

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 Flearrtijeju *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 doskokišvi, 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 stolicima 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 raspada, 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 neoprezni 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 Ejzenštein, u čijoj *Generalnoj liniji* pobednički traktor ruši ograde malih poseda, a mašina za pravljenje masla objavljuje pobedu 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 izmislilo 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 »Elying 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 *Tanhojzera* 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 intervju.

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 pobeđi? »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 glavi«, s užasom život vidi kao »bescilni 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 jer je Čaplin prvi u laboratoriji negovati ljudsku glavu odvojenu od tela.

⁸ Gregovo sanjarenje o supermarioneti umesto živog 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 neobičajenih 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 Apollinaria, a to su, zapravo, isti oni putevi kojima nastupaju i ostali inovatorski pokreti prve i druge decenije. Pojava koja se ponekad suviše rigorozno naziva »školom 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.

Kada se govori o istorijskom kontekstu pojave metafizičkog slikarstva unutar italijanske umetnosti toga vremena, otvara se kao osnovni problem pitanje odnosa tog slikarstva prema futurizmu: to je pitanje da li metafizika predstavlja direktnu reakciju na futurizam, ili je to, pak, jedna od futurizma bitno drugačija, no ujedno i nezavisna orijentacija. Momenat kada De Chirico, nakon povratka iz Minhena, pod evidentnim beklinovskim sugestijama, slika u Milanu *Bobu lapita i kentaura* i *Umirućeg kentaura*, jeste 1909. godina, dakle upravo godina objavljivanja prvog futurističkog manifesta u pariskom *Le Figaro*, a nastanak već posve formiranih slika njegovog pariskog metafizičkog ciklusa (*Enigma sata*, *Melanholija*, *Umor beskonačnosti*) i dr. iz 1911-12), vremenski se podudara s nastankom Boccionijevog ciklusa slika *Stanja duše* i skulpture *Razvijanje flaše u prostoru* (1911-12), kao i slika *Pogreb anarhiste Gallija* i *Galerija u Milanu* (takođe 1911-12) Carla Carráa – dakle, s delima zrelog futurizma – što govori u prilog tvrdnje o paralelnom formiranju morfologija ovih dvaju u osnovi antitetičkih umetničkih pokreta. Zato je jasno da se odnos futurizma i metafizike ne može tumačiti mehaničkom formulom »akcije i reakcije«: po sredi su, zapravo, istovremena i nezavisna zasnivanja određenih lingvističkih modela, mada je, takođe, sigurno da se ideologije koje se nalaze u temeljima tih jezika međusobno bitno razlikuju, i to pre svega po svom odnosu prema shvatanju pojma modernosti. Ako se, dakle, može utvrditi da se pojedine etape formiranja jezika futurizma i metafizike skoro podudaraju, evidentno je da se njihovi ideološki nazori temeljno razilaze, a stvarni razlozi i dimenzije ovog razilaženja postaću sasvim vidljivi tek nekoliko godina kasnije, u momentu problemskog iscrpljenja ranog i »herojskog« perioda futurizma (što znači nakon smrti Boccionija 1916. i nakon prelaska Carráa u metafiziku iste godine), i upravo to su one činjenice koje govore u prilog shvatanju o sukcesiji istorijskog javljanja i delovanja ovih dvaju umetničkih pokreta.

