

**Zdravko Vučinić****SLIKARSTVO I FILM****Fenomen likovnosti u delu ŽIVKA NIKOLIĆA**

Smatra se da je slikarstvo najstarija, a film najmlađa umetnička tvorevina. Uprkos tome, pojam o njemu je prisutan od vajkada. Postoje mišljenja da je počeo da se rađa sa pojavom svesti našeg dalekog pretka. Potvrdu toga nalaze u primerima starog pećinskog slikarstva, kada je ljudska ruka nastojala da zabeleži pokret, a njegovo trajanje ovekoveči u vremenskim i prostornim relacijama. Razume se, nedostatak tehničkih sredstava nije omogućio da se to uistinu ostvari. Ta ideja nikad nije napustila čovekovu veru. Ostvarena je mnogo docnije, takoreći nedavno. Tek je u desetom veku opisan princip kamere obskure koja je utrla put latenoj magiki. Ona je bila opipljiva spona u lancu tog dugog procesa. Njom se neko vreme bavio Leonardo da Vinči.

Kako ovom prigodom ne bi ulazili u različite pokušaje i sve postupne korake, brojnih pregalaca koji su se zanimali ovim problemom, u nastojanju da prikažu pokret, treba kazati da je film, u pravom smislu reči, izum novog doba, proizvod njegovih naučnih dostignuća. Prošlo je jedno stoleće od kako postoji, pa je razumljivo što još uvek opstaje u sferi živog interesovanja ljubitelja filma, filmskih stvaralaca, onih koji se bave razvojem kinematografije i njenom teorijom. Sa tog stanovišta, u odnosu na druge umetničke grane, moglo bi se reći da je on još uvek u procesu razvoja, da traži i otkriva svoj način kazivanja.

Naš odnos prema filmu je raznolik. Za neke je on samo zabava, za neke posao kao i svaki drugi. Pojedinci su od njega napravili granu industrijske proizvodnje. U njemu su našli mogućnost unosne zarade, dok ga manji broj prihvata kao tvorevinu duha, način da se kreativno iskažu i stvore umetničko delo.

Vажnost filma je poslednjih decenija više istaknuta, kada mu je kao moćnom medijskom i finansijskom sredstvu, ukazana velika pažnja. Tada je postao predmet svestranih kritičkih proučavanja. Usled fenomenološke slojevitosti, koja mu je imanentna, otežano je pratiti sve oblike filmskog govora. Stoga se javljaju mnoge prepreke pri otkrivanju njegovih suštinskih odrednica. Treba znati da je on, uprkos tome što ima odlike samostalne realnosti, sazdan od različitih umetničkih grana poput literature, fotografije, slike, skulpture, drame. Ovi faktori, na svoj način, u odgovarajućoj meri, sudeluju u oblikovanju filmske slike. Imajući u vidu da u tome važnu ulogu imaju likovne umetnosti, ovde će biti reči o odnosima između ove dve oblasti.

Kada se govori o likovnosti, nedoumica ima više nego obično. To pokazuje obilje nepoznatih ili pak malo znanih činilaca koji se na tom planu javljaju. Njih nije lako odgonetnuti, zapravo, teško je proniknuti u one iznijansirane nivoe, sadržane u osetljivim prožimanjima različitih umetničkih pojava, koje čine film. Prema svojoj prirodi, on apsorbuje slikarsko iskustvo više nego druge umetničke discipline. Osim retkih primera, ovaj aspekt nije bio predmet dublje i obuhvatnije analize, pogotovo kod nas. Samo je usput dotican, uprkos tome što je mnogo ranije ispoljen i zapažen kao moguć način građenja filmskog jezika.

Prva polovina XX veka donosi značajne promene, koje su obeležile tok umetnosti. Stvaraoci istraživačke prirode, zainteresovani za razne izazove, istrajavali su u stapanju različitih datosti, odnosno, nalaženju novih izražajnih mogućnosti. Eksperimenti su zahvatili sve oblasti, od filma, muzike, plesa, slikarstva, pozorišta, do fotografije i boje. Pokrenute ideje su otvorile prostor drugačijem kreativnom učinku. Zasluga ovakvom pris-

tupu pripada grupi nadarenih stvaralaca, koji su zalaganjem arhitekta Valtera Gropijusa, bili okupljeni oko Bauhausa, "Visoke škole za gradnju, umetnost i oblikovanje", osnovane 1919. godine. Osim toga što su ponudili slobodu stvaranja, njihova pažnja je bila usmerena integraciji različito profilisanih vrednosti, u cilju novih postignuća.

U Bauhausu su delovali neki od najznačajnijih evropskih umetnika tog razdoblja: Paul Kle, Vasilij Kandinski, (tvorac apstraktnog slikarstva), Laslo Moholi Nađ, Oskar Šlemer, Lajonel Fajninger i drugi. Nastava je obuhvatala predavanja o slikarstvu, skulpturi i arhitekturi, scenografiji, fotografiji i štampi, o izradi plakata, obradi knjiga, potom, ustanovljeni su tečajevi keramike, čak tekstila i drugih predmeta industrijskog oblikovanja. Dolaskom nacizma na vlast, škola je 1933. prestala da postoji.

Uticao Bauhaus, nije se mogao izbrisati. Njegov duh je i nadalje trajao. Bio je dalekosežan za razvoj najpre dizajna, koji je sve više dobijao na važnosti, a onda i evropske umetnosti u celini.

