

94(497.11)"1914/1918":77.03
77-051 Стојадиновић Д.
77-051 Валић Љ.
COBISS.SR-ID 34918409

Оригиналан научни рад
Примљен: 07. октобар 2020.
Прихваћен: 27. новембар 2020.

Др Горан Гаврић, ванредни професор
Факултет драмских уметности, Београд
e-mail: gavricgoran8@gmail.com

РАТНА ФОТОГРАФИЈА КАО ФОТО-ДОКУМЕНТ: ДРАГИША СТОЈАДИНОВИЋ И ЉУБИША ВАЛИЋ

АПСТРАКТ: Српска фотографија је захваљујући, пре свега, Анастасу Јовановићу ишла у корак с развојем фотографије у свету и то почев од њеног открића. Међутим, на настанак ратне фотографије у Србији се чекало више од пола века, до балканских ратова и затим Првог светског рата, где су се српски ратни сликари и фотографи у потпуности изразили и допринели у великој мери ширењу истине. Фотографије Драгише Стојадиновића и Љубише Валића из Великог рата представљају својеврсни фотодокумент. Валићева књига „Доживљаји наредника Миладина“ представља веома интересантан и користан пример за разматрање односа између фотографије и књижевности (текста) у контексту фото-књижевности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српска ратна фотографија, фото-документ, фото-књижевност, Први светски рат, Драгиша Стојадиновић, Љубиша Валић

Увод

Иако су прве ратне фотографије (неколико дагеротипија) направљене у америчко-мексичком рату (1846–1848), тек је у Кримском рату (1854–1856) британски фотограф Роџер Фентон (Roger) успео да уобличи систематичну фотографску репортажу. Међутим, како су у то време, недуго након открића фотографије 19. августа 1839, још увек биле веома дугачке експозиције, он није био у могућности да прикаже реалну слику страдања на кримском бојишту. Овде би требало напоменути и то да је Србија ишла у корак са открићем и развојем фотографије, јер је познати српски фотограф, литограф и дворски сликар Анастас Јовановић после непуне две године од Дагеровог открића фотографије купио у Бечу *Пецвал–Волгтландерову* фото-камеру са редним бројем три и постао званично трећи фотограф у свету. Ипак, у Србији се жанр ратне репортажне фотографије појављује тек за време балканских ратова (1912–1913), са Ристом Марјановићем и Драгишом Стојадиновићем (сл. 1). Они су били учесници и Првог светског рата, а међу значајнијим српским фотографима из овог рата су и Драгомир Глишић, Драгољуб Павловић и Љубиша Валић. Без обзира на то што код Драгише Стојадиновића војници често позирају као модели независно од борби, његове фотографије представљају својеврсни документ, сведочанство о рату. При том, целокупни утисак у његовом случају употпуњују и уоквирују и фотографије настале у међуратном периоду. Када је, пак, реч о Љубиши Валићу, књига „Доживљаји наредника Миладина” (1917) илустрована његовим фотографијама из Великог рата представља врло користан предлог за разматрање односа између фотографије и књижевности. Али не само то, повезивањем фотографије и језика кроз тзв. фото-књижевност можемо стећи дубљи увид у значење Валићевих фотографија и околности у којима су оне настале.



1. Драгиша Стојадиновић у поречком белом оделу и са пушком, 1917.

Фотографије Драгише Стојадиновића као фото-документ

Српска ратна фотографија заживела је тек за време Првог балканског рата са Ристом Марјановићем, који је на захтев Драгутина Димитријевића Аписа дошао из париског *Њујорк хералда* (New York Herald) у Београд и постао званични фото-репортер при Врховној команди.¹ Он је фотографисао мобилизацију и одлазак у рат, као и ослобођење појединих градова и заробљене турске војнике 1912. године. Марјановић је снимао масовне сцене код којих је бирао најподеснији угао и тачку, мало издигнуту у односу на ниво збивања, са које је на најбољи начин могао да сагледа кретање великих људ-

¹ Ипак, требало би напоменути да је фотограф (и трговац фотографијама) руског порекла Иван В. Громан највероватније пратио Черњајева у српско-турском рату 1876. године и направио одређен број фотографија које су углавном статичне. На њима су приказани официри и војници удаљени од ратних попришта (једино је на неколико фотографија рањеника постигнута извесна драма), па се тако може направити паралела са Роџером Фентоном који је у овом погледу поступао на истоветан начин. Громан је, такође, и први који је на територији Србије седамдесетих година 19. века снимао пределе, градове (нпр. тргове, улице и јавне зграде у Београду) и живот људи. Branibor Debeljković, *Stara srpska fotografija* (Beograd: Muzej primenjene umetnosti, Muzej grada Beograda, 1977).

ских маса.² У периоду балканских ратова фотографска техника и технологија је већ напредовала, па су тако до изражаја могли да дођу неки други аспекти који се тичу фотографског језика. Српски фотографи су сада могли да се усредсреде и на акције које би дале ширу слику рата, ону која се не ограничава само на позирање учесника рата, или у најбољем случају бележење статичних ситуација између ратних дејстава.³ Миланка Тодић напомиње како су фотографи, иако су имали могућност да бележе цео ток операције, снимали појединачне, издвојене слике којима су хтели да представе радњу и акције (сл. 3). Из тог разлога су фотографска дела о балканским ратовима најчешће компонована као панорамски, статични кадрови који су лишени динамике и драматичних акцената.⁴



2. Војници српске коњице са командантом Костом Вучевићем, 1854.



3. Драгиша Стојадиновић, Збег, 1916.

