

Бојан М. ЈОВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 04. 10. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

**ПУНКТУМ ГАЛЕБОВОГ КРИЛА: СВЕТЛА КОМОРА
РОЛАНА БАРТА И ФИКЦИОНАЛИЗАЦИЈА
ФОТОГРАФИЈЕ/ФОТОГРАФИЗАЦИЈА ФИКЦИЈЕ
У СТВАРАЛАШТВУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ И
УМЕТНИЧКЕ ГРУПЕ ГОРГОНА****

У раду се разматрају основне претпоставке Бартовог схватања фотографије исказаног у делу *Светла комора* и специфичног присуства фотографских мотива код Милоша Црњанског, пре свега фотографије галебовог крила описане у роману *Код Хиперборејаца*, која је допринела потоњим уметничким активностима на југословенском културном простору шездесетих година прошлога века (загребачка група *Горгона*).

Кључне речи: Ролан Барт, Милош Црњански, Миљенко Хорват, *Светла комора*, *Код Хиперборејаца*, Горгона, фотографија, књижевност.

Фотографија је као првобитно позориште, као Жива Слика, сликање непокретног и намазаног лица под којим видимо мртве.

Ролан Барт, *Светла комора*

Полако се опраштао од света и живота, окружен фотографијама мајке,
Виде [...]

Радован Поповић, Јесен Милоша Црњанског,
Заточеник дома свог

* userx64@live.com

** Рад је настао у оквиру научног пројекта Института за књижевност и уметност из Београда ON178008 *Српска књижевност у европском културном контексту*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Последња књига Ролана Барта, *Светла комора. Нота о фотографији* (*La chambre Claire. Note sur la photographie*, 1980), спада како међу најпопуларније (теоријске) књиге о фотографији уопште тако и међу најнавођењенија Бартова дела: „ово је свакако највише навођена књига у фотографском канону. На [...] конференцији у Шпанији, њен организатор је изјавио да ће наплаћивати казне за цитирање *Camera lucida-e*” (Бачен 2009: 3). Поред изузетног занимања за Бартове позне увиде у фотографију, међутим, *Светла комора* је изазвала и својеврсну збуњеност, ако не и разочарање „бартолога”, будући да је доживљена као у великој мери несагласна са претходним теоријско-методолошким поставкама француског мислиоца – „Барт реторички аналитичар из пређашњих времена разоткрио би запажања о фотографији као пример митолошког мишљења [...]” (Олин 2002: 114) – потом, сама по себи, и као унутрашње недоследна: „неуспех емпатије у основи књиге која наглашава емпатичну перцепцију, и, са тим, и неуспех естетске реакције” (Козлоф 1987: 248). На крају, *Светла комора* је у неким освртима оцењена и као методолошки недостатна: „Посмртна публикација мисли Ролана Барта о медијуму изазвала је необично висока очекивања [...] 'Camera Lucida' није, међутим, коначно поновно вредновање фотографије које је очекивано. Она не открива дуго жељену 'граматику' фотографије” (Грундберг 1981: 11).

Остављајући по страни питање кохерентности Бартове мисли уопште, и његових (позних) ставова о фотографији посебно, за ову прилику ћемо истаћи са једне стране егзистенцијалну, односно антрополошку раван Бартовог тумачења фотографије, са друге, његове интимне увиде у фотографије које га лично дотичу. Дато разматрање требало би да послужи као подстицај да се повратно уоче и опишу извесне подударности између основних идеја из *Светле коморе* и одређених литерарних, фотографских, и ширих уметничких пракси наших књижевника и уметника прошлога века. Обухватно разматрање наведене теме свакако захтева далеко шири приступ од онога о чему ће се овде расправљати, и подразумева мноштво додатних питања; у датом облику, рад ће се усредсредити на нарочиту везу Бартових фотографских увида и књижевног и фотографског стваралаштва Милоша Црњанског, пре свега фотографије галебовог крила описане у роману *Код Хиперборејаца*, која је допринела потоњим уметничким активностима на југословенском културном простору шездесетих година прошлога века.