Ako našu pažnju usmerimo ka filmu, tada se zapaža da je kontekst takvih načela sledio Fric Lang, predstavnik nemačkog ekspressionizma. On se prvo bavio vajarstvom, a potom, filmom nastojeći da tim iskustvom, zapravo plastičnom organizacijom kadra, dopre do životnije i izražajnije forme. Avangardnim promišljanjem umetničkog stvaranja Rene Kler je uspevao da, koristeći domašaje drugih umetnosti, stvori celovitu fikciju slike. Piter Grinavej nije pripadao tom krugu, bliži je novoj generaciji. Zanimljiv je po tome što se aktivno bavio i još uvek bavi crtežom, koje je izlagao i u našoj zemlji. U svet filma ušao je preko video-arta.

Napokon, ko može da zaboravi filmsko ostvarenje "Andaluzijski pas", bez sumnje najbolje nadrealističko delo stvoreno, zajedničkim trudom dva izuzetna španska umetnika, režisera Luisa Bunjuela i slikara Salvadora Dalija. Sledeći ideju nadrealizma oni su se uputili u neslućene nivoe mašte i snova. Putem automatskog beleženja podsvesti, izraz su zasnivali na neočekivanim, u realnosti nemogućim, spojevima toka radnje. Kratko ćemo se osvrnuti na iskustvene prednosti filma u odnosu na slikarstvo, koje potiče iz prve decenije prethodnog stoleća. Reč je o montaži, inače osnovnom sredstvu filmskog govora koje podrazumeva prekidanje i povezivanje različitih segmenata, u novu celinu, ili kako je Breson definisao "stvaranje veza koje pre toga nikad nisu postojale". Postupak nalik tome primenili su, prvo Pikaso, a malo potom Brak. Oni su tokom slikanja, isečene komade, gotovih, raznovrsnih materijala, (obojene papire, fotografije, tapete), lepili na platno. Kolažirana polja su ispoljavala neočekivano optičko dejstvo. Slici je vraćena čvrsta forma i posve dugačija konstrukcija prostora. Zapostavljanjem sižea slike, zamenjujući ga likovnim atributima, kubisti su mogli da se upute u smeje eksperimente, koji su značajno uticali na razvoj umetnosti.

Otkrićem kubizma, uočeno je da su se u njemu, slučajno ili ne, svejedno, ovaplotile neke ideje karakteristične za ovaj problem. U pitanju je umnožavanje tačaka posmatranja, odnosno, filmskim rečnikom kazano, simultanog načina prikazivanja oblika istovremeno sa raznih strana. Analitičkim razlaganjem forme, postignuta je veća dinamika površina što je za film, takođe, bilo važno jezičko uporište. Taj pristup nije imao za cilj da oslika potpuni izgled predmeta, koliko nov likovni jezik koji je trebalo da produbi smisao slike. Kubistima pripada zasluga što su odbacili živopisne detalje u izgledu predmeta, zarad uverljivih sadržajnih odnosa.

Ove paralele su bile zanimljive, pre svega, kao analogija koja se naslutila, jednim delom čini se obistinila i bila uputna za dalja traženja.

Još uverljiviji primer pruža futurizam, u kome se promišljanje slike i skulpture zasnivalo na pokretljivosti. Išli su tako daleko da su unutrašnjim podvajanjem oblika, nastojali da dočaraju pokret. Težili su da oblik rasplinu, transformišu ga i učine vibrantnim, kako bi stvorili utisak pomeranja. Postupkom simultanog prikazivanja, planovi su se tesno prožimali. Umnožavanjem ili rastavljanjem volumena, njihovom uzastopnom segmentacijom, uspevali su da postignu povišenu ritmičnost, odnosno, dojam napete dinamike čija "pokrenuta" masa upućuje na izlazak u prostor.

U tom pogledu, manirizam je više nego bilo koji drugi pravac u slikarstvu imao tendenciju mnogostrukog širenja van slikane ravni. Odnos filma i likovnih umetnosti je višestruk. To može biti neposredna, biografska rekonstrukcija, zanimljivih slikarskih pojava, kao što su dela snimljena o Van Gogu, Modiljaniju, Tuluzu Lotreku ili pak dublje promatranje umetnikove prirode, njegovih izazova i nedoumica koje nalazimo kod Rubljoa. Ima i onih dokumentarnih, koji nastoje da zađu u tajnu stvaranja, poput sjajnog Kluzoovog filma o Pikasu. Međutim, to nije sve. Time se njihov odnos ne završava. Mi ćemo se zabaviti suštinom problema, zapravo, pokušaćemo da dotaknemo onu fenomenološku ravan, koja je jednako ugrađena u strukturu obe umetnosti.

Još je Melijes utemeljio iluzionističku komponentu filma, koja je bliska optičkoj varljivosti slikarskog dela, dok mu je Limijer, ustanovio dokumentarnu konstantu. Rober Breson je tvrdio da postoje dve vrste reditelja. Jedni su zagovornici realnosti, a drugi drže do slike. Hičkok je, na primer, verovao u sliku, šta više, često je aplicirao likovno delo u kadar, kako bi potkrepio određeno značenje. Jednom rečju, sve se svodi na pokušaj da se stvarnost preoblikuje u sliku i obratno. Pri tom, jedni dospevaju do hiperrealizma a drugi u područje apstrakcije.

