

Слободан М. Лазаревић
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

УДК: 763.04 ; 76.071.1:929 Кршић Б.
ИД БРОЈ: 175685644

Оригинални научни рад
Примљен: 2. септембра 2009.
Прихваћен: 14. марта 2010.

АЛХЕМИЧАРЕВЕ ИГРЕ

Айсџиракџи: У графичком опису Богдана Кршића стваралачка моћ човека схваћена је и приказана као мешавина божанског и демонског и одвија се у троуглу: бог – демон – човек. Тиме је егзистенција ствараоца показана као вечна распетост између узвишености стваралачког чина који стреми, рушећи закон могућег и поништавања такве сврхе уметности кроз негацију свега стварног.

Кључне речи: мит, време, кутија, парада, анамнеза, вино, дијалог.

КУТИЈА

Уз своју литографију *Кутијаши* из 1965. године, Богдан Кршић (1932–2009) је записао: „Кутија као метафора, посебно када је на глави, за мене има значење затвореног, запакованог, догматизованог ума“. Ова реченица нема само исповедни звук, јер између више могућих значења имплицира и мисао да уметник и његово дело могу да утичу на преображај човека и света. Исто-времено, могло би се додати да и сама ова метафора сажима у себи извесне ставове једног новог и измењеног погледа; прво, експлицитно у оквиру Кршићеве поетике указује на улогу и задатак уметника, а друго, имплицитно каже нешто и о свету – свет није статичан него је динамичан и променљив. Крећући се у стваралачком процесу кроз лавиринт бића и привида, уметник ствара дело које својом егзистенцијалном непосредношћу скида део тајни што обавијају човека и његово постојање. У чаробном кругу стваралаштва људски дух се ослобађа ништавила и упира поглед у узвишено.

Мисао о свету као вечно живом кретању била је зачета годину дана раније у литографији *Херетик* и бакропису *Дуализам*. Да би се спознала сва противуречност живота и света није довољно само разликовати „привид“ од „суштине“, већ је потребно истовремено откривати и површину и дубину, израђати, али и урађати до дна свега онога што у свету бивствује. За овог графичара уметност је једна од оних човекових творевина које се кроз страст стваралачког акта, као непрекидној игри која пулсира између опне и језгра, супротставља средини, природним околностима и навикама. Попут познатог шпанског филозофа Мигуела де Унамуна који је говорио да пад у навику зна-

чи почетак престанка постојања и Кршић у „запакованом и затвореном“ види смртну опасност за човеков дух. Да би избегао чељустима рутине и навике, човеку је императивно потребно стваралаштво. И то не само оно прошло, нити постојеће живо и актуелно, него, понајвише, оно које ће се тек родити у креативном акту будућих уметника.

Осветљени, као на позорници, „океанском тишином душе“ уметника, тамни предели живота, терет изнуђеног рада, туга невољених срца, сенке смрти, бивају преобраћени у небеску моћ лепоте. У Кршићевим графикама лепота продубљује нутрину ликова свирача, играча, јеретика, луда, алхемичара и златара, подарујући им трептај заноса без кога њихов живот препун горчине, падова и слабости не би могао да опстане. Тамо где, на пример, Декарт у *Медијацијама* врши компликовану интелектуалну операцију да би људску егзистенцију одредио као дуализам супстанција – тела и духа, линија на графикама овог мајстора, обичан, баналан, свакодневни или ишчашени живот истовремено и уобличава и рашчлањава, желећи да му као крајњи циљ, сврху и смисао удахне онакав поглед каквим човек сагледава исти тај живот у тренутку када је први пут отворио очи.

ПРИПРЕМЕ ЗА ПАРАДУ

Анатомски прецизно Кршић је у својим графикама бележио нађени мотив, или, чак, само један његов детаљ. Дешавало се, штавише, да се све не завршава на једном графичком листу, или мапи, већ мотив или тема, као у каквој фуџи или коралу, варира у безброј могућих облика. Овакав поступак, свакако, следи жељу да се све што се видело, осетило, или домислило до перфекције, транспонује у биће дела, али и открива уметникову потребу за игром која описује и проширује видокруг људске слободе. У разноврсном пољу креативности аутентична игра једног ствараоца намеће правила и ред, али не пристаје на поредак стварности која оспорава аутономију и слободу игре. У односу на стварност, она је увек у подручју трансценденције, супротставља се наметнутим обрасцима живота и открива запретене вредности.