На почетку, потребно је издвојити основне Бартове ставове о фотографији од важности за дату проблематику, пре свега виђење природе фотографског снимка, схватање деловања фотографије на посматрача те инсистирање на дубинској повезаности фотографије и смрти. У складу са тим, темељни Бартов увид у природу фотографског снимка одређује га као јединствену, случајну и непоновљиву појаву:

Оно што Фотографија умножава до у бескрај било је само једном: она механички понавља оно што више никада неће моћи да се понови у животу. У њој се догађај никад не превазилази ка нечем другом: она увек своди корпус који ми треба на тело које видим; она је крајње Појединачно, неограничена Случајност, [...] Прилика, Сусрет, Стварно, у свом неуморном изражавању. [...] Свака фотографија се увек налази на ивици тог геста; она каже: то, то је то, то је такво – али не каже ништа друго; једна фотографија не може бити филозофски преобразена (исказана), она је оптерећена случајношћу чији је она лагани и прозиран омотач (Барт 2004: 12–13).

Када је реч о процесу „читања” – тумачења и доживљавања – фотографије, Барт у *Светлој комори* у оквиру посматрања конкретних снимака уводи разликовање два основна става, означена латинским називима *studium* и *punctum*. *Студиум* представља начин општег занимања за фотографију, са становишта образованог посматрача који фотографске снимке прима као најшира културна сведочанства, било да на њих гледа као на политичке изворе било да у њима ужива као у добрим историјским сликама. Са друге стране, *пунктум* подразумева крајње лично значење, утемељено у детаљу или делимичном предмету који на фотографији неочекивано привлачи и задржава поглед гледаоца, душевно га „пробадајући” или „рањавајући” – „излеће као стрела и пробада ме” (Исто: 30). Неки детаљ потпуно заокупља Бартово читање, изазивајући живу промену његовог интересовања, блесак, померање, врсту малог потреса.

Необична ствар: врли гест који се прихвата „разумних” фотографија (опскрбљеним једноставним *студиумом*) лењ је гест (листати, гледати брзо и немарно, застајати и журити); насупротив, читање *пунктума* (истачкане фотографије, ако се то може рећи) јесте истовремено кратко и активно, набијено као зверка (Исто: 52).

Поред наведене, *пунктум* садржи још једну нијансу значења, везану не више за оно што је тема слике већ за дубоко егзистенцијалну временску димензију бића, која неумитно води ка посматрању фотографије као садашњег сведочења о прошлости портретисане особе и ка размишљању о снимку као наговештају смрти. Фотографија америчког атентатора из XIX века који чека на погубљење открива прожимање временских равни и перспектива које све воде ка истом закључку о својеврсној „несрећи” фотографије:

Млади Луис Пејн покушао је, 1865, да убије америчког државног секретара В. Х. Сјуварда. Александер Гарднер га је фотографисао у хелији; чека да буде обешен. Фотографија је лепа, младић такође: то је *студиум*. А *пунктум*: он ће умрети. У исто време читам: *то ће бити* и *то је било*; са ужасом посматрам прошли футур чији је залог смрт. Дајући ми потпуну прошлост позе (аорист), фотографија ми казује смрт у футуру. Он што ме пробада јесте откриће те еквивалентности. Пред фотографијом моје мајке-детета, кажем себи: она ће умрети; задрхтим, попут Виникотовог (Winnicott) психотичара, *од несреће која се већ десила*. Било да је субјект на њој већ мртав или не, свака фотографија је та несрећа (Исто: 94).

Утисак временитости (пролазности) смрти није, међутим, везан само за фотографије људи, он се јавља и у снимцима пејзажа, далеко непосредније и „стварније” него што се то може посредовати било каквим уметничким текстом, било прозним било поетским. „Вртоглавица измрвљеног времена” за Барта је присутна и на фотографији пута за Витлејем, Аугуста Салцмана из 1850. године, на којој су приказани каменито тло и маслињаци. Док гледа

наведени снимак, Барт осећа како његовом свешћу ковитлају три времена: његова сопствена садашњост, Исусово време и време фотографово, „све то у виду „стварности” – а не више кроз елаборације текста, фикцијског или поетског, којем се никад не може веровати *до корена* (Исто: 94).

