

# Nove knjige

**ENRICO CRISPOLTI,  
RICOSTRUZIONE FUTURISTA  
DELL'UNIVERSO,  
Musei Civici, Mole Antonelliana,  
Torino, 1980.**

**Piše: Ješa Denegri**

Tokom 1916, dakle usred rata kojeg su u početku glorifikovali, tri protagonista ranog futurizma prolaze kroz evidentnu krizu sopstvenih varovanja: Boccioni piše da će se »iz ovog rata vratiti s preziorom prema svemu što nije umetnost«, ali on se iz tog rata neće vratiti i stići će jedino da pred smrt naslika **Portret kompozitora Bussonija** u duhu najčistijih sezaniističkih pouka; Carra iste godine radi sliku **Antigravioso** koja odaje raskid s futurizmom, ali još ne i ulazak u metafiziku, dok je Severini sa slikom **Materinstvo**, takođe iz 1916, već potpuno u vodama klasicističkog »povratka redu«. Te činjenice često se uzimaju kao dokazi da je početni ili »herojski« futurizam u vreme prvog svetskog rata iscrpljen i praktično napušten od samih svojih protagonista. Ali, samo godinu dana ranije, u martu 1915, najstariji među futuristima, Giacomo Balla, i jedan od mladih adepta, Fortunato Depero, potpisuju Manifest futurističke obnove sveta (**Ricostruzione futurista dell'universo**), zagovarajući ideju »totalne fuzije« i »integralne re-kreacije«, u smislu kako te pojmove shvata tipični futuristički ekspanzionizam, čija je jedna od deviza »sistematski i bezgranično otkriće-invencija« (**La scoperta-invenzione sistematica infinita**). Sam Balla iste godine radi svoje apstraktne (ili bolje reći »konkretne«) **Plastičke komplekse (Complessi plastici)**, koji čine dalji korak u pravcu razrede futurističkih ideja. Futurizam, dakle, tokom 1915 – 16. prolazi kroz otprilike istovremenu krizu i obnovu: ipak, futurizam opstaje i sa izmenjenim umetničkim problemima ulazi u dvadesete godine.

Teza da je futurizam krajnje složeni pokret više umetničkih grana i više generacija, a ne samo »udarac šakom« pionirske grupe potpisnika manifesta iz 1910. (**Manifesto del pittori futuristi**), osnovna je teza izložbe i obimnog kataloga što ih je pripremio Enrico Crispolti u Torinu 1980: otuda on za naziv svoje izložbe/kataloga uzima naziv pomenutog manifesta Balla i Depera **Ricostruzione futurista dell'universo**. Po idejama ovog manifesta i po praksi koju podrazumeva, futurizam prekida sa središnjim mestom slikarstva u svom početnom stadijumu (**situazione pittorocentrica**, kako kaže Crispolti) i želi da postane globalno iskustvo koje će se raširiti na ceo ambijent: na arhitekturu i ono što se danas naziva »okolinom«, na predmete svakodnevnog upotrebe i ono što se danas naziva dizajnom, na reklamu, modu, tipografiju, fotografiju, kinematografiju; ukratko, sve ono što se danas naziva medijskom kulturom. Kao, uostalom, u svim futurističkim manifestima, tako i u ovom Balla i Depera iz 1915. ima preterivanja i praznih reči, ali nije moguće ne priznati mu i mnoge prave intuicije koje će tek docnije naći svoje potvrđenje u umetničkoj praksi. Uzimajući ovaj manifest za amblem svoje istoriografske obrade kompleksa futurizma, Crispolti u jednome ima

pravo: kriza iz 1916, o kojoj je na početku ovog osvrta bilo reči, nije dokrajčila futurizam; štaviše, posle te krize futurizam je izašao drugačiji, mada evidentno ni izdaleka toliko svež i inovativan kao što je to bio veliki futuristički iskorak »herojske« generacije.