Kao što se može govoriti o režiji u filmu, na sličan način se može govoriti o likovnom delu. Obe grane imaju kompoziciju, planove, ritmove, crno – belu strukturu, boju. Razlikuje ih način prikazivanja pokreta. Preko magične beline slikarskog i filmskog platna protiču svojevrzni prikazi. Oni su u prvom slučaju statični, u drugom dinamični. Iako slika nije u stanju da prikaže predmet koji se pokreće, likovni umetnik nastoji da "obmanama", stvori iluziju kretanja, dok film teži da pokret uobliči što slikovitijom optikom. Jedno krilo filmskih delatnika nastoji da se oslobodi naracije i drame, u korist slikarske čistote izraza.

Nije slučajno što su se pojedini reditelji "ispomagali" bogatim nasleđem likovne sadržajnosti, pogotovo razdobljem od kvatrocenata naovamo, zapravo, od uvođenja perspektive, koja je promenila suštinu slike. Neki od njih su pokazivali nesumnjiv slikarski dar. Od stranih uputno je pomenuti Felinija, Antonionia, Kurosavu, Bunjuela, Tarkovskog, napokon Paradžanova koji je sa uspehom izlagao kolaže. Zanimljiv je pristup je imao reditelj Žan Renoar. Naročitim nameštanjem svetla on je gradio strukturu nalik slikarskom opusu svoga oca, Ogista Renoara.

Neki od njih su pokušali da se jednako iskažu u oba medija. U tom pogledu treba pomenuti postupak koji je koristio dobro znani, možda jedan od najvećih stvaralaca u istoriji filma, ruski umetnik Ajzenštajn. Skoro svaku zamišljenu scenu je zasnivao, razvijao i promatrao kroz skice, katkad složene studije crteža i slika, koje su ostavljale trag na snimljenoj traci. Očite dokaze o tome nalazimo u poslednjem, nedovršenom filmu, snimanom u Meksiku. Značajna su njegova, ne sasvim razrađena promišljanja, koja se odnose na pretakanje vizuelnog i slikovnog u zvučne sadržaje, odnosno, podudarnosti koja se javlja između grafizma i zvučnosti.

Kada je u pitanju srpski film nije slučajno što su se u njemu mahom potvrdili oni koji su pre toga stekli likovno obrazovanje. Treba se podsetiti Slavka Vorkapića, koji je završio studije

slikarstva, a onda se uspešno bavio filmom i filmskom teorijom. Živojin Pavlović je diplomirao na Akademiji primenjenih umetnosti, dok je Slobodan Šijan pored Akademije dramskih umetnosti završio Fakultet likovnih umetnosti. Visok stepen vizuelne kulture ispoljio je Aleksandar Petrović. Afinitet za slikarstvo, na nešto drugačiji način, pokazuje i Emir Kusturica. Dobrim delom, likovnost se uočava kod Vlatka Gilića i to u njegovim ranim, dokumentarnim delima, kao što su IN KONTINUO i DAN VIŠE. Manje je poznato da je Predrag Golubović, veoma upućen u slikarstvo, bio pasinonirani kolekcionar.

Zanimljiv je slučaj Miće Popovića, koji je prvo bio slikar, a potom se neko vreme paralelno bavio scenarijom i režijom. Filmsko iskustvo je uticalo na razdoblje njegovog slikarstva između 1970. i 1980. godine. Tada je realizovao seriju radova koji liče na istrgnute filmske sekvence. Njih odlikuje ekspresija poteza, kojim je naglašavao pokret figure zaustavljene u datom ambijentu. Shodno tome birao je odgovarajuće prizore, kao na primer, stanična mesta, putnike, prozore vagona što promiču, skupove izgubljenih nada "uhvaćenih" u trenutku, užurbano kretanje ljudi i slične scene iz životne zbilje, što se odvijaju na marginama društvene lestvice. Nekad je išao dotle da je oponašao perforiranu filmsku traku.

Domaća kritika je smatrala da su mu tadašnje slike inspirisane fotografijom, zapravo dokumentarnim beleženjem podataka iz stvarnosti. Jednim delom u tome ima istine, međutim, očito je da opažaji Miće Popovića, kod ovih radova, počivaju na pokretu, kojim se obilato koristio. Radnju je smeštao u neobične kontekste, praćene komentarima. On je nastojao da sliku učini živom i uverljivom. U tome mu je pomogao gest, siguran način izvođenja koji odlikuje njegov opus u celini. Uzimajući u obzir rediteljsku praksu koju je prošao, postaju jasniji citati radova, koje je u to vreme realizovao.

Teško je naći bolji primer za razumevanje likovnosti filma, od onog koji pruža delo Živka Nikolića i to, pre svega, kratka ostvarenja. U njim je uneo sve ono što ga je kao stvaraoca odredilo, učinilo prepoznatljivim, uspešnim i prestižnim rediteljem. Više nego drugi, film je doživljavao kao likovnu tvorevinu, koja u sebi ima elemenata dramske umetnosti, što znači da ga je sagledavao kroz ove dve datosti.

Tome je doprinelo obrazovanje, koje je kao keramo-slikar, stekao u Umjetničkoj školi u Herceg Novom. Odatle je poneo osetljivost kojom je definisao mnoge aspekte budućeg oblikovanja. Saznanje o svetlu, kontrastu, odnos prema izmenjenoj stvarnosti, mediteranski obojenoj fantastici. Tu je otkrivao tajne metafizičkih slojeva umetničkog dela, "omirisao" boju, zavirio u teoriju oblika i forme, osetio čari pozorišta, ali i magični svet pokretnih slika.

