

Uvod

Ovaj rad bavi se problemom likovne teme melankolija u modernom slikarstvu 20. stoljeća, uzimajući za primjer jednog modernog slikara u čijem je likovnom opusu upravo tema melankolije zauzimala povlašteno mjesto. Giorgio de Chirico (1891-1952), talijanski slikar grčkog porijekla, najplodniju svoju stvaralačku fazu je, moglo bi se reći, u potpunosti posvetio jednoj likovnoj temi koja se u likovnoj i drugim tradicijama zapadnog kulturnog kruga afirmirala do statusa stanovite opsesije. Likovna tradicija, koja nas ovdje presudno zanima, počinje sa Dürerovim slavnim bakrorezom čija je dubinska značenja skoro pa iscrpila ikonologija kao sub-disciplina ili pravac u okviru moderne povijesti umjetnosti, pri čemu se u prvom redu misli na istraživanja Ervina Panofskog. Između Giorgia de Chirica i Albrehta Dürera stoji, međutim, vremenski razmak od gotovo pet stoljeća različitih pristupa ovoj likovnoj temi u ovisnosti od duhovnih potreba svih onih epoha koje su se nizale od renesanse pa do dvadesetovjekovne moderne.

Sredinom druge dekade XX. stoljeća, počinju se na području starog kontinenta, suočenog sa katastrofalnim ishodima I svjetskog rata, formirati umjetničke estetike koje neće sa prijeratnim avangardnim pokretima dijeliti ono povjerenje u ideju civilizacijskog napretka, tekovinu devetneastovjekovne moderne, tog azdoblja velikog tehničkog razvoja s vrhuncem u industrijskoj revoluciji, što će svoj najradikalniji estetičko-politički izraz pronaći u manifestima i umjetničkim praksama talijanskog futurizma. Suprotno futurističkoj modernosti, umjetnici čiji će rad značajno obilježiti predstojeći međuratni period okrenuti će se plastičkim principima daleke prošlosti, ne bi li zasnovali jednu posve drugačiju estetiku na ruševinama utopijskog sna prijeratne Europe. Eklatantan primjer ovog retrogardnog estetičkog zaokreta u pravcu prošlosti je, smatra se, između ostalog i *pittura metafisica*.

Susret dvojice talijanskih, Giorgia de Chirica i Carla Carre (1881 – 1966), u vojnoj bolnici grada Ferrare, nekadašnje prijestolnice moćne dinastije kojoj je pripadala i Isabella d'Este (nakon porodice Medici i Lukrezie Borgia možda i najznačajnija pokroviteljica umjetnosti na vrhuncu renesansnog procvata umjetnosti), biti će upravo sudbonosan događaj za nastanak škole metafizičkog slikarstva, pravca klasicističkog po sklonosti pronalaženja uzora u estetici prijašnjih epoha, te naglašeno pesimističnog spram ukupnih orijentira suvremene mu umjetničke i društvene pragmatike. Ovako opisana duhovna situacija ove škole može se barem odnositi na Giorgia de Chirica, za razvoj ove estetike dosljednijeg, a za povijest umjetnosti relevantnijeg rodonačelnika pravca, dok će Carlo Carrà, za čije se ime vezuje i bliskost, štaviše predvodništvo u futurizmu prijeratnog perioda, ipak znatno kraće i na tehničkoj razini stvaralaštva manje konzistentno sudjelovati u razvoju ideje *pittura Metafisica*. Povijest umjetnosti pridružuje ovom pravcu i Giorgia Morandia (1890 – 1964), po sudu mnogih, najvećeg talijanskog slikara XX. stoljeća, a po svemu sudeći i zbog ponovnog otkrića metafizičke postojanosti predmeta koju snažno izražavaju njegove raznovrsne mrtve prirode.

Nakon godine 1917. kada će boraveći u vojnoj bolnici De Chirico otkriti posebnu atmosferu ulica, širokih trgova i monumentalnih zidina ovog grada bogate kulturne ostavištine, a Carrà, opet, razočarenje u koncepcije s kojima je do tada bio blizak, početi će štampanje njihovog

časopisa indikativnog naziva *Valori Plastici*, a u istom periodu biti će upriličena i likovna izložba „Epoha“ u Rimu, koja će okupiti, između ostalog, i predstavnike grupe slikara okupljenih oko pomenutog časopisa.

Izložba iz 1918. godine u Rimu biti će stanovita prekretnica za De Chirica, koji se do tada, doduše, kao relativno priznat ali i jednako neshvaćen slikar, kretao u društvu uvaženih umjetnika, kritičara i raznih modernih *arbitara elegancije*, naročito u Parizu, središtu europske umjetničke moderne. De Chiricov će se umjetnički život trajno odvijati na potezu Italije i Pariza, pa stoga i ne iznenađuje srodnost sa surrealizmom, koja mu se redovito pripisuje, unatoč tomu što ju je sam uporno i redovito negirao. U njegovim memoarima, objavljenim tek koncem šezdesetih godina, slikar nerijetko izražava prezir spram suvremenika i njihovih pogleda na slikarstvo, kao i spram većine predstavnike slikarskih pravaca koje će povijesna perspektiva *a posteriori* smatrati temeljnim umjetničkim momentima moderne, a to se odnosi podjednako na Andrea Bretona, po De Chiricovom smatranju, utjelovitelja sveukupne krize intelektualnih i umjetničkih vrijednosti svoga vremena, tako i na Pabla Picassa, o kome talijanski slikar nije mislio ništa dobro. Doima se da je jedina utjecajna figura pariške kulturne elite koju je De Chirico uvažavao bio Guillaume Apoliner, iako ga ovaj u svoj koncizni presjek onovremenih tendencija u umjetnosti i književnosti pod nazivom *Novi duh* nije uvrstio. Bez obzira na to, postoje brojna svjedočanstva o tome da je poštovanje u slučaju De Chirica i Apolinairea bilo uzajamno, ali i nekoliko slikarovih refleksija o vlastitom stvaralaštvu koje iskazuju neobičnu i pomalno pompeznu rezigniranost zbog osjećanja da njegov rad nikada nije bio niti će ikada biti adekvatno valorizovan ili uopšte shvaćen.

Redovito tumačenje De Chiricovog *metafizičkog slikarstva* kao konzervativnog i modernog umjetnosti nesvojstvenog retrogardnog pravca također je dovedeno u pitanje, i to upravo na temeljima čisto ikonografskih observacija. De Chirico nam se, poradi načina na koji je pristupio jednoj likovnoj temi, u jednom trenutku ukazao kao izraziti antitradicionalist, bez obzira na to što je u formalno-estetskom pogledu grčevito nastojao sačuvati klasične postulate slikarske umjetnosti. Gotovo da je riječ o nekoj vrsti običaja kada se školi *pittura metafisica* i njenom rodonačelniku Giorgiu de Chiricu kategorički dodjeljuje status anahrone, regresivne i u kontekstu moderne XX. stoljeća krajnje usamljene umjetničke pojave. Sam pojam slikarske škole, kako je obrazloženo u *Teoriji avangarde* Renata Poggiolia, doduše implicira tradicionalizam posve suprotan koncepciji umjetničkog pokreta kakav su prigrlile avangarde. U eseju *Povratak zanatu* De Chirico se zalaže za povratak tradicionalnim pristupima školovanju slikara, učenju crtačkoj vještini, konzervativnom odnosu poštovanja prema starijem majstoru, a traktat *Slikarska tehnika* započinje zaključkom: „Jedan od uzroka današnjoj dekadenciji slikarstva jeste potpuni nedostatak vještine, *tehnike*“¹.

Osobinama ove retrogardne estetike smatraju se uglavnom oni aspekti likovnog djela koje je modernistički kult inovacije odbacio kao zastarjele postupke što pripadaju umjetničkoj prošlosti, te se tako ističu De Chiricova privrženost mimetičkom prikazivanju i tradicionalnoj figuraciji, perspektivizam, koji su suvremenici bezuslovno odbacili, prigovara mu se nedostatak stilske autentičnosti svojstven eklekticizmu, itd. Clement Greenberg, čije teorija *specifičnosti medija*

¹ Giorgio de Chirico, „The Technique of Painting,“ u *The Memoirs of Giorgio de Chirico*, ur. i prev. Margaret Crosland (London: Da Capo Press, 1994), 231-243.

(„medium-specificity“) nije ništa drugo do istorijska apologija apstraktne umjetnosti, mogao je, i to s pravom, budući da ga je smatrao nadarenim slikarom, De Chiricovo „posve logično neprijateljstvo prema svakom istinski modernom slikarstvu“², objasniti jedino kao parodiju stilova na koje se referirao, što je i proizvelo „novu koncepciju likovnog prostora“³ i niz kasnijih modernističkih estetika koje će upravo ovog zakletog tradicionalistu odabrati za uzora. Isti, uslovno rečeno, 'sljedbenici' De Chiricove vizije odreći će ga se u onom trenutku kada se njegov historicizam uistinu počne rukovoditi epigonskim afinitetima, no stvar je u tome što se od tog trenutka, preciznije nakon 1920. godine, jedva može govoriti o *metafizičkom slikarstvu* u izvornom smislu. Clement Greenberg obrazlaže da nakon parodije de Chirico „više nije imao kamo ići“⁴, Max Ernst će njegovo pozno žanr-slikarstvo nazvati umjetničkim samoubistvom, a Gustav Rene Hocke trenutkom kada je „postao žrtvom nesporazuma o tome što je *grande pittura*.“⁵ Paolo Picozza, jedan od boljih poznavalaca de Chiricovog djela, više puta je branio čast majstorovog naslijeđa razotkrivajući brojne falsifikate, u čemu je dosta odmagala činjenica da je i sam de Chirico bio sklon autoplagirati vlastita slike iz ranog perioda, nerijetko pritom falsificirajući i datum nastanka djela. Krajnje radikalna raskorak između slavnog *metafizičkog perioda* i onog što je uslijedilo nakon, naročito zbog toga što je suvremenici bio tako eklatantan, vrijedi uzeti za polazište u razmatranju problema retrogarde u modernoj umjetnosti čega je uzorak dakako slikarski pravac koji je De Chirico, *pictor classicus*, odlučio nazvati metafizičkim.

Unatoč mnogobrojnim anahronizmima, koji su se u De Chiricovom slučajju očitovali koliko u formalnim aspektima njegovog slikarstva toliko i u njegovim esejističkim problematizacijama moderne umjetnosti, vjerujemo da postoje dobri razlozi da se ikonografska struktura njegovih *melankolija*, naslikanih u najplodnijoj etapi njegovog slikarstva, protumači kao svojevrsna *inovacija* u odnosu na dugu tradiciju ove likovne teme, od Dürera pa do Edwarda Muncha i Salvadora Dalija. U drugom poglavlju ovog rada, razmatramo upravo kontinuitet te tradicije, odnosno etape u razvoju likovne teme melankolije u povijesti slikarstva koja se bitno oslanjala na ikonografske obrasce uspostavljene Dürerovim bakrorezom *Melencolia I*, no tokom epohe romantizma počinje proživljavati i stanovite preobrazbe naglaska. Upravo ono što nedostaje načelnim predstavnicima estetičke moderne, kao što su Edward Munch i Salvador Dali, pronalazimo u De Chiricovom slikarstvu kao faktor promišljenog i osviještenog *napuštanja* tradicionalnog okvira *melankolije* kao likovne teme u slikarstvima Zapada.

Treće poglavlje, shodno tome, posvećujemo konkretnim aspektima tog ikonografskog diskontinuiteta, odnosno motivima koji u De Chiricovom slikarstvu imaju zamijeniti ono što je tradicijom uspostavljeno kao uopšte nužno za tematiziranje melankolije u slikarskoj umjetnosti. Bavimo se, dakle, problemom *odsustva čovjeka* u De Chiricovom slikarstvu, motivima usnule Arijadne, mehaničkog časovnika i sjenkom kao podjednako formalnom i ikonografskog konstantom njegove estetike, a time uvodimo u horizont razmatranja i činjenicu filozofskog

² Clement Greenberg, „Giorgio de Chirico at The Acquavella Gallery“, *Metafisica* no. 3-4 (2004), 493.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Gustav Rene Hocke, *Svijet kao labirint*, prev. Nadežda Čaćinović-Puhovski (Zagreb: August Cesarec, 1991), 40.

utjecaja Friedricha Nietzschea kako na njegovog slikarstvo tako i formiranje njegovog poimanja slikarske umjetnosti općenito.

Četrto poglavlje, na osnovu zapažanja o postojanju jednog specifičnog motiva u De Chiricovom slikarstvu, nastoji proniknuti u zagonetnu sponu između *pittura metafisica* i astronomije. Upravo je motiv *epicikla*, porijeklom još iz Ptolomejeve astronomije, omogućio da se u De Chiricovo poimanje melankolije i slikarski tretman ove teme razumiju u cjelosti. Preciznije rečeno, na osnovu određenih elemenata njegove ikonografije, koji upućuju na utjecaj astronomske epistemologije, bi se moglo reći da se Giorgio de Chirico, unutar tradicije likovne teme melankolije, pozicionira kao vrlo *originalan* umjetnik, budući da ista likovna tradicija, barem koliko znamo, ne poznaje slikarstvo koje je, baveći se melankolijom, toliko insistiralo na sponi između melankolije i astronomije, drugim riječima, na vezi koja se od prastarih davnina smatrala neraskidivom, a to je veza između *tjelesnih tekućina* i *zvijezda*. Ovo poglavlje, osim toga, pokazuje da je De Chirico odnos prema jednoj likovnoj temi prožet dubokim razumijevanjem višeslojnosti kulturoloških značenja koje je povijest zapadnjačkog duha povezivala sa melankolijom. Onog trenutka kada je lica svojih *manichina* ukrasio ikonografskim motivom *epicikla*, dakle slikom jednog drevnog astronomskeg koncepta, De Chirico je pokazao da mu je potpuno jasno da se melankolija, od Dürera pa naovamo, ne može posmatrati izolirano od problema ljudskog saznanja, što će reći, od temeljnih epistemoloških pitanja zapadnjačke civilizacije. Upravo to mu je, kroz složene odnose kontinuiteta i diskontinuiteta, mjere dosljednosti i odustajanja od pravila, omogućilo da na izvjestan način dovrši tradiciju jedne likovne teme i zaključi njen razvoj barem onoliko upečatljivo koliko je to učinio genij Albrechta Dürera kada je tu likovnu tradiciju svojim slavnim bakrorezom utemeljio i započeo.

Glavninu literature i izvora koji su pomogli ovom istraživanju čine uistinu kanonska djela moderne povijesti umjetnosti. Erwin Panofsky, Fritz Saxl i Raymond Klibansky su svojom zajedničkom studijom *Saturn i melankolija* zapravo doprinijeli mogućnosti da se tradiciju likovne teme melankolije misli kao kontinuitet. Također, čitanje Dürerov melankolije Bogdana Suhodolskog u knjizi *Moderna filozofija čoveka* pomoglo je da se ova likovna tema misli u njenim humanističkim obzorjima, od renesanse pa do dvadesetovjekovne moderne. S druge strane, *Geneza kopernikanskog svijeta* Hansa Blumenberga i nekoliko drugih zanimljivih radova koji se bave pitanje povijesti astronomije kao znanosti, otvorili su perspektivu razmatranja te, već spomenute, zagonetne sponu između jednog modernog slikarskog pravca i epistemoloških temelja zapadnjačke civilizacije. Pronalazak čitavog opusa De Chiricove esejističke ostavštine, koju već nekoliko godina redovito objavljuje u nizu publikacija Fondacija Giorgio & Isa De Chirico, bio je plodonosan jer je o pitanjima kojima smo se ovdje bavili ponudio perspektivu samog slikara, a iznova se pokazuje, koliko god to izbjegavali priznati, da to motrište nikako ne može biti zanemareno.

II

Likovna tema melankolije u slikarskoj tradiciji Zapada

2.1. Ikonologija likovne teme

U obimnom repozitoriju likovnih tema umjetničke tradicije Zapada, na čijem popisivanju i sistematizaciji zahvalnost dugujemo poduhvatima nekolicine autora, počevši od Cesarea Ripe, pa u novije vrijeme do Jamesa Halla, rijetko da jedna uživa dugovječan i povlašten status poput likovne teme *melankolije*, koja kao fenomen zasebno uzet prevazilazi okvire povijesti umjetnosti, spadajući tako i među velike opsesije zapadnjačkog duha. Ono što bi erudicija u oblasti književnog stvaralaštva prepoznala kao povijest retoričkih toposa ili figura stila, a kulturna antropologija kao kontinuiranu obnovu onog *arhetipskog*, to u povijesti umjetnosti pronalazi ekvivalent u tradiciji likovnih tema, čije je poznavanje, prema mišljenju Erwina Panofskog, od presudne važnosti za onu razinu istraživanja koju ikonolozi smatraju razinom *suštinskog značenja* likovnog djela, odnosno svijetom „simboličkih vrijednosti“⁶ ili poviješću „kulturnih simptoma“⁷, budući da se upravo „specifičnim *temama* i *idejama*“⁸, kako je objašnjeno na uvodnim strancima njegovih *Ikonoloških studija*, „izražavaju *bitne težnje ljudskog duha*“⁹.

E. Panofskoga, koji je definirao metodološke postulate i ponudio pojmovni aparat ikonološkog pravca u proučavanju umjetnosti, posve opravdano smartamo znanstvenikom čiji su interpretativni interesi i nesvakidašnje hermeneutičko osjetilo pomjerali ovaj pristup još jedan korak dalje u pravcu kulturologije, kao što je i njegov učitelj Aby Warburg već ranije zacrtao tako širok antropološki okvir proučavanja djela umjetnosti s akcentom na njihovoj sadržini. Drugim istraživačima likovnih tema bilo je pak dostatno preduzeti se ipak nimalo skromnijeg zadatka sakupljanja građe. *Enciklopedija komparativne ikonografije* koju je uredila Helene E. Roberts broji više od hiljadu stranica po abecednom principu sistematiziranih likovnih tema sa iscrpnim popisom umetničkih djela na svaku od njih zasebno. Pionirski poduhvat ove vrste istraživanja dogodio se mnogo ranije, preciznije za vrijeme baroka, kada talijanski ikonograf Cesare Ripa objavljuje priručnik alegorijskih predstava, zapravo studiju moralne emblematike njegovog doba pod naslovom *Iconologia*, određivši time mnoge buduće pravce istraživanja likovne tradicije sa stanovišta njihovih tematika. U pet stoljeća modernijem Hallovom *Rječniku tema i simbola u umjetnosti* pronalazimo, recimo, biblijske teme poput *Preobraženja* ili *Primopredaju ključa*, zajedno sa njima i one koje su tvorevina žive narodne imaginacije, poput *Operacije izbijanja buba iz glave* gdje se snagom satiričke poruge tematizira nepouzdanost znanje nadriljekara-varalice.

Iako nipošto jedina što bi se u opsegu ovih obimnih sistematizacija mogla smatrati neizostavnom, *melankolija* kao likovna tema jeste specifična utoliko što njeno porijeklo nije ni u biblijskoj ni u drevnoj mitološkoj tradiciji, a svakako nije ni jedna od živopisnih legendi pučkog naslijeđa. Melankolija je, svojim porijeklom u drevnim mističkim, uslovno rečeno, proto-

⁶ Erwin Panofsky, *Ikonološke studije*, prev. Svetozar M. Ignjačević (Beograd: Nolit, 1975), 29.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

znanstvenim diskursima, u prvom redu jedna *konceptija*, i upravo budući takva, ona začuđuje svojim višestoljetnim opstankom kroz brojne preobrazbe, varijacije i adaptacije u svijetu umjetničkog naslijeđa. Drugim riječima, *melankolija* nije pripovijest, kao što je biblijska priča o Abrahamu i Isaku ili o četiri čovjekova vijeka koju nalazimo u starogrčkoj mitologiji i kod Hesioda, već je bila i ostala jedno *poimanje*, prvobitno svijeta, a kasnije i čovjeka, i to jednog određenog tipa čovjeka. No, što je još zanimljivije, melankolija se, unatoč svojoj nepripadnosti sustavu mitologija, biblijskih predanja ili pučke mašte, prepoznavala u svakom od tih okvira kao svojstvo pojedinih individua i kao fenomen od amblematskog značaja za razumijevanje čovjekove prirode. Konačno, melankolije je jedan od rijetkih, a među rijetkima ujedno i jedini *koncept* koji je povijesti duha tematiziran s učestalošću jednakom tumačenjima „velikog kodeksa“, kako ga je imenovao kanadski komparatist Northrop Fry. Uzmemo li je kao karakternu osobinu ili temperament, melankolija pripada onoj kategoriji *pojмова* koji su svoja alegorijska uprizorenja pronalazila podjednako u bogatim tradicijama srednjovjekovnog, renesansnog i baroknog slikarstva, s tom razlikom što melankolija, kao likovna tema u odnosu na *lijenost*, *oholost* ili *slavoljublje*, zadržava dodatni faktor specifičnosti - kompleksniju povijest preobrazbi, koja implicira i njenu kulturološku složenost. Tretiramo li je pak kao koncept u čistom smislu riječi, kakav je, recimo, *vrijeme* ili *povijest*, maštovitost njenih povijesno uvjetovanih varijacija začuđuje sugestivnom konkretnošću i bogatstvom motiva koji učestvuju u predstavljanju nje kao likovne teme.

Kod Ripe je melankolik u društvu ostalih temperamenata (kolerik, sangvinik, flegmatik) koji skupa čine sustav četiriju kompleksija, inače prenošen kroz mnogobrojne varijante doktrine humoralne patologije od drevnog do modernog doba, a talijanski ikonolog ga opisuje na sljedeći način:

„Smeđe boje, postavljajući nogu na kocku, u lijevoj ruci drži otvorenu knjigu, kao da bi učio. Usta su mu zamotana; u desnoj mu ruci kesa sa zlatnicima, na glavi vrabac. Usta (prigušena) označavaju tišinu nastalu uslijed hladnoće; knjiga - čovjeka ovisnog o učenju. Vrabac označava samoću, jer ne opšti sa drugim pticama; kesa - gramzivost, koja vlada među melankoličnim ljudima.“¹⁰

Prema Hallu, melankolija, *Saturnova kći sjetnog i mračnog raspoloženja*, „može imati krila, a uza nju se, općenito, (...) nalazi pas“, a njena poza „jer kadšto sjedi za stolom držeći glavu u rukama – možda odražava očaj što je stekla konačnu mudrost i znanje, ili jer je izgubila stvaralačko nadahnuće“¹¹. Onako kako Ripa nalaže da melankolik treba u jednoj od ruku držati otvorenu knjigu, kao naznaku učenosti, tako i Hall primjećuje da je melankolik okružen knjigama, te da se u periodu baroknog slikarstva tom motivu pridružuje i lubanja, „koja nagovješćuje uzaludnost njenih napora“¹². Na slavnoj slici *Četiri apostola* Albrechta Dürera iz 1526. godine, Sv. Pavle, poznat po svom melankoličnom temperamentu, drži u lijevoj ruci zatvorenu knjigu i strepećim okom baca pogled prema posmatraču. *Enciklopedija komparativne ikonografije* nudi mogućnost tumačenja melankolije u kontekstu kršćanstva i njegovog temeljnog mita o *prvobitnom*

¹⁰ Cesare Ripa, *Iconologia* (London: 1599), 15.

¹¹ James Hall, *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, prev. Marko Grčić (Zagreb: Školska knjiga, 1998), 48.

¹² *Ibid.*, 49.

grijehu, tumačenje koje izvorno pripada, po svemu sudeći, Hildegardi iz Bingena. U srednjovjekovnom tumačenju, čovjek svojim pra-roditeljskim grijehom, što će reći padom u ovaj svijet dospijeva u stanje melankolije; moderna ideja *izgubljenih rajeva* uvelike je računala sa upravo ovom konotacijom koju je melankolija zadobila za vrijeme srednjovjekovlja.

Još jedna asocijativna veza koja se u tom višestoljetnom razdoblju razvila bila bi i ona između melankolije i lijenosti kao jednog od sedam smrtnih grijeha. Ono što će se nazivati *typus acedia* povezuje na razini ikonografske sličnosti predstavu melankolika i grijeh lijenosti, uzimajući prikaz psa za jednu od presudnih simboličkih učestalosti, što će reći da se melankolija, kao temperament ili karakterna dispozicija, savršeno uspijevala uklopiti u srednjovjekovnu doktrinu o sedam smrtnih grijeha. Popis likovnih djela koja u potpunosti udovoljavaju ikonografskom obrascu što će biti ustanovljen *a posteriori* upečatljiv je, između ostalog i po tome što mnoge od navedenih slika sadrže određene motive koji pripadaju ovoj temi iako za temu nemaju izričito melankoliju. Ovo zapažanje potvrđuje tačnost onoga što će sredinom XX. stoljeća predložiti Panofsky kada je u pitanju bakrorez Albrechta Dürera, naime, da je slavni renesansni umjetnik ovom predstavom melankolije uspješno sintetizirao nekoliko tradicija koje su do njega bile nespojive.

2.2. Matematika i melankolija Dürerovog bakroreza *Melencolia I*

Kao zasigurno najznačajnije likovno djelo koje za temu ima melankoliju, slavni bakrorez *Melencolia I* (Slika 1) možemo bez imalo proizvoljnosti uzeti za tačku u vremenu kada tradicija ove likovne teme poprima sasvim moderne karakteristike, te se i, shodno tome, njeno *suštinsko značenje* usložnjava. S druge strane, svojim dalekosežnim utjecajem kojim je trasilara pravce obrade kroz povijest slikarstva sve do XX. stoljeća, Dürerova slika melankoličnog anđela se nameće kao logično polazište komparativno-historijskog istraživanja tradicije likovne teme melankolije u odnosu na koju će se, kako ćemo vidjeti, Giorgio de Chirico pozicionirati na veoma neobičan način.

Prije svega, to više nije melankolija u nekom opštem smislu, već jedan poseban tip melankolične dispozicije, koji dospijeva u područje Dürerovog umjetničkog interesovanja (primjećuje Panofsky hvatajući se u koštac sa zagonetkom rednog broja *I* u nazivu) posredstvom jednog ezoterijsko-metafizičkog učenja izloženog u djelu *Occulta philosophia* Agrippe iz Nettessheima. Pretpostavivši da je Agrippin okultizam presudno utjecao na oblikovanje značenja ovog bakroreza, Panofsky sudi da je ovdje na djelu, i sasvim saglasno poglavljima o melankoliji u *Occulta philosophia*, tip „melankolije jednog imaginativnog bića“¹³, sasvim suprotan obliku melankolije „kakovog racionalnog ili spekulativnog bića“¹⁴. Ovo otkriće *novog značenja* Dürerovog bakroreza, osvjetljavanjem jedne posve drugačije linije utjecaja, ohrabruje Panofskoga da definitivno napusti tumačenje po kome *Melencolia I* crpi semantički potencijal iz filozofskih obzora fiorentinskog neo-platonizma¹⁵, poglavito Ficinovog djela *De vita triplici*, gdje izneseni

¹³ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky & Fritz Saxl, *Saturn i melankolija*, prev. Marina Kralik, Martina Kolarec, Judita Uremović (Zagreb: Zadruga Eneagram, 2009), 294.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Vjerujemo da bi bilo korisno pomenuti i dva drugačija tumačenja ovog bakroreza, od kojih je jedno prethodilo, a drugo uslijedilo onom što ga je predložio E. Panofsky. U *Enciklopediji komparativne ikonografije* pronalazimo upravo

svjetonazori osporavaju matematičarima mogućnost bivanja pod utjecajem plemenitog Saturna. „Ficinovo djelo *De vita triplici*“, objašnjava autor, „teško da je moglo imati ikakav utjecaj na kompoziciju tog bakroreza, zato što je upravo ona ideja koja je esencijalna za Dürerovu kompoziciju, naime integralno međuprožimanje ideja melankolije i geometrije (u najširem smislu), bila ne samo strana Ficinovu sustavu, već mu je, zapravo, i proturječila.“¹⁶ Uočivši ovu esencijalnu nepodudarnost između neo-platonističkog učenja i sadržajnog smisla Dürerovog bakroreza, Panofsky se okreće drugom vjerovatnijem izvoru utjecaja, Henriku de Gandavu, čija su „gledišta supstancijalno bliža Dürerovima“¹⁷, utoliko što je melankolicima smatrao one pojedince „imaginativne naravi“¹⁸ i „talentirane za matematiku“¹⁹.



Slika 1: A. Dürer, *Melencolia I* (1514)

sponu sa firentinskim neo-platonizmom kao presudnu. „U cilju razumijevanja Dürerove *Melancolia I*“, objašnjava autor na strani 587., „(...) i veliki koncept romantičkog genija, nužno je uzeti u obzir petnaestovjekovnu presudnu ličnost Marislia Ficina. Ovaj fiorentinski humanist, koji je sinkretizirao antičke i srednjovjekovne ideje, slijedio je trag Williama od Auvergnua i izdigao melankolike do statusu polu-božanstva. Ficino je pripisao njegovanu *melanhcolia artificialis* (stanje umjetničkog genija) onima rođenima pod utjecajem Saturna i shodno tome u nasijeđe ostavio vrline određene crnom tekućinom do idućih doba“. Frances Yates, autor knjige *Okultna filozofija u Elizabetansko doba* smatra tumačenje koje je ponudio Panofsky svojevrsnim „razočaranjem“, smatrajući tezu da je riječ o duhu u trenutku kreativnog iscrpljenja suviše „romantičarskom“. „Dürerova Melankolija“, zaključuje Yates, „nije u stanju depresivne neaktivnosti“, već savim obratno, u „intenzivnom vizionarskom transu“.

¹⁶ Ibid., 290.

¹⁷ Klibansky, Panofsky & Saxl, *Saturn i melankolija.*, 291.

¹⁸ Ibid, 292.

¹⁹ Ibid., 293.