Ko pozna ranije studije Crispoltija, lako će ovu njegovu tezu razumeti kao nastavak i zaključak prethodnih istraživanja. Ovaj autor prvi je, naime, još podavno, obratio pažnju na dotle skoro posve zanemarene probleme i predstavnike poznog ili »drugog« futurizma (**Secondo futurismo**), kojem je posvetio dve obimne knjige (**Il secondo futurismo: 5 pittori + 1 sculture: Torino 1923 – 1938**, Torino, 1962. i **Il mito della macchina e altri del futurismo**, Trapani, 1969), a nakon toga posebno se pozabavio vrlo osetljivom temom odnosa futurizma i fašizma, što je raspravio u studiji **Appunti sul materiali riguardanti i rapporti fra Futurismo e fascismo**, objavljen u zborniku **Arte e fascismo in Italia e in Germania**, Milano, 1974. A zaključna tačka takve Crispoltijeve kritičke pozicije bila bi sledeća: pokret futurizma ne čini, kao što se najčešće smatra, samo rani avangardni talas između 1909 – 16. (gde je prvo datum Marinettijevog osnivačkog manifesta iz pariskog **Figaroa**, a drugo datum smrti Boccionija i Sant'Elje), nego je posredi »odvijanje futurizma« duboko u tridesete godine, što je sam Crispolti dalje obrazlagao u tekstu **Svolgimenti del futurismo**, u katalogu izložbe **Annitrenta** održane u Milanu početkom 1982.

Balla jedini iz prve generacije nije begunac iz futurizma, kod njega nema oštre cezure između osnovnih idejnih pozicija u drugoj i trećoj deceniji, a zbog već istorijskog ugleda i neprekidne aktivnosti, on prirodno zadobija ulogu središnje ličnosti tog »produženog« futurizma. Zahvaljujući tome Rim postaje centar druge futurističke etape (smenjujući Milano koji se smatra mestom rođenja futurizma i centrom njegove prve faze), a oko Balla u rimskom krugu okupiće se Enrico Prampolini, Depero i A. G. Bragaglia, čijim se doprinosima futurizam širi ka scenografiji, kostimu, fotografiji i drugim, dotle perifernim, oblastima. Početkom dvadesetih godina zasebnu epizodu futurizma čini tzv. mehanička umetnost (**Arte meccanica**), nazvana po manifestu koji su u časopisu **Nol** maja 1923. objavili (a još oktobra 1922. napisali) Prampolini, Vinicio Paladini i Ivo Pannaggi. Posredi je struja za koju Crispolti smatra da je zbog sklonosti ka geometrijskoj redukciji forme bliska pariskom purizmu, a u pojedinim slučajevima i srednjoevropskom konstruktivizmu (»mehanički konstruktivizam« je termin kojim Crispolti obeležava poziciju Pannaggija). Prilika je da se primeti da su upravo predstavnici ove struje futurizma, Prampolini i Paladini, bili (ili trebali da budu) među učesnicima »Zenitove« međunarodne izložbe nove umetnosti 1924. u Beogradu, a taj, u dokumentima još nerazjašnjeni, kontakt zenitista i konstruktivista desio se (ili se trebao desiti) nepunih godinu dana nakon objavljivanja manifesta mehaničke umetnosti.

