

iz rediteljske beležnice

boro drašković

Ja – kino-oko. Ja – mehaničko oko. Ja, mašina pokazujem vam svet onakav kakav samo ja mogu da vidim.
(Dziga Vertov)

»Čuo sam da si pronašao vatru i točak... Koje je vatra, a koje točak?« – s podsmešljivom radoznalošću pita pečinski čovek svog mudrog suseda, pronalazača, zatečenog između ta dva neobična čuda.

Tu mangupsku karikaturu svojevremeno je objavio londonski »Panč«. Da su se na njoj videli i pečinski crteži razbacani po debelim zidovima špilje, iznad tek otkrivenog točka, u novoj svetlosti plamena, duhoviti karikaturista bi se u isti mah mogao smejeti i pravom početku jedne žestoke utakmice koja jednako traje.

Zanimljiv je »razvojni put« – mašine, njegovi tragovi u životu i umetnosti.

Davnu misao da je suština sveta sadržana u kretanju, kao da je mašina učinila očiglednom. Ako pokret najbolje izražava duh stvarnosti, onda kretanje treba i umetnost da učini stvarnom. Slikarima više nije bilo dovoljno da slikaju brzinu automobila. Kalderova dela počela su i sama da se kreću. Ne zapanjuje nas obilje mašina koje nalazimo u umetnosti, pejzaž u kojem živimo sve manje je pastoralan, civilizacija i sapun, doduše, isterali su vaške iz kose, ali su se novi paraziti, automobili, uvukli u naše ulice, letilice u nebo, strojevi u svakodnevnicu, pa nagrizaju svet sa svih strana, kao miševi sir. Ovo je, dakako, samo jedan od mogućih pogleda na tu opsadu.

Rodenom u doba u kojem je sve više ovladao ubitačan pokret, filmu je on postao način mucanja, pa sve oblikovanijeg i izrazitijeg govora; sticajem svih okolnosti, od samog početka ponuđena mu je zadaća da najpotpunije, u najkraćem vremenu, najrazumljivijim jezikom izrazi svoje doba, u kojem je upravo ostvaren i ikarovski san o letu.

Film pripada dobu mašina, pozorište pripada dobu konja, uzvikivao je Fernan Leže.

Koračajući iza artiljerijskih oruđa, opsenjen, Leže je pustio da u njihovom mehaničkom zvuku sazreva jedno drukčije viđenje sveta u kojem nam ostaje da živimo.

»Rat me je bacio, kao vojnika, u srce mehanizovane sredine. Tu sam otkrio lepotu detalja. Osetio sam novu stvarnost u detalju neke mašine, u nejakom običnom predmetu. Pokušao sam da nađem plastičnu vrednost tih fragmenata našeg modernog života. Te sam fragmente ponovo pronašao na filmskom platnu, u krupnim planovima predmeta koji su mi se sviđali i privukli me.«

Leže, slikar koji je na jednoj izložbi aviona čuo Brankusija kako tvrdi da je slikarstvu došao kraj jer niko ne može da napravi nešto bolje nego što je propeler, on, koji je to, ipak, pokušao (*Propeleri*, ulje, 1918. – »upotrebio sam mašinu kao što drugi upotrebljavaju akt ili mrtvu prirodu«), stigao je do svog filma *Mehanički balet*, 1924, iste godine kad i Rene Kler do svog »muzičko-kinematografskog baleta« *Medučin*. Oni koji su voleli taj film pisali su da nije bio samo glorifikacija mašine. Pokazivao je i novi način gledanja, nove mogućnosti koje je otvorila kamera, mašina koja se i sama sve brže usavršavala.

U nekim buntovnim *andergaund* filmovima s lakoćom se da naslutiti ležeovska očaranost strojem.

Leonardo je smislio da je ptica instrument koji radi prema mehaničkim zakonima, pa ga, dakle, čovek može napraviti. Vokansonova mehanička patka iz 18. veka, koju drže za jedan od najpoznatijih automata svih vremena, mogla je da jede i varir¹.

