

čava konačni pad Grada, ali će divni dani Carstva za prvih Ptolomejevi-ka ostati nedostižni. Augustova Aleksandrija održavaće još izvesno vreme staru slavu, ali prgoni Jevreja i hrišćana raznose negdašnji kosmo-politski sjaj »svetskog Grada«. Iako veliki deo blaga Biblioteke ostaje sa-čuvan sve do 391 god. (u Serapeumu), Aleksandrija će delimično i za kratko vratiti svoj jezgrovit oreol tek u vreme burnih dogmatskih ras-prava koje su podelile starohrišćansku crkvu. Aleksandrijski patrijarh Kiril, uz blagoslov Rima, osuđuje za jeretičko učenje patrijarha carig-radskog Nestorija, i Aleksandrija postaje prestonica istočne Crkve. Nje-na kratka vladavina biće razorena već na četvrtom Vaseljenskom sabo-ru u Halkedonu, kada je aleksandrijska doktrina o jedinstvenoj božan-skoj prirodi Hristovoj proglašena jeretičkom. Od arapske okupacije 642 god., Aleksandrija sve više i više dobija status trećerazrednog grada, ko-ji će popraviti tek početkom našeg veka.

Ipak, neosporno je da i pored svog objektivnog vekovnog opada-nja značaj i mogućnosti duhovnih vibracija, Aleksandrija je za nas, čitaoce Kavafija i Darelja, sačuvala jedinstvenu primamljivost egzotične drevnosti. I tako, dolazimo do ključnog paradoksa: ona opčinjavajuća, fluidna Aleksandrija bila je u to svoje mitsko, zlatno doba — Grad u iz-gradnji! Ushićeni bezmernom, atlantidskom tajanstvenošću Grada, os-tajemo zatečeni faktom da je njegovo začecje bilo veštačko, voljom sve-mogućeg Osvajača, a ne prirodnim zakonima zemlje. Time u slučaju Aleksandrije, dobija specifičnu težinu Špenglerovo određenje »svetskog grada«, megapolisa: . . . koji je svu sadržinu istorije usisao u sebe, pre-ma kome spada na rang i provincije celokupno zemljište kulture — koje sada, sa svoje strane, ima da ishranjuje svetski grad ostacima svog vi-šeg ljudstva. . . . Namesto sveta — grad, jedna tačka u koju se skuplja sav život dalekih zemalja, dok se sve ostalo sasušuje; namesto naroda u formi, sraslog sa zemljom, novi nomad, parazit, stanovnik velikog gra-da, čisti (bez tradicije) čovek od činjenica, koji se pojavljuje u bezoblično tekućoj masi, nereligiozan, inteligentan, neplodan, sa dubokom odvrat-nošću prema seljaštvu (i njegovom najvišem obliku, seoskom plemstvu): dakle jedan ogromni korak ka anorganskom, na kraju. . . . Kao docnije Rim, ili mnogo docnije Pariz na prelazu stoleća, ili današnji Njujork, Aleksandrija je bezmilosno propagirala svoj politički i kulturni egoiz-am. Ali, za razliku od budućih megapolisa, monocentričnu helenske Aleksandrije nije imao svoj prošlost, ni svoju istoriju. Kraljevski grad Aleksandrija, graden po planovima veštog fantazera Hipodama, grad sa sopstvenim ustavom, specifičnom upravom i privilegijama — znači ta jedinstvena prestonica bila je jedan od sedamdeset gradova koje je veličanstveni Aleksandar formirao dekretom. »Sinoikizam« — pretop-ljavanje nekoliko naselja u novi grad, ili selidba celog grada na drugo mesto ili osnivanja gradova — bila je specijalnost velikog Makedonca i njegovih naslednika, dijadoha. Seleuk je formirao 11 Antiohija, 9 Seleu-kida, 5 Laodikeja, 4 Apameja i druga Stratonikeja, imenjujući ih po čla-novima svoje porodice. Jedna druga Aleksandrija, Aleksandrija u Troa-di, koju Lisimah kumuje u čast Vode, ranije se zvala Antigoneja (prema Antigoni) i sagradena je putem sinoikizma. Na sličan način, Lisimaha-va supruga Amastris stvorila je grad na Pontu i imenovala ga svojim imenom, a Kasander je formirao Tesaloniku (Solun), ujedinjavanjem 26 naselja.

