

КУЋЕ И СОКАЦИ МИЛАНА КЕЧИЋА

Четири уметника који су на најбољи начин ликовно изразили једно, панонско, војвођанско поднебље: Шумановић, Коњовић, Иван Радовић и Милан Кечић, истовремено су четири потпуно различита сликарска рукописа. Зато и читање тих рукописа (*читање слика*, које треба прихватити као устаљени термин у ликовним уметностима) мора бити различито, али, полазећи од у основи исте знаковности једног поднебља. То читање, које се одвија упоредо са посматрањем, не сме се одмах оптеретити вредносним судовима, у смислу ранговања ових сликара, већ таквим судовима, ако су уопште и потребни, треба да претходи тумачење ликовних дела, с тим што би, управо због заједничке мотивске утемељености, компаративна естетика могла да се примењује упоредо са унутрашњим, аналитичким приступом. А свако тумачење дела ових ликовних стваралаца морало би да прати једну узлазну линију, која јесте на скали естетских вредности: они, опет на различите начине, превазилазе појединачну мотивску знаковност и своја дела уздижу до духа поднебља као *естетичке категорије*.

Кечић се у овом кватернитету посебно издваја својим ликовним односом према *земљишту* и *кућама* као мотивским јединицама. У свом природном облику ови мотиви се приближавају познатој четворности праелемената: ватра, вода, земља, ваздух, јер су дати у оквиру земље као општег појма, односно као чврсте материје. Кечић је, наиме, сликајући пре свега њиву, као обрађено, узорано земљиште, досегнуо највиши ликовни дOMET спајајући земљу са другим од наведених праелемената, са водом. Када посматрамо земљиште и бразду испуњену водом на Кечићевој слици *После кише* (1973.) управо земљу и воду доживљавамо као праелементе, односно као опште појмове, као највишпе естетске и идејне вредности. Постаје нам ближа и архетипска димензија ових праелемената, као у колективно несвесно уграђена слика једног, може се рећи изворног симбола живота: семена, сетве и хлеба, и још непрекидне стрепње за опстанак изазване браздом пуном воде, дакле браздом у коју се не баца семе. Ту бразду, као и узорану земљу, могла је да наслика само рука великог уметника, а опет крајње једноставно, искоришћавајући до максимума пигмент, који нам говори и продуженим симболичким језиком: вода у бразди није мутна, већ плавичаста, као да се у њој огледа ведро небо из кога ће сунчева светлост убрзо исушити бразду жељну семена.

Куће које је Кечић оставио на својим платнима имају, такође, изворну знаковност једног, сасвим одређеног поднебља, као што су и оне подигнуте до општих ликовних вредности, односно спуштене у саму темељну општост праелемната или архетипова. Кечић је верно, да се верније није могло, сликао куће сремске, крчединске, у којима је живео и стварао, али ми у свакој тој кући наслућујемо опште *биће* куће, као на земљи (и од земље!) изграђеног човековог склоништа, које ће док је човека и живота имати једну, основну, елементарну функцију - да штити тога човека од изложености елементарним условима природе. Имао је Кечић пред собом, у зеници свога ликовног ока, нешто што је већ човековом руком обликовано: узорану земљу и саграђене куће, дакле својеврсне *артефакте*, које је морао поново ликовно обликовати. А то је, понекад, много теже него ликовно изображавање већ готових природних облика (шуме, планине). Али је овај сликар схватио нешто што је својствено само најбољим представницима *амбијенталне* уметности, нешто што га једино и чини великим ствараоцем у тој уметности: заронио је у материју, у изворни облик материје, као што је, на филозофском плану, у физику уронио велики Аристотел, јер је само тако могао да говори и о ономе што је иза или изнад материје, физичког света, о *метафизици*.