No, enigma rednog broja I time ostaje ipak nerazjašnjena pošto, implicirajući svojevrsnu gradaciju, ne odgovara ni Gandavovom određenju melankolije kao stanovitog nedostatka, koji prestaje biti temeljnom crtom naravi čim se um kontemplativno „uzdigne iznad razine imaginacije“²⁰. Tako je Panofsky, uporedivši dva učenja kroz semantičku prizmu Dürerovog bakroreza, riješio da mora postojati neka treća linija utjecaja, odnosno, izvjesna teorija gradacije spram koje bi brojčana oznaka imala smisla, jer je Ficino „mislio da je za imaginativni um nemoguće da se uzdigne do melankolije“²¹, a s druge strane, pak, Gandavo „da je za melankolični um nemoguće da se izdigne iznad imaginacije“²², što u oba slučaja osporava bliskost sa stanovišta gradacije implicirane rednim brojem.

Tako je eliminacija dva naizgled bliska, ali sustavno sasvim nepodudarna učenja, dovela Panofskoga do Agrippinog sistema zasnovanog na gradaciji bića s obzirom na djelovanje melankolične inspiracije.²³ *Personifikacija geometrije*, melankolični anđeo okružen pomagalicama matematičke namjene, savršeno se podudara sa vrstom imaginativne melankolije, ograničene na područje mehaničkih saznanja, osobito slikarstva, što je u kontekstu našega razmatranja ovdje naročito indikativno, pogotovo, imajući u vidu Dürerovo dugogodišnje povjerenje u spoznajni i estetski potencijal matematike. U matematici, kaže Panofsky, „kojoj je on posvetio polovinu svog radnoga vijeka, Dürer je imao naučiti kako ona nikada ljudima neće dati zadovoljštinu kakvu će naći u metafizičkoj i religijskoj objavi“²⁴, to jest da je matematika oskudan i nedostatan instrument dostizanja kakvog metafizičkog apsoluta, što bi u Dürerovom estetičkom horizontu moglo značiti, smatra Panofsky, prevashodno „apsolutnu ljepotu“²⁵. Dürer je, po svemu sudeći, izdvojen slučaj u povijesti umjetnosti jer je ovu tragiku spoznajne čežnje proživljavao vrlo intenzivno. Bakrorez je, moglo bi se reći, izraz jednog subjektivnog osjećanja nemoći ili slutnja imaginativnih granica matematičkog znanja. „Matematičari“, kaže Bogdan Suhodolski u svojoj *Filozofiji moderog čovjeka*, „nisu mogli da se otrgnu od izmjerljive stvarnosti, znajući istovremeno za postojanje beskrajnih krugova; baš zbog toga su morali da spadaju u veliku porodicu melanholičara.“²⁶

Ovim nam postaje jasno da se melankolija može staviti u red velikih renesansnih opsesija zajedno sa geometrijom i tehnikom perspektive. Zapisujući u *Životima slavnih slikara, vajara i arhitekata* da bi Paolo Uccello „bio najdivniji i najoriginalniji slikar posle Giotta“²⁷ da nije gubio

²⁰ Klibansky, Panofsky & Saxl, *Saturn i melankolija*., 291.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Tabelarni prikaz ponuđen u studiji *Saturn i melankolija* znatno olakšava prohodnost kroz ovaj izrazito složen hermetički diskurs. Imaginativna sposobnost se tu odnosi na najniži stupanj obitavanja «nižih duhovnih bića», kojima je polje kreativnog potencijala ograničeno na mehanička umijeća, arhitekturu, slikarstvo. Višem stupnju od toga pripadaju «srednja duhovna bića», kojima melankolična inspiracija djeluje na razum, te ih nadahnjuje znanjem u oblasti prirodnih nauka, medicine, politike. Na koncu, «viša duhovna bića» posjeduju *mens*, tojest, duh, te su u stanju nadahnuća sposobni dospjeti do saznanja božanskih tajni i zakona, u području angelologije i teologije. Svaki od ta tri stepena, u Agrippinom sistemu, obilježen je sposobnošću proricanja: najniži mogu proricati o prirodnim događajima, srednji o političkim zbivanjima, a najviši o religijskim, dakle, najaviti dolazak novih proroka ili novih religija.

²⁴ Klibansky, Panofsky & Saxl, *Saturn i melankolija*, 303.

²⁵ Ibid.

²⁶ Bogdan Suhodolski, *Moderna filozofija čoveka*, prev. Petar Vujičić (Beograd: Nolit, 1972), 323.

²⁷ Giorgio Vasari, *Životi slavnih slikara, vajara i arhitekata*, prev. Ivanka Jovičić (Beograd: Libretto, 2000), 53.

isuviše vremena „baveći se perspektivom“²⁸, jer to „zamara prirodu i glavu puni teškoćama“²⁹, a čovjek od prekomjernog bavljenja time postaje „usamljen, čudan, tužan i siromašan“³⁰, Giorgio Vasari gotovo da je u fiorentinskom majstoru prepoznao tipične osobine jednog melankolika. Još od Aristotela, kojem se dugo vremena pripisivala najstarija apoteoza melankoličnog temperamenta u formi spisa po imenu *Problemata XXX,I.*, postoji uvjerenje da su svi iznimni ljudi predodređeni da budu nesretni, a pomenuti spis, nimalo slučajno, započinje pitanjem „Kako to, da su svi oni koji su se istaknuli u filozofiji, u politici ili u poeziji naočigled melankolici...“³¹. Od autora znamenite studije *Saturn i melankolija* saznajemo da je izvjesni Rufus iz Efesa bio sklon mišljenju da pretjerana „aktivnost uma“³² uzrokuje bolest melankolije, te da čovjek u ovo abnormalno stanje tone uslijed prenapregnutog razmišljanja. Melankolici ili „Saturnova djeca“³³, smatrani su za „najnesretnije među smrtnicima“³⁴, unatoč predispozicijama za velike poduhvate u znanostima, matematici i astrologiji napose, te gotovo proročkoj nadarenosti i izuzetnoj snazi uma. Melankolici su poznati po sklonosti za proučavanjima koja iziskuju izrazite mentalne napore, pa su zbog toga nerijetko mrzovoljnici povučeni u samoću. U *Ikonologiji* Cessarea Ripe, kako smo već rekli, nudi se pod pojmom melankolik opis čovjeka „mrke boje, koji oslanjajući se desnom nogom na neku četvrtastu figuru, to jest kubus, (...) u lijevoj ruci drži otvorenu knjigu pokazujući kako uči.“³⁵ Dürer će tog melankoličnog učenjaka, jednom dati u prizoru sa zatvorenom knjigom, drugi put kao matematičara pomračenog lica u stanju rezignacije ili kreativnog iscrpljenja.

Trebamo li uzeti za slučajno to da je veliki renesansni duh kakav je bio Albrecht Dürer ostvario najdalekosežnije uprizorenje melankoličnog *pathosa* likom rezigniranog anđela koji odustaje od svojih geometrijskih pomagala, svog rada i svoga znanja? Postavimo si pitanje na koji način se u liku i djela Albrechta Dürera povezuju melankolija i matematika s obzirom na epohu renesanse kojoj je ne samo pripadao već ju je i bitno odredio.

Geometrija, kojom je u značajnoj mjeri određena slika melankolika u Dürerovom bakrorezu, istovremeno čini osnovu one slikarske tehnike po kojoj se renesansna umjetnost otrgla od velikog naslijeđa srednjeg vijeka. Ta tehnika, koju je sam Dürer, kako kaže Belting, 'popularizirao' u svojoj domovini, naučivši se njome služiti od Talijana tokom svoje posjete Italiji, Gottfried Boehm naziva „kognitivnom revolucijom“³⁶. Hans Belting na jednom mjestu u svojoj *Zapadno-istočnoj povijesti pogleda* iznosi primjedbu da se Erwin Panofsky nehotimično zapleo u proturječje tvrdeći da perspektiva „prostor slike gradi prema shemi empirijskog vidnog polja“³⁷ i istovremeno insistirajući na tome da je u pitanju „pretjerano smiona apstrakcija“³⁸. Hubert Damisch u studiji *Porijeklo perspektive* zamjera ikonologu što nije do kraja dosljedan terminu

²⁸ Vasari, *Životi slavnih slikara, vajara i arhitekata*, 53.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

³¹ Citirano prema: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky & Fritz Saxl, *Saturn i melankolija*, 16.

³² Ibid., 7.

³³ Ibid., 128.

³⁴ Ibid.

³⁵ Cessare Ripa, *Ikonologija*, prev. Branko Jozić (Split: Laus, 2000), 194.

³⁶ Citirano prema Hans Belting, *Firenca i Bagdad: zapadno-istočna povijest pogleda*, prev. Nataša Medved (Zaprešić: Fraktura, 2010), 25.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

simboličke forme koji posuđuje od Ernsta Cassirera da bi, takoreći, 'demistificirao' renesansni perspektivistički model. Pitanje koje Damisch postavlja je kako to da nešto što Panofsky naziva *simboličkom formom* može uopšte biti instrument naturalizma?³⁹ Jedino objašnjenje je, smatra Damisch, sam cilj perspektive: istina. Obrazloženje glasi da perspektivistički model u slikarstvu nije nastojao udovoljiti zahtjevima iluzije, „barem ne one iluzije“, kaže autor, „koju označavamo terminom *tromp l'oeil*“⁴⁰, već da je imao za cilj odgovarati kriterijerima *istine*, biti adekvatan „pojmu istinu, što ga možemo smatrati realističkim, čak pozitivističkim“⁴¹. Damisch je uporan u pozivanju na Albertievu sintagmu *costruzione legittima*, kojoj je geometrija imala svrhu ponuditi „racionalan temelj“⁴². Pod pretpostavkom da je svrha perspektive, ne samo oku ugodna iluzija ili ljepota, već *istina*, zaključak koji se nameće je da renesansni izum nije tek estetski fenomen već i svojevrsan spoznajni princip, te zbog toga značajan faktor unutar renesansnog sistema znanja ili, današnjim terminima rečeno, epistemologijom. „Upravo onako kako linearna perspektiva“, nastavlja Damisch, „nudi skup konvencija najpogodnijih prikazivanju preovladavajuće istine u renesansu, tako je i široko prihvaćeno da kubizam nastoji ustanoviti novi skup piktoralnih sredstava svrshodnih prikazivanju istine post-einsteinske paradigme.“⁴³

Po svemu sudeći, Panofsky je bio dovoljno oprezan u svojoj konstataciji da perspektiva apstrahira prema određenoj shemi, ali u eseju, kojim je zapravo otvoren prostor diskusije o kulturološkoj problematici (ili relativnosti) perspektive, nije postavljeno pitanje na temelju kakve to pretpostavke je empirijsku zbiljnost moguće, pa i nužno potrebno svesti na racionalnu shemu za potrebe umjetnosti. Beltingovo mišljenje o tom problemu odražava pet stotina godina razmaka između L. B. Albertia i vremena u kojem o perspektivi govorimo kao simboličkoj formi (Panofsky) ili instrumentu *istine* (Damisch) kada kaže: „Dok se priroda u svom nepredvidljivom tijeku pojava ne može svesti na logičku shemu, perspektiva prikazuje svijet kakav može postojati samo u ideji.“⁴⁴ U tom horizontu, perspektiva gotovo da zadobija status greške u mišljenju, u najboljem slučaju, ideološke 'lažne svijesti'⁴⁵. No, indikativno je i da, kako primjećuje Damisch, malo koje kanonsko likovno djelo iz ovog perioda u potpunosti zadovoljava perspektivističku normu. Upravo zbog toga Damisch predlaže da se perspektivu tretira kao model, a ne kao praksu, i to model koji je unutar renesansne estetičke i znanstvene paradigme bio zasnovan na istoj onoj pretpostavi što će matematici i umjetnosti nametnuti zajedništvo – na pretpostavci da je priroda totalitet bivstvovanja uređen prema racionalnim principima. Imperativ estetskog sklada samim tim ne bi bilo nešto vještački nametnuto predstavi zbilje, već preslika nečeg što je zbilji (ili prirodi) svakako

³⁹ „S obzirom na srednjovjekovno slikarstvo, Panofsky je potvrdio preovlađujuću ideju da su smisleni površinski odnosi svodivi na skup simboličkih relacija. Ali u kojem smislu su ove relacije simbolične? U smislu da operiraju po konvenciji, u suprotnosti sa „prirodnim“ odnosima svojestvnim iluzionističkoj umjetnosti koja je sušinski realistična, kakva je bila renesansna umjetnost. Paradoks je ovdje već posve evidentan: Simbolička koncepcija, vezana za negaciju perspektivu, kakva je prevladavala u srednjovjekovnoj umjetnosti je suprotstavljena naturalističkoj koncepciji Renesanse. No, Imajući u vidu ovu opoziciju, koliko je smisleno proglasiti 'simboličnom' onu formu kojoj renesansna umjetnost duguje svoj 'naturalistički' ili 'realistički' izgled.“, 14.

⁴⁰ Hubert Damisch, *The Origin of Perspective*, prev. John Goodman (Massachusetts: The MIT Press, 1994), 151.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid., 9.

⁴³ Ibid., 28.

⁴⁴ Belting, *Firenca i Bagdad*, 24.

⁴⁵ Uz ogradu da je ona to iz naše pozicije, ali ne istovrijedno u duhu one epoha koja ju je proizvela u punom tehničkom i metafizičkom kapacitetu.

imanentno. Renesansa je jedina nama poznata epoha u kojoj su naturalizam i idealizam stajali u pomirljivom odnosu, pošto je podražavati prirodu značilo otkrivati njenu matematičku osnovu, a rukovoditi se matematičkim principima značilo prodrijeti do same suštine, Damisch bi rekao, istine svijeta i njegovih fenomena.

Hans Belting u knjizi *Firenca & Bagdad – zapadnoistočna povijest pogleda* navodi da je prozirni poliedar u bakrorezu po svoj prilici preuzet iz slike koju je Dürer mogao vidjeti tokom boravka u Veneciji, te da je njegov bakrorez „inspirisan upravo njome“⁴⁶, kao i knjigom Luce Paciolia *De divina proportione*, danas smatranom plagijatom traktata Pierra della Francesce po imenu *De prospectiva pignendi*, u kojemu je Platonovim *pravilnim tjelesima* posvećeno čitavo jednog poglavlje. Platonova (poznata također i kao Arhimedova) tjelesa pripadaju oblasti onog što danas poznajemo pod imenom *geometria sacra*, što je okultistička znanost koja se imala baviti geometrijskom strukturom kosmosa. Sam Piero bio je jedan od predstavnika mišljenja da se stvarnost „uvijek može opisati brojkama i proporcijama“⁴⁷. Metafizički poziv matematike u renesansi bio je primarno savladati jednu aporiju, o čemu izvještava i Belting:

“Rasprava se vodila oko toga da se *spoznaja* u *filozofskom* smislu poveže s *poznavanjem* stvari onakvima kakve one jesu po sebi, a ne samo onakvima kakve ih vidimo. U tome je proizvodnja slika bila test. U pokušaju da se slikarstvo uvuče u igru vizualnog opažanja između gledanja i viđenog svijeta otvorio se jaz, koji se s velikim nestrpljenjem željelo zatvoriti. Upravo je pitanje slike zahtijevalo uvjerljivo rješenje kako bi se od prolaznih dojmova došlo do pouzdanog znanja o stvarima. U toj aporiji težnja matematičara da izmjere prostor kao takav morala biti dobrodošla.”⁴⁸

Rješenje će ponuditi, smatra Belting, čovjek po imenu Biagio Pelacani na osnovu čije “ideje topologijskog prostora”⁴⁹ se razvija model centralne perspektive u Firenci. Pelacani shvata da se “između vidljivog svijeta i oka uvlače optičke varke”⁵⁰, da je oko ponešto nepouzdan vodič koji se da korigirati “mjerenjem i znanjem”⁵¹, dakle, matematičkim znanjem, pošto ono “pruža visok stupanj pouzdanosti”⁵². “Na taj način on je zakone optike”, kaže Belting, “o čijoj vjerodostojnosti se dvojilo zbog varljivosti oka, proširio uvođenjem izmjerljivog znanja o stvarima, za koje je tvrdio da vodi do *spoznaje svijeta* (podvukao M.B.).”⁵³ Drugim riječima, govoriti o perspektivi znači govoriti ne samo o jednoj od slikarskih tehnika, već i o specifičnom instrumentu jedne *metafizike saznanja* koja počiva na principu inteligibilnost prirode, što će reći prepostavku da je priroda čovjeku dokučiva i spoznatljiva, prevashodno posredstvom matematike.

Perspektiva jeste tehničko sredstvo, izum, *invencija*, ali je i integralni momenat renesansne metafizike spoznaje koja računa s tim da su, prema riječima Giulia Carla Argana i Nesca A. Robba u eseju *Brunelleschieva arhitektura i porijeklo teorije perspektive u XV. stoljeću*, “zakoni forme”

⁴⁶ Belting, *Firenca i Bagdad*, 165.

⁴⁷ Citirano prema Belting, *Firenca i Bagdad*, 164.

⁴⁸ Ibid., 151.

⁴⁹ Ibid., 156.

⁵⁰ Ibid., 154.

⁵¹ Ibid.

⁵² Citirano prema Belting, *Firenca i Bagdad*, 152.

⁵³ Belting, *Firenca i Bagdad*, 156.

(i *zakoni uma*) isto što i "zakoni prirode"⁵⁴, da je matematika zajedničko područje umjetnosti i nauke, kako je vjerovao L. B. Alberti, njegujući izvjesnu koncepciju prirode kao harmoničnog poretka višeg reda, dakle prirode uređene *po inteligibilnim principima* koji je čine spoznatljivom kako unutar sistema znanosti tako i sredstvima umjetnosti. Tehnika perspektive, dakle, nije samo estetska činjenica, već i epistemološki instrument, proizvod renesansne novovjekovne metafizike spoznaje zasnovane na distanci subjekta i objekta, to jest čovjeka i svijeta koji mu je dat kao predmet njegovog saznanja. Povjerenje u inteligibilnost prirode i matematičku osnovu zbilje dalo je renesansnom čovjeku povoda da distancu između sebe i svijeta poima kao harmoničan odnos, sve dok se nije otvorio ponor, kako tvrdi Panofsky, između „duha i prirode“⁵⁵, „subjekta i objekta“⁵⁶, rezultirajući anomalijom manirističke estetike i dubokom melankolijom epohe u kojoj je čovjek odjednom postao „sa prirodom posvađan“⁵⁷. Dürerov melankolični matematičar se nije slučajno pojavio na prijelazu epoha, štaviše izronio je *prignute glave oslonjene na dlan* iz povijesnog meteža kada se, riječima Heinricha Wölflina, „u biti radostan“⁵⁸ realizam quattrocenta urušavao pred bizarnom kapricioznošću prvih dekadnata u povijesti zapadnjačke umjetnosti. Genij velike umjetnosti je prvi registrirao podrhtavanje novovjekovnog epistemološkog tla, anticipirajući doba kada će mogućnost metafizičke koliko i znanstvene istine postati problematičnim pitanjem.

Tako dospijevamo do jednog važnog, vjerovatno i kardinalnog momenta našeg istraživanja, a može ga se formulirati ovako: uzmemo li u obzir da specifičan značaj Dürerovog bakroreza, između ostalog, leži u tome što je tu prvi put svojevrsan gnoseološki pesimizam oblikovan izborom melankolije kao likovne teme, te što je melankolija tu predstavljena kao posljedica svijesti o krajnjem i neprekoračivom doseg u spoznajnih mogućnosti sredstvima matematičkog, da li nam se fenomen melankolije, barem kada je riječ o epohi koju smo do sada razmatrali, jednoznačno ukazuje kao pitanje o granicama ljudskog znanja?

Prema Panofskome, Dürer je svojevrsan granični fenomen utoliko što njegove estetičke aspiracije opterećuje renesansom čovjeku posve nepoznato osjećanje „da je nemoguće postaviti jednu jedinu apsolutnu važeću normu ljepote - da je nemoguće zadržati se na jednostavnom opažaju osjetilno danog“⁵⁹. Ta „unutarnja podvojenost“, nastavlja Panofsky, „pomogla je Düreru da prije Talijana osjeti problematičnost odnosa između zakona i zbilje, pravila i genija, objekta i subjekta“⁶⁰. Ukoliko je tehnika perspektive u okviru metafizike renesansnog slikarstva figurala kao instrument gnoseološkog optimizma, melankoliju odustajanja od te znastveno-estetičke koncepcije umjetnosti treba pojmiti kao izraz suprotnog osjećanja gnoseološkog pesimizma. Teško je zanemariti činjenicu da se melankolija kao opsesivna tema pojavljuje kod Dürera, koji je osvijestio nerazrješive aporije renesansne estetike, odbacujući matematiku kao *zajedničko tlo*

⁵⁴ Giulio C. Argan & Nesca A. Robb, „The Architecture of Brunelleschi and The Origins of Perspective Theory in Fifteenth Century“ *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes* vol 9. (1946): 97 <http://www.jstor.org/stable/750311> (13. februar 2018)

⁵⁵ Erwin Panofsky, *Idea*, prev. Irena Martinović i Boris Nikšić (Zagreb: Golden Marketing, 2002), 95.

⁵⁶ *Ibid.*, 91.

⁵⁷ *Ibid.*, 115.

⁵⁸ Heinrich Wölflin, *Klasična umjetnost*, prev. Ivo Vinski (Zagreb: Matica Hrvatska, 1969), 97.

⁵⁹ Panofsky, *Idea*, 136.

⁶⁰ *Ibid.*

umjetnosti i metafizike spoznaje. Spona između melankolije i perspektive je, dakle, *metafizika spoznaje*, jednom u povijesti duha zasnovana na analogiji razuma i prirode, kasnije razotkrivena kao neodrživa, da bi povijest estetike, teoriju i filozofiju umjetnosti do dana današnjeg u potpunosti obilježila suprotnošću između naturalizma i idealizma, kako objašnjava Panofsky u knjizi *Idea*.

Stanje apatije, letargije i rezignacije u kojem zatičemo Dürerovog melankolika odraz je duhovne situacije renesansnog *faustovskog čovjeka*⁶¹ koji spoznaje vlastite granice. Matematičar koji je stajao pred slikom, vjerujući da se “jedino mjerenjem stvari mogu postaviti na mjesta koja zauzimaju u stvarnosti”⁶², sada je tema slike. Taj saznavalac (nazovimo ga tako), koji je mogao vjerovati da se prirodu i njene unutarnje, oku skrivene, dakle, pretpostavljene metafizičke zakonitosti može reproducirati matematičkim sredstvima budući da je sama inherentno uređena po matematičkim principima, postaje tema jedne refleksije u trenutku kada sistem znanja (epistemološka paradigma) jedne epohe biva dovedena u pitanje. Melankolija je, riječju, kao velika tema zapadnjačke umjetnosti i književnosti, priča o *granici*. Ili, štaviše, melankolija se pojavljuje kao velika tema visoke umjetnosti u trenutku kada renesansni duh biva primoran odbaciti vedri, Wölfin bi rekao, *radosni realizam* i svoju naturalističku zagledanost u svijet pojava u korist stvarnosti koja je transcendentalna, ali nam je i racionalno (dakle, znanstveno) nepoznatljiva i nepristupačna.

Melankolija i perspektiva su, dakle, međusobno komplementarni iako suprotstavljeni rezultati renesansnog sistema znanja, renesansne *episteme*, koja se, opet ističemo, bazirala na pretpostavci o inteligibilnosti prirode. Renesansna metafizika spoznaje značila je čovjekovo povjerenje da mu se zakonitosti univerzuma imaju razjasniti putem matematičkog znanja. U umjetnostima, temeljni instrument ove metafizike spoznaje bila je tehnika perspektiva kao sredstvo racionalizacije pogleda i optičkog prostora slike. Na sjenovitoj strani tog gnoseološkog optimizma stajala je melankolija kao nesretna, gotovo tragična svijest renesansnog *faustovskog čovjeka* o granicama vlastitih mogućnosti da svijet i njegove zakonitosti spozna i objasni u potpunosti.

2.3. Umjetničko naslijeđe Dürerovog bakroreza *Melancolia I*: ikonografske preobrazbe likovne teme melankolije u modernom dobu

Nakon Dürera, čijim je bakrorezom uspostavljeno zajedničko tlo melankolije i matematike i koji je, riječima autora studije *Saturn i Melankolija*, imao „prinudnu moć nad imaginacijom budućih naraštaja“⁶³ barem „sve do sredine devetneastoga stoljeća“⁶⁴, ikonografska odstupanja slika na ovu temu sugeriraju preobrazbu izvjesnih značenja koja bi Erwin Panofsky nazvao „suštinskima“⁶⁵, računajući s maksimumom važnih kulturoloških implikacija takvih preobrazbi.

Tradicija bakroreza od prvih dekada XVI. pa sve do konca XVIII. stoljeća pokazuje koliko se ikonografski obrasci u obradi jedne likovne teme očituju kroz dinamiku konstanti i varijacija.

⁶¹ Spenglerov sintagma vezana za pojam *faustovske kulture*, iscrpno objašnjene u njegovom kapitalnom djelu *Propast Zapada*

⁶² Belting, *Firenca & Bagdad*, 160.

⁶³ Klibansky, Panofsky & Saxl, *Saturn i melankolija*, 313.

⁶⁴ *Ibid.*, 330.

⁶⁵ Erwin Panofsky, *Ikonološke studije* (Beograd: Nolit, 1975), 25.

Bakrorez *Melencolia* iz 1539. slikara Hansa Sebald Behama (slika 2) prikazuje krilatu figuru disproporcionalnih gabarita koja tipičnom gestom pridržavanja glave rukom naslonjenom na zatvorenoj knjizi odaje dojam duboke zamišljenosti, dok drugom rukom drži šestar pripremljen na mjerenje nekakvog loptastog predmeta. U pozadini vidi se i klepsidra, ali *Putto* i pas nedostaju, primjećuje Panofsky. „Dodane su“, nastavlja ikonolog, „dvije boce, vjerovatno u vezi s loncem za taljenje i očito naznačujući alkemijska proučavanja“⁶⁶, a u skladu s tim, kompozicija „pokazuje novu manirističku tendencija toga vremena“⁶⁷. U istoj posturi bakrorez *Melancholicus* iz 1596. Jacoba de Gheyna (slika 3) prikazuje usnulog starca izmorenog izraza lica kako sjedi na kugli, do



Slika 2: H. S. Beham, *Melencolia* (1532)



Slika 3: J. De Gheyn, *Melancholicus* (1596)

glave prekriven dugim plaštom, na koljenu mu počiva globus, a u ruci, opet, šestar. *Iconologia* Cesarea Ripa nudi sljedeći opis predstave vremena: „Starac u odjeći, koja će biti bogato izvezena zvijezdama jer od vremena do vremena one su gospodarice propadljivim stvarima“⁶⁸, što sugerira da je holandski slikar De Gheyn akcentirao, u odnosu na Dürera, bliskost melankoličnog temperamenta i fenomena vremena, zamijenivši dio simbola geometrije instrumentima astronomije, upućujući dakle na onu tradiciju koja je zapadnjačkoj kulturi i njenom poimanju melankolije ponudila prastaru sliku zlokobnog Saturna. Bakrorez *Demokrit meditira* iz 1662.

⁶⁶ Klibansky, Panofsky & Saxl, *Saturn i melankolija*, 316.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ripa, *Ikonologija*, 547.

Salvatorea Rose (slika 4), talijanskog baroknog slikara, prikazuje učenjaka kako jednom rukom drži spise, dok drugom pridržiava glavu. Stanje zanesenosti dubokom kontemplacijom kontrastirano je prostorom napuštenog vrta usred ruševine, gdje je vrijeme ostavilo traga u obliku kostiju i leševa mrtvih životinja, a prirodi omogućilo da probije kroz pukotine zidina nekada moćne kulture. Inskripcija na latinskom jeziku u donjem lijevom uglu može se prevesti: „Demokrit, posrpnik stvarima svim, ovdje zaustavljen svih stvari krajem“.



Slika 4: S. Rossa, *Demokrit meditira* (1662)

Bakrorez Jusepea de Ribere iz 1630. prikazuje pjesnika u stanju zamišljenosti dok rukom naslonjenom na napuklu kamenu ploču pridržiava glavu. Gojin slavni bakrorez iz 1799. po imenu *Kapric* (slika 14) je do krajnjih granica radikalizirana varijacija motiva melankolične posture. Učenjak, klonuvši u dubok san za pisaćim stolom, usnuo je košmar u kojem ga opsjeda bestijarij sova, gavranova, šišmiša i mačaka. *Kapric* kao da anticipira slikarstvo jeze Alfreda Kubina, umjetnika koji se unutar devetnaestovjekovnog simbolizma istakao istančanim osjetilom za onu monstruzno stranu prirodnog svijeta.

Moment kontemplativne prirode melankolika, taj zamišljen i prodoran pogled u beskrajno prostranstvo ili ambis čiste bezidejnosti, ovdje je zamijenjen košmarom, te je prostor u kome sada boravi usnuli učenjak dematerijaliziran u psihički ambijent sna. U jednom trenutku će, kaže Panofsky, „Dürerova slika kontemplativne melankolije“⁶⁹ biti „kombinirana (...) s tipom likovnog prikaza taštine“⁷⁰ a u talijanskoj umjetnosti kasnog XVI. stoljeća sama tema će se razvijati „od intelektualno-kontemplativnog prema emotivno-patetičnom“⁷¹ poimanju melankolije. Historijski najraniji primjer toga je slika Domenica Fetića (slika 5) koja izražava uzaludnost zemaljskih stvari, te je shodno tome i „uvođenjem oronulih zidova i polomljenih stubova“⁷² dodatno akcentirana „ideja o nepostojanosti i prolaznosti“⁷³, što su ikonografski elementi posve novi u odnosu na bakrorez njemačkog majstora. S tom slikom, nastavlja Panofsky, po prvi put se jasno artikulira već čitav vijek latentno prisutna tendencija romantičkog kulta ruševina XVIII. stoljeće iscrpljuje i *konvencionalizira* ovu temu time što intelektualni *pathos* učenjaka zanesenog znanošću zamjenjuje žalošću ljepotice, nasljednicom *Dame Merencolye*, čemu je temelje postavila petneastovjekovna „fuzija likova melankolije i tuge“⁷⁴. Primjer takve predstave je *Slatka melankolija* Joseph-Marie Viena iz 1796. godine (slika 6). Romantizam će melankoliju obremeniti novom vrstom težine kroz sentiment *weltschmerza* i estetsku kategoriju sublimnog, otvarajući tako put De Chiricovim uzorima, Casparu Davidu Friedrichu, kod kojega kontemplacija dostiže dignitet trijumfa nad beskrajnim prostranstvom prirodnog svijeta, i Arnoldu Böcklinu, čija *Melankolija* strijelja posmatrača ravno u oči fatalnim pogledom.