Крајња последица фотографског *пунктума* јесте наговештај смрти, како онога што је приказано на снимку тако и самог посматрача. Барт долази до овог сазнања суочавајући се са осећањима туге због недавне смрти мајке и немоћи да се њена фотографија било како преобрази или продуби. Пред фотографијом преминуле мајке Барт осећа немоћ речи, неспособност да било шта каже нити о смрти онога кога је највише волио, нити о њеној фотографији. Једина „мисао” која му се јавља јесте да је на крају те прве смрти исписана његова властита смрт; између њих две нема ничега више, само чекање (Барт 2004: 91). Подразумевајући универзалну поруку: „То је било”, Барт осећа да га свака фотографија, колико год да пристаје „узбуђеном свету живих”, дословно позива на суочавање са сопственом смртношћу (Барт 2004: 89).

Повезаност фотографије и смрти Барт не разматра само у границама *пунктума*, односно сопственог доживљаја, већ је сагледава и као објективну чињеницу, део историјских процеса: у светлу „кризе смрти”, која почиње у другој половини XIX века са узмицањем обреда у модерном друштву, настанак фотографије означава пробој „асимболичне Смрти” изван религије и обредног, нагло парадоксално понирање у дословну Смрт у настојању да се живот сачува кроз постајање нове, светлом изазване слике. Фотографи стога за Барта представљају несвесне „агенте смрти” – посвећујући се хватању садашњости, под оспоравајућим изговором живе занесености, своде парадигму Живот/Смрт на једноставно окидање, на оно што дели почетну позу од коначног папира.

У коначном виђењу, међутим, Барт на фотографију не гледа искључиво као на подсетник о неумитности људске пролазности и пропасти. Напоре до са постојањем тамне коморе, која симболизује све мрачне конотације фотографског медија као суштински посмртне маске, код Барта постоји и „светла комора” – ретка способност снимка да „ухвати” прави изглед личности, повезан са њеним пуним идентитетом који превазилази телесно и води ка души. Изглед практично означава специфичну ару особе:

Изглед је тако светлећа сенка која прати тело; а ако фотографија не успева да покаже тај изглед, онда тело иде без сенке, а када се сенка одсече, као у миту о Жени без Сенке, остане само стерилно тело. Том тананом пупчаном врпцом фотограф даје живот; ако не уме, било зато што нема дара, било због лоше среће, да прозирној души да њену светлу сенку, субјект умире заувек (Барт 2004: 106; због нијанси значења упореди оригинал – Барт 1980: 169).

Овакав приступ омогућава Барту да превазиђе личну кризу због мајчине смрти и њених незадовољавајућих фотографија, при томе проживљавајући стварно искуство „помака” Фотографије (тј. хронолошког редоследа фотографија). У потрази за одговарајућим снимком Барт претражује расположиве фотографије мајке, идући уз време и враћајући се „уз живот” некога кога је волео: од последње мајчине слике, снимљене у лето уочи њене смрти, стиже

до слике мајке-детета три четврт столећа уназад, у којој, преокретом, најзад проналази мајку такву каква је (за њега) била по себи. Овај проналазак представља опште катарзичко разрешење: наместо слабе мајке на фотографијама при крају живота, Барт открива снажну особу, његов „унутрашњи Закон”, коју на послетку доживљава као сопствено женско дете. То уједно представља и својеврсно (раз)решење Смрти: ако појединачно мора да умре због задовољења општег, ако, након што се репродуковала као другачија него што је сама, јединка умире, негирајући се и превазилазећи и на тај начин означавајући окрутну победу врсте, Барт, који се сам није продужио кроз потомство, ментално рађа своју мајку у њеној болести, универзализује се и симболички умире: „Тако сам, на свој начин, решио Смрт” (Барт 2004: 73). Једино што даље може да ради, чекајући сопствену праву и потпуну „недијалектичну” смрт, то је да се бави писањем, као утопијским пројектом универзализације, и јединим циљем живота.

Издавање и опис неких од кључних ставова о фотографији из књиге Ролана Барта *Светла комора* уводе нас у разматрање једне специфичне појаве фикционализације фотографије и „фотографизације” фикције у нашој књижевности и уметности прошлога века. Као и многи други српски писци између два рата, и Милош Црњански је био страствени љубитељ фотографије и филма, и активни фотоаматер и киноаматер. Своја фотографска искуства Црњански је пренео и у књижевна дела, пре свега у књигу *Код Хиперборејаца*, у којој на више места пише о фотографији уопште, о сопственим снимцима и начину фотографисања; такође, тема фотографије среће се и у путописима Црњанског, као што је својеврсна „фотографска поетика” присутна и на многим страницама *Раману о Лондону*. И тамо где у текстовима изостаје конкретно тематизовање фотографске вештине, као нпр. у поезији Црњанског, могуће је повући паралелу између текста и одређених фотографских снимака који су се сачували.¹