Za njegove početke bilo je značajano poznanstvo sa Predragom Golubovićem, u to vreme potvrđenim rediteljem, koji ga je 1959. doveo u Kino klub Beograda, stecište obdarenih, tada progresivnih reditelja. Od starijih, dolazili su Dušan Stojanović, Marko Babac, potom Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, od mlađih, Vlatko Gilić, Goran Paskaljević, Srđan Karanović i drugi. Vodili su se razgovori o filmu. To su nekad bile vatrene rasprave o suštini filmskog stvaranja, njegovim estetičkim premisama. Nikolić je važio za povučenog i skromnog učesnika polemika, pa je u njima ređe sudelovao. Ostala su svedočanstva da ga je, uz originalne ideje Dušana Makavejeva, zanimala organizacija kadra, kompozicija, ritmovi, a najviše likovnost filma.

Delo koje je Nikolića uvelo u svet profesionalnog filmskog delovanja je TRAG iz 1971. godine. Tema dotiče običaj utemeljen u Crnoj Gori, po kome se za života, mukotrpnim trudom podižu grobnice. Sličan siže je nadalje koristio, ali u nešto suptilnijoj formi. Figure je nijansirao i likovnom osetljivošću povezivao sa pejzažem. Time je načeo postupak, koji je

sledio, razvijao i postupno uobličavao u osoben izraz. U ostvarenjima koja su kasnije nastala, te će odlike poprimiti svojevrsno filmsko svedočanstvo. Ustanoviće se kao prepoznatljiv stilski govor.

Taj film, ga je doveo u vezu sa Vickom Rasporom, koji je bio vrsni poznavalac filmske umetnosti, uveliko zaslužan za razvoj domaće kinematografije. Umeo je da oseti talenat, što je na samom početku prepoznao kod Nikolića. Ukazao mu je poverenje i pozvao da radi za "Dunav film".

U dokumentarcu ŽDRIJELO, iz 1972. progovorio je nešto drugačije, pomalo filozofski. Razvio je ideju po kojoj svako mesto ima neki ispust, kroz koji može da se ode u svet i da se vrati iz njega. Priča prati život učmalog seoskog mesta. Usredsređena je na zaustavljeni tok vremena i u njemu neumitnog trajanja. Radnja počiva na zbiru podataka i emocija koje se prepliću u kontekstu starog i novog, vremena koje protiče i onog što dolazi.

Tekst se zadržao kao sredstvo za komunikaciju, ali znatno manje nego ranije. Ostao je kao tanana veza među slikama, kako bi se pojasnio njihov sadržaj. Ta uloga je prenet na činioce koji su njegovom shvatanju filma bili prikladniji, rečitiji i dabome, bliži postupku koji je zagovarao.

Smanjena naracija, pridružena uzdržanom gestu, otvorila je put uverljivoj sceni, zasnovanoj na promenljivom toku radnje. Uz vidan napor da se podredi slici, tema je dedukovana kao pratilac forme.

Izraz je, u ovom filmu, sveden na pojednostavljen znak primetne slikarske živopisnosti. Zapažaju se uslikane ruke, ogrubele od rada i dugog trajanja, potom, glave, onda nekoliko figura smeštenih u okvir vrata ili portreta kadriranih u kameni otvor prozora, koji jasno upućuju na slikarsko delo. Uprkos tome što film ima izvesnih faktografskih odlika u njemu preovlađuju slikarske oznake, neki put, čistog plastičkog zvuka.

Za razliku od prethodnog, Nikolić se u ovom delu više posvetio vizuelnom sadržaju. Pažnja je poklonjena lepoti oblika, što je inače bila stalna preokupacija likovnih stvaralaca. Priroda u tome igra jednako važnu ulogu. Portreti ili figure, koje slika, pripadaju samo tom pejzažu. Čini se da je čovek u njemu oduvek bio smešten, kao da izranja iz njega. Nekad se izdava široka panorama kamenog predela, koji zadobija ulogu scenografske potke. Neki put su u pitanju slikovita, izgledom raznorodna lica, onda kao akcenti, naglašeni detalji nalik oblicima nadrealnog porekla.

Potrebu da film uprosti, da ga oslobodi naslaga koje su mu sputavale kreativni ishod, razrešio je filmom POLAZNIK iz 1973. u kome je ustaljeni način kazivanja uobličio slikovnim putem. Umesto teksta ostala je forma, koja pojašnjava motiv. Kadrom je ovladao "govor" slike, koja je postala osnovni nosilac poruke.

Izostavljanjem reči, Nikolić je mislio na svaki detalj, na organizaciju masa, razmeštanje oblika, strukturu površina. Gde i kako da postavi predmet u odnosu sa drugim oblicima, na koje mesto da ga smesti kako bi dobio na važnosti i u dovoljnoj meri stekao značenje, a sve u korist ukupne vizuelne optike. Čvrsta i precizna kompozicija poprimila je atmosferu, uzdignutu do nivoa osobene poetske artikulacije.

Nikolić je ispoljio smisao za slikanje čoveka u delovima stare arhitekture i okamenjenog pejzaža. U ovom filmu se uočava nekoliko antologijskih, zajedničkih i samostalnih portreta. Indikativan je skup koji se fotografiše pored pokojnika, koji priziva u sećanje Rembrantov "Čas anatomije".

Soba u kojoj se odvija radnja ispunjena je ljudima. Prostor je sužen, skučen. Njegova teskoba čini da se stvari, figure pa i same slike međusobno prožimaju. Približenost predstave ostavlja utisak neposrednog sudelovanja u njoj, onoga koji je posmatra. Ovim ostvarenjem Nikolić je zašao u polje mitskih obeležja.