U golemoj stvaralačkoj zanesenosti i taštini, svetogrudu i faustovskoj drskosti, čovek se nije zadovoljio svojim velikim darom da »prirodnim putem« stvara i obnavlja vrstu, loše ili dobro podražavajući, potrudio se da rukama načini »savršenu mašinu«, mehaničkog čoveka kome je ponuđeno i odgovarajuće ime *robot*.

Činilo se da će biti ostvaren tajni čovekov san o zemlji Dembeliji: napregnuvši um i stvorivši mehaničkog roba, odsad će čovek da kontemplira u senci drveta na kojem vise kobasice, voće i sve ostale drangulije neophodne za slastan život, dok će polja obrađivati beskrajna povorka pokornih mehaničkih nesrećnika.

Da sve, ipak, ne bi glatko išlo, ovaj uvek nemirni mislilac u isti mah je smislio muku za svoj dugo priželjkivani odmor, senku za svoj bleštavi uspeh, strah za svoju bezbrižnost: zloslutni Frankenštajn se otima od volje onoga koji ga je izmislio i preti njegovoj sigurnosti. Nije više bilo teško dati ime i prepoznati stvorenu mašinu, problem je bio odbraniti se od nje. Čitava nova mitologija zavisila je sada od toga da li će čovek ovladati svojom igračkicom ili će mu se ona oteti iz ruku².

Potaknuta Vernovim proročanskim izmišljanjima, velsovskom slikom budućeg društva, upola robotskog, kjubrikovskim zamkama *Odiseje 2001* i zametkom novog oblika transcendentnog čoveka, gomila najčudnijih filmova našla se pred radoznalošću gledalaca.

Mašina ne okleva. Samouvereno uzurpiri čak i Ljubav, dotad neprikosnoveno čovekovo svetilište. Možda je to skrnavljenje još jednog romantičnog tabua, ali je, bez sumnje, i najzabavnije područje u kojem zatičemo mašinu. U njemu se ona ponaša ponekad s više duha nego čovek.

Sve je više filmova u kojima nalazimo simbole seksa izvedene pomoću izrazitih oblika i dvosmislenih pokreta mašina.

A svetom, usput, kruže i vicevi o tom predmetu. Posle godinu dana braka, muž je jedne noći posmatrao svoju mladu i lepu ženu kako spava. Bilo mu je dosadno. Sutradan je od firme s kojom je saradivao poručio robota, koji bi ga u bračnim dužnostima zamenjivao kao dvojniki. Ova mašina je spavala s njegovom ženom. Jedne noći je robot, koji se razbesneo, rekao: »Da li znaš ko sam ja? Ja sam mašina«. Žena se nasmejala: »Zar si i ti mašina?«

A u filmu *Demonско seme* kompjuter – koji želi porod – siluje Džuli Kristi.

Futurista Marineti hvali se da ima srce-mašinu. Objavljuje konstruktivizam, Tatlin, ponovio je to. U njujorškom Muzeju moderne umetnosti može se videti Hartfeldov portret u čijim grudima, u mesto srca, »kuca« neobična mašina. Tristan Cara: *Srce na benzini*, naslov drame. Dziga Vertov, ili čovek s filmskom kamerom, pretpostavljao je običnom oku svoje *kino-oko*. Prialice »podzemne kinematografije« bioskopsku salu nazivaju mašinom. Kuća je, po Korbizjeu, *mašina za stanovanje*.

Istiskujući ga s njegovog mesta, mašina najpre uzima čoveku prostor, produžava ili mehanizuje njegova čula, a zatim prodire u njegovo telo i tu se nastanjuje gradeći novu neman, kalemljeno čudovište od nerava i stroja, zapanjujuće i snažno.

Naučnici iznose nacrt *kiborga* – simbioze čoveka i mašine: ljudski mozak smešten u telo od sintetičkog materijala.

Od zastrašujuće stvarnosti običnog robota, opremljenog sivim čovekovim funkcijama, više užasava Tatlinova glava čiji je mozak pun točkova, cilindara, kočnica (Hausman: kombinacija foto-gravire, gvaša i tinte: *Tatlin kod kuće*), mašina zamenjuje mozak, porobljava mišljenje koje je i činilo čoveka čovekom³. Prosudujući oblik i građu ove neobične lobanje, šta li frenologija može da zaključi o duševnim osobinama i sposobnostima njenog vlasnika?