Kada se Kalimah rodio, grad Aleksandrija je imao dvadesetak godina. Tridesetogodišnji pisac bio je svedok izgradnje jednog od sedam svetskih čuda — svetionika na ostrvu Farosu (280 god. pre n. e.). Kali-mah je živeo u gradu — gradilištu, u Gradu bez neposrednog sećanja, bez nostalgije. Bez kobnog dejstvovanja opstruktivne tradicije kao u isto-ženoj Atini). Dok je u Aleksandriji, Novom Gradu, cvetala književnost i nauka, u umetnički sterilnoj Atini još su opstojale moćne filozofske škole — stoička (mada su njeni najjači predstavnici Semiti ili Helenizi-rani) Orijentalci: Zenon, Kleant, Hrizip), epikurejska i skeptička. Bilo je i među ovim filozofima talentovanih ljudi od pera kao Teofrast, autor »Karakter«, sam Epikur ili skeptik Timon iz Flijunta, ali vrhunski dela lepe književnosti na Poluostrvu bila su odavno, nepovratno napisana (prefinjeni, melanholični Menandar, jedini veliki pisac među kasnim Atinjancima, koji je toliko voleo rodni grad da nije otišao u Aleksandriju, nije bio cenjen među svojim sugradanima).

Zar Kalimahova samouverena kritika Homera nije bila obezbe-đena i prostornom distancom prema tradiciji? Imun na balast patine, a zaljubljen u Obnovu, jednovremeno liričan i skeptičan, u fanatičnoj po-trazi za završenostvom forme, a sa drskim negiranjem velikih formi (epa, tragedije) kao konačno prošlih, stanovnik Grada u izgradnji, i sta-novnik Biblioteke kao suma sumarnog jedne savršene kulture, sa svešću da dolazi »posle«, ali neopterećen, »podalje«, sa Knjigom kao svedo-čanstvom, ali i potsticajem za novo čitanje - takav je mogao biti jedino Aleksandrijac Kalimah, koji na književnost nije gledao kao na fosil iscrpljenih mogućnosti, već kao na izazovni prostor alegorija. Pretposta-vimo analogiju: dok kroz kulturne arhive zapadne Evrope lutaju neta-jezički dušebrižnici, u dalekoj književnoj »koloniji« Argentini, slepi, »posredni« Evropejac napaja eros književnog teksta neophodnom strašću znalca. Naravno, Borhesov Buenos Ajres je bio 350 godina stariji od Kalimahove Aleksandrije, Ali, Pedro Mendoza koji je 1536-te formirao naselje, bio je kolonizator, osvajač, i »začeo« je mesto, koje će dočekati Borhesa kao najveći južnoamerički grad sa raskošnim katedralama i najprostranijim hladionicama za meso na svetu. Naravno, B. Ajres nije mogao da dobije ono pijedestalo mesto koje je u helenskom svetu držala Aleksandrija. Dok je, ubrzanim rastom, ušao u red novih hispa-noameričkih megapolisa, B. Ajres nije mogao, brojnošću i lepotom gra-devina, izboriti povlastice »svetskog grada«, njegovu dominantnu poziciju »usisivača« prethodnih kultura, obilje krhotina, bučnosti, tehnološ-ku baroknost, kakve je posedovala Aleksandrija (iako je sva ta svojstva koristio). Ipak, Borhes iz Buenos Ajresa jako je sličan Kalimahu iz Alek-sandrije — bojica na zemljištu egzotičnih mitova, a poklonici »savršene, a daleke« kulture, spojili su rezignatnu mudrost Knjige sa igračkom virtuoznošću domorodca. Pa zašto onda Kalimaha tog »pra-borhesov-ca«, ne nazvati istinskim postmodernistom!

# antički i moderni pejsaž bela hamvaš

U početku je antički pejsaž bio veoma jednostavan. Jedna jedina zatalasana linija i pod njom jedna jedina riba, ništa više, to je bilo more. Kao što se vidi, nije to bila slika koja bi odgovarala ukusu današnjeg od-raslog čoveka. Sve u svemu bila je znak. Simbol. Kao pismo, hijeroglif, s kojim je bila u rodstvu.