Milanska izložba **Annitrenta**, u kojoj je Crispolti obradio poglavlje o »odvijanju futurizma«, detaljno je pokazala osobine futurističkih aktivnosti u vreme kada je ovaj pokret posve prihvaćen, čak i integrisan u vladajuću kulturu i ideologiju. Posredi su izražajne forme i područja interesovanja koja se, naravno, znatno razlikuju od onih u pionirskim godinama i u prvoj generaciji: to više nije »revolucionarni« nego »prilagođeni« futurizam, i možda je upravo Fillia, jedan od predstavnika torinskog »drugog futurizma«, najbolje opisao tu promenu stanja: dok su, po njemu, pioniri bili »primitivci jedne nove senzibilitnosti« (**I primitivi di una nuova sensibilitla**), futuristi druge generacije su »realizatori obnovljene senzibilitnosti« (**I realizzatori di una sensibilitla rinnovata**). Ali ne i jedino to: posredi su i razlike u područjima delovanja i pored slikarstva i skulpture (pri čemu su **aeroplittura** i **aerocultura** tipične forme poznog futurizma) dolazi do uključivanja futurističkih zahvata u sam ambijent i u druge medijume, što su predviđali još Balla i Depero u manifestu iz 1915. Izložba **Annitrenta** predstavila je sva ta uključjenja u sekcijama posvećenim arhitekturi i postavkama izložbi, nameštaju, modi, publicitetu, spektaklu, fotografiji i foto-montaži, vizualizaciji pisma i poezije itd, pri čemu je drugo pitanje kakvi su i koliko vredni rezultati bili dostignuti u svim tim oblastima.

Pomenuto je malopre integrisanje futurizma u vladajuću kulturu i ideologiju istorijskog trenutka, a tom provokativnom pitanju Crispolti je znao da mora posvetiti znatnu pažnju. Ma koliko dokumenti

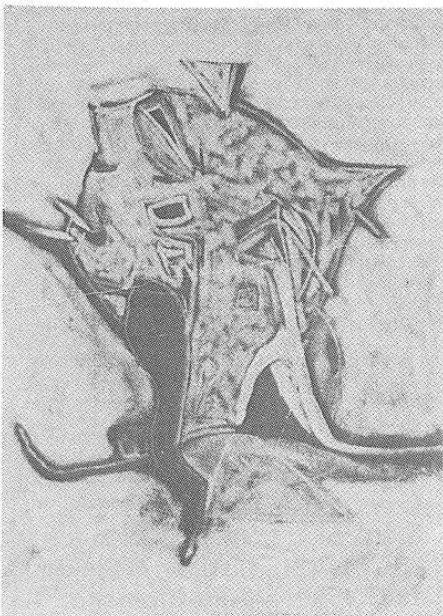
danas bili poznati i pristupačni, veoma je teško do kraja razmisliti ovaj problem: jer, valja imati na umu i to da se pod terminom »futurizam« ne podrazumevaju uvek isti fenomeni (postoji futurizam u umetnosti i futurizam u politici, postoji futurizam prve i druge generacije, itd), kao što je i sam sistem fašizma tokom vremena prošao kroz određene transformacije. Crispolti upućuje na dokumente o političkim stavovima futurista i iz tih dokumenata vidljivo je da ti stavovi datiraju još iz prefašističkog vremena (**Il Manifesto politico** iz 1911, **Programma politico futurista** iz 1913, **L'orgoglio italiano** iz 1915, **Manifesto del partito politico futurista** iz 1918, **Democrazia futurista – dinamismo politico** iz 1919, **Al di là del comunismo** iz 1919 – 20), a s Marinettijevom knjigom **Futurismo e fascismo** iz 1923, ova dva fenomena dovode se u neposredne relacije. Crispolti, naravno, niti može niti želi da negira te relacije, ali stalo mu je do toga da ovaj osetljivi problem razjasni vodeći računa o mnogim konkretnim istorijskim prilikama. Ne može danas, smatra Crispolti, biti ni reči o tome da su futurizam i fašizam područja koja se smeju poistovetiti: futurizam je umetnički pokret (ili tačnije pokret koji se raširio kroz mnoge umetničke grane), fašizam je socijalno-politički poredak jedne sredine i jednog vremena. Nije u futurizmu posredi ni »proizvođenje umetnosti za potrebe fašizma«, nego ispoljavanje niza umetničkih krugova iz više generacija unutar jedne klase, a potom i jedne političke strukture, u kojima su se ti futuristički krugovi javili, mada se s njima (tim strukturama) nisu uvek i u svemu usaglašavali. Futuristi najčešće proizlaze iz srednjih slojeva prosvetne buržoazije i kao prvi eksponenti tih slojeva veruju da su pozvani da pokrenu napred kulturni i umetnički život sopstvene sredine, ali su pri tome uvek spremni na sve moguće kombinacije, ukoliko u tome vide put ka ispunjavanju svojih **artekratskih** aspiracija. Niko se među futuristima nije više od Marinettija služio raznim manevrima (pomenimo, najpre, raskid s fašizmom na prvom kongresu Fascia u Milanu 1920, zatim pristajanje na članstvo u Akademiji Italije 1929. i, najzad, odluku da se prilikom izložbe futurističkog aeroslikarstva u Berlinu 1934. upusti u polemiku sa glavešinama nacističke kulturne politike), a sve to on je radio ne u interesu fašizma, nego pre zbog zadovoljenja sopstvene umetničke prepotencije, drugim rečima, zbog osećanja svoje harizmatičke umetničke uloge. Futuristi veruju – a u tome je, verovatno, i razlog njihovog političkog kompromitovanja – da umetnost i umetnici treba da budu predvodnička snaga društva (to je ta futuristička **artekracija**), jedan dokaz o tome jeste i sam pojam **Futurističke obnove sveta** kojim su Balla i Depero krstili svoj manifest iz 1915. Jasno je, međutim, da realna politika na tako nešto nikada nije pristajala zato što je i sama, i na svoj način, želela da kroji i krojila je »obnovu sveta«. Ishod ovog susreta umetnosti i politike, u konkretnom slučaju susret futurizma i fašizma, moguće bi bilo, dakle, razrešiti na sledeći način: futurizam nije pripremio fašizam, niti mu je kasnije pripadao, ali je, ipak, bio prinuđen da mu se, zavisno od prilika, odupire i podleže. Onde gde je kao umetnost bio jak, futurizam je tu bitku uspevao da dobije, onde gde je kao umetnost bio slab (ili gde umetnost nije ni bio), futurizam je u toj bici ostajao žrtva.