² Милојко Гордић, *Збирка фото-негатива Ристе Марјановића* (Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 1973), 6, 147. Чувени француски фотограф Анри Картје-Бресон (Henri Cartier-Bresson) мајсторски је фотографисао велике масе људи, као нпр. на Гандијевој сахрани (1948), у Кини за време Маоиста (1949) и Совјетском Савезу (1954).

³ Прва српска фотографија на којој су приказани војници, и то српске коњице, са командантом Костом Вучевићем (1854, сл. 2), настала је у мирнодопским условима. На овој фотографији непознатог српског аутора неки војници гледају у правцу фотографа и фото-апарата, док други скрећу мање или више поглед на леву страну где се налази командант Вучевић. Занимљиво је и то да је ова српска фотографија настала највероватније 1854, дакле исте године када је започео и Кримски рат. У том периоду Србија је била неутрална, односно није учествовала у Кримском али ни у једном другом рату.

⁴ Миланка Тодић, *Историја српске фотографије* (Београд: Просвета, Музеј примењене уметности, 1993), 61.

У Првом светском рату, након Церске битке 1914. године, фотографи су од Врховне команде српске војске добили задатак да фотографишу зверства над недужним српским цивилима која су починили бесни и фрустрирани припадници поражене аустроугарске војске. Требало је снимити злочине, насиље и, пре свега, мртва унакажена тела цивила како би светска јавност била обавештена о ситуацији и размерама тих недела. Фотографија је била најпогоднији медијум за то,⁵ јер су због могућности да се брзо сниме и недуго након тога и умноже, слике злочина биле потпуно визуелно јасно и ефикасно средство за ширење истине.⁶ Драгиша Стојадиновић је као и Риста Марјановић, који је својим фото-апаратом овековечио победу српске војске, био учесник у Церској бици, али као водник чете, потом је постао командир чете и онда је све до краја 1916. године био командир митраљеског одељења.⁷ Све време рата, као учесник у великим биткама од Цера, Чеврнтије, Колубаре и Београда

⁵ На осамдесет графика под називом „Катастрофе рата“ (1810–1815) Франсиска Гоје (Francisco Goya) приказана су зверства, силовања, свуда распрострањени и обешени лешеве, злочини које су над шпанским цивилним становништвом починили француски војници под вођством Наполеона Бонапарте (Napoléon Bonaparte). Иако је овим графикама Гоја можда још снажније успео да нам дочара сав ужас масовног покоља, њихова заступљеност и доступност широј јавности је неупоредиво била мања у односу на фотографије (графика такође може да се умножава, али у далеко мањем обиму, и нема медијску моћ изузев ако није пласирана кроз медије).

⁶ Супротно томе, британска влада је преко Роџера Фентона и његових фотографи покушавала да умањи број жртава и прикривајући истину о погибијама својих војника заправо је прикривала своју, али и неспособност и неорганизованост британске војске.

⁷ Стојадиновић је био учесник и балканских ратова, а у Прагу је издао „Албум фотографија о балканским ратовима и Арнаутској борби“. Такође је био и ветеран српског филма и један од најзначајнијих филмских сниматеља, иницијатор да се направи први српски авион и првак Србије и Југославије у стрељаштву. Занимљиво је то да га је као прослављеног стрелца ангажовао мајор Војислав Танкосић да обучи два младића из Босне да пуцају из пиштоља. После атентата на аустроугарског престолонаследника Франца Фердинанда (Franz) у Сарајеву, он је схватио да је научио Гаврила Принципа да добро гађа. У вези са његовим стрељачким способностима постоји анегдота, када је један рођак на породичном скупу у шали рекао да Драгиша више није тако добар стрелац као што је некад био. Драгишина супруга Олга је на то устала, одмакла се, ставила јабуку на шешир и рекла му да гађа, а он је потегао револвер и погодио јабуку. Стеван Јовичић, *Витез с камером и пушком: Драгиша М. Стојадиновић* (Београд: Југословенска кинотека, 2017), 49–50, 53.

до повлачења кроз Србију, Црну Гору и Албанију, он је снимао али нажалост није могао да сачува све јер су му ствари у којима су били снимци при прелазу албанских река падале у воду, па су му тако плоче и филмови већим делом пропали или били искварени.⁸ Стојадиновић је са посебном пажњом снимао сцене опустелог бојишта, на коме су још растргнути људски и животињски лешеве, разбацани шлемови и оружје. У најуспелијим фотографијама он је врло пажљиво трагао по напуштеном бојишту за оним детаљима који ће најбоље пренети поруку о страхотама рата.⁹ Овакво Драгишино поступање, које је постепено градило и његов фотографски стил, али и снимање Јована Пешића и Драгомира Глишића кретања српске војске, живота у логору и живота деце и цивилног становништва у местима кроз која су пролазили, те снимање Милоја П. Игрутиновића исцрпљених војника и лешева на острву Видо, открива часне и нескривене намере српских фотографа у Првом светском рату, које су заправо биле одраз истих таквих намера српског народа и његовог слободарског духа (сл. 4).¹⁰

⁸ Ипак је успео да сачува приличан број добрих снимака из тих времена и предао их Фотографској секцији при њеном оснивању у Солуну. Стојадиновић је иначе био заслужан за организовање фотографске и кинематографске службе на Солунском фронту. Будући да је француска војска у својој формацији поред борацких јединица имала и своје секције за фотографију, кинематографију, а за уметничке радове ратне академске сликаре и вајаре – а Врховна команда је морала да се саобрази формацијама француске војске, јер је ушла у њен састав – одмах по доласку српске војске на Крф наређено је да се набави потребан материјал за оснивање фотографско-кинематографске секције при Врховној команди. Исто. И фотографије Роберта Капе (Сара) из битке за Нормандију, тачније операције *Оверлорд* или *Дана Д*, пропале су, али не током саме борбе. Наиме, развијач филмова часописа *Лајф (Life)* грешком је осветлио негативе у мрачној комори тако да је од укупно 106 израђено само 11 фотографија, познатих под називом „Невероватних једанаест”. Robert Capa, *Slightly Out of Focus: The Legendary Photojournalist's Illustrated Memoir of World War II* (New York: Modern Library, 2001).