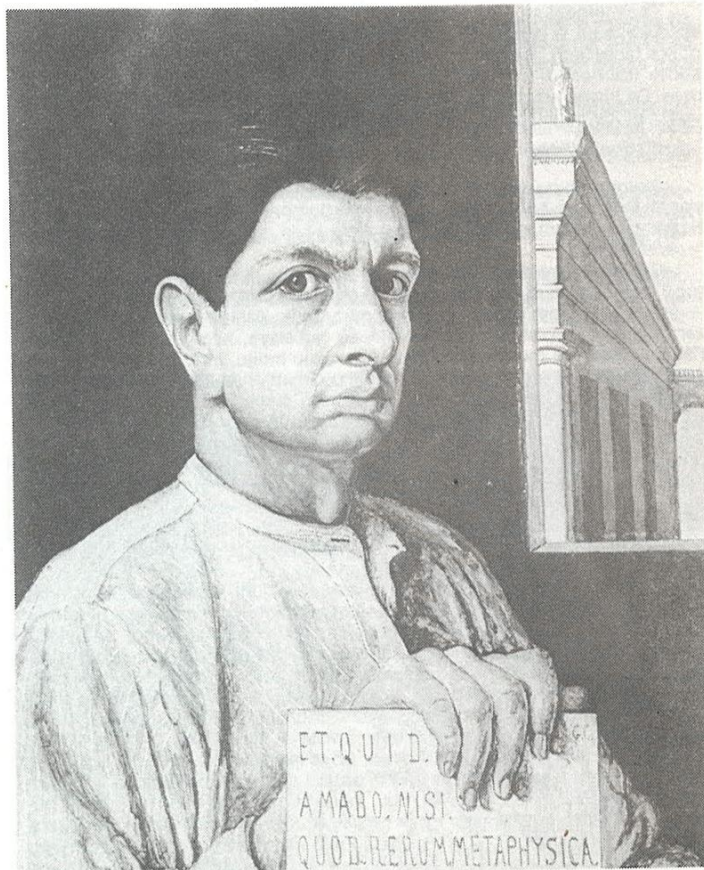
Status metafizike kao postfuturističke reakcije počinje da se ukazuje tek kada je formiranje njene morfologije već bilo u potpunosti dovršeno: nakon razilaženja protagonista metafizike, koji su dve poslednje ratne godine proveli u Ferari, De Chirico odlazi u Rim, gde se uskoro uključuje u krug oko časopisa *Valori Plastici* (kojega je između 1918-22. izdavao Mario Broglio), kurg u kojem se pokreću kritičke diskusije o umetničkim i moralnim načelima avangarde i priprema se klima »povratka redu« (ritorno all'ardine), što će dati dominantno obeležje znatnom delu italijanske i uopšte evropske likovne kulture između 1920-40. Ako je individualistička priroda De Chirica, s njegovim afinitetima prema dekadentističkoj kulturi simbolizma, još od samog početka bila daleka kolektivnim i aktivističkim nastupima futurizma, što je to odvelo Carráa u opoziciju prema pokretu u kojemu je i sam učestvovao i koji je »nagoveštavao pravi preokret u shvatanju prirode moderne umetnosti? Treba se vratiti u to vreme oko 1920. u sva ta politička, socijalna i kulturna previranja koja su neposredno nakon prvog svetskog rata do kraja zaoštrila stanje duhova, ne mogavši u istom pravcu ponuditi više nikakav izlaz temeljitijeg preobražaja. Stoga ne iznenađuje da su mnogi pojedinci osetili potrebu za radikalnim »okretanjem lista«, što bi ih moglo uesti u nova ili makar drugačija umetnička područja. U tekstu *Memorie della mia vita* De Chirico govori o »političkim, literarnim i umetničkim prljavštinama« tih godina i izlazi vidi u pozivanju na »individualnost i genij«, što se, više nego kao stav neke programske negacije svega što je futurizam doneo, ukazuje kao stav težnje za otkrivanjem jedne moguće vlastite pozicije u okrilju koje čini unutrašnji u tom momentu jedino spasonosni svet umetnosti. I kada 1920. bude u časopisu *Il Convengo* objavio dva dugačka teksta o Böcklinu i Klingeru, De Chirico zapravo neće voditi polemiku protiv moderne umetnosti (štaviše, za Klingera on tada tvrdi da je »!artista moderno per eccellenza«), nego će pisati u korist *umetnosti*, naravno u korist one umetnosti koja je, po njegovom osećanju, bila najviše ispunjena duhovnim i poetskim značenjima.