Сликајући сеоске куће Кечић је, готово буквално, своју кичицу уваљао у земљу, блато, јер су и те куће од почетка до краја "земљевите", било да су изграђене од набијене земље (са којом се мешала "плева", остаци семена посејаног у бразду) било од "печене", односно на сунцу "спечене" земље - цигала. Само што је он још дубље зашао у "предтекст" свога мотива: пошао је од темеља тих кућа, да би поновио читав процес њиховог грађења, да би својим бојама (одабраним на основу боје "балеге" домаћих животиња у свом дворишту, како је једном рекао!) применио потезима четкице исти поступак као и зидари који су дрвеним маљевима набијали зидове или мистријама захватили малтер како би се редови цигала чврсто држали. А када је сликао цреп на кућама, морао је, не само, да га, скинутог са куће, постави као "модел" уз штафелај, него и да га преломи, како би открио колористичку тајну његовог пресека, његовог "наличја", од које је битно зависило и колор његовог "лица", изложеног утицају временских прилика. Трагови оваквог, са чврстом материјом до краја усаглашеног ликовног поступка, видљиви су у свим детаљима Кечићевих слика чији су мотиви сеоске куће. Сликара је своју преданост ликовном поступку, попут мајстора усредсређеног на сваки детаљ зидања, до краја подредио свим димензијама једног, овде чврстог материјалног предмета. На тај начин он је максимално поштовао све захтеве које му је постављао један објекат, који у целини, па и у свим детаљима, има превасходно практичну намену човековог склоништа. Зато је Кечић уличне

прозоре, узане и издужене због неповољних временских услова, прецизно "урекао" у зидове како би се видео њихов масивни профил, довољан да заустави налете ветрова. Тако је урадио и отварајући минијатурне прозорчиће на поткровној, иначе увис веома продуженој фасади: ти прозори су врло мали, опет због насртаја ветрова, али су и довољни да пропусте светлост у мрачни простор тавана. Истовремено, ничега гломазног, грубог, у тим прозорима нема, зато што је овде, поред практичне, врло пажљиво наглашена и *естетска* димензија. Велика прецизност ликовног поступка, геометризам остварен у складу са материјалним облицима, овде је сам по себи естетски квалитет, који до краја потискује потенцијалну грубост, гломазност или несразмере тих облика. Има праве елеганције у тим издуженим формама, тако да ови прозори, захваљујући колористичким детаљима, делују као прави, мали естетски предмети, као провидне кутије које сваком погледу пружају естетско задовољство. Постиге се, при том, у условима већ датих материјалних облика, пун естетски учинак, само што је за такав учинак пресудно заслужан и до краја примерен и прецизан ликовни поступак. Зато се може рећи да је, вероватно у стварности већ постојећа, колористичка усаглашеност, овде додатно *естетизована* прецизном употребом ликовних средстава (на једној кући, белом бојом обојени издужени оквири, у које су постављене такође беле чипкане полузавесице, према тамно окер офарбаној основи зидова ; на другој слици, два такође издужена и прибијена собна прозора и један, нешто удаљенији прозор, очигледно за ходник, затворена танким тамно браон обојеним дрвеним капцима, прецизно до промила ужљебљена у отворе - на светло окер офарбаној фасади). Говоримо, дакле, не само о колористичким детаљима већ и о украсима који на једноставној грађевини сеоске куће превазилазе естетску вредност архитектонских украса, или који су саставни делови универзалне лепоте.

Слично, али уз одређене разлике, Кечић је поступио сликајући кровове на својим старим сеоским кућама. Његови потези четкице у овој ситуацији до краја су усаглашени са стварним поступком мајстора зидара, који је тако чврсто збијао и преклапао поједине црепове, како би се затворили сви, па и они микроскопски ситни отвори кроз које би могле да се пробију најситније капљице кише. Али су пред сликаревим оком стајали не само овакви, згуснути низови чврстих материјалних облика, црепова, него и додатно обликована површина тих плочастих делова, изложених дуготрајним временским условима. Површина појединих, такозваних "бибер-црепова", чија је уједначена рапавост и боја наношена годинама или деценијама довела до јединствене патинираности, показују како је природа довршила човеков ручни, занатски рад, стварајући посебне естетске предмете, или посебне артефакте. Да би све то ликовно изразио, сликар је од почетка до краја, доследно, применио

чини се једини могући, само предмету ликовног израза својствен, *поентилистички* поступак, који је максимално ослободио природну текстуру и колор материјалних облика, правилно нанизаних по висини и ширини. Резултат је једна, чудна *тканица*, која није руком изаткана, већ је последица до савршенства усклађених сликаревих боја са природном бојом облика. Дакле, то је, опет, орнаментална структура, која превазилази естетски домет архитектонске форме.

