

Novela Margaret Jursenar *Kako je po begao Vang-Foa* osniva se na jednoj drevnoj kineskoj taoističkoj paraboli. Starog slikara Vang-Foa, koji je putovao po svetu sa svojim učenikom Lingom, uhapse vojnici i izvedu pred cara. Sam car podigne optužbu protiv Vang-Foa; ispriča da je do svoje šesnaeste godine živeo затvoren u odajama palate u kojima je čuvao slike Vang-Foa. Nikada nije napuštao odaje i svet, predeli, ljudi, dopirali su do njega samo posredstvom Vang-Foovih slika. Kada su se u njegovoj šesnaestoj godini otvorila vrata, te je mogao da iz svoje »uređene samoće« zakorači u svet, zahvatilo ga je neizmerno razočaranje. Do tada je za cara jedina poznata stvarnost bila stvarnost Vang-Foovih slika. Car, koji nikada nije video spoljašnji svet, verovao je u potpunosti Vang-Foovim slikama. Nije posumnjao u njihovu realnost, verodostojnost i moć održavanja. Izvan kapija, međutim, pred njim se ukazao jedan sasvim drugaćiji svet nasuprot kojem su pejzaži donosili svoj iluzoran, poseban svet. Osoben unutrašnji svet slika nije odgovarao onom spoljašnjem koji su careva čula registrovala.

Otkriće je u caru izazvalo zapanjenost, strah, sumnju. Osećao se žrtvom Vang-Foove izdaje. »Kraljevstvo Han nije najlepše kraljevstvo ja sám nisam car. Jedino kraljevstvo nad kojim je vredno vladati jeste ono u koje ti prodireš, starče Vang-Fo, na putu Hiljadu Linija i Deset hiljada Boja.« Car osudi Vang-Foa da mu se izbodu oči i odseće ruka kojom je stvorio posebno carstvo i prodro u »odnose izvan granica ljudskih čula«.

Od trenutka kada car izlazi iz palate nije više Vang-Fo glavni junak pripovesti, već sam car, tačnije carev stav o odnosu stvarnosti i pejzaža. Cara zapanjuje to što najednom otkriva dve međusobno nezavisne realnosti. Pođe na put u nameri da obide čitavu svoju državu i pronađe harmoniju koju je poznavao sa slikom, ali put predeli, boje oblici, samo ga učvršćuju u slutnji da uzalud traga za Vang-Foovim carstvom. Problem kineskog cara ne počinje onda kada on uviđa da poređak na slici ima drugaćiju svojstva od poretka stvari i prirode, da je Vang-Foovo simbolično »carstvo« podređeno drugim zakonitostima nego njegovo vlastito, već kada razdvaja i poriče uzajamnu zavisnost dva sveta dve realnosti. Njegova tragedija, kao i razlog Vang-Foove kazne mogu se izvesti i razumeti iz ove zablude.

Kineska pripovest na specifičan način postavlja pitanje umetničkog predstavljanja, a carev primer nas upućuje da osnovne u-zajamne veze treba da potražimo tamu gde one za cara prestaju.

»U zbirci u kojoj čuvam tvoja dela, postoje jedna čudesna slika na kojoj su planine, rečna ušća i more, razume se beskrajno umanjeni, prisutni na način tako razumljiv po sebi, da je to više od pukog postojanja stvari — kaže car Vang-Fou. Čitava radnja novele uskladjuje se nadalje oko one tačke koju za cara predstavlja misterija pejzaža. Da bi ilustrovala magičnu snagu umetnosti, kineska pripovest koristi se pejzažom koji Vang-Fou omogućava simbolično bekstvo, i time parabola na svom slikovitom jeziku uspostavlja i relacije: stvarnost — umetnost, spoljašnja stvarnost — umetničko predstavljanje, priroda — pejzaž, naturalizam — idealizam. Utvrđivanje koničnih odgovora, međutim, već nije zadatak parabole koja, da ne bi razvalila okvire žanra, može da sugerira samo rešenje koje je organski povezano sa delanjem i ponašanjem junaka.