Komparacija svih do sada navedenih primjera pruža znakovite uvide u razvoj likovne teme od Dürerovog bakroreza, preko njegovih epigona, do epohe sentimentalizma i modernog doba. Primjetno je da, takoreći, najjstrajniji i najizdržljiviji od svih motiva koji sudjeluju u ikonografskom sistemu ove likovne teme ostaje motiv „lica koje počiva oslonjeno na ruku“⁷⁵, kako su ga definirali autori studije *Saturn i melankolija*. To je motiv koji vidimo kod Dürera i svih njegovih sljedbenika, pa i kod Domenica Fetića i Joseph-Marie Viena, i stoga je taj motiv zajednički mnogim generacijama i umjetničkim epohama. Ipak, upravo kao istaknuta konstanta, vrijedi zapaziti, motiv „prignute glave“ nadilazi onaj okvir značenja koji je melankolija kao likovna tema imala kod Dürera, pošto brojni primjeri relativno novijeg slikarstva upućuju na to da se ovaj motiv da zadržati i onda kada slika više ne predstavlja nikakvog *znanstvenika* u trenutku melankolične rezignacije. Ovo svakako ima veze sa preobrazbom ideje melankolije koja se dogodila sa pojavom romantizma. „Dvostruka ikonografska genealogija“⁷⁶ bakroreza *Melencolia I*, preuzimanje i kombiniranje motiva iz tradicije potreta *ars liberalis* sa ciklusima slika na temu četiriju temperamenata, rezultira cjelinom koja reflektira krizu renesansnog čovjeka kao posljedicu krize njegovog znanja o svijetu. Sliku učenjaka, znanstvenika zatvorenog u svoju radnu sobu dugujemo renesansi, epohi faustovske opsesije znanjem.

⁶⁹ Klibansky, Panofsky & Saxl, *Saturn i melankolija*, 323.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid., 330.

⁷² Ibid., 324.

⁷³ Ibid.,

⁷⁴ Klibansky, Panofsky & Saxl, *Saturn i melankolija*., 327.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Bogdan Suhodolski, *Moderna filozofija čoveka* (Beograd: Nolit, 1972), 322.



Slika 5: D. Fetti, *Melankolija* (1614)



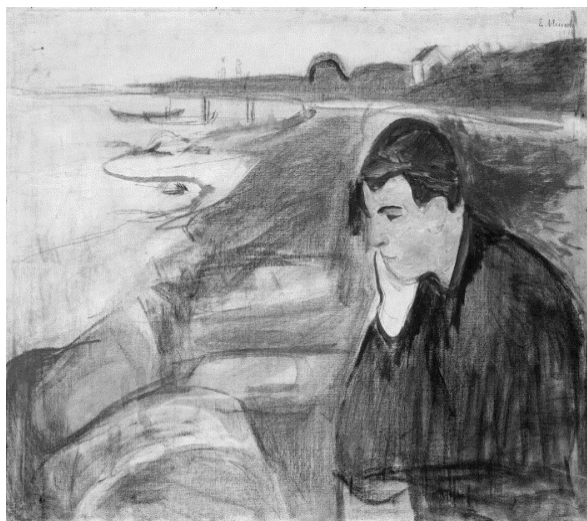
Slika 6: J. Vian, *Slatka melankolija* (1796)

Epoha romantizma je sliku melankolika oslobodila od problematike znanja, da bi sačuvala iracionalni *pathos* melankoličnog osjećanja svijeta. U poglavlju „melankolija kao povišena svijest o sebi“⁷⁷ slavne studije *Saturn i Melankolija* pominje se novi tip romantične melankolije „izniknuo iz (...) sponatnog i intenzivnog osobnog izričaja duboke individualne tuge“⁷⁸. U skladu s tim, ikonografija počinje izostavljati znanstveni habitus ustanovljen Dürerovim bakrorezom da bi izolirala čovjeka. Jedino je u duhu romantizma melankolija mogla postati nešto čisto emocionalno, možda moralno-patetični dignitet duše, višak senzibiliteta, specifično osjetilo posebnih pojedinaca koji unutar društvenog poretka ne mogu pronaći mjesta upravo poradi vlastite senzibilnosti. Onog trenutka kada epoha sentimentalizma ideal znanstvenika zamjenjuje senzibilitetom *weltschmerza*, prestaje biti ikonografski nužno melankolika okružiti njegovim znanstvenim habitusom. Otuda proističe i krajnje sugestivan izostanak svih ostalih motiva koji su tokom čitave tradicije, pa tako i za Dürera i njegove učenike, bili neizostavni, poput simbola geometrija i simbola taštine, gramzivosti ili lijenosti. Pod utjecajem sasvim novog senzibiliteta, predstava melankolije se na izvjestan način psihologizira, faustovski čovjek ustupa mjesto werterovskom tipu individualnosti, a psihologija moderne osobne biva uvedena u semantički horizont ove likovne teme. Melankolija postaje, u konceptu i u likovnoj predstavi, činjenica psihičkog života, budući da u kulturološkom smislu ona više nije posljedica svijesti o granicama ljudskog znanja, već simptom hipersenzibiliteta. Ključna razlika je, dakle, da melankolija više nije vezana za problematiku spoznaje, te time više nije priča o čovjeku koji se našao pred granicom znanja kao onaj Dürerov matematičar. Konačni momenat ovog razvoja, koji je u jednom trenutku nedostatan intelekt

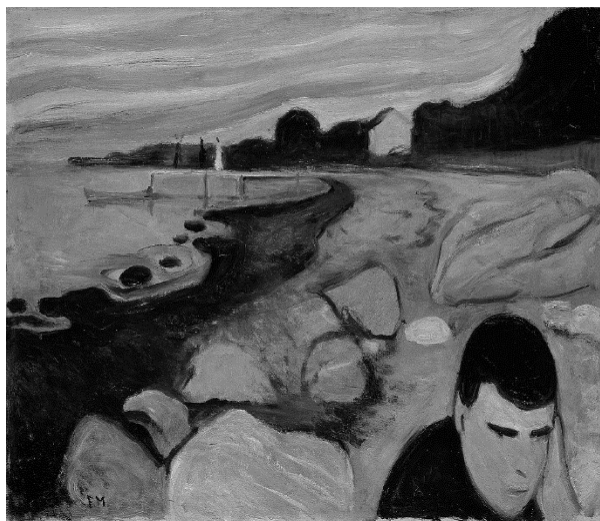
⁷⁷ Klibansky, Panofsky & Saxl, *Saturn i melankolija*, 326.

⁷⁸ *Ibid.*, 327.

zamijenio viškom emocija, predstavlja Edward Munch sa svojom serijom slika na temu melankolije. U periodu od 1891. do 1896. norveški slikar Edvard Munch naslikati će nekoliko varijacija na istu temu, prikazujući mladića na plaži kako tone u sumorno raspoloženje, dok se u pozadini muškarac i jedna žena ukrcavaju na barku sa namjerom da otplove daleko od obale. Potrebom da dodatno usavršava i neprestano korigira ono što je prvobitno nastalo kao crtež, da bi preraslo u nekoliko ulja na platnu i završilo duborezom, Munch je proizveo ukupno šest djela nazvanih *Melankoli*, čemu se pridodaje katkad naziv *Predvečerje* ili opis *Jappe na plaži, ljubomora* (Slike 7, 8, 9, 10, 11, 12) budući da je povod nastanku ovih slika bio, smatra se, ljubavni brodolom slikarevog intimusa Jappea Nielsena. Kao da je nastojao pronaći zlatnu formulu ovog prizora, Munch je slikajući jednu pa drugu varijaciju na temu rotirao lik svoga prijatelja od *en face* prema portretu, dodavao i oduzimao elemente pozadini, na duborezima čak i obrnuo lijevu i desnu stranu slike, dok se nije odlučio izostaviti jedini motiv što je pored mladića prignute glave bio konstanta njegovih *melankolija*: muškarca i ženu koji se spremaju da otplove.



Slika 7: Edward Munch, Melankolija, Veče, 1891.



Slika 8: Edward Munch, Melankolija, 1892.

Mada je pažljivo eksperimentirao isprobavajući različite kolorističke omjere, čini se da kompozicijski odnosi nisu pretrpjeli značajnu promjenu s obzirom na broj pokušaja da se djelo dovrši. Figura mladića upadljivo isturena u prvi plan disonantno je kontrastirana dubinom slike, protezanjem prostora obale do linije horizonta u kojoj se stapaju ocean i nebesa. Broj naziva koji se dodjeljuju ovom sponatno nastalom ciklusu ukazuje da je imenovati sliku predstavljalo gotovo jednak izazov koliko i ikonografski je finalno ustanoviti. Iako ne možemo znati kojom od ovih *melankolija* je slikar u konačnici bio zadovoljan, znakovitim djeluje da se razvoj teme kretao u pravcu redukcije sadržaja na mladića i krajolik u pozadini, izostavljanjem nečega što bi funkcioniralo kao element sižea. U tom smislu, bez faktora ljubavnog trougla, koji su do prelaska na tehniku drvoreza utjelovljavali muškarac i žena udaljeni od Munchovog prijatelja, slika se više ne može tumačiti kao predstava ljubomore, niti se Jappeovo stanje može objasniti psihologijom razočaranog ljubavnika. Odlučivši da *Melankoliju* uprizori isključivo ikonografijom prignute glave, koju Panofsky svrstava među tradicionalne motive likovne teme melankolije, Munch je svome prijatelju u slici oduzeo pomalo wertherovski *pathos*, zajedno sa psihološkim uzrokom

njegovog raspoloženja. Da ne znamo za prethodne varijante, pogledom na drvoreze ne bismo nikako mogli pomisliti da je mladić ljubomorani ili očajan zbog neuzvraćene ljubavi. No, zašto bi se jedan takav modernist kakav je zasigurno bio Munch, po mnogočemu skandalozan u pogledu formalnih rješenja, odlučio sliku reducirati u korist nekakve ikonografske tradicije? Da li je tragajući za najtačnijom predstavom *melankolije* morao u konačnici zaboraviti povod i prepustiti se izvjesnoj autonomiji teme? I na koji način se Munchova *Melankolija* može smjestiti u okvire tradicije jedne likovne teme od trenutka kada unutar iste motiv prignute glave značajno određuje tačnost predstave?

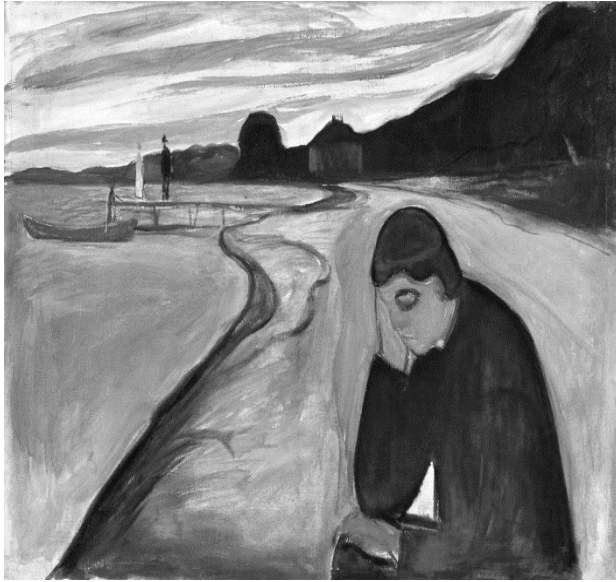


Slika 9: Edvard Munch, *Melankolija*, 1893.



Slika 10: Edvard Munch, *Melankolija*, 1894-1896.

Dvije *Melankolije* karizmatičnog nadrealiste Salvadora Dalija, naslikane usred II svjetskog rata, su u svakom pogledu suprotnost Munchovim ostvarenjima na istu temu, čemu vrijedi pribrojati i nešto poznatiju Dalievu sliku *Istrajnost pamćenja* iz 1931. (slika 24), utoliko što sadrži ikonografiju časovnika, još jednu motivsku konstantu kulturološke sprege između melankolije i fenomena vremena. Svakako antipodi u formalnom smislu, Dali i Munch se i u slučaju tretmana jedne te iste teme pokazuju kao primjeri dva potpuno različita odnosa spram problema likovne teme uopšte. Naslikavši samo dvije slike na istu temu, pritom potpuno različitog sadržaja, *Melankoliju* iz 1945. i *Atomsku melankoliju* iz 1942. (slika 25), Dali nije vidio ništa sporno u ikonografskoj nedosljednosti njegovih dviju melankoliju s obzirom na tradiciju. Štaviše, jedino *Istrajnost pamćenja* upotrebljava motive prisutne u tradiciji ove likovne teme, ali osim toga nikakve druge razloge ne možemo navesti da bi se ovo djelo smjestilo u kontekst te tradicije. Povrh toga, Dalieva kaotična ikonografija na slikama tako nazvanim, vojna letjelica, eksplozija, baseball, slonovi izduženih nogu, više su rezultat mješavine slikarove plastičke invencije i suvremene mu povijesne zbilje nego posuđivanja motive iz povijesti zapadnjačke likovnosti. Jedino što donekle upućuje na tradiciju jeste glazbenik na oblacima u starijoj *Melankoliji*, motiv koji pronalazimo kod Poussina u *Plesu na glazbu vremena*, ali tu i prestaju sve podudarnosti. Predstavu, koju je subjektivitetom upotpunio Munchov prijatelj Jappe, u Dalievoj *Melankoliji* uljepšava lice, najvjerojatnije, njegove supruge Gale.



Slika 11: Edvard Munch, *Melankolija*, 1893.



Slika 12: Edvard Munch, *Melankolija*, 1894-1896.

Razlika između Munchovog i Dalievog pristupa likovnoj temi melankoliji leži u tome da je norvežanin zadržao samo jedan, zacijelo i najredovniji, ikonografski motiv koji obrazuje tradicionalno ruho ove predstave, dok je nadrealist obradio temu ne oslanjajući se ni na jedan od tradicijom utemeljenih obrazaca. Drugim riječima, Munch je ostvario temu bazirajući se na ikonografskom motivu prignute glave, a Dali je imenom *melankolija* odredio slike koje se gotovo ničim ne referiraju na ikonografiju melankolije u likovnoj umjetnosti, da bi u slučaju časovnika koji se tope usred tipične dalijevske pustopoljine izostala i sama tema melankolije, unatoč potencijalu ovog motiva da je obrazuje. Nešto ipak sugerira da su obe slika podjednako otuđene od likovne tradicije unutar koje je tema melankolije stabilizirala obrasce vlastite prikazbe, jer je do svoje *melankolije* Munch mogao doći jedino redukcijom sadržaja na osnovni gest, a Dali gomilanjem motiva uspio iscrpiti sve osim teme. Pod pretpostavkom da je svoju predstavu Munch bazirao na motivu prignute glave jer je poznao tradiciju, može se ponuditi objašnjenje da je riječ o jedinom motivu koji se mogao pridružiti uprizorenju njegovog melankoličnog prijatelja.

No, sve i da nismo obavješteni o povodu tog njegovog djela, stekli bismo dojam o modernom čovjeku utonulom u sjetno raspoloženje ili pomodan pesimizam. U slučaju Dalia se može reći, budući da je ostvario djelo bez i jedne reference na tradiciju, da je naziv njegovih dviju slika potpuno proizvoljan, kao i princip akumuliranja ikonografskih motiva. U *Istrajnosti pamćenja* se predmetnost razgrađuje do nepostojanosti koja je svojstvo samog vremena, ali to ni na koji način ne sugerira, a kamoli da simbolizira melankoliju.

Činjenica da u tradiciji motiv „lica koje počiva oslonjeno na ruku“⁷⁹ nije jedina gesta tipična za melankolično stanje sugerira mnogo. Kod Muncha nemamo simbole geometrije, nije riječ o anđelu u stanju kreativnog iscrpljenja ili rezigniranom znanstveniku potištenom manjkom inspiracije. Munchova melankolija može biti ljubavnikov očaj koliko i sjeta bilo kakvog čovjeka.

⁷⁹ Klibansky, Panofsky & Saxl, *Saturn i melankolija*, 315.

S druge strane, satovi koji mijenjaju agregatno stanje i tope se zajedno sa cjelokupnim predmetnim inventarom tog imaginarnog pejzaža ne sugeriraju melankoliju. U slučaju Muncha, dakle, tema je ostvarena iako ikonografski oskudna, dok je kod Dalia prisutna ikonografska predstava vremena, ali ne i tema melankolije.



Slika 13: Salvador Dali, *Atomska melankolija*, 1945.

Da li u tom slučaju možemo govoriti o historijski spontanom procesu redukcije likovne teme melankolije na njen jedan jedini motiv i kako možemo tumačiti smisao ovakvog ishoda? Posve sličnu stvar imamo i sa Van Goghovim *Portretom doktora Gacheta* (slika 13) naslikanim otprilike u istom periodu kada Munch dovršava svoje serije, devedesetih godina XIX. stoljeća.

U tom smislu da se ustanoviti da slikarima moderne epohe nije potrebno melankolika predstaviti u kontekstu njegovih *spoznajnih asprijacija i ograničenja*. Zapitamo li se po čemu je motiv prignute glave toliko istrajan, odnosno koji su razlozi da ostane konstantan tokom duge povijesti razvoja ove likovne teme, ponuditi će nam se mogući odgovor da je riječ o motivu koji je ponajviše vezan za antropomorfizam ove predstave, to jest činjenicu da je melankolija u tradiciji slikarstva, kao koncept, oduvijek bila personificirana. Konkretno, da je melankolija oduvijek u likovnoj tradiciji imala *ljudsko lice*. Upravo je ta tendencija, moglo bi se reći, sve ostale motive, geometrijske simbole, psa, klepsidru, čak i figuru starca kao personifikaciju vremena, učinila dovoljno efermernim da ih je moguće izostaviti bez da se značajno naruši prepoznatljivost teme. U tom smislu da se ustanoviti da slikarima moderne epohe nije potrebno melankolika predstaviti u kontekstu njegovih *spoznajnih asprijacija i ograničenja*.

Aby Warburg je još početkom XX. stoljeća osvijestio kulturološku povezanost nastanka portreta kao samostalnog žanra sa usponom petneastovjekovne buržoazije u Firenci. Izum perspektive, način postavljanja *subjekta pred sliku*, duhovno korespondira sa antropocentrizmom renesanse u čijem središtu interesovanja se čovjek pronašao kao tema likovnih umjetnosti, tema portreta napose, jer je umjetnost portretiranja, prosto rečeno, umijeće slikanja čovjeka. „Renesansa je ljudski subjekt“, objašnjava Belting, „odmah dvojako postavila u sliku“⁸⁰: „S jedne strane kroz njegov portret, s druge kroz njegov pogled koji se našao u slici“⁸¹. Ljudska subjektivnost kao princip organiziranja strukture likovnog djela i kao tema likovne umjetnosti u skladu sa antropocentričnom teleologijom svijeta „stvorenog za čovjeka“⁸², te pronalaze svoj autentičan izraz u istinski humanističkom žanru portretiranja, kao što tadašnja teorija umjetnosti fenomen slike podređuje ljudskom pogledu, štaviše ljudskom prisustvu, to jest, epistemološkim žargonom rečeno, eminenciji *subjekta slike*. To nije samo stvar žanrova poput alegorije ili principa personifikacije kakvog apstraktnog koncepta utjelovljenog u likovnoj predstavi. Ikonografski antropomorfizam i spoljašnja pozicija subjekta u pred slikom odnose se jedno spram drugoga analogno odnosu Narcisa i zrcala u kojem se njegovo lice ogleda. Antropocentrizam forme i antropomorfizam predstave su dvije strane jedne, takoreći, znanstveno-estetičke preokupacije čovjekom.

Čini se posve tačnom zaključak Bogdana Suhodolskog da bakrorez *Melencolia I* artikulira „situaciju čovjeka u svijetu koji je on sam stvorio“⁸³, pa je, shodno tome, antropomorfizam predstave nezaobilazan aspekt ove likovne teme, jednako važan koliko i kontinuitet drugih ikonografskih motiva. Ikonografski antropomorfizam melankolije – mislilac zatečen u svom znanstvenom habitusu, bez obzira da li je to likom sam Demokrit, pogrbljeni starac ili kakva krilata prilika – po svemu sudeći jeste refleks na tendenciju epohe da u svemu što ga okružuje prepozna ljudsko naličje, epohe kada je, riječima Foucaultovim, „čovjek posvuda bio okružen samim sobom“⁸⁴

Konstanta motiva „prignute glave“ upućuje na antropomorfizam predstave kao konstantni i neizbježni semantički horizont melankolije kao likovne teme u tradiciji zapadnjačkog slikarstva, a time kažemo da je melankolija, kako u koncepciji tako i u likovnoj predstavi, oduvijek imala značiti dispoziciju čovjeka, da li kao bića koje teži *znati* ili kao bića koje *osjeća*, ali uvijek nedvojbeno njegovu osobinu, njegovu izuzetnost ili njegovu patnju. S obzirom na to, sljedeća poglavlja će imati za razmatranje izvjestan paradoks obrade ove likovne teme u slikarstvu Giorgia de Chirica, naime, paradoks da je najkonzervativniji tradicionalist među modernima napravio najradikalnije ikonografsko odstupanje u odnosu na ovu istu tradicije

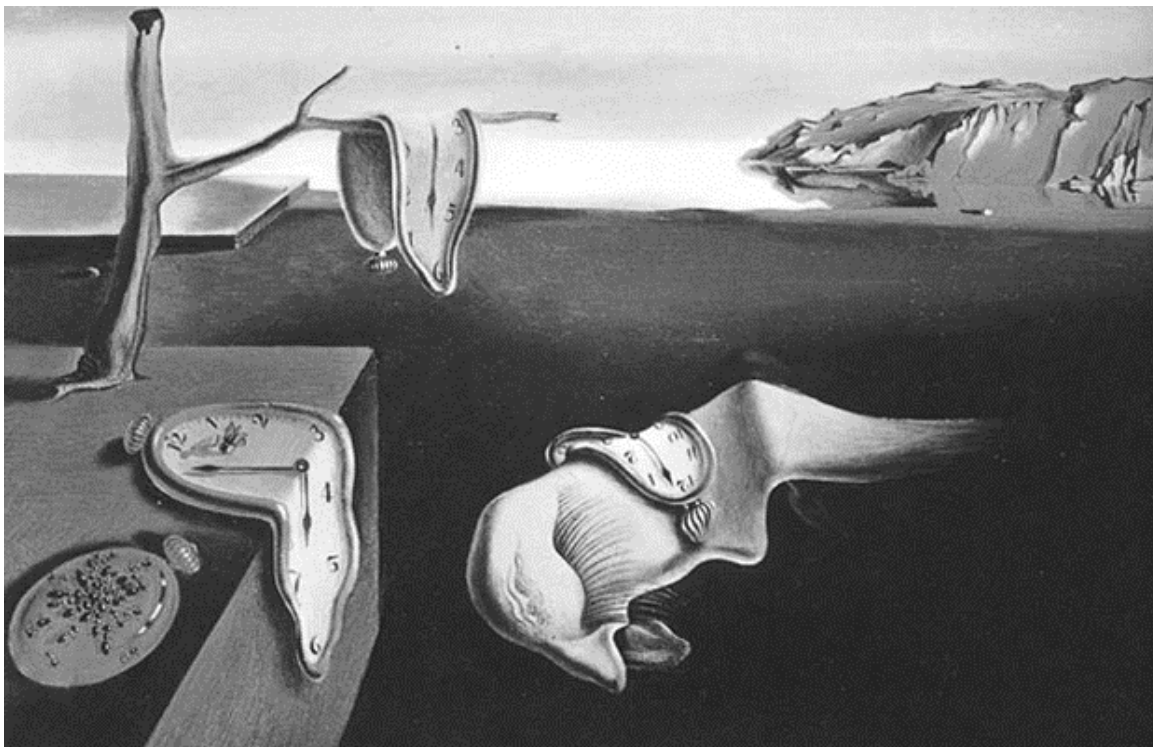
⁸⁰ Belting, *Firenca & Bagdad*, 25.

⁸¹ Ibid.

⁸² Hans Blumenberg, *The Genesis of The Copernican World*. 87.

⁸³ Suhodolski, *Moderna filozofija čoveka*, 324.

⁸⁴ Michel Foucault, *Riječi i stvari*, prev. Nikola Kovač (Beograd: Nolit, 1971), 88.



Slika 14: Salvador Dali, *Istrajnost pamćenja*, 1931.



Slika 13: V. Van Gogh, *Portret doktora Gacheta* (1890)



Slika 14 : F. de Goya, *San razuma stvara čudovišta* (1766-1778)

III

Svijet bez čovjeka: ikonografski diskontinuiteti likovne teme melankolije u slikarstvu Giorgia de Chirica

3.1. Slika kao poprište čovjekovog odsustva

Premda principijelan tradicionalist, Giorgio de Chirico se, barem kada je riječ o likovnoj temi melankolije, svojim slikarskim potezima ne doima kao dosljedan baštinik jedne tradicije, već posve suprotno, kao slikar koji sa istom raskida gotovo na impozantan način. Odbacujući sve što ostavlja pečat suvremenosti u slikarstvu vlastite epohe, on istovremeno prihvata jednu tradicionalnu temu da bi je obradio ikonografskim rješenjima koja u odnosu na tu tradiciju djeluju kao zagonetan i utoliko upadljiv presedan. Likovna tema melankolije je, moglo bi se reći, do De Chirica u zapadnjačkom slikarstvu mogla predstavljati ili *melankoliju intelekta* ili *melankoliju senzibiliteta*, dok u njegovom opusu ona ne odgovara i ne pripada ni jednom ni drugom semantičko-ikonografskom registru. Kao da ga je tradicija kojoj je čitav život nastojao biti nepokolebljivo privržen i vjeran nekako mimoišla, i taj mimohod jednog tradicionaliste sa vlastitim idealima, kojima se slikarski i svjetonazorski težio što je moguće više približiti, predstavlja najveći izazov njegove likovne umjetnosti.

De Chirico se 1911. godine autoportretirao oponašajući Nietzscheovu posturu sa jedne fotografije gdje filozof glavu pridržava rukom na način tipičan za melankolike, što nam nudi indikaciju da je poznao tradiciju ovog motiva. Nakon toga u njegovom slikarstvu *metafizičkog perioda* se više ne pojavljuje čovjek (sve do 1920. godine koja označava i kraj te slavne etape), što primjećuje i Thomas Mical, koji je podijelio tjelesnost u metafizičkom slikarstvu na četiri kategorije: «odsutna tijela, sjene (fantazme), statue i fragmentirana tijela»⁸⁵. I doista je indikativno da se u cjelokupnom opusu *pittura metafisica* figura može pojaviti i kao sjenka i kao statua i kao konstrukcija, ali nikako i u ljudskom obličju. De Chiricov esej *O metafizičkoj umjetnosti* dokazuje da je odsustvo čovjeka u njegovom slikarstvu osviješten postupak. Slikar se prisjeća ilustracije koju je kao dječak vidio u knjizi *Predpotopni svijet*: „Predstavljala je tercijar. Čovjek se još nije pojavio”⁸⁶. Ono što će nazvati *plastičkom samoćom* prepoznaje u slikarstvu Böcklina, Lorraina, Poussina, čak i Ingesa, čije slike, „iako nastanjene ljudima”⁸⁷, predstavljaju „odsustvo ljudskog u čovjeku“, te su, dakle, „blisko povezane sa pejzažem perioda tercijara”⁸⁸. De Chiricov suvremenik koji će se prvi zainteresovati za ono što se može nazvati fenomenom odsustva čovjeka u metafizičkom slikarstvu bio je Jean Cocteau, primijetivši kako nas da pod sličnim dojmom ostavljaju i slavne *urbinske panorame* (slika 16), da gledajući ove ne možemo biti sigurni, dodaje na njegovu opasku Hubert Damisch, „je li se čovjek već povukao ili se tek ima pojaviti”⁸⁹.

⁸⁵ Thomas Mical, „The Origins of Architecture, After De Chirico“, *Art History* vol. 26, no. 1 (Februar 2006), 87. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.d01-3>

⁸⁶ Giorgio de Chirico, „On Metaphysical Art“, *Metaphysical Art*, no. 14/16 (2016), 39.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Damisch, *The Origin of Perspective*, 298.

De Chirico je, njegovim vlastitim riječima, često „meditirao“⁹⁰ o „čudnom fenomenu odsustva ljudskog u metafizičkom smislu“⁹¹. Metafizička umjetnost je, nastavlja objašnjavati, „spokojno mirna, ali najavljuje skorašnje zbivanje“⁹². Gotovo istim riječima Hubert Damisch opisuje zagonetan efekat teatralnosti *urbinskih panorama* u svojoj knjizi *Porijeklo perspektive*:

„(...) jer ova interpretacija ističe upravo formu odsustnosti, u ovom slučaju onu performansa koji se ima dogoditi na toj sceni, no to ostaje odgođeno tako da je nemoguće odlučiti da li se već skončala ili tek treba početi, čime je stvoren dojam očekivanja pomišješšan sa dvosmislenom neminovnošću.“⁹³

Paradoks De Chiricovih prostranih trgova leži u tome što je riječ o poprištima odsustva gdje sjenke označavaju mjesto neprisustva u suštinskom smislu. Prizor *mannequina* koji nastaje pogledom na *piazzu* iz drugog ugla, iz blizine, rezultat je gotovo teleskopskog sužavanja optičkog prostora, a interijer uključuje vanjski prostor grada tako što nam je dat katkad kroz prozor, katkad



Slika 16: L. Laurana, *Urbinske panorame; Citta ideale* (kasno 15. stoljeće)

kroz sliku na kojoj vidimo arhitektonsko zdanje. Kada na metafizički mise-en-scène stupa *mannequin* – uvećana slika one sjenolike malenkosti - postaje jasno da nastanjenici ovog svijeta nisu ljudska bića. Na koncu, u etapi *metafizičkih interijera*, kaos akumulirane predmetnosti podsjeća na gomilu stvari koje okružuju melankolike u tradiciji ove likovne teme, ali nema ni traga biću koje ih resignirano odbacuje.

