

„У ПОЧЕТКУ БЕШЕ ЛИНИЈА“

Примитивни човек оставља запис на зидовима пећина, цртеж као резултат магијског геста у чијој суштини стоји податак о рођењу свести о властитој, људској егзистенцији у праскзорје цивилизације. Виђено и доживљено бива забележено. Симболична представа је задржана у памћену. Настала као органон мимесиса, линија је током миленија била запис о свету и истовремено мисао о свету. Будући одређена свесном намером стиче достојанство цртежа, добија своју уметничку транспозицију. Одређујући епохе, стилове и уметнике појединце, линија-цртеж постаје рукопис којим је исписивана културна историја човечанства. У трезорима историје уметности похрањени су артефакти који сведоче о безбројним изражајним могућностима цртежа.

„Давна је истина да свијет није ништа друго до оно што човјек о њему може рећи. Свијет који ја тајим, који носим у себи има само један прозор, један једини могући излаз — моје цртеже“ (1974. Димитрије Поповић). Ова потицајна мисао изговорена од стране уметника резултирала је безбројним разговорима који су у себи носили трагове сумњи и отварали нова питања. Покушавам да будем само верни преносилац тих разговора. Свестан сам да је језик уметности непреводив. Језик визуелних уметности увек губи нешто од свог богатства превођењем у речи. Музе међу собом не дискутују. Кроче је тачно уочио да естетика често претендује да буде мајка тамо где не може да буде ни бабица. Моја намера је да артикулишем могуће координате за разумевање једног феномена и дешифровање једне поетике. Феномена уметника-ствараоца Димитрија Поповића и поетике иманентне његовом делу.

Димитрије уметник потврђује Хаузерово начело да у историји све стварају индивидуе и да историја памти само велике појединце. Игноришући све „изме“ програмске дилеме и помодности карактеристичне за последње две деценије савремене уметности Поповић упорношћу ренесансног Artifexа гради свој особни цртачки уни-

Овим теоријским прилогом, Редакција „Повеље“ се придружује обележавању значајног јубилеја („Ретроспективна изложба — цртежи 1966—1988.“ одржана у Загребу од 10. 03. до 30. 03. 1988.) једног од највећих југословенских ликовних ствараоца, који је уследио након изложбе Димитрија Поповића у Минхену (19. 02. 1988).

верзум. „Класични рукопис у функцији модерног неспокојства“ како је то тачно формулисао Веселко Тепжера. За Димитрија је речено да је „вратио достојанство цртежу“, да је афирмисао пуноћу цртежа као медија откривајући све његове могућности.

Знајући од почетка моћ линије која је за њега „сеизмограф душе“, могућност да се најнепосредније и најличније изрази емотивно и рационално, уметник усваја цртеж као властити говор. Прецизност медија намеће прецизност у извођачком смислу. Најнепосреднија веза душа-око-рука или мозак-рука ниго значи дуализам свет-експресија, налазе своје дијалектичко разрешење у линији која експлицира мисао. Виђено је само провокација за „унутрашње рођење“. Подсвесна реалност увек добија свој коначни облик кроз то „унутрашње рођење“, уметник у свести носи готову, до у појединост слику. Рука је само извођачки инструмент, она ту замисљену и артикулисану „идеалну форму“ реализује на папиру. Усуђујем се да тврдим да језуитска строгост одређује Димитријеву уметничку праксу. Ирационални набој, експресивна линија цртежа увек је рационално организована у чврсту ликовно-естетску арматуру. Изговорити форму у себи, рационално контролисати форму, обуздати идеју-подухват је који ангажује интелигенцију. Користећи скице само као мисаоне забелешке, никада се не исцрпљујући у студијама јер би се тада по властитим речима осећао као свој ученик, Димитрије приступа изведби својих цртежа. Дега је тврдио да цртеж није форма, он представља начин да се форма види. Субјективност уметника синоним је његове објективности ма како то парадоксално изгледало. Субјективност која увек поштује одређене каноне јер уметничко дело је вођење намером, ту се не ради о ексцесу. Када не би било сонета као песничке форме сви би били изложени на милост и немилост генијалности рекао је Оскар Вајлч. Техне је у функцији поетике, њен органон. Извођачка перфекција Димитријевих цртежа чији корелатив нализм у искуству високе ренесансе само потврђује Шостаковичеву мисао да генијалност иде са техником.