Међутим, значајно је рећи да Кршић није прихватио игру само као своју привилегију коју, у мањој или већој мери, поседује сваки стваралац, већ ју је откривао и као суштину човекове егзистенције. Поједине графике као да прате нит Шилерове мисли да се човек игра „само тамо где је у пуном смислу човек и није потпуно човек осим кад се игра“, па се отуда у њима игра и појављује као жижно место у коме се не види само лице и наличје стварности, него и „утопијска атмосфера слободе“. Инспирисан Еразмовим делом *Похвала лудосији*, он ствара 1963. године истоимени циклус графика у коме су, усудио бих се рећи, међу најимпресивнијим листови *Припреме за параду* и *Парада*. Њихова импресивност не потиче само од чињенице да је Кршић обликујући их постигао висок степен емпатије са увек актуелним идејама Ера-

змовог дела, већ је ту успешно остварио двосмерну везу између ликовног и игре. Ликовно у посматрачу буди зачуђеност, а игра уз помоћ елемената хумора врши метаморфозу свакодневице. Права суштина егзистенције открива му се тек изван принуде и наметнутог поретка. У могућем подручју слободе игра охрабрује човека да закорачи у будућност, обликује његову мисао, припрема га за акцију.

Кршић се плашио оних који не умеју да се играју. У литографији *Фјака*, отуђени, себи окренути и у себе затворени ликови, спутавају слободу и спонтаност, а простор стваралаштва у коме игра добија пресудну улогу, замењују логиком демоније. Луцидни истраживач игре, Јохан Хуизинга показао је како игру и културу повезују физичке, интелектуалне, моралне и стваралачке вредности. У *Играчу с рибом* уметник брани човеково право на субјективност и стваралачку разноврсност. Активност играча са пленом у руци нека је чудна врста имагинарног стварања. Она има очаравајућу снагу да и самог играча увуче у себе. За овог уметника играч је управо човек који се игра, а истовремено и човек у некој улози игре. Они који играју непрестано урањају из једне улоге у другу, губе се у њој и, како би рекао Еуген Финк, „својим изиграваним понашањем препокривају своје изигравајуће понашање“.¹

Свест о стваралачким границама најприсутнија је тамо где је игра уловљена у саму бит креативног чина. Они који се играју никада не остају насупрот своје творевине, они, попут Себастијана Бранта, улазе у њено имагинативно стваралачко језгро и ту играју своју улогу. Индивидуално истраживање, стварање новог, увек се одвија на стази која је насупрот достигнутог. Нестваралачки духови упорно су се трудили у свим временима да достигнуто одбране као најбољу могућу стварност. У магијском свету игре свако фингира у некој улози. Пажљивом оку посматрача неће измаћи да се на овим графикама чак и ликови лудака губе у „својој игри“, потпуно се поистовећујући са улогама које су у својим главама замислили. У *Великој сцени са више лудака* актери се према својим улогама у игри опходе суверено, јер ту „уживају“ у „Слободи“ и уверењу да у њу могу да закораче кад год хоће. А на сцени у *Ири лудосићи* приказано је како игра не обухвата само оне који се заједно играју, већ и гледаоце, дакле, оне за које се сцена изграђује. Они се, истина, не виде, али сама позорница, сценографија и збивања у оквиру ње, упућују на сазнање да су и гледаоци ту, наспрам играча, и да помно прате чаролију игре која им се отвара. Овим Кршић, заправо, инсистира на идеји да игра, отварајући и лице и наличје стварности, истовремено открива и њену вишеслојност.

И као што се један део игре не може замислити без сцене и гледалаца, тако се онај други не може прихватити без такмичења, односно изван „ритуала“ и духа ривалства. У првом је наглашен естетски значај игре, у другом је доминантан етички, јер ако су ривали изразито неједнаких вредности, доведена је у питање и драмтика игре и њен флуид који тежи неизвесном и нео-

¹ Еуген Финк: *Ейлози поезији*, БИГЗ, Београд, 1979, стр. 27.