Најупечатљивији пример присуства фотографије у делу Црњанског свакако је лајтмотив снимка сломљеног галебовог крила у прози *Код Хиперборејаца*, у коме се износе околности снимања и снажан утисак који је на приповедача при посматрању фотографије оставила његова сопствена, случајно ухваћена, сенка. Овај „језички снимак” јавља се на четири места – једном у првом делу и три пута у другом књиге:

¹ За пионирско истраживање о вези фотографских интересовања и књижевног дела Милоша Црњанског види Зубановић: 2007.

(I)

Кад год сам живео у Берлину, ја сам, често прелазео у Данску и једном сам ишао од места до места, старим железницама, поред мора, све до крајње тачке на њеном северу. Тамо, у Скагену, из хотела, излазио сам, по песку, све дотле док не би нестао у мору. Тада сам спазио на спруду једно сломљено, галебово крило, које сам, за успомену, фотографисао. Кад сам изазвао негатив, нађох, да сам, на тој слици, снимео и своју сенку. Случајно (Црњански 1966а: 14).

(II)

Нису уображења. Ја сам у Скагену, из хотела, ишао обалом, све док песак не прелази у море. На песку сам наишао на скрхано крило једног галеба. Хтео сам да то фотографишем, не знам зашто, а случајно сам са тим, снимео, и моју сенку на песку. Била је опомена.

Та сенка ме је пратила, а у Данској ми се показала. То је била моја паралела (Црњански 1966б: 49).

(III)

Са језом, мени онда излази пред очи успомена на песак обале у Скагену, где сам сликао једно скрхано, крваво, крило, галебово. Нехотице, снимивши и своју сенку (Црњански 1966б: 269).

(IV)

Први је био доживљај са фотографијом скрханог крила. Неког галеба.

Ишао сам по спруду, уском, између два мора, све до краја, и ја, као и толики други посетиоци Скагена. Хтео сам да идем све дотле док ми корак не буде застао, тамо, где обала нестаје, а почиње пучина, и облак над пучином, која се продужује све док се не појави Америка.

Приметио сам на песку једно, скрхано, крило галеба, са трагом крви, и решио сам се, да га снимим. У журби, да ме не стигну таласи, случајно сам снимео, са тим крилом, и своју сенку, која је на њега била пала. Не могу то да заборавим. Та успомена ме је допратила до Рима (Црњански 1966б: 362).

У наведеним одломцима, Црњански варира књижевни мотив (настанка и дејства) фотографије галебовог сломљеног крила, постепено појачавајући емоционалну обележеност уз промене разлога снимања. Први опис говори о намери да се сломљено крило фотографише „за успомену”, и о случајном присуству сопствене сенке; други пак одриче свесну намеру при снимању призора, уводећи судбинску обележеност сенке („опомена”, „паралела”, која прати песника да би му се коначно показала у Данској); након трећег, најкраћег али и емоционално најснажнијег појављивања (успомена која излази на очи „с језом”, „крваво”), такође без разрађеног разлога фотографисања, долази четврто, као заокружење низа, са наглашавањем успомене која аутора потом прогања деценијама – случајним снимком сопствене сенке, за коју се сада први пут каже да пада на крваво крило.

Колико год се разликовале, варијације мотива (снимања) ове фотографије код Црњанског имају заједничку црту, садржану управо у *пунктуму* сенке као непланиранираном детаљу, чије присуство изазива разнолик али подједнако дубок утисак на приповедача, претварајући се у готово опсесивну

успомену.² Уколико сенка у прози *Код Хиперборејаца*, деценијама пре Барта, посредно спаја фотографију и смрт, у неколиким другим случајевима у *Роману о Лондону* оне се и експлицитно доводе у везу, најпре у вези са породичним албумом:

Сећам се да сам се, некад, грохотом, смејао, фотографијама и дагеротипијама у албуму, породично – књажевском. Чудна ми чуда, мислио сам. Умро теча? Умрла тетка? Видео сам и оне наше, канибалске, последње, фотографије, умрле сестрице у мртвачком сандуку. Књагињица Рјепнин? Сад видим да је све то, нехотична, глупа, фотографска, имитација Рембранта. Роман исписан коштуњавом руком смрти, од којег, у животу људском, другог романа и нема. Метаморфоза. Знамо како се завршава (Црњански 1989а: 67).