**ANTE STAMAČ: »KRITIKA ILI TEORIJA?« »Revija«, Osijek, 1983. Piše: Zlatko Kramarić**

U našoj književnoj i kulturnoj javnosti djelo i misao Ante Stamača podjednako su nazočni i podjednako značajni na nekoliko područja. O Anti Stamaču moguće je govoriti kao i o plodnom i značajnom pjesniku »razlogovske« orijentacije, o vrijednom prevodiocu, koji je našu duhovnu kulturu obogatio prijevodima čitavog niza značajnih djela (on jednako uspešno prevodi i poeziju, i prozu, i dramu, i književnoteorijske, i lingvističke, i filozofske rasprave), a pored svega toga Stamač je i vrstan teoretičar. S područja teorije

književnosti Stamać je do sada objelodanio slijedeće knjige: **Ujvić** (1971), **Slikovno i poemovno pjesništvo** (1977), **Teorija metafore** (1978 i 1983) i **Ogledi** (1980). Zajedno s prof. Z. Škrebom Stamać je urednik 111. izdanja zbornika **Uvod u književnost** (1983), a ujedno je i autor studije »Smjerovi istraživanja književnosti«, studije kojom se i »zatvara« ovaj zbornik. U toj studiji autor nas pobliže informira o glavnim i vodećim smjerovima istraživanja književnosti, kao i o dinamici njihova smjenjivanja tijekom posljednja dva stoljeća.

