

Чедо Вуковић

ВЕРТИКАЛЕ ВУКА РАДОВИЋА

„Црна Гора је неисцрпно врело мотива. Дурмитор чека свога сликара, Комови такође. Свака наша планина, сваки кањон — то је сликарски ораторијум.“

Вуко Радовић, 1974. године.

Ево нас у атељеу — међу зрачним литицама Платија.

Овдје су настајале и настале ликовне вертикале Вука Радовића. Зидове атељеа прекривали су усправни ликови кањона.

Овдје су се окупљале слике, овдје смо се окупљали и ми, Вукови пријатељи — љубитељи умјетности, стари ратници, страшни риболовци. Овдје смо низали сјећања, бринули бриге нашег времена, шалили се. Али, никад себично, никад неискрено, никад испод достојанства.

Друкчије није могло бити уз сликара Вука Радовића и очи Платија око нас.

Слике су судјеловале у нашем дружењу и разговорима. Оне су нас упућивале ка сржним смјеровима живота и времена, ка размишљању о творачким продорима нашег сликара.

Ево како. Кад човјек као Вуко Радовић стане наспрам кањона, мора се запитати: шта умјетник иште од камена и шта камен пружа умјетнику?

Митови и легенде откривају двојни праоднос између човјека и стијене. Тако је бивало у Црној Гори и у других народа — то двојство зрачи к нама од античких времена.

Камен је уклета кост природе. У камен бивају, за казну, претварана митска бића и људи — од наших вукова и вила па до хеленских сирена и нимфи, од нашег Бевич-камена до Одисејеве скамењене лађе.

Напоредо се уздиже култ стијена и планина — од камене сјекире, куће и храма, огњишта и гумна, па до мраморних кипова, до Ловћена и Олимпа, до Парнаса и Кавказа. А Херодот нам и данас прича: један камен у бедему Мегаре дуго је одзвањао звуцима Аполонове лире.

Из свега тога издвојио бих, сада, источњачко божанство свјетлости: попут Његошеве искре, Митра се рађа из стијене, а небеска свјетлост из бескрајног каменог свода.

Та визија, та идеја о камену и свјетлости — од извиискре до свемира — неминовно води и у Платије и у друге сликарске мотиве Вука Радовића.

Ваља се сјетити да Вуко ту није био усамљен. Има неке неодољиве снаге и љепоте у црногорском кршу — као ликовном мотиву. Њиме су се инспирисали Почек и Лубарда и Милуновић, Вушковић и Пријић и Беркуљан, Станић и Дадо и Вујошевић, све до млађих. Тако су чинили и вајари: Стијовић, Томановић, Ђуровић и други. Каменим ногоступима кретали су и стихови наших и страних пјесника.

Тако се долазило до творачког сазначења, на које указује Т. С. Елиот: „Ниједан пјесник, ниједан умјетник нема сам за себе цјеловито значење“.

Али, са Вуком Радовићем збило се нешто изузетно: он се сликарски сродио са Платијама и тако су морачке Платије (као кањон и као ликовни симбол) ушле у свијет сликарства.

Како се то одиграло? Којим је корацима Вуко доспио до својих ликовних вертикала? Шта његове слике јесу и шта значе за мене као посматрача и љубитеља сликарства?

Прве слутње, прве искре и подстицаје за све што је Вуко Радовић стварао ваља потражити неколико деценија унатраг.

Тога се присјећа и сам умјетник у једном разговору за новине: „Још као дијете сам заволио, односно тежио сам да постигнем како слика стари Никола Кеслер, који је иначе по струци био физичар“.

Све то добија јасније контуре — кроз оно што пружа школа и оно што сазријева у младом умјетнику.

Он о томе казује: „А касније сам завршио умјетничку школу у Београду, 1931. године, код професора Љубе Ивановића, Милана Миловановића, Илије Шобајића и других. Била је то добра школа.“ Из те школе са Вуком је израсла генерација истакнутих умјетника.

И ваља се подсјетити на двије предратне изложбе Вука Радовића у Колашину. Млади професор тада креће у свијет умјетности, али и у борбу за своја прогресивна увјерења. Бива хапшен и гоњен из затвора у затвор. А ипак успијева да ствара и да приреди двије самосталне изложбе.

Прву Вукову изложбу отворио је професор Митар Радовић у сали колашинске гимназије — „на први дан Божића“ 1933.

