

ФОТО ТОНКА: ТАЈНЕ АТЕЉЕА ДРУШТВЕНЕ ХРОНИЧАРКЕ

Ловорка Магаш Биланџић, Загреб: Галерија Кловићеви двори, 2015.

Категорија чланка: приказ

Након што је у августу 1930. године премијерно изведен у Единбургу, комад Ноела Кауарда (Noël Coward) *Приватни животи* (*Private Lives*) убрзо је игран на позорницама Ливерпула, Бирмингема, Манчестера и Лондона. У јануару 1931. године постављен је на Бродвеју. Исте године нашао се и на репертоару Народног позоришта у Београду и Народног казалишта у Загребу. На фотографијама студија „Фото Тонка“, док гледамо Грету Краус Араницки (као Аманду) како необавезно лешкари поред свог (бившег) мужа Елиота (играо га је Тито Строци) као да је чујемо како изговара: „О како је изузетна моћ јефтине музике!“, док се у позадини наслућује мелодија *Someday I'll Find You*. Упркос префињеној иронији, Кауародв комад припадао је популарном позоришту које пружа забаву (рафиниране и култивисане форме). Пажљивије разматрање визуелне културе међуратне епохе начелно нас наводи да се запитамо над разликама између уметности и популарне културе и намеће дилему колико се уметност у времену експанзије масовних медија и нових облика забаве клонила евентуалних преплитања у страху да не буде помешана или изједначена. Имајући на уму да по својој прихваћености и утицају масовна култура, иако други вид културне праксе, јесте онај у коме се систем вредности и животни стил најјасније уочавају – баш као и реални домети друштва које „висока уметност“ ограничена на (различите) елите не нуди – чини се посебно драгоценим трагање за одговором како се спрам ових захтева поставља фотографија, у то време и сама још увек недовољно јасно позиционирана. Већ на почетку текста о Антонији Вајди Кулчар Прут (1887–1971) — или само (Фото) Тонки, како ће бити професионално идентификована – ауторка монографије, Ловорка Магаш Биланџић, најављује нам правац у којем ће интервенисати ова интерпретација; упркос бројним радовима на којима је забележен дух времена, у „фокусу интереса повјесничара фотографије [до скоро су] били понајпре фотоаматери у чијим се снимкама препознавала умјетничка квалитета, док су професионални фотографи сматрани обртницима којима је фотографија угледан и уносан посао често диктиран захтјевима грађанске класе склоне саморепрезентацији“ (Магаш Биланџић 2015: 7). Поред тога што Тонку квалификује као „једну од главних хроничарки друштвеног, културног и казалишног живота, те истакнуту портретистицу грађанства с титулом краљевске дворске фотографкиње“, Магаш Биланџић је оцењује и као „мајсторицу заната и врсну умјетницу“ (*loc. cit.*), чиме



нас упознаје са намером да ће Тонкин фотографски опус овом приликом бити анализиран како медијски, тако и наративно, као „визуална хроника кроз медиј фотографије“.

О модерности, односу према телу и духу времена говори нам серија радова везана за „уметност покрета“ оличена у путањи „од балета до 'апсолутног плеса“ (*ibid.*: 24). Историја плеса свакако је једно од крупних питања модерности. Његов историјски развој заснован је на дисциплиновању покрета као метафори цивилизацијског процеса. Управо зато развој модерног плеса, насупрот префињеној дехуманизованости класичног балета, баш као и појава нове, другачије музике, представљаће једну од најранијих модернистичких културних субверзија. О овоме, али и о лепоти и личном укусу, Тонка говори за ревију *Синема* 1931. године. На питање ко је најлепша жена коју је икад снимала издваја Веру Миличиновић: „Испред бијеле позадине испружило се у заносном покрету тијело класичне форме. Хармонија

тијела и покрета. Плесачица, она не говори језиком обичних људи, њезин плес, њезине кретње су ријечи — пјесма. [...] Није то научени плес, вјештина деценија, стољећа откад је изумљен плес. То је прави плес, изражај њезине нутриње, плес чистих осјећаја, плес жене, која је способна тих осјећања, и која се сва у њима расплињује. И то је за мене била једна од најљепших жена, коју сам икад сликала у мојем атељеу“ (*ibid.*: 28). Иначе, и сама прича о Вери Миличиновић, у уметничком свету познатијој као Ташамири, једна је од референтних тачака хрватске модерности. Школована код чувеног Рудолфа Лабана, Ташамира је изводила еуритмије Рудолфа Штајнера, током којих су тема и музика само претпоставка једног експресивног покрета. Нови стил плеса и говор тела сугестивно и елегантно су дочарани на Тонкиним фотографијама насталим око 1925. године, које као да евоцирају осавремењену Штајнерову идеју о положајима старогрчких скулптура као еуритмијских поза.