Ali ako čovek dobro pogleda modernu sliku, pejsaž Koroa, Van Goga, Konstebila ili Kloda Lorena, s iznenađenjem će zapaziti da ni ona nije drukčija. Izmenio se samo znak. Navikli smo da se prepuštamo i ve-rujemo čaroliji umetnika, da ono što stavlja pred nas jeste imitacija sve-že jutarnje šume, ili senovitog prozračnog maslinovog gaja.

Ne tako davno mi se slučilo da sam primetio gde se nalazi procep kroz koji se možemo izvući iz iluzije koju je izazvao umetnik. I kada sam se izvukao — jer nisam odoleo da ne pokušam —, nisam video nikakvu sličnost između predela i slike. Nešto pak preciznije: sličnost nije bila veća nego u antičkom pejsažu, kada je more označavala zatalasana li-nija i riba. I ovo ovde su sve znaci a nisu mnogo ni nerazumljivi.

Od kako sam otkrio ovo, za mene veoma važno zapažanje, mese-cima razgledam antičke i moderne pejsaže, one koje sam mogao da pri-bavim. O svojim zapažanjima načinio sam mnoštvo beležaka, dok ih se konačno nije nakupilo toliko da mi ne bi bilo naročito teško napisati ce-lu knjigu.

Sada mi nije to namera. Saopštiću samo nekoliko misli, možda najvažnijih.

Pre svega prva evropska pesnička slika, iz Odiseje, vrt nimfe Ka-lipso:

U kući ispred nje vatra na ognjištu i daleko se širi prijatan miris dima od sagorele kedrovine i limunovine. Ona sama predivnim glasom pevuši pesmu, dok hitrim rukama na zlatnom stanu blistavi ogrtač tka. Okolo pećine gaj joha i jela i tamnih čempresa, sve sami zimzeleni. U krošnjama se nastanile krilate ptice, sovuljage i kopci, brbljive vrane, ptice plavuše koje na obali love ribu. Iznad ulaza pak vise sa stene du-gački kraci loze čardaklije na kojoj zru purpurni grozdovi. I četiri vrela biserne vode izviru blistavo, međusobno sasvim blizu i sve ovuda krivu-daju. Livade blistaju svežinom, po njima osut celer i šeboj.

Da li ste zapazili šta je sve ovde? Sklopite oči i zamislite pejsaž. Slika će postati slična onima kakve su Grci slikali, ili kakve se mogu vi-deti na zidovima u Pompeji. Nasuprot ukrajsima, slika je bezuslovno jed-nostavna. Jer u njoj je jednostavno osećanje, misao a jednostavan je i čovek koji je slika. Atmosfera je najčešće idilična. Čak i onda ako slika predstavlja oluju, ili je tamna.

Da joj suprotstavim moderan pesnički pejsaž. Iz jedne je Verhare-nove zbirke i evo ga:

Starine pastiri, na svakog se sručilo po stoleće,  
i njini psi, olinjali po livadi ko stare krpe,  
često ugledaju na nemoj ravnici,  
na zlatnim dinama, u hladu,  
u tišini, noću užas da se primiće,  
da se voda posramljena u blatu krije,  
polje pobledi pa se zakloni,  
da svaki list drveta, grana žbuna  
motori i vatra sunca na samrti,  
čija svetlost se probija poput lude,  
gasne i guši se u njegovim zracima.

Suprotnost je dovoljno karakteristična. Evo zagušljivog užasa koji u ovim rečima podrhtava, kao da ni po čemu ne liči na vrt nimfe Kalip-so. I zaista ni po čemu ne liči. Ova slika je kao mora iz sna, napeti ujedri skriveni u dubokoj tami, koji ne dopuštaju da slikar povuče pravu liniju. Mučne, krive, napačene linije, kao polomljene i zle, napuštene, grešne i zagrcnute jabuke Van Goga.

Pitanje nije koja je slika prava.