Postavlja se zato pitanje – kako De Chirico vidi prirodu i sam smisao umetnosti? Argan, za koga se može reći da mu nije sklon, utvrđuje da se »De Chirico ne suprotstavlja futurizmu zbog straha od novog, već zbog drukčije estetike koja se može nazvati estetikom *negativnog*«. De Chirico upravo na procep procepu futurističkih nastojanja uvida nemogućnost umetnosti da izvrši neki korenitiji uticaj na date civilizacijske procese, i smatra da se umetnost pri tesnom vezivanju za te procese samo izlaže opasnostima vlastitog otuđenja, pa zato, po njemu, bitna priroda umetnosti nije »pozitivna« i aktivistička, nego »metafizička«, što dalje znači metafizička i metalistorijska. Izvlačeći ovakve zaključke, De Chirico zauzima stav idejne, pa čak i etičke opozicije ambicijama istorijskih avangardi, koje uza sve svoje konflikte, otpore i protivrečne ishode, ne prestaju da veruju u pozitivnu ulogu umetnosti u odnosu na ponašanje pojedinca, a time i na usmerenje celokupnog društvenog organizma. Argan ističe da je, još pre pojave dadaizma, De Chirico uvideo stanje koje naziva »nepodesnošću umetnosti u modernoj civilizaciji«, i na tu spoznaju odgovorio je jednim paradoksalnim izborom koji istovremeno znači samoisključenje iz istorije i vraćanje u istoriju. To De Chiricovo samoisključenje iz istorije vidljivo je u suprotstavljanju onom dominantnom civilizacijskom toku obeleženom »mitom mašine«, za koji su se opredelili futuristi, i nasuprot zahtevu za izmenom umetničkih tehnika u skladu s razvojem industrijskih tehnika, De Chirico će odgovoriti tehnikom »večnog slikarstva«, čime se ideološki postavlja mimo recentnog pojma »istorije«. No uporedo s time, opredeljenjem za tehniku »večnog slikarstva« i pozivanjem na majstore prošlosti u rasponu od renesanse do simbolizma, on se duboko usaduje u istoriju i to pre svega u jednu čisto duhovnu kategoriju te istorije, u kategoriju istorije umetnosti.

Kako dolazi do tog De Chiricovog povratnog uključanja u istoriju? Zahvaljujući svojoj formaciji u kojoj ključno mesto pripada lektiri velikih »pesimista« nemačkog idealizma, De Chirico je skeptičan prema jednom od osnovnih postulata u ponašanju modernog umetnika – prema njegovoj stalnoj težnji za oblikovnom i tehničkom inovacijom. Jasno je da ta težnja za inovacijom podrazumeva pojam linearno shvaćenog »prograsa«, i upravo to je ono što De Chirico, u domenu umetnosti, svesno nastoji da dovede u pitanje. Umesto uraditi *novo*, on veruje da je teže *nanovo* videti već postojeće: kao što je pisao u *Ebdomerosu*, zadatak umetnika je da »sklanja veo« koji prikriva stvari i pojave. Umetniku je to moguće postići uvažavanjem pouka *muzeja*, pri čemu, po njemu, muzej nije institucija sa izloženim delima prošlosti, nego idealni fundus istorije umetnosti o kojem umetnik, kao autore-

leksivni duh, ne može a da stalno ne razmišlja. A pošto se to razmišljanje slikara odvija, zapravo, u samom toku njegovog rada, rad ove vrste odvija se na osnovu »već uređenog«: on slika jednom i negde »već videne« slike; naravno, ne kao njihove bukvalne kopije, nego kao one specifične invencije koje je Renato Barilli – pozivajući se na Derridu i Deleuzea – nazavao »ponavljanjem sa razlikama«, odnosno »citriranjem sa diferencijalnim indeksom«. Za Barillija, dakle, De Chiricovo slikarstvo jeste jedna velika »sistematska poseta muzej«, a njegov postupak je postupak reaktiviranja postojecih tema i formi, postupak njihovog transformisanja i premeštanja u celine koje, istina, podsećaju na nešto »već videno« i »već urađeno«, no koje su ipak – što De Chirico u svojoj samosvesnoj superiornosti nikada nije krio – toliko »drukčije« od svega dotad poznatog u iskustvu moderne umetnosti. To potvrđuje zaključak da načelo »ponavljanja sa razlikama« nije samo jedna gramatička igra, nego čin najdublje svojstven samoj prirodi umetnosti, a De Chiricovo delo jednim paradoksalnim obratom ukazuje se bitno originalno, ne toliko po formama koje koristi, koliko po značenjima na koje upućuje. Ono je, u stvari, jedna vrsta metalingvističke operacije koje na svoj način postavlja problem ambivalentne prirode umetnosti. Zasnivajući ovakvo gledanje na karakter De Chiricovog dela, postavlja se potreba preispitivanja primarnosti oniričkog momenta u njegovoj metafizičkoj fazi kao osobine na kojoj su insistirali raniji kritičari od Soficija do Casteffranca i Waldberga. Nasuprot njihovim pristupima, koji umetnost De Chirica tumače kao jednu vrstu snoviđenja mimo realnog vremena i prostora, novija italijanska kritika (Barilli, Tempesti, Volpi, Benincasa) ide u drugi ekstrem i smatra De Chirica racionalnim, no pre svega sarkastičkim i ironičnim duhom, koji u čutavom svom opusu čini opsežnu operaciju samopreispitivanja vlastitog konflikta između pojma »večite« i pojma »moderne« umetnosti. Da li se može reći da je najrealnija konstatacija o prirodi De Chiricovog poduhvata negde u pomirenju ovih sudova? Jasno je da se kompleksnost metafizike ne može danas tumačiti neodređenim pojmom onirizma i zato su sugestije o metalingvističkom karakteru uveliko opravdane i prihvatljive, no stoji i to da prizori ranih metafizičkih slika ipak nose u sebi jednu teško objašnjivu atmosferu »čuda«, koja slabi ili se skoro u celini gubi u delima kasnijeg postmetafizičkog perioda.

