

ЗЕМЉА И НЕБО У СЛИКАРСТВУ МИЛАНА КЕЧИЋА

У послератној српској уметности дело Милана Кечића представља особену појаву. Доследно и окренуто себи, измичући уобичајеним класификацијама и сврставањима, оно представља свога творца као личност која, по животном ставу, склоностима, по култури, припада оној доста реткој, групи уметника који не прихватајући велике изазове времена, не супротстављајући им се истовремено, за свој животни циљ бирају испитивање сложених стања духа обузетог смиреним посматрањем света око себе и откривањем суптилних трептаја бића затворених у привидно једноставне " препознатљиве " облике појавнога света.

Милан Кечић је из Срема, из Крчедина, далеки потомак *правоужитника*, слободних сељака граничара досељених из Лике у Војну крајину; потомак ратника " сербскога полка " насељених на сремској земљи, који су за свој нови завичај одабрали крај око Фрушке горе, онај њен део што благом заталасаношћу тла из далека подсећа на пределе из којих су дошли.

Први Кечићев сусрет са уметношћу, са примењеном уметношћу, догодио се у његовој четнаестој години када је, напустивши родну кућу, дошао у Нови Сад да шегртује у великој модној кући и изучава занат аранжера излога.

У време када је напунио седамнаест година његов дотадашњи учитељ, млади Чех Бохоуслав Лелек, " запослен код фирме " *Давидовац и Јанковић* " одлучује да се врати у Праг и води и Кечића са собом како би се даље у приватној школи Ладислава Швангмајера, усавршавао у примењеним уметностима, превасходно у декоратерству излога, плакату, калиграфији, дизајну и принципима " примењене сценографије " односно низу поступака којима се у шупљини излога припрема мизансцен у којем ће бити постављена одговарајућа роба.

Усавршивши се у примењеним уметностима, упознавши се, једновремено, са новим концепцијама функционализма (Bauhaus) о довођењу у однос међусобне прожетости уметности, индустрије, занатства, науке и просторнога обликовања, које су крајем треће деценије почеле да се знатније осећају у Европи, Кечић је убрзо по повратку у Нови Сад изашао на глас као професионални декоратер излога-стручњак у свом послу, радећи у Сарајеву, Сплиту, Осиеку, Загребу и Београду. У то време своје пројекте за декорисање излога објављује у минхенском часопису за примењену уметност " *Die Auslage* ".

Но осећајући у себи вокацију према сликарству, напушта (1934) Загреб и долази у Београд где, на Коларцу, уписује курс фигуралног цртања код Петра Добровића, са којим ће пријатељевати све до његове преране смрти јануара 1942. године¹. По учитељевом савету полаже пријемни испит на Академији, с јесени 1941. " *...са правом да се може одмах уписати на трећи семестар* " ² кренувши, тако, своје сну у сусрет. Но рат, што је почео да се разбуктава на тлу Југославије, одлаже Кечићеве студије, као што је пре тога омео и његове планове о одласку у Париз, и он их завршава 1947, године у класи Мила Милуновића пошто је пре тога у рату провео годину и по дана.

Не могавши да се, у поратним временима, као сликар прилагоди ни соцреализму нити његовим имплицитни рецидивима присутним у сликарству и теоријској мисли и после 1950. године, он напушта Београд и враћа се у родни крај равници са које је поникао.

¹ Аутобиографска белешка Милана Кечића (чува се у породици).

² Исто,

Неслагање са рецидивима соцреализма, са монополом УЛУС-а и његових форума над ствараоцима, са ситуацијом да индоктрирана већина склона "хорском певању" одређује судбину истинским ствараоцима, нагнало га је да, по позиву, приступи "*Самосталнима*", групи у којој су сликари, вајари и графичари веома различитих поетичких припадности иступали заједно са решеношћу да се изборе за "... *неприкосновеност стваралачке личности, другачије устројство уметничког живота и удружење без идеолошких и естетичких искључивих права.*"³

Но далеко значајнији од приступања "*Самосталнима*", био је Кечићев повратак у родни крај⁴ у којем је започео дуготрајну борбу да се на земљи и под бескрајним небом пронађе као уметник, да доживи и наслика мистерију равнице.

