

slikarstvo vladimira veličkovića u svetlu tradicije

slobodan lazarević

Biti savremen predstavlja odlučan ulazak u »horizonte velike tradicije«, jer vraćati se prošlosti, učiti iz nasleđa, ne znači ništa drugo do spoznati misao da je budućnost već započela. Otuda i pitanje odnosa stvaralaca prema tradiciji nikada ne zastareva, naprotiv, uvek se javlja i odjekuje sa nesmanjenom snagom i nemirom. Njenim posredstvom zbiva se prvi susret umetnika i onog što je u istoriji umetnosti već bilo, začinje se prva opna smisla, sagledavaju se iskonska iskustva, prepliče se supstrat *nasledstva i dozrevanja*.

Uveren da se smisao stvaranja ne može iscrpiti u perifernim i modnim problemima, već u dubokom zahvatanju i lakom menjanju misaonog koordinatnog sistema nasledene umetničke tradicije, Vladimir Veličković je svojim slikarstvom na jednom višem planu sintetizovao elemente prošlosti, sadašnjosti i vizije budućnosti, ukazujući tako na kvintesencu večnosti. Rano uočivši da je svaka epoha tranzitorna, da nema stvaralaštva bez dobrog poznavanja onoga što su nam preci ostavili, on meru umetničkog nije izrazio u zahtevu da se pošto-poto bude izvan već oprobano stvaralačkog iskustva, nego u mogućem prepoznavanju iskustva kao vlastite snage i mere oblikovanja. Stoga Veličković nije težio da sruši ono što mu je tradicija u umetnosti nudila, nego ju je kao granu povio od dalje ili bliže prošlosti do svoga vremena.

1.

Tumači i interpretatori dela stvaralaca značajnih za epohu — a Vladimir Veličković i njegovo slikarstvo to nesumnjivo jesu — kao po nekom pravilu izvore i putokaze za delo koje zaokuplja njihovu pažnju, najčešće traže i nalaze u očiglednim, lako prepoznatljivim vezama sa delima umetnika koji su u prošlosti tematski ili stilski na sličan način doprineli procesu identifikovanja epohe, ali i potrebi same epohe da baš kroz takva dela artikulišu jedan »humanoidan i humanotropan sistem«. U ovom kontekstu uz Veličkovića najčešće se pominju stilovi *ekspresionizam i nadrealizam*, i posebno tvoračko iskustvo *Mejbridža (Muybridgea)*.

Našu pažnju, sada i ovde, zadržaćemo na odnosu Mejbridž — Veličković, jer gotovo svi kritičari tu vezu konstatuju, naglašavajući da Mejbridž našem slikaru služi kao moderno stvaralačko iskustvo. Međutim, oni nikada detaljnije ne analizuju dokle seže uticaj fotografije kao »modela« i »inspiracije«, a odakle počinje i nastavlja sa Veličkovićevo slikarstvo kao originalan i autentičan čin koji svojom kreativnošću povezuje *opšte, posebno i pojedinačno* otkrivajući principe umetničkog trajanja: *prolejštvu i promeještvu*.

A upravo u odnosu prema Mejbridžu — čoveku koji je putem eksperimenta u području fotografije proširio ljudsko iskustvo i dao mu na uvid sliku sveta potpuno novu, do tada ne doživljenu, posve objektivnu — ogleda se vrednost Veličkovićevo stvaralačkog akta (*sin-teza pasije i sofije*) da pomoću tih fotografija dijalektički otkriva ključ tvorenja koga manje interesuje objektivna suština predmeta, a više šta određeni predmet u izvesnom trenutku znači za nas. Preciznije, Mejbridžova fotografija utvrđuje istinu, konstatuje je, a tek joj Veličković podaruje umetničku egzistenciju. Jer, samo umetnik od materije koju je uneo u sebe iz života ponovo stvara jednu novu realnost.