чекиваном. У таквој игри нити се усавршава она сама, нити њени учесници. Већ на почетку свога стваралаштва Кршић у *Двобоју* кроз драматику покрета, што их изазива судар два витеза, „разбија статичност слике“ и буди у посматрачу „слојеве значења“, али се иронично и подсмехује онима који нису спремни да прихвате игру као драж такмичења. У метафоричном смислу кроз игру, агон не додирује само поједине делове стварности, већ и онај најдубљи, вечни, сизифовски човеков напор да превазиђе себе и стигне у непознато.

АНАМНЕЗА

Потреба да се свет сагледа у вечно живом кретању, а игру као жижно место у коме се не види само лице и наличје стварности, него и „утопијска атмосфера слободе“, имплицитно открива и Кршићев однос према миту. Његова графика није стилизација одређених митских прича, нити наглашено тумачење мита као „звучне школке идеја“. Штавише, ни једно, ни друго нећемо наћи експлицитно саопштено у делу овог уметника. Пажљива анализа, пак, упућује на сазнање да је мит за њега проницљива порука времена која саопштава да се мит и логос додирују на тај начин што је мит увек у позадини логоса. За ово сазнање такође је драгоцен и бакропис *Анамнеза II* у коме је кроз својеврсну анимацију слике приказан процес трансформације лика једне мушке фигуре. Док је у првој фази трансформације лик још целовит, у другој већ под теретом дијалектике времена он почиње да се круни и осипа, најпре не приметно, да би коначно у трећој фази све више трагично и неопозиво тонуо у безобличност. Међутим, како је сâм Кршић у белешци уз ово дело, посматрачу оставио могућност и слободу на сопствено поимање трансформације, склони смо да у *Анамнези II* видимо и сложену слику односа стваралачких космичких снага и земаљских догађаја. Космичке стваралачке снаге испуњавале су доживљај првобитног човека и он је са њима живео у хармонији. С процесом индивидуације човек је себе ставио насупрот спољашњег света чиме се одвојио од праизвора великог космичког ритма. Формирањем своје индивидуалности он развија и своје ЈА и осећање за слободу и тиме се потпуно удаљава од првобитног космоса и богова. Јер, суштину свог Бића човек није нашао у једном заувек датом облику, већ у непрекидном, у хармонији с космосом, изналажењу пута ка делотворнијим ритмовима живота. Литографија *Ветрови* надовезује се на ову Кршићеву мисао исказану имплицитно у *Анамнези II*, што још једном говори о изворима човековог свеживота који за њега нису заувек изгубљени, јер су дубоко запретени у пределе његове душе. Између човека и света не постоји препрека коју исти тај човек не може савладати, зато што упркос процесима иницијације и индивидуације он је остао део свемира. Човек се огледа у свемиру, али се и свемир у њему огледа.

Три литографије: *Куиџа*, *Дијалој* и *Дијаграм* из серије под заједничким називом *Трансформације*, сједињују у себи идеје о променљивости све-

та, игри и човеку као важном чиниоцу хармоније космоса. Сажимајући ове три идеје на квалитативно нов начин, Богдан Кршић нам показује како све постајуће не пропада, него је само мешање и растављање помешаних елеманата у процесу нужне трансформације облика. Овим се мајстор приближио Емпедоклу који је у филозофску мисао увео принцип да нема апсолутног постојања и нестајања, већ бива само релативно постајање и нестајање. Од снаге деловања ова два принципа зависи и квалитет предмета. Кршић то маестрално дочарава на тај начин што је ова *Куџија*, за разлику од претходно помињане и анализиране, отворена на све четири стране света, а из тих отвора гледају проницљиви погледи желећи да иза појавног, чулног, света – који оличавају „помешане“ руке – и у њима коцкарски реквизити, проникну у неке невидљиве судбинске силе привлачења и одбијања. У *Дијалоју* те невидљиве силе су, као и код Емпедокла, љубав и мржња. Час преовлада један, час други принцип градећи и разарајући. На *Дијајраму* љубав и мржња се непрестано смењују. До појаве мржње љубав влада неограничено, а кад се појави, мржња непрестано расте желећи да што више ограничи снагу и моћ љубави. Међутим, како је за Кршића љубав увек активан принцип, он својом делотворношћу побеђује мржњу и саставља, доводи у хармонију, све оно што је мржња раздвојила.