У настојању да пронађе себе, у одређивању сопствене личности спрам равнице Кечић се опредељује за пејзаж као једну од битних тематских одредница у чијој се ликовној лапидарности остварује крајње резонантан однос два бића-бића уметника са бићем природе. Кечић је превасходно сликар војвођанске равнице, привидно мирнога пејзажа-линије која дели земљу и небо, уједначених забата сремских приземљуша, измаглица, огромних дудова и каљавих шорова. По својој опредељености за пејзаж он је један од многих чија је тематска окосница равница, али по начину на који гради слику, по консеквентности израза, по ликовној апаратури и надградњи слике философским значењем он је један од ретких сликара чије дело после завршеног уметничког чина поседује крајњу чистоту и целовитост.

За реализацију својих слика Кечић користи реалистички концепт форме што није накнадно одређен као поступак којим ће се материјализовати идеја, већ уметнику иманентан метод извучен дубоко из себе као (за њега) једини могући начин помоћу којег се изражава. Томе начину подређена је и читава апаратура грађења слике, готово невидљива у коначном делу јер је покрива низ визуелних чињеница које тренутно делују на гледаоца изазивајући у њему појачано осећање носталгије.

Начин стварања дела показује да он у предрадњама детаљно испитује низ могућности да би одабрао ону која је права, једино могућа и примерена њему. Рационалан и чврсто дефинисан скелет слике прима на себе, и у простор измеђ својих сегмената, низ дефинисаних, бојених наноса, поступно нанетих један преко другог, чиме је изазвано контролисано нарастање пасте по површини слике којом се у спором и стога веома тешком процесу (тешком јер захтева дуго одржавање уједначеног интензитета првобитне емоције) извлачи осећање и назначавача емотивно кретање у сликаревом бићу.

То нарастање пасте која се на епидерму слике завршава узбудљивим траговима шпактле или "*штриглирања*" сувом четком има за циљ да појача еманацију флуида из хуманог језгра слике, да јој омогући да делујући готово физички (*После кише*, 1973, *Сремски Карловци*, 1979.) зрачи из "себе".

³ Миодраг Б. Протић, Српско сликарство XX века, Нолит, Београд 1970.

⁴ Када је реч о повратку у родни крај, Кечић у први план ставља практичну димензију таквога поступка. Реч је о оскудним послератним годинама у којима је обрађивао земљу у Крчедину осигуравајући тиме себи егзистенцију. То је, дакле, чињеница по себи, којој се не може приговорити.

Но за нас је од практичног повраћа земљи значајнији његов духовни повратак завичају, скупу духовних и визуелних чињеница склопљених у целину која егзистира дубоко у бићу уметника тежећи ослобађању и ликовној формулацији кроз низ визуелних знакова (шифара), који, у начину на који су употребљени, носе битна обележја Кечићеве поетике. Реч, дакле, о шифрама као објективним датостима помћу којих сликар мисли необјективност егзистенције и трансценденције. То је простор у коме се одвија духовна борба и живот налази једину праву оријентацију.

Чином повратка родном тлу Кечић је заправо успоставио однос суптилне резонанце између сопственог бића и бића равнице чиме је створио услове за настанак низа изузетних дела.

Самој теми, аналогно томе и избору сегмената који је чине, Кечић прилагођава ликовни реквизитаријум. Не само боју-пасту, најочљивију у завршном слоју слике, већ читаву конструкцију која усмерава кретање погледа по слици, систем односа вертикала и хоризонтала, односа светло тамног који у појединим деловима слике имају функцију акцента везујући две различито третиране површине (различито јер им ни функција ни суштина нису исте) смирујући их и доводећи у резонантан, једино могућ однос на слици.

После кише, 1973, једно од изузетно вредних дела представља типичан пример успостављања односа између сликара и равнице и његове материјализације специфичним ликовним поступком.