Vladimir Veličković ne odslikava i ne održava svet i ideje Mejbridžove fotografije, već polazeći od nje, *slikajući* uspostavlja jedan stvaralački poredak unutar koga ideja od koje se pošlo tek dobija puni smisao. Značaj i punoća njegovog slikarskog sfairova nije u tome što pokret psa, ptica ili čoveka je identičan ritmički razloženom pokretu psa, ptice ili čoveka sa fotografije, već što je oko tih linija koje tvore jednu specifičnu likovnu kompoziciju »rasuta« umetnost. Svet je tu prikazan u polifoniji pokreta, unutrašnje i spoljašnje, statičko i dinamičko postali su podjednako vredni jer se neprekidno ukrštaju gradeći jedan nov optički totalitet. Ne čovek koji se slučajno kreće, već kretanje koje vlada telom i koje samo postaje telesnost — gležnjevi bi hteli da iskoče, grudi kidaju prostor ispred sebe, pete ga vuku za sobom. Dakle, pokretom nije izražena samo telesna prostornost, već i duševno-misaona dubina.

To se dobro zapaža u paralelnoj analizi nekih gvaševa i ulja koji su nastali tokom 1987 i 1988 godine.

1) *Mejbridžov čovek, fig. CX: Silaženje, fig. V;*

2) *Mejbridžov čovek, fig. LXXI: Silaženje, fig. VIII;*

3) *Mejbridžov čovek, fig. CXLIX: Silaženje, fig. I;*

4) *Mejbridžov čovek, fig. CXLV: Silaženje, fig. VI i Paysage, fig. VI.*

Uz anonimnu mušku figuru kao posebni znaci raspoznavanja pojavljuju se i na gvaševima koji su, uzgred budi rečeno, tek preludiji za velika platna, i na uljima *stepenice, strma ravan i stablo*. Oni ne samo da realizuju prostor, već omogućavaju gledaocu munjevitom približavanju pozadini slike. Na taj način Veličković izbegava spoljnu, odmaknutu poziciju posmatrača koji u pomenutom položaju nema mogućnost da sudeluje u prikazanom svetu. Naprotiv, ovde je slikaru posebno stalo da svako ko posmatra ova platna istovremeno na osoben i aktivan način sumira u jedinstven utisak kako formalno-stilska tako i semantička značenja umetničkih poruka, jer je umetnička istina istina na praksi. Nju nije dovoljno samo ispričati, prepričati ili opisati. Ona mora da bu-

de, jer je tu duh neposredno ušao u materiju da bi se materijalizujući objektivirao.

Tako linija na ovim *Silaženjima* ne označava neku već videnu predmetnost, već sama postaje predmet. Prostor između *čoveka i stabla, čoveka i stepenica, čoveka i strme ravni* neomeđen je i pust kao da je pre nekoliko trenutaka izronio iz talasa potopa. Čovek više ne stoji pred optički uhvatljivom stvarnošću, već usred nekog vremenski-prostornog kontinuuma. Neki čudljiv i čulno redukovani život odaje utisak pomračenja Sunca, *halucinatna realnost* koja se otkriva u ovim odnosima kao da nikoga ne šokira, jer je Veličković liniju organizovao tako ne da podseća na pokret ili gest sa fotografije, nego je i međusobni odnos linija zasnovao tako da stvori »stvarnost« gde će se iz životnog kretanja ponovo javiti nešto drugo: duševni unutrašnji život čoveka.

2.

Pronicljiva analiza govori da slikarstvo Vladimira Veličkovića nekim formalno-stilskim i tematskim elementima nije vezano samo za klasiku i renesansu, kako se u raznim prilikama naglašavalo, već da postoje i određene veze između njegovog dela i vizantijskog slikarstva. To ne bi trebalo da iznenadi jer je ovo slikarstvo po rečima Oto Bihalji-Merina bilo najplemenitija umetnost posle antike i da je kao takvo dominiralo umetničkom svesću Evrope od renesanse do baroka. Ponavljanje ili neprekidno javljanje stilskih elemenata ili motiva kod potonjih umetnika kao da zgušnjava kontrapunkt vremenskog sleda u istovremenost jednog iskaza. To, dakle, nije više problem analogija i međusobnih veza, već potreba iskazivanja stvaralačkog u različitim individualnostima. Podseća to na ponovni put u davno zaboravljenu planinu.