Neke mašine vode ljubav, prete svetu ili služe čoveku, neka se tehnološka, pa i sam život, vrti oko njih, neka su središte mržnje ili obožavani predmet umetnosti kao što je nekad bila lepa žena, neka i dalje računari, koji su najdalje dogurali, igraju svoj suvi šah, samo neka se ne počnu baviti umetnošću, jedinom preostalom utehom i darom koji pouzdano obeležava samo čoveka⁴.

Od Tatljina zatečenog kod kuće nije daleko do mašine zatečene u »hladnoj vatri« umetničkog stvaranja.

Džon Vitni (čije sam majstorije pratio u zamračenoj sali opkoljenoj prekrasnim ledinama za golf, u zelenom srcu Lejkvila, gde ništa ne podseća na pogubnu tehničku zagađenost prirode i druge probleme atomske civilizacije) dobrovoljno je prepustio elektronskim računarima da »stvaraju« umetnost. Kamera, napunjena crno-belim filmom, pokrenuta je kontrolnim signalima proizvedenim u određenom kompjuterskom programu i Vitni se našao pred filmom *Permutacije*, pred novom audio-vizuelnom umetnošću, kompjuterskom umetnošću, u obliku koji sam ja video.

Čist film, ili »muzika za oči«.

Ovaj zaneseni istraživač, obučen kao izletnik, svetlih očiju, s lakoćom pronalazi potrebnu reč dok objašnjava svoje pronalasku u ovom području.

Ali primer neiscrpane sukcesivnosti grafičke figure, oblika koji se beskonačno obnavlja u vremenu i prostoru, teško se može objasniti efektom muzičkog kanona ili kakvom jezičkom paralelom. Svestan da su i najbolja upoređenja nedovoljna, Vitni se ipak služi lingvistikom, a kad ona zakaže, zove u pomoć i glazbu. Osnovna grafička jedinica u pokretu kompjuterskog programa upoređena je tako sa slovima u alfabetu. Slova, zatim, sačinjavaju »reči«, svaka reč sadrži dvesto kvadrata ili približno traje osam sekundi. Te »reči« tvore rečeničke strukture. Poligrafija. Kaže: kontrapunkt, pa odmah i polifonija. Uveravao se da je muzika zaista umetnost koja se kreće u prostoru i da vreme i ton potpuno ispunjavaju jedan drugog. Oblikujući tako gradnju vremena, muzika stvara njegovu sliku. Vitni se pitao kako će oko videti tu sliku vremena.

Možda nisam sve tačno razumeo. Prilaz novoj estetici baš mi je izazivao znatiželju. »Kada je čovek zaželeo da imitira hodanje, on je uobičio točak koji ni u čemu ne podseća na nogu. Tako je čovek došao do nadrealizma, a da to nije znao« (Apoliner). Sada smo suočeni s kretanjem u računaru. Gde smo sada stigli? Svestan despotizma mašine, kojem se opiremo (i sam se služi kamerom) u teroru pokreta što nas i podiže i obara, pokušavam da pronađem sliku stvarnosti, ali mi je i blizak pisac koji rukom piše knjigu, negujući idiosinkraziju prema pisaočjoj mašini.

Međutim, pred mojim već pomalo umornim očima i dalje su kružili novi i novi nizovi, bleštavi i hladni, koje je proizvodio kompjuter kao neki razbrbljani mehanički klavir. Kao što svest pod uticajem marihuane, začarana, »high«, prebiva u prostorima ispunjenim zvezdanom prašinom, tako se ovde oko zasićavalo obojenim pljuskom, linijama (u čijem je prividnom ponavljanju i te kako bilo neke blistave logike), beskrajnim svetlosnim promenama na zadatu temu, tačku, šaru – programirana kompjuterska stvarnost. Odavno bi svaki džez-sastav, čini mi se, iscrpeo svoju domišljatost improvizujući na zadatke taktove, uželeo bi se promene, ali ova je umetnost i dalje bila neumorna, ona bi stigla u matematičku večnost ostavljajući iza sebe, u svojim optičkim zagonetkama, sve dublji trag filmofobije.