Jedno od otvorenih kritičkih pitanja jeste upravo to razumevanje i vrednovanje De Chiricovog postmetafizičkog perioda. Naime, pod uticajem ranije kritike (od Bretona, koji u knjizi *Le surrealisme et la peinture*, (1928, uvažava samo slike nastale do 1918, do J. T. Sobyja, koji 1941. piše jednu od ključnih monografija pod nazivom *The early De Chirico*) ukorenilo se shvatanje koje priznaje jedino dela nastala u toku druge decenije (1910-1920), s ponekim kasnijim izuzetkom, kao što su ciklusi *Ville romane*, *Bagni misteriosi* ili *Mobil nella valle*, dok se sve ostalo smatra opadanjem, posve irelevantnim za istoriju moderne umetnosti. No, da li je baš tako? Novija kritika, koja se ne oslanja samo na finalni status slike, nego uzima u obzir celokupno ponašanje umetnika, obratila je pažnju i na kasnijeg De Chirica, zapravo, nastojala je sagledati *celog* De Chirica, sa svim njegovim paradoksim, njegovim svesnim i nesvesnim involucijama, replikama i plagijatima vlastitih, davno urađenih dela, s njegovom autoglorifikacijom i istovremenim zlonamernim izjavama o svojim savremenicima i o modernoj umetnosti u celini itd. što je odjednom pružilo sasvim izmenjenu perspektivu gledanja na ovaj veoma složeni i neobični umetnički opus. Ako je još u periodu metafizike doveo u sumnju neke od osnovnih postulata modernosti i ako je svoje razumevanje umetnosti izveo izvan kriterijuma linearnog »razvoja« stila, De Chirico se istih načela držao i kasnije: on sam nikada nije pravio vrednosnu



razliku između »tek stvorenog« i »već urađenog«, pa kada je prilikom svoje posete idealnom muzeju mogao da prekopava po umetnosti prošlosti, ne vidi razloga zašto to isto ne bi radio i sa svojim istorijski verifikovanim, dakle muzejskim delima. To je valjda jedino moguće objašnjenje razloga nastanka njegovih kopija i plagijata, koje je radio u poslednjim decenijama života, što je, u stvari, gest koji ga pokazuje superiorno ravnodušnim prema svakom naknadnom istorijskom sudu, u čemu mu je ravan još jedino Duhamp. Istu crtu paradoksa kriju i njegove često suviše ozbiljno shvatane izjave o »povratku zanatu« (ritorno all' mestiere), ili o osećanju sebe kao »klasičnog slikara« (Pictor classicus sum). Kada se, međutim, pogledaju iz neposredne blizine i analiziraju upravo sa stanovišta zanata, zaključuje se da su slike De Chirica – a to važi podjednako za metafizičke kao i za one kasnije – urađene »nevešto«, čak suvo i površno, što je uočio još Longhi, koji je 1919. pisao da je posredi »oskudno slikarstvo« (Pittura povera), a Marisa Volpi ima pravo kada tvrdi da se De Chiricova veština ne nalazi u načinu slikanja nego