Antički i moderan pejzaž

«Pejzaž je predmet obdaren lepotom večno promenljive prirode»

Tang Hou: »Teorija slikarstva«

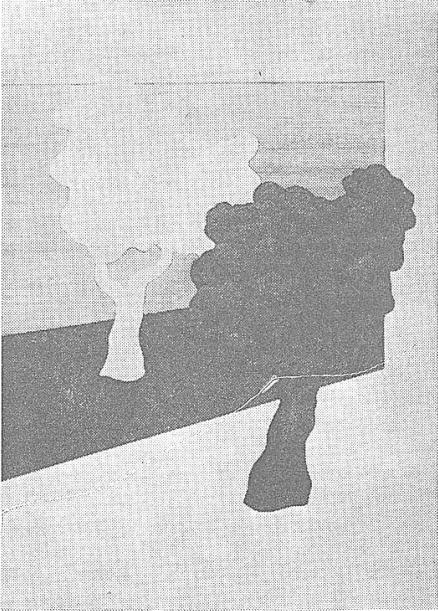
Osnovna pitanja eseja Bele Hamvaša Antički i moderan pejzaž odnose se na iste

beata tomka

MISTERIJA PEJZAŽA

Vrhom svoje kićice razara deset hiljada pojava

Lu Či



one povezanosti koje se javljaju i u noveli Margaret Jursenar. Razmatranja Bele Hamvaša počinju tamu gde se careva prekidaju. U njegovom eseju o nastanku pejzaža formulisani su oni bitni momenti koje je novela tek nagovestila. Međutim, u oba slučaja kao polazne tačke javljaju se međusobno bliske konstatacije: između predela i slike sličnost je ukinuta.

»Antički pejzaž je u početku bio prilično jednostavan. Jedna talasasta linija, ispod nje jedna riba, ništa više, to je bilo more. Kao što se vidi, to nije slika koja bi odgovarala ukusu današnjeg odraslog čoveka. Bila je samo znak. Simbol. Kao pismo, hijeroglif, kome je bila srodnja.

Ali ako čovek dobro pogleda modernu sliku Koroov, Van Gogov, Konstablov ili Klod Lorenov pejzaž, videće, iznenađen, da ni on nije ništa drugo. Samo se znak izmenio. Navikli smo da popuštamo pred umetnikovom čarolijom i verujemo da je ono što iznosi pred nas verna kopija sveže jutarnje šume ili zračnog maslinovog gaja.

Ne tako davno, zbijlo se da sam u jednom trenutku opazio gde je ona pukotina kroz koju je mogućno izvući se iz iluzije koju je stvorio umetnik. I kada sam se izvukao — jer nisam odoleo da to ne učinim — između predela i slike nisam video nikakve sličnosti. Tačnije: sličnost nije bila veća nego na antičkom pejzažu, gde je more bilo označe-

no talasastom linijom i ribom. I ovde su u pitanju znaci, i to ne odviše nerazumljivi.«

Antički pejzaž zgušnuo je u dve talasaste linije sliku mora: jednom linijom upućivao je na more, drugom izvlačio znak ribe. Uloga »selektivnog viđenja« koje sam Hartman smatra preduslovom uobličavanja, došla je do izražaja već ovde, na toj primitivnoj slici. Antički slikar nije preslikavao, već je intuitivno odabrao dve najpogodnije linije koje je zgušnuo u simbol. Njegova odluka bila je intuitivna, jer, verovatno, u njemu još nije bila sazrela svest o tome da naši organi čula vida, a ni ostali čulni organi ne registriraju ekstenzivni totalitet stvari, pojava, prirode, pa dakle ni sredstva umetničkog prikazivanja nisu u stanju da reprodukuju sveukupnost spoljašnjeg sveta. Zbog toga je stvaranje znaka, simbola, bilo preduslov za pojavu umetničkog prikazivanja.