године. Млади умјетник изложио је тада „преко 60 радова“, и то цртежа и нешто акварела. Како саопштава ондашња „Слободна мисао“ из Никшића, на изложби су били заступљени „пејсажи из околине Колашина“, затим актови, неколико портрета и „мотива из мртве природе“. И речено је: „мотиви су пробрани са доста знања и умјешности“. Извјештач листа даље констатује: „Иако је изложба успјела, ипак није довољно посјећена од грађана, а томе је узрок само несхватање и неразумијевање умјетности.“

Другу колашинску изложбу Вука Радовића посјетио је већи број грађана — интересовање је већ било пробуђено. О изложби из 1939. године поново пише „Слободна мисао“. Отварајући изложбу књижевник Ђуза Радовић истиче „несумњиви таленат“ Вука Радовића, па додаје: „Тешки услови који не дозвољавају умјетнику да ствара у више праваца... натјерали су сликара да се првенствено посвети графици“.

Од умјетникових пејсажа из тога времена сачуван је мали број, а од неких само називи (према запису у новинама): „Комови“, „Биоградско језеро“, „Сеоска воденица“, и „Мост“, а од портрета „Глава старца“, „Церибаша“ и „невјероватно успјела глава Циганке“.

Почео је рат, затим и устанак. О својим ратним годинама Вуко Радовић каже: „Нијесам отишао у НОБ да сликам, већ просто да се борим“. Ипак се и тада понешто тражило од њега и других умјетника: „Цртали смо портрете класика марксизма, понеког бомбаша, писали паролe“. Као истински умјетник, он је свјестан значења и пригодног карактера тог чина и додаје: „Радило се на брзину, па и није имало неку умјетничку вриједност“.

Пред крај рата и послије ослобођења Вуко Радовић бива ангажован на многим истакнутим дужностима — у Колашину, на Цетињу, у Титограду. Од 1953. године, а нарочито послије пензионисања (1965), посвећује се сликарству. Ратник, који није сликао ратне сцене, вратио се и обратио природи.

Двадесетак Радовићевих самосталних изложби и његови радови на многим колективним изложбама у нашој земљи и иностранству изазвали су пажњу наше и стране критике. О његовом сликарству писали су ликовни критичари и умјетници, затим књижевници, новинари и љубитељи умјетности, на примјер: П. Васић, М. Коларић, З. Маркуш, Б. Погачник, З. Кржишник, М. Перовић, О. Перовић, М. Пламенац, М. Кујунџић, П. Мијовић, А. Николовић, В. Ђурић, Р. Ђетковић, А. Пријић, Н. Вујошевић, Ц. Лаиновић, Е. Кош, Р. Вешовић, Б. Пушоњић, Д. Вујановић, Љ. Анђелић и многи други. Сам Вуко Радовић уздржано се освртао на своје сликарство — његових изјава било је нешто више (и то претежно аутобиографских) поводом добијања Награде АВНОЈ-а, 1974. године,

Солидна школа цртања (у класи Љубомира Ивановића) и Радовићев цртачки дар остали су као трајна основа и костур његова сликарства. То је констатовао ликовни критичар Зоран Кржишник: „Сигуран цртеж му је остао: чврст је скелет на којем гради своја поља, чудне, дубоко поетичне предјеле“. И понекад се чини, одиста, да сликар кичицом оцртава обресе или црта упрошћену структуру кањона Платије.

Особито је занимљиво запажање историчара умјетности Богдана Погачника. Он укратко упоређује Лубарду и Радовића, па тврди: „Лубарда је уопште више динамичан, а Радовић је статичан... Радовић је сав свој доживљај уложио у испитивање тренутка. Али тај тренутак је већ пун експлозива“.

Може се додати да одиста нема несагласја између извјесне статичности (изгледа слике у цјелини) и заустављеног тренутка који је „пун експлозива“. На Радовићевим сликама, дакле, нема спољне динамике и драматике — нема судара маса и њихових ломова, а нема ни судара између литице и водотока. Драматика и динамика на Радовићевом платну одиграва се — рекао бих — негдје унутра, у сликаној литици, у судару тренутка и трајања, у кресању масе, боје и свјетлости. Узмемо ли да су боје „ухваћена“ свјетлост, уочимо ли да је камен — на слици — лиштен своје бити и преточен у боје, онда се окрећемо према сржи Радовићевог сликарског поимања и поступка: до једначења камена и боје, камена и свјетлости.