To je, možda, zasad, intelektualna igra, ali ona može da deluje i delovače direktno na osećanja, završava svoju misao moj čudni poznanik. U stvaranju muzike podrazumeva se izvesno emocionalno učešće stvaralaca. Dođu, podjednako su pogrešne pretpostavke da on stvara u vatri strasti, i da je savremeni majstor samo mozak. Ali, moram reći, emocionalno učestvovati u stvaranju s kompjuterom nije lako. Stvar je u tome što se mora uzeti u obzir realno vreme.

Na platnu je oranž figura kružila po beskonačnom prostoru, dok je žuta lebdela na istoj udaljenosti. Ugođaj površno sličan onom koji se može osećiti na Grinič Vilidžu, u nekoj diskoteci snabdevenoj stroboskopom.

Ova *akcija* koju smo pratili nije bila proizvedena u realnom vremenu. Da bi se prikazala slika koju smo videli, objašnjava Vitni, potrebno je tri ili šest sekundi, pri normalnoj brzini od dvadeset četiri kvadrata u sekundi. Međutim, jedna sekvenca od dvadeset sekundi traži oko trideset minuta kompjuterskog vremena. Potom ja moram da čekam oko dvanaest sati da bih video moj film koji je proizveden. Zamislite kako bi pijanista bio hendikepiran ako klavir ne bi proizvodio zvuke dok on svira na njemu, i ako bi morao čekati dvanaest sati da bi čuo muziku koju upravo izvodi. Lako je muzičaru da

bude emocionalno vezan, kad se njegov instrument odziva realnom vremenu. Ima mnogo nesporazuma oko takozvanog elektronskog mozga, od kojega se očekuje da obavlja posao stotine ili hiljade naučnika, i već možete očekivati bespredmetna govorkanja o kompjuteru koji obavlja posao mnogih umetnika... Vitni je privodio kraju svoje zanimljivo predavanje.

Posle sam s velikim zadovoljstvom gledao Flearrtijevu *Moanu*. Lako je razumeti i zašto, premda ne poričem otrovno uživanje u onom što bi se moglo (iz)roditi iz Vitnijevih pretpostavki. Iskustvo nas uči da sve što smisli, čovek kad-tad i (zlo)upotrebi.

Mehanička svest, »inteligencija mašine« počinje da zamara. Govori se o vraćanju romantizmu, što valjda podrazumeva izvestan neračunarski zanos.

Švajcarski kipar Tingli izlaze više *Meta-matic* sprava koje izvode parodije izrađujući apstraktne slike. Uskoro zatim pokazuje, na veliku zabavu prisutnih, mašinu koja sama sebe uništava, mašinu samoubicu (*Hommage to New York*). Krug je, najzad, zatvoren: od sna o večnoj mašini koja se protiv zakonu o održavanju energije, *perpetuum mobile*, stigli smo do njenog hepeninškog podsmeha; u mehaničkom neradu, mašina je umirala sama sebi doskočivši, njeni samrtnički pokreti trebalo je da u gledaocima izazovu umetnički doživljaj. (Režirajući Gogoljeve *Mrtve duše*, u želji da potcrta plesnivost ništavnost Pljuškina, okružio sam ga trulim stvarima koje su se od samog dodira raspadale. U tom žalosnom enterijeru nalazio se i jedan časovnik čije su kazaljke sigurno već stolećima pokazivale isto zardalo vreme. Kad ga je Čičikov nehotice dodirnuo svojom belom rukavicom, časovnik se najpre sipljivo oglasio, a onda, dok je iz njega izlazila neka rida prašina, počeo da se raspadala, točkici i opruge su iskakali i nestajali u jadrnim krpama, zajedno s drvenim prašnjavim zvukom, čiji je eho nadživio svoj izvor. Publika je uživala u ovom prizoru. Agonija mašine, kao i agonija čoveka, prikiva našu melanholičnu pažnju.)