A pitanje sličnosti predela i slike, stvari i njihovog prikazivanja bilo je rešeno već kod prvih slika: prvo bitne, hijeroglifske linije razvile su isto tako svoj sistem znakova, svoje unutrašnje zaštitnosti, »vlastiti svet«, kao i najsavršenije slike potonjih vremena izdvojivši forme obuhvatljive ovakvim vidjenjem iz spoljašnjih međuzavisnosti, dakle iz privlačnih sfera sličnosti. Savršenstvo pejzaža ne zavisi od toga koliko njegove boje, oblici odgovaraju obličju mora, drveća, planina, već od toga u kojоj meri krivulje, površine transformisane u simbole stiču reprezentativno obeležje. »... jedna planina sažima u sebi značenje i svojstva hiljade planina«, čitamo o savršenstvu pejzaža u starim kineskim estetičkim spisima. Pejzaž, odbrirom »jedne planine« treba da izradi sruštinu svih planina, i zbog toga je neophodno da unutrašnji znakovni sistem besprekorno funkcioniše. Pejzaž odgovara svojoj nameni ako se svojim autonomno formiranim sistemom znakova utisne između nas i predela, i svojim prvo bitnim, primitivnim znakovima, talasastim linijama ili istančanom tehnikom i preciznim zapažanjem učini predeo nosiocem sve složenijih značenja, predviđavajući tako »odnose izvan granica čula«, sruštinske odnose koji se kriju iza pojava. Pejzaž, ukoliko sve to ostvari ne produbljuje jaz između predočivih pojava i nas, kao u priči o kineskom caru, već naprotiv: prekoračuje ga, i u tom slučaju pitanje da li je to postignuto tačnim preslikavanjem spoljašnjih oblika, ili razaranjem formi, ne spada više u tematski krug prirode i pejzaža, već naturalizma i apstrakcije.

Kretanje znakova

U vezi sa predelom i slikom, menjanje znakova, razvoj simbola pružaju priliku za zanimljiva poređenja. »Antički predeo nije drugo do simbol. No isto je i sa modernim. Znamo da slika može da bude samo znak« — piše Bela Hamvaš. Ako prve pejzaže zamislimo onako kako ih je opisao Bela Hamvaš, da talasasta linija i riba, dakle, označavaju more, ili jedna grana sa nekoliko listova simboliše šumu (kako se to pojavilo na zdovima pećina), onda su jednostavne krivulje utisnute u kamen, drvo, komad kože, primitivni znakovi »prapejzaža«. To su primitivni znaci, ali označavaju predeo, sam predeo, nedvosmisleno kao i slikovno pismo hijeroglifa. Predeo je kasnije prestao da označava sam predeo: u evropskom slikarstvu od starog veka do renesanse on nije imao vlastitog sadržaja; sveo se na puku dekorativnu funkciju. Iza portreta, likova Madona, smeštenih u prvi plan, predeo je iz dubine pozadine (jer lice i predeo bili su do kraja razdvojeni velikim rastojanjem) zračio idiličnim raspoloženjem, pozvan da harmoniju onoga sveta spusti među ovozemaljske oblike, reljefe, padine, potoke, oblake. Čovek i predeo tu su se najviše udaljili međusobno, upravo tu gde su veoma dugo zajednički

predstavljali sliku. Uprkos tome, znakovi pejzaža na srednjovekovnim slikama već su bitno istaćeniji, prepedreniji nego na ravnim crtežima predela.