Инспирисан једином Његошевом љубавном песмом, *Ноћ скуљља вијека*, Кршић је 1984. године створио и отиснуо три графичка листа на којима је творачку снагу љубави у стиховима великог песника приказао као искуство које одводи до прабића. Љубав је позитиван космички принцип који ствара хармонију светова, јер је то веза између душе и апсолутног.

У овој песми Кршић је сасвим прецизно осетио Његошеву разапетост између *илајионско-илајионскої* Ерота и агâпе апостола Павла. Основа Павлове, или боље рећи, старозаветне агâпе је мистичка љубав, љубав која је сазнање. Љубав полази од Бога. „Бог има прву реч, он оснива однос“. Дакле, љубав према Богу само је одсејај његове љубави. Платонов Ерот је посредник између видног и наднебесног света, он је у односу на телесне и душевне способности творачки принцип. Зато он у *Симѿосиону* каже: „Дотичући лепу особу [...] и с њом се дружећи, он ствара и рађа оно што је већ дуго, стварања жељан, у себи носио“. Али, оно што нам се чини највећом вредношћу ова три графичка листа није само то што је читајући *Ноћ скуљља вијека* Кршић у овој песми осетио ту разапетост између Ерота и агâпе, већ што је у свом делу успео језиком графичке уметности да покаже како су и Ерот и агâпе, пре свега, љубав којој је својствено и „узлетање“ и „изливање“.

ВИНО

Сложену мисао о пролазности људског постојања, осећање неспокоја пред мрачним силама које воде уништењу живота, Кршић је изразио и у се-

рији графика под називом *Вино*. Оно што се кроз анализу ових листова релативно брзо уочава је, да је уметник нашао инспирацију у миту о Дионису, богу обиља и природе која се непрекидно обнавља, па се у овом контексту вино појављује као синоним за све оне обреде посвећене култу овог бога.

Вечно жива стваралачка снага природе подстакла је човека од најранијих дана да лека свом слабом и трошном земаљском телу потражи у пожару раскаланих радости. На графикама из ове серије човек је приказан како у екстази, коју изазива вино, настоји да прекорачи земаљско и сједини се са непролазним животом божанске природе. Заронивши дубоко у психологију дионизијског стања, уметник је у њој, попут неких песника и филозофа, понајвише пронашао вечну вољу за животом, потврду уверења да је живот изнад смрти и свих промена. Штавише, као Гете у стиховима: „И докле немаш то./ То, умри и постани!/
Остаћеш суморан гост/
на мрачној земљи“, тако и Кршић у *Вину* бесмртност доживљава и исказује кроз сједињавање Диониса и Хадеса, постојања и умирања. Умирање је као и рађање и новорађање само део космичке бесмртности.

Међутим, тек анализа два симбола – *свирале* и *ићице*, који се појављују на листовима посвећеним вину, али често и на другим графикама, открива сву сложеност Кршићевог доживљаја дионизијског. Свирала није случајно најважнији инструмент чији звук прати овог бога заноса и новог рођења, јер, како нам саопштава древни мит, она је чаробан, исцелитељски инструмент изрезан из корена хиљадугодишњег храста. Градња се догодила у ноћним часовима док су севале муње и пуцали громови. Тако је свирала симболично сјединила у себи горњи са доњим светом, снаге живота и снаге смрти. Којем ће принципу свирала у одређеном тренутку служити, зависи и од жеља и од осећања онога који у њу свира.

Познато је да је птица једна од најраспрострањенијих симболичких фигура. Она је симбол душе, али у миту разликујемо две врсте птица – хтонични и олимписки тип. Првој врсти припадају – рода, лабуд, патка, које живе у влажним, мочварним пределима и симбол су хтоничних, подземних нагона, другој врсти – јастреб, орао и феникс, птице које оличавају сферу духовног стварлаштва. У циклусу *Вино*, као и на другим графикама на којима се наоуди овај симбол, не може се јасно препознати да ли је реч о првој или другој врсти птица. Ово „мешање“ није случајно. Све то као да хоће на један упечатљив и непосредан начин да каже најдубљу мудрост – у космичком Бићу непрестано се смењују сунчано и хтонско, живот и смрт, два лика једног истог принципа. Један умире да би онај други могао да буде рођен.

