ponovnog rođenja.

Ranije muške akt-fotografije Milisava Vesovića, a pogotovo sekvenca »Rosebud«, samo bi naoko išle u aktualni trend kojega je glavni protagonist Robert Mapplethorpe. Kažem samo naoko zato, jer se ovdje ne radi o isticanju onih momenata koje ovaj trend implicite podrazumijeva. Ne ide se, naime, za estetiziranjem muškog tijela ni njegovim utapanjem u sofisticirani pederski ukus. Štoviše, Vesovićeve fotografije ni na jednom mjestu ne aludiraju na strogo kodificirana pravila pederske esetetike, estetike prisutne i na stranicama reklama potpuno neutralnih, »ne-specijaliziranih« magazina. Hoću reći slijedeće. Ovaj fotograf pristupa golom muškom tijelu isto onako kao što pristupa svakom drugom predmetu – licima poznatih i nepoznatih ljudi, stvarima iz neposredne svakodnevice. Pristupa, naravno, s dobrom količinom voajerizma koju ima svaki dobar fotograf, voajerizma koji, kako primjećuje Freud, uvijek nužno održava rascjep između objekta i oka, onu djelotvornu distancu koju će ispunjavati tek simboličkim oživljavanjima.