Bezbroj puta istican i s pravom hvaljen Veličkovićeve crtež — precizan, u beskrajnom naponu koji teče bez zastoja i oklevanja, skladnog odnosa delova i celine — ne mora imati svoj prazvor u slikarevom strpljivom studiranju crteža Leonarda i Direra, već može naći svoj oslonac u linijama slikarstva grupe oko Nereza (*kominjski stil*) koga karakteriše tanka apstraktna, grafička u osnovi, linija, koja vlada oblicima tela, pokreta, naborima odeće i draperijama. Sve to ovom slikarstvu daje snažno individualno obeležje. Izvijugani, prepleteni i uzvitlani nabori na odeći i draperijama »Arhandela Gavriela« u *Blagovestima* ili desnog dela *Vaznesenja* crkve u Kurbinovu udahnuje figurama vazdušast i lebdeći izgled koji kao i kod Veličkovićeve trkača na crtežima i grafičkama dočarava utisak dinamizovane fuge pokreta koji okružuju osnovnu temu da bi je u jednom trenutku potpuno u sebe zagnjurili.

I u jednom i u drugom slikarstvu teško je jednim pogledom uhvatiti opšti ritam linije koji s vremenom postaje sve dramatičniji. Potrebno je uložiti znatan napor da se uoči neko »pravilo« i razlika u »ponavljanju«, jer su gradacije ponavljanja toliko bogate da bi se još mogle uporediti sa veštijim korišćenjem stilskih figura u srpskim epskim narodnim pesmama. Linija je ovde *znak* u kome se rešavaju problemi forme, ideje i sveta. To je otvorena, dinamična misaona struktura koja se realizuje u vidu mnogobrojnih varijanata. Variranje nije ništa drugo do unutrašnje neprotivurečno razvijanje linije, gde se u svakom narednom potezu uspostavlja jedan *novi ugao* pod kojim se posmatra i doživljava čovekova »bačenost u svet«. Sve jedno što su ljudske sudbine na freskama ispričane jezikom starozavetnih priča, simbola i spekulacija — detalji *Lazarevog vaskrsenja, Ulaska u Jerusalim, Oplakivanje Hrista* (Kurbinovo), a kod Veličkovića modernim stvaralačkim postupkom i doživljajem — *Čudno lice, Uspomena S. K., Čovek, fig. II*, kao i detalji na nekim grafičkama iz 1987. godine, linija je plodna sažetost najuzvišenijeg samosusreta u kome se duh objektivira u materiju. Tu ona nema ulogu da podstiče asocijacije, da budi sličnost jednog dela sa drugim. Ona je misaoni kata-

lizator unutrašnje mere pomoću koje se uspostavlja poredak i upravlja prostorom. Likovi i stvari i na freskama i na crtežima i grafikama za hvaljujući upravo ovakvoj liniji ne samo da se nalaze u prostoru, već se i prostor nalazi u njima.

Ali ovo nisu jedine sličnosti, veze i dodiri stvaralaštva Vladimira Veličkovića i vizantijskog slikarstva. Poput majstora *plastičnog stila* koji su pod uticajem antike i njenih visokih estetskih zahteva u Peći, Mileševi, Sopačanima, Morači slikali, vešto koristeći izražajnu snagu plastičnog predstavljanja oblika u prostoru, tako i snažne figure koje srećemo na Veličkovićeve platnima nose u sebi nešto baš od te monumentalnosti i epske širine u stavu i gestu.

