ПОВОДОМ СЛИКЕ „ПОРТРЕТ ЈЕДНЕ ТАЈНЕ” БАЈА ЛУКОВИЋА, ЈОШ ЈЕДНОМ

Аутопортрет двојника

Тајна ће остати неразрешена, у томе је њен смисао. Да ли је то неуспели портрет жене једног фирентинског трговца, или мета-слика, са оне стране идеје сликарства? Да ли је Мона Лиза андрогин или вампир, застрашујућа метафора савршене слике? Портрет или аутопортрет? Закључана душа сликара? Сажетак свих слика кроз историју или алхемијски дневник? Време или вечност? Или све то заједно, у једном неразлучивом споју? Био откриће или хипотеза, Луковићев продор из 1982. је леонардовски интуитиван, езотеричан у својој очигледности, узбудљив и привлачан

Пише: Дејан Ђорић

Тело произашло из перспективе
Леонарда да Винчија, ученика искуства.
Атл. 191 р. а.
Леонардо

Некада, у естетичкој и филозофској мисли XV-XVII века, сликарство је разумевано као развојни низ проналазака који, како јасно видимо већ из првих поглавља Вазаријевих (Giorgio Vasari) *Vite*, [1] треба да унапреде и побољшају уметност. Сликарство је означавано као *invenzione*, као „проналазак". То естетско окриље данас је нестало, не само зато што су занемарени проналасци на пољу штафелајног и фигуративног сликарства, у коме је можда и немогуће након толиких векова искуства нешто унапредити, већ и стога што се на сликара више не гледа као на изумитеља, научника и мислиоца. Сликар је сада схваћен као фигура лукративно-манипулативних операција која треба да се дистанцира од улоге једног *inventore*
. Проналазача карактерише личност која полази у духовну и материјалну авантуру открића, као и храброст унутарње спознаје, која не подразумева механичко додавање новитета (на које најчешће помишља фигура, за разлику од личности). Фигура је увек инструментализована или подложна инструментализацији, за разлику од личности. У том смислу,
Предраг Бајо Луковић
се, макар једном сликом (а није ли, често, довољно само једно дело), ставља у врли стари поредак проналазача, улазећи у супремни свет естетике сликарског *invenzione*
.

О Луковићевој слици ***Портрет једне тајне*** требало би мислити из перспективе идеалне историјске логике, из перспективе у којој се слика не сагледава као дело модерног српског сликара, па чак ни као откриће, као разоткривање седам велова са тајне. Не би се смело размишљати ни о њеним техничким квалитетима. Значај чина провиђења, тог бљеска разума који као последицу има материјални доказ (слику *Портрет једне тајне*
), ослобађа нас и води право у царство мистериозних турбуленција, у вирове надахнућа, у естетске премисе вечних дела, у оно што је Драган Лубарда, мислећи на Леонарда да Винчија, окарактерисао као „пећину отворену да кроз њу хује силе". У идеалном обраћању Луковићевој слици треба размишљати о Леонарду, сагледати Леонарда и његову *Мона Лизу*
. А то је изазов којег је мало ко достојан, овде отежан и чином Луковићевог открића. Кнез Јевгениј Трубецкој у књизи *Истина у бојама*
, усамљено у историји којекаквих писања о уметности, налази предивно сакрално место и прибежиште. Он каже: „Шопенхауеру (A. Schopenhauer) припада задивљујуће тачна изрека да се према великим сликарским делима треба односити као према највишим особама. Била би дрскост ако бисмо ми први са њима започели разговор. Уместо тога
, треба с поштовањем стајати пред њима и чекати, док нас оне не удостоје свога

разговора.”
[2]
Та највиша особа, виша од свих других у свету сликарства, свакако је
Mona Liza Gioconda
.

ГРЕШКЕ, НАРАВНО, НИЈЕ БИЛО

„Већ око средине XVI века *Ђоконда* је у Италији сматрана недостижним ремек-делом у области портрета, највећим напором сликара који се такмичи са природом. Говорили су да је Леонардо радио на овом портрету четири године. И, да би жени коју је сликао дао благ и насмешен израз, он ју је за време сликања окруживао разним забавама и музиком. Тек у наше дане људи су хтели да пронађу у *Ђоконди*
тајанствени и романтични карактер, поглед сфинге, презриву иронију и хиљаду других ствари на које Леонардо није ни помишљао” (С. Ренах / Salomon Reinach).