Činjenica izostanka čovjeka u ikonografskoj strukturi De Chiricove slike nije proizvoljna odluka, štaviše, na tome se umjetnički principijelno insistira. Shodno tome, prepoznati nam je ikonografske preinake koje u likovnu temu melankolije prvi uvodi De Chirico kako bi nadomjestio klasično utemeljeni antropomorfizam predstave likovne teme melankolije. Na elementarnoj razini

⁹⁰ De Chirico, „On Metaphysical Art“, 39.

⁹¹ Ibid.

⁹² Ibid.

⁹³ Damisch, *The Origin of Perspective*, 299.

deskripcije, ova ikonografska inovacija počiva na tri elementa: 1) motiv usnule Arijadne; 2) mehanički časovnik; 3) sjenka.

3.2. Motiv usnule Arijadne u slikarstvu Giorgia de Chirica

O tome da je De Chirico prvi slikar koji je lice tretirao bez ikakvih „fizionomijskih posebnosti“⁹⁴, govori Zvonko Maković u knjizi *Lica*, te objašnjava da na ovu zamisao slikara inspirišu ilustracije njegovog brata, pjesnika i likovnjaka Alberta Savinia, za jednu Apollinaierovu poemu. Umjetnici koji, počevši od Cezannea, a konačno s Malevichem, „skidaju fizionomijsku opnu s prikazanih likova“⁹⁵, imaju, slijedeći ovu tendenciju svaki ponaosob, zaseban misaoni okvir u kom posmatraju individualnost ljudskog bića kao temu vlastitog slikarstva. Kod De Chirica je, dakle, figura svojevrsno odsustvo fizionomijskih crta individualnosti, čemu je zagonetno kontrastirana skulptura Arijadne tretirana kroz gotovo naturalistički maksimum detalja, što potvrđuju nabori tkanine na tijelu Arijadne, doslovno imitirani po uzoru na helenističku skulpturu. Usnula Arijadna u karakterističnoj pozi melankolika, držeći ruku oslonjenu na dlan nije, doduše, jedini primjer naslikane skulpture kod De Chirica. Tu su također i bezglavi torzo *Nesigurnosti pjesnika* iz 1913., dva Apollinaierova portreta, gdje je slikarev veliki simpatizer naslikan kao skulptura, te glava koja ima vanjsku morfologiju skulpture, ali je zapravo maska okačena na zid, što primjećujemo poređenjem sa rukavicom koja također visi naslikana u *Pjesmi ljubavi* iz 1914. godine.

Ono što se nameće kao pitanje jeste zašto skulptura, a ne čovjek, u njegovom slikarstvu igra, takoreći, ikonografsku ulogu melankolika? Drugim riječima, zašto De Chirico odlučuje *citirati* skulpturu Arijadne, umjesto naslikati neku od Arijadni koje pamti likovna tradicija Zapada? I na koncu, kako objasniti to da je ono što zauzima pozu tipičnu za melankolike nije više biće već stvar, štaviše doslovan citat skulpture Arijadne iz perioda helenizma (II stoljeće pr. n. e.) čiju rimsku imitaciju je De Chirico mogao vidjeti izloženu u Vatikanskom muzeju.

Motiv usnule Arijadne, prisutan je u De Chiricovom slikarstvu od 1913. Slike *Gatarina naknada* (slika 27), *Piazza d'Italia* i *Melenconia* plod su slikarove privrženosti tradiciji starogrčke mitologije, odnosno likovne i skulptorske tradicije zapadnoevropske umjetnosti koja se ugledala na daleke antičke uzore, također i Nietzscheovom horizontu posmatranja iste drevne antičke kulture kroz dvojnost apolonijskog i dionizijskog principa, te na koncu, tradiciju manirizma, konkretno, opsesiju manirističke umjetnosti temom labirinta. Posve je indikativno da ni u jednoj od pomenutih De Chiricovih slika mitološka junakinja nije naslikana kao lik već kao skulptura. Scenografski simbolizam prostora⁹⁶ jedno je od mogućih tumačenja insistiranja na skulpturalnom

⁹⁴ Zvonko Maković, *Lica – aletativna povijest moderne umjetnosti* (Zagreb: Antibarbarus, 2007), 98.

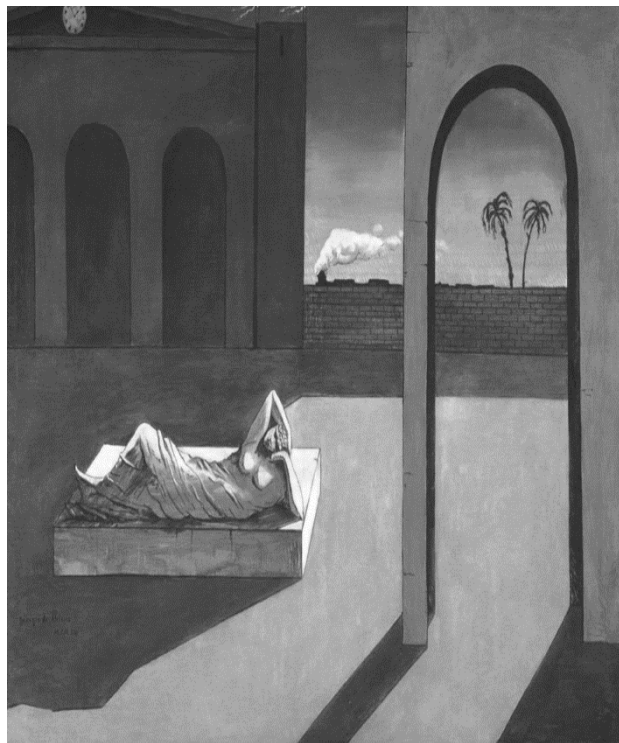
⁹⁵ Ibid., 100.

⁹⁶ De Chirico je više puta bivao pozorišno angažiran u svojstvu scenografa. Tako je i Kazimir Malevich saznao za njegovo djelo i potpao pod utjecaj njegove plastike koja ponuditi mogućnost izlaza iz „ćorsokaka bijelog na bijelom“⁹⁶. Marianne W. Martin je u ikonografiji i estetici *pittura metafisica* prepoznala duhovnu bliskost sa teatarskom estetikom Edwarda Gordona Craiga, de Chiricovog suvremenika i povremenog suradnika: „Postoji upečatljiva bliskost između Craigove i De Chiricove umjetnosti. Temelji se na dva usko povezana aspekta: (1) njihova upotreba jednostavnih arhitektonskih formi, na razini prostora, u dramatskom momentumu, s ciljem stvaranja misterioznom kontinuumu, i (2) njihova de-individualizacija ili de-personalizacija glumca odnosno čovjeka u cilju ispoljavanja duhovnosti kroz idealne, apstraktne konstrukcije.“ Obojica su, zaključuje autorica, ovakvu estetsku koncepciju naslijedili iz Böcklinovog slikarstva. Craig je, vrijedi pomenuti, mnogo vremena posvetio proučavanju arhitektonike renesansne

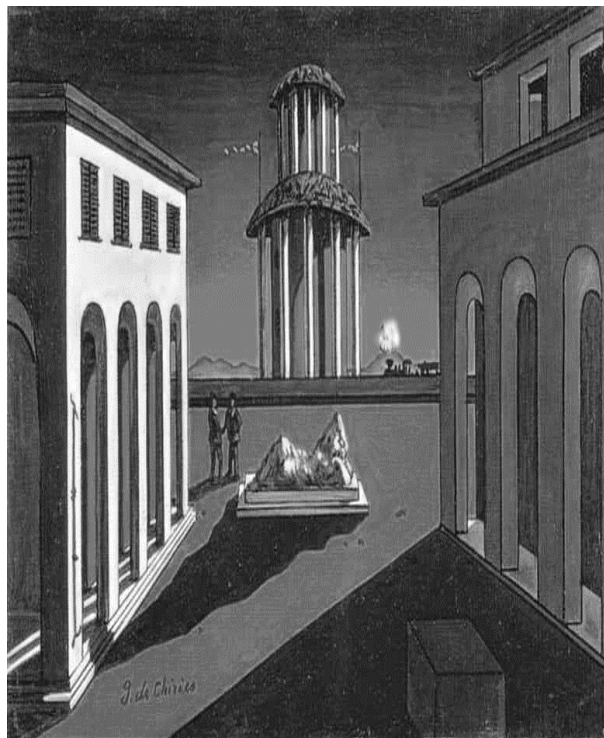
prisustvu Arijadne. Taj *metafizički teatar* postaje tada prostor enigme u kojem boravi Arijadna, „čuvarica labirinta“⁹⁷. De Chirico, međutim, ne bi nikada mogao naslikati lik Arijadnin jer bi to bilo nedosljedno njegovoj fascinaciji *čudnim fenomenom odsustva čovjeka*.

U mitološkoj predaji, junakinju Arijadnu, kćerku kretskog kralja Minosa kojoj su labirint i njen polubrat Minotaru u njemu povjereni na čuvanje, na pustom otoku Naksu ostavlja Tezej nakon što su zajedno pobjegli sa Krete, a spasiti će je Dioniz i učiniti je svojom suprugom. Po Robertu Gravesu epizoda Arijadninog boravka na otoku Naksu izgledala je ovako:

„Dionisovi sveštenici u Ateni tvrde da je Arijadna, kad se našla ostavljena na pustom ostrvu, počela gorko da plače i jadikuje, sećajući se kako je strepela dok se Tesej spremao da ubije njenog čudovišnog polubrata, kako je šaputala zavete i molila se za srećan ishod, i najzad zbog ljubavi prema njemu napustila i svoje roditelje i svoju otadžbinu. Počela je zatim da poziva čitavu vasionu na osvetu, a otac Zeus daje joj glavom znak odobravanja.



Slika 14: G. de Chirico, *Gatarina naknada* (1913)



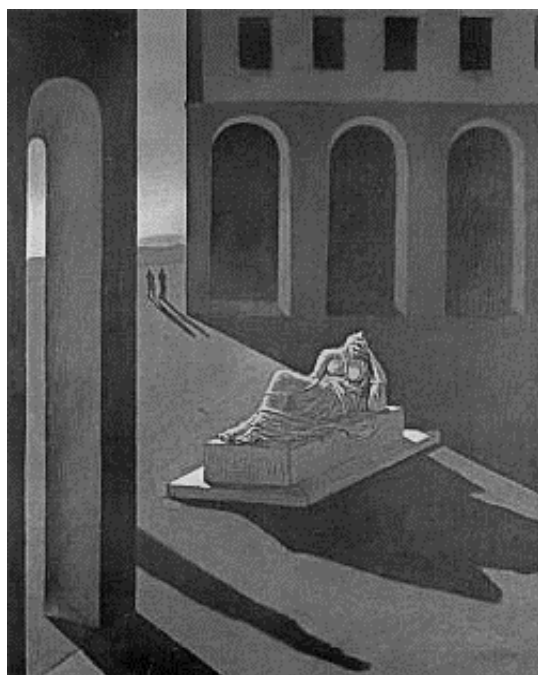
Slika 15: G. de Chirico, *Piazza d'Italia* (1913)

pozornice kakvu je osmislio Sebastiano Serlio, prilagođavajući Vitruvijeva zapažanja očekivanjima vlastite epohe. Učinak perspektivizma, „izraziti sceničnu vrijednost svakog čina“, je za Damischa upravo teatralnost; ono što se u povijesti kulture zadržalo pod imenom *citta ideale*, zapravo je „model predstavljanja“. Čovjek se u Craigovom teatru pojavljuje kao nad-marioneta, nastanjujući terestrijalnu oblast baca pogled daleko u nebesa. De Chirico i Craig su dijelili zajednički otpor prema estetski realizma: „realizam je tek izlaganje, dok je istinska umjetnost otkrovenje“.

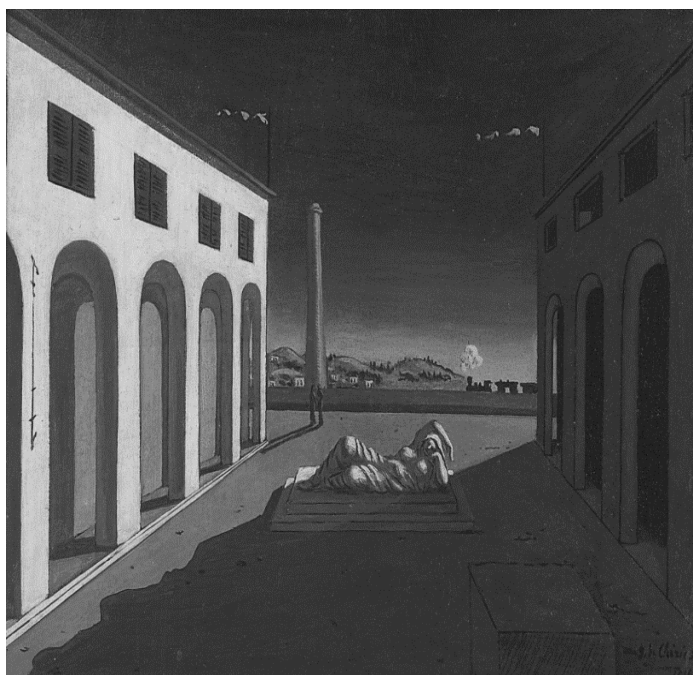
⁹⁷ Jole de Sanna, „Mathematical Ariadne: The Labyrinth“, *Metafisica*, no. 3-4 (2004), 254.

Onda je Dionis, nežno i slatko, sa svojom svitom Satira i Majnada došao da je zabavi. On se oženio njome bez odlaganja, stavivši joj na glavu Tetidinu krunu, a ona mu izrodi mnogo dece.“⁹⁸

Postoje i druge verzije po kojima je Dioniz zapravo nagovorio Tezeja da mu lijepu Arijadnu prepusti i ostrvo napusti sam. Ono što nam se u ovom kontekstu nadaje kao znakovito je, prvo, da je Arijadna mitološka *gospodarica labirinta* i, drugo, da je suđena starogrčkom bogu Dionizu, odmetniku iz Panteona. Kao što ćemo u narednim poglavljima u detalje razmotriti, Arijadna je jedan od motiva koji povezuju De Chiricovo slikarstvo sa filozofijom Friedricha Nietzschea. Prema mišljenju Jole de Sanna, iznesenom u eseju *Matematička Arijadna: Labirint*, „damu labirinta“⁹⁹ trebamo prepoznati kao utjelovljenje principa beskonačnosti, na sličan način kako i „boginja podzemnog svijeta (Perzefona), odlazi i dolazi bez kraja iz svijeta sjena.“¹⁰⁰ Arijadna je plesačica; Dedalus projektira labirint, nastavlja de Sanna, „da bi Arijadna u njemu mogla plesati“¹⁰¹, a „ritam život-smrt-život je elementarna ideja *beskonačnosti*“¹⁰². Čini se da je



Slika 16: G. de Chirico, *Melenconia* (1913)



Slika 17: G. de Chirico, *Melenconia* (1916)

za likovnu tradiciju ipak od konkretnije važnosti bio Arijadnin boravak na pustom ostrvu od njene uloge u kretskom labirintu. U toj tradiciji ona od starijih vremena zauzima pozu melankolične dame koja daleko od svijeta iščekuje spasenje. Zanimljivo, u tradiciji likovne teme melankolje, sve do Giorgia de Chirica, nema gotovo ni jednog primjera koji bi lik melankolične Arijadne povezao sa ovom likovnom temom, iako za to postoji sasvim dovoljno razloga. Kao citat i ikonografska konstanta De Chiricovog slikarstva, skulptura uspavane Arijadna nadomješta onu ljudsku melankoličnu osobnost koja je u *metafizičkom slikarstvu* uvijek odsutna. Povrh toga,

⁹⁸ Robert Graves, *Grčki mitovi* (Beograd: Nolit, 1990), 295.

⁹⁹ Jole de Sanna, „Mathematical Ariadne: The Labyrinth“, 254.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid.

Arijadna figurira i simbolički, uzmemo li u obzir onu dugovremenu konceptualnu sponu između ideje melankolije i fenomena vremena. Naime, ona je, tako okamenjena u svom iščekivanju spasa na pustom ostrvu, simbol oprisućenog vremena. Dojam koji imamo gledajući, recimo Dürerov bakrorez, ili koju bilo sliku da za temu ima melankoliju, istovjetan je utisku koji ostavljaju De Chiricovi trgovi popunjeni sjenkama i statuama, dakle, utisku da svjedočimo prizoru za vječnost zaustavljenog trenutka. Bogdan Suhodolski, gledajući Dürerovog melankolika, povezuje statičnost prizora sa osjećanjem „dosade života“¹⁰³, *taedium vitae*, koje na izmaku renesansne epohe „nastaje iz nemogućnosti da se dovrši ljudsko kraljevstvo“¹⁰⁴. Kako anđeo Dürerovog bakroreza „čeka na misao koje treba da donese rješenje“, tako i De Chiricova melankolična Arijadna na pustom ostrvu iščekuje spas.



Slika 18: Rimska kopija izvorne skulpture *uspavane Arijadne* iz perioda Helenizma

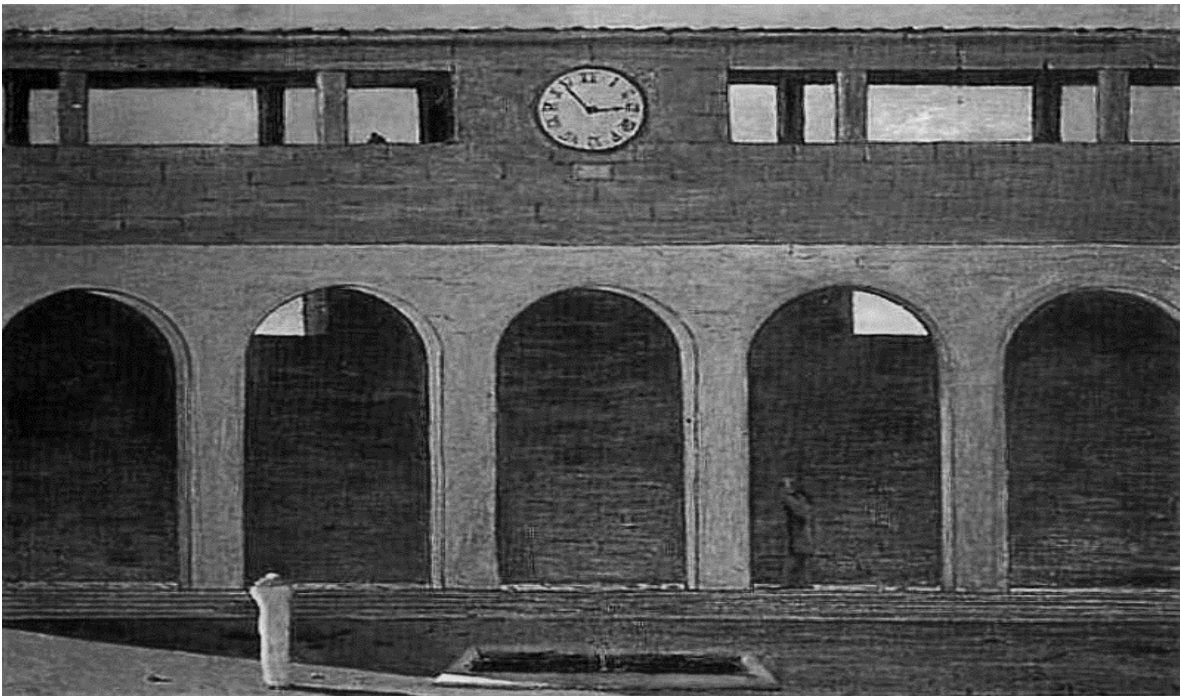
4.2. Sat kao simbol oprisućenog vremena u De Chiricovom slikarstvu

Iako sa stanovišta ikonografije zacijelo najinovativniji, motiv usnule Arijadne nije jedini simbol oprisućenog vremena u De Chiricovim *melankolijama*. Jednako čest, i u svom doticaju sa tradicijom možda neposredniji (logičniji), jeste motiv mehaničkog časovnika koji se prvi put u De Chiricovom opusu pojavljuje na slici *Enigma sata*, naslikanoj 1911. godine. Mehanički sat, sasvim očigledno, ima zamijeniti klepsidru koju smo mogli vidjeti na Dürerovom bakrorezu. Osim toga, sat je i svjedožba o tome da De Chirico pristaje uz koncepciju melankolije koja je neodvojiva od iskustva vremena. Konsultiramo li priručnike emblematike i alegorijskih predstava primijetiti ćemo da se personficirana figura melankolije, kakvu nalazimo duž čitave likovne tradicije, ne razlikuje mnogo od alegorija vremena. Cesare Ripa predlaže četiri mogućnosti uprizorenja pojma vremena, a sva četiri podrazumijevaju figuru starca koji se ima slikati „krilat (...) prema izreci *volat irreparabile tempus*“. Predstavu *kola vremena* – „kako ih opisuje Petrarca“ – biti će „starac

¹⁰³ Suhodolski, *Moderna filozofija čoveka*, 324.

¹⁰⁴ Ibid.

koji na ramenima ima dva velika krila, a na vrh glave mu je pješčani sat.¹⁰⁵ *Saturnova kola* također vozi „star, ružan i prljav čovjek“¹⁰⁶, a isti bi se, kao personifikacija vremena, mogao nalaziti „usred ruševine“¹⁰⁷, poput onog Demokrita na slici Salvatorrea Rosse, „otvorenih usta, pokazujući zube boje željeza“¹⁰⁸. Može mu se dodati, predlaže Ripa, i ogledalo, „što nam daje spoznaju da se od vremena vidi samo sadašnjost i samo ona postoji, a toliko je kratka i nesigurna da ne nadmašuje lažnu sliku u zrcalu.“¹⁰⁹ Za Erwina Panofskoga, krilata prilika *Starac-vrijeme* bio je primjer onoga što se u ikonološkoj terminologiji označava pojmom *pseudomorfoze*, to jest procesa kojim dolazi do disocijacije između upotrebe ikonografskog motiva u određenom kulturno-povijesnom kontekstu i njegovog tradicionalnog značenja. Prema mišljenju Panofskoga, drevne predstave



Slika 19: G. de Chirico, *Enigma sata* (1911)

Vremena karakterišu ili simboli velike brzine i nesigurne ravnoteže ili simboli univerzalne snage i neograničene plodnosti, a nikako simboli propadanja i razaranja¹¹⁰ i one su se razvijale ili u horizontu poimanja vremena kao *Kairosa*, sretnog trenutka, ili u ideji vremena kao *Aiona*, principa vječne i neiscrpne kreativnosti. Na pitanje otkuda dolaze predstave zlokobnog starca kao personikacije vremena, onakvog kakav je u Ripinim opisima, Erwin Panofsky nudi sljedeće tumačenje: Smrt se, objašnjava ikonolog, „od najstarijih vremena predstavljala na slikama sa

¹⁰⁵ Ripa, *Iconologia*, 204.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ripa, *Iconologia*, 204.

¹⁰⁸ Ibid.

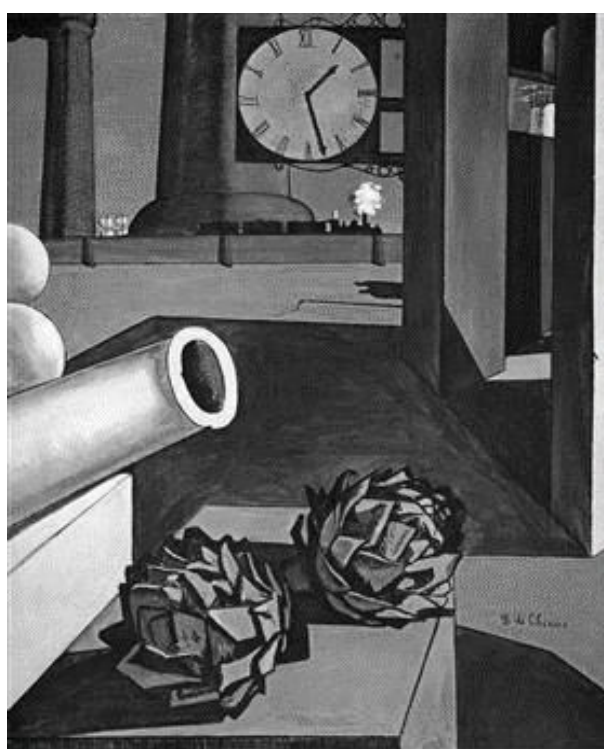
¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Panofsky, *Ikonološke studije*, 72.

kosom ili srpom¹¹¹, a najstarije i najstrašnije starogrčko mitološko božanstvo, čije ime znači vrijeme (Kronos), „kao zaštitnik poljoprivrede, obično je nosio srp.“¹¹² Povijesni trenutak u kojem na Zapadu Saturn postaje božanstvo melankolije i melankolika podudara se sa posuđivanjem izvjesne predodžbe iz arapske astrologije, predodžbe koja je glasila da „ljudi rođeni u znaku Saturna nužno moraju biti melankolični“¹¹³, objašnjava Panofsky. Time postaje jasna konstanta motiva pjesčanog sata ili klepsidre u mnogim predstavama melankolije, kao i opsesija gotovo svih melankoličnih individua (čak i melankoličnih epoha) fenomen vremena. Poznato je da je



Slika 20: G. de Chico, *Gare Montparnasse* (1914)



Slika 21: G. de Chirico, *Filozofov pohod* (1914)

melankolični kralj Rudolf II Habsburški bio u posjedu najbogatije kolekcije mehaničkih satova. U knjizi *Svijet kao labirint*, koja predstavlja poduhvat komparativne historiografije fenomena manirizma kao antiklasične konstante europske umjetnosti, Gustav Rene Hocke tvrdi da „određene manirističke tehnike, u prvom redu iluzionistička perspektiva, uništavaju prostor, a to ništenje odvija se u oku, s pomoću oka i u zavaravajućem osjećaju vremena.“¹¹⁴ Motiv sata u slikarstvu bilo koje epohe ima biti „simbol 'unutarnjeg gledišta svijeta mijene, prolaznosti, koji je postao labilan, a taj je svijet dan slikom ure, velikog broja sasvim čudnih, manirističkih ura toga doba.“¹¹⁵ Očigledno je da se melankolija kod De Chirica nastavlja tematizirati u vidu svojevrzne opsesije fenomenom vremena. U eseju *Giorgio de Chirico i teorija relativiteta*, Ralf Schiebler objašnjava

¹¹¹ Panofsky, *Ikonoške studije*, 72.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid., 76.

¹¹⁴ Hocke, *Svijet kao labirint*, 102.

¹¹⁵ Ibid., 65.

da se „sve od drevnih vremena, a posebno od razdoblja renesanse, filozofi, koji su u mišljenju posjedovali metaforiku prostorno-vremenske mašine, povezuju sa temperamentom melankolije.“¹¹⁶ U istom tekstu će Schiebler ustanoviti da De Chiricovo slikarstvo naslijeđuje onu liniju estetske orijentacije za koju je „vrijeme“, a ne prostor, uvijek bilo „glavna tema slike“¹¹⁷. Pored pomenute *Enigme sata* iz 1911. godine, mehanički časovnik pronalazimo redovito u opusu De Chiricovog *metafizičkog perioda*, naprimjer, na slikama *Gare Montparnasse (Melankolija polaska)* iz 1914. i *Filozofov pohood* iz iste godine. Mada su u stanju jednakovrijedno ikonografski simbolizirati prisutnjeno vrijeme, klepsidra i mehanički sat se presudno razlikuju, u prvom redu, po tome što je drugo modernizirana varijanta prvoga, starijega, čiji se izum historijski podudara sa razdobljem baroka¹¹⁸, dakle, onom epohom koja je, prema mišljenju Erwina Panofskog, izrazila u slikarstvu sasvim karakterističnu opsesiju vremenom, štaviše strah pred rušilačkim potencijalima vremena.

Budući da je melankolik kroz čitavu tradiciju značio i Saturnovo dijete, a sam Saturn upravo utjelovljenje principa vremena, De Chirico svojom ikonografijom ostaje dosljedan konceptualnoj sponi koju je zapadna kultura za vjekove uspostavila između melankolije i fenomena vremena, s tom razlikom što u njegovom opusu nema ni traga predodžbe o vremenu kao destruktivnoj sili. Ponovno se time naglašava De Chiricovo rezolutno odbacivanje antropomorfizma, kao i to da je u njegovom slikarstvu nemoguća alegorizacija koncepata koja bi podrazumijevala da pojmovi zadobiju ljudsko lice i obličje. Unatoč tome, Schieblera će njegov opus *metafizičkog perioda* dojmiti toliko da kaže kako je De Chirico „usprio dočarati atmosferu vječnosti“¹¹⁹, a to ga pridružuje onim slikarima (poput Giotta, smatra Schiebler) koji su slikarski tragali za stanjem mirovanja. No, bilo to osjećanje *ustajalosti vremena*, koje nam sugerira motiv usnule Arijadne, ili utisak neprolazne vječitosti, De Chirico se ukazuje kao slikar koji zna maksimalno eksploatirati potencijal medija slike da registrira statičnost vremena. Njegova slika je uvijek jedan *određeni* zaustavljeni trenutak i budući takva daje povoda sljedećem interpretativnom koraku koji znači postaviti pitanje *koji to zaustavljeni trenutak?* Jer satovi uvijek pokazuju konkretno vremensko određenje; na slici *Enigma sata* mehanički časovnik pokazuje da je 2: 55. Međutim, ono što djeluje zbunjujuće jeste da na De Chiricovim slikama, kako je primijetio Ralf Schiebler, imamo „mnoštvo kronometričkih instrumenata“¹²⁰ koji impliciraju „mnoštvo različitih vremenskih trenutaka“¹²¹.