Na to ukazuje zvukom naglašeno češljanje izborne starice, koja se brižljivo priprema za sahranu, gledanje u šolju od kafe, koja promiče iz ruke u ruku, nerazumljivo šaputanje pored pokojnika što, uz piće, neosetno prerasta u prikriveno, potom sve otvorenije i glasnije opuštanje. Otvoren je put metafori, alegoriji i drugim simboličkim odlikama, koje su nadomestile tekst, ako se izuzme umetnuto lekanje i glas tužbalice.



Kroz iznijansirane, svetlo – tamne odnose istaknuta je reljefnost pejzaža i oblika. Kadrovi se na mahove čine statičnim, međutim oni pokazuju meru unutrašnje dinamike, koja je sadržana u usporenim kretnjama figura. Ritam filma je doveden do perfekcije. Strogo je kontrolisan. Propraćen je naglašenim i nenaglašenim nivoima planova, koji se uklapaju u shemu celovite arhitektonike. Tome su podređeni ostali





činioci, kao što je scenografija, na čijem se fonu odvija radnja, u kojoj se pojavljuju figuralne predstave, čineći sa prostorom skladne odnose. "Mene ne zanimaju spoljne karakteristike, ne želim da opterećujem film manje važnim elementima", govorio je. "Uvek sam se zalagao za ono suštinsko, bitno, težio sam pročišćavanju, nekoj vrsti filmskog asketizma". U vizuelnom pogledu ovaj film podseća na Rembranta, koga je često pominjao. Blizak mu je po iznijansiranim, gotovo baroknim, odnosima svetlo – tamnog, što postaje važan činilac u njegovom modelovanju slike. Uputno je pomenuti materijalizaciju ideje, koja je kod Nikolića imala sličan likovni kod. Portrete je slikao dubokim tonovima, naglašenog plasticiteta, koji poprimaju tajnovit izgled. Poput Rembranta, realizovao ih je odnosima povišenih svetlosnih naznaka, koje su se pomaljale iz prigušene osnove. Pojedini kadrovi njegovih filmova mogu se doživeti kao snažna sugestija pokrenutih Rembrantovih slika.

Nikolić je bio sklon stalnom preispitivanju onoga što je radio. Nastojao je da bogati formu i pomera granice dosegnutih vrednosti. Tragao je za novim oblicima filmskog kazivanja. U istraživačkim htenjima, sebe je kao stvaraoca uvek stavljao na probu. Tako se odnosio prema svemu onome što sudeluje u građenju filma, kako bi našao bolji izraz, ne mareći da li će ga svako razumeti ili prihvatiti. To ne znači da se prema gledaocu nije odnosio s poštovanjem, zapravo, njemu se obraćao bez lažnog kompromisa i namere da se po svaku cenu dopadne. U to nas uverava njegova estetika, poigravanje formom što se zapaža i u televizijskim serijama, upotpunjenim lokalnim dijalektom, namenjenim širokoj publici. I u njima je pokazao majstorstvo u očuvanju onog neponovljivog, samosvojnog, vanserijskog.

To je uspevao da postigne naglašenom likovnošću slike, te mu i filmovi, novijeg datuma, na primer, liče na pročišćenu strukturu grafika Franciska Goje, na seriju radova naslovljenih "Los caprichose". Veliki majstor se inspirisao temama zajedničkim svakom obliku društva. Ljudsku manjkavost je isticao kroz selo, sirotinju, bolesne, mlade, stare i sve ono što mu se činilo pogodnim kako bi ukazao na porok, nemoral, taštinu. Nikolić se takođe bavio čovekom, njegovim manama i vrlinama. Poput Goje, isticao je nesavršenost ljudske prirode. Zarad ubedljivosti, ponekad ih je naglašavao. Osim toga, zajedničke odlike im nalazimo u portretima, pomalo grotesknog izgleda, lišenih realnosti. Tome treba dodati fakturu, kojoj je španski umetnik pridavao osobitu važnost. Nikolić je, isto tako, vodio računa o materijalizaciji, njenoj uverljivosti, koja se, jednim delom, kao u Gojinim mapama zasnivala na crno – belim odnosima. Scenografija je zadržala boju sivih, kamenih površina. Pokazivala se kao velika prirodna kulisa, u koju je znalački uvodio ljudsku figuru, stvarajući opipljive slikarske opažaje.

Značajan pomak u traganju ka savršenom izrazu sublimiran je u delu BAUK iz 1974. koji govori o primitivnom načinu ubijanja nerođene dece. Film počinje nezaboravnim, dugim, monotonim, ali slikovitim uspinjanjem dveju ženskih pojava, (devojke i starice), uz nedohvatno, kameno bespuće, kakvog ga nalazimo u delima Petra Lubarde. Tokom razvoja priče, njena se surovost povećava uvođenjem tamne pozadine na kojoj se, jakom svetlošću, ističu lica.

Trajanje diskretno protkane radnje, na početku se odvija u tišini, a onda u skladu zvučnijeg okretanja vodeničnog kola. Polako, gotovo neosetno, sve se pretvara u rastuću dramsku konotaciju. Duboke senke predočavaju mučnu atmosferu, koja se nazire u izrazima lica. Svetlosne vibracije, oblici ocrtni u prostoru, pojačavaju prikriveni nemir, slutnju i bol, koji se uz povećani ritam okončava u skrivenom, polumračnom kutku. Film se završava pranjem ruku, nalik spiranju greha, nakon neprirodnog činodejstva.