⁹ Миланка Тодић, н. д., 63.

¹⁰ У Кримском рату није постојао слободарски дух британског народа, јер је тај освајачки рат Уједињено Краљевство водило из интереса, приклонивши се Османском царству и осталим члановима алијансе, Француској и италијанској краљевини Пијемонт, у борби против Русије. Иначе, повод за избијање рата је заправо био религијски спор између Француске, која је била заштитник римокато-



4. Драгиша Стојадиновић, уметничка фотографија
из Првог светског рата

Стојадиновић је, рецимо, фотографисао мртве српске војнике-регруте које су зверски убили Бугари. Такође дуж граничне области и границе где је извршен упад снимио је све оно што је пронашао несахрањено, али није избегао да усними ни лешеве бугарских војника.¹¹ Дакле он је настојао, иако је природно морао бити у одређеној мери и субјективан, да у својим фотографијама уобличи једну слику најближу реалности, живи израз бесмисла којег доноси рат, а који он није желео да одбаци како би могао да испуни свој часни задатак. Иако је Стојадиновићев приступ ослобођен инсценација и не прикрива грубу стварност, на појединим његовим фотографијама провејава помало идилична атмосфера испуњена романтичним акцентом. То се првенствено односи на његове појединачне и групне портрете учесника рата са различитим чиновима, као и истакнутих личности попут Арчибалда Рајса (Archibald Reiss) и страних фотографа Самсона Чернова, Аријела Варџеса (Ariel Varges) и др., који су

лика и Русије као заштитника православних верника на територији Османског царства.

¹¹ Стога се Фентоново искључивање лешева из фотографија – ако изузмемо утицај британске владе; мада би требало истаћи да његов колега Џејмс Робертсон (James) није слепо следио упутства владе, између осталог и због других извора прихода – не може оправдати техничким недостацима, јер за фотографисање непокретних тела мртвих војника није представљала препреку и ограничење дугачка експозиција као што би то био случај са динамичним сценама пуним акције.

пored српских фотографа допринели ширењу истините слике ратних догађаја у свету.¹²

Његов целокупни фотографски опус може се поделити у пет стилски и хронолошки различитих целина, које се ипак не могу најбоље сагледати као издвојене. Прву чине ратне фотографије, пре свега оне из Првог светског рата, на којима су приказане војне активности и мртва тела; друга се састоји од појединачних и групних портрета са великим бројем војника насталих у међуратним или пасивним периодима рата; у трећој се појављују фотографије истакнутих цивилних личности; четврта и пета целина, које су стилски најудаљеније од осталих, јесу породичне фотографије настале после рата, али и предратне, ратне и послератне фотографије чији аутор није Стојадиновић, а на којима је он лично приказан у војној униформи, са породицом или непосредно након хапшења у „Главњачи” и на робији у Сремској Митровици.¹³ Иако и свака целина понаособ може да представља фото-документ, тек се њиховим повезивањем добија валидна фото-документација која потпуно осветљава читав Драгишин опус, поготово ако се узме у обзир чињеница да су то тематски различите целине. Фото-документ је пре валидан него што је случајан и неочекиван, а појединачна фотографија не може да испуни критеријум рефлексивне и интерне валидности за истражива-

¹² Стојадиновић је урадио и портрет свог колеге Љубише Валића, кога је, као и све друге своје пријатеље и познанике који су га изневерили, због своје преке нарави потпуно заборавио. О Валићу, са којим је сарађивао у комисији која је требало да набави сав потребан материјал за фотографско-кинематографску секцију при Врховној команди, тако он каже следеће: „Поред мене у комисији је био одређен и један академски сликар, чијег се имена не сећам, али он је чим смо стигли у Рим, продужио пут за Швајцарску да се никада не врати.” Стеван Јовичић, *н. д.*, 61.

¹³ Марсел Пруст (Marcel Proust) је чувао фотографију своје мајке у собама и након њене смрти 1905. године могао је тако да разговара са њом. Graham Smith, *Light that Dances in the Mind: Photographs and Memory in the Writings of E. M. Forster and his Contemporaries* (Pieterien and Bern: Peter Lang, 2007), 129. Породична или кућна, афективна фотографија има информативну улогу, али не доживљава исти пријем код особе која на њој гледа неког блиског и особе која ту види само човека без својстава; овде већ налазимо зачетак вишесмислености; уосталом, мења се чак и рецепција исте фотографије наших блиских, а зависно од протока времена, нашег старења итд.; укратко, с близином смрти. Fransoa Sulaž, *Estetika fotografije* (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2008), 232–233.

ча фото-документаристу.¹⁴ Стојадиновићеве фотографије не пружају превише података када су издвојене, на основу једног појединачног или групног портрета не можемо стећи дубљи увид у ауторов уметнички израз и тематику.