Ђоконда проистиче из типа Леонардових Богородица насталих на Верокијевом (Verrocchio) идеалу женске лепоте. Њен тајанствени осмех имају и други Леонардови ликови. По неким тврдњама, Мона Лиза (госпођа Лиза, презименом Ђоконда) изгубила је дете, те је Леонардо уложио сав труд, позвавши чак и кловнове, да је разгали и забави. Ако је то тачно, њен осмех се можда рађа из сусрета свести о смрти и болу са животом и веселом безбрижношћу. Познато је да Леонардо спада међу оне који су највише стрпљења уложили у своје дело. Тешко је на Западу или на Истоку наћи ствараоца који је више љубави инвестирао у свој рад, толико заљубљености у сложене поступке сликања, обасјавши добром вољом и осмехом сваку своју фигуру. Па ипак, упркос свему, фиорентински трговац, Ђокондин супруг, одбио је да прими наручени портрет, што је из данашње перспективе неразумљиво. Таквом генијалном уметнику какав је Леонардо није могла да измакне сличност портрета са моделом. Можда је решење у слици Предрага Луковића, можда је Ђокондин супруг видео превише Леонарда у тој слици.

На Платоновој *Гозби*, која садржи прву нама познату формулацију мита о андрогиности, и на бројним другим изворима, формирала се у ренесанси и маниризму ликовна митологија андрогиности, која је са својим симболичким вредностима предата изабраним духовима модерне. Као да постоји једно тајно братство, једна ложа разумевања андрогиније другачијег од традираног. О томе пишу Еуригена (Scoto Eurigena), мистик из XIX века Бадер (Franz Xaver von Baader) и други, који Пеладану (Josep Péledan), естети дендизма из XIX века, предају кључеве разумевања андрогиније. Са Пеладаном, како нас обавештава Марио Прац (Mario Praz) у *Агонији романтизма* („Нолит", Београд 1974), ступа на снагу тумачење андрогиније као уметности, а не као мита елаборираног у
Гозби
(XIV-XVI), Хомеровој
Одисеји
(XI, 305-320) или у хришћанској мистици.

РУЖА ЈЕ ЖИВОТ, И ОБРНУТО

Уочавамо да, уз Пеладана, кључну улогу у тој ремитологизацији андрогиније има Леонардова *Мона Лиза*. Пеладан каже да се у овој слици „церебрални ауторитет генија спаја са похотом женске љупкости, и то је морални андрогин". Ту оптику у ложи разумевања андрогине *Gioconde* након Пеладана развијају само надреалисти – Андре Бретон (André Breton), Марсел Дишан (Marcel Duchamp) и Салвадор Дали. Далија су једном питали да ли га интересује шта мисле постнадреалисти, његови следбеници. Одговорио је да га не занима шта мисле неонадреалисти већ шта мисли Марсел Дишан. Позни Дали је неговао култ дугих бркова савијених високо на горе, видљив на бројним фотографијама. Андрогиност уочавамо и у сулудој и фантастичној инсценацији Далија старца чија је коса ухваћена симетрично распоређеним виклерима који се од врха главе смањују до врата, да би му косу на врату хватао сићушан виклер. Његово препознавање сопствене (и попут мушке супериорне) женске природе несумњиво је потекло са Дишановог рада
L.H.O.O.Q.
из 1919. године, познатог и као
Мона Лизин брк
.

Далију
, који је у својој соби чувао већу фотографију Хитлера и помно проучавао његове црте (узбуђивала су га Хитлерова леђа), и који је портретисао Фројда (Freud), није промакла сличност
Мона Лизе
којој је Дишан 1919. додао бркове, козју брадицу и нов назив
L.H.O.O.Q
,
[3]
са његовим сопственим ликом из младости. Цела атмосфера, продуховљеност Дишановог андрогина, поготову усне и бркови, као да су Далијеви, и он их легитимно деценијама понавља на себи, оличавајући живи, променљиви
ready-made
.