Mi, naravno, već znamo da nije nijedna. Antički predeo nije ništa drugo do simbol. Ali ni moderni nije ništa drugo. Znamo da slika nika-da i ne može biti ništa drugo do znak. Ali dok antičkom slikaru pejsaža nije ni padalo na um da sedi u gaju i da navodnim kopiranjem drvca pobuđuje iluziju istine, moderni slikar, kao što se kaže, radi po prirodi. Izvor antičkog pejsaža čovek bi uzalud i tražio. Nigde na zemlji nema takvog žala, takvog drveta, takve pećine, takvog kamena, takvog cveta, izuzev u mašti slikara. Izvor modernog pejsaža, vele, postoji, svi ga mo-gu pogledati i da bi kontrola bila veća, može se i fotografisati. Antički slikar stavlja pred nas zamišljen, takozvani idealni predeo; častoljublje modernog slikara je veće, ili manje, ne može se pouzdano znati, ali uzo-rak je preuzet iz prirode.

Određnica je dakle: priroda. To je ona tema koju antički slikar ili nije poznavao, ili nije ni uzimao u obzir. A to je ona tema na kojoj radi moderni slikar.

Jedini slikar na koga se moglo računati u ovom teškom pitanju jeste Džon Raskin. U svojim *Modernim slikarima* tokom dugih poglav-lja govori o antičkom i modernom pejsažu. Bavio sam se njime i da sam od celog poduhvata imao samo toliko koristi što sam dve sedmice pro-veo u prisnom prijateljstvu s Raskinovom knjigom, i to bi bilo dobitak.

Po njemu, moderna slika se razlikuje od antičke u tome što je ob-lačna. Oblak, po sebi se razume, nije ono što bi neobrazovan čovek po-

mislio, para koja plove u vazduhu, baca senku na zemlju i zaklanja sunce. Onaj ko to zamišlja tako prosto, ne poznaje Raskina. Služba oblaka, service of the clouds, znači da je svetlost potisnuta sa slike. S tim je u suprotnosti pravac koji »ponižava svete elemente boja«. Nema više blistanja. Nema više plavetnila vedrog neba. A kada nebo postaje oblačno, smračuje se i raspoloženje iznutra. Od lepog čoveka odjednom postaje ružno i smešno biće. Čovek više nije religiozan, nego naučan. Obožavanje melanholičnog Ja — troublesome selfishness — na oblačnoj slici odgovara tamna psihologija. To je »unparadised« modernog čoveka, situacija istiskivanja iz raja.

Kao što se vidi, Raskin govori o moralu pejisaža. To ni on ne poriče. Ne kao da ne bi bio u pravu. Promislimo dobro i videćemo da ni jedna od ovih prekrasnih reči nije neistinita. Ova metafizika oblaka opravdana je u svakom pogledu, stopostotno. Nevolja je samo u jednom: nije o tome reč.

Kaže se da je prirodu otkrio Ruso. Što se mene tiče, uopšte ne verujem u to, jer su holandski pejisažisti pre njega već dobrih stotinu pedeset godina znali za istu tu prirodu. U novije vreme sve negativnije vidim Rusoa: njegovo obožavanje instinkata i prirode nije, po meni, ništa drugo do salto mortale smisla. U Rusou izvršava ubistvo dekartovski rezon. Zbog toga je naglasak kod njega više na tome da um nije, nego na tome da instinkt jeste.

U docnijem uopštenom obliku prirodu sam najpre našao kod Direra. Ne kao jednu sliku, kao konačno i pouzdano rešenje. To su njegovi neistaknuti mali crteži i skice, kao što su bube, cvetovi, trave, klice modernog pejisaža. Kopirane po prirodi i s takozvanom vernošću. Ovde vidim da se javlja moderna iluzija, prirodnost. Severnjak i protestant? Jeste. Ali što je severnjak i protestant, takode je znak, kao Raskinov oblak, ili zatalasana linija i pod njom riba.

Kasner je bliži. Ali ni u njegovom razlikovanju koje čini između predela i prirode ne mogu da se skrasim. Naravno, to dvoje se ne sme pobrkati. Priroda je celina, neograničena, a pejisaž je samo od nje odsečen, proizvoljno odvojen deo. Okvir je pribor pejisaža; priroda nema okvira.