Стојадиновић је фотографисао лешеве, али се лица најчешће не виде и тела су снимљена с леђа. Дакле, он је имао извесну дистанцу у односу на мртва тела, односно лични идентитет особа прикривен у том облику који је само лице могло да делимично разоткрије, али и да га својом физички проузрокованом деформисаношћу упрља. Разлози за то су највероватније психолошке природе, а не пропагандног карактера. Сузан Зонтаг (Susan Sontag) сматра да људи вероватно не желе да буду ужаснути: „Ипак, постоје слике чија се моћ не смањује, делимично зато што човек не може да у њих често гледа.” Она, при том, узима у обзир слике упропашћених лица које ће увек сведочити о великој преживљеној опасности, као што су лица ужасно изобличених ветерана из Првог светског рата који су преживели пакао ровова.¹⁵ Послератне фотографије на којима се појављује само Стојадиновић можда су и најзагонетније, пре свега, због свог спиритуалног карактера.¹⁶ Као да се на његовом лицу у

¹⁴ Clem Adelman, „Photocontext” (London and New York: Routledge Falmer, 2003), 153-154.

¹⁵ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Picador, 2003), 65. Зонтагова даје и неке друге примере: „Лица растопљена и згушњена са ожиљачним ткивом преживелих од атомске бомбе бачене на Хирошиму и Нагасаки; лица расцепљена ударцима мачете Тутса који су преживели геноцидно дивљање које су починили Хути у Руанди – да ли је исправно рећи да су људи навикнути на ово?” Исто.

¹⁶ Спиритуална фотографија је настала сасвим случајно, када је фотограф Вилијам Х. Мамлер (William Mumler) ухватио пролазни траг (стварних) жена на својој фотографској плочи, али су други мислили да је то био пут у спиритуални свет. Из Америке је прешла у Француску, па потом и у Велику Британију, где су је практиковали Ричард Бурснел (Richard Boursnell) и шкотска браћа Крег (Craig) и Џорџ Фалконер (George Falconer). Губитак живота у необјашњивим катастрофама као што су Париска комуна, Амерички грађански рат и Први светски рат подстакао је дослук са медијима, као и експериментисање са медијумом. Louis Kaplan, *The Strange Case of William Mumler, Spirit Photographer* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2008). Ектоплазмичка спиритуална фотографија упућивала је на светлост духа у форми луминозне супстанце која искрсава из тела медија и била је популарна

овим портретима скупила сва трагика рефлектована са лица погинулих војника која је видео, али са којима није желео да се сусретне ни посредством објектива свог фото-апарата.

Нарочито је занимљива фотографија са робије у Сремској Митровици која – иако је на њој Драгиша са затворским бројем на плочици, пред само спровођење у затвор – делује помало инсценирано и као аутопортрет, због одраза у огледалу које се налази иза његове главе са десне стране (сл. 5). Али он овде није попут Нарциса загладан у огледало, његов поглед је упрт у објектив фото-апарата;¹⁷ објектив у извесном смислу постаје огледало, у њему се рефлектује слика Стојадиновићевог портрета и његовог одраза у огледалу. Ролан Барт (Roland Barthes) напомиње како се све мења када он осети да га неко гледа кроз објектив: „Почињем да 'позирам', тренутно створим себи друго тело, унапред се преобратим у слику. Тај преображај је активан: осећам како Фотографија, по својој вољи, ствара моје тело или га умртвљује.”¹⁸ У објективу се субјект огледа, али не види директно свој одраз у њему; он је ипак свестан тога да ће се посредством фотографског медијума посредовано мултипликовати његов лик.¹⁹ На фотографијама Стојадиновић делује самоуверено, у

крајем 19. века и за време Првог светског рата. Annette Hill, *Paranormal Media: Audiences, Spirits and Magic in Popular Culture* (London and New York: Routledge, 2011), 45.

¹⁷ Шарл Бодлер (Charles Baudelaire) је 23 године након објаве дагеротипије у Паризу 1839. године славно коментаришао да је идолопоклоничко мноштво пожурило, као Нарцис, да посматра њену тривијалну слику на металној плочи. Graham Smith, *н. д.*, 43.

¹⁸ Rolan Bart, *Svetla komora: Beleška o fotografiji* (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2011), 17. Барт наводи један занимљив пример везан за ту моћ умртвљивања, када су неки комунари животом платили задовољство да позирају на барикадама – после пораза Париске комуне, полицајци француског политичара и историчара Адолфа Тијера (Adolphe Thiers) су их препознали и готово све стрељали. Исто. Стојадиновић је ухапшен због неуспешног атентата који је у Народној скупштини Краљевине Југославије на председника владе Милана Стојадиновића пуцњима из пиштоља извршио опозициони посланик Арнаутовић. Председник владе је то искористио да се реши Драгише који је проглашен иницијатором атентата и осуђен по Закону о заштити државе на три године затвора у Сремској Митровици, а са њим су робијали и други посланици који су се супротстављали пронемачкој политици Владе Милана Стојадиновића. Стеван Јовичић, *н. д.*, 82.

¹⁹ Описујући холограм као фантазам да се стварност ухвати у живо, који траје – откако се Нарцис нагнуо над својим извором, Жан Бодријар (Jean Baudrillard) траје – откако се Нарцис нагнуо над својим извором, Жан Бодријар (Jean Baudrillard) траје – откако се Нарцис нагнуо над својим извором, Жан Бодријар (Jean Baudrillard) траје –

војничком ставу наслеђеном из рата, помало и самозаљубљено. Али, он је супротно Нарцису постављен у уздигнутом положају, очију праволинијски упртих према фото-апарату, делимично крутог, без изражајног лица које не одаје његова осећања у том тренутку, односно изненађеност и усхићење.²⁰ Ратна фотографија у извесном смислу представља идеал праксе фото-журнализма, обезбеђујући полигон за фото-журналистичку репутацију и на крају националне симболе патриотизма, солидарности, смрти и жртвовања.²¹ Она такође обезбеђује највиши степен фотографског реализма уколико приказује борбу или ратне активности. У Првом светском рату су имена званичних ратних дописника и уметника постала позната, али су званични фотографи остали више или мање анонимни.²² Драгиша Стојадиновић је био крајње пожртвован у својим напорима да достигне тај фотографски реализам. Он се, срећом, не сврстава у онај већи број анонимних фотографа Великог рата, можда једним делом и због тога што је био двоструко наоружан. Његова репутација као врсног стрелца готово да је пала у сенку од тренутка када је узео фото-апарат и камеру у своје руке да би снимио ратне призоре. Ово друго оружје се на крају показало као убојитије, прецизније и ефикасније средство у борби за истину.