¹¹⁶ Ralf Schiebler, „Giorgio de Chirico and The Theory of Relativity“, *Metafisica* no. 1-2 (2002), 217.

¹¹⁷ Schiebler, „Giorgio de Chirico and The Theory of Relativity“, 34.

¹¹⁸ O tome više kod Lewisa Mumforda u knjigama *Grad u istoriji* i *Kultura gradova*.

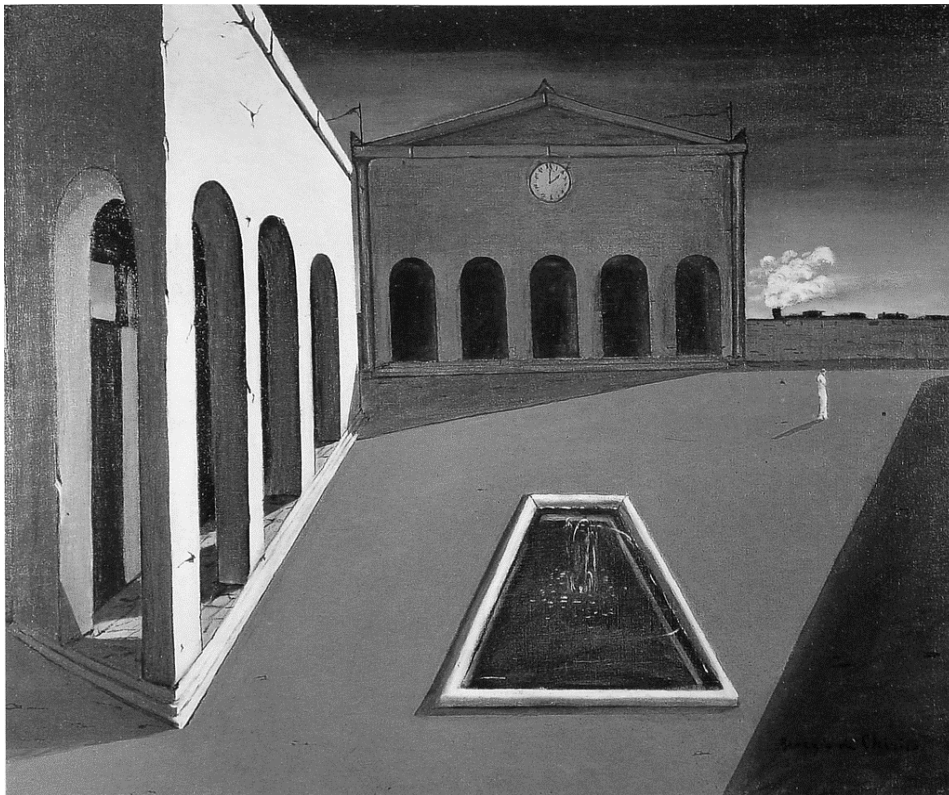
¹¹⁹ *Ibid.*, 33.

¹²⁰ *Ibid.*, 46.

¹²¹ *Ibid.*

4.3. Misterijum sjenke

Po svemu sudeći ne postoji likovno sredstvo na koje se slikarstvo De Chiricovog *metafizičkog perioda* radije oslanja od sjenke, čija plastička sugestivnost posjeduje i kompozicijsku i ikonografsku vrijednost. U formalnom pogledu, De Chirico koristi sjenku kako bi uspostavio *asimetričnu strukturu* slike, kako bi, dakle, utisku nametnuo osjećanje neravnoteže, budući da slika tako podijeljena na osvjetljeno i sjenovito područje pogledu nikada ne dopušta da uživa dojam stabilnosti. Iako se pojavljuje kao važan kompozicijski čimbenik, De Chirico sjenku ne koristi radi realističkog učinka, već da bi trodimenzionalni prostor slike radikalno polarizirao s ciljem ostvarivanja asimetrične kompozicije neuravnotežene cjelovitosti. Ovo će biti dovedeno gotovo do razine estetskog pravila nakon 1913. godine, počevši od prve *Piazza d'Italia*, slike koju će de Chirico više puta tokom karijere nastojati dorađivati, popravljati, čak krivotvoriti, a na *Melankoliji i tajni ulice*, *Velikom tornju*, *Torinskom proljeću* iz 1914. sjenke prodiru u sliku projicirane od strane nevidljivih skrivenih tijela ili objekata. No, začudan učinak koji de Chirico postiže sjenkom evidentan postaje upravo onda kada drugi elementi arhitektonike prostora teže stanovitom kompozicijskom ekvilibrijumu. Gotovo redovito tu svrhu ima scenografski poredak arhitektonskih objekata što uokviruju puste De Chiricove *piazze*. Ipak, da je stabilnost data tek kao mogućnost kojoj je suđeno da bude



Slika 22: G. de Chirico, *Uživanja pjesnika* (1912)

iznevjerena potvrđuje i oštar kontrast osvijetljene i zatamnjene strane slike ne dopuštajući našem pogleda da uživa, riječima Pavla Vasića, „dvije jednake senzacije“¹²². Istom logikom dva naspramno postavljena arhitektonska zdanja samo nakratko djeluju kao da su usklađena na način konvergencije linije što ih opertavaju u pravcu jedne ishodišne tačke, međutim pažljivo mjerenje bi pokazalo da nisu upućene ka jedinstvenom središtu.

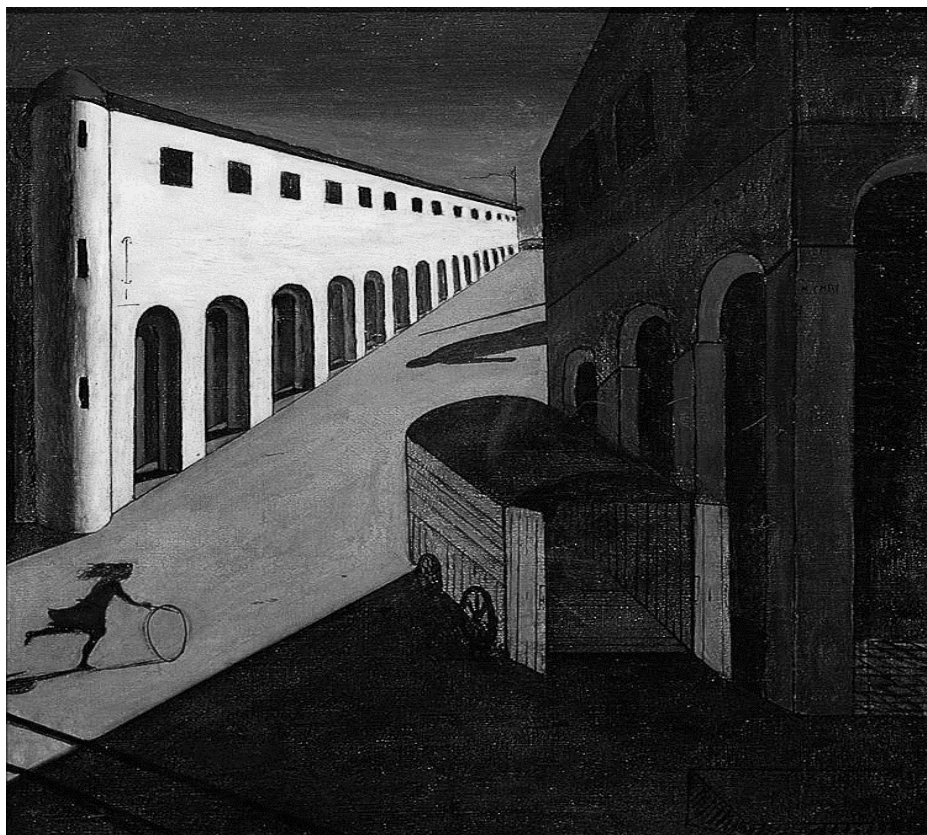
Kada govorimo o de Chiricovoj retrogardii, obično pominjemo rehabilitaciju perspektive i zadržavanje figuracije kao simptome dvadesetovjekovnoj moderni nesvojstvenog tradicionalizma zasnovanog na nepokolebljivom idealu estetskog kanona visoke renesanse. Međutim, sve što na elementarnoj tehničkoj razini De Chiricov stil duguje renesansnoj estetici zadržano je i u etapi neo-barokne epigonije u duhu zrelog Rubensa, a sve što pripada autentičnom izrazu metafizičkog slikarstva, između ostalog i sjenka, koja u klasičnoj renesansnoj plastici bitno ne sudjeluje niti kompozicijski niti se pojavljuje na način ikonografskog motiva, odbačeno je i napušteno tom promjenom interesovanja. Klasični "ideal razgovijetnosti"¹²³ vođen kriterijem "jasno očitovane pravilnosti"¹²⁴, kako je to objasnio Wölflin, ne tolerira niti bi mogao prihvatiti sjenku kao elementarno konstrukcijsko načelo. Sjenka se može upotrijebiti u različite svrhe, ali ne i preovladavati ili postati istaknuti aspekt slike kao kod De Chirica. To jesu oni široki prostrani eksterijeri, otvoreni prostori talijanskih petneastovjekovnih trgova okruženi grandioznim arhitektonskim zdanjima, kakve vidimo na Peruginovoj *Isus pruža ključeve Petru*, Rafaelovoj *Atinskoj školi* ili prizorima *Città ideale*, samo što je nekoliko poteza nepovratno narušilo skladnu i bezvremenski statičnu atmosferu renesansnog estetskog poretka. Nije li indikativno da će ono čemu u renesansnom slikarstvu nema ni traga, a upravo u De Chiricovom stvaralaštvu figurirati i kao jedan od osnovnih ikonografskih motiva i jedan od momenata naglašene iracionalnosti prostora. Na slici *Idealnog grada*, ili bilo kojoj drugog kanonskoj slici visoke renesanse, niti jedan arhitektonski objekat, stub ili figura ne bacaju vlastitu sjenku, dok kod De Chirica prostor pod sjenkom redovito čini barem jednu četvrtinu površine platna. Sjenka je, također, elementarno sredstvo De Chiricove figuracije na slikama *Veliki toranj* iz 1913. godine, *Nostalgija za beskonačnošću* iz 1911, *Uznemirujuće muze* iz 1916. do 1918, *Veliki metafizičar* iz 1917, etc.

Ključne ikonografske preinake De Chiricovih melankolija imaju, rekli smo, naglasiti odsustvo čovjeka. Ikonografska svijest njegovih slika podrazumijeva zamjenjivanje tradicionalnih motiva potpuno novim. Naprimjer, zamijeniti *klepsidru*, koju smo imali kod Dürera i mnogih drugih, *mehaničkim časovnikom* je konvencionalno koliko i logično rješenje, pri čemu znači i izvjesnu modernizaciju motiva sata u likovnoj temi melankolije.

¹²² Pavle Vasić, *Uvod u likovne umetnosti* (Beograd: Univrzitete umetnosti, 1988), 9.

¹²³ Wölflin, *Temeljni pojmovi povijesti umjetnosti*, 35.

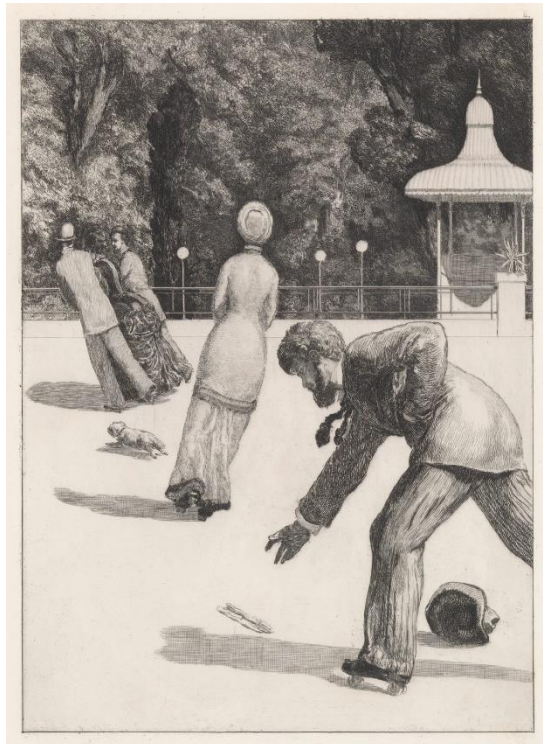
¹²⁴ *Ibid.*, 27.



Slika 23: G. de Chirico, *Tajna i melankolija ulice* (1914)

Zatim, simbole geometrije se uspjeva, po logici metafore, zamijeniti samim geometrijskim simbolizmom prostora slike, kako ga je objasnila Jole de Sanna, pojašnjavajući da se time najavljuje opredmećenje geometrije u tjelesima *mannequina*. Ali šta je sa tipičnim tradicionalnim motivima, koji su, takoreći, nadživjeli predstavu melankolije kao svijesti o granicama spoznaje? Šta je sa motivom oslanjanja glave na dlan ili motivom pomračenog lica, onog *facies negra*, kako su ikonolozi opisali melankolično lice preko kojeg pada sjenka čije je porijeklo u njegovoj posrnuloj unutrašnjosti?

Kod De Chirica nema čovjeka, pa stoga ni lica preko kojeg bi mogla padati tamna sjenka. Umjesto toga, sjene padaju preko ulica i trgova. Posve je indikativno da simbolizam sjenke učestvuje u izgradnji plastičkog idioma metafizičkog slikarstva sve do perioda nakon 1920. godine, kada potpuno iščezava i kao kompozicijsko sredstvo i kao ikonografski motiv. *Enigma sata* iz 1913. (slika 8) prva je De Chiricova slika na kojoj sjena što ju na otvoreni prostor trga bacaju arhitektonsko zdanje i bijela bezlična figura, čemu slijede *Veliki toranj* iz 1913. (slika 6), *Nostalgija beskraj* naslikana između 1911. i 1913. godine, te slavna *Melankolija i tajna ulice* iz 1914. godine gdje upečatljivo sićušne figure svoje prisustvo objavljuju jedino i isključivo putem dugih sjenki koje bacaju na površinu trga, da bi na ciklusu slika nazvanih *Piazza d'Italia* (slika 7) sjena zauzimala više od jedne četvrtine prostora slike.



Slika 24: M. Klinger, *Parafraza o pronalasku rukavice* (1877-1878)

Zanimljivo je da u razdoblju nakon metafizičkih interijera, kada započinje njegova jedina istinski epigonska stvaralačka etapa, zbog koje će ga se odreći nadrealisti smatrajući da je iznevjerio postulate metafizičke umjetnosti, a koju će Max Ernst nazvati umjetničkim suicidom, a Gustav Rene Hocke objasniti kao fazu u kojoj je Talijan „postao žrtvom nesporazuma o tome što je *grande pittura*“¹²⁵, u De Chiricovom slikarstvu počinje djelovati drugačija morfološka zakonitost i u obrazovanju sadržine slike počinje sudjelovati nova ikonografija, te da se u oblikovanju prostora potpuno odustaje od plasticiteta sjenke.

O sjenci kao sredstvu ubjedljive plastičke sugestivnosti učio je od Maxa Klingera, preciznije, pod dojmom njegove grafike po imenu *Parafraza o pronalasku rukavice* (slika 24) saznati će simboličku snagu sjenke, sposobnost sjenke da čak i u uprizorenju jedne sasvim obične situacije građanskog društvenog života, kakva je dan proveden na klizalištu, sugerira bremenitu metafiziku svakodnevnog. Na Courbetovoj slici *Mlade seoske dame* primjećuje da „skraćene sjenke pokazuju (...) da je sunce dostiglo vrh svoje parabole.“¹²⁶, a često je citirana i njegova misao da u sjenci čovjeka dok šeta tokom sunčanog dana ima više tajnovitosti nego u svim religijama svijeta.

Osim toga što predstavlja važan kompozicijski faktor, što sudjeluje u semantici slike kao ikonografska činjenica, te što je presudno sredstvo oblikovanje figure u De Chiricovom slikarstvu,

¹²⁵ Hocke, *Svijet kao labirint*, 40.

¹²⁶ Giorgio de Chirico, „Gustave Courbet“, 45.

sjenka posjeduje još jedno specifično značenje kakvo se rijetko pojavljuje u slikarskoj umjetnosti, osim u nekolicini primjera koje je i sam slikar poznao: naime, osim što kompozicijski preovladava ili ikonografski znači, sjenka se u metafizičkom slikarstvu *dogaća*. Kada kažemo, dakle, da su sjenke u De Chiricovim slikama, između ostalog, i svojevrsan *dogaćaj*, priznajemo im iste one simboličke sposobnosti, kakve imaju časovnici, naime da vrijeme učine prisutnim. Naglašeno umanjene i bezlične figure koje lutaju pustim trgovima, mramorne statue, arhitektonski objekti, nešto kasnije i neobični *manichini* – sve što, zapravo, baca sjenku u De Chiricovom slikarstvu jeste, ponad toga što posreduje određenu ikonošku sadržinu, i instrument mjerenja vremena, i to jedan od najstarijih takvih instrumenata – u drevno doba poznat pod imenom *gnomon* ili *sunčani sat*. Davno prije nego što će u baroku biti izumljen mehanički časovnik, sve visokorazvijene antičke kulture poznavale su način mjerenja vremena baziran na položaju sunca na nebesima. Smatra se da je prvobitno obelisk na trgovima drevnog Egipatskog carstva imao tu namjenu, da bi kasnije *gnomon*, vertikalno postavljen element arhaičnog sunčevog sata, projiciranjem sjenke na obilježenu površinu polukruga mogao vrijeme odrediti vrlo precizno.

Ralfu Schiebleru u eseju *Giorgio de Chirico i teorija relativiteta* polazi za rukom da na primjeru slike *Uživanja pjesnika* iz 1912. pobroji tri tipa kronometričkih instrumenata: vodeni sat („sugeriran fontanom“), sunčev sat i mehanički časovnik. Ista neobičnost nije promakla ni Riccardu Dottoriu, koji u eseju *Metafizička parabola u slikarstvu Giorgia de Chirica* pronalazi da se doba koje pokazuju sat na zidu željezničke stanice na *Enigmi sata* ne podudara sa vremenom koje sugeriraju sjenke projicirane od arhitektonskog zdanja i nepomično stojeće bijele figure na lijevoj strani slike. Zapažanje istih ovih elemenata dvojicu autora vodi različitim zaključcima; Schiebler u naporednosti različitih trenutaka uočava ideju vremena adekvatnu onoj *teorije relativiteta*, te situacija na željezničkoj stanici za njega jednoznačno sugerira, mada ne neposredan, ali definitivno utjecaj misaonog eksperimenta kojim su A. Einstein i D. F. Cronstock dokazali da o simultanosti događaja možemo govoriti samo u relativnim terminima. Dottori ostaje u okviru De Chiricovih filozofskih utjecaja kada kaže da „enigma“, doduše, „ne proizilazi iz činjenice da sat pokazuje da je 2 i 55 poslijepodne, a sjenke projicirane od građevine i žene odgovaraju kasnom popodnevju ili sumraku“, već da je „enigma jedno te isto što i metafizička dimenzija vremena, ili metafizička dimenzija sata, sadašnjost koja ne protiče između budućnosti i prošlosti, već je radije *punoća vremena* (podvukao M.B.), ono što je za Nietzschea značilo podne.“¹²⁷

Složena temporalna struktura njegovog slikarstva u *metafizičkom periodu* počiva upravo na uporednim kronometrijama sata i sjenke. Kako tumačiti prostorno-vremensko proturječje između mjere određene mehanizmom sata i doba dana koji sugeriraju sjenke? Dok kubist lomi figuru na mnoštvo fragmenata ne bi li predočio njen izgled iz mnogih tačaka gledišta, De Chirico, kome je postupak deformacije estetički neprihvatljiv, unutar jednog jedinstvenog prostornog okvira suprotsavlja dva različita vremenska trenutka. U dosluhu sa njegovom esejistikom, moglo bi se reći da je svrha ovog *vremenskog nesuglasja* prikazati prošlost, sadašnjost i budućnost simultano, jer to bi bilo u skladu sa De Chiricovim poimanjem realnosti u eseju *Skrnavljena zbilja*,

¹²⁷ Riccardo Dottori, „The Metaphysical Parable in Giorgio de Chirico's Painting“, *Metafisica*, no. 5-6 (2006), 209.

gdje se objašnjava da je realnost „vezana za sve“ gore navedene „manifestacije vremena“¹²⁸. Pod pretpostavkom da se misaona i piktoralna logika uzajamno komplementiraju, moglo bi se reći da sjenke, primjerice, pokazuju sadašnjost dana, a mehanički časovnici budućnost ili prošlost ili pak obratno. Ipak, razmatrajući problematiku jukstapozicije najmodernijeg od mjernih instrumenata i najstarijeg načina mjerenja vremena koje civilizacije poznaje, ne treba uzimati za potpuno proizvoljan odabir dnevnog trenutka koji sugeriraju sjenke, budući da i to spada u red konstanti ikonografije *metafizičkog slikarstva*. Naime, priroda ovog *vremenskog nesuglasja* složena je utoliko što upućuje, ne toliko na koncepciju relativiteta vremena i prostora koliko ni na različite mogućnosti mjerenja vremena, već na razliku između položaja kazaljki na satu i astronomskog položaja planete Zemlje u odnosu na Sunce. Sjenke koje bacaju svi objekti na De Chiricovim slikama uvijek su upečatljivo duge, a iskustvo potvrđuje da se, za razliku od vremena podneva, kada Sunce iznad Zemlje boravi u tački *zenita*, sjenke izdužuju u času sumraka. Drugim riječima, diskontinuirani odnos astronomskog i atomskog vremena, dva neuskladiva referencijalna okvira De Chiricovih slika, imaju naglasiti *ikonografiju sumraka* koja je još jedna, nimalo slučajna, inovacija u pristupu likovnoj temi melankolije.

4.5. Ikonografija sumraka: topografija zalaska sunca u metafizičkom slikarstvu

Sve što smo do ovog trenutka naveli kao primjere De Chiricovog slikarskog odstupanja od tradicije likovne teme melankolije pokazuje put do filozofije Friedricha Nietzschea, o čijem utjecaju na grčko-talijanskog slikara se zna prilično mnogo, između ostalog i poradi toga što ni sam De Chirico nije propuštao istaknuti presudnu važnost Nietzscheove literature u razvoju njegovih estetskih svjetonazora.

Pomenimo i to, prije nego što se posvetimo *topografiji sumraka* u njegovom djelu, da je i motiv *usnule Arijadne* nešto što vrijedi uzeti kao trag i dokaz ničeanškog pristupa ovoj likovnoj temi. De Chirico je, naprimjer, kao strastven čitatelj Nietzscheovog djela, sasvim neizbježno bio upoznat i sa poezijom koju je pisao filozof, pa je u pjesmi *Arijadnin žal* mogao pročitati sljedeće stihove, koje sam Dioniz (Nietzscheova velika fascinacija) upućuje gospodarici labirinta pri njihovom konačnom susretu na ostrvu Naksosu:

„Budi mudra, Arijadno!...
Imaš male uši; imaš moje uši;
Podaj im lijepu riječ
Ne mora li čovjek sebe prvo mrziti, da bi sebe volio?...
Ja sam tvoj labirint.“

Štaviše, mi možemo sa velikom sigurnošću tvrditi da motiv *usnule Arijadne* dospijeva u De Chiricovo slikarstvo metafizičke faze upravo preko Nietzschea, a da je umjetnička tradicija tu ponudila tek vizualno rješenje.

¹²⁸ Giorgio de Chirico, „Desacrated Reality“ *Metaphysical Art* no. 14/16 (2016), 152.

Prethodno smo ustanovili da sjenke u De Chiricovom slikarstvu imaju podjednako i kompozicijska i ikonografska svojstva; ovom prilikom treba tome dodati i simbolička, pošto omogućuje atmosferu zalaska sunca, odnosno sumraka. Česta figura Nietzscheove poetike, jednako česta tema devetneastovjekovne literature i gotovo neizbježna metafora svih diskursa unutar zapadnjačke tradicije koji u duhovnom trenutku novovjekovne civilizacije prepoznaju znakove kraja, propasti, opšte dekadencije, *sumrak* je također doba koje De Chirico priziva u prisustvo, i to crpeći maksimum simbolizma iz analogije dana sa godišnjim dobom, godišnjeg doba sa historijskim periodom, te na koncu i sa geografskom odrednicom, budući da sumrak podrazumijeva silazak sunca na zapadu. U simbolizmu De Chiricovog slikarstva pronalazimo mnoge asocijativne veze sa Nietzscheovim osjećanjem kraja jednog razdoblja. Zajedno sa sučeljavanjem dvaju koncepcije vremena, mehaničkom i cikličnom, prisutna je posredstvom sjenki tema ili *sumraka*, koji je «u tijesnoj vezi s pojmom zapada»¹²⁹, a izražava simbolično «svršetak jednog ciklusa»¹³⁰. Kao pjesnička metafora može simbolizirati «nostalgičnu ljepotu zalaska»¹³¹, dakle upravo onaj zagonetni *stimmung* koji De Chirico prepoznaje čitajući Nietzschea. Kao prostorno-vremenska slika, suton je «zaustavljen trenutak»¹³² ili «trenutak sjete»¹³³. Ovo tumačenje simbolizma zalaska, vezanih uz konotaciju pojma Zapada, pronalazimo u *Rječniku simbola*. Gotovo svo zbivanje u svijetu De Chiricovog slikarstva događa se u prostorno-vremenskom trenutku zalaska sunca koji igra značajan udio u ekspresivnom oblikovanju atmosfere, ali i u semantičkom dejstvu. Riccardo Dottori u eseju *Od Zaratustrine poezije do estetike metafizičke umjetnosti*, pominje jedno De Chiricovo pismo kolegi Franzu Gartzu, u kojem tada mladi slikar, pominjući svoje razočarenje u Michelangela, govori o Zaratustrinom dolasku u jesen:

“Kako bih uopšte mogao još uvijek vjerovati u takve umjetnike? Znaš li na šta misliš kada me pitas: nije li David nadčovjek? Tako sam nekoć osjećao, ali sada je novi vazduh ispunio moju dušu, nova pjesma je doprla do mojih ušiju i potpuno nov svijet se ukazuje potpuno promijenjen – jesenje popodne je došlo, duboke sjenke, čist vazduh, spokojno nebo, jednom rječju: Zaratustra je došao, razumiješ li? Razumiješ li tajnu koju čuvaju ovi svjetovi, veliki pjevač je stigao, onaj koji govori o vječnome povratku, onaj čija pjesma zvuči kao vječnost?”¹³⁴

U slikarevim memoarima pronalazimo jednu epizodu, koja također otkriva i da čitanje Nietzschea nije u mladog studenta politehničke škole u Munchenu pobudila toliko interes za njegovom filozofijom, koliko bliskost jednom estetskom osjećanju svijeta, koje su poznavali

¹²⁹ Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Rječnik simbola*, prev. Ana Buljan, Danijel Bućan, Filip Vučak, Mihaela Vekarić, Nada Grujić (Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1987), 660.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Ibid.

¹³² Ibid.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Citirano prema R. Dottori, „From Zarathustra's Poetry to The Aesthetics of Metaphysical Art“, *Metafisica*, no. 7-8 (2008), 126.

drevni Grci, kako sugerira blistava Nietzscheova disertacija *Rođenje tragedije*. De Chirico objašnjava da je jedan od braće Gartz, s kojima se najčešće družio tokom studija, bio opsjednut Nietzscheovom filozofijom, ali bez temeljitog razumijevanja originalnosti njegove misli. Da bi objasnio u čemu je zapravo *novina* Nietzscheovog istraživanja De Chirico koristi riječ *stimmung*, napominjući da ju se može prevesti kao „ozračje u moralnom smislu“¹³⁵, a odnosi se na *stimmung* „jesenjeg popodneva, kada je nebo čisto i sjenke izduženije no ljeti, pošto sunce počinje bivati niže“¹³⁶. De Chirico dodaje da se ovo može osjetiti u talijanskim i mediteranskim gradovima. Na drugom mjestu u memoarima De Chirico pominje da je u periodu nakon fasciniranosti Böcklinom pokušavao slikarski izraziti „zagonetan osjećaj otkriven u Nietzscheovim knjigama“¹³⁷, koje je čitao kako bi prebrodio napade melankolije. U tom periodu počeo je slikati «melankoliju lijepih jesenjih dana, poslijepodneva talijanskih gradova. To će biti „uvertira“, navodi sam, „talijanskih trgova slikanih nešto kasnije u Parizu, potom Milanu, Firenci i Rimu.“¹³⁸

Nietzchea slikar prepoznaje kao filozofa i pjesnika koji je otkrio „jesenji blagoslov“¹³⁹, a čini se da je, u De Chiricovom poimanju, jesen simbol cjelokupne epohe: „Tokom XIX. stoljeća, Europa je osjetila jednu vrstu krajnje nostalgije u obliku iscrpljenje jeseni...“¹⁴⁰. De Chiricovo slikarstvo registruje epohu u trenutku njezinog *sumraka*. De Chiricovu bliskost opsesivnim temama Nietzscheove filozofije ne propušta istaknuti ni Arnason u jednom pogavlju svoje *Povijesti moderne umjetnosti* posvećenom metafizičkom slikarstvu:

«Njegova koncepcija slike „kao simbolične vizije“ zasnivala se delimično na Nietzscheu, sve do određene forme koju je dobijao taj san: pusti italijanski trg – možda Torino, u kojem je Nietzsche proveo nekoliko poznih godina – u dubokom jesenjem popodnevnu kad je vazduh neprirodno prozračan a senke duge. Također je Nietzscheovo insistiranje na lirskom značaju koji postoji iza spoljašnjeg izgleda zemaljskih objekata dovelo De Chirica do njegovog metafizičkog ispitivanja mrtve prirode.“¹⁴¹

Ova *ikonografija sumraka* u tijesnoj je vezi sa kompozicijskim načelima metafizičkog slikarstva, sa činjenicom da je optička ravnoteža slike bitno iščašena. Slikajući momenat kada je sunce na zalasku, de Chirico je morao rasporediti sjenke po prostoru i time napustiti ideal potpune jasnoće renesansnog slikarstva. Ipak, vrijedi se zapitati zašto temi zalaska nije pristupio, naprimjer, kao impresionist, tretirajući cijelu stvar koloristički. Razlog tome je, moglo bi se reći, što ga je interesova i naročit simbolizam *sumraka* – ideja da sunce više nije u zenitu, što će reći, više nije u

¹³⁵ De Chirico, „The Technique of Painting“, 55.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Ibid., 55.