О томе — задржавајући се на једној слици — говори и београдски критичар Павле Васић: „Експресионизам Вука Радовића је разноврстан, али се он у ‚Кањону Платије‘ уздиже до најлепших резултата који делују скоро као нека апстрактна целина и привлачи искључиво сударима валера, боје, тамног и светлог“. Завршни дио цитиране реченице упућује ка супштини Радовићеве паторике (или да кажем: ликовне поетике). Полазећи од тога, Васић исказује цјеловит поглед на Вуково сликарство: „То је, у ствари, химна завичају, једноставна и изразита, без патетике и разнежености. Тај вертикални формат слика асоцира уздизање, одушевљење, полет, сажет овде на најрудиментарнији облик, готово близак мондријановском правом углу, који неки сматрају синонимом савршености. При обради ове теме Радовић је преживљавао присно доста од онога што је струјало кроз нашу уметност. Сваки од тих токова је одјекнуо у Радовићевом стварању, али по правилу у оквиру исте теме које се никако није могао одрећи. Напротив, баш са њом је ушао у свет уметности, управо увео ју је као своју најкарактеристичнију инспирацију или можда као опсесију која човека не напушта, у ствари лајтмотив свог интересовања, разноврстан, плаховит, устрептао, сажет, геометризован и увек друкчији, при чему се само нису мењали: сликар и тема“.

Потребно је додати — чини се — да Радовићево праћење савремених токова у нашој умјетности ипак није значило одступање од природног и поступног тока у развоју његове сликарске личности. Он се, наиме, кретао од израза блиског реализму до прочишћавања које га није водило, рецимо, ни према жанру енформела нити према чистој апстракцији.

О Радовићевом сликарству писала је најисцрпније и у више махова Олга Перовић. Указао бих на њена запажања о сликарском колориту: „Боје нанесене класично у слоју који коректно покрива платно, посне као на фрескама. Најчешће плаве, зелене, свијетлосмеђе, жута — јасна и блага боја слоноваче. Повезане дискретним варијацијама свијетла и сјенке“. Историцарка умјетности прати промјене у колориту међу сликарским рамовима: „Радовићева фактура се постепено мијења. Сиву, кармин, ултрамарин плаву, јасну зелену, сваку боју сада пушта, тако рећи, да цури низ платно у млазевима да би нагласио вертикале. Нарочито кад се поново враћа Платијама, тражећи им ново рухо“. У једној фази, потом, јавља се „смеђа гама боја, врло богата и зналачки изнијансирана“. И одиста, откривати законитости у колориту и валерима, у одбиру, слагању и особеном „говору“ боја, значи приближавати се стазама сликарева кретања од мотива до платна.

Овдје ваља имати у виду чињеницу која је од важности и за сликарство, особито за ритмику колорита: Вуко Радовић обдарен је изразитим слухом за музику — отуда проистиче истанчано осјећање и слух за сазвучје боја, за живе просјаје свјетлости у кањону, између воде, неба и камена.

Радовићеве слике —у основи — припадају ликовном култу кањонских литица. Оне исказују временско-просторну визију постојаности, било да се опсјене ослањају на свој коријен, истрај Мораче, било да лебде у окружењу ваздуха и свјетлости — попут ликовних обзнана из мита.

Битна карактеристика Радовићевих слика већином се открива на први поглед: оне су, по саздању, вертикале које спајају недосега низина и висина. Неке од њих грађене су као чврста монолитна структура, а неке разграђене у вишебојна лирска треперења. И све то кроз око и слух за боју, за колорит који често остаје близак старом фреско-сликарству.

Као што се ријечи књижевног дјела усмјеравају ка оном што је битно да би се занемарило све што је спорадично, тако се махом понаша и ликовни исказ Вука Радовића, кад се нађе сучелице са литицом Платија. Његове слике — редуцирањем детаља — крећу се ка чистим суштинама и облицима. Сликар полази од гесла: одстранити дио видљивог — открити невиђено и невидљиво. Тако слика бива ближа ноумену него феномену. И то не бива апстракција већ маштовито саздање, узнесено изнад стварнога кањона.

Радовићеви пејсажи на први поглед су без човјекова лика и трага. А ипак, то нијесу пусти, безљудни прикази Платија и других мотива из Црне Горе. Ту је дах умјетников, ту су отисци људских руку и корака, људског времена и свјетлости. Литице кањона приближене су човјеку за онај чисти ликовни корак.

На Вуковим сликама — језиком боја — оглашава се свјетлост која трепери између сликара и литице. У исти мах — ритмовима боја — исказује се синтеза сликарева поимања времена, стијене и свјетлости. При томе структура камена остаје, а мијењају се његови обриси, одблесци и боје. Јер те су мијене у самом сликару Радовићу, као што својевремено забиљежи Леонардо у „Трактату о сликарству“: „Брда су ланац свијета“, а затим: „Сликарев ум треба да је сличан огледалу које се увијек мијења у боју оне ствари која стоји према њему“.