Po Hamvašu, otkrivanje predela počelo je kod Direra koji je svojim gotovo mikroskopskim slikama trava, buba, cveća prvi udostojio stvari prirode neposrednijeg posmatranja. »Prirodu u kasnije uobičajenom obliku najpre sam našao kod Direra. Ne kao veliku sliku, kao konačno i sigurno rešenje. Takvi nenaglašeni mali crteži i skice kakve su njegove bube, cvetovi, trave, jesu kljice modernog pejzaža. Rađeni po prirodi i s takozvanom vernošću. Tu vidim nastanak moderne iluzije, prirodnosti.« Zahtev za »prirodnošću« doveo je predeo u prvi plan slike. Ali da je i ta prirodnost bila samo iluzija, doduše, drugačijih osobina nego iluzornost idealizovanog predela potisnutog u pozadinu, to dokazuju dalji razvojni pravci pejzaža. Već se i na Direrovim većim pejzažima pojavljuje drveće plavog lišća, plave krošnje stopljene sa oblacima, što već ukazuje na jedan pravac koji se udaljuje od očigledne prirodnosti. Sam Direr je naznačio put koji od iluzije »prirodi vernog« preslikavanja vodi ka stvaranju jedne nove iluzije, jedne nove koncepcije predela.

Sledeći korak čini impresionizam. Priroda trijumfuje »kao pojava, kao culni utisak«. Predeo stiče samostalnost kakvu je u kineskom slikarstvu posedovalo od najstarijih vremena. Culni mikroskop impresionističkog slikara rastvara sunčevu svetlost, senku, kišne kapi, cvetne latice, krovove kuća na bezbroj šarenih tačaka. Naš mehanizam viđenja, nezavisno od svesti, registruje te tačke na našim očnim membranama. Nikad dotad nije bilo toliko svetlosti, toliko boja, kao na impresionističkim pejzažima. »Na ovim slikama prisutna je specifična mistika čula, nasuprot mistici ideje kod antičkog pejzaža. (...) Moderan pejzaž ne preslikava. On dočarava stvarnost« — čitamo u eseju Bele Hamvaša. Kako smo već daleko od Direra za koga je suština slike veoma bliska podražavanju, sličnosti!

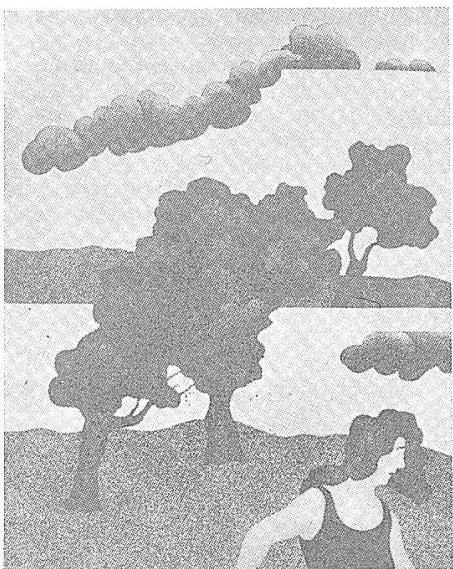
Znaci se kreću dalje i ispadaju iz zakkinitosti svojstvenih »vernosti prirodi«, predavačavanju stvarnosti. Nakon impresionizma, u prvi plan sve više dolazi sistem znakova nefigurativnog slikarstva. Vlamenkova crvena stabla još slede linije stvarnih stabala, njihova crvena boja asocira na leto. Na Sezanovom pejzažu Ža de Bufena već su neprepoznatljivi znaci godišnjeg doba; sivkasto-zelenkasto drveće podseća, možda, na jesenji, možda na prolećni predeo. Nakon boja, osamostaljuju se postepeno i forme. Pejzaži dele prostor, sve manje imaju na umu »epochalno« otkriće perspektive. Perspektivu tradicionalnog pejzaža zamjenjuju novim uglovima posmatranja, čime se otkrivaju još nevidene dimenzije. Cvetovi Lirsaovog *Noćnog vrta* svojim preciznim kružnim obrisima, izvanredno brižljivo iscrtanim žilicama podsećaju na Direrove trave, premda su to kosmički cvetovi čiji se uzori ne mogu naći ni u kakvoj bašti, ni u kakvom herbarijumu. Oni iskrasavaju iz devet tamnoljubičastih pravougaonika noći, a zvezde blistaju između, iznad i ispod njih. Uobičajene plohe nebeskog svoda i zemlje ovde su kliznule jedna preko druge. Nadrealistička šarena sova najednom preleće nebo i zemlju: luk njenog leta povučen je između cveća i zvezda.