lard) износи следеће мишљење: „После фантазма о виђењу себе (огледало, фотографије) долази фантазам о могућности обилажења око себе, а нарочито могућности пролажења кроз себе, пролажења кроз сопствено спектрално тело – а било који холографисани објект је пре свега луминозни ектоплазм вашег сопственог тела. Али то је на неки начин крај естетике и победа медијума...” Žan Bодrijar, *Simulakrumi i simulacija* (Novi Sad: IP Svetovi, 1991), 107–108.

²⁰ На сликама познатих сликара Нарцис је најчешће у повијеном, готово хоризонталном положају, очију упртих надоле у свој одраз у води и са израженом фацијалном експресијом.

²¹ Michael Griffin, *The Great War Photographs: Constructing Myths of History and Photojournalism* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1999), 122–123.

²² Jane Carmichael, *First World War Photographers* (New York and London: Routledge, 2003), 148.



5. Стојадиновић на робији у Сремској Митровици

Фотографије Љубише Валића у књизи „Доживљаји наредника Миладина”

Фотографије Љубише Валића којима је илустрована књига „Доживљаји наредника Миладина” (неке фотографије направили су и Славко Грујић и Милутин Копша), никако нису само додатак тексту. Такође, књига „Нађа” (1928) Андреа Бретона (André) наговештава преображај целокупне књижевности, јер аутор и сам напомиње да је књизи богато илустрованој фотографијама циљ да одстрани све описе.²³ Љубиша Валић је пошао од репортаже, тачније ратне фото-репортаже, али су његове фотографије на којима су приказане ратне голготе српских војника и цивила током повлачења кроз Албанију 1915–1916. године добиле један нови квалитет повезивањем са текстом. Пред уметником који је и фотограф и писац је тежак задатак да оствари јединство фотографије и текста, а Валић је морао да прилагоди своје фотографије књизи коју је исто он писао, али на основу причања наредника Миладина. У овом случају текст и фотографија нису произашли једно из другог, они су настајали паралелно на истом подручју. Оно што је заједничко за књиге „Доживљаји наредника Миладина” и „Нађа” јесте то да она нису књижевна

²³ André Breton, *Nadja* (New York: Grove Press, 1960). С друге стране, Марсел Пруст у првом тому своје књиге „У потрази за минулим временом”, У „Свановом крају” (1913), уверљиво описује фотографије портрета, ремек-дела из Италије, споменика, катедрала и др., али супротно „Нађи” која је илустрована великим бројем фотографија (пored цртежа, слика и др.), не постоји визуализација тих описа.

дела него документ узет из живота, што је за свој роман истицао и Бретон, при чему је напоменуо да је то исказ о догађајима који нису ни маскирали нити транспоновили стварне људе који су приказани.²⁴ У Валићевој књизи се помињу стварне личности, међу којима су наредник Миладин (повремено се обраћа у првом лицу из позиције приповедача), генерал Гојковић, мајор Љуба, мајор Аца, мајор Војин, мајор Миливој, потпуковник Мирко, породица Деглоар, као и Петар I и Александар I Карађорђевић, док се у „Нађи”, иако је у питању фикција, такође приказују познате личности из Бретоновог окружења, попут Пола Елијара (Paul Éluard), Бењамина Переа (Benjamin Péret), Бланш Дервал (Blanche) и др.²⁵ Иако је Валић био на свим местима на којима је био и наредник Миладин, фотографије приказују углавном сцене приликом повлачења српске војске са коњском и воловском запрегом, догађаје након завршетка борби као што је обилазак албанског вође и српског савезника Есад-паше уништених бродова у Драчу након бомбардовања, посету престолонаследника Александра рањенима на острву Виду итд. Изостале су при том акције које су описане у књизи, као што су борбе са Арнаутима који су често нападали српске војнике из заседе,²⁶ уски и те-

²⁴ André Breton, *н. д.* Нађа је стварни лик који је Бретон сретао у периоду између 4. и 12. октобра 1926, али и „лутајућа душа”, фантом у срцу књиге који открива присуство друге димензије, подсвесни свет свакодневног живота. Karen L. Taylor, *The Facts on File Companion to the French Novel* (New York: Infobase Publishing, 2007), 279.

²⁵ Фотографије фиктивних ликова су ретке у фикцији из очигледног разлога што измишљени ликови – без обзира на то колико су извучени из живота – заправо не постоје; стога, сваки фотограф који жели да представи фиктивни лик мора сам неминовно бити измишљен. Timothy D. Adams, *Light Writing & Life Writing: Photography in Autobiography* (Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 2000), 2.

²⁶ Најраније познато фотографско сведочанство о непосредно сниманом насиљу – чиме је у историји српске фотографије отворен морални проблем о коме ће се размишљати тек поводом савременог фото-новинарства – јесте фотографија *Арнат убија српског калуђера на Косову у манастиру Девич* (1912, сл. 6) непознатог аутора, објављена у *Илустрованој ратној хроници*. Миланка Тодић, *н. д.*, 61. Ако пратимо Сузан Зонтаг, овде је фотограф заменио оружје за фото-апарат и уместо да одреагује, практично је још једном усмртио жртву: „Као што је камера сублимација пиштоља, тако фотографисати некога представља сублимирано убиство – меко убиство, које одговара тужном, застрашеном времену.” Susan Sontag, *O fotografiji* (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2009), 23.