Говорили смо и говоримо о Кечићевим кућама имајући у виду пре свега његову, по свим мерилима и укусима антологијску слику "Цвеће на шору" (1974), као и, такође антологијску слику "Шор у Крчедину" (1954). На тим сликама су куће поређане у низове, ушорене су, али тако да њихов ликовни израз превазилази сваку могућну природну монотонију, као и да њихова унутрашњост, иако само сугерисана спољашњим изгледом, подразумева удобан простор у коме се смењују призори сељачког породичног живота, обележеног предасима после заморних, целодневних земљорадничких послова. Пре свега, сликар је у овај спољашњи, на један начин природно хармонизовани свет, унео читав низ различито остварених детаља, а онда је, тражећи нову хармонију, што је основни задатак сваког истинског стваралаштва, поново на платну развио један новохармонизовани низ облика чија орнаментална структура превазилази и природне и естетске учинке урбанистичко-архитектонских целина. На једној од поменутих слика, помало хладно отуђено и клонуло делују државне заставице избледелих боја, постављене, очигледно по неком налогу споља, у отворе таванских прозора. И то је једина монотонија, установљена не изворним мотивским, или ликовним законима, већ неком наметнутом идејом. Али, је и та монотонија органски саставни део физичке реалности на Кечићевим сликама.

Сви наведени Кечићеви ликовни поступци несумњиво указују на *веризам*, односно на сликареву тежњу да што објективније, верније и, према спољашњим законима, што истинитије пренесе облике материјалног света на своја платна. Само што ликовни веризам код истинских уметника никада не значи робовање спољашњем изгледу ствари. Наиме, то није буквално подражавање појединачних појава, већ, истовремено, смерање на оно што је у таквим појавама опште, што је, као *типично*, према Аристотелу, истовремено и *могућно* и *необходно*. Тако се ствара ланац ликовних чињеница чија општост непрекидно расте, да би се, коначно, доспело до света невидљивог иза видљивог. Али то је у уметности и даље свет чулности, само што чулност сада више није непосредна већ посредна, за разлику од чисте филозофске појмовности. И као што се код Аристотела из физике прелази у метафизику, тако у ликовним уметностима чулност сугерише *идеалност*. Код Кечића је то идеални свет

живота, на који посебно упућују поменути ликовни детаљи. Они прозори чији су дрвени оквири офарбани белом бојом, одмах у нама буде помисао на руке које су наносиле ту боју, и на живот чији таласи, заједно са погледима, избијају на сокак из кућног гнезда. Зато нас ти прозори позивају у унутрашње, тајанствене просторе, у саму срж кућног живота. Дворишне капије уз Кечићеве куће ћуте опустеле и затворене, али ми знамо да су, пре него што се сликарев поглед непосредно везао за њих, сигурно биле отворене, да би испратиле запреге у поља, или сачекале повратнике, ратаре и пастире жељне одмора и кућног мира. Отвара нам се и скривеност једне велике теме боравка у сеоској, панонској кући, покрета и разговора уз каљеве пећи, честог казивања погледима после клонућа од тешког посла, брзог обедовања, кратког опуштања и спремања за нови излазак. Пусту су и Кечићеве сокаци, само један жбун са гроздастим букетима, опет крајње детаљистички, поентилистички, насликаног, пољског цвећа, засађеног поред старинске, до ганућа блатом замазане светлоплаве канте. Цвећа које ће расти више заливано кишима него бунарском водом из канте, и које ће се, једног дана, преселити на гробље, да би тамо увенуло нестало, пошто се коначно настанило на Кечићевој слици. Кечић, дакле, чистим, запањујуће верно одраженим материјалним облицима сеоских кућа сугерише идеални сеоски живот. По томе је његов ликовни веризам истовремено *магични* реализам, и по томе је он јединствен у породици наведених сликара, који су такође често сликали сеоске куће. А различити начини тога сликања намећу се као посебна, значајна тема компаративне естетике.

Милослав Шутић