Komedija najbezbolnije ruši svet koji nam se ne dopada. Tati se kreće na prstima kroz ovu mehanizovanu bajku, plašeći se da neopreznim pokretom ne pokrene delove od kojih je sastavljena. Stvarnost i on se više ne razumeju. Neko treba da ode, kad već ne može da se promeni.

Mi se smejemo, ali ni kod Čaplina nije sve najveselije. Možda najporazniju istinu o vremenu i čoveku, dovedenom do toga da se i sam pretvori u mašinu, nalazimo u Čarlijevim primerima iz *Modernih vremena*. Čovek je izmislio mašinu, uvrćući šrafove na njoj, a u neizmernoj monotoniji svedenih pokreta, on i sam postaje automat; kad biva uvučen u zastrašujuće zupčanike, poluge i beskrajne trake ogromne mašinerije, on, izludeo, i dalje, onako usput, kao u tiklu, dok ga zupčanici kao neki svoj deo prebacuju, za teže klinove pokretom od kojega je teško osloboditi se.

»Tekuća traka prikazana u filmu – to je beskonačna sprava za mučenje, to je motorizovana Golgota, a Čaplin na spravi za mučenje igra menuet dostojan Mocarta. Jeza te podilazi od ručice koja jednim pokretom menja tempo tekuće trake«, tako je pisao Ejzenštejn, u čijoj *Generalnoj liniji* pobednički traktor ruši ograde malih poseda, a mašina za pravljenje masla objavljuje pobjedu napretka; u oba slučaja, mašina je simbol novih vremena i ljudi su s njom u srećnom skladu.

Međutim, Čaplin se uverio da su nas »strojevi koji stvaraju obilje« ostavili u bedi: »Naše znanje učinilo nas je ciničnim, naša sposobnost surovim i neljubaznim. Mi mislimo previše, a osećamo premalo«, upravo zato – dopire iz završne poruke *Velikog diktatora* – više nego mašinerija, ljudima treba čovečnost.

Ako bismo u slikarskom paviljonu izložili *Kinematograf* braće Limijer iz 1895, izgledalo bi da je taj »artefakt«, umetničko delo pripadnika jednog od mnogobrojnih novih pravaca. Nas u ovom trenutku više zanima unutrašnja lepota koja kamera luči kao neki živi organizam, kao buba koja pravi svilu, u obliku neizmerne povorke osvetljenog materijala. Uhvaćen pokret. Svet kao koreografija.

Ovaj pejzaž koji slikam nije se u prohujalim vekovima izmenio ni za dlaku, a mašina je prešla put od patke koja vari hranu do kamere koja »vari« stvarnost. I kamera, glavni stroj »umetnosti u pokretu«, kao i sve što je izmislio čovek, treba da mu pomaže, inače će ga dotući.

BELEŠKE:

¹ »Plastične forme u pokretu«, mobilni: pokretni predmeti, još uvek upostojena, skulptura ispoljava čežnju za letom.

² »Elyng Colors« *The DC-8 – 62 Intercontinental jet*, koji je islikao Calder: zatvoren u obojeni vajarski rad, s potpisom majstora, putnik nadzvučnom brzinom leti u Južnu Ameriku.

³ Zabeležen je i slučaj »muzičke kutije« koja je osim izvođenja arije iz *Tanhozera* znala i da krši deset božjih zapovesti.

⁴ Za događaj *Andy Warhol's Overexposed: A No-Man Show*, napravljen je robot, dvojniki zvezde pop-arta, Vorhola, koji namenjuje još jednu ulogu svojoj mehaničkoj kopiji – slače je, umesto sebe, da daje televizijske intervjue.

⁵ »Ako je čovek stvarno pametan, on mora da je u stanju da stvori automat koji je pametniji od njega« – dok sam snimao film *Čudo iz Bruklina*, Mihail Botvinik mi je rekao da će ostvariti svoj san: svetski prvak u šahu predaje partiju »veštačkom šahisti«, računaru. Zar bi se, u krajnjem slučaju, i usudio da pobedi? »Pesimistička mašina« Embrouz Birs izveštava kako, posle poraza, »automatski šahista« davi vlastitog izumitelja. Stvarnost je stigla fikciju: u Japanu beleže prvi zločin robota – ubistvo čoveka.