шко проходни путеви на опасним литицама са којих су пропадали коњи и војници, аустроугарски аероплани који су бомбардовали луку у Драчу, војници и народ у најтежим тренуцима, на ивици смрти, док се смрзавају и гладни посежу за иструлелим месом цркнутих коња итд.²⁷

Наредник Миладин описује ситуацију када је стигао генерала Рашића на самом челу колоне, на месту на коме је престајала стаза и губила се у једну стрму раван дугачку око сто педесет до двеста метара која је била покривена снегом и углачана од стотине и хиљаде ногу, слична санти леда: „Чим би који од војника, ма како пажљиво, ступио на њу, већ је после трећег корака тоциљао се и котрљао, док не би сав крвав и изубијан и изгребен зауставио се на дну. Коњ који би наишао на то страшно место, изгубио би равнотежу, те тоциљајући се а повучен товаром, сурвао би се у падину.“²⁸ Дакле, у Валићевим фотографијама су изостале кључне сцене самих борби и страдања српске војске и народа (сл. 7). Али зато је Валић навео детаљно у књизи такве ситуације чији је сведок био и наредник Миладин: „Све чешће смо наилазили на мртве војнике и заробљенике, али оно што нам је душу тиштало, беше што наши војници беху младићи, готово деца, то беху наши регрути. Они млади, неиздржљиви и неискусни, лако су се одвајали и заостајали иза својих јединица и тако појединачно пропадали и умирали.“²⁹ Чак постоји и одређен број, додуше мањи, фотографија групних портрета војника који позирају. У овом случају недостатак визуелних описа је надомештен детаљним текстуалним описима. Валић је фотографијама окончања одређених акција, сцена које су потом уследиле и које означавају њихов крај, заправо поентирао и заокружио све оно што је томе претходило, ускраћујући при том читаоце за њихове визуел-

²⁷ На почетку наредник Миладин није хтео да једе месо угинулих коња, па је тако опоменуо војнике који су пекли месо коња који је био смрзнут петнаест дана: „Па то је цркнут коњ, месо је већ кварно, па ћете се потровати!“ Љубиша Валић, *Доживљаји наредника Миладина* (Женева: Штампарија „Југославенске Културе“, 1917), 61.

²⁸ *Исто*, 56–57. „Тешко се ишло по смрзнутом и клизавом путу. На низбрдици падали су и стока и људи. Коњи, који већином немаху зимски ков, с муком су се кретали, под теретом, који су носили... Уморни коњи, клизали су се и падали под теретом, на смрзнутом и углачаном путу.“ *Исто*, 45.

²⁹ *Исто*, 61–62.

не референце. Бретон је у „Нађи” поред 44 фотографије (портрети Мана Реја [Ray] и различитих снимака Париза Жака Андреа Боифара [Jacques-André Boiffard] и Анрија Мануела [Henri]), користио и слике познатих уметника као што су *Гитариста* Жоржа Брака (Georges Braque), *Болно путовање и енигма фаталности* Ђорђа де Кирика (Giorgio Chirico) и *Људи о томе неће знати ништа* Макса Ернста (Max), али и проспекте, делове манифеста, књига итд. Фотографије се при том могу поделити на портрете познатих личности, архитектонску фотографију, фотографије урбаног окружења, као и фотографије маске из Нове Британије од трске и старог црвеног влакна, те статуе са Ускршњег острва коју је Бретон поседовао.³⁰



6. „Арнаут убија српског калуђера на Косову у манастиру Девич”, непознат аутор, 1912.



7. Љубиша Валић,
„Последњи поздрав”, 1912.

Валић поред фотографија употребљава само још тзв. вињете, мале илустрације између пасуса на којима су приказани догађаји изостали на фотографијама – међу којима су углавном куће и утврђења, затим угинули коњ, глава рањеног војника у завојима, као и Везиров мост, али недостају акције, драматични догађаји, тела мр-

³⁰ Када је Нађа видела ову скулптуру са Ускршњег острва у Бретоновој колекцији, била је уверена да статуа изговара „Волим те”. И знала је да ће Бретон написати књигу о њој. Wayne Andrews, *The Surrealist Parade* (New York City: New Directions Publishing, 1990), 58–59.

твих војника итд. - и на тај начин је само делимично обogaћена и проширена слика догађаја текстуално описаних у књизи. Међутим, димензије, али и форма ових малих цртежа не допуштају да ове драматичне сцене изазову исто толико снажан ефекат као што би то учиниле да су приказане на фотографијама. Те сцене су овде додатно линеарно уоквирене у неку врсту логотипа, знака који упућује на даље тумачење догађаја помоћу текста као додатка.³¹ На фотографијама у књизи „Доживљаји наредника Миладина” нема ниједне грађевине, чак ни кућа у којима су током повлачења кроз Метохију и завејане планине Црне Горе и Албаније обитавали српски војници и цивили како би се угрејали и окрепили. Франсоа Сулаж (Francois Sulage) сматра како фотографије мењају наше виђење архитектуре и да ми више на снимку не видимо непосредно саму грађевину – уосталом, да ли је она икад виђена непосредно? – него грађевину посредовану погледом уметника: „За Европљанина, америчка архитектура првенствено је фотографија; чак и ако отпутује тамо, на лице места, да би је сам видео уживо, прекасно је за то: фотографије су му заувек остале у очима.”³² Наредник Миладин и српски војници су били у једној земуници, али и у арнаутској кући, о чему се пише у књизи: „Ноћ се је већ спустила, када тешко и лагано корачајући,