Lepo je ono kako Kasner karakteriše razdoblja. Između Grka i pejisaža su bogovi. U srednjem veku je više strasti nego perspektive. Renesansa je veliki čilim. Stil prirode se javlja početkom XIX stoleća, i to kod Engleza: Šeli i Tarnar.

Razliku između antičkog i modernog pejisaža nedvosmisleno sam ovako definisao: antički pejisaž je slika ideje, moderni park slika stvarnosti.

Ovo do sada je opšte mesto. Ne želim da se pripiše meni. O slikanju ideja, nadam se, imate obaveštenja. Ne želim da vam opterećujem sećanje onim anegdotalama po kojima su ceo stari vek, srednji vek, pa čak i renesansa omalovažavali stvarnost. Živi čovek i predeo bili su sama prilika da se naslika sasvim fantastična slika koja odgovara zakonima harmonije. Ta slika nije ni htela da liči na stvarnost. Deset godina posle smrti niko se više neće sećati pravog Lorenca di Medičija, veli Mikelandelo, ali će se njegovoj statui diviti i posle hiljadu godina. Ko zna kakav je bio stvarni Ahil? Znamo samo ideju Ahila. Kakav je bio vrt nimfe Kalipso? Znamo samo idilu.

Neobično je kako se dugo očuvao idealni predeo. Portre se već odavno slikao po prirodi, kao u slučaju Đokonde, a predeo iza nje još je uvek bio idealan. Ni moderno doba nije moglo da ga se potpuno odrekne: o tome svedoče slike Hodlera, Pivisa de Savana, Beklina, Segantini-ja.

Medutim, pitanje je zapravo sledeće: nema sumnje da idealni pejisaž ne želi biti istina. Ali da li je stvarni predeo, koji želi da bude realan, zaista istinit? Idealni predeo je idealan. Stvarni predeo je zaista stvaran. Ali kako stvari stoje s istinom? Suština moje tvrdnje je da je moderni pejisaž, koji želi verno da predstavi stvarnost, isto tako malo istinit, kao i antički pejisaž koji želi da predstavi ideju. Priroda koja se vidi na modernom pejisažu isto je tako malo istinita kao ona koja se vidi na antičkom pejisažu. Radije se slikao idealni pejisaž, priroda stvarnog predela pak, koji slikaju moderni, isto je tako daleko od istine kao ideja.

Priroda i istina nisu istovetni. To se ne može dovoljno istaći i u daljem interesu treba zapamtiti: predstavljanju prirode na modernom pejisažu nema nikakve veze s istinom.

U redu. Moderni pejisaž ne predstavlja ni ideju, ni istinu. Pa šta onda predstavlja? Prirodu. Odrednica je: priroda. Ali šta to znači priroda?

Neću vas zamarati značenjem grčke reči physis, latinske natura i naše priroda. Samo ću reći da reči izvorno nisu imale ništa s istinom. Ono što je prirodno još ne treba da je istinito; zato ono što je priroda još ne treba da je istina. Priroda i istina se međusobno ne pokrivaju. Kako da to jasnije kažem?

Dakle, pretpostavka je ovo: u stvarnoj prirodi nema više istine nego u ideji. Time ni izdaleka niko nije rekao da je stvarna priroda irealna. Pa nije ni ideja. Svi znamo da u ideji postoji veoma ozbiljan sadržaj realnosti na koji treba računati. Oni koji suprotstavljaju ideju i realnost, govoreći da su one suprotne, da nema ni ideje u realnosti, niti realnosti u ideji, oni stvar ne shvataju. Ideja odista ima duboko zasnovanu realnost. U svakom slučaju, bar isto toliko kao i takozvana priroda.

Konačno, situacija je takva da istinu ne prikazuju ni ideja ni slika prirode. Ono što od početka novog veka nazivamo naturalističkim slikarstvom i čija je iluzija takozvana vernost, isto tako malo liči na istinu kao i ideja. Slike Konstebela ili Rojsdala isto su tako daleko od istine baš kao i freske u Pompeji, i Verharenov predeo je isto tako daleko kao Homerov vrt nimfe Kalipso. Ubeden sam da istinu, odnosno stvarnu situaciju, kako ono što postoji zaista postoji, niko nije naslikao, čak niko nije ni video i niko ne može ni da naslika, jer niko ne može ni da vidi.