¹⁴¹ Harvard H. Arnason, *Povijest moderne umjetnosti*, prev. Željka Miklošević, Olga Škarić, Tanja Trška (Varaždin: Stanek, 2009), 284-285

svojoj najvišoj tački, na vrhuncu.

Iako znamo mnogo o De Chiricovom tradicionalističkom sentimentu prema vrhunskim djelima visoke renesanse, u njegovim likovnim objašnjenjima pronalazimo redovito povoda da za najznačajnije karakteristike njegove estetike biramo upravo one aspekte koji upućuju na odstupanja od renesansne estetičke norme. *Sumrak* u tom smislu predstavlja momenat odstupanja na kompozicijskoj i simboličkoj razini.

Uzmimo, za početak, nešto posve očigledno: prostor u De Chiricovom slikarstvu uvijek je jedan gradski trg, upravo kao i na mnogim kanonskim djelima visoke renesanse, između ostalog i na *urbinskim panoramama* poznatijim još i pod imenom *Citta ideale*. Zajedničke preferencije u smislu prostornosti pružile su mnogim autorima mogućnost za usporedbu između renesansnog i metafizičkog slikarstva, ali ono što je nužno primijetiti je da taj trg više nije isti. Naime, De Chiricov trg je upravo ikonografski invertirana slika renesansnog trga na kojem su sjenke ili bile zanemarivo kratke ili ih tijela uopšte nisu bacala na površinu, kao što je slučaj sa Peruginovom slikom *Isus pruža ključeve petru*. No, uzmimo jednu De Chiricu barem u duhu bližu sliku, utoliko što odražava metafizičkom slikarstvu toliko blisko osjećanje *praznine* ili *pustoši* – jednu od urbinskih panorama, da bismo usporedbom zaključili kako ni tu sjenka ne dominira kompozicijski niti ima simboličku ili ikonografsku važnost. Drugim riječima, ideal jasnoće, koji se manifestira u vidu prostranog i širokog prostora u trenutku potpune osvijetljenosti, nezamisliv je kod De Chirica, i u tome leži temeljna razlika između njegove i renesansne vezije. Razlika toliko upadljiva, da primorava na zaključak kako je De Chiricovo ugledanje na renesansne uzore proizvelo rezultat potpuno obratan. Dok je na renesansnom trgu, dakle, prisutan čovjek, bez ikakve sjenke, dotle je kod De Chirica sjenka prisutna, a čovjek odsutan. Mi i kod Nietzschea, na jednom mjestu njegove knjige *O istini i laži u izvanmoralnom smislu*, možemo pronaći observaciju koja je priložena možda kao skica za neko buduće esejiziranje. „Podne“ se tu objašnjava kao „trenutak najkraće sjenke“ i „konac najduže zablude“¹⁴². Iako ne možemo biti sigurni kada je u pitanju renesansni simbolizam, sasvim nam se uvjerljivom čini pomisao da je upravo ista analogija, koja je za Nietzschea značila podudarnost tačke zenita i simbolizma vrhunca, uspostavljena u De Chiricovom slikarstvu insistiranjem na trenutku sumraka kao simbolizmu *propasti* ili *zalaska*. Uvažavajući takvo analoško mišljenje, dopustimo si izvesti zaključak da je esencijalna razlika, u simboličkom smislu, između renesansnog i metafizičkog slikarstva ta da Sunce više nije u *zenitu*.

¹⁴² Friedrich Nietzsche, *O istini i laži u izvanmoralnom smislu*, prev. Damir Barbarić (Zagreb: Matica Hrvatska, 1999), 34.

IV

Astronomska melankolija

4.1. Figura manichina u zrejoj etapi metafizičkog slikarstva

Stvaralaštvo metafizičkog slikarstva od 1910. do cca. 1925. godine dalo bi se razvrstati na tri razvojne etape obilježene koliko formalnim i sadržajnim preobrazbama, toliko i kontinuitetom jedne permanentne opsesivne teme. Generalno gledano, cjelokupan (i vrlo obiman) opus koji je De Chirico za svog dugog života ostavio iza sebe moguće je jednoznačno podijeliti na dva razdoblja, što nisu propustili učiniti ni mnogi autori prije nas, insistirajući na tome da je onaj period njegovog stvaralaštva, počevši od 1911. pa do sredine 20ih godina, jedini period istinskog stvaralačkog nadahuća, dok je ono što će uslijediti nakon toga ništa drugo do blijedo imitiranje

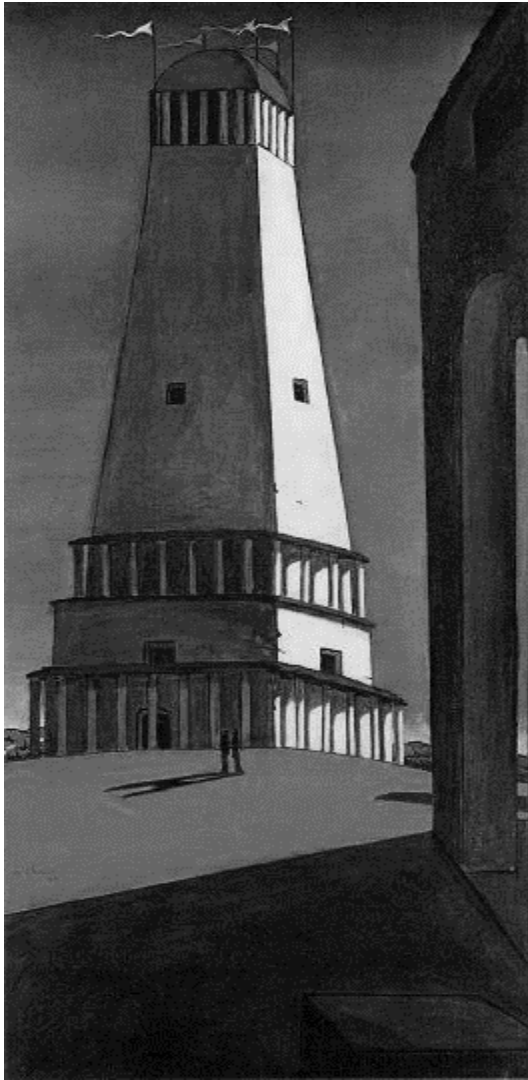


Slika 29: Gnomon ili sunčani sat

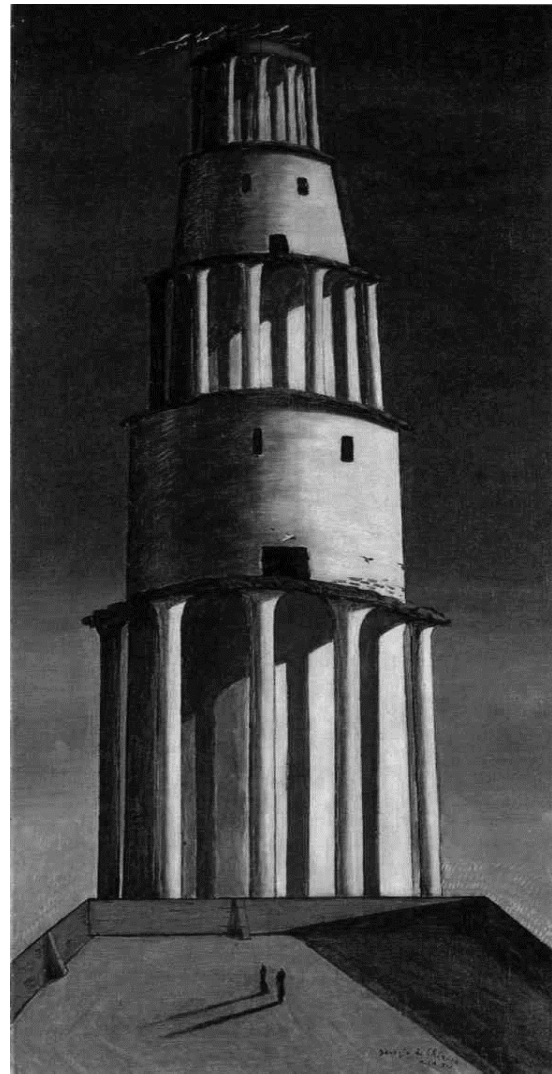
različitih stilova uslijed gubitka autentične estetske i umjetničke orijentacije. Preokupacija otvorenim i praznim eksterijerima gdje borave amorfne figure prepoznatljive jedino po upečatljivo dugačkim sjenkama koje bacaju na tlo *piazze* karakteristika je dakle inicijalne i, po mišljenju mnogih, najplodnije De Chiricove slikarske faze. U ovo razdoblje, koje je i sve do sada bilo jedino vrijedno povijesno-umjetničkog razmatranja, spadaju, pored one kojom dominiraju prepoznatljivi pusti gradski trgovi, i druge dvije tendencije jednako karakteristične za De Chiricovu slikarsku maniru. Od otprilike 1914. godine pa nadalje, De Chirico počinje iz prostranih eksterijera prelaziti u zatvorene prostorije koje naziva *metafizičkim kabinetima*, gdje gomila raznoraznih redmeta biva sakupljena na jedno mjesto bez jasno uočljivog smisla i razloga. Paralelno tome, pojavljuju se i *manichini* ili *mannequins* enigmatične humanoidne figure koje borave na istim onim trgovima što su nam se u ranijoj etapi doimali kao *metafizička pustoš*. Momenat kada se onaj bezoblični fantom sa trgova preobražava u figuru *mannequina* označava prelazak u drugu etapu, manje-više sinkronu sa onom kada se i prvobitno prostranstvo slike zatvara u tjeskoban, po nadrealističkim principima uređen interijer nagomilan čitavim mnoštvom raznovrsnih predmeta – carstvo akumuliranog kaosa organiziranog po principima taksonomije raznovrsnosti. Ipak, De Chiricovo stvaralaštvo u sve tri etape, koje zajedno spadaju pod takozvani istinski *metafizički period*, lako je razgraničiti od slikarske faze što će mu uslijediti, pošto su evidentne preobrazbe na formalnoj i ikonografskoj razini slijedile jedan osnovni impuls: *melankoliju*.

Da li su to iste one statue evoluirale u obliku ili je *manichin* ipak samo suprotnost *metafizičkom kabinetu*, utoliko što je njegovo tjeleso, skladno sastavljeno od također raznoraznih predmeta, kontrapunkt razbacanom kaosu kakvom svjedočimo gledajući te tjeskobne zatvorene prostore, ostati će pitanje za sebe, ali nam se posve evidentnom ukazuje jedna činjenica: *manichini* se doista pojavljuju na istim onim mjestima gdje su u prvobitnoj etapi metafizičkog slikarstva stajale bezlične figure samo da bi bacale svoje dugačke sjenke na površinu pustog gradskog trga. Shodno tome, etapa *manichina* djeluje nam kao uvećan prizor gradskih trgova, odnosno kao postupak koji je nekoć Heinrich Wölflin primijetio kao jednu od mnogih razlika između slikarstva 15. i 16. stoljeća, naime, očiglednu estetsku razliku između postavljanja tačke gledišta na daleko odstojanje u odnosu na prostor slike i njenu dubinu i posmatračke pozicije koja ima sliku gledati *iz blizine*. Samim tim, De Chiricov eksterijer nam se više ne ukazuje kao nekakvo prostranstvo, kao što je slučaj sa slikom *Nostalgija beskraj*, slikana od 1911. do 1913. ili, recimo, sa sličnom slikom po imenu *Veliki toranj*. U svim svojim pojavama *mannequin* nastavlja bacati sjenku na površinu zemlje, trga ili neke drvene palube, te je time zapravo nastavak De Chiricove opsesije statuarnim objektima koji imaju za zadaću mjeriti vrijeme. U eseju *Rođenje mannequina* slikar objašnjava da je porijeklo ovih figura u talijanskoj melodrami, te da utisak njihove „misteriozne usamljenosti“¹⁴³ proizilazi iz njihove nepokretljivosti.

¹⁴³ Giorgio de Chirico, „The Birth of The Mannequin“ *Metaphysical Art* no. 14/16 (2016), 72.

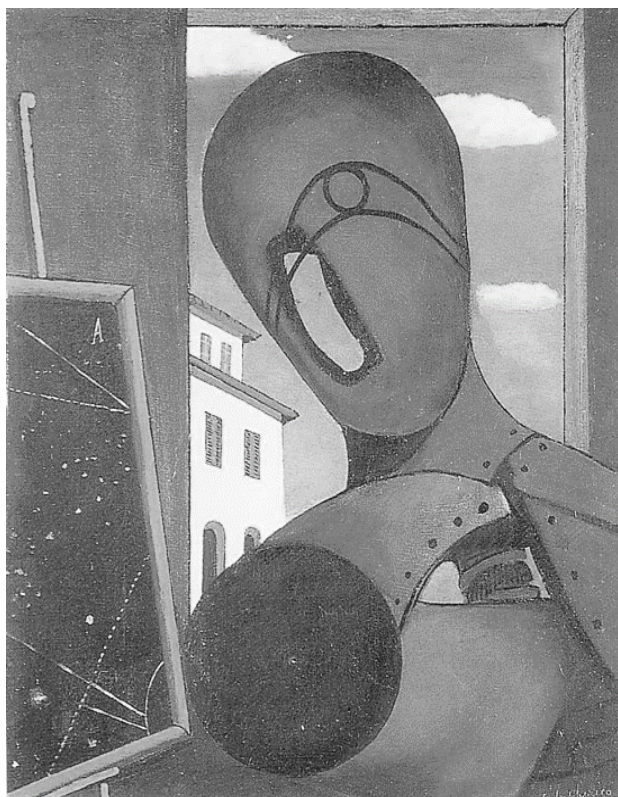


Slika 25: G. de Chirico, Nostalgija
Beskraja (1911-1913)

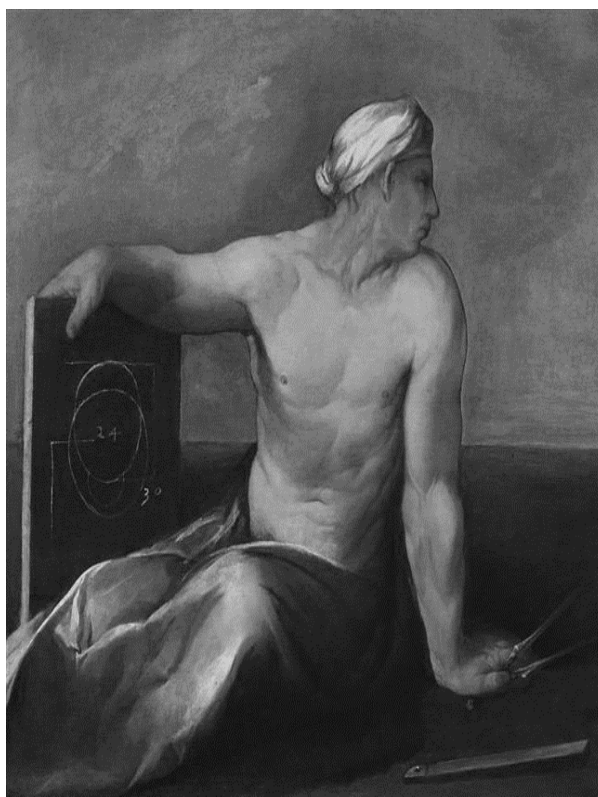


Slika 26: G. de Chirico, Veliki toranj (1913)

Mannequin je, s obzirom na dosadašnji kontekst naše rasprave, pored Arijadne, sjenki, sumraka i kronometričkih instrumenata, dodatni aspekt čovjekovog izostanka u ikonografskoj predstavi likovne teme melankolije kod De Chirica. Stacionaran kakav jeste, on ostaje jedan od instrumenata koji mjere prolaznost vremena u zagonetnim gradovima. Povrh toga, njegovo matematizirano tijelo sugerira i da je *mannequin* utjelovljenje same ideje *mjerenja*. Zbog toga imamo razloga ovu neobičnu De Chiricovu slikarsku dosjetku poimati u korespondenciji sa drugim već pomenutim ikonografskim inovacijama unutar semantičkog horizonta likovne teme melankolije, pod čime mislimo na činjenicu da se nešto u okvir ove likovne teme uvodi po prvi puta njegovim potezom, te da ova vrsta, takoreći, intervencije nije nipošto proizvoljna.



Slika 27: G. de Chirico, *Astronom* (1915)



Slika 28: D. Dossi, *Personifikacija geometrije* (Visoka renesansa)

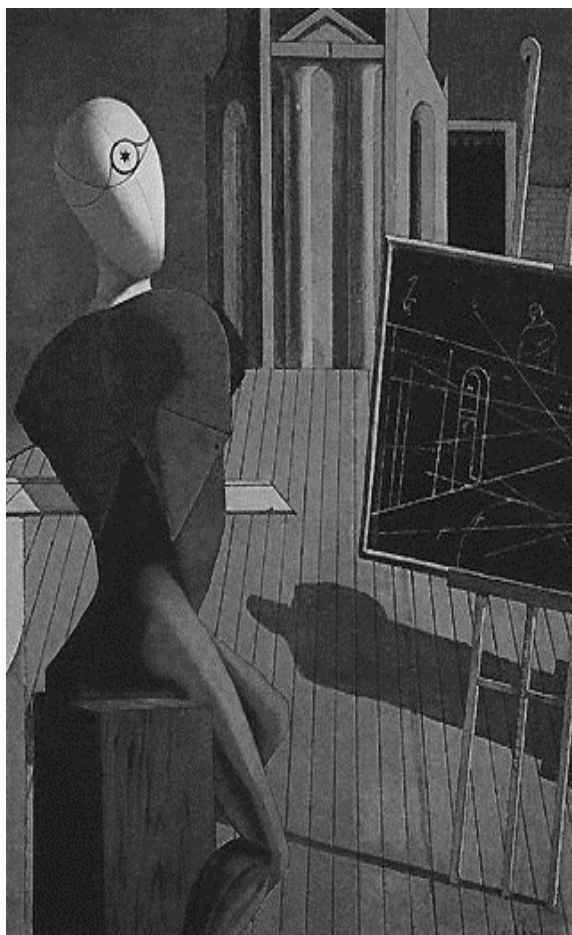
Šta mislimo, dakle, pod time kada kažemo da *mannequin* nije samo instrument mjerenja već i utjelovljenje principa i *metode* mjerenja. Prisjetimo se da Bogdan Suhodolski, apropo Dürerove *Melencolia I* navodio da je neoplatonist Picco della Mirandola razlikovao dvije vrste mislilaca: matematičare, koji spadaju „u veliku porodicu melankoličara“¹⁴⁴, pošto „nisu mogli da se otrgnu od *izmjerljive stvarnosti* (podvukao M.B.), znajući istovremeno za postojanje njenih beskrajsnih krugova“¹⁴⁵, i metafizičare, koji su „bili kadri da razumom prekoraču granice mašte“¹⁴⁶, istinski nadareni sposobnošću transcendiranja ovozemljaskih spoznajnih okvira. Dürerov matematičar je opkoljen mjernim instrumentima čija je funkcija dokinuta njegovom letargijom, te čime je u krajnje znakovitom simbolizmu i njihova neupotrebljivost, odnosno njihov besmisao istaknut. Da nije pretjerano pojednostavljeno, moglo bi se reći da je De Chirico od Dürerovog slavnog bakroreza odlučio u svojim *metafizičkim kabinetima* zadržati samo gomilu predmeta, a svoje depersonalizirane *manichine* osmisliti i uprizoriti kao bića sastavljena od raznovrsnosti naizgled nespojivih oblika. Mnogi njegovi *mannequini* nisu ništa drugo do alegorije umijeća. Slika *Nespokoj prijatelja ili astronom* iz 1915. prikazuje tog humanoida u susretu sa tablom na kojoj su skicirane orbite planetarnog kretanja. Jedna *Personifikacija geometrije* talijanskog renesansnog

¹⁴⁴ Suhodolski, *Moderna filozofija čoveka*, 324.

¹⁴⁵ Ibid., 323.

¹⁴⁶ Ibid.

slikara, majstora škole u Ferrari, po imenu Dosso Dossi prikazuje figuru kako odvrća glavu od platna ispunjenog geometrijskim nacrtima.



Slika 17: Giorgio de Chirico, *Prorok*, 1915.

Još jedna *Personifikacija*, atribuirana bolonjskoj školi, prikazuje figuru kako drži u jednoj ruci tablu a u drugoj šestar. Ako je figura *mannequina* evolucija sjenke iz perioda metafizičkih veduta, one pojave koja označava da je u toku zalazak sunca, možemo li reći da grandiozni *Veliki metafizičar*, *Hektor i Andromaha*, *Matematičari* i mnoštvo drugih tvorevina te vrste predstavljaju utjelovljenje same metodologije mjerenja? Ukoliko je, dakle, De Chirico melankoliju na neki način materijalizirao u *stvari*, onda u njegovom slikarstvu namjesto melankolije zlosretnog saznavaoa dolazi melankolija njegovih instrumenata. Usput bi se moglo dodati da se nadrealistička parodija modernog kulta mašine bazira se na interveniranju u koncept funkcionalnosti predmeta. Upravo je Dürer, načinom na koji je predočio odnos čovjeka i predmeta na svom bakrorezu, predodredio melankoliju za put do disfunkcionalnosti predmeta, suštinske beskorisnosti svijeta stvari koje je izumio čovjek. Opaska „sve je zamrlo i čeka na misao koja treba da donese konačno rešenje“¹⁴⁷

¹⁴⁷ Suhodolski, *Moderna filozofija čoveka*, 324.

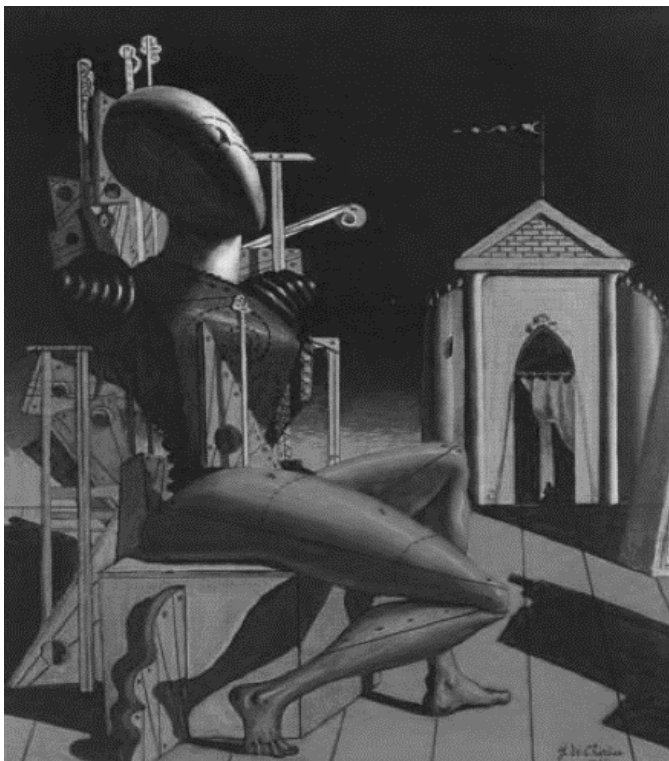
primjenjiva je i na statiku De Chiricove atmosfere *spokoja*, no sve drugo upućuje da svijet kojem svjedočimo više nije „ljudsko kraljevstvo“¹⁴⁸.



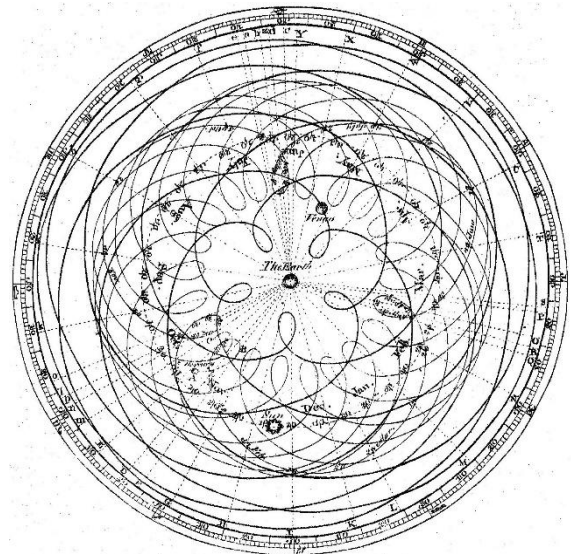
Slika 30: G. de Chirico, *Veliki metafizičar* (1917)

¹⁴⁸ Suhodolski, *Moderna filozofija čoveka*, 324.

No, *mannequin* posjeduje i još jedno značajno svojstvo, naime, ikonografski aspekt koji je primijetila Jole de Sanna pri svom istraživanju geometrijskog simbolizma prostora u *metafizičkom slikarstvu*. U eseju *Matematička metafizika* zaključuje autorica, na primjeru De Chiricovog opusa, da „umjetnik evidentno djeluje unutar leksikona prostornih motiva koji demonstriraju celestijalnu mehaniku sredstvima proporcije i poliedara.“¹⁴⁹ Katherine Robinson prihvata tu opasku o *celestijalnoj mehanici* (sistemu kretanja planeta u svemiru) i povlači zaključak da De Chirico „uspostavlja ptolomejevski model univerzuma unutar granica platna“¹⁵⁰, ističući frekventnost pojave jednog motiva na amorfim fizionomijama njegovih *manichina*. Taj motiv možemo vidjeti na glavama *manichina* naslikanih na slikama *Putovanje bez kraja* iz 1914. (slika 12), *Predskazivač* iz 1916. (slika 14) i *Trubadur* iz 1940. (slika 13), a smisao mu je da prizove drevni, upravo Ptolomejev, astronomski koncept pod imenom *epicikl*, značajan poradi toga što je slavnom antičkom astronomu poslužio u rješavanju problema *retrogradnog kretanja* zvijezda.



Slika 14: Giorgio de Chirico, *Predskazivač*, 1916.



Slika 15: Crtež Ptolomejevog modela celestijalne mehanike sa rješenjem problema „retrogradnog kretanja“ planeta koncepcijom *epicikla*.

Slika *Veliki metafizičar*, predlaže Jole de Sanna, „slavi transformaciju *manequina* u astronoma“. Ukoliko je astronom neko ko posredstvom mjerenja zaključuje o zakonitostima svemira ili omogućava predviđanje budućih događaja, tada nam se motiv *epicikla* na licima *manequina* ukazuje kao savršeno dosljedan u svojoj korespondenciji sa prethodno pomenutom ikonografijom sjenke, jer je *sjenkom* izmjereno vrijeme s obzirom na *astronomski* položaj Sunca u odnosu na Zemlju u određenom trenutku, a taj trenutak je, kako smo ustanovili, *sumrak*. Kao što smo

¹⁴⁹ De Sanna, „Metaphysical Mathematics“, *Metaphysical Art* no. 14/16 (2016), 114.

¹⁵⁰ Robinson, „Hidden Harmony. Kings Game“, *Metaphysical Art* no. 14/16 (2016), 142.

nepomične figure na pustim trgovima protumačili kao *gnomone*, tako bismo i grandioznu figuru *Velikog metafizičara* mogli pojmiti kao nešto složeniji oblik sunčevog sata, odnosno *obelisk*, koji se u drevna vremena također imao pozicionirati u središtu gradskog trga i bacajući sjenke stanovništvu grada pokazivati doba dana.

Sa *mannequinom*¹⁵¹, tim proizvodom De Chiricove umjetničke zrelosti, tvrdi de Sanna, "čovjek vidi celestijalno kretanje raspodijeljeno po njegovom vlastitom tijelu"¹⁵², no isto se, vjerujemo, može ustvrditi i za nešto starije rezultate njegove figuracije, jer nedvojbeno je da projiciranjem sjenki te figure evidentiraju celestijalnu mehaniku, određen položaj Sunca u odnosu na Zemlju.

Unatoč svom principijelnom antimodernizmu, *scuola metafisica* je, sasvim dosljedno tendencijama vlastite epohe, ostavila iza sebe i jedan manifest, napisan rukom Giorgia de Chirica, objavljen u časopisu *Valori Plastici* pod naslovom *Mi, metafizičari*. Mjesto iz tog spisa koje vrijedi istaći u kontekstu dosadašnjeg razmatranja glasi ovako:

"Beskonačnost, koju su babilonski astronomi nadzirali tokom zatišja ljetnih noći među armilarnim sferama i savršenim kompasima na krovnim terasama gradova čiji se temelji više nisu mogli nazrijeti, pomiješani kakvi bijahu sa blatom nadirućih rijeka i pijeska nošenog usplamtjelim vjetrovima poput daha božanstvenog pravednika, ta beskonačnost, kažem, svedena na svoju osnovu, katalogizirana, popisana, stereotipizirana, označava vlastitu parabolu danas nad tavanima naših soba i nad golim zidovima našh svetih ateljea."¹⁵³

Sudeći po ovom citatu, De Chiricove gradove bismo mogli shvatiti kao *astronomske observatorije* a njegove žitelje kao mjerne instrumente. Na slici *Dvojac* iz 1917. prikazana su dva *mannequina* u prednjem planu kako stoje na blago zakrivljenoj površini, što proizvodi osjećaj neravnoteže, ostavljajući dojam da se uprizorena zbilja može svakog trenutka strmoglaviti. U eseju *O metafizičkoj umjetnosti* slikar ostavlja jednu kompozicijsku napomenu: „Potpuna svijest o mjestu koje predmet zauzima unutar slike i prostoru koji razdvaja jedan predmet od drugog utvrđuje *novu astronomiju* (podvukao M.B.) stvari što su, fatalnim zakonom gravitacije, pričvršćene za ovaj svijet. Pedantno precizna i razborito sračunata upotreba površina i masa sačinjavaju pravila metafizičke umjetnosti."¹⁵⁴

¹⁵¹ De Sanna, „Metaphysical Mathematics“, 197.