Дишан, персонално и креативно, симболизује андрогина. Избегавајући брак и потомство, он се, како нам га приказује чувена фотографија Мена Реја (Man Ray) из 1920, преоблачи, травестира у женску прилику, коју назива „Rosa Selavy". Тај перформанс је једно од проширења Дишанове трансформације Леонардове *Мона Лизе* у андрогина. Најбољи тумач Дишановог дела Артуро Шварц (Arthuro Schwarz), езотерик и историчар уметности, за „Rosa Selavy" је утврдио да представља езотеријски анаграм „Ружа је живот" (као што је решио и многе друге тајне Дишановог дела). Супериорно, са алхемијских и симболичких позиција, анализирао је доцртавање бркова и браде
Мона Лизи
. Драгош Калајић мислио је да је Дишанов рад „манифестни израз андрогиног идеала, премда у том истом делу неупућене масе модерне културе још увек виде симбол анти-традиције или скрнављења ‚класичних вредности'".
Засновано
на
Метафизици секса
Јулијуса Еволе и Елијадеовом
Mephistopheles et l'Androgine
(Paris 1962), те на бројним другим изворима у
Мапи антиутопија
,
[4]
Калајић развија – кроз поглавља одреднице „Ка новом андрогину" („Основно одређење мита о андрогиности"; „Развој традиције андрогиног мита"; „Авангарда: од травестије до кастрације"; „Андрогин надреалиста") – свест о функцији андрогина у уметности као чежњи за архетипским прајединством и идеалном лепотом човека, са друге стране као изразу хтонских и демонских замисли које завршавају у „трећем полу", „трећем сексу" и онанијској декреацији утопијске сексуалности у сивој зони људског.

АНДРОГИН НИЈЕ ХЕРМАФРОДИТ

У Речнику *јунговских појмова* који је приредио Велимир Б. Поповић, [5] читамо тумачење одреднице „Андрогин”: „Психичка персонификација која обухвата мушко и женско у свесној равнотежи. У тој фигури мушко и женско су уједињени, а да при том њихове одлике нису измењене, по чему се она разликује од фигуре хермафродита који није издиференциран.” Андрогин, дакле, није исто што и хермафродит, јер има одлике целовитог уједињења мушких и женских елемената и квалитета. Њихов механички спој је хермафродит који се, за разлику од андрогина као
animusa
и
anime
, не налази у сваком мушкарцу и жени. Леонардо је, чини се, тај моменат човечности потенцирао у
Мона Лизи
.

С друге стране, Артуро Шварц је први дубље разумео кореспонденцију између Леонарда и Дишана. Шварц пише: „Има много интересантних веза између Леонарда и Дишана: обојица су били синови бележника; у обојице је број преживелих дела веома мали; њихова најзначајнија дела су остала незавршена; обојица су се интересовали за анаграме и игре речи; научне игре Леонарда (као што је његов интерес за огледалско писмо и сенке) интересантна су паралела шаљивој физици Дишана и његовом интересовању за ‚одраз огледала’ и ‚пројектоване сенке’; заједнички им је модел психичке андрогиности; коначно, Леонардово мишљење да сликарство треба да буде пре ментално него физичко одјекнуло је у ставу Дишана да сликарство не би требало да буде ‚само ретинично или визивно већ и да се бави сивом материјом нашег интелекта’.”

Шварц каже да је било честих сумњичења да је *Мона Лиза* портрет неког младића; додајући јој бркове и браду, Дишан је подвукао андрогиност модела. Сам Дишан је овако коментарисао ту трансформацију: „У погледу бркова и браде, чудна је чињеница да, кад се посматра, Мона Лиза постаје мушкарац.
Није
жена преобучена у мушкарца, она је заиста мушкарац, и то је било моје откриће, премда

у том тренутку тога нисам био свестан.”
[6]

ЗАКЉУЧАН У СВОЈУ СЛИКУ

Данас, у односу на *Мона Лизу* и мноштво њених тумачења, последњи изданак те, како видимо, медиалистичке традиције андрогинијског тумачења човека стиже из радионице Предрага Баја Луковића. Овај аутор сучељава, аксиолошким резом и вертикалном поставком, не само Леонардову идеју човека као андрогиног бића већ и историју теза о *Мона Лизи*
и ликовним андрогинима.