Krenimo od nekog datog slučaja. Predlažem Koroovo delo koje predstavlja šumski put, u pozadini nekoliko seoskih krovova i crkveni zvonik. Naslov slike: Staza prema crkvi. Pogledajte sliku i priznajte da vam je prvi utisak sledeći: početak je leta, nedeljno jutro, noć je bila sveža i dan će biti topal, vazduh je, medutim, još svež i u šumi je tišina, jedi-

no se razleže zvuk zvona. Sada vas pitam: gde ste vi videli početak leta? Na tamnozelenim krošnjama? Po boji neba? Po oblacima? Po stazi? Gde vidite nedeljno jutro? Gde vidite da je noć bila sveža? Da će dan biti topal? Ne umete da odgovorite. Priznajem, ne umem ni ja. Ali ako bi se neko usudio da kaže da je ova slika nastala u septembru i to popodne, ismejao bih ga i preporučio mu da se bavi nečim drugim, jer se u slike ne razume. Inače, čak sam se usudio da navedem i zvuk zvona, znam da će služba započeti tek kroz četvrt sata, jer se oglasilo samo prvo zvon.

Pod imenom Prirode već nekoliko stotina godina podrazumevamo ukupnost pojava koje možemo opaziti. Slika Koroa je samo ovakva pojava. Vazduh, boja šume, sunčeva svetlost, oblak, toplota, isparenja, zvuk zvona, sve su to takve pojave koje se mogu opaziti i čulima shvatiti, slike koje su namenjene čulima. A sve to pak nije ništa drugo do priroda kao pojava, kao čulni utisak.

Pogledajte slike Kloda Lorena, van Ostadea, Teodora Rusoa, Davida Koa, De Vinta, Rembranta, ili bilo koga drugoga, i videćete isto. Pejisaž će u svakom slučaju hteti da prikaže pojavu. Pojavu a ne istinu. Da one međusobno nisu jednake, nadam se, znate to. Na ovim slikama postoji osobena mistika osećanja, nasuprot mistički ideja antičkog pejisaža. Oba pejisaža su mistika i kakav im je odnos s istinom to se ne može ustanoviti, jer ako o istini i imamo nekakvo mutno osećanje, dovoljno nam je samo da bismo utvrdili: pejisaž nije istina.

Svakako je bitno olakšanje što od sada više ne tražimo sličnost, vernost modernog pejisaža, da li je drvo zaista bilo tako, sunce zaista tako sijalo i more imalo zaista takvu ljubičastu boju. Nema ni govora o podražavanju.

Moderni pejisaž ne kopira. Prikazuje pojavu. Špengler veli da je čulna pojava kosmički dodir. Kosmicher Takt. Kosmički ritam. Objasniti kakav je mistični momenat ova čulna pojava, zahtevalo bi toliko prostora da nećemo pokušati. Preporučujem knjigu Karla Velikša, pročitate je i razumećete da ovu visoku delatnost čovekova duha treba videti u novom tumačenju. Druga dobra knjiga koja se odnosi na ovo jeste delo *In defence of sensuality* Dž. K. Povija. Samo je zalosno razumevanje hrišćanstva i pogrešno tumačenje moralne askeze srozalo duhovnu vrednost čulne pojave tamo gde se ona danas nalazi i predstavlja grešnu radnju koju treba izbegavati. Čulnu pojavu ne treba odbaciti, nego prodreti u njenu suštinu samu, — prožeti je, — produhoviti.

Moderni pejisaž je produhovljenje prirode. Prikazivanje kosmičkog dodira koji dotiče oči. Sada već valjda razumete zašto na Koroovoj slici upućeni vidi i treba da vidi pre svega letnje jutro, svež vazduh i da čuje zvuk zvona. Slika prikazuje ovaj dodir. Slika taj ritam sveta. Šuma, staza, krov, zvonik su važni? Jesu. Jer su to one pojave koje su prikazane. To su oni određeni znaci i hijeroglifi, kao zatalasana linija i riba. Moderni pejisažista se nikako ne može nagovoriti da naslika vrt nimfe Kalipso. Izložba na kojoj bi bili izloženi danas idealni pejisaži, ubila bi nas dosadom. U prirodi tražimo postojeći kosmički dodir, određeni mistični momenat čula. Kakva je veza ovog momenta s istinskom prirodom? Slike ne prikazuju ono što jeste, nego ono što, kako da kažem: »jeste«, pod navodnicima i podvučeno, — mislim, ono što je shvaćeno.