Спајајући у свом празвуку горњи и доњи свет, снаге живота и смрти, свирала је у делу овог уметника, прецизније, у његовој ликовној интерпретацији, постала симбол за сву чулност, страст и пијанство бога Диониса. Између животне екстазе и посмртног живота је човек који у свом уздизању до разума и лепоте, која је по Платону његова вечна жудња за бесмртношћу, пролази кроз тамну и чулну ноћ различитих искушења. У крилу тих искуше-

ња и наде у бесмртност настала је трагедија у којој је Аристотел видео, између осталог, и потребу душе за катарзом. Смрт није само један чисто индивидуални факт, чија се индивидуалност заснива на томе што ће после нечије смрти и даље живети још толики други људи и што ће други бити рођени. Она је не само индивидуална, већ и општа судбина чије су ништавило људи настојали да превазиђу стварајући мит о богу који умире, али се и поново рађа. Њему се обраћа и песник дитирамба, Меланипид: „чуј ме, о оче,/ чудо за смртне, ти што владаш/ душом која вечно живи“. Можда је то и најдраматичније у суочавању људског духа са сновима о вечном животу – да *Нишита* није идентично са *Не*. Тек се смрћу завршава живот, прекорачује се граница према том незамисливом Ништа. А Не стоји у тами живљеног тренутка; нешто „није“ значи: нешто још није ту, још није изведено, још није објективирано. У сенци те наде је и флаутски звук свирале који са графика Богдана Кршића поручује да је све смртно, али утолико присутније што је смртно.

ДИЈАЛОЗИ

Присни контакт са светом уметности, литературе и филозофије Кршић је од најранијих дана формирања своје графичке уметности остваривао и путем ликовно-графичког обликовања књига и плаката. Као инспирација, од 1955. године па до наших дана, служила су му дела многих уметника, књижевника и мислилаца, међу којима треба издвојити имена Оскара Вајлда, Франца Кафке, Ивана Горана Ковачића, Бертолда Брехта, Силвија Страхимира Крањчевића, Његоша, Еразма Ротердамског, Вијона, Иве Андрића, Ивана В. Лалића, Стевана Раичковића и др. Али оно најлепше у овим „сусретима“ јесте да Кршић ни у једном од графичких листова своју стваралачку мисао није утилитарно подредио *предлошку*. Књижевно, или какво друго дело, у одређеном тренутку било је само срећан повод да најсуптилније идеје и мисли исказане у једној уметничкој форми кроз моћ стваралачке трансформације, односно душевном магијом графичара, буду претопљене у једну другу форму и да ту засветле новим сјајем. Тиме је Кршић успешно потврдио стару, добро познату истину да рађање бића-дела нема без правог изазова и срећног тренутка. У Каиросу до пуног изражаја долази усклађивање надахнућа и свести, божанског и човечанског, етичког и естетског. Управо зато што својом свирком није успео да усклади све елементе „срећног тренутка“ које стваралачки акт захтева, Свирач из Хамелна и није могао да овлада и под своју контролу стави тајанствено рађање форме из хаоса.

Бакрописом *У славу Микеланђела*, графичар имплицитно указује на чињеницу да сваки уметник, ако жели да овлада својом преображавалачком моћи стварања новог света из хаоса, мора у делу да тражи и налази равнотежу између етичког и естетског. Уметник је сличан алхемичару. Из његове тајанствене и често противуречне игре истовремено се рађа суштина дела и моћ