¹⁵² Ibid.

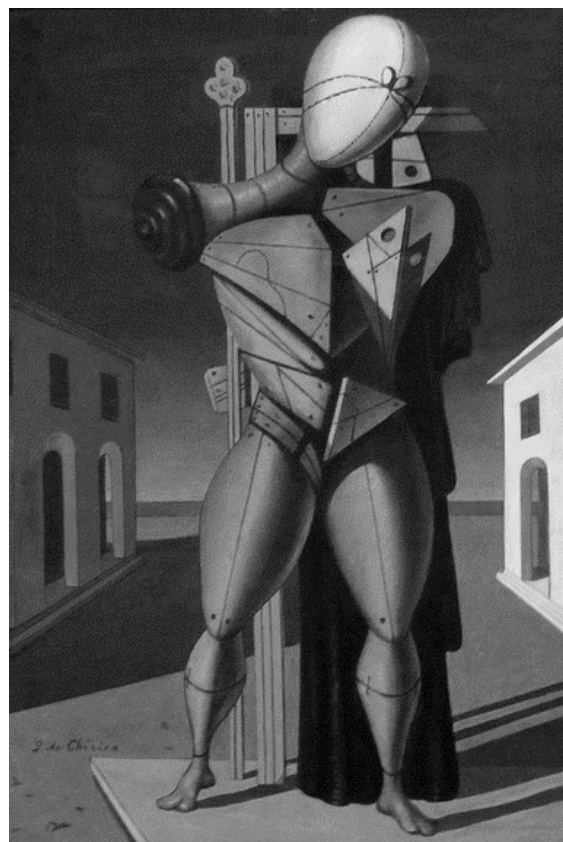
¹⁵³ Giorgio de Chirico, „We, Metaphysicians“, *Metaphysical Art*, no. 14/16 (2016), 31.

¹⁵⁴ Giorgio de Chirico, „Metaphysical Aesthetics“, *Metaphysical Art*, no. 14/16 (2016), 40.

Spona sa astronomijom nipošto nije tek plod proizvoljne interpretacije. Toranj, koji možemo tumačiti i kao osmatračnicu, često se pojavljuje u De Chiricovom djelu. I Jole de Sanna je povukla zaključak da je riječ o kaldejskoj, to jest babilonskoj astronomskoj matematici. Ako je *piazza* u metafizičkom slikarstvu *astronomski observatorij* na kojem stražare duge sjenke u iščekivanju kakvog nepredvidljivog događaja, tada je još jednom postalo evidentno da je vrijeme temeljno iskustvo De Chiricovog stvaralaštva.



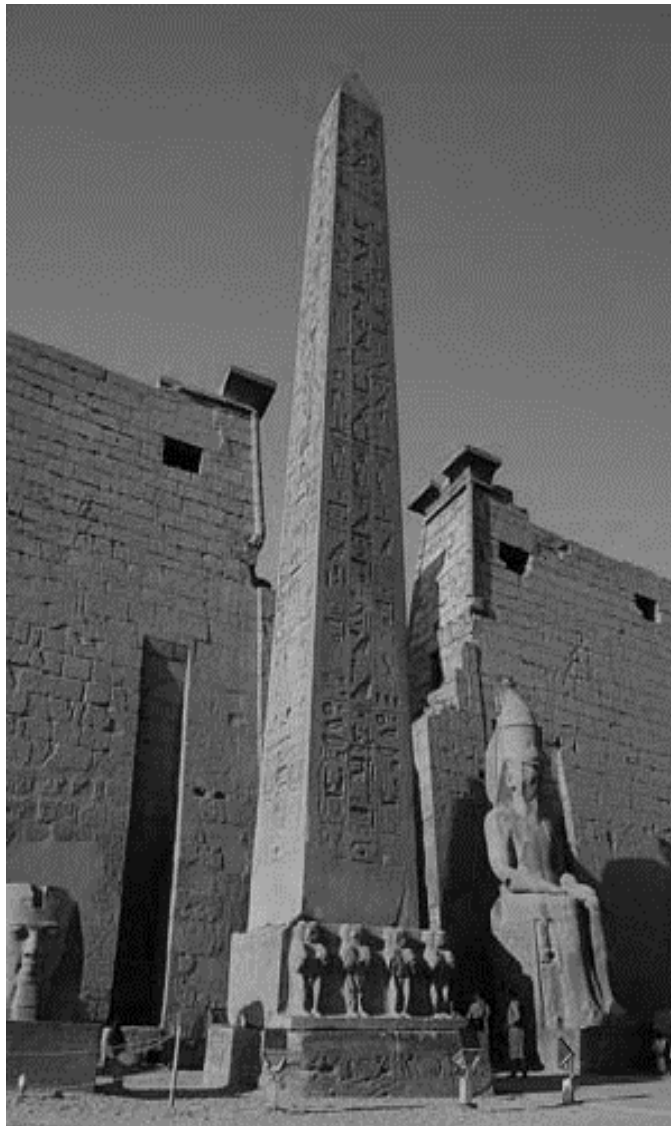
Slika 12: Giorgio de Chirico, *Putovanje bez kraja*, 1914.



Slika 13: Giorgio de Chirico, *Trubadur*, 1940

Iako je bliskost metafizičke škole slikarstva sa astronomijom jedan je od najmanje razmatranih i najslabije istraženih aspekata De Chiricove estetike, metaforu astronomskog observatorijuma treba uzeti za ozbiljno. Obično su to usputna zapažanja, svedena na mjeru jedne do dvije rečenice, i to u okviru radova koji tematiziraju, recimo, matematičko ustrojstvo prostora u metafizičkom slikarstvu ili geometrijski simbolizam koji su temeljito istražile autorice Jole de Sanna i, na tragu njezinog istraživanja, Katherine Robinson. Figura koja je projekcijom sjenke na metafizički trg odrazila nebesku putanju Sunca iznad Zemlje, pojavom *mannequina* postaje promatrač, (*contemplator coeli*, kako kaže Hans Blumenberg u knjizi *Geneza kopernikanskog svijeta*) astronom koji umjesto crta lica, ljudske fizionomije, ima skiciranu astralnu putanju, čija je humanoidna anatomija sklopljena od mjernih instrumenata, a muskulatura od elipsoidnih formi. Obe autorice, doduše, uspijevaju povući paralele koje, iako ostaju tek na razini usputne opaske, nude dragocjeno polazište za razmišljanje o *ikonografiji astronomije* koja nas može dovesti ravno

do *suštinskog značenja* preobrazbe likovne teme melankolije i koncepta melankolije kod De Chirica, ali je mogućnost zaključka kakav krajnje intuitivno poteže de Sanna, da je metafizičko slikarstvu u duhu blisko pred-kopernikanskoj slici svijeta vrijedna dodatne pažnje. Posve razumljivo, mjerenje vremena sjenkom i geocentrizam pripadaju zajedničkom tlu drevne



Slika 31: Drevni egipatski obelisk

prošlosti. No, vrijeme se može mjeriti *gnomonom* i danas, kada znamo (ili barem vjerujemo) da je naš planetarni sustav sa Suncem u središtu samo jedan od beskonačno mnogo drugih. Da li, drugim riječima, slikarstvo u kojem sjenke figura pokazuju položaj Sunca na nebesima nužno implicira sliku svijeta koja podrazumijeva kretanje Sunca oko Zemlje?

4.2. De Chiricova melankolija na tragu Ptolomejeve slike svijeta

Melankolija je, kao što znamo, od drevnih vremena pa sve do 18. stoljeća uvijek bila posmatrana u sponi sa astrologijom koja joj je za vjekove dodjelila za božanstvo zlokobnog Saturna. Mada se čini dosta neobičnom, tvrdnja da u De Chiricovom slikarstvu zvijezda melankolije nije Saturn nego Sunce pokazuje se opravdanom u onom smislu u kojem sve ikonografske činjenice ove likovne teme konotiraju sistem astronomskih predodžbi ili astronomskih znanja: sjenke, pokazujući doba dana, asociraju na astronomski položaj Sunca u odnosu na Zemlju; *mannequini* i druge konstrukcije na njegovim trgovima djeluju kao stacionarne tačke astronomskih observacija, te su pojedini među njima čak i eksplicitno nazvani *astronomima*; epicikli, na licima tih figura, kao ikonografski motiv upućuju izravno na Ptolomejeve crteže astronomskih putanja nebeskih tijela, i tako dalje.

Ako smo zbog zagonetne činjenice izostanka čovjeka u De Chiricovoj obradi likovne teme melankolije ustanovili da se radi o slikaru čiji pristup ne slijedi ni onu liniju koja je započeta sjetnim licem Dürerovog matematičara, niti nastavlja onu drugu koja je melankoličnog znanstvenika zamijenila povišenom osjetljivošću romantičarske individue, tada nam je ponuditi moguće rješenje, odnosno odgovoriti na pitanje otkuda je porijeklom De Chiricova koncepcija melankolije, dakle ona koja je pronašla svoju prikazbu u pustim gradovima, astronomskim promatranjima i svijetu bez čovjeka? Možemo li naslutiti trag Nietzscheovog filozofskog utjecaja na razvoj njegove specifične koncepcije melankolije? I kako se u jednom mahu mogu objasniti *melankolija* bez ljudskog lica, ikonografski motivi koji su djelimično preuzeti od Nietzschea, te na koncu, bezbrojne asocijacije na astronomiju u De Chiricovom opusu metafizičkog perioda. Po svemu sudeći, prvo nam je ponuditi moguće razloge zbog kojih spona sa astronomijom ni po čemu nije slučajna ni proizvoljna.

Počnimo od toga da sistem centralne perspektive u slikarstvu i heliocentrički model univerzuma (po kojem se Zemlja, kao i ostala nebeska tijela, rotiraju oko Sunca) dijele jednu historijsku činjenicu kao zajedničku: kao mogućnosti, oba su otkrivena (ili predložena) kojih hiljadu i pol godina prije renesanse, što će reći u drevno doba, i oba su rezolutno odbačena zbog posve zanimljivih razloga. Onako kako su u antičkim vremenima ostvareni dovoljni tehnološki uslovi perspektivizma u svrhe konstruiranja trodimenzionalnosti prostora slike, tako je postojala koncepcija suprotna geocentrizmu (koji podrazumijeva stacionarnost Zemlje i njenu središnju poziciju u kozmosu) ali je bila kategorički odbacivana. Astronom po imenu Aristarchus će u III. stoljeću pr. n. e. predložiti heliocentrički model, ali njegova koncepcija neće biti prihvatljiva sve do pojave Kopernika. Tehnika perspektive i *skandal heliocentrizma* bili su podjednako bestemeljni unutar antičke epistemologije. Središnja perspektiva, koja bi omogućila prostiranje slike u dubinu, bila je neprihvatljiva zato što nije odgovarala antičkom osjećanju prostora – „statici blizine“¹⁵⁵, kako to formulira Oswald Spengler u *Propasti zapada*. Erwin Panofsky u eseju *Perspektiva kao simbolična forma* usputno odgovara na isto pitanje: kako to da su drevni, kada otkriše mogućnost perspektive, odlučili da je kao tehničko rješenje svakako odbace. Odgovor Panofsky pronalazi u tome da im je koncept *beskonačnosti*, pogotovo takav da ga je u slikarstvu moguće odrediti

¹⁵⁵ Oswald Spengler, *Propast zapada I-II*, prev. Vladimir Vujić (Beograd: Misao, 2010), 52.

nekakvom apstraktnom geometrijskom tačkom, bio potpuno neprihvatljiv. Po vrlo sličnoj liniji mišljenja odbačen je i heliocentrički model univerzuma, jer nije bio u skladu sa predodžbom jedne *nužde*, naime, da Zemlja mora biti *stacionarna i statična* u središtu svemira, jer svaka druga pomisao bi bila besmislena.

Za ljude XX. stoljeća, zakon kretanja Zemlje oko Sunca i njeno kruženje po eliptičnoj orbiti, nepobitna je činjenica koliko i da nakon noći mora osvanuti jutro, a upravo tu sliku svijeta dokazuje Kopernik, iako ni sam ne uspijeva prikriti da ju, unatoč onome što sugeriraju rezultati njegovih vlastitih kalkulacija, smatra besmislenom. Ptolomej će, više od petnaest stoljeća ranije odbaciti istu ovu ideju prostim argumentom da kada bi se Zemlja kretala mi bismo mogli skočiti u zrak i ne doskočiti na isto mjesto, ili bi se zgrade oko nas počele urušavati, a životinje i drugi predmeti bi ostali visiti u zraku, itd. Njegov krunski argument u korist geocentrizma jeste da kretanje Zemlje naprosto proturiječi iskustvu, odnosno da nije u skladu sa onim očiglednim. Geocentrički model je zasnovan još zasnovan na empirijskom osjećanju statičnosti Zemlje, a ne na racionalnoj kalkulaciji. Dok drevna astronomija zaključuje čisto na temelju promatranja, pri čemu promatrač stoji na tlu koje se (po svemu sudeći) ne kreće i svjedoči kako se iz noći u noć položaj zvijezda na nebu mijenja, da bi izveo zaključke po logici očiglednog, moderna astronomija je teorijska disciplina koja se bavi mjerenjem, te djeluje pod krovom znanstvenikove sobe, a on nema ni potrebe ni razloga promatrati nebesa. Tu zapaža Hans Blumenberg, već u predgovoru svoje *Geneze kopernikanskog svijeta*, objašnjavajući da, za razliku od drevne astronomije, koja djeluje pod vedrim zvjezdanim nebom mediteranskog svijeta, prva matematički tačna *teorija neba* nastaje u Kopenhagenu, gdje Nicolaus Copernicus izvodi zaključke na osnovu kalkulacija, budući da u kišovitom i tmurnom dijelu svijetu nije ni u mogućnosti promatrati nebo jer je ono neprestano prekriveno oblacima.

U pomenutom djelu Blumenberg Kopernika smješta unutar humanističke tradicije kako bi objasnio čudnu okolnost da se antropocentrička slika svijeta razvija istovremeno kada se i Zemlji osporava središnja pozicija u kosmosu. Kopernikanska reforma astronomije se, prema Blumenbergu, zasniva isključivo na procesima u području znanosti, te je kopernikanizam imao vanznanstvene preduslove, konkretno antički stoicizam i srednjovjekovni nominalizam, oba zasnovana na negiranju realne egzistencije univerzalija i odbacivanju ideje o podvojenosti zbilje na fenomenalni i metafizički domen. U poglavlju o baroku svoje studije *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, Arnold Hauser također objašnjava da bi formiranje nove znanstvene slike svijeta, kao i renesansni antropocentrični duh, koji će povijest zapadnjačkog duha povesti prema baroku, kasnije i modernizaciji svijeta, moralo imati veze sa pobjedom nominalizma u debati protiv teze o realnom postojanju univerzalija. No, presudno pitanje je, prema Blumenbergu, kako je humanistička antropocentrička teleologija uspjela proizvesti heliocentrički sustav, odnosno kako je moguće da je „junak koji je razbio naše antropocentričke iluzije“ istovremeno „potvrdio teleološki antropocentričan pogled na univerzum.“¹⁵⁶ Kopernik je prema Blumenbergu humanist utoliko što razvija „formu univerzalne teleologije svijeta“ koja počiva na uvjerenju da je „sve

¹⁵⁶ Hans Blumenberg, *The Genesis of The Copernican World*, prev. Robert M. Wallace (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1987), 92.

stvoren za čovjeka i samim tim dostupno njemu“¹⁵⁷ „način na koji je nominalizam učinio Kopernika mogućim ima veze sa idejom homogenosti svijeta čiji poredak, prema Kopernikovom uvjerenju, možemo *znati* (podvukao M.B.)“¹⁵⁸ „Kognitivna revolucija“¹⁵⁹ kakvu je Boehm pripisao perspektivi vrijedi i za kopernikansku epistemološku revoluciju. Kao i renesansni humanisti Kopernik je postavio *inteligibilnost* svijeta za temelj čovjekove svrhe. Gubitak središta kao mjesta, smatra Blumenberg, bio je zamijenjen središtem u smislu *znanja*, ili, drugim riječima, fizičko središte zamijenjeno racionalnim. Epistemološka posljedica tog obrata značila je dokidanje neposrednosti opažanja u astronomiji. Promatranje neba više nije bilo neophodan faktor u stjecanju znanja.

Aristotel je limitiranost astronomije vezao za činjenicu udaljenosti predmeta njenog saznanja. Blumenberg objašnjava da je upravo nepouzdanost astronomskog znanja bila dokaz njegove tvrdnje o suštinskoj nepoznatljivosti zakona celestijalnog domena iz pozicije promatrača koji pripada terestrijalnom domenu. „Nije li ovo zlosretno stanje astronomije bilo indikator da je ljudskom duhu nedozvoljeno adekvatno upoznavanje sa domenom predmeta“¹⁶⁰. Kopernikova koncepcija homogenosti svijeta, nasuprot tome, nužno je morala odbaciti ideju o podvojenosti kosmosa na terestrijalnu i celestijalnu domenu, onako kako je srednjovjekovni nominalizam polemički negirao realnost metafizičkih entiteta. Sa Kopernikom zapravo prestaje uvjerenje da je „astronomsko znanje, sa svojim ograničenim pravom na istinu, analogno nastojanju razuma da vlastitim sredstvima prodre u dubinu tajne božanstva.“¹⁶¹ Da se „svojstva nebeskih tijela ne mogu (...) izraziti pojmovima izvedenim na primjeru zemaljskih predmeta“¹⁶² i da „samo ono što mu je pri ruci čovjek može smatrati kompatibilnim sa vlastitim spoznajnim moćima“¹⁶³ za modernu znanost je besmislica budući da je ovladala sredstvima apstrahiranja. Kopernikov iskorak značio je, dakle, radikalno pomjeranje „praga čovjekove kompetencije.“¹⁶⁴

Često se u literaturi o astronomiji može pronaći zapažanje da je zadatak koji je preduzeo Ptolomej, štaviše da je zapravo jedina briga svih drevnih astronoma bila ta da se „sačuva ono kakvim nam se svijet *čini*“ („... to save appearances“). „Dakle niti neznanje“, objašnjava Arthur Koestler povodom ove neobične fraze u svojoj knjizi *Mjesečari*, „niti propisi aleksandrijske inkvizicije ne mogu objasniti zašto su grčki astronomi odlučili okrenuti leđa otkriću heliocentričkog sistema nakon što im se ukazao.“¹⁶⁵ Koestler postavlja pitanje, šta je značenje ove zagonetne fraze, te nudi sljedeće objašnjenje: „Astronom je 'spasio' izgled (pojavu) ako uspije izmisliti hipotezu koja rješava iregularno kretanje planeta preko nepravilnih orbita i pravi od njih

¹⁵⁷ Hans Blumenberg, *The Genesis of The Copernican World*, 112.

¹⁵⁸ Ibid., 114.

¹⁵⁹ Citirano prema Belting, *Firenca & Bagdad*, 25.

¹⁶⁰ Blumenberg, *The Genesis of The Copernican World*, 36.

¹⁶¹ Ibid., 39.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Blumenberg, *The Genesis of The Copernican World*, 126.

¹⁶⁵ Arthur Koestler, *The Sleepwalkers: A History of Man's Changing Vision of The Universe* (New York: Universal Library, 1959), 63.

regularna kretanja putem kružnih orbita¹⁶⁶. Upravo ono što je Ptolomej učinio *izmislivši* astronomski koncept *epicikla* odgovara sasvim tom „primarnom zadatku“, riječima Koestlera, „da razriješi (eng. „explain away“) skandal ne-cirkularnih kretanja na nebu“¹⁶⁷ i to „bez obzira da li je to fizički moguće ili ne“¹⁶⁸, dodaje autor. Čak je i sam Ptolomej u tom zahtjevu eksplicitan kada kaže da je „cilj kojem astronom treba težiti ovo: pokazati kako su sve pojave na nebu proizvedene uniformnim (ravnomjernim) i kružnim kretanjem“¹⁶⁹ zbog prostog razloga što su „samo takva poimanja sukladna njihovoj božanskoj prirodi“¹⁷⁰. Drugim riječima, interes drevne astronomije nikada nije bio *saznati istinu*, već potvrditi samo onu sliku svijeta koja bi bila u skladu sa određenom predodžbom kosmičkog sklada, bez obzira na znanstveno neutemeljenu pogrešivost koja mu je u temelju.

Smisao *epicikla* je da pomiri sliku svijeta sa čovjekovom predodžbom o njegovom apsolutnom harmoničnom ustrojstvu. U pitanju je, dakle, jedna metafizička pretpostavka, zbog koje motivi *epicikla* kao pečati na licima De Chiricovih neobičnim *manequina* dobijaju na dodatnom značaju. Upravo nas motiv *epicikla* vodi prema Nietzscheovom utjecaju na Giorgia de Chirica i, vjerujemo, prema mogućem objašnjenju suštinskog značenja njegovih vizija *melankolije* kao jedne od velikih tema, ne samo likovne tradicije Zapada, već i povijesti njegovih znanstvenih aspiracija.

Ptolomejev *Almagest* vrijedio je, objašnjava A. Koestler, za bibliju astronomije sve do početka 17. stoljeća, a jednako autoritativno je djelovao i na Kopernika kojem dugujemo novovjekovnu sliku svijeta. U cjelokupnoj Nietzscheovoj filozofiji, samo je na jednom mjestu imenom i prezimenom spomenut „junak“ novovjekovne slike svijeta, ali sa vrlo sugestivnom ubjedljivošću koja nam misao njemačkog filozofa, odveć poznatu kao anti-kršćansku ili anti-racionalističku, osvjetljava i kao radikalno anti-kopernikansku. U djelu *S onu stranu dobra i zla* Nietzsche spominje „onog poljaka“, Nikolu Kopernika „koji nas je *uprkos svim čulima nagovorio da Zemlja ne stoji čvrsto* (Podvukao M.B.)“¹⁷¹, te ga stavljajući u isti red sa R. Boškovićem, smatra „do sad najvećim i najuspješnijim protivnikom *očiglednosti* (podvukao M.B.)“¹⁷²

Koliko je ovim napadom na Kopernika filozof pristao uz Ptolomejevu sliku svijeta, teško je pouzdano znati, ali ono s čim možemo računati jeste da je anti-kopernikanizam, shvaćen ovako, dakle, kao određen vid *negacije čulnosti*, morao u Nietzscheovom mišljenju predstavljati iste one vrijednosti zbog kojih je kršćansku moralnu metafiziku tretirao kao znak *dekadencije*. Za njega, koliko znamo, religija kršćanstva i duh racionalizma nisu bili suprotstavljeni, već dva simptoma jedne te iste *bolesti* „osumnjičivanja života“¹⁷³. Isti mislilac koji će reći da se „mi životu svetimo

¹⁶⁶ Arthur Koestler, *The Sleepwalkers*, 63-64.

¹⁶⁷ Ibid., 65.

¹⁶⁸ Ibid., 66.

¹⁶⁹ Citirano prema Koestler, *The Sleepwalkers*, 64.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Friedrich Nietzsche, *S onu stranu dobra i zla* (Beograd: Dereta, 2011), 55.

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Friedrich Nietzsche, *Antihrist*, prev. Jovica Aćin (Beograd: Grafos, 1969), 76.

fantazmagorijom jednog drugog, jednog boljeg života¹⁷⁴, prokazati će trenutak *izuma spoznavanja* kao „najlažljiviju minutu u povijesti svijeta.“¹⁷⁵ Moralni svjetonazor kršćanstva i znanstveni poriv za *istinom* stoje na istoj strani utoliko što oba čovjeku oduzimaju *zbiljnost* njegove egzistencije. „Deliti svet u pravi i prividni“, piše Nietzsche u *O istini i laži u izvanmoralnom smislu*, „bilo kao što to čini hrišćanstvo bilo kao što to čini Kant (podmukli hrišćanin na kraju krajeva) samo je jedna sugestija *decadence* – simptom života koji propada.“¹⁷⁶

Sada kada nam je razjašnjen dalekosežan Nietzscheov utjecaj na De Chirica u svjetlu filozofovog gromoglasnog anti-kopernikanizma, imamo li dovoljno razloga zagonetni pečat motiva *epicikla* na licima njegovim astronomu uzeti kao povod da njegovu estetičku koncepciju melankolije razmotrimo kao rezultat *ničeanskog obrata*, možda kao slikarsko ostvarenje onog velikog duhovnog preokreta koji je filozof zagovarao u većini svojih djela, od *Rođenja tragedije* do *Tako je govorio Zaratustre*? Vjerujemo da upravo na terenu astronomije, koja u De Chiricovom slikarstvu doživljava ikonografsku aproprijaciju, likovna tema melankolije postiže upravo ovaj revolucionarni ničeanski obrat, i to upravo u onom smislu u kojem „revoluirati“ (lat. revolvere) znači *povratak na početak*.

4.3. Napuštanje humanističke tradicije likovne teme melankolije u slikarstvu Giorgia de Chirica

Prije nego se upustimo u nastavak razmatranja bitnih aspekata preobrazbe likovne teme melankolije u De Chiricovom slikarstvu, pokušajmo u svrhu sistematizacije rekapitulirati dosadašnja zapažanja: 1) kao prvo, primijetili smo da u odnosu na ikonografski kontinuitet likovne tradicije, *melankolija* kod De Chirica *nema ljudsko lice*, stoga što je u njegovom slikarstvu uvijek odsutan čovjek, a to je, kako smo rekli, indikativno odstupanje kako od Dürera i njegovih sljedbenik, tako i od romantičarske senzualističke koncepcije melankolične osobnosti; 2) pokazali smo da odsutnog melankolika sada predstavljaju *melankolične stvari*, među kojima statua Arijadne ili mehanički satovi neposredno asociraju na opsesiju vremenom sa kojom je likovna tema melankolije oduvijek bila povezana; 3) primijetili smo, također, da tamo gdje se nekada pojavljivao čovjek, gdje je *fizionomija sjete* presudno određivala lik melankolije u povijesti jedne tradicije, sada nastupa sjenka, upečatljivo dugačka, da bi označila *poprište čovjekovog odsustva* u De Chiricovom slikarstvu; 4) ustanovili smo kompozicijsku, ikonografsku i simboličku dimenziju sjenki u metafizičkom slikarstvu i njihovu zadaću da izvedu oprostoreni trenutak *sumraka*, te ukazali da upravo taj trenutak temeljno razlikuje prostorno-vremenske okvire renesansnog i metafizičkog slikarstvo; 5) najзад, motiv *epicikla* na licima *mannequina* razjasnili smo kao još jedan od tragova De Chiricovog ničeanskog svjetonazora.

Sada kada se vraćamo problemu napuštanja *antropomorfizma* u likovnoj predstavi melankolije, recimo da za razliku od tradicija koja obiluje znanstvenicima, sanjarima ili poludjelim zanesenjacima bilo koje vrste, Giorgio de Chirico ni na jednoj od svojih slika nije naslikao

¹⁷⁴ Friedrich Nietzsche, *Sumrak idola*, prev. Bora Jevtić (Beograd: Grafos, 1980), 34.

¹⁷⁵ Nietzsche, *O istini i laži u izvanmoralnom smislu*, 8.

¹⁷⁶ Ibid., 59.

melankolika. Isto tako, nikada do njegovog slikarstva melankolična nije bila jedna ulica, jedan grad ili jedan gradski trg. Napuštanje antropomorfizma, koje smo detektirali poradi izostanka čovjeka u ikonografskoj strukturi njegovog opusa, istovremeno je i napuštanje principa *alegorizma* – one asocijativne logike po kojoj ljudska prilika ima utjeloviti određeni pojam. Nasuprot postupku *alegorizacije* ili *personifikacije*, De Chiricov tretman likovne teme je, moglo bi čak reći, *pejzažistički*, što će reći da on izvore melankolije ne vidi u čovjeku, dakle, ni u čovjekovim aspiracijama da *sazna*, koliko ni u njegovoj dispoziciji da *osjeća*. Prosto rečeno, porijeklo melankolije De Chirico traži ili pronalazi drugdje, te se zbog toga melankolija kao likovna tema više ne tretira alegorijski tako da se određenim likom predstavi jedan pojam, već pejzaž pustog trga ima svrhu simbolizirati sam fenomen.

Kao radikalni diskontinuitet, zagonetan izostanak čovjeka u njegovim melankolijama nužno priziva pitanje o značenjima koja proizilaze uslijed takvog odstupanja? U usporedbi sa De Chiricom, recimo da je već pomenuti Edward Munch, slikajući melankoliju, uspio zadržati čovjeka, iako rasterećenog od bilo kakve metafizičke težnje, pa tako i težine. Čak je i veliki De Chiricov protivnik, kako u slikarstvu tako i u životu, Pablo Picasso naslikao jednu sliku pod ovim imenom na kojoj se jedino simbolizmom boje ispoljava duševno stanje jedne skoro pa nežive osobe, ali je čovjek ostao apsolutno središte slike i teme. Salvador Dali, najzad, kako smo već mogli vidjeti, u likovnoj temi melankolije uspijeva pronaći mjesta čak i za lice vlastite supruge. Čini se da povijest ikonografskih metamorfoza ove likovne teme sugerira da je ipak jednostavnije semantički opravdati izostanak, recimo, simbola geometrije nego izostanak čovjeka, pošto melankolija, barem kada je u pitanju zapadnjačka tradicija i njeno poimanje, može biti pitanje raspoloženja koliko i pitanje znanja, što će reći, može pripadati čovjekovom emocionalnom koliko i racionalnom biću.