У другој прилици, поглед на фотографије мртвих домаћих животиња код јунака изазива и помисао на сопствену смрт: „Загледао је те слике, те фотографије, занемео, широм отвореним очима, као да је погледао некој звери, некој смрти, – својој, – у очи” (Црњански 1989б: 10). „Набијена зверка” бартовског читања *пунктума* на тај се начин упечатљиво конкретизује код Црњанског у оба (будућа) Бартова значења, и као појединост која се изненада намеће, и као опомињуће „пробијање” метафотографског смисла који је увек подсећање на временитост и смрт.

Пишчева фотографија галебовог крила, ако је и постојала, није сачувана – или је случајно ишчезла у песниковим сеобама или је хотимице уништена у (наводним) спаљивањима писама, позивница и фотографија, које је брачни пар Црњански упражњавао пре сваког новог сељења. Према приповедачевим речима, уништавано је све што је било начињено – записано и сликано – у „сретнија времена”, што би некоме другоме, касније, могло да пружи увид у интиму брачнога пара. Као поенту оваквог ритуала, Црњански уводи и (скривени) мотив немања потомства, који обесмишљава чување успомена: „У ствари”, вели Црњански, „ми бисмо то радо сачували за неку нашу децу” (Црњански 1966б: 313). За разлику од Бартовог поступка преобраћања времена препорађањем преминуле мајке у мајку-ћерку и превазилажења смрти симболичним умирањем (и симболичним уништавањем свих претходних, односно неодговарајућих фотографија мајке), Црњански примењује конкретно уништавање успомена и фотографија као поништавање претходног живота који је, у недостатку биолошких наследника, лишен усклађивања „с ходом врховног Живог (врсте)”, остајући везан искључиво за појединца/брачни пар.

Да ли је у једном таквом прочишћењу прошлости ватром нестала и фотографија сломљеног галебовог крила – није извесно; прича о њој ту се, међутим, не завршава, већ, неколико деценија касније, добија свој нови живот и непредвидиво другачији уметнички облик, у оквирима истих митопоетских (митофотографских?) претпоставки. Наиме, 1965. године, у броју 7 „античасописа” *Горгона*, који је почетком друге половине прошлога века издавала истоимена загребачка уметничка група,³ објављене су две фотографије мр-

² Важност наглашеног присуства поетички и философски многозначног симбола/мотива сенке у књижевном делу Црњанског запажена је у критици – опширније види у: Зубановић 2007: 133–142.

³ Под тим називом подразумева се уметничка група која је постојала у Загребу између 1959. и 1966. године, а чији су чланови били сликари Јосип Ваништа (1924), Јулије Книфер (1924–2000),

твог галеба на плажи са светиоником у позадини, снимљене 1963. године у данском месту Скаген. Наведене фотографије које чине једини садржај дате публикације, свој настанак дугују управо вербал(изова)ном апокрифном снимку Црњанског, који је прошао кроз даље преображаје и варијације.

Аутор наведених фотографија, Миљенко Хорват, у лето 1965. године присуствовао је састанку групе на коме је Јосип Ваништа по сећању препричао кратак одломак, наводно из *Ембахада* Милоша Црњанског, који је прочитао на неком „најпростијем папиру књижевних новина“:

Као аташе за штампу при Ambasadi Kraljevine Jugoslavije u Berlinu 1923. за vikend sam znao otputovati u Dansku. Vicinalnom željeznicom stigao bih do vrha Danske, do Skagena, i tamo sam jednom na žalu snimio krilo mrtvog galeba. Kad sam se vratio drugog dana u Berlin, dao sam izraditi fotografiju. Vidio sam da sam snimio i svoju sjenu. Slučajno⁴ (Ковач 2013: 213–214).