Своје цртеже уметник увек презентира као тематске целине. У основи сваког циклуса драматуршка обрада теме је филмична. Важно је овде обратити пажњу на нешто што је до сада измицало тумачима Поповићевог дела. Мислим на уметников однос према савременим медијима: фотографији, стрипу и филму. Фотографија, тако чест предложак у савременој уметности (наведимо само пример Мејбриц-Бејкн или Мејбриц-Величковић) за Димитрија поседује фасцинантност која спутана, слична као ицртање по моделу. Стваралачка игра маште бива једноставно речено блокирана. Стрип, с друге стране, има своју логику кадрирања и своје специфичне законитости континуираног тока догађаја. Психологији Димитријевог стваралаштва филм је најпримеренији, филм као кретање, не фиксираност догађаја већ збир сукцесивних збивања у времену који остављају траг у свести. Та филмчина истовременост и многострукост стања блиска је фантазмагоричним визијама уметника.

Избор теме је условљен свим оним сложеним психолошким и културолошким чиниоцима који одређују личност уметника. Димитријева формула „ме мисли“, преузета од Рембоа има своје упориште у лотреамоновском надреализму и значи једноставно да човек не бира теме већ теме бирају њега. Тема се опсесивно намеће, обузима уметников дух у почетку нејасно, неодређено, мисао о њој се опсесивно намеће, обузима уметников дух у почетку нејасно, неодређено, мисао о њој се развија и поприма свој коначни облик. Генерално говорећи велика тема Димитријевих истраживања је људско тело та „гробница душе“ у својим менама, расту и пропадању, болу и патњи, то „трагично осећање живота“, драма пути и драма духа.

Ране Димитријеве радове (до 1979. године) одређује поетика бизарног у смислу архенадреализма арчимболдовске или пак лотреамоновске провинцијенције. Ради се овде о споју могућег и немогућег антиципираном у „Малдороровим певањима“. Програмски ангажман у Бретоновском смислу не постоји у делу Димитрија Поповића. Еротски циклус (1979.) наговештава нове поетске хоризонте које називам егзистенцијалним надреализмом.

Фасцинација телом доведена је до катарзе у циклусу цртежа под називом „Еротика“ (1979/80). Усуђујући се да досегне границе демократског лица ероса, ту мутну спрегу ероса и thanatosa Димитрије је стигао „с ону страну“ где се еротика преплиће са смрћу и где почиње пад и нестајање бића. Жестина призора Поповићевих еротских цртежа, сва та изражајност испреплетаних тела оставља на посматрача дубоки утисак.

Савремени човек је укинуо своје богове обоготворивши себе. Приписујући себи све победе изгубио је људскост. Створитељев дах који је блату удахнуо душу ишчилио је. Остала је само љуштурса, хрпа мускула и костију. Празна љуштурса, хрпа мускула и костију. Празна љуштурса, хрпа мускула и костију. Празна љуштурса, „гробница душе“ опустошена и остављена у властитом незнању. Самоћа и тескоба. Љубав коју замењује нагон, додир иретворен у насиље, задовољство чији је резултат мучнина, несклад између стварног и могућег, између затеченог и очекиваног, пустош и пазнина, *bellum omnium contra omnes* ... застрашујућа фреска егзистенцијалне драме савременог човека. Срушивши постаменте на које је сам себе поставио, жудећи слободи никада досегнутој човек постаје индивидуа без индивидуалности. Актери са Димитријевих цртежа показују сву трагику тог пада.

Тело је још увек средиште света, али то је свет незнања. Елементи нагона и свести о том нагону (*differentia specifica* у релацији човек-животиња) служе не да открију формулу еротизма него да сугестибилно фокусирају застрашујућу рушевину једног суморног света. Отуђеност се налази у темељима те рушевине.

Лица Димитријевих креатура су празна, та огледала душе речито говоре да душе више нема. Напета тела у болном грчу, хуманоидне

машине, уживају — и пате. Деструкција људскости жигосане властитим проклетством.

Мучнина, постојано гађење... и на крају равнодушност која је најтежа јер од ње нема одбране — то је суморна визија човековог света без будућности.

Интелектуална ангажованост и готово судбинска привлачност резултирале су 1981. године циклусом цртежа „У част Леонарду“. Развијајући се истовремено на два плана: културолошком — који је подразумевао актуалност Леонардовог дела јер за Димитрија је уметност мета-временска категорија и осећајном-антиномија између лепоте и ругобе, подухват „откривања“ ренесансног универзалног човека био је препун замки. Леонардизми и монализолатрије нису новум у историји савремене уметности. Однос према Леонардовом генију и делу у паноптикуму поетика Лажеа, Вундерлиха, Марисола, Дишана, Вархола је однос тих уметника према традицији. Мона Лиза са брковима Марсела Дишана недвосмислено указује на заблуду модерне да је традиција мртва, баласт који служи за залудно убијање времена доконих кунстхисторичара. Схватам је као анегдоту, испад.