Međutim, pejzaž Maks Ernsta *More i sunce* stiže već do jedne dobro poznate tačke. Na slici jedna velika, gotovo glatka površina predstavlja more, nad njim nešto manja, netaknuta pravougaona površina neba, na kome je sunce označeno pravilnim, jednostavnim diskom. To su poznati znakovi, poznat je i jezik kojim progovaraju oblici redukovani na glatkе površine, geometrijske forme. Znaci kao da su se vratili u ishodiš-

nu tačku. Moderan pejzaž, kakav je Ernstov, nakon faza dekorativnosti, idealizacije, prikazivanja vernog prirodi, mistike čula, pokazuje tendenciju koja podseća na jednostavnost i jednoznačnost »prapejzaža«. Da li su to tragovi opadanja, umora? Ili onog saznanja koje svoju poruku nije moglo da rekonstruiše posredstvom naturalističkog, niti idealističkog pejzaža, već isključivo neposrednošću znakovnog govora, hijeroglifiske prirode talasaste linije i ribe. Apstraktno slikarstvo koje je smelo uprostilo, razorilo spoljašnje forme, približilo se najstarijim pejzažima koji još nisu manipulisali predelem upravo zato jer se tu najautentičnije oglasio jezik predela, kome je odgovarao samo pejzaž ostvaren u obliku talasaste linije i ribe. Može biti da klicu jedne struje modernog pejzaža nose u sebi Direrovi crteži trava. Činjenica je, međutim, da je druga grana modernog slikarstva posegla za talasastim znakom ranog pejzaža.

Pejzaž i elegija

Prikazujući razlike između antičkog i modernog pejzaža, Bela Hamvaš najpre poveća paralelu između dve pesničke slike:



jedna slika je vrt nimfe Kalipso, a druga Verharenov pesnički predeo. Upravljanjem se mogu otkriti zajednički momenti koji su na sličan način uticali na formiranje »opisa« u pesništvu i slikarstvu podjednako. Idealizovan vrt Odiseje stoji nasuprot Verharenovoj »deprimirajućoj viziji« kao klasičan kineski pejzaž nekom Brojgelovom ili Bošovom predu. Umetničko predavačavanje na planu duha izdiže se nad pesničkim opisom i slikarskim prikazivanjem i određuje ubližavanje njihovih sistema znakova.

U slučaju pejzaža, međutim, može se zapaziti još jedna osobenost: tipologija pejzaža mogla bi se postaviti i na osnovu pesničkih formi. I tu postoje ode, himne, tužbalice i svečane pesme, balade i rapsodije, lirske fragmente i elegije. Kineski primer najpotpunije dokazuje bliskost pejzaža i elegije, njihovo međusobno prožimanje. Ferenc Tekei, u predgovoru zbirci starih kineskih estetičkih spisa, sakupljenih pod naslovom *Srce lepote*, piše: »(...) jedan od najvažnijih pesničkih rođova u Kini jeste epskolarinska tragedija, a pejzaž je i po sadržini i po svojim formalnim svojstvima ovoj slična, naslikana elegija.«

Postavku Feranca Tekeija mogli bismo da proširimo sa kineskih slika na značajan deo pejzaža uopšte, a otkrivanjem elegijske prirode pejzaža, podvukli bismo jednu od osnovnih karakteristika njegovog sveta i at-

mosfere. Na najvećem broju pejzaža predeo je nepomičan. A nepokretnost čini sliku elegičnom, jer se ona svojom nepomičnošću uvek suprotstavlja čoveku. Pred snagom nepokretnog predela čovek uviđa svoju potčinenost, neznatnost. Na nepokretnim pejzažima čovek nikada nije prisutan.