Želim da načinim razliku između sakralnog i profanog predela. Sakralni predeo je uvek drukčiji iz razdoblja u razdoblje. Takav je vrt nimfe Kalipso, ali i Verharenov predeo. Fantastična brda na slikama Golgotte iz srednjeg veka, idealni predeli dekorativno slikani u pozadini portreta u doba renesanse, pejisaži na slikama Bern-Džonsa, ili Marea, sve je to sakralno.

Profane predele teže mogu da okarakterišem, i to zbog toga jer imena slikara koji ih slikaju ili nisam ni čuo, ili sam ih smesta zaboravio. Slike koje spadaju u ovu grupu tradicija naziva kičem. Profani predeo je kičerski. Mazarija. Besmisleno i laičko i bedno traćenje boja.

Medutim, ovako to izgleda sasvim aljkavo. Preciznije rečeno: sakralni predeo je onaj iza kojega se nalazi istina i u kojem je istina; profani predeo je onaj iza kojega nema istine. Istina se ne može prikazati. Nije ni vidljiva. Istina je nadidejna, nadstvarna, nadprirodna, nadčulna, nadpojvna — istina je ono što drži ideju, stvarnost, prirodu, pojavu. To je tako. Slikar mora da prikazuje čulnu pojavu i treba da zna da istinu nikada ne može videti. Pojava je samo znak. Kao zatalasana linija i riba. Uvek mora da prikazuje znak, ali mora uvek znati: ja o slici koja je samo znak i ništa više i koja nema nikakve veze s nedostižnom i neizrazivom i nevidljivom istinom. Nedostižna je, ali mora biti na slici; nevidljiva je, ali se mora videti. Ne može se opaziti, ali se mora prikazati a ne može se prikazati, ali se mora opaziti i samo ona jedna jedina se sme i treba opaziti i prikazati. Ako na slici nema istine, onda je profana i može se baciti u vatra. Jedino je onda sakralna, odnosno jedino je onda uzvišena, ako prikazuje istinu.

Otkriće je novog veka da se i bubašvaba može prikazati sakralno (Direr) i odbačeni opušak cigarete ne samo uznesenje Bogorodice; za to ima hiljade primera. Znamo da busen trave, most, cvet, činija jabuka, ako su znak istine, mogu biti i jesu sakralni. A istovremeno znamo da se profano može prikazati i Hristovo rođenje, i vaskresenje, kao što i za to ima hiljadu primera, mnoštvo podloga i strašnog kičeraja šeprijanaca, ako nisu znak istine.

Nećuvena inovacija modernog pejisaža je što je u prvi plan postavljen privid prirode i ovaj svet privida se koristi da se u dosadašnjim naizgled beznačajnim pojavama obuhvati neuhvatljiva istina koja postoji u njemu.

Šta predstavlja? Muvu? Kapljicu kiše? Ruku! Brdo? Maslinov gaj? Svejedno. Slika naslikana po pešačkom mostu može biti istinskija od Veronikinog ubrusa, ako je u njemu sakralni čulni dodir. Moderno slikarstvo je očitavanje sakralnih mogućnosti u čulnim pojavama.

Na pitanje, šta ovde znači pojam sakralno, odgovoriti je jednostavno. Sakralno znači sveto. A sveto znači ono što jeste. Što zaista jeste. Što nije površno, nije prolazno, nije privremeno — nego je biće, večno, besmrtno. Dakle, ne ono što će proći, nego ono što — jeste. Što je istina. Uvek je istina i svuda je istina. Što stvarno jeste. A ono pak što je i večno, i životno, i besmrtno, i istina, što je sveto, što je sakralno, što jeste, to je Jedno jedino na svetu.