„Живот загребачке [позоришне] сцене“ као и читава „(п)овјест хрватске сценографије између два светска рата немогуће је реконструисати без Тонкиних фотографија. [...] Прва је у хрватском контексту примјенила нове начине снимања и редифинирала стандарде сцено-фотографије, а прије њезина ангажмана није било темељитог снимања сценских дјела“ (*ibid.*: 21). У периоду „златног доба“ Народног казалишта, под управом Јулија Бенеша, Петра Коњовића и Бранка Гавеле, сликала је све водеће личности загребачког позоришног миљеа (међу којима се посебно истичу по свему изузетне серије фотографија чувене Вике Подгорске – како на сцени, тако и ван ње – које савршено осликавају њену изузетност и маркантну сценску појаву), празне сценске просторе, кључне призоре... Тонка је, 1924. године, почела да користи апарат који је смањио време експозиције на једну до пет секунди како би превазишла наметање техничких ограничења сопственим идејама. Снимци *Аиде* и *Кавалерије — Пајаци* прве су фотографије у Хрватској снимљене при оригиналној расвети током представе. Коначни утисак филмског кадра постигнут је применом препознатљивих решења филмске фотографије, вештим кадрирањем и светлом, те кадрови из представа наликују више сценама из холивудских филмова – ефекат који је Тонка извесно и желела да постигне, посебно ако се има на уму појама за „холивудизацијом“ која је продирала кроз популарне биоскопске хитове као опште место епохе.

„Гламуризација“ свакодневице посебно је уочљива на портретским фотографијама. Декоративна студија карактера кроз објектив камере типична је за Тонкине портрете (Ела Хафнер Гјермановић, Вилма Ножинић, Нада Шулте, Анчица Керниц...). Брижљиво осмишљене позе, бројни детаљи, драгоцене су и занимљива мапа за сумирање утисака о укусу хрватског

међуратног друштва. Као део филигранске мреже референтних симбола, изабрани костими, накит, украси, играчке постају парадигматске слике статуса, естетског и етичког вредносног система, посредна студија личности, опипљиви елементи буржоаске стварности, метафоре поседовања. Фламбојантна дама у раскошној гардероби, са модерним, екстравагантним шеширом, брижљиво стилизоване фризура (попут нпр. оних које видимо на фотографијама са Новинарског плеса у хотелу „Еспланада“) несумњива је и пригодна напомена о статусу, манирима, могућностима, јер (наручена) портретска фотографија била је моћно средство пројекције, често и конструкције идентитета, обликовања друштвених прототипова или корекције недовољно препознатог социјалног статуса.

Идеја о осмишљеном креирању пригодне слике краљевског дома Карађорђевића на Тонкиним фотографијама пажљиво је уоквирена како традиционалним патриотским наративом, тако и дискретним, модерним, „грађанским“ призором, зависно од публике и прилике. На фотографији из 1931. године, док гледа директно у посматрача, одевена у свечану хаљину, са пребаченим белим, крзненим огртачем, краљица Марија носи дијадему; овај репрезентативни владарски портрет снимљен је као пандан портрету краља Александра у свечаној униформи, са низом одликовања и сабљом. Краљица је овом приликом несумњиво представљена као припадница европског племства и високог друштва. Ако пак са овом фотографијом упоредимо другу, такође из 1931. године, утисак је потпуно другачији. Представљена у тричетврт профилу док замишљено гледа испред себе, са беретком и једним прстеном на руци, Марија Карађорђевић делује као модерна грађанка, која се ни по чему не разликује од других на бројним Тонкиним портретима. Сличан утисак оставља и кнегиња Олга на фотографији са сином Николом и псом. Атмосфера је присна, опуштена: дечак се смеши, псић је немиран, млада, лепа жена обучена је у модерну хаљину цветног дезена са ниском бисера око врата – призор који се (привидно) не издаваја од осталих Тонкиних фотографија хрватске међуратне буржоазije.

На крају, Ловорка Магаш Биланчић, оставила је изложбу у Галерији Кловићеви двори у Загребу, „отвореном“ када је позвала све оне у чијим се кућним албумима чувају Тонкине фотографије да их донесу, да са публиком поделе породичне успомене, сећања на венчања, крштења, прославе, тренутке... На тај начин ауторка је заправо предложила да се овом приликом размишља изван „великих“ тема, преко канона, да се комплетира слика историје, епохе, отварањем простора за богатија, слојевитија разумевања, показујући истовремено све чари бројних „интимних историја“ које заправо чине причу једног времена.