Најесен, по повратку са одмора, када су на следећем састанку чланови *Горгоне* препричавали како су провели време, Хорват је ћутке из торбе извадио две фотографије, једну оштрију, другу мутнију, снимљене с истог места на исту тему – мртви галеб на жалу. Ваништа, узнемирен снимцима, питао је шта је то, и добио Хорватов одговор: „Skagen. Otputovao sam ljetos tamo rotaknut vašom pričom” (Ковач 2013: 214). Фотографије су истог тренутка прихваћене као садржај броја 7 античасописа *Горгона*.

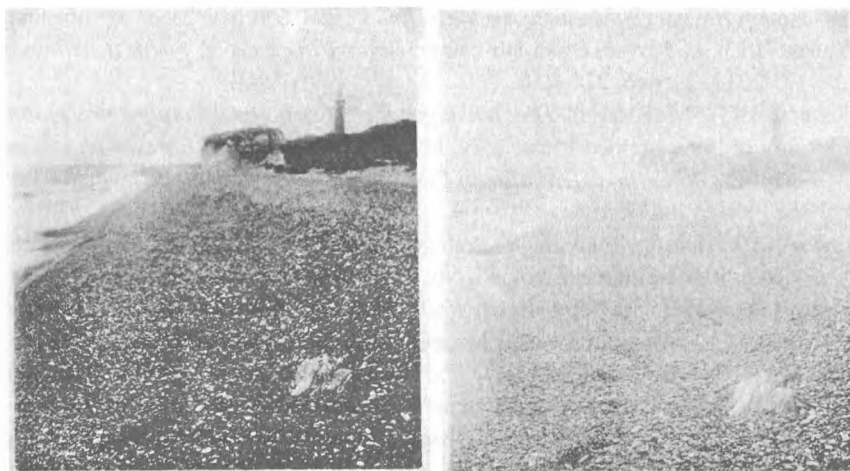
Сломљено галебово крило тако је још једном прошло кроз низ дубоких преображаја: пракса Црњанског, као аутора проистеклог из авангарде, нашла је одјека у неоавангардним стремљењима, при чему је (непостојећа/изгубљена) фотографија, транспонована у један од књижевних лајтмотива *Хиперборејаца*, Ваништиним усменим преношењем наводног одломка из *Ембахада* подигнута на још виши митопоетски метаниво. Деловањем Миљенка Хорвата, вишеструко посредовани „фотографски” предлошак претворио се у нарочиту врсту хепенинга, којим се поновно створила конкретна ситуација у реалном географском простору и надоместила непостојеће/нестало изворно уметничко дело, фотографију Црњанског, сада као Хорватов оригинални рад. При томе, коначни се резултат умножио: на основу још једног – сада Ваништиног – „језичког снимка” предлошка Црњанског, по свему судећи „замагљеног” шумом на везама, настале су и Хорватове две фотографије мртвог галеба на плажи у Скагену, прва са оштрим контурама под нормалним дневним осветљењем, друга пак са замагљеним обрисима.⁵

Маријан Јевшовар (1922–1998), Ђуро Седер (1927), скулптор Иван Кожарић (1921), архитекта који се бавио сликарством и фотографијом Миљенко Хорват (1935–2012), те ликовни критичари и историчари уметности Радослав Путар (1929–1994), Матко Мештровић (1933), и Димитрије Башичевић (1921–1987), касније и у самој *Горгони* познатији као уметник под псеудонимом Мангелос, уз још неколицину неформалних припадника и пријатеља ове дружине.

⁴ Којој се, међутим, не може лако ући у траг. Очигледно погрешно датирање и са великом вероватноћом замена рукописног извора (*Ембахаде* наместо *Код Хиперборејаца*).

⁵ Притоме остаје питање је да ли је реч о истом кадру који је снимљен у различитим временским условима (нормална видљивост/магла); истом кадру који је снимљен/експониран на два различита начина или пак о истом снимку развијеном у мрачној комори на различите начине.