⁶ Naslov knjige *Telo kao stroj* – biologija se podaje tehnologiji. Za tvorca zamisli »etičkog automobila«, automobila ljudske budućnosti, Džona de Loreana, pre nego što je uhapšen zbog trgovine kokainom, pisali su oduševljeno da je »rođen s venama kroz koje struji gas ispunih cevi«. A Vitkjevičev junak Valprug (*Ludak i opatica*), zatvoren u duševnu bolnicu zbog kokaina i »sata u glavni«, s užasom život vidi kao »bescilno kretanje bezdušnih automata«: *drustvo kao mašina*.

⁷ Nije više neobičajena pretpostavka da će čovek, poput automobila, zamenjivati sve svoje oštećene delove. U Laušovoj studiji *Manipulisanje mozgom* jezu izaziva pomisao na »drustvo u kojem će mnogi ljudi nositi tuđu glavu«. Istraživač mozga, neurohirurg Vajt, odaje Orijani Falaci svoju slavu što je Čaplin prvi u laboratoriji negovati ljudsku glavu odvojenu od tela.

⁸ Regovo sanjarenje o supermarioneti umesto žmog glumca dobija neočekivani smer. Duh Hamletovog oca kao hologram. *Edip na Kolonu* kao prvi holografski prizor. Spilberg režira prvog »prvog sintetizovanog glumca« (rad skulptora K. Rimbaldija), koga pokreće komplikovani »unutrašnji kibernetički mehanizam«.

giorgio de chirico i metafizička priroda slikarstva

ješa denegri

Ukorenjeno je shvatanje da se metafizičko slikarstvo javlja kao jedna vrsta alternative futurizma, dakle kao reakcija na futuristički program i praksu odbacivanja skoro celokupnog istorijskog nasleđa u ime jedne nove kulture, tada tek nagoveštene industrijske civilizacije. Poznato je, međutim, da unutar kruga samih futurista dolazi u početnim godinama prvog svetskog rata do predosećanja iluzornosti mnogih njihovih nastojanja, a jedan od znakova tog stanja predstavlja sezanski obrat u slikarstvu kasnog Boccionija (što pokazuje *Portret kompozitora Busonija* iz 1916), dok će posle polemika u časopisu *Lacerba* Carra i Soffici postati čak i protagonisti onog postfuturističkog zaokreta koji će od 1918, pokretanjem časopisa *Valori Plastici*, poprimiti karakter umetničkog i ideološkog »povratka redu« (ritorno all'ordine). Pojavu De Chirica, kao stvarnog inicijatora metafizičkog slikarstva, nemoguće je, međutim, objasniti ovim sindromom postfuturističkog obrata: u vreme kada on između 1910-13. radi svoje prve metafizičke slike (*L'enigma dell'oracolo*, *L'enigma dell'ora*, *Malinconia di una bella giornata* i dr.), futurizam se još nalazi u stadijumu homogenog pokreta i njegovu kasniju krizu očito nije mogao izazvati ovaj tada sasvim retki individualni primer jedne od futurizma vrlo udaljene francuske orijentacije. Posebnost De Chiricove pozicije proizlazi iz neuobičajenih temelja njegovog formiranja: on je u to vreme jedan od retkih umetnika koji stoji mimo uticaja Cezannea i kubizma, dakle mimo uticaja francuske likovne kulture koja je tada – uostalom s pravom – smatrana modelom umetničkog moderniteta. S druge strane, De Chirico se okreće ka primerima nemačkog simbolizma (posebno ka primerima Arnolda Böcklina i Maxa Klingera, o kojima 1920. piše dva teksta u časopisu *Il Convengo*), a možda još veću ulogu od ovih slikarskih uzora ima u njegovom formiranju filozofska lektira Nietzschea, Schopenhauera i naročito Otta Weiningera, iz čije knjige *Intorno alle cose supreme* preuzima 1914. termin »metafizika«, da bi njime označio osnovne osobine svojih, u prethodnim godinama već urađenih slika. De Chiricova kulturna formacija jeste, dakle, izrazito romantičarska i idealistička, očito vezana za duhovnu klimu evropskog simbolizma pre i neposredno nakon 1900, klimu koja se ispoljava kao znak nepoverenja prema pozitivističkoj orijentaciji snaga integriranih u razvojnu dinamiku života industrijske civilizacije. Metafizika se u tom času javlja kao težnja ka zasnivanju čiste spiritualne dimenzije umetnosti u vremenu u kojem je, po osećanju De Chirica, došlo do njenog prožimanja s mnogim vanumetničkim područjima, posebno s područjem praktične politike, u čemu je prednjačio futurizam, stvorivši zbog toga unutar i oko sebe niz nerazrešivih kontradikcija.