Zajednička odlika dvaju slikarstva koje deli ponor od sedam vekova, bile bi gotovo vajarsko shvatanje figure, čvrstina plastičnog oblika, jednostavnost teme i sadržine, sazetost kompozicije, harmonična prigušenost pretežno hladnog kolorita. Pored ovih opštih karakteristika, značajno je naglasiti da je Veličković mnogo bliži majstorima koji su slikali u manastiru Morača. Dok je, na primer, čovek na freskama u Peći slika kao kip u prilično neodređenom prostoru, tako da nametljivost plastičnog oblika u kompoziciji stvara utisak pretrpanosti, u Morači crtač kartona sasvim *smišljeno komponuje po prostornim dijagonalama*. I ovdje i kod Veličkovića impozantna je sigurnost poteza, poznavanja anatomije, proporcije i pokreta.

Stvaralački doživljaj i viđenje jedne teme nikada nije okončano. Naprotiv, s vremenom ona samo većim intenzitetom privlači umetnike. Oni je prihvataju i udahnuju joj novi život. Simboli kolektivnog životnog straha koji je sličan prastrahu prvobitnog čoveka, što ih nalazimo u prizorima *Strašnog suda* — »kažnjavanje kradljivca tuđe njive«, »merekne duše«, »personifikacija mora« — iz manastira Dečani i Gračanica kao da su na slikama ciklusa *Kuka*, fig. IX, XI, XII; *Gonjenje*, fig. XI; *Veliko gonjenje*, fig. III; *Grabljivica*, fig. IV; *Mučenje*, fig. III; *Ujedi Vladimi-*

ra Veličkovića doživeli svoje ponovno rođenje, dakako, dobijajući na značaju i aktualnosti. Priča je to o patnjama, dobru i zlu gde na dnu duše leži nada u jedan novi, humaniji život.

Patnja — bogalja, beskućnika, mučenika, mučitelja, razbojnika i grešnika beskraja je. Pred spravama za mučenje — kuke, bičevi, vešala, konopci, maljevi i omče — vlada večna, bezimena strepnja. Spasa od smrti što ih ove sprave donose nema. Jedina promena može biti što s vremenom naprave mogu dobiti novi savršeniji oblik i lik, jer to nisu samo instrumenti za izazivanje bola i patnje, to je ogledalo stvarnosti u kojoj čovek živi i neprestano strepi da ugleda sebe i svoju sudbinu.

Povijajući granu tradicije Vladimir Veličković ne pokazuje dodire i veze sa prošlim vremenima i moguće područje inspiracije, već tvoreći *ново* delo, otkriva šta spaja klasičnu i modernu umetnost. Da li je to samo sličnost motiva, stila, stvaralačkog postupka? Njegovo slikarstvo odgovara: dakako, ne. Ono što je suštinsko za umetnost svih vremena i što je u svakom vremenu čini umetnošću, to je da se u crtežu, ulju, grafici, freski, ikoni, umetničkoj fotografiji individualni ili kolektivni duh objektivira u materiji. Kao i svako umetničko delo, tako i Veličkovićevo, dobar je primer kako se najraznovrsnije pojave, stilske odlike, stavovi i motivi pojavljuju u dijalektičkoj sprezi *duh — materija*. On kao i Plotin u pojavi jedne linije (ili boje) vidi radanje bića na mračnoj pozadini: »Le-pota jedne jednostavne boje nastaje zahvaljujući *formi koja svladava tminu materije* i prisutnost jednog *netelesnog svetla*, koje je *logos ideja* (podvukao S. L.)«. Veličkovićevo umetničko delo nema vrednost samo po onome što označava već i po onome što jeste. Kao estetski vredna tvorevina ono će u vremenima što nadolaze stvaraoacima preneti taj živi, uzdrhtali čovekov »napor« da objektivira duh u materiju.

*Plotin, Eneade, I, 6, 3

pismo bojanu bemu u pariz

oto tolnai

Poštovani Gospodine!

