



Братислав Љубишић

Позориште и сликарство – додири

Призори некада и сада

Једна слика је у приличној мери инспирисала сликара Мићу Поповића.

Од ње до серије зване „Призори“ је дуг пут, али је итекако занимљив и испуњен свим „одразима“ којих је било у временском распону од шездесетак година. У разговору Миће Поповића и Алексе Челебоновића, уприличеном у каталогу за изложбу „Слике и цртежи“, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, 1979, на питање Алексе Челебоновића о слици „Грађани“ из 1950. Мића је рекао: „Не знам да ли се слажете, али сматрам да је у тој слици знатан утицај Марка Челебоновића, ако хоћете чак и по амбијентирању ствари. Јер ја сам у то време много гледао његове слике. “Реч је о делу М. Челебоновића „Породица“ из 1930. Анализа те слике довешће нас до потпуног објашњења појма когнитивност.

Наиме, сликар не инсистира на истинитости тренутка: њега не привлачи ни постојање сукоба или било каквог односа у смислу позоришног мизансцена – он је у трагању за материјалном блискошћу како бића која су на слици, тако и њихове психологије. Могу се поменути принципи гешталтиста, а зашто не и бихејвиориста, јер се ради о јединству атмосфере ство-

рене чисто ликовним средствима. Занимљиво је и то како је настајала поменута слика. Четири модела су појединачно позирала уметнику, а унутарња атмосфера је све време настајала по методи богаћења тоналитета. Инкарнат присутних је одређивао основни тон дела, разграђивао и дефинисао унутарњи простор слике. На први поглед нема динамике, али то је грешка! Она је уткана у поједине односе тонова и у самој композицији. Импонује усаглашеност и спрега успостављена са два акцента светло жуте боје. То је био *credo* Марка Челебоновића из тог периода.

О Марку Челебоновићу Мића, у том разговору, истиче: “Постоји његов велики утицај на целу моју генерацију. На првом месту у погледу начина употребе мрких и зеленкастих боја, као и присуство неког пригушеног унутрашњег осветљења ствари“.

Од слике „Грађани“ до настајања „Призора“, Мића ће проћи дуг пут. Најпре бављење структуром и материјалношћу саме слике. Тек онда ће га заинтриговати тематика. О томе у разговору са А. Челебоновићем, каже: “(...) Покушао сам да објасним разлику између сликања слике и прављења

слике. Традиционална реалистичка слика настаје кроз чин сликања. Она се унутар тога чина гради и пуни. Традиционална слика је спремна да се, за сопствено добро, одрекне делова идеје па чак и целе идеје која је чину сликања претходила. Традиционална слика се поуздава у осећање сликара, у онај његов ликовни слух који контролише поправке и „дотеривања“. Како у том традиционалном поимању слике сликати значи исто што и живети, улога „случаја“ и „случајности“ може да буде врло драгоцен и одлучујући. Срећна „случајност“ се дочекује са добродошлицом и слаже се природно и равноправно у саму структуру слике. Традиционална слика је вишеспратна грађевина зидана ручно и дуго. С друге стране, модерна реалистичка слика, ова из овог времена и овог тренутка, настаје такође цела у кругу идеје која чину сликања претходи. Кад се одлучио, непоколебљиво и дефинитивно за једну одређену идеју, модерни реалистички сликар ту идеју реализује кроз одређени ликовни систем, такође апасионално и компјутерски. Он не слика слику, него идеју реализује и материјализује.

Он остварује идеју. (...) Чињеница је да су баш из таквог става о прављењу слике произишли и поп-арт и концептуална уметност. Морам да признам да се нимало нисам зачудио кад је америчка ревија за концептуалну уметност, „Vision“ донела репродукције мојих слика као нешто што спада природно у концептуалну уметност.“

„Призори“ Миће Поповића спадају у ону врсту слика које су, у то време, увелико постојале-фотореализам. И док је у кубизму разграђивана ствар-

ност, реалност мотива, у „Призорима“ имамо пример његовог зазивања. Уметник настоји да једну идеју, која је истовремено, поред ликовности и наративна, покадшто и транспарентна начини документом стварности. У томе је основна разлика која искључује не само слику „као случајни и унутарњи ток нужности самог чина сликања“, већ истовремено постаје нешто другачије, у феноменолошком смислу. Постаје ангажована гатка коју не треба везивати за политику и политичарење. „Говорећи о човеку који је не својом вољом, излетео из своје коже, о такозваном гастарбајтеру, немам заиста намеру да било кога оптужим.