Iako je formirano izvan uticaja francuske likovne kulture, rano slikarstvo De Chirica afirmiše se upravo u Parizu, zahvaljujući izlaganjima u Jesenjem salonu 1912. i 1913, Salonu nezavisnih 1913, kao i podršci Apollinaira, a to su, zapravo, isti oni putevi kojima nastupaju i ostali inovatorski pokreti prve i druge decenije. Pojava koja se ponekad suviše rigorozno naziva »škola metafizičkog slikarstva«, zasniva se prilikom susreta De Chirica, Savinija, Carraa i De Pisisa u vojnoj bolnici u Ferari 1917, skoro u istom trenutku kada dolazi i do okupljanja prve dadaističke grupe u *Cabaret Voltaire* u Cihuru. Ti podaci pokazuju da uprkos znatnim razlikama između metafizičkog slikarstva i ostalih umetničkih tendencija istog vremenskog perioda, nije ni pošto reč o nekoj izolovanoj vanistorijskoj pojavi: naprotiv, metafizika predstavlja jednu od komponenti onog »negativiteta« ponašanja kojim krugovi umetnika – u raznim evropskim sredinama – reaguju na sve izrazitiji proces svoje socijalne marginalizacije.

Starija kritika (G. Castellfranco, P. Waldberg i dr, a još pre svih Soffici, 1915) tražila je ključ za čitanje porekla i značenja metafizičke ikonografije u momentu snoviđenja; drugim rečima, u subjektivnim psihološkim motivacijama samog De Chirica kao tvorca metafizike. San je, navodno, bio razlog onog iznenađujućeg utiska »čuda slike«, koren neobjašnjivosti njenog zaisa neobičnog izgleda, kojim je ona (tj. metafizička slika) tako drastično oduvarala od svega što je nastajalo u evropskom slikarstvu s početka druge decenije. No, san je – kao što je utvrdio još Freud – neodvojiv od individualne memorije, san, u istina pomenom poretku stvari, sažima pojave nekog proživljenog iskustva i on ne može uroditi slikama koje bi stajale nezavisno od takvog iskustva. Posebno je pitanje (ne)mogućnosti fiksacije prizora sna u medijumu slikarstva: sasvim je sigurno da je celokupno slikarstvo figurativnog onirizma moglo nastati u stanju pune kontrole umetnika nad sredstvima vlastitog rada, a kao i u slučaju svakog drugog slikarskog postupka, tako je i ovde reč o specifičnoj vrsti oblikovne volje. Kada govori o izvorima svoga slikarstva, sam De Chirico se poziva na *vidovitost* izraženošću metafizičke apstrakcije, a pod ovim terminom on očito podrazumeva vrstu svesno izgrađenog »pogleda na svet«, kojega je on formirao na usvajanju kulturnih izvora na kojima se obrazovao i koji su ostali temeljem njegove celokupne intelektualne fizionomije. Sve je to novijoj kritici dalo razlog da – sledeći jednu opasku Roberta Longhija, koji je još 1919. metafiziku opisao kao svojevrsnu parodiju na sve tadašnje moderne pravce, a posebno na kubizam – izvrši radikalni obrat u čitanju porekla De Chiricovog dela i istakne u njemu ulogu voljne i racionalne komponente kao refleksije umetnika o prirodi i sudbini umetnosti u vremenu koje je on sam osetio kao vreme prve velike krize njenog istorijskog i duhovnog smisla.