Уливање форми лица на Луковићевој слици *Портрет једне тајне* неодољиво потцртава да је *Мона Лиза* сликана као
друга страна Леонардовог аутопортрета. Два облика, две личности, перфектно се поклапају и преклапају у једну. Тајна се указује на најједноставнијем, визуелном нивоу. Борхес (Borges) каже: „Не постоји ништа на свету што није тајанствено.” Од Леонардовог затварања себе у сопствену слику хвата вртоглавица. У најсавршенију слику икада израђену руком некога из људског рода, Леонардо закључава себе.
Мона Лиза
успоставља директан и метафизички однос према времену. Тај однос је крајње специфичан. Она као да је само време, као да је грађена од текстуре и структуре времена. Сада видимо да је Леонардо у решавање тог проблема инвестирао снагу двоструких регистрација, двоструког уписивања, призивајући моћи маскулитета и феминилности. То нас наводи на идеју андрогиности.

Добро упућен у ренесансни симболизам и филозофију, Леонардо је створио слику која измиче из сваког контекста, која се удаљава из сваког концепта, па и из концепта сексуалности. У питању је мета-слика, над-слика, пара-слика, са оне стране идеје

сликарства. Само су ренесансни мајстори имали (за разлику и од иконописаца) способност и моћ да једну слику сликају дуги низ година, да трају и истрајавају у поступку и методу. Чини се да су једино они били у стању да једну слику сликају читавог живота а да је не засите и не упропасте. У тој је вештини непревазиђен мајстор био Леонардо. *Мона Лиза*, једина слика од које се није раздвајао целог живота, остала је недовршена. С друге стране, Иван Олбрајт (Ivan Le Lorraine Albright) започео је 1941. и двадесетак година радио с лупама слику *Бедна соба – нема ни времена, ни краја, ни данас, ни јуче, ни сутра, само увек и увек и увек без краја*, попут Леонарда приказује сâмо време, у поступку *métieru* и фигуралици. У своју слику Леонардо је могао да сакрије и неку, у најбољем смислу, еротску тајну. Сакрива међутим самог себе, и оно велико Ја. Слика је рађена по најбољим ренесансним рецептурама у духу алхемијског принципа *coincidentia oppositorum*, који су у XX веку обновили само духови из групе „Медиала”. [7]

Са Леонардом се поставило питање уметности: има ли шта лепше од скритости у лик (вољене?) жене, скривености у своју *аниму*? Нису у питању само бешавни спојеви портрета и аутопортрета, већ портрета схваћеног као женски ентитет (*Она*, *тамо*) и аутопортрета као мушког ентитета (*Ја*, *овде*). Хоризонтално, дело представља спој са вечним женским, у смислу еротизма и сензуалности. Вертикално, то је слика самог времена. Јер, док оно *Ја* и *овде*, биће названо Леонардо да Винчи, стари и нестаје, оно друго *Ја*, у слици, посредовано уметношћу и звано сâма Уметност, остаје вечно младо.

ГОСПОДАР СЛИКÂ И ВРЕМЕНÂ

Слутимо да је Леонардо овом сликом нешто скривао, закључавао у тајновито, излажући се нашим погледима. *Мона Лиза* почиње да стари Луковићевим открићем, суочавајући два Леонарда у једном: младог и старог, женског и мушког, отвореног и скривеног. Како Луковић доказује, Ђоконда – то је Леонардо. (Слично уочава француска књижевна критика: „Флобер /Flaubert/ – то је мадам Бовари.") Тај лепи, загонетни и заводљиви лик је можда лепи, загонетни Леонардо, загонетнији у женској одећи, чиме успоставља однос према свеколиком времену. Као господар сликарства и инвенције, он је на неки начин, попут Тесле, и господар времена, господар историјских артефаката, мртвих предмета, али и духова, жеља, интересовања, историјски усмераваних ка њему.