Ova studija na izvjestan način korespondira sa Stamaćevom posljednjom knjigom **Kritika ili teorija?** (1983) — riječ je o knjizi u kojoj autor explicite ponavlja neke svoje teze iz studije »Smjerovi istraživanja književnosti«. Stamać smatra da svi smjerovi istraživanja književnosti, a to znači i po njima »snimljeni« i analizirani profili djela, a s druge strane komplementarne im vodeće filozofske struje; danas jesu više ili manje RAVNOPRAVNO distribuirane intencije u najšire poimljenom književnom znanstvu: filologija (i nefilologija), pozitivizam (i neopozitivizam), fenomenologija, i strukturalizam, i dekonstrukcija, zajedno s njihovim idejnim derivatima i metodološkim stranputicama, gotovo su ravnopravno zastupljeni u tzv. kritičkom standardu naše epohe. To znači da su moguće različite interpretacije književne tradicije. Upravo na ovoj činjenici Stamać zasniva svoju tezu da je moguće govoriti o suvremenoj kulturi kao svojevrsnom suvremenom aleksandrizmu, ili kako to sam autor slikovito kaže u knjizi **Kritika ili teorija?** da Kalimah i Eliot, kao i drugi mislioci, pružaju ruke preko pustih stoljeća. To znači da suvremena kultura u sebe amalgamizira bitne sastojke različitih supstrata, a svaka amalgamacija različitih supstrata uvjetuje nekonzistentnost dotične kulture. Kada bismo ovu Stamaćevu tezu o aleksandrizmu suvremene kulture pokušali iskazati unutar Lotmanove tipologije kulture, točnije njegove klasifikacije kulturnih kodova i njihova odnosa spram znaka, onda bismo za suvremenu kulturu mogli reći da predstavlja sintezu asemantičkog i asintaktičkog tipa kulture s jedne strane, i semantičko-sintaktičkog tipa kulturnog koda s druge strane.



Prema tome, suvremena kultura ne da se svesti na jedan stil koji bi bio dominantan — tradicija više ne vrijedi kao objektivni sistem vrijednosti, nego je i ona sama predmetom različitih interpretacija. To znači da sve književnoteorijske sudove koji danas kao bazu uzimaju spoznaje do kojih su došli npr. Aristotel, Kant, Schlegel, valja uzeti cum grano salis. No, očito je da ovaj postav kolidira s činjenicom da poimanje književnosti u cjelini ne može biti uvjetovano samo osobinim stavom pojedinaca. Čini nam se da upravo tu leži razlog ovakvom naslovljavanju knjige. Alternativnost kultura ili teorija autor pretpostavlja očekivanoj

konjunkciji; tim više što Stamać explicite prihvaća Wellkov aksiom suvremene opće znanosti o književnosti (ovaj aksiom Stamać je prihvatio i u predgovoru knjige »Slikovno i poemovno pjesništvo«).

Naime, R. Wellek smatra da je opća znanost o književnosti moguća kao trovrsno motrenje na književna djela: u prvom je slučaju posrijedi dijakronijska vizura (odnosno povijest književnosti); u drugom je slučaju riječ o terorijskoj vizuri, vizuri koja proučava »načela književnosti, njene kategorije, mjerila, odnosno to bi značilo da teoretičar proučava način na koji književnost kao književnost funkcionira; dok je proučavanje (rasvjetljenje) samih književnih djela (onoga pojedinačnog) posao književne kritike. Stamać ovu distinkciju formulira na slijedeći način: »Kritički diskurs polazi od pojedinačna djela, književnoteorijski od svih mogućih djela, ako ih i poznaje ograničen broj, kritika proučava dani ustroj, autohtonu strukturu, teorija razumijeva strukturiranje uopće, kritika osmišljuje svijet djela, teorija ga posevopćuje kao najširi pojam zbilje; kritika vrednuje, teorija ne vrednuje, kritika se, ne na kraju, piše i kao moralni čin (pošto kritički čin pripada djelatnosti praktičnoga uma, kritika je nužno stanovita praktična moć zauzimanja nekih vrijednosnih stavova, onda je ona zasigurno i ETIČKA DJELATNOST — ovu tezu o kritici kao etičkoj djelatnosti možemo pratiti od Kanta, preko Richardsa, sve do nove kritike — no, isto tako uputno je postaviti upit: kako je moguće da kritika točnije kritički čin u kulturi kojoj smo prisposobili atribut aleksandrizma, odnosno u kulturi kojoj je svojstvena anarhija ukusa, uopće bude MORALAN ČIN? — op. Z.K.); teorija je onkraj dobra i zla (ona istražuje književnost bez obzira na naš praktičan, subjektivan stav spram nje — op. Z.K.), nevinna je jer ništa nije zgriješila, zločinačka jer pred zbiljom je mirno (pilatovski — op. Z.K.) pere ruke (stoga nije nimalo čudno da je naš poznati teoretičar S. Petrović u svojoj knjizi **Priroda kritike** zadaćom kritičke kritike smatrao rekonstrukciju atmosfere pojedinačna zločina, a zadaćom znanosti o književnosti studij problema zločina uopće — op. Z.K.). Kritika — ako i jest jedan od triju tipova medijskog književnog znanstva (a vidjeli smo da jest, bar prema mišljenju R. Welleka — op. Z.K.) — teži primarnoj razini jezika, teorija, pak nadređenoj razini koja ispituje bilo kriterije istinitosti ili lažnosti sudova, bilo ontološke temelje jezika. Kritika nužno podrazumijeva sugovornika, teoriji sugovornik na žalost, nije potreban. Kritika kao svom cilju teži djelu; teorija teži sustavu. Zato je kritika bliža prirodnom jeziku književnosti (kritika književno djelo prevodi na metatekst, parafrazira ga — op. Z.K.), a teorija metajezika »ujedinjene znanosti«.