Димитријев приступ Леонарду супротан је Дишановом. „Део руина које препознајем“ и „Све што није традиција је плагијат“ су мисли које одређују Поповићев однос према Леонарду а то је истовремено однос према традицији, према културном наслеђу западноевропске цивилизације. Дубоко сам уверен у континуитет у уметности. Мали час анатомије на Пикасовим Авињонским госпобицама открио би запањујућу сличност лица са обредним маскама примитивних култура које је Пикасов геније транспоновео дајући им нову вредност. За Давида је речено да је већи пусеновац од Пусена. Примера је безброј. Напуштајући корене и безочно окрећући леба традицији човек губи упориште. Али традиција и даље постоји несвесно и одређена је својим континуитетом. Садашњост је увек саткана од искуства прошлости и утопијске визије будућности. Побуна у уметности може да буде само средство нипошто крајњи циљ. Бојсов запакован клавир и Балтусова слика не искључују се нужно међусобно. После низа јалових покушаја да се промовише у општу науку о лепом естетика је претрпела пораз. Данас говоримо о поетикама.

Ексклузивност и тајновитост Леонардове личности *il pittore deve essere univertale e solitario...*)* тог ренесансног духовног гиганта фасцинира Димитрија. Резултат те, усубујем се рећи, опсесивне фасцинације било је помно проучавање живота и дела Да Винчија, психолошка и феноменолошка анализа са циљем да се допре до оног суштинског, есенцијалног. Дијалог уметника са сенком духовног претка, понирање у слојевитост Леонардове уметности, Алисин метафорични пролазак кроз огледало, покушај да се дотакне мистерија — ето исходишта Димитријевог приступа Леонарду. Велики анатом се

* Слика треба да је универзалан и самотан...

циран је скалпелом Поповићевог пера са пијететом, љубављу и бескрајним уважавањем. Звук речи изговорених пре пола миленија *il disegno é di tanta eccellenza che non solo ricerca le opere di natura, ma infinite piu che quelle che fa natura*** повезао је традицију и савременост.

Постоји у Леонардовом делу опсесивна заокупљеност смрћу. Парадоксално, али човек који се радује животу не схвата да заправо жуди за властитим уништењем. Леонардо — анатом који, сецира лешеве да би схватио механизме грађе људског тела, Леонардо — научник изумитељ ратних машина, Леонардо — сликар чији су хермафродитски анђели слењених увојака утонули у влажну атмосферу пећина — сублимна формула тежње ка ништавилу. Управо та формула је била једна од најјачих спона између ренесансног мајстора и Димитријевог проницања у његово дело. Јединство супротности лепоте и ругобе, њихово суптилно преплитање, могућност њиховог измирења, све су то елементи блиски поетској визији и сензибилитету Димитрија Поповића. Увек на граници властите трансформације Леонардови ликови бивају транспоновани у функцији једне нове поетике. Незаконитост и божанска лепота повезују се у једну нову, нераскидиву везу. Кожа је само козметика, када се она раствори остаје огољени лик лишен властите шминке. Мистерија те огољености, покушај да се досегне оно „људско, одвећ људско“ мисао о експлицирању имплицитно задатог води Димитрија Леонардовим трагом.

Често се догађа да се уметник трагајући, откривајући и усамљујући се поново враћа самом себи и својим искуствима. То је феномен уметничке праксе. Резултати тог повратка понекад могу да буду фасцинантни. Еруговни набој затомљен негде у дубини уметничког стваралачког бића одједном избија на површину откривајући се у својој силовитости и обогаћен новим искуством. Наговештај Димитријевог „Јудите“ (1983.) налазим у „Еротици“ из 1979. године.

Лишена предлошка (на начин циклуса „У част Леонарду“ у којем се уметник бави читавим Леонардовим делом а не само Бокондом тако драгом монализолатрима у савременој уметности) уколико неколико старозаветних реченица не усвојимо као литерарни предлогак, Јудита нас бескомпромисно уводи у оно што Јасперс назива „Граничним ситуацијама“. Димитрије — суптилни посматрач форме људског тела и истовремено љубитељ линија, тај