Те одсјеве боја Вуко Радовић је примао и враћао камену углавном на два начина.

Класичним, али изразито својим поступком спајао је у звучну палету двосмјерно зрачење свјетлости — од камена према сликару и од сликара према камену. Тако је саздавао оркестрацију боја и висина. И кад минем — послџје гледања Вукових слика — кроз кањон, он ми бива друкчији и ближи: сликар ми открива његово лице и наличје, а затим ја, као списатељ, промаштам и учини ми се да стварање свијета још траје, још одзвања у кањону.

И потом, Вуко је каткад радио као да не слика на платну већ на усправној стијени. Са подсликаног слоја стругањем би скидао густу намаз боја и тако би настајала титрава игра сунчаног спектра и привида стијене.

Али, ваља потражити и друге могућности проницања у сликарство Вука Радовића. Узмемо ли да је вертикала изразит ликовни знак у оквирима већине његових радова морамо се запитати: куд тај знак смјера? И схватићемо: он се неминовно претвара у ликовни говор, чији су елементи камен, вода и свјетлост. Управо тад се присјећам „језика визуелних знакова“, о којем говори лингвист Б. А. Успенски у огледу „Семиотика иконе“.

Наиме, ријеч (знак) „кањон“ има двоструко, напоредно значење: у првом реду означава сам кањон и, потом, открива, изазива или обликује представу кањона у мени. Радовићева ликовна вертикала (знак) има такође дволико значење: указује на саме Платије и уједно открива унутрашњу сликареву представу о Платијама (да се представа, касније, преноси и сугерише посматрачима — „вјерницима“, поклонницима монументалне љепоте кањона Платије).

И кад слика у атељеу, Радовић остаје у кањону — види га и слика изнутра (окружен је њиме и не посматра га из даљине, споља). Управо стога перспектива у слици махом не бива

наглашена — ближи и даљи планови као да имају исту или приближну вриједност (ријетки изузетак је, рецимо, слика „Јесен у Ровцима“). Иначе, перспектива се, понекад, само сугерише наговијештеним вијугањем Мораче. Тако се добија утисак о просторној дубини слике, мада сликар на томе не инсистира. Отуда се, каткад, јавља привид о једноплосности слике, а њена „дубина“ није у истицању ближих и даљих планова већ у слици као цјелини, најчешће у прозрачности ваздуха и боја, дакле у свјетлости.

На сликама — детаљима и на платнима у којима се видик размиче по ширини, сликарево око махом је у средишту видног поља. На тако одабраном средишту заснива се перспектива ових Радовићевих слика.

Међутим, на изразитим вертикалама сликарево око креће се по уздужној вертикалној оси, тако да све сликане површине, од дна до врха, имају исти третман, исту вриједност. Стваране на овај начин, Радовићеве слике немају уобичајену вертикалну перспективу (скраћивања, сужавања и слично); стога се и посматрачева тачка гледања креће у смјеру горе-доље и обратно. Сликар тако сугерише утисак о особеној динамичној перспективи — на слици је све непомично, а помјера се тачка сликарева и посматрачева гледања. Насликани микрокањон, и тиме, расте, а утисак о њему не одступа много од стварнога, великог кањона.

Уопште узев, чини се да Радовић и не слика кањон већ га открива с лица, наличја и по дубини. Управо стога на његовим сликама ваља различовати „планове садржине“ (самог кањона, као мотива) од „планова израза“ (на сликама), о чему расправља Р. Барт у огледу „Елементи семиологије“. Ти су планови — у овом случају — међусобно доста удаљени, јер (речено је већ) Вуко Радовић исказује посве ново, своје виђење кањона.

И стога бива јасније: намази боја на Вуковим сликама откривају пралик кањона (или камена уопште), и то у пламену његова настајања — тако пред нама искрсава лик стијене прије но што се у сиво скаменила. Кањон на слици није-јесте, а ипак нас приморава да у себи кажемо „јесте“, и да га у новом виду прихватимо.

И ето, прастаро источњачко вјеровање да свјетлост происходи из камена и каменог небеског свода, сликарски се преображава и окреће у супротном смјеру: камен (литице и кањон) на платну настаје од свјетлости, згуснуте у боје. Тако се свјетлост враћа у њедра планине.