To bi značilo da kritičaru nije nužno potrebno sve ono što je potrebno teoretičaru, a to je: dosljednost apstraktnog mišljenja, sklonost krajnjim konzekvencijama i razvijena sposobnost generalizacije. Senzibilnošću kritičar kompenzira nedostatak logične dosljednosti, ali i jedan i drugi moraju, smatra M. Solar, zapravo »znati što je književnost prije no što se prihvate vlastitog posla; iako to njihovo znanje nije rođeno ni tokom izgradnje teoretskog sistema, ni tokom analize pojedinog književnog djela. Kako obojica imaju 'iza sebe' vlastito iskustvo (točnije, osnovno iskustvo književnosti — op. Z.K.) mogu se sastati i razići samo na terenu koji je temelj, a ne rezultat njihova rada.« Samo na taj način moguće je pomiriti Kantovu dihotomiju između praktičnog i teorijskog uma, jer ovo kantovsko podvajanje teorijskog i praktičnog uma otvara svojom apriornom težom o jedinstvenosti književnog djela, s jedne strane, put nezaustavljivoj relativizaciji kritičkog suda, s druge strane, ostavlja neriješenim pitanje o načinu uspostavljanja književnog djela kao predmeta teorijskog proučavanja. Stamać ovo želi izbjeći: njemu je posvema jasno da ozbiljenje kritičkog diskursa nije moguće bez načelnih odredaba »teorije«, a ozbiljenje teorijskog diskursa nije moguće bez provjere na pojedinačnim književnim tvorbama. Koliko je u tome uspio svjedoči nam ova njegova posljednja knjiga, koja je pisana u rasponu od kritike do teorije: jer da bismo rekonstruirali »atmosfera« pojedinačnog zločina, prije toga moramo načelno postaviti »problem zločina uopće«.