Пре четрдесет година била је изнесена од стране В. Тереновског, члана Академије медицинских наука СССР-а, занимљива хипотеза да је Микеланђело (Michelangelo) по сећању у лик Саваота на фресци *Стварање света*, у Сикстинској капели, унео лик Леонарда. [8] Када се упореди „туринski" аутопортрет Леонарда са овим ликом, увиђа се заиста знатна сличност. Микеланђело је, међутим, како пише Вазари, био Леонардов непријатељ. У пет стотина сачуваних писаних докумената о стотинама савременика, нигде не помиње Леонарда; не помињу га чак ни Микеланђелови пријатељи и биографи. Поставља се питање зашто би Микеланђело Леонарду дао крунску улогу у својој фресци (руски научници тврде да је Леонардов лик и у сцени
Стварање Адама
, али ту очито сличност не постоји). Зашто би га приказао као Бога-Створаоца, као Бога-Сведржитеља?

Одгонетајући *Мона Лизу* у њеном смо поседу, трудимо се, ма колико нас одбијала и измицала нам, да ступимо у њен свети простор. Својим открићем, у Леонардов чудесни завичај, светли вилајет, виспрено и смело је ступио Луковић. Он Леонарда интерпретира у кључу синтезе метафизичког, вечног (портрет, слика Мона Лизе) и персоналног, пропадљивог (аутопортрет). Едгар Алан По (Edgar Allan Poe) у краткој причи
Овални портрет
из 1842. године даје застрашујућу метафору савршене слике. Слика је утолико боља што животна снага модела слаби.
На
крају, портретисана девојка умире, а портрет, у којем су ухваћени њена душа и њен

живот, постаје чудесно леп и жив.
[9]

У питању је сликарство схваћено у негативу, као вампирски супстрат, негација слављеничког, иконофилског смисла слике.

САЖЕТАК СВИХ СЛИКА КРОЗ ИСТОРИЈУ

О (црно)магијском симболизму слике читамо на страницама романа *Слика Доријана Греја* Оскара Вајлда (Oscar Wilde), или у сјајној *Ренесанси* Волтера Пејтера (Walter Pater), највишем домету енглеске есејистике.

Пејтер размишља о *Мона Лизи* као вампиру, амалгаму ухваћеног времена и супстрату вечности. „На тој чудној слици, та особа поред воде изражава жељу до које су људи најзад дошли у току хиљадугодишње жудње. Глава јој је савршена, а очни капци помало уморни. То је лепота која изнутра зрачи на тело, те изгледа као да су га целог, ћелију по ћелију, прожеле чудне мисли, фантастична сањарија и изврсне страсти. Ако бисте за тренутак ставили *Мона Лизу* поред једне од тих белих грчких богиња или лепих античких жена, њих би узнемирила та лепота у коју је ушла душа са свим њеним бољкама! Све мисли и сво искуство света насликани су и обликовани ту, дали су све од своје моћи да уздигну спољни облик и учине га изразитим. Ту су сарађивали анимизам Грчке, пожуда Рима, мистицизам средњег века са његовом духовном тежњом и имагинативним љубавима, повратак паганског света, греси Борџија (Borgia). Она је старија од стена међу којима седи; као вампир, била је мртва много пута и дознала је тајне гроба; и била је ронилац у дубоким морима; и продавана је за чудне тканине источњачких трговаца, и као Леда била је мајка Јелене од Троје, и као света Ана била је мајка Девице Марије; и све је то у њој било само као звуци лира и флаута, и све то живи само у нежности којом су обликоване њене променљиве црте лица и обојени њени очни капци и руке. Стара је замисао о вечитом животу који обухвата десет хиљада искустава. И модерна филозофија створила је идеју о човечанству на које утичу сви начини мишљења и живота, и које она све сажима у себи.

Заиста
,
Мона Лиза
би могла бити оваплоћење те старе замисли и симбол те модерне идеје.”
[10]

Леонардо слика двојницу за коју претпостављамо да је он сам. Тај споља женски а изнутра мушки лик је двојник, прави Леонардо, његова права природа, очишћена од примеса темпоралности, дата у метафизичкој реалности. Колико желимо да откључамо слику, да се уживимо у њену тајну, сразмерно је можда Леонардовом уживљавању и уосећавању феномена слике, јер *Мона Лиза* – то је извадак и сажетак, ексцерпт и сумсумпција свих слика кроз историју.