Композиција Радовићевих слика, у свим елементима, указује на изворни мотив, на кањон Платије. Али, сликар не преноси из природе распоред маса, облике и колорит. Умјетник у суштини поступа веома слободно. Обојене површине на његовим сликама слажу се „у себи затворену, изнутра повезану цјелину, која не подлијеже никаквом спољашњем принципу композици-

је“ (Р. Ингарден, у есеју „О такозваном ‚апстрактном‘ сликарству“). Наравно, висине и многоликости кањона одређују композициони оквир слике. Бочне ивице платна „исијецају“ из Платија средишњи мотив, с тиме што горња страна остаје слободна за нешто неба (њего махом има колико и ријеке у дну слике).

Неправедно би било говорити да је Радовић сликао само Платије. Слика већег формата „Јесен у Ровцима“, са десетак изнијансираних планова, открива далеку дубину у планинској висини и као да сугерише кораке из правремена — таласање еона и тек скамењених гребена. У предњим, ближним плановима пламте боје јесени да би се — према даљини — постепено смиривале и претапале у магличасте завјесе, иза којих се наслуђују бескрајна, недосегнута гибања неких других јесени и неких других Говаца.

Његову палету изазивали су и друкчији мотиви — од нашег приморја до, рецимо, далеког Амстердама. Радовић је нешто чешће сликао Свети Стефан и мотиве из његове околине. Он о томе каже: „Ја сам Свети Стефан на платну представио као брод укотвљен у луци“. Али, бивало је и овако: „И кад сам на Светом Стефану, сликам Платије“. Види се: сликар је заробљеник основне тематско-мотивске преокупације (Платија), а у приморју, у посве друкчијем природном амбијенту, остварује у себи извјесну креативну дистанцу — мотиву кањона приступа маштарски.

Рељеф маслинова стабла и лишће које се на вјетру засребри били су одувик изазов за цртеж и графику, за боје на платну, па и за скулптуру. Ни Вуко Радовић није одолио зову маслине, која до дубоке старости расте у квргама и ранама. Снажно обузет импресијама, он ће сликати маслину и надахнуто рећи: „Нигдје нема толико драматике као у њеном стаблу, нити толико љепоте и тишине као у боји њеног лишћа“.

Вратимо ли се Платијама као основном сликаревом мотиву, ваља запазити: у односу на вертикалну осу, Радовићеве слике по правилу су асиметричне. Помнија анализа показује: асиметричност ових слика дјелује сасвим природно, иако су крупније површине час на једној, час на другој половини слике (срце нам је с лијеве стране, те смо и тиме асиметрични). Међутим, равнотежа и склад уграђени су у сваку Радовићеву слику као цјелину, што сликар постиже хармоничним распоредом маса (сликаних површина) и колористичним јединством.

И ваљало би споменути: многи савремени теоретичари (Успенски, Барт, Столович, Ингарден, Раскин, Бахтин, Де Сосир и други) говоре махом о двопланском карактеру умјетности, с тиме што има извјесних нијанси у схватању садржине и смисла тих планова.

Можда би се, кад је ријеч о Радовићевим пејсажима, о вертикалама, могло размишљати о тропланској умјетности. Могао би се, на примјер, пратити овај слијед:

- мотив из природе (или непосредно виђење мотива);
- умјетникова унутрашња слика тог мотива;
- транспоновани лик мотива, приказан на слици.

Можда би се тако могле означити три фазе у настајању сликарског дјела. Онај средњи план (или фаза) готово је неухватљив и стога недоступан за егзактнију анализу и можда га стога теоретичари не спомињу. А ипак је управо он битан за настајање и обликовање умјетничког дјела, у овом случају Радовићевих вертикала.

Управо ту се, претпостављам, зачиње и потом на платнима спонтано исказује умјетничко поимање и виђење свијета. Можда је, за Радовића, свјетлост у основи свега што јесте, можда је свјетлост — у сликаревом видном пољу — онај вишебојни „крвоток“ свега, па и усправних литица кањона.

И ваља запазити, најзад: Вуко Радовић не посматра високе Платија нити ровачка брда из низине, одоздо — он стоји наспрам њих, у истој средишњој равни. Ту је његова тачка виђења, која одређује композицију, перспективу и остале елементе на сликама. Тиме се спонтано — мимо сликареве помисли и хтјења — остварују два лика исте творачке правде: зближавање човјека с природом и једначење сликарева дара са мотивом који самобитно израста из природе и свевремена.

А то су они ријетки, узбудљиви и махом необјашњиви тренуци, кад стара и вјечито млада природа преобликује себе кроз дјело даровита умјетника, кроз ликовне вертикале Вука Радовића.

(Краћи фрагменти овог написа прочитани су приликом отварања изложбе — академске бесједе Вука Радовића, у његовом атељеу, у Титограду, 8. марта 1990. године).