Svaki kadar je do kraja prostudiran, sinhronizovan, likovnošću osmišljen. Važniji detalji su naglašeni, dok su ostala polja manje istaknuta ili sasvim zatamnjena. Ostvareno je nekoliko sjajnih portreta, potom, figura usklađenih nizom sporih pokreta, tajanstvene napetosti. Likovi su potencirani oštrim svetlosnim konturama. Nekad su u pitanju snažni, iznenadni, ali efektni prodori svetla. Taj odnos je u pojedinim scenama doveden do visokog dramskog stepena. Prigušeni tonovi uvode gledaoca u polje nestvarne, u isto vreme naglašene, nadrealne imaginacije, koju prati bizarna, na mahove opora radnja filma.

Dubinom početnih kadrova, njihovom iluzijom prostora, film liči na neke pejzaže, Petra Lubarde, dok u drugom delu podseća na slikare luministe, koji su svetlo koristili u psihološke svrhe. U tome je prednjačio Karavađo, slikajući noću, pri naročito podešenim svećama. On je do krajnjih mogućnosti razvio metod suprostavljanja svetla i tame.

Njegov pristup, koji aktivira oštre snopove, što seku formu predmeta ili figure svejedno, uticao je na Nikolićevu filmsku optiku. Treba pomenuti Žorža de la Tura, slikara tajanstvenih noćnih prizora, koji su u filmu BAUK sprovedeni krajnje konsekvantno. On je dobro razumevao njihovu poetiku i u njoj nalazio uporište svojoj percepciji slike.

Nikolić je često isticao da je likovnost imanentna filmu, da mu je po mnogo čemu bliska pa zato treba da nađe mesta u njegovom oblikovanju. Ipak, klonio se njenog neumerenog korišćenja. Bio je svestan da to može da povede u drugu krajnost, u prazni estetizam, što bi izneverilo medij filma. Zato je svojstva likovnosti uzimao s merom i unosio one fenomene koji su mogli da se oplemene. Prožimao je njihove različitosti i u njima tražio novu formu izraza. Uviđao je da tako može da dopre do svrsishodnog vizuelnog govora.

U tom pogledu, izraz je usavršavao s krajnjom osetljivošću. Sažimao ga je i svodio na primarne naznake, koje su odgovarale zamisli koju je sledio. To se može pratiti u kontinuitetu, iz jednog u drugo snimljeno delo. Jezik mu je postajao čistiji, izražajiji. Na taj način je uspeo da dosegne zaokruženu, jasno uspostavljenu, likovnošću prožetu formu, koju je bogatio, osmišljavao novim sadržajima i iz filma u film oblikovao na nešto drugačiji način.

Filmom MARKO PEROV, snimljenim 1975. pokrenuto je pitanje večitog odlaska i povratka. Čitav prostor slikanog polja, u kome su приметne neobične kretnje figura što odnekud dolaze i prolaze, iznenada uđu u kadar, namah se pomole i nestanu, počinje da poigrava da proizvodi nestvarne vibracije. Ovim filmom je izašao iz sputavajuće retorike i svake vrste naracije.

Godine 1976. snimio je PROZOR, remek – delo njegovog opusa. Bez upotrebe reči, film je napravljen slikom i zvukom. U njemu je dosledno utkana ideja kojoj je od početka stremio i postupno razvijao.

Priča se odnosi na ženu iz arhaične seoske zabiti. Ona ceo dan, neumorno, sapletena među trošnim zidovima, scenografskim obeležjima i u svakom drugom pogledu oskudnog doma, obavlja svakojake kućevne poslove. Širok opseg njenih aktivnosti, lanac prizora, setnih izazova, tanane parsafleže na račun osećanja, lica i naličja ljudskih odnosa, opisan je kroz fin, ne previše, dinamičan sled.

Njen puls kuca monotonno. Pošto sve utihne, pred smiraj dana, ostatak vremena posvećuje sebi, seda kraj prozora i s čežnjom gleda vozove koji noću, kao u magnovenju prolaze. Potonje scene prerastaju u zaglašujuću tutnjavu i svetlost koja nepovratno iščezava.

Tako se okončava radnja koja beleži trajanje žene metnute u drugi životni plan, predane sudbini, koja joj je nekim prirodnim ili ljudskim zakonima dodeljena. Ostaje utisak ponavljanja, prolaznosti, nestajanja.

Pored običajnog nasleđa, Nikolić se u ovom delu zabavio obeležjima koja dolaze iz davnih vremena. Ona podsećaju na paganski način uzimanja hrane, pranje nogu nalik starom biblijskom učenju, kupanje koje upućuje na obred krštenja, pa i očevidna asocijacija na Majku božju ili, pak, simboličko sećanje na sve majke, koje sebe uznose kao žrtvu. Film anticipira više planova, više nivoa svesti, (stvarno–nestvarno, ovozemaljsko–duhovno) ukazujući na dvojnost ljudske prirode. Pošto nema teksta, autor je uspostavio zanimljivu, zvučnu pratinju, zasnovanu na tajanstvenom sagorevanju i pucketanju vatre, potom naglašenom, staračkom disanju i opet laganom češljanju kose, dugog, smisaonog trajanja.

Film je pravljen osetljivim smenjivanjem portreta dubokih tonova. Na tamnoj osnovi ističu se svetlom fokusirani delovi lica, prikaz ruku, nogu ili po nekog predmeta koji upotpunjuje likovni sadržaj kompozicije.

Raspored osvetljenja je zagonetan, skoro mističan. Nešto ga je teže objasniti, jer se meša sa odsjajima vatre, koje baca plamen ognjišta. Materijalizacija slike varira u zavisnosti od važnosti scenske radnje ili, pak, u njoj pojedinih segmenata. Forma je pročišćena. Usmerena je čistim vizuelnim opažajima. Zanimljiva je Nikolićeva primena muzike, koja je važna za celokupan rediteljski postupak koji je sproveo.