## MIRČA ELIJADE: »JOGA — BESMRTNOST I SLOBODA«, BIGZ, Beograd, 1984.

Piše: Bojan Jovanović

Za proteklih petnaest godina, zapravo od objavljivanja »Mita i zbilje« 1970. godine do danas, naša čitalačka publika imala je prilike da upozna niz zaista značajnih Elijadeovih radova. Knjige »Sveto i profano«, »Okultizam, magija i pomodno nauke« i »Kovači i alhemičari«, kao i više pojedinačnih članaka publikovanih u našoj periodici, stvorili su i šire recepcijske uslove za neposredno upoznavanje kako izvesnih rezultata autorovih istraživanja, tako i osnovnih idejnih i teorijskih postulata njegovih antropoloških proučavanja. Iako je, dakle, Elijade poznat i našoj široj javnosti, tek smo sa knjigom »Joga — besmrtnost i sloboda« dobili prevod jednog od njegovih kapitalnih dela, u koje, svakako, spada i njegova studija o šamanizmu i višetomni projekat posvećen istoriji religije, na kojima se danas s razlogom temelji njegov naučni ugled i popularnost u svetu. Objavljena u BIGZ-ovoj edici »Velikih antropoloških dela«, ova knjiga svojom vrednošću i značajem nesumnjivo i zaslužuje mesto pored remek-dela Frejzera, Malinovskog i Morena.

Svoje prve radove o jogi Elijade je napisao sredinom tridesetih godina, u vreme svojih intenzivnih interesovanja za alhemiju. Zapravo, iz njegovog ranog spisa o azijskoj alhemiji, objavljenog 1935. godine u Bukureštu, i potiče jedan odeljak uključen u monografiju o jogi, objavljenu na francuskom 1935. godine. Ovo poglavlje ćemo kasnije naći i kao proširenu verziju sedmog poglavlja knjige »Joga — besmrtnost i sloboda« (objavljena 1954. godine u Parizu), koja predstavlja sintezu autorovih dotadašnjih proučavanja indijske duhovne prakse i delo na koje će se Elijade često pozivati u svojim potonjim studijama posvećenim razmatranju vrlo različitih antropoloških i kulturoloških tema.

Studije filozofije, najpre u Bukureštu, a potom i u Indiji, omogućile su Elijadedu da slobodnije nego klasični etnolozi i istoričari religije pristupi proučavanju komparativne mitologije i religije u traganju za njihovim opštijim antropološkim pretpostavkama. Autorovo neposredno iskustvo joga, iako kratkotrajno, bilo je samo jedan od važnijih podsticaja u njegovom nastojanju da joga sagleda iz njenih relevantnih istorijskih, kulturoloških i antropoloških aspekata.

Osim poglavlja posvećenih neposrednom predstavljanju ove drevne mudrosti, u kojima pisac posebno izlaže njenu doktrinu, daje pregled njene istorije i pruža opis jogističkih tehnika, ova knjiga je posebno značajna zbog delova u kojima Elijade prezentira rezultate svojih komparativnih razmatranja joga i sličnih duhovnih iskustava. Osim već pomenute veze između joga i alhemije, autor se posebno bavi odnosom između joga i šamanizma, i joga i tantrizma, utvrđujući kako sličnosti, tako i razlike između razmatranih sistema ideja i duhovnih tehnika. Posmatrajući jogu u kontekstu najznačajnijih duhovnih tradicija Indije, Elijade je ukazao i na njeno mesto i ulogu u hinduizmu i budizmu.

Činjenica da su izvesni jogini bili poznati alhemičari, kao i to da su izvesne tehnike joga imale alhemijsko značenje, ukazuje na najneposredniju vezu između joga i alhemije. Međutim, suština ove veze bazira se na identičnom procesu duhovne, odnosno materijalne transmutacije vezane za iskustvo smrti i mogućnost uskrsnuća. Perspektiva natprirodne moći i ostvarenje čuda ukazuje se u jogi kroz mogućnost jednog specifičnog duhovnog procesa. Naime, duhovni proces jogi-vežbe Elijada sagledava i tumači kao svojevrsnu regresiju na početnu kosmološku fazu. Postupkom obrnutim od stvaranja, jogin izlazi iz vremena i pristupa »besmrtnosti.« Postupak regresije na početni stadijum stvaranja samo je jedan od načina »ozdravljenja« od delovanja vremena. Vraćanje početku se u okviru joga valorizuje kroz specifičnu mogućnost ostvarenja slobode i besmrtnosti. Celooblađanje od zakona vremena i sticanje apsolutne slobode ima prvenstveno za cilj ostvarenje duhovne autonomije. Joga je zato