форме, спаја се рационално и ирационално. Али у потки те игре која у себи садржи највећи могући степен одговорности, уплетени су и елементи који приликом рецепције дела утичу на осмишљавање једног новог хуманистичког животног поретка. Отуда потресно и делују листови инспирисани Кафкином приповетком *Преображај*. У оној мери у којој је ова метафора својевремено била Кафкин израз протеста и побуне против сила које дехуманизују човека, у истој мери је она била подстицајна и за Кршића да стварајући дело на тему „преображаја“ исказе своју мисао о положају савременог човека пред тоталитарним токовима насиља. По његовом дубоком уверењу то нису само питања која се тичу идеологија и политике, већ у подједнакој мери и етике. Кршић сасвим прецизно уочава да између догађаја у Кафкином *Процесу* и у Горановој *Јами* постоји однос и веза цикличног времена. Разлика је у томе што Кафкин јунак, Грегор Самса, преображавајући се у човека-кукца, постаје беспомоћна јединка која малограђанској свакодневици служи за подсмех, а у Горановој *Јами* читава једна средина поприма лик циновске изопачене звери којом, као у Бројгеловом *Паку*, харају мрачни нагони деструкције и насилне смрти. У матици широких историјских збивања нељудско увек хода без компаса хуманитета, маскирајући у времену и простору свој лик, угрожавајући у подједнакој мери и појединца и велики део човечанства.

У мапи бакрописа које је посветио великом фиорентинском златару Бенвенуту Челинију, као и у неколико „разговора“ са Гојом, Кршић је открио не само естетску вредност њихових дела, већ и моралну природу ових, у историји често контроверзно виђених и тумачених уметника. Овом синтезом он је још једном потврдио своју мисао о многоликој природи рађања бића-дела, рађања у коме доминира и чин хуманистичке акције. Прихватимо ли мисао да је стваралачки чин слобода, онда је и уметник дужан да се својим средствима бори за један нови, хуманистички Сфаирос. Тиме он даје смисао свом постојању и утицају сопственог дела у свету.

Ако бисмо по упорности и смелости трагања за најширим формама стваралачке слободе и људског живљења мајстора Богдана Кршића требало да упоредимо са неким аутором и његовим делом, са којим је дуги низ година водио дијалог, онда би то био Еразмо и његова *Похвала лудости*. Хумор и иронија којима се тако упорно поткопава осредњост, глупост, варварство, једноумље – како би се сваком човеку свет указао достојанствен и слободан, оно је што духовно повезује Еразма – мислиоца који смело стоји на преласку из XV у XVI век и графичара Богдана Кршића на крају XX века.

УНУТРАШЊИ МОНОЛОГ

Кршићеви графички листови настају из непосредног учествовања духа у свеукупности онога што га окружује. Мало је уметника у нас који су тако вешто умели да се привију уз таласе времена и да уз помоћ њиховог кре-

тања у садашњост донесу властиту визију будућности. Отуда време на његовим листовима никада није означавало белег смрти, већ место у простору на коме упркос смртности човек може да се избори за своју бесмртност. Анализирајмо, на пример, бакропис *Сусрећи* и уочићемо да је временски ток организован у три паралелне хоризонталне равни, што нас упућује на снажно осећање трајања, али не трајања у његовом исходишту, дакле, када је све прошло, већ на свеprisутно трајње у наизменичним токовима живота и смрти. Овакав паралелизам открива нам да је Кршићево време, заправо, временска маса која се креће напред и, попут грудве снега, непрестано увећава своју запремину. У поједним тренуцима помислимо како време и не постоји. Међутим, заронимо ли за тренутак у подручје властитог сећања осетимо како нас Кршићева грудва – прошлост, садашњост и будућност, прати, иде за нама, читавом линијом наше егзистенције.

Фриз сачињен од осам детаља уметничког сећања у бакропису *Залазак сунца*, слика је његовог унутрашњег монолога након примљене вести о тешкој болести брата Николе. Истовремено, ти детаљи су и комадићи времена који фронтално поређани изнад првог плана бакрописа, ступају сваки, у одређеном тренутку, појачавајући драмтику осећања на ликовима који тек што су се суочили са неминовним исходом који је судбина доделила њиховом вољеном бићу. У оваквом односу првог и другог плана, целине и детаља, откривамо и типичан поступак „нехотичног сећања“. Изненадно зрачење прошлости, која је до тада лежала скривена у тами, исти је онај феномен који је Пруст описао у чувеном одломку. У оба дела – роману и бакропису – млаз сећања пробија се са истом наглошћу и ширином. И као што код Пруста има оних места у којима васкрсавају сећања уз помоћ укуса колачића и шоље чаја, тако и у *Заласку сунца*, али и у другим графикама, могу се срести успомене наталожене и зароњене у дубину времена. Драматична снага детаља како у првом плану, тако и у другом на фризу, извире из емотивних нијанси које откривају сву полифоновост прошлих догађаја. Прошлост на тај начин облачи рухо вечне будућности јер кроз вишегласје повезује духовна и емотивна стања различитих епоха и генерација.