U ŽDRIJELU je pretvorena u neobično, oporo, gotovo nadrealno, ritmičko ponavljanje, koje za polazište ima vizuelnu zasnovanost. Zvuci kao da izlaze iz samog oblika. U delu TRAG poistovećuje se sa hodom sporog crnogorskog kola, koje se kreće oko groba, dok ritam u ŽDRIJELU proizvode starice i starci. Oni sede ispred domova i vrhovima štapova, monotono udaraju u kamen, što se iskazuje kao dugo putovanje kroz vreme. Time grade čitavu simfoniju, koja narasta do kreščenda, jer se udari štapova istodobno pokazuju kao muzički lajt–motiv. U filmu POLAZNIK, ritam je nametnut najdirektnije i čini se najsuptilnije. Mitsko češljanje starice, kao predskazanje smrti, razvija kretanje slika do metafizičkih naznaka. Sličan se ritam uočava u delu BAUK, mada mu je povod drugačiji. Ne proističe iz čovekova prisustva, što znači nije uvek povezan sa realnom predstavom, već dopire sa strane, izvan materije koja se pokazuje.

Da nisu likovno dobro uklopljeni i smišljeni kao celina, svi ti zvuci koji se manifestuju: češljanje, otkucaji štapova, kolo oko groba, pojačano disanje, pucketanje vatre, huk vodeničnog točka, tutnjava voza i ostali slični šumovi, kompozicioni organizam bi se raspao.

Nikolićeva forma je zbog slojevitosti teško dokučiva. Tome doprinose tajnovita preplitanja jave i sna, svesnih i nesvesnih fluida, potom neobična atmosfera utemeljena na doživljaju zavičajne zbilje, kamena i duha, kraja i beskraj, teškog življenja te neizbežne slutnje koju donosi prolaznost, nasuprot večnosti ambijenta u kome traje život koji je slikao.

U tome može da se traži razlog izvesnoj hermetičnosti Nikolićevih filmova. Ona se neki put tumačila kao nedostatak ili pak kulturološki problem neuspevanja da se uspostavi spona sa onima koji percipiraju njegovo delo.

Treba znati da umetnički dojam filma, pa i svake druge umetnosti, ne potiče iz teme, niti se sa njom može izjednačiti. Tema može biti povod i podsticaj, ali ne i krajnji cilj. Istinsko ostvarenje ima sopstvene, unutrašnje zakonitosti koje se od nje bitno razlikuju. Umetnik ima slobodu izbora, ali i stroga pravila, koja sledi. On se, pre svega, bavi formom. Sa njom sve počinje i završava se. Ona je ta kojoj je sve podređeno. Zato podrazumeva složena određenja, koja nije lako doseći, pogotovo u nivoima duhovnih relacija. Nikolić je to znao i tome težio. Tragao je ka najboljem načinu kako bi istakao njenu fenomenološku konstantu.

Živko Nikolić je svoje junake oblikovao kroz, ne odveć, dopadljivu pojavnost, kao da je hteo da istakne nesavršenost ljudskog bića. Da pomenemo polupijane, bez zuba iskežene face, starački izborana lica, poslednji tok životnog trajanja, smejanje pored pokojnika, vesele skupove ljudi koji pod dejstvom pića zaboravljaju na uobičajene norme ponašanja, napokon groteskno nasmejane individue, nalik crtežima Žorža Grosa ili figuralnim kompozicijama iz litografija Onora Domijea, koji je nastojao da ukaže na ozbiljnost događaja, da prikaže tragiku koju čovek predano podnosi.

Uspevao je da njihove mane i vrline uzdigne do nivoa opštih, humanih određenja. Nekad ih je slikao spontano u atmosferi opuštenosti, ravnodušnosti, neke dirljive, retko naivne prostodušnosti, koja se može porediti sa vešto ispričanim hronikama, saobraznim radovima Vojislava Stanića. I jedan i drugi su doticali čednu poeziju življenja koja se graničila sa ironijom ili, pak, doživljajima bliskim snu. Umeli su da upute na anegdodu, na složeno previranje životnih sudbina. Znali su da događaje preobrazu, da ih prikažu kao pitoreksnu šalu, izvrmu ih podsmehu, nekom obliku humoreske, nikad ruglu, ogoljenoj ili grubo negaciji ljudskih slabosti.

Stanićevim slikama najbliže su BEŠTIJE. U njima je ispoljen afinitet za sadržajne razine, usmerene pitomom mediteranskom području. Delo odlikuju neočekivani obrti, vešto sazdana kroz snove i fantastiku, kroz izmodelirane svetlosne vibracije, nalik onim koje je Stanić pokazao na svojim platnima.

Nikolić je ispoljio osećaj za detalj, duh vremena, za humor, ne baš optimistički obojen, dar za plasticitet, smisao za sintezu oblika, likove pojednostavljene u izgledu, koje prate jaki kontrasti osvetljenja, potom njihov pokret povezan sa izvornim ambijentom, usporene ritmove, napokon za hijerarhiju planova, koji se međusobno prožimaju. Ove su se naznake provlačile kroz skoro sve faze njegovog razvoja, pa se mogu smatrati osnovom na kojoj se temeljio opus koji je ostvario.