Tokom protekle dve — tri godine često sam se interesovao za Vas kod zajedničkih prijatelja: kod Kiti i Gvardiola u Beogradu, Pere Čurčića i Abija Kneževića u Novom Sadu. A pominjali smo Vas i sa Tibikom Cikošem, ispričao mi je, da Vas je sreo u Parizu. Prijatni su ti susreti s ovim ljudima — a i saznanje, da i za njih mnogo znači Vaše ime, Vaše delo, ona posebna pozicija koju ste zauzimali i koju zauzimate u jugoslovenskoj umetnosti, ona osobena pozicija, koju bih mogao uporediti najpre s Baltusovom, i koja danas, u razdoblju postmodernizma, postaje sve superiornija.

Pišem Vam, zapravo, da bih se zahvalio na afišu Vaše izložbe otvorene 15. januara, na novogodišnjim čestitkama ispisanim na njemu.

Aveniu Niepce — pokušavam da pronađem galeriju na mojoj malo, iskrzanom mapi, naime, budući da će izložba biti otvorena do 21 februara, nisam se još sasvim odrekao da je vidim. Od kako je prispeo, afiš izložbe je stalno na mom stolu. Često je stavljam ispred sebe i pokušavam da iščitam s reprodukcije na njemu, šta se desilo od kada smo se poslednji put sreli, od kada ste, zapravo, otišli u Pariz.

Kao da se ništa nije promenilo, jer ono što ste postigli, bio je već sam apsolut.

Površina izdijeljena na crno-bele kvadrate, na njoj plastični meandri. Zapravo lavirint, neka vrsta udvojenog lavirinta, u čijem centru stoji beli pas s crnim tufnama. Novina je valjda u intenziviranju plasticiteta, u neobičnoj suprotnosti meandrastih formi, meandrastih prizmi i poda. I, naravno, provalija pozadine, onaj efekat, da ova crno-bela ravan, uprkos sve svoje čvrstine, plasticnosti, leluja, leprša poput asfalta na Mrtvom moru. Baš pre nekoliko dana čitao sam u jednom starom leksikonu o Mrtvom moru:

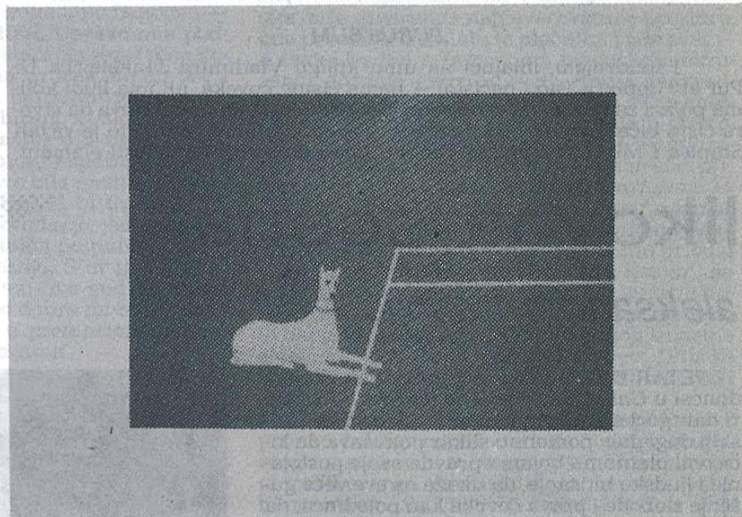
»Krajolik oko njega je napušten i pust, površinu mu često prekri-va asfalt. U njega se uliva Jordan.«

Dakle, čini mi se da ova prekrasna terasa, taj borgesovski lavirint na Mrtvom moru — ili možda Mrtvom Svetu — lebdi, plovi...

Hteo bih Vam još ispričati da je — i pre no što sam dobio onaj afiš za izložbu — više znakova ukazivalo na Vas, upućivalo ka Vama.

Vratio sam se nedavno jednom rukopisu koji sam skicirao još u doba našeg aktivnijeg prijateljstva: moji su se junaci uputili, po vrljetima Himalaja u Katmandu, i usput raspravljaju o nacionalnom simbolu Nepala, o jednorogu i o tibetanskoj dogi. Iz svojih ondašnjih beleški vidim, da sam ozbiljno istraživao problem tibetanske doge, mada nikakva traga o tome da li sam došao do pouzdanih podataka o njegovoj boji; mora da sam pomislio da ću Vas konsultovati, da ćemo zajedno s Vama izmisliti...