³¹ И у Јунговој књизи „Сећања, снови, размишљања” појављују се слични мали цртежи на почетку и крају делова које је аутор цртао паралелно са својим истраживањима. На њима се најчешће појављује камен, као и кула у Болингену коју је Јунг својеручно градио. Занимљиво је то да је књига илустрована и породичним фотографијама, деловима рукописа и књига, као и фотографијама поменуте куле, споменика и замка, слично као у Бретоновој књизи. К. G. Jung, *Sećanja, snovi, razmišljanja* (Budva: Mediteran, 1989). И у Валићевој књизи се помиње Љум-кула, на путу од Призрена ка Скадру, под којом се одмарала или претоваривала коње маса војника и избеглица. Љубиша Валић, *н. д.*, 47. Такође, може се успоставити веза између „Нађе” и Јунгових психолошких теорија, које су иначе инспирисале и утицале на надреалисте.

³² Fransa Sulaž, *н. д.*, 298. Током путовања у Венецију 1900. године, док је стајао на тргу и посматрао Цркву Светог Марка, Пруст је имао утисак да ниједна репродукција не би могла да пренесе осећај јединствености који је у том тренутку доживео. Док било која особа која је видела фотографије Св. Марка може да верује да има идеју о цркви, Пруст је схватио да гледање у базилику посредством фотографије јесте као читање класика у антологији „одабраних одломака”, где је интимна структура њиховог језика прикривена лепотом скоро универзалног карактера, фрагмента. Elena Gualtieri, *Bored By Photographs: Proust in Venice* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2009), 27.

стигосмо пред једну велику арнаутску кућу, ограђену великим зидом. На бандери, која беше учвршћена на кући, вила се застава. Кроз ноћ познадосмо нашу тробојку. То беше Васјат.”³³ Природа, односно сурови пејзаж, као да надвладава човека, чак и на фотографијама где се појављују веће групе војника.³⁴

За разлику од „Нађе” која је илустрована и фотографијама урбаног пејзажа, на Валићевим фотографијама је пејзаж потпуно огољен, сав у камену и кршу, ни налик већини других пејзажа. Управо то сивило у које се утапају недефинисане и једноличне форме стена повезује фотографије у један континуирани ток, у којем мањи број ремети и излази из овог оквира, а то су оне фотографије које су настале изван тог суровог планинског подручја. У књизи „У Свановом крају” дечак који је у улози наратора описује како је његова мајка помоћу породичног пријатеља Шарла Свана настојала да пронађе и поклони му фотографије слика познатих грађевина (не фотографије тих грађевина), као што је катедрала у Шартру Камија Короа (Camille Corot), јер је у томе било за степен више уметности.³⁵ А у „Нађи” се захваљујући фотографијама Андреа Боифара Париз појављује као произвољна колекција која има мало везе са званичним градом споменика.³⁶ Сулаж сматра како фотографије уметничких дела и сама постају уметничка дела, те да је то уметност о уметности.³⁷

³³ Љубиша Валић, н. д., 63.

³⁴ И на сликама Питера Бројгела Старијег (Pieter Bruegel the Elder) пејзаж повремено надвладава делатност људи, а то је нарочито видљиво на сликама *Самоубиство Саулово* (1562) и *Преображење Св. Павла* (1567), где је приказан велики број људских фигура.

³⁵ Марсел Пруст, н. д. Наратор закључује да, иако је ту фотограф био потиснут од непосредног приказивања самог мајсторског дела или природе и надомештен каквим великим уметником, он је опет побеђивао дајући репродукцију те уметникове интерпретације. *Исто*.

³⁶ Richard J. Williams, *Surreal city: the case of Brasília* (London and New York: Routledge, 2005), 235.

³⁷ уп. Fransa Sulaž, н. д., 301. У „Нађи” се појављује и фотографија статуе Етјена Долеа (Étienne Dolet) на Place Maubert-у у Паризу (1889), коју је урадио непознат аутор у 19. веку. Овде је приказана позната личност која је мртва, француски научник и штампар, а која је представљена у бронзи. Ова статуа изгледа као оживљена, док, обрнуто, фотографисане живе личности из ове књиге изгледају окамењене. *Исто*, 302.

Валић се сусрео са огољеним пејзажом, али се чини да Љубишу није ограничавао метод рада који је претходно примењивао у својим фотографијама. Томе је делимично допринело и његово сликарско искуство, које му је донело извесну слободу и у фотографском изразу. Валић није био строго зависан од одређеног фотографског жанра, а није имао на располагању ни мање или више познате грађевине, и то је његовим фотографијама донело извесну непосредност, неусиљеност и транспарентност без намерних прикривања. Код њега се, као и код Стојадиновића, могу видети искрене намере и ослобођеност од сваке врсте инсинуације и притисака са стране. Оба ова фотографа, као уосталом и велика већина српских фотографа из Првог светског рата, настојала су да креирају што је могуће реалнију слику, онолико колико су им то могућности и знање у том тренутку дозвољавали. Иако на фотографијама Љубише Валића недостају многе кључне сцене, нарочито из борби, оне представљају веома важан фотодокумент и сведочанство о страдањима српске војске и народа током Албанске голготе. Али, ове фотографије су такође значајне и у контексту разматрања односа између фотографије и књижевности, проширивањем утицаја фото-књижевности на веома значајно раздобље у српској историји.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Литература:

Adams, Timothy D. *Light Writing & Life Writing: Photography in Autobiography*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 2000.

Adelman, Clem. „Photocontext”. in: Jon Prosser (ed.), *Image-based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, 148-162, London and New York: Routledge Falmer, 2003.

Andrews, Wayne. *The Surrealist Parade*. New York City: New Directions Publishing, 1990.