Реч је о, по хоризонтали, издуженој композицији – односу између земље и неба, двома површинама између којих је успостављен однос на принципу златнога пресека.

Небо је формирано наношењем пасте уједначене фактуре оплмењене сувом четком са постепеним увођењем светлости у површину неба у оном делу где оно додирује хоризонт.

Други део слике чине, огромне, црне, груде изоране, масне земље материјализоване на површини слике готово физичким наношењем хроматског рељефа који се увећава и постаје све тактилнији што се платно више приближава своме крају.

Добивени ритам хоризонтала, који и поред богатих и разноврсних фактура прети да постане монотон, Кечић нагло оживљава пресецајући површину тла, готово дијагоналним, трагом точкова у ораници испуњених водом у којој се одражава небо.

Овим поступком он не само да "оживљава" визуелно ткиво слике, већ тим, у боји и фактури оранице, другачије материјализованим тагом точкова гради колористички акценат који мири површине неба и земље везујући их у целовиту, у крајњем утиску, складну целину, чинећи их мобилним јер покреће материју слике дијагоналним линијама које улазе на једној страни, напуштајући је на другој, саопштавајући, имплицитно, осећање о свету склоном мењању и покрету, који еманира из својих дубина побожну љубав уметника према земљи, сазнање о дубокој вези корена његовога бића са бићем земље-исконском материјом која даје и узима живот.

Спиритуалну чаролију отворенога простора коју је дуго носио у себи да би је нагло, наглије но у ранијим делима (*Дудик у Никинцима*, 1961, *Тмуран дан*, 1963.) ослободио у овој слици робустне фактуре и, за њега, веома "видљивог" емотивног набоја Кечић развија у делима насталим током седамдесетих година настојећи да до ње дође на два, у слици, равномерно заступљена начина: Један се одиграва кроз увођење нових предмета-симбола у ткиво слике (*Сврака и сјајни предмети*, упаљена драперија, светиљка и свеће у *Златној јесени*) којима се заокружује основни слој значења слике и настојање да она "из себе" зрачи флуид тајновитости духовног простора.

Други, пак, начин којим се у првом визуелном контакту са гледаоцем јавља осећај појачане, готово, физичке еманиације спиритуалног флуида састоји се у конструктивним решењима појединих делова слике (употреба изометријских блокова, хотимично инверзна перспектива детаља) којима се у слици појачава осећање мистерије већ успостављено јукстапозицијом у предметном плану.

Сврака и сјајни предмети, 1975, је изразит пример таквог начина грађења слике.

У првом плану, помакнут у десно од основне осе композиције, је уведен сто са столњаком и аранжираним плавом драперијом. На столу је сврака са сјајном куглом, док су остале кугле обешене о грмље око стола чије су гране прекривене ињем.

Други план слике чини сфуматозни, магловити, зимски пејсаж са дискретно назначеном масом грмља и дрвећа која раздваја готово стопљене површине неба и земље.

Мистерија природе, осим тешко остварљивим, но не и немогућим, односом међу предметима у првом плану слике и његовим односом према другм, сто, драперија, сврака, сјајни предмети, појачана је и конструктивним решењима присутним у композицији првога плана. Наиме, пројекција стола одступа од класичне, централне, перспективе другог плана пејсажа и слике у целини.

Конструишући сто у инверзној перспективи, Кечић читаву материју слике, читав догађај оријентише асиметрично ка десној страни тако да он нема средиште већ је део тракастог низа.

Први план нагиње дубини због своје косине, али истовремено бива на непромењеној даљини зато што му величина остаје константна. Њиме је практично представљен свет у оквиру самога себе – свет који је паралелан ономе што егзистира у другом плану слике и који је представљен централном перспективом. Појачавајући осећање драмске напетости Кечић наставља са изменама у просторној структури првога лана.

Не само што је сто представљен инверзно у односу на основне координате перспективе, не само што је догађај који се одиграва на њему перспективно фокусиран, него читава та конструкција, сто са предметима, лежи на изометријском блоку услед чега се чини као привиђење које је инкорпорирано у пејсаж.