Кршићев доживљај трајања не разликује се од простора, јер живот и свет овако виђени постају скуп догађаја од којих је остало само сећање. Штавише, то је сећање „у ходу“. У бакропису *Данонћина туча* осећање просторно-временског континуума остварено је сличним поступком као и *Залазак сунца*. Разлика је, ипак, у томе што у *Тучи* временски континуитет није дат кроз неколико, по формату, малих детаља, већ као три секвенце у којима препознајемо идеју и мисао из *Анамneze II* и *Трансформација*. Крећући се од једне секвенце до друге, графичар врши рекапитулацију претходног одломка времена, тако што у емотивне слојеве унутрашњег монолога уноси осећање да – догађај или ситуација који се одвијају сада и овде – заправо су рендгенски снимци доживљаја или ситуација из претходних одломака времена. Ма колико сећања била разнолика, ма колико био жесток судар те прошлости са

временом садашњим, за Кршића живот је просторност, а графика његова ретроспектива. То се сасвим добро може уочити на бакропису *Челини III* у коме нема малих детаља као на фризу, нити крупније фокусираних секвенци, већ се кроз разливену масу уснулих тела чувеног златара и његове љубавнице саопштава како је свест о животу и постојању увек свест о постојању у заједници са другима. Појединац себе не може да издвоји из заједнице јер је носилац једне егзистенције која је универзална. Вршећи одређене ретроспективе кроз стваралачки поступак и дело, уметник враћа човеку део онога што му је време дало на чување.

Пишући у једном од својих есеја о способности уметника да у релативно кратком временском периоду створи обимно и снажно дело, Томас Ман је разлику између времена уметника и других људи упоредио са временским трајањем неког догађаја на земљи и далеким небеским телима. Неколико космичких тренутака одговара неупоредиво већем временском периоду на земљи. Слично је и са графикама Богдана Кршића. Приказани живот и свет у *Ири I* не само да нараста сваког тренутка наглашавањем детаља, експлицирањем неких секвенци, надимањем одређених форми и најзад мањом густином свеукупно раширене целине теме, него захваљујући и трајању које се на овом, али и другим графичким листовима, одвија без журбе, равномерним ходом „звезданог времена“. У сенци тог хода појављује се још један квалитет Кршићеве графичке фуге – покретање и померање тела и елемената кроз простор. Овај квалитет он остварује снажном, јасном и динамичном линијом. Али док се, на пример, у делима Владимира Величковића и Милоша Шобајића покретање фигуре и само њихово кретање дешава снагом таласа, код Кршића оно је постепено и достојанствено. Чак и тамо где то не бисмо очекивали – *Бийка*, *Пошера* – кретање има величанственост организоване поворке, а у већ помињаним бакрописима *Парада* и *Ира лугосићи* покретање се врши повезано и достајанствено – са сваке тачке на сваку тачку, са сваког лика на сваки лик прелази таласање које покрет чини сложеним, а да при том правац кретања није поремећен. Уметникова намера је да целина увек буде присутна. А то је истовремено и ретроспективно присуство пређеног пута, али и проспективно пројектовање пута који тек треба да пређе.

У беседи приликом пријема Нобелове награде, песник Сен-Дон Перс рекао је, између осталог: „Астрономе је могла да залуди теорија о свету у експанзији, али има исто толико експанзије и у човековом моралном бескрају“. Управо тај бескрај у коме се физички и духовни свет уливају један у други, даваће заувек делу Богдана Кршића снагу митског трајања.

Slobodan M. Latarević
University of Kragujevac
Faculty of Philology and Arts

ALCHEMIST'S GAMES

Summary: Krsic's graphic prints resulted from immediate participation of spirit in the artist's environment as a whole. There are few artists here who so skilfully followed the waves of times and used their movement to bring about the vision of future for our times. Such understanding of time and space shows that Krsic's time is in fact the time mass moving forward and becoming bigger like a snowball going downhill. His snowball – the past, the present and the future, follows us all along our life line.

Key words: myth, time, box, parade, anamnesis, wine, dialogue.