Uoči novogodišnjih praznika, u Madarskoj, vraćao sam se s prijateljem dramaturgom i njegovom suprugom s nekog pozorišnog festivala u unutrašnjosti, nazad u Budimpeštu. Dugo putovanje i nekom gustom, sivom fluidu. Za volanom lepe, male Tojote ciklamen boje sedela je supruga mog prijatelja, nas dvojica smo zadremali. I kada smo se već nadomak Budimpešte preneli iz polusna, prijatelj mi počeo pričati. Kao da je pričao tek odsanjani san. Boravio je pre nekoliko godina u Novom Sadu, spavao je kod nas, počinjao je svoju priču. U onoj sobi, gde smo ga smestili, bila je jedna fantastična slika — od koje, jednostavno, nije mogao da zaspi. Jedan beli pas sedi na toj zelenoj slici — i svoje prednje no-



ge pruža, svoje šape stavlja na neko, belim linijama iscrtano, igralište. Narušava neku granicu. Ali je narušava na način gotovo nepodnošljiv. Jednostavno zauzima, prisvaja ono igralište, taj teniski teren. Od tada ne mogu da se oslobodim sećanja na tu sliku, završio je moj prijatelj.

Veoma me je iznenadila njegova priča, interpretacija.

Pre svega zato što više nisam verovao da jedna slika može još uvek nekome da bude tako velik doživljaj, i to baš moja, odnosno, Vaša slika.

Kao drugo, zato što sam ja video nešto sasvim suprotno u ovoj slici koju širom otvorenih očiju posmatram već čitavo jedno desetleće. Ja sam, naime, osetio neki andeoski, rajski spokoj, neku nadnaravnu ravnotežu. Osećao sam kako ovo andeosko biće, sazđano od bele krede, prodire u jedan sveti predeo — zabadajući nos, valjda, i u poslove samoga Boga, možda na drugoj strani terena, na osnovnoj liniji stoji upravo sam Bog, ali meni se do sada činilo, da je to u redu, da je baš ovom nemilosrdnom intervencijom uspostavljena ta apsolutna ravnoteža. Sećam se, kada sam poslednji put pisao o ovoj slici, pozvao sam se na Piliškog, koji kaže da je dobra ona slika, koja ne bi ničim smetala ni osuđeniku u ćeliji smrti... Zaista neobično, ali ja tu sliku znam baš kao takvu. Tu jedinu sliku sam znao kao takvu.

I tada me je moj prijatelj sasvim zbunio. Dok sam slušao njegovu priču na zadnjem sedištu male tojote, koja je gotovo bešumno grabila prema Budimpešti, pomislio sam da bih ponovo morao da pišem o Belom psu — da pišem ponovo o Vašem opusu, da bih morao napisati makar i jednu malu monografiju, jer sada se već lepo ocrtavaju konture onoga što je zaista ostalo od velikih slikarskih avantura. Za mene, osim Stupice i Miljenka Stančića, možda samo Vaša umetnost.

Iz dana u dan osećam sve veću potrebu za tišinom ove dvojice slikara, za njihovim žudnjama, propaćenim, pročišćenim materijama, za njihovim malenim, nevinim bićima koja nastaju iz te pročišćene materije...

Četiri je sata izjutra — još nema snega, a kao da bi već i proleće htelo da nastupi (čujem, u Beogradu su procvetali bademi!) ustajem od stola, prelazim u dnevnu sobu, tamo gde ste Vi voleli da sedite, od onog dana kada ste mi doneli Belog psa, da sedite i da posmatrate stogodišnji orah, i plavu uzicu koja je visila s njegove mrke grane, prelazim i skidam sa zida Belog psa, da proverim šta piše na poledini. Krajnje je vreme pokupiti podatke i prionuti na posao.

B. Bem 1973. — stoji zapisano na finoj šperploči, s kojom je uljani