Реч је, дакле, о настојању да се читавим конструктивним склопом сугерира постојање света паралелног постојећем.

Низ симбола који егзистирају на предметном плану слике својим значењем, такође, учествују у стварању утиска о његовом постојању.

Осим *Равнице*, као симбола простора земаљске безграничности, и *Неба*, у којем обитава божанска безграничност, који и визуелно и симболички чине основу на којој се одиграва догађај, *Сто* означава симбол духовног средишта, *Драперија*, којом је сто застрт поистовећује се са осом света, духовним средиштем у којем се састају небеско и земаљско, *Бела* и *Плава* боја драперија означавају издвајање из овоземаљских вредности и узлет ослобођене душе према Богу.

Сврака, као симбол мрачнога у западној митологији, упозорава на тајанственост природе и на то да у њој постоји нето друго осим пасторалне лепоте.

Кугла, по себи, чини мост између неба и земље уједињујући као савршен облик, две природе, два света – небески и земаљски.

Плава кугла- принцип духовног савршенства – кугла мудрости, зелена је, пак кугла стварања.

Градећи слику, организујући своју визију пејсажа као поетске сцене, конструктивним решењима и избором симбола, од којих су већина сличнога значења, Кечић настоји да појача основну идеју о упоредним егзистенцијама.

И стварно и симболички ова два света сусрећу се у шупљини *Прстена*, насликаног на столу поред свраке и посредством сликара, просветљеног њиховим преламањем, бивају уграђени у дело.

Поетске сцене Милана Кечића јесу призори његовога кретања ка унутрашњим видицима и пејсажима. Појавни свет на његовим платнима, који у посматрачу буди јако осећање носталгије и побожне љубави према земљи је реалан само утлико што чини оквири унутар којих се налазе простори где обитава свеобухватно биће, до који се долази кад између уметника и белине платна нестане сви облици појављивања и манифестовања "ЈА" и света.

Ту пред понором платна почиње неизвесно путовање ка извору, ка самом рубу бескраја из којег трансцендира свеобухватно биће.

Ту почиње дијалектика лутања којом се превазилазе границе појавнога света и креће ка просторима праизворности, до којих се коначно не може стићи ер пред њима мишљење престаје и обухватно биће свом изворном виду остаје заувек недостижно надилазећи моћ људскога мишљења.

Но трагичност ситуације што проиходи из сазнања да човек до извора обухватнога бића не може допрети не значи да за извором не треба трагати. Јер се оно, ма како у својој обухватној целовитости било недостижно, рефлетује, или слуги, кроз додиривање уметничкога бића са њим, кроз шифре трагичног својствене свим облицима метафизичке уметности којима се казују истине које нису изрециве јер нису предмет н дискурзивног мишљења ни моћи саопштавања.

Оно што потмуло пулсира у дубинама Кечићевих слика не може се говором исказати, јер је његова структура, систем симбола и метафора, једном речју систем шифара изникао из безименога метафизичкога врела преносећи дубоко у слику одсева бесконачности.

Нашавши се под небом равнице, надахнувши се њиме, додирујући својим бићем обухватно биће праизвора Кечић уз крик, настао из тог додиривања, сакривен дубоко испод бојеног наноса и редукован до потмулог уздаха на површини, слика своје наслућење додира.

Његово дело носи у себи сталну борбу земаљског и небеског, кроз чији се судар и расцеп слуге предели онога што је нерођено у њему, што чини простор из којег свемир истиче, расветљавајући у магновењу исконску дубину која је праузор бића.

Кечићева слика земље је у тој мери лична и у тој мери универзална да представља (чини) облик уметничкога осећања и доживљавања света. Она је аутохтони облик у којем се додирују божанско и људско – трансцендентално и егзистенцијално. Облик до чијег се стварања долази окретањем себи, свом извору, свом пореклу и кретањем уназад према извору суштине уметности.

Проф. др. Срђан Марковић, историчар зметности

Свеске друштва историчара уметности Србије, Београд 1993.