Посматрано са становишта Бартове потоње фотографске мисли, Хорватова акција и њено сложено значење и резултат најављују, али и унеколико проблематизују уверења изложена у *Светлој комори*, пре свега она о случајности и непоновљивости фотографије – уколико и не може бити преображена филозофски, фотографија, показује се, пролази кроз вишеструке и значајне језичко-уметничке преображаје. Сама по себи варијација, Хорватова удвостручена фотографија текста Црњанског, тридесет и пет година касније, резултат је његовог повратка „уз време”, који је, за разлику од Бартовог каснијег симболичног и чисто менталног враћања „уз живот” и помака (редоследа) фотографија, успео да репродукује и сними ситуацију – са шљунковитом, а не пешчаном плажом, са сенком, разуме се, не Црњанског, али са и даље активним *пунктумом*. Сачуван, пренесен и преображен, садржавајући лично и шире судбинско значење мотива галебовог крила и сенке за српског књижевника, овај специфични пунктум кроз апокрифни одломак делује на Ваништу, и даље, кроз његову причу на Хорвата, кога потиче на интерпретативну фотографску ре-креацију, на крају и дејствујући повратно кроз двоструку фотографију, која у тренутку показивања поново погађа и узнемирава Ваништу.



Фотографије Миљенка Хорвата објављене 1965. године у „античасопису”
Горгона бр. 7

Да закључимо: наговештавајући Бартова размишљања у *Светлој комори*, тематизација фотографије у делима Милоша Црњанског упућује на темељну везу фотографског снимка и смрти; потом, сложени преображај уметничких енергија заснован на мотиву сломљеног галебовог крила – у ванвременој игри тамних судбинских паралалела, односно мрачног наговештаја неумитног пропадања – доводи до изненађујућег преображаја, у коме фотографија производи књижевност, а књижевност производи фотографију. На крају, теоријски увиди Ролана Барта омогућавају да се, сачињен од различитих стваралачких енергија, очи и опише пунктум галебовог крила као појава битна за

историју српске књижевности и југословенске уметности, што представља динамични доказ о блискости уметничких и мисаоних увида до којих се долази дубоким разумевањем и уживљавањем у значење и стваралачке могућности фотографског медија, без обзира на ограничења историјског тренутка и припадајућих језика и култура.

ЛИТЕРАТУРА

- Барт 1980: R. Barthes, *Note sur la photographie*, Cahiers du cinema, Galimard, Seuil.
- Барт 2004: Р. Барт, *Светла комора. Нота о фотографији*, с француског пре-
вео Мирко Радојичић, Београд: Рад.
- Бачен 2009: G. Batchen (ed.), *Photography degree zero: reflections on Roland Barthes's Camera lucida*, Cambridge, Mass. [etc.]: The MIT Press.
- Грундберг 1981: A. Grundberg, *Death in the Photograph*, The New York Times Book Review, 23 August 1981, 11.
- Зубановић 2007: С. Зубановић, *Атлас о Црњанском*, Београд: Завод за уџбенике.
- Ковач 2013: L. Kovač, *Slika što ostaje, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 37/2013*, Загреб, 211–216.
- Козлоф 1987: M. Kozloff, *The Privileged Eye: Essays on Photography*, University of New Mexico Press, у: N. M. Shawcross, *Roland Barthes on Photography: The Critical Tradition in Perspective Crosscurrents*, University Press of Florida, 1997, xi.
- Олин 2002: M. Olin, *Touching Photographs: Roland Barthes's "Mistaken" Identification Representations*, Vol. 80, No. 1, University of California Press, 99–118.
- Црњански 1966а: М. Црњански, *Код Хиперборејаца I*, Београд: Просвета; Нови Сад: Матица српска; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост.
- Црњански 1966б: М. Црњански, *Код Хиперборејаца II*, Београд: Просвета; Нови Сад: Матица српска; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост.
- Црњански 1989а: М. Црњански, *Роман о Лондону*, Прва књига, Свјетлост, Сарајево.
- Црњански 1989б: М. Црњански, *Роман о Лондону*, Друга књига, Свјетлост, Сарајево.

Bojan M. Jović

PUNCTUM OF SEAGULL'S WING: ROLAND BARTHES' *CAMERA LUCIDA*
AND THE FICTIONALIZATION OF PHOTOGRAPHY/PHOTOGRAPHIZATION
OF FICTION IN THE THE WORKS OF MILOŠ CRNJANSKI
AND THE ART GROUP *GORGONA*

(Summary)

Abstract: This paper discusses the basic assumptions of Barthes' understanding of photography as shown in *Camera Lucida* (1980) and the presence of specific photographic motif in Miloš Crnjanski, primarily photography of the seagull's wing described in the novel *Kod Hiperborejaca*, which has contributed to the subsequent artistic activities in the Yugoslav cultural space of the sixties of the last century (Zagreb artistic group *Gorgona*).