Сликар није човек који даје рецепте, нити може да било кога или било које друштво ставља на оптуженичку клупу. Сликар, ту мислим на ангажо-



Мића Поповић, из циклуса „Гвозден“, 1971-1974.

ваног сликара, је пре свега сведок“. Тако Мића у поменутом разговору са А. Ч. дефинише своју ангажованост. Драгоцено је како тумачи свој сликарски поступак, који је, наравно, у духу старих мајстора само што има једну измену-време у којем се „догађа“ слика и сликање, као и искуство о којем се не може говорити у смислу не постојања и „заборављања“. „Мени је од првог тренутка било јасно да је од највеће важности у раду да опстане сликарство. Јер кад год је неки експеримент превазишао сам медиј, у овом случају сликарство, он је трајао кратко и није имао одјека. Кад у делима, мојим или туђим, има зрно нечега правог, нечег што опстаје у времену, то је управо способност ствараоца да сачува свој медиј. Мени је најдрагоценије кад могу да испричам причу. кад могу да не заобиђем социолошки, филозофски, па чак и политички проблем, а да останем сликар. (...) Уметничко дело, изоловано за себе, не значи ништа. Једино у споју са публиком, у размени сензибилитета уметника и публике, као и у размени мисли између ових партнера, уметничко дело добија свој смисао. То је откриће данашње филозофије и критике да се ствари више не могу посматрати одвојено, у чему извесна заслуга припада марксизму.“

„Призори“ Миће Поповића су, по његовом признању, проистекли из „Грађана“, а ови, као код Гогоља и случаја писца после њега, испали из „депа“ слика Марка Челебоновића „Породица“. Но, и она има своје корене у традицији метафизичког сликарства које се ослања на помпејанско. И тако даље – једна линија се одржава и

доста тешко ју је пратити. Ко шта од кога узима: фотографија од сликарства – Картије – Бресон је својим аранжираним фотографијама утицао на филм, онај француски – на Реноара, али и Кајата, Коктоа, Клера и Карнеа! Па и на Вигоа. Опет, естетика фотографије припомогла је сликарима да се „позабаве“ светом око себе. И занимљиво је питање како се сликарство час приближава позоришту, час филму. У оба случаја естетика визуелног остаје присутна. И као што је Мића на неки начин својим „Призорима“ чувар континуитета, тако и пример два сликара, Василија Доловачког и Момчила Мацановића, показује да угледање и јесте и није „зобраћено“.



Момчило Мацановић, „Бициклисти“, 1994.

Наравно, неореализам неких Мићиних „призора“ – када Гвозден мокри, на пример, или када вири кроз прозор куплераја, са елементима драме и хумора, присутан је код Мацановића. Слика „Бициклисте“ из првог периода, и слика „На риви“ из другог, су из тог миљеа. Живот је ту, али опаска да треба знање и добра воља да се он схвати и прихвати. Као што је Мића рекао да је „сликар само сведок“ тако и у овом случају Мацановића имамо пример „сведочења“. Код Василија Доловачког у слици „код „Арлекина““ имамо нешто од ироније у тзв. „улеп-

шаном“ свету. Зауостављени позоришни призор, као код „фотографа“ јесте сцена, јесте „гума у глуми“ једне слике. Да ли да подсећам на Петера Штајна и његову режију Гетеовог комада „Торквато Тасо“ коју смо могли да видимо на 6. Битефу? Смењивање слика и драме у драми – ето чудесног поступка овог редитеља. Он ће га поновити и касније, на 8. Битефу у представи „На ладању“ по Максиму Горком. Прожимање у уметностима није ништа необично. Необично је наше заборављање. Чак ни то: невештина упоређивања и спајања...



Василије Доловачки, „Код Арлекина“, 2010.