Večiti pratnici pejzaža-elegije jesu znaci godišnjih doba. Značenje godišnjih doba je tako nedvosmisleno da je sasvim uporedivo sa opštim mestima, banalnim simbolima svakodnevnog govora. Prolećni pejzaž je harmoničan, pastelnih boja, cvetan. Njegovo osnovno značenje je buđenje, obnavljanje. Letnji predeo je užaren, rumen, šaren, topao. Čovek je prolećni i letnji predeo učinio svojim saučesnicima. A od jeseni već beži, ona ga podseća na ograničenost njegovog trajanja. U zimskom predelu tek pokatkad iskrse u liku ponekog zalutalog putnika ili skitnice, usamljenog lovca. Zimski predeo sav ispunjava sliku, potisnuvši iz nje čoveka. Valjda je Brojgel bio prvi koji je zimskom predu dao novo tumačenje, iz sveta snežnih planina, šuma, zaledenih potoka preneo ga u blizinu sela i, što je najvažnije, naselio ga. Međutim, ni on ne bi transformisao dehumanizovan zimski pejzaž, da u predeo nije uveo čitavo jedno selo na klizaljkama i grupu lovaca koji se vraćaju kući. Samo je naseljavanjem slike mogao da rastvori prvobitno značenje zimskog predela: Brojgelova slika zime protivreči čitavom sistemu simbola zime. Osnovnu boju zime, belu, Brojgel je zamjenio sivkastozelenom bojom neba i zaledene vode, uzdrmao vladavini zime i pokažao njeno novo lice. Čovek koga je zima dotad primoravala na povlačenje, prodro je u sliku. Rastvorila se elegija zime.

Emocionalnu zasićenost Brojgelovom zimskom predelu daju klizači i lovci koji se sa plenom vraćaju kući. Čovek se umešao u prirodu. Jedan drugi oblik ljudske intervencije jeste kada on predmete samovoljno istrgnute iz prirode uredi na svom stolu. To je mrtva priroda. Značenje nature morte i pejzaža neodvojivo je od osnove koju čini priroda. Dok pejzaž ostaje deo same prirode, mrtva priroda je već samo sećanje na prirodu. Isključivi smisao nature morte jeste: priroda, smrt, tišina, život. Njeni znaci: umesto šume, činija sa voćem, ustreljeni fazan, umesto livade, buket cveća i vazna, šoljica, stolnjak, veštački oblici i boje draperije. Iz ukočenih predmeta ne govori nepokretnost predela, već potpuno otuđenje prirode. I pejzaž sadrži simbole koji izražavaju smrt, tišinu. Ovi znaci, međutim, ne izdvajaju se iz predela, već se javljaju u organskoj povezanosti s njim, neodvojivi od njega. Na savršenom pejzažu talasasta linija i riba svojom jezgrošću upućuju na tišinu prirode, na smrt. U sredini istrgnutoj iz prirode i uređenoj, cveće, voće gubi svoje prvo-bitno značenje i, jedva se sećajući prirode, ne može da znači ništa drugo do: tišinu i smrt. Ako je pejzaž »naslikana elegija«, nemocna harmonija nature morte je žalopjka za predelom. U pejzažu čovek se prepoznae, u nature morte nikada. Čovek se za predeo vezuje samo posredstvom pejzaža, a suština ove veze slična je uskladenosti planine i vode.

»Voda je žila kucavica planine, trave i drveće su vlasti planine, a magle i oblaci su joj crte lica. I tako uvek vode daju planini život, trave i drveće je krasne, a magle i oblaci je čine ljudskom i dražesnom. I obrnuto, planina je lice vode, senici i paviljoni su vodama obrve i oči, ljudi što pecaju ribu dušu su vode. Tako uvek planina čini vodu ljudskom, senici i paviljoni je čine otvorenom i radosnom, a ljudi što pecaju ribu daju joj perspektivu i slobodu. To su načela međusobnog usklađivanja planine i vode.« (Kuo Žo-hsi: *Savršenstvo pejzaža; Učenje o pejzažu*)