Леонардо је уткао себе у слику, јер је ткање и симболисање и анализа времена. Тим методом, *par excellence* леонардескним, Луковић је уткао Леонарда у *Мона Лизу*. Câм чин Луковићевог открића је тајна, чин провиђења, тајанственост израсла на Леонардовој, паралелизам вредан по себи, био хипотеза или не. Луковићев продор је интуитиван. Интересантна и примамљујућа за посматрача и истраживача је старовременост те интуиције.
Луковић
не прибегава дишановском ироничном, персифлираном додавању бркова
Мона Лизи
(није ли дечје додавање бркова, браде и наочара фотографијама из новина неупоредиво оригиналнији чин).
[11]
Он не сужава и не ограничава значење
Мона Лизе
, како су то покушали многи у минулом и овом веку, сводећи је на разноразне досетке и керефеке, кад у ликовном смислу нису могли ни да јој се приближе. Предраг Бајо Луковић даје једну закаснелу али оригиналну интерпретацију
Мона Лизе
у односу на множину њеног дезавуисања у уметности XX века, интерпретацију довољно снажну да заинтересује и измени токове рада са
Мона Лизом
. Луковић не мења њен лик, не ружи га (јер је свака интервенција у правцу побољшања или позитивне надградње слике унапред, због њеног савршенства, осуђена на неуспех), већ га превреднује, пребацује у друге и нове категорије промишљања. У питању је методологија поникла из алхемије уљаног сликарства, симбиозе антиподних парова: младо–старо, женско–мушко, ново–старо, Ерос–Танатос. То је стваралачка супротност (пост)модерној демонској планетарној колажираности.

То што Луковић наизглед лаким, спонтаним открићем отвара оно што је тако присутно „у ваздуху” ове слике, само још више отежава ствар, јер Леонардо је тиме мистериознији, дубљи и неразговетнији. Енигма се продубљује, загонетка је сложенија, а обриси генија указују се као неслућени. <

Објављено: недеља, 3. јануар 2016, 18:57h

[1] Ђорђо Вазари: *Животи славних сликара , вајара и архитеката* , „Култура”, Београд 1961.

[2] Кнез Јевгениј Трубецкој: *Истина у бојама* , „Логос”, „Ортодос”, Београд 1994, 19-20.

[3] L.H.O.O.Q се на француском чита као *Elle a chaud au cul* (*Њој гори стражњица*). Дишан је 1961. објаснио да би слободан превод његовог анаграма могао да гласи: „Има ватре доле испод.”

[4] Драгош Калајић: *Мапа (анти)утопија. Оглед једне морфологије кризе културе модерног Запада* , „Замак културе”, Врњачка Бања 1978, 56-76.

[5] *Психологија женског. Јунгово наслеђе*, приредио Велимир Б. Поповић, „Нолит”, Београд 1995, 326.

[6] Сви наводи су из текста Артура Шварца: „Марсел Дишан”, *Дело*, тематски број *Езотерија*, август-септембар, број 8-9, година XXI, Београд 1976, 112-127.

[7] Миро Главуртић је писао и размишљао о Архимедиали, медиалистима након медиалног, о свету виших односа усред баналног постмодерног времена. Ту је значајно место доделио слици *Портрет једне тајне* Баја Луковића, која је за њега имала значај *in situ* открића медиалистичке доктрине, дијалектике сазнања заснованог на јединству супротних принципа.

[8] Види приказ хипотезе у часопису *Галаксија*, број 49, година V, мај, Београд 1976, 31.

[9] Превод на српски: *Овални портрет*, часопис *Знак*, број 17, година XI, новембар, Београд 1983, 54-56.

[10] Волтер Пејтер: *Ренесанса. Есеји о уметности и песништву*, „Просвета”, Београд 1965, 125.

[11] Види есеј „Друго самог себе” у Дејан Ђорић: *Поглед Мнемосине. Есеји о ликовној уметности*, ауторско издање, Београд 1995, 41-42.