



Братислав Љубишић

Портрети и њонеки жанр Бранка Белића

Појава фотографије није у почетку узнемирила сликарство. Разлог је једноставан: естетика старије уметности битно је утицала на грађење основних принципа “новодошавшег”, мада се о његовом присуству говори још у време Леонарда и његових експеримената са *camera obscura* и плочама премазаним сребробромидом. Али тек је, негде, половином 19. века могло да се говори о посебној техници која итекако претендује да буде самостална уметност. У којој је мери њен настанак помогао сликарству да престане да се бави истраживањем “огледала” и да почне са откривањем језика уметности, проналажењем основних постулата који ће све више да говоре о материји саме слике а мање о садржају, питање је којим ће формалисти и филозофи материјалисти започети свој “живот”. Однос форме и садржаја наједном има димензију која је била неслућена. Али једно је јасно: фотографија се развијала у окриљу естетике сликарства и дуго ће му бити ропски одана. Но, све има свој крај: појава филма ће фотографију упутити ка једној другачијој реалности – илузији. Од тада имамо

тзв. кадрирање објекта и нарочито ће оно доћи до изражаја у пејзажима. Једноставно, фотографија је постајала документ о непознатом, иако је на њој све препознатљиво! Одредити њену тачност, где је уствари фотографисана кућа, брдо или дрво, постаје немогуће. Захваљујући и томе, сликарство почиње да користи фотографију као врсту забелешке. То је чување “податка” који ће се касније употребити на различите начине: преиначен као код фовиста, кубиста или нереалиста, а може да буде и увећан као код фотореалиста. Но, то је друга прича...

Помињући филм и његов утицај на фотографију, истичем истовремено и настајање једне професије: сниматељ. Јесте да је он имао помоћника у фотографу филма, личности која ће бележити основе за даље развијање, како кадра, тако и читавих секвенци, али сниматељ је добио шансу да се бави креацијом и давањем основне препознатљивост илити стварањем стила. Да је то важно, доказују и теоретичари фотографије знамените школе *Bauhaus*, и они ће утицати на редитеље експресионисте у великој мери, да ће настати

чак и покрет који ће филмско стваралаштво тридесетих година 20. века учинити посебним. Но, истовремено са тим, у Француској и Совјетском Савезу иде се другим путем. Французи – фотограф Анри Бергсон-Картје и редитељ Жан Реноар сарађујући долазе до тзв. лирике и употребе контраста светло-тамно са прелазима, скоро као у сфумату Леонарда да Винчија или постизањем ефекта попут Караваџа. То доводи до тзв. француске школе и појма “Четири К”: Клер, Кокто, Кајат, Карне. Но, има и других токова, као што је то Виго са “Атлантом”, на пример. Важно је истаћи да је упоредо са специфичним типом глуме, за који су заслужни поменути редитељи, важан и моменат “паковања”, тј. фотографије, снимака.

Упоредо са њима, у Совјетском Савезу се здушно истражује, па редитељи као Ејзенштајн, Пудовкин, Довженко, са теоретичарем Кулешовим, долазе до сопственог филмског језика у којем ће естетика сликарства имати врло значајно место. У томе је битан Ејзенштајн и његов филм *Иван Грозни*. Он, филм, ће постати нека врста бревијара за црно-бело у фотографији. Смењивање доминације час белог час црног, вешто сакривање извора светла, даје посебну драматику али и динамику филмском изразу. Непотребно је рећи да је то и својеврсна закономерност у естетици црнобеле фотографије.

Ова мала “шетња” била је неопходна да би се разоткрио поступак Бранка Белића. Изузетно обавештен и несклон “хемијским” експериментима у

лабораторији, он је настојао да заокружи израз портретисаног и да избегне заморну досаду коју нуди фактографија. Ухватити детаљ који ће да објасни целину – позната синегдоха – биће му нека врста оријентира.

Али, с друге стране, има и чистунства у којем је само портретисани и оно најнужније да би се “видело” о чему је реч. Треба нагласити да се ради о фотографији за новинарску употребу, да је она део једне сложене целине, а никако сама себи сврха. Оно што олако зову “уметничка фотографија”. Дакле, потребно је развијено запажање, концентрација и вођење рачуна о крајњем циљу.

Сматрам да могу употребити реч “стил”, јер се лако препознаје рукопис овога аутора. Хоће ли се портрет “распростирати” укусо, или ће бити “пресечен” то је ствар нахођења приликом кадрирања. Наравно да је и у томе неопходна вештина, развијени осећај. И смисао да се не мења објект, да му се ништа не додаје. У ту сврху му помаже познавање принципа поменутих Француза и Руса. Избегнута је “монтажа атракције” постигнута је заокруженост целине.

Бранко се не либи да нешто “зацрни”, ако се добија жељени резултат. Како није увек у прилици да користи тзв. атељејско светло, принуђен је да се шета и да у “намештању” дође до циља. А он је само њему знан, тачније – препуштен. Јер, како се он новинару не меша у посао, ствар је реципрочна.