To je ostavilo traga i u kasnijim filmovima kao što su OGLAV, delu izvanrednog ritma, potom INE, nešto drugačijeg pogleda, stavljenog u kontekst urbane sredine, GRADITELJ, filmu socijalnog miljea, onda BILJEG, uverljive dokumentarne potke, zasnovane na bezgraničnoj ljudskoj gluposti, ANE pa i dva prva igrana filma, BEŠTIJE i JOVANA LUKINA.

Posle toga, Nikolić se nešto drugačije odnosio prema formi, koju je počela da nadilazi fabula. Faktografija je polako uzimala maha, preuzimala je ulogu slike ili se sa njom poistovećivala. Time se gubila osetljivost kojom je, putem dokumentarnih filmova, istrajavao u prostoru čistih vizuelnih opažaja.

Prelaskom na dugu formu izmenio se njegov odnos prema sadržajnoj strukturi. Kako je kazao Milan Vlačić "njemu je bilo jasno, što je propustio da shvati ne mali broj jugoslovenskih reditelja pre njega, da dugometražni igrani film nije proširenje kratkog već sasvim druga umetnička forma, ali da i u jedan i u drugi tip filmskog umetničkog dela može stati i ista vrsta, a ponekad i ista količina mišljenja i emocija. Zato kratkometražni i dugi filmovi Živka Nikolića deluju kao potpuno različite vrste, a istovremeno identične. Različitost se ogleđa u autorskoj mudrosti i snazi da svoj kreativni poptencijal saobrazi i podvrgne nužnim razlikama što proizilaze iz dužine forme".

Živko Nikolić je poklanjao pažnju lokaciji u kojoj se odvija radnja filma. Radoznanost je usmeravao ka Crnoj Gori i to području van gradskog života, njenim surovim kamenim predelima, kojima se hranila njegova imaginacija. U njoj je nalazio neiscrpne izvore svojoj inspiraciji. Tim putem je gradió neobičnu, veoma uspešnu viziju sveta.

Figuralne predstave je smeštao u rustične prostore pasivnog, potpuno zatvorenog života, pa se čini da su sa njim spojene u nerazlučivo tkivo, kao da izviru iz njegove biti. Nameće se

utisak da među njima nema jasno povučene granice, već liče jedno na drugo, dodiruju se i srastaju u neku vrstu amorfne datosti, naizgled neodređene, skoro nadrealne iz koje tek treba da se ovaploti oblik i potekne značenje. Sve je to zasnovano u podneblju u kome se vanvremeno i iskonsko meša sa obeležjima turobnog i beznadežnog.

Nikolić je bio opsednut Crnom Gorom, lepotama i kontrastima koje pružaju njeni prostori. Oni su bili okosnica na kojoj se temeljila rediteljeva stvaralačka potencija, bez nje je teško mogao da stvara. Tada je bivao skoro nemoćan, bio je uskraćen u bogatstvu imaginacije. Nije bio sposoban da filmski misli i predano deluje izvan njene vizuelne i duhovne blizine. Bila mu je neizbežna, sudbinski određena. Njene predele i ljude stapao je u nestvarnu, u isti mah, uzvišenu harmoniju koja se može porediti sa Lubardinim kamenim pučinama, kojima je bio opčinjen. "Na mene je Lubarda uticao po jednoj ambijentaciji i pretvaranju te ambijentacije u znak u nešto što je reč, možda čak i simbol", govorio je. Pored ostalog, to ilustruje film, ČUDO NEVIĐENO, snimljen u području Skadarskog jezera. U produženom trajanju pojedinih kadrova, likovno iznijansiranih, otvaraju se nepojmljive slike oplemenjene raskošnim, gotovo metafizičkim domišljanjem pejzaža. Prestižni vizuelni opažaji, pojedine segmente ovog filma čine sebi dovoljnim. U njemu se nižu scene tako obrađene, da ih je lako i opravdano dovesti u vezu sa delima Petra Lubarde.

Godine 2002. okončali su se suptilni životni i stvaralački trep-

taji umetnika, koji je bolje nego drugi prepoznavao prirodu filma i uzdizao je do neslučenih nivoa. Treba dati za pravo iznetoj tvrdnji Milana Vlajčića, da su njegovi, pre svega, kratki dokumentarni filmovi, označili najređu i najdragoceniju liniju proslavljenog jugoslovenskog dokumentarca. "Reč je o delima visoke likovne kulture, bez ijedne reči dodatnog komentara ili dijaloga, o poemama koje govore o lepoti i mucu ljudskog postojanja, o životu sa dubokim mitskim korenima i arhetipskim slikama".

Nikoliću nije ukazana pažnja koju, kao stvaralac zaslužuje, pogotovo u regionu iz kojeg potiče. Njegov rad nije tumačen na odgovarajući način, niti se o njemu dovoljno pisalo, bar ne u meri domašaja koje je postigao kako u režiji, tako u fotografiji i scenariju. Teoretičari i filmski kritičari nisu se njime odveć bavili, osim uzgrednih, namenskih prikaza ili, mahom, kratkih osvrtu koji su se odnosili na neke filmove ili samo segmente njegova delanja. Da li zbog složenosti kazivanja, nezainteresovanosti za opus koji je ostvario ili je u pitanju nešto posve drugo, što opstaje izvan područja umetnosti, teško je prosuditi. Još je čudnije što su se filmski poslenici malo doticali osobenosti izraza koji je ispoljio, uprkos tome što je razvio neobičnu vizuelnu formu, originalne strukture mišljenja, pogodne za različita estetička prosuđivanja i takođe nešto drugačije razumevanje jezika filma. Njegov pogled na svet je utkan u te i takve raspone umetničkog kazivanja. Kao takav ostaje nesporan.