S druge strane, dopustimo si primijetiti da De Chiricove melankolije u pravilu jesu melankolije *nečega*, da li doba dana, sezone ili prostora grada. Pitanje bi trebalo formulirati na sljedeći način: zašto je i pod kojim uslovima konkretno u De Chiricovim melankolijama izostala ona subjektivnost koja odustaje od rada i djelovanje? Ili: kako se dogodilo da tema melankolije prestaje podrazumijevati melankolika, te kakvo značenje proizilazi iz toga, pogotovo ukoliko je to presudni momenat preobrazbe koju je ova likovna tema pretrpjela u pet stotina godina, od renesanse do XX. stoljeća? Da li ovakva razvojna putanja jedne likovne teme, od fizionomije sjete do topografije zalaska, od melankolije bića do melankolije stvari, od rezignacije duha do praznine prostora, implicira zaborav humanističkog *ethosa* melankolije uslijed iscrpljenja komponentne antropomorfizma predstave? Bogdan Suhodolski je povodom Dürerove *Melencolia I* govorio o „nemogućnosti da se dovrši ljudsko kraljevstvo“¹⁷⁷, interpretirajući andeosku letargiju kao „simbol humanizma zamišljenog nad vlastitim djelom“¹⁷⁸. Ako se pet stoljeća kasnije jedan moderni slikar opsesivno bavi temom melankolije, slikajući, pritom, svijet nenastanjen ljudima, kakvo onda *suštinsko značenje* proizilazi iz toga?

¹⁷⁷ Suhodolski, *Moderna filozofija čoveka*, 324.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 327.

De Chiricov filozofski uzor, Friedrich Nietzsche, se je spram kategorije antropocentrizma u novovjekovnoj slici svijeta zauzeo, u najmanju ruku ambivalentan, a u svakom slučaju nepomirljivo antagonističan odnos. Na samom početku *O istini i laži u izvanmoralnom smislu* odgovara se na pitanje „šta je dakle istina?“ sljedećim riječima: „pokretna vojska metafora, metonimija, antropomorfizama“¹⁷⁹. Znanost je, shodno tome, zabluda golemo koliko i metafizika onostranog, tek utoliko što insistira na dogmi spoznatljivosti svijeta kao što i religija propovijeda izvjesnost *spasjenja duše na onom svijetu*. Ono što će Blumenberg nazvati *antropocentričnom teleologijom svijeta za čovjeka*, Nietzscheu se ukazalo kao posve problematično stajalište.

Blumenberg objašnjava da je Nietzsche bio spreman prihvatiti čovjekov „epizodičan i parohijalan status u povijesti svemira“¹⁸⁰, te da je osnovni zadatak njegove dekonstrukcije kategorije antropomorfizma u znanosti imao za svhu vratiti čovjeka neposrednom kontaktu sa zbiljom koju mu je znanje oduzelo. Veliki poziv umjetnosti kao „metafizičke djelatnosti“¹⁸¹ bio bi da „spasava saznavao“¹⁸². Na temelju svoje „sumnje u referencijalni odnos čovjeka spram zbilje“¹⁸³, Nietzsche se nebrojeno mnogo puta osvrće na imperativ saznanja kao najveću zabludu koju je čovjek ikada prigrlilo. Jedno mjesto iz *O istini i laži u izvanmoralnom smislu* je artikulacija tog temeljnog stava njegove filozofije:

„Trebalo bi uspostaviti tezu: mi živimo samo pomoću iluzija; naša svijest dodiruje tek površinu. Mnogo je toga skriveno pred našim pogledima. Ne treba se bojati toga da će čovjek sebe *sasvim* spoznati, da će u svakom trenutku prozirati sve zakone sile poluga, mehanike, sve formule graditeljstva, kemije, koji su nužni za njegov život. Pa zacijelo je moguće da sve bude spoznato *shemom*. Time se za naš život gotovo ništa ne mijenja. Uz to, sve su to samo formule za apsolutno nespoznatljive sile.“¹⁸⁴

Odgovor također leži u pitanju zašto je Ptolomejeva slika svijeta toliko neprihvatljiva modernom čovjeku? Stoga što je u uveden racionalan kriterij. Modernom znanstveniku nepojmljivo je odreći se *istine* da bi sačuvao „način na koji nam se svijet pričinjava“, a upravo je Nietzsche to nudio kao mogućnost izlaza: *prigrlliti privid*. Dora Gilinski u članku pod imenom *Utjecaj Nietzscheove metafizike na umjetnost Giorgia de Chirica* objašnjava da se De Chiricovo slikarstvo može interpretirati i kao uprizorena filozofska zamisao. U više navrata se tokom cjelokupnog Nietzscheovog filozofskog podviga govori o „izbavljenju putem privida“¹⁸⁵, te u tome i leži istinski metafizički potencijal umjetnosti, jer, riječima Gilinske, „razočaravajuće otkriće praznine realnosti

¹⁷⁹ Nietzsche, *O istini i laži u izvanmoralnom smislu*, 21.

¹⁸⁰ Blumenberg, *The Genesis of The Copernican World*, 187.

¹⁸¹ Friedrich Nietzsche, *Volja za moć*, prev. Dušan Stojanović (Beograd: Prosveta, 1976), 252.

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Gottfried Boehm, „Povratak slika,“ u *Vizualni studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, ur. Krešimir Purgar (Zagreb: Centar za vizualne studije, 2009), 11-38.

¹⁸⁴ Nietzsche, *O istini i laži u izvanmoralnom smislu*, 26.

¹⁸⁵ Friedrich Nietzsche, *Rođenje tragedije* (Beograd: Kultura, 1960), 74.

i odsustva istine vodi u očaj, melankoliju¹⁸⁶, a umjetnost je tu, dodao bi Nietzsche, da *spasava saznavoca*.

Da znanost nije postavljena na bitno drugačije temelje od religije, konkretnije, da zapadnjačka znanstvena paradigma nije utemeljena na bitno drugačijim principima od kršćanske moralne teleologije svijeta ili učenja o besmrtnosti duše, da metafizička sjenka pada i preko jedne i preko druge, te da im je taj teret zapravo zajednički koliko im je uzajamno blizak *asketski ideal* odricanja od života, odbacuje ovu zbilju u korist neke druge, i teži afirmirati neki bolje svijet ponad ovoga – sve su to Nietzscheove prodorne kritike protiv novovjekovnog duha. U kontekstu upravo toga, Nietzsche se još jednom dotakao Kopernikove astronomije i slike svijeta koju je proizvela njegova kalkulacija: „Da li neko zaista misli da je pobjeda nad teološkom astronomijom značila poraz tog ideala? Da li je čovjeku možda postalo manje potrebno transcendentno rješenje zagonetke njegovog postojanja, sada kada njegova egzistencija djeluje više proizvoljno, više rasterećeno, manje obavezujuće u vidljivom poretku stvari? Nije li upravo ovo samo-unižavanje čovjeka, njegova volja za samo-unižavanjem počela nemilosrdno marširati od Kopernika naovamo?”¹⁸⁷

Osjećaj da je u duhu blizak Nietzscheu De Chirico je artikulirao ponajviše insistiranjem na odsustvu čovjeka u svome slikarstvu. Veza sa Nietzscheom u tom slučaju prestaje biti tek stvari literarnih preferencija, a postaje mnogo složenije pitanje zajednički prihvaćenog poziva. Onako kako je Nietzscheova filozofija, recimo tako, istraživala mogućnosti *prevazilaženja* čovjeka, tako je De Chiricova *melankolija* ostvarila sliku njegovog odsustva. Antropocentrična teleologija *svijeta za čovjeka*, svijeta inteligibilnog i dostupnog njegovom znanju, istodobno je dokinula čovjekov neposredan kontakt sa svijetom, jer u novovjekovnoj slici svijeta čovjekov odnos prema svijetu podrazumijeva njegovu distanciranu poziciju. Dževad Karahasan u eseju *Boravak u ogledalu* skoro pa nudi sličnu definiciju melankolije kao nesrazmjera između racionalnog, apstraktnog, matematičkog i emotivnog, iskustvenog, patetičkog saznanja, a melankolik je, shodno tome, čovjek „odvojen od svijeta a njegov doživljaj svijeta (...) lišen neposrednosti”¹⁸⁸. De Chiricova melankolija, koju bismo već mogli nazvati *astronomskom*, razvija se na granici između stare i novovjekovne slike svijeta, i opet, kao i u slavnom bakrorezu, likovnu temu melankolije vraća u područje metafizike spoznaje.

Unutar one tradicije koju nazivamo humanističkom, i unutar koje se Dürer, prema mišljenju Panofskog, pozicionira začetnik jednog pravca u pristupu melankoliji kao likovnoj temi, a Kopernik, prema mišljenju Blumenberga, kao utemeljitelj novovjekovne slike univerzuma zasnovane ne racionalnim znanstvenim principima, melankolik je, onako kako to kaže Nietzsche, *saznavalac*, a njegova melankolija se pojavljuje kao njegova nevolja uslijed shvatanja da je definitivna spoznaja nedostupna. Šta bi značilo ne naslikati tog *saznavaoaca* ako ne napustiti upravo ovu humanističku koncepciju melankolika čiji *pathos* je nedvosmisleno vezan za „prag njegove

¹⁸⁶ Dora Gilinski, „The Influence of Nietzsche's Metaphysics the work of Giorgio de Chirico“, 7. http://www.academia.edu/21644574/The_Influence_of_Friedrich_Nietzsches_Metaphysics_on_Giorgio_de_Chirico_s_Art

¹⁸⁷ Nietzsche, *S onu stranu dobra i zla*, 97.

¹⁸⁸ Dževad Karahasan, „Boravak u ogledalu“, *Sarajevske sveske*, no. 29-30 (2010), 69.

kompetencije¹⁸⁹, za granicu njegovih mogućnosti da sazna, za *hybris* njegove potrebe da mu se zakonitosti univerzuma ukažu potpuno jasnima? Moguće je, dakle, da odustajanjem od načela antropomorfizma, temeljenog na antropocentričnom poimanju *melankolije* kao *melankolikove* dispozicije, nevolje ili kobi, ova likovna tema u De Chiricovom slučaju definitivno napušta i okrilje humanističke tradicije. Pitanje je da li se time priklanja nekoj drugoj tradiciji i ukoliko da, koja bi to tradicija bila, jer takav radikalni diskontinuitet objašnjiv je jedino kao pokušaj povratka na čak izvorniju koncepciju melankolije od one kakvu je usvojila renesansna antropologija. Naše je shvatanje da je u pitanju jedna arhaična, pred-kršćanska koliko i pred-aristotelovska, a svakako daleko starija koncepcija od one koju je prigrlila renesansna slika svijeta i čovjeka.

Redukcijom melankolika na njegov distingvirani senzibilitet, epoha sentimentalizma je u neku ruku iscrpila humanističke kapacitete ove likovne teme. Kada se nesretna svijest čovjekovih aspiracija prema višku znanja, preobrazila u patetiku viška osjetljivosti, melankolija tog faustovskog duha je izgubila metafizičko breme koje joj je oduvijek predstavljalo i svojevrsan oslonac, jer je transcendentni karakter spoznaje, čemu su se posvetili podjednako talijanski neoplatonisti koliko i njemački učenjaci hermetičke tradicije, sveden na pitanje trivijalne psihologije. Ne trebamo uzeti za slučajnu činjenicu da je opsesija slikarstva koje se nazvalo 'metafizičkim' upravo melankolija, no ne više melankolija kao svojstvo čovjeka, njegova karakterna dispozicija i njegova metafizička privilegija, već melankolija kao imanentno svojstvo *stvari*.

De Chirico jeste bio do određene mjere na tragu romantika i to utoliko što je prvi odustao od njihove senzualističke koncepcije melankolije, ali samo da bi zadržao kult mitologizirane prirode kojem su dali temelje i prilagodio ga vlastitom osjećanju stvarnosti kao enigme. Duhovnu bliskost sa Böcklinom osvijestio je upravo zato što je u njegovom simbolizmu pronašao savršenu formulu koja odsustvo čovjeka kompenzira na način *prisustva duha u stvarima* i dovodi u stanje spokojnog sklada njihovu kontemplativnu ontologiju. Taj „Ptolomejev učenik“¹⁹⁰ predlagao je da se talijanski izraz *natura morta* zamijeni tačnijim nazivom *natura silente* ili *vita silente* jer se zgrožavao nad samom idejom mrtvila materije, odnosno nad samom pomišlju da stvari oko nas nisu više od pukog inventara. U aleatorici njegovih metafizičkih interijera ima nešto od one nadrealističke *objets trouves* logike koja je spoznala kako istaknuti intrinzično svojstvo predmeta u stanju dokidanja njegove uobičajene pragmatike. U stanovitom smislu, govorimo o daleko većem modernistu nego što bi sam De Chirico ikada priznao da jeste, pri čemu se odsustvo čovjeka u njegovom slikarstvu pojavljuje kao ključni indikator njegovog napuštanja tradicije, ako ne bilo koje druge, ono barem ikonografske. Jer, kako drugačije objasniti prvobitno pejzažistički pristup temi melankolije, zatim etapu *manichina*, koji su ništa drugo do evolucija njegove privilegirane kreature u tvorevinu sklopljenu od stvari, te na koncu metafizičke kabinete, u kojima čovjeka nema ali ga njegove stvari zastupaju, osim rehabilitacijom prvobitne, jedne zapravo krajnje elementarne koncepcije melankolije koja je radije kosmološka nego antropološka činjenica. Melankolija bez ljudskog lica mogla se razviti kao *topos* unutar jednog modernog slikarskog pravca jedino manje

¹⁸⁹ Blumenberg, *The Genesis of The Copernican World*, 134.

¹⁹⁰ *Ptolomejev učenik* (njem. *Der Ptolomäer*) je također naslov romana njemačkog pisca Gottfrieda Benna, napisanog 1949. godine.

ili više osviještenom obnovom arhaičnog pojma melankolije starijeg od onog pitanje koje je sebi postavio peripatetički spis *Problemata XXX.*,I.

Autori studije *Saturn i melankolija* smatraju da se velika preobrazba „kroz koju je prošla ideja melankolije u tijeku četvrtoga stoljeća pr. Kr.“¹⁹¹ dogodila zahvaljujući „ideji ludila u velikim tragedijama“¹⁹² i „pojmu mahnitosti u platoničkoj filozofiji“¹⁹³, koje su morale sačekati pojavu Aristotelovog sistematičnog znanstvenog duha da bi se artikulirale kroz tezu, za drevne Grke, svakako paradoksalnu pošto se zasnivala na primjedbi da su svi izuzetni *ljudi* bili mahom melankolici. Drugo porijeklo te preobrazbe moguće je locirati u jednom starijem diskursu koji je baratao pojmom melankolije i koji je upravo poradi melankolije, takoreći vanjskih manifestacija melankolije, u jednom trenutku počeo zapadati u bezizlazna strukturalna proturječja i samim tim postao logički neodrživ, pogotovo u novom nadolazećem periodu formiranja racionalističkog gledišta, a riječ je o drevnoj medicinskoj doktrini humoralne patologije, najstarijoj teoriji četiriju kompleksija koju poznajemo.

Zasnovana na principu analogije između makrokozmosa i mikrokozmosa, izvorna doktrina o četiri tjelesne tekućine (krv, flegma, žuta ili 'rumena' žuč i melankolija, tojest crna žuč) podrazumijevala je njihovu podudarnost „s kozmičkim elementima i vremenskim podjelama“¹⁹⁴. Iako sastavljen tokom srednjovjekovlja, spis *De Mundi Constitutione* iz 1155. obrazlaže ovu kozmologiju naslijeđenu dijelom od Pitagorejaca, nešto više po uzoru na Empedokla. Tu se objašnjava da „crna žuč odražava zemlju, jača u jesen, vlada u zreloj dobi“¹⁹⁵, za razliku od drugih humora koji se vežu za odgovarajuće elemente, samim tim i godišnja doba. Pitagorejska mistika broja četiri omogućila je razvoj ove doktrine uspostavljanjem niza „tetradičkih kategorija“¹⁹⁶, no presudan korak načinio je, smatraju Panofsky, Klibansky i Saxl, jedan od pred-sokratika, sicilijanac Empedoklo učvrstivši „jedinstvo makrokozmosa i mikrokozmosa“¹⁹⁷. Analogije godišnjih doba i tjelesnih tekućina, po kojoj melankolija „dobiva na usponu“¹⁹⁸ tokom jeseni, smatraju autori studije, je „čisto empedoklovska“¹⁹⁹ koncepcija, uspostavljena na temeljima pitagorejske tetradičke kozmografije. „Vjerovano se već zarana“²⁰⁰, objašnjavaju autori, „još u pitagorejaca, četiri godišnja doba spajalo s četirima dobima ljudskoga života“²⁰¹, pa se mogla, nastavljaju dalje, „bez velike muke uspostaviti veza između *četiriju humora (tjelesnih tekućina, kasnije četiriju temperamenta)* i *četiri čovjekove životne dobi*“²⁰². Važnost principa analogije za renesansnu epistemologiju i teoriju spoznaje zasnovanu na sličnostima, temeljito je istražio Michel

¹⁹¹ Klibansky, Panofsky & Saxl, *Saturn i melankolija*, 16.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Ibid., 10.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ Ibid.

²⁰² Ibid.

Foucault, a čini se da se upravo u tom primjeru objelodanjuje golemo naslijeđe drevne grčke kulture.

Činjenica jeste da je *Dürerov* omiljeni autor Agrippa von Nettesheim jedno poglavlje svoje *De occulta philosophia* posvećuje obrazlaganju utjecaja Saturna na zemaljske stvari, poput metala, olova, zlata, crne žuči, safira, opojnih trava, drveća bez ploda, čemprese, tužne vrbe, „bilje koje se“²⁰³, kako kaže Dževad Karahasan, „simbolički vezuju za podzemni svijet“²⁰⁴, ili životinje poput krtice, vuka, deve, kornjače, sova i gavranova. Bez obzira na mjeru u kojoj uistinu operira logikom *čtvorstava*, Agrippina klasifikacija je sistematizirala određene arhaične predodžbe čiji je korijen u najstarijem mitskom antropomorfizmu, projekciji ljudskoga na prirodni svijet. „Svijet je u astrologiji, kao i u alkemiji“²⁰⁵, objašnjava Karahasan, „visoko integriran i 'oduhovljen', tako da se osobine živih bića ili bar neke manifestacije života mogu pojaviti i kod neživih formi postojanja“²⁰⁶. No, jedna od observacija u ovom eseju, kojoj sličnu pronalazimo i na prvoj stranici studije *Saturn i melankolija*, od naročitog je značaja za tumačenje koncepcije melankolije kakvu će prigrliti jedan modernist rođen u ljeto 1888. godine u lučkom tesalijskom gradiću po imenu Volos. „Naši iskazi o melankoliji jesenjeg pejzaža, melankoliji žalosne vrbe, melankoliji sumraka“²⁰⁷ čuvaju nešto od one mitske svijesti koja je u objektivnoj zbilji prepoznavala osobine podudarne čovjekovoj subjektivnosti. Antropomorfizmom nazivamo onu tendenciju čovjekove svijesti da fenomene oblikuje po vlastitoj slici i prilici, a nasuprot tome, iako na gotovo istoj logici zasnovan, stoji *animizam*, koji prema mišljenju antropologa, sadrži minimum definicije religije, kako na jednom mjestu objašnjava britanski antropolog Edward Burnett Tylor. Antropomorfizam, kao nešto složeniji stupanj mitske svijesti, zadržan kao princip pojedinih literarnih žanrova i formi u povijesti slikarstva (personifikacija, alegorija, basna), stvarima i fenomenima nameće čovjekovu spoljašnjost, dok animizam, ta jedinstvena forma paleolitske religioznosti, vjeruju da stvari i pojavi iako ne nužno čovjekolike, posjeduju *unutrašnjost*, da su, drugim riječima, nastanjene *duhom*.

Slikar koji će za sebe tvrditi da je jedini čovjek koji je usitinu razumio Nietzschea reći će su ga upravo on i (njegov odgajatelj) Schopenhauer „poučili besmislici života i načinu na koji se ista može pretočiti u umjetnost.“²⁰⁸ Nije li De Chirico, kada svome školskom kolegi govorio o *stimmungu* jesenjeg popodneva preporučujući mu vlastito čitanje Nietzscheovog *Zaratustre*, daleko bliži ovoj arhaičnoj koncepciji melankolije nego i jednoj što se razvila nakon preuzimanja pojma melankolije u „područje psihologije i fizionomije“²⁰⁹ slavnim pseudo-aristotelovim pitanjem o izuzetnosti određenih ljudi? Nije li sveukupan De Chiricov pristup melankoliji u području likovnosti indikator povratka na samu *tvar*, odnosno na onu metafiziku stvarnosti u kojoj melankolija postoji i kao činjenica objektivnog vanjskog svijeta, prisutna u svijetu stvari i pojava koliko i u čovjeku, a ne tek subjektivno raspoloženje, refleksija, pokazatelj nadnaravne inteligencije, psihičko rastrojstvo, ili pojam unutar diskursa determinističke karakterologije? Možemo li reći da ova evokacija prastarih konotacija vezanih uz pojam melankolije, prije

²⁰³ Dževad Karahasan, „Boravak u ogledalu“, 75.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ De Chirico, „We, Metaphysicians“, *Metaphysical Art*, no. 14/16 (2016), 30.

²⁰⁹ Ibid.

„revolucionarnog obrata u peripatetika“²¹⁰ i svojevrsnog „heroiziranja melankolje“²¹¹ ovim spisom, dodatno potvrđuje da su grčki korijeni talijanskom umjetniku presudno odredili njegove aspiracije i usmjerili njegovu uredicju? Za povjerovati je da se upravo u svjetlu ove pretpostavke o rehabilitaciji drevne, skoro pa *animističke* koncepcije melankolije u slučaju De Chirica, može objasniti ikonografska metamorfoza jedne velike teme zapadnjačke umjetnosti u njegovom djelu, te, najzad, i njegovo slikarstvo u cjelini.

Pitanje glasi da li je, vrativši se kozmološkoj koncepciji zadržao melankoliju unutar domena metafizike spoznaje, bez obzira na činjenicu da čovjeka više nema te da je melankolija postala, takoreći, duša njegove ostavštine. Na neki način, mogli bismo reći da jeste, jer iako melankolija u njegovom poimanju i u njegovom slikarstvu više nije *čovječija*, ona je nešto što nastaje uslijed prihvatanja *svijeta kao tajne*, prihvatanja *zbilje kao enigme* koju ne treba težiti rješavati. Pri slikanju autoportreta iz 1911. (kada se naslikao u stilu Nietzschea, kao melankolik koji pridržava glavu dlanom) zapisao je na latinskom „Et quid amabo nisi quod aenigma est?“ (Šta da volim ako ne enigmu?) On je melankoliju saznavao, koju smo imali u renesansi, i melankoliju osjetljivosti, koju smo imali kod romantika, uspio zamijeniti *melankolijom enigme*, te upravo tako zadržati njen, takoreći, metafizičku čast. U nastojanju da melankoliji vrati, dakle, metafizički dignitet, De Chirico je morao odbaciti svako poimanje melankolije kao raspoloženja, nerijetko privremenog, dakle, nesupstancijalnog, a jedino takvo poimanje je i preostalo epohi što je uslijedila nakon romantizma. Razvoj medicine je doktrinu humoralizma učinio rudimentarnom, njenu psihofiziologiju zastarjelom u znanstvenom smislu, a jedino znanstveno polje koje je moglo naslijediti tetradu temperamenata bila je psihologija, unutar nje psihoanaliza kao disciplina u povojima. Šta bi u modernoj psihologiji mogla vrijediti melankolija osim kao oznaka za skup osobina izvjesnog čovjeka koje ne sugeriraju nikakvu posebnu vrlinu, kamoli saturnijansko porijeklo njegove duše ili sposobnost njegove imaginacije da transcendiru u oblast onog *iza*. Tako razrijeđena i značenjski osiromašena koncepcija melankolije, reducirana da li na prolazan sentiment, da li na neopravdanu depresiju, nije mogla pružiti mnogo barem kada su u pitanju umjetnički afiniteti, pa ju je, shodno tome, trebalo ponovno izuzeti, oduzeti je uzroku njene glorifikacije i divinizacije kroz povijest i njene banalizacije na koncu te povijesti, a taj uzrok je bio sam čovjek. Razlog redukcije te nekada slavne, gotovo herojske dispozicije na treptaj uznemirene duše moglo je biti ništa drugo do svodenje melankolije isključivo na ljudsku privilegiju. De Chirico je težio povratiti melankoliji metafizički smisao, postaviti je u središte ontologije, učiniti je inherentnom osobinom tragičkog univerzuma za kojim je njegov učitelj Nietzsche duboko čeznuo.

Ovakva koncepcija melankolije u tijesnoj je korespondenciji sa činjenicom da De Chiricovo slikarstvo nastoji oživjeti vezu između umjetnosti i mita, ili, riječima Riccarda Dottoria, „učestvovati u *svetoj povijesti*“²¹². Zašto je preporod metafizičke supstancijalnosti melankolije nužno isključio prisustvo čovjeka, to je pitanje zacijelo najintragantnije i ujedno najveći izazov. „Mi metafizičari smo posvetili zbilju“²¹³, kaže De Chirico u jednom od manifesta vlastitog

²¹⁰ Klibansky, Panofsky & Saxl, *Saturn i melankolija*, 15.

²¹¹ Karahasan, „Boravak u ogledalu“, 69.

²¹² Riccardo Dottori, „On Philosophy and Painting. Giorgio de Chirico and 'Desecrated Reality'“, *Metaphysical Art*, no. 11-13 (2013), 51.

²¹³ De Chirico, „We, Metaphysicians“, 31.

slikarskog pravca. Po svemu sudeći je zahtjev za uspostavljanjem „nove astronomije stvari“²¹⁴ jedan od zadataka tog metafizičkog poduhvata obnove osjećanja *Zbiljnosti* putem umjetnosti sa utopijskim ciljem grandioznog civilizacijskog i duhovnog preporoda.

Giorgio de Chirico je, dakle, posljednji europski slikar koji se bavio melankolijom kao likovnom temom i to s obzirom na golemu tradiciju iste, a ta tradicija se ustanovila, kako smo vidjeli, na trostruk način: počevši sa Dürerom, likovna tema melankolija imala je, takoreći, *ljudsko lice*, te je imala odražavati problematiku čovjekog odnosa prema njegovom znaju. Nakon Dürera i njegovog dalekosežnog utjecaja na generacije koje će doći poslije, likovna tema melankolije se u okviru epohe sentimentalizma, a kasnije i sa simbolistima, potpuno posvećuje čovjekovom unutarnjem emocionalnom životu, izostavljajući pritom problematiku *granice saznanja*. Sa De Chiricom, likovna tema melankolije definitivno napušta okrilje humanističke tradicije, i on bi, shodno tome, u tom kontekstu figurirao kao prvi, a ujedno i posljednji zapadnjački likovnjak koji je jednu slavnu slikarsku temu lišio kako čovjeka kao bića saznanja, tako i čovjekove emocionalnosti. U njegovom slikarstvu melankolija je ili *svojstvo stvari* ili *stanje svijeta*, te stoga nema više onog čovjeka kojega bi na melankoliju privilegirao da li njegov razum ili njegova duša.

²¹⁴ De Chirico, „We, Metaphysicians“, 31.

Zaključak

Giorgio de Chirico je, dakle, posljednji europski slikar koji se bavio melankolijom kao likovnom temom i to s obzirom na njenu golemu tradiciju, a ona se e ustanovila, kako smo vidjeli, na trostruk načina: počevši sa Dürerom, likovna tema melankolija imala je, takoreći, *ljudsko lice*, te je imala odražavati problematiku čovjekog odnosa prema njegovom znaju. Nakon Dürera i njegovog dalekosežnog utjecaja na generacije koje će doći poslije, likovna tema melankolije se u okviru epohe sentimentalizma, a kasnije i sa simbolistima, potpuno posvećuje čovjekovom unutarnjem emocionalnom životu, izostavljajući pritom problematiku *granice saznanja*. Sa De Chiricom, likovna tema melankolije definitivno napušta okrilje humanističke tradicije, i on bi, shodno tome, u tom kontekstu figurirao kao prvi, a ujedno i posljednji zapadnjački likovnjak koji je jednu slavnu slikarsku temu lišio kako čovjeka kao bića saznanja, tako i čovjekove emocionalnosti. U njegovom slikarstvu melankolija je ili *svojstvo stvari* ili *stanje svijeta*, te stoga nema više onog čovjeka kojega bi na melankoliju privilegirao da li njegov razum ili njegova duša.

U tom slučaju, mogli bismo čak reći da je zapadnjačka kultura, misleći kroz višestoljetnu povijest fenomen melankolije, proizvela tri različite, ali jednako važne koncepcije *melankolije* i njima odgovarajuće umjetničke pristupe. Jedan od tih, po svemu sudeći i najpoznatiji, bio bi onaj *faustovski ethos* koji pronalazimo kod Dürera, gdje je melankolija tijesno povezana sa čovjekom kao bićem saznanja. Druga koncepcija pripada romantičarima gdje je melankolija činjenica čovjekovog emocionalnog bića. O trećoj koncepciji, onoj ničeanskoj koju naravno imamo i kod De Chirica, znamo vrlo malo, praktično je neistražena i stoga ne možemo sa pouzdanošću tvrditi da nije riječ o izoliranom pristupu jednog jedinog umjetnika u čitavoj tradiciji. Drugim riječima, koliko znamo, za sada je De Chirico za nas jedini slikar kod kojega melankolija jeste *osobina samog svijeta*.