Bart, Rolan. *Svetla komora: Beleška o fotografiji*. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2011.

Bodrijar, Žan. *Simulakrumi i simulacija*. Novi Sad: IP Svetovi, 1991.

Breton, André. *Nadja*. New York: Grove Press, 1960.

Capa, Robert. *Slightly Out of Focus: The Legendary Photojournalist's Illustrated Memoir of World War II*. New York: Modern Library, 2001.

Carmichael, Jane. *First World War Photographers*. London and New York: Routledge, 2003.

Conn, Peter. *Literature in America: An Illustrated History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Debeljković, Branibor. *Stara srpska fotografija*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti, Muzej grada Beograda, 1977.

Гордић, Милојко. *Збирка фото-негатива Ристе Марјановића*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 1973.

Griffin, Michael. „The Great War Photographs: Constructing Myths of History and Photojournalism”. in: Bonnie Brennen and Hanno Hardt (eds.), *Picturing the Past: Media, History, and Photography*, 122-158, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1999.

Gualtieri, Elena. „Bored By Photographs: Proust in Venice”. in: David Cunningham, Andrew Fisher and Sas Mays (eds.), *Photography and Literature in the Twentieth Century*, 25-42, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2009.

Hannavy, John (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Volume 1, A-I. London and New York: Routledge, 2008.

Hill, Annette. *Paranormal Media: Audiences, Spirits and Magic in Popular Culture*. London and New York: Routledge, 2011.

Humm, Maggie. „Memory and Photography: The Photo Albums of Virginia Woolf”. in: David Cunningham, Andrew Fisher and Sas Mays (eds.), *Photography and Literature in the Twentieth Century*, 42-52, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2009.

Јовичић, Стеван. *Витез с камером и пушком: Драгиша М. Стојадиновић*. Београд: Југословенска кинотека, 2017.

Jung, Karl G. *Sećanja, snovi, razmišljanja*. Budva: Mediteran, 1989.

Kaplan, Louis. *The Strange Case of William Mumler, Spirit Photographer*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2008.

Mosse, George L. *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1990.

Пруст, Марсел. *У Свановом крају*. Београд: Paideia, 2007.

Smith, Graham. *'Light that Dances in the Mind': Photographs and Memory in the Writings of E. M. Forster and his Contemporaries*. Pieterien and Bern: Peter Lang, 2007.

Smyth, Lindsay. „Play[ing] Narcissus to a Photograph’: Oscar Wilde and the Image of the Child”. in: Joseph Bristow (ed.), *Oscar Wilde and the Cultures of Childhood*, 41-69, London: Palgrave Macmillan, 2017.

Sontag, Susan. *O fotografiji*. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2009.

Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003.

Sulaž, Fransoa. *Estetika fotografije*. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2008.

Taylor, Karen L. *The Facts on File Companion to the French Novel*. New York City, New York: Infobase Publishing, 2007.

Тодић, Миланка. *Историја српске фотографије*. Београд: Просвета, Музеј примењене уметности, 1993.

Tugendhat, Ernst. *O smrti*. Beograd: Karpos, 2010.

Валић, Љубиша. *Доживљаји наредника Миладина*. Женева: Штампарија „Југославенске Културе”, 1917.

Williams, Richard J. „Surreal city: the case of Brasília”. in: Thomas Mical (ed.), *Surrealism and Architecture*, 234-249, London and New York: Routledge, 2005.

Doc. Dr. Goran Gavrić

Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

e-mail: gavricgoran8@gmail.com

WAR PHOTOGRAPHY AS A PHOTODOCUMENT: DRAGIŠA STOJADINOVIĆ AND LJUBIŠA VALIĆ

(Summary)

Serbian war photography came to life only during the First Balkan War, with Risto Marjanović, who came to Belgrade from the New York Herald in Paris at the request of Dragutin Dimitrijević Apis and became an official photo reporter at the Supreme Command. The entire photographic opus of Dragiša Stojadinović can be divided into five stylistically and chronologically different units, which, however, cannot be best seen as separate. The first consists of war photographs, primarily those from the First World War, which show military activities and dead bodies; the second consists of individual and group portraits with a large number of soldiers created in the interwar or passive periods of the war; in the third, photographs of prominent civilians

appear; the fourth and fifth units, which are stylistically the furthest from the others, are family photographs taken after the war, but also pre-war, war and post-war photographs of which Stojadinović is not the author, in which he is personally depicted in military uniform, with his family or immediately after his arrest in "Glavnjača" and in prison in Sremska Mitrovica. Although each unit can be a photodocument, only by connecting them is a valid photo documentation obtained that fully illuminates Dragiša's entire oeuvre, especially if we take into account the fact that they are thematically different units. The photographs of Ljubiša Valić illustrating the book "Experiences of Sergeant Miladin" (1917) are by no means just an addition to the text. Valić started from a report, more precisely a war photo report, but his photographs show the war Golgotha of Serbian soldiers and civilians during the retreat through Albania in 1915-16. years gained a new quality by connecting with the text. The artist, who is both a photographer and a writer, has a difficult task to achieve the unity of photography and text, and Valić had to adapt his photographs to the book he also wrote, but based on the story of Sergeant Miladin. In this case, the text and the photo did not come from each other, they were created in parallel in the same area. With him, as with Stojadinović, one can see sincere intentions and freedom from any kind of insinuation and pressure from the side. Both of these photographers, as well as the vast majority of Serbian photographers from the First World War, tried to create as realistic a picture as possible, as much as their abilities and knowledge allowed at that time.

KEY WORDS: serbian war photography, photodocument, photoliterature, First World War, Dragiša Stojadinović, Ljubiša Valić