u načinu zamišljanja predstave-prizora, kao i u ispunjavanju značenja koja te predstave-prizori u sebi sadrže. A ta značenja ukazuju – ako težimo jednom krajnjem značenju – na istovremeno lucidnu i ironičnu, istovremeno inteligentnu i paradoksalnu ispovest o stvarnoj neuklopljenosti umetnika-pojedinca u moderno i masovno društvo, o njegovoj fatalnoj usamljenosti, zbog čega on tom društvu uzvraća negiranjem njegovih ideala i naglašenim isticanjem svoje nepragmatičke egzistencije, koja namerno ostaje po strani od zbivanja gde prevladavaju praktični i produktivni parametri. »De Chirico je mnogo pre dadaista osetio i objavio da priroda umetnosti nije u saglasnosti sa prirodom modernog društva – pisao je, ponovimo još jednom, Argan – a izlaz iz takvog stanja istorijske nalagode ovaj umetnik video je prevashodno u tome da prinudi to isto društvo da njegovu aristokratsku superiornost shvati kao jednu od osobina koje će, uprkos svih otpora, morati najzad da prizna kao možda umnogome preživeli, ali i dalje delotvorni uzor ponašanja.

budistička umetnost himalaya

vera vučkovački

Šokantan prizor! Nad oltarom tajnovitog hrama Byakar-Dzong (Centralni Bhutan) uzdiže se ikona troglavog boga – zaštitnika mesta i njegove, takode stravične, dakini' u seksualnoj ekstazi. Bog je levu nogu pritisnuo na desnu svoje prajne (pradžna).² Leva butina ženske figure je visoko dignuta da bi obuhvatila krsta boga – zaštitnika – slika čije je značenje jasno. A, ipak, ima neverovatno komplikovan simbolički sadržaj. Njega je moguće razjasniti, kako tvrde lame s Himalaya, samo posredstvom gura, verskog učitelja koji je upućen u tajne učenja tibetanskog buddhizma. Ovaj, ljudima naklonjen aspekt božanstva je materijalno (u ovom slučaju slikano) otelovljenje principa yab – yum³, veoma značajnog, ako ne i baznog principa tantričkog buddhizma u Himalayama.

Ova tajnovita doktrina teško se može povezati s izvornim učenjem Siddhartha Gautama, koji je posle svog prosvetljenja nazvan Buddhom. Tibetanski buddhizam negovan je više od hiljadu godina u Himalayama, a nastao je kada je buddhizam već davno bio nestao iz Indije, zemlje u kojoj je ponikao. Himalayska umetnost idejno je identična u svim predelima, iako na tom prostoru ima nekoliko država: Tibet, Nepal, Bhutan, i dve indijske pokrajine, Sikkim i Ladakh.

Ta umetnost se može smatrati apsolutno angažovanom, jer je svaki detalj slike, kipa ili dijagrama strogo podređen idejama lamaizma, jednog od oblika tantričkog buddhizma. Varijacije, ukoliko ih ima, odnose se samo na tipove fizionomija prikazanih božanstava, na neki detalj odeva i kvalitet izrade. Da bismo shvatili, ne samo smisao već i oblik ove umetnosti, moramo upoznati ideologiju lamaizma, dominantne religije ovih krajeva.

Tibetansko nasleđe

Religija Tibeta je oblik vajrayane (vadžrajana) budd' ...na, nastao mešavinom indijskog buddhizma sa starom ditorodačkom religijom Bon-po. Nazvan je lamaizmom jer su ga negovale i bile njegovi glavni ideolozi, lame – sveštenici.

U Himalayama se stiču mnogi uticaji: Indije, Kine, centralne Azije, starog Tibeta i Irana. Iz Indije su došle tri religije: buddhizam, hinduizam i islam – koji je uglavnom ostao ograničen na zapadni Kašmir. Hinduizam, buddhizam i njihovi sinkretski oblici osvojili su Himalaye, njihove doline i vrhove. Kada su fanatični muslimani počeli d- osvajaju Indiju, mnogo naroda sa svojim porodicama pobeglo je da se sklone u himalayske vrleti; pošli su i maharadže sa svitom i sveštenici, noseći sobom svoje staro kulturno nasleđe. Tako su najviše planine sveta postale trezor kulture potkontinenta⁴. Zajedno s uticajima koji su »putevima svile« dolazili iz centralne Azije, Kine, specijalno Tibeta i lokalnim tradicijama, ove oblasti su postale »Vavilonska kula« sveazijske kulture. Bez svake sumnje, kultura i umetnost tibetanskog buddhizma najsnažnije su fascinirale ljude Himalaya. Umetnost tibetanskog kulturnog kruga ni u kom slučaju nije l'art pour l'art-istički izraz elegantnih esteta, deklariranih za uglađene, i lepe oblike; to je verska umetnost kao manifestacija buddhističkog misaonog sveta.

Ali, ta umetnost je istovremeno psihogram ljudi, ogledalo njihove duše koja je, osvojena prasilikama, emocionalno potčinjena. Himalayska umetnost sadrži u sebi probleme svakog čoveka, skrivene u dubokoj psihologiji »knjige sa sedam pečata«. Nemoguće je negirati da poza yab-yum ne kazuje prisustvo čovekovog postojanja. Mistika, kao organski sadržaj ovih slika, impresionira podsvest ljudi, iako se njena skrivena sadržina da samo nagovestiti kroz sliku. Shvatanje, makar i intuitivno, njene simboličke, što je omogućilo da se nasluti najdublji izvor života – Praistina.

Pripadnicima Buddha, Bothisattva, bogova zaštitnika, demona i duhova, izolovanim sred najviših planina sveta, pružila se mogućnost da oblikuju originalnu umetnost – bizarni svet misli. Taj svet možemo otkriti i shvatiti i putem verskih rituala, sakralnih igara maski, ritualne hramovne muzike, ikona – nekad prilično rečitih – a specijalno ako upoznamo simboliku postrojenja buddhističkih hramova i manastira. Odgovor na pitanje o smislu ove um-

etnosti može se naći opservirajući život tih ljudi, njihovih molitava, rituala i ceremonija, običaja i morala, filosofije, praznovetice i, najzad, posmatrajući njihov odnos prema prirodi sred koje žive.

Odnos prirode, religije i umetnosti nigde nije upečatljiviji po svojoj bliskosti nego što je tu, u senci planina čiji se vrhovi penju i do 9000 metara u visinu. Ova brda se smatraju ne samo kao obitavališta bogova, ona u čoveku bude maštu, usmeravajući je prema demoniji specifične vrste.

Ogromni vrhovi koji se izdižu iz brdovitih džungli kao neka snoviđenja, izgledaju kao da lebde iznad magle i oblaka, simboli su neuhvatljivog, kao nešto što je nemoguće analizirati i dokučiti racionalnim razmišljanjem, već samo meditacijom i mističnim uranjanjem u sebe samog. Verski žar ujedinjuje se sa stvaralačkom snagom koja objašnjava ono transcendentno u umetničkom delu, tako da postaje medijum natprirodnog sveta. Na sve ovo čovek reaguje manje ekstazom a više oblikovno – specifičnom vrstom mandale⁵.

U grandioznim Himalayama čovek se suočava s neuhvatljivom veličinom i snagom koja njegovo biće relativizira. Ovaj neuhvatljivi fenomen himalayski umetnik oblikuje u sliku; prikazuje Buddha, Bodhisattva i bogova zaštitnika preobražava u dijagrame, thangke i slike pred kojima meditira. Njegove slike su odraz njegovih snova, želja i nada, ali isto toliko i njegovog straha. Sve je ovo oblikovano u mnoga stravična i besna božanstva, u bogu-zaštitniku Lha-Mo ili mnogim aspektima Mahakale⁶. Ako bismo uspeali da dešifrujemo ove slike, dobili bismo ključ za razumevanje prirode himalayskog čoveka. Od lama i kaludera nemoguće je dobiti detaljno i jasno razjašnjenje; oni sve to zavijaju u veo komplikovane mistike, dajući nerazumljiva, dvosmislena objašnjenja, jer sve su to skrivene tajne koje osiguravaju njihovu nadmoć u društvu. Ovo se ne odnosi samo na simbole u umetničkim delima, već isto toliko i na medicinu, hemiju, astrologiju, fiziku i, naravno, parapsihologiju. Možda bi se odgonetka pronašla ako bismo opservirali život čoveka u Himalayama, njegova shvatanja i njegove misli, ali istovremeno posmatrajući prirodu Himalaya, njegovih sezonskih promena i manifestacija tih mena: čas milosrdne i dobroćudne, čas surove i zloćudne. Nad svim tim lebdi lepota predela i grandioznost. U Himalayama i buddhistička doktrina dobija specifičan, prirodni skladan oblik.

Umetnost Himalaya razvijala se pod uticajem raznih škola: zapadnotibetanske, nepalski figuralni stil, zatim indijski tzv. *atisha* (dospeo je na to područje u XI veku i tu nazvan *kadampa* – prema jednoj novoosnovanoj sekti). Još dva stila su pod uticajem Tibeta: *kham* – centralnotibetanski i *karmapa* – istočnotibetanski. Škola koja naglašava pejzaž kao pozadinu nastala je pod uticajem Kine. Jedna od karakteristika tibetanske umetnosti je to što ona daje značaj umetniku, jer su u Tibetu umetnici uživali veliko poštovanje i zauzimali položaj vladarevih činovnika.

Buddha i umetnost

Centralna tema himalayskih umetnika je figura Buddhe. Do I veka n.e. Buddha se prikazivao samo simbolima, nije postojala njegova figura: ni u slikarstvu ni u skulpturi. Ali posle toga doba figura Velikog Učitelja postala je centralna tema umetnosti. Odmah su stvoreni kanoni koji su određivali izgled ikone, kako raspored masa, tako i oblik za svaki pojedini sadržaj: Buddha – asketa, Buddha u meditaciji, Buddha propoveda, ili Buddha na odru. Kao osnovna mera uziman je pedalj: raspon od srednjeg prsta do palca ispružene šake. Svaki pedalj mora da sadrži dvanaest palčeva. Cela figura treba da meri sto palčeva. U većih figura odnos delova: kao ušhnisha⁷ – vrh brade, stopalo – rame – vrh srednjeg prsta, proporcionalno se povećava ili smanjuje.

Gracioznost tela, uslovljena idealnim merama, spada u deset »snaga« ili specifičnosti figura Buddhe. Ono što je u njemu lepo pripisuje se istorijama prethodnih života⁸ mnogih Buddha. Tu spadaju 32 glavna i 80 sporednih oblika. U ikonografiju Buddhe još spadaju »točak zakona osmočlane staze« i učenje (mudrost) izraženo položajem ruku i prstiju, a osmeh na njegovom licu označava odgonetnutu tajnu ljudskih bolova. Volumen i izgled nekog Buddhe su zemaljske, prolazne koncepcije da bi se izrazila neprolazna, tzv. priroda »buddha«⁹. Ta priroda ne podleže promenama: ni rastu, ni bolesti, ni smrti.

Svaka pojedinost tzv. idealnog tela utvrđena je kanonima tibetanske buddhističke umetnosti – čak i tačka između obrva, koja označava »treće oko«, tj. oko mudrosti, čime se ističe mistični duhovni sadržaj; on je izražen još i specifičnim vrhom nosa i dužinom ušiju. Najzad, konture oblika tela ispod kože naglašavaju dubinu prosvetljenosti Buddhe; to su meki, silveni oblici. Sve su to simboli amaterijalnog, duhovne snage Buddhe koja stremljenjem nebeskom.

Kanonski uzor prikazuje Buddhu u sedećem stavu; on sedi u »dijamatskoj« pozi¹⁰ na lotosovom¹¹ prestolu. U himalayskom buddhizmu, lotos je simbol praištote bivših radanja: »Kao što lotosov cvet, divan i čist, izniče iz kaljave bare listom odvojen od blata, tako je i Gautama Siddhartha rođen na ovom svetu, predodređen da postane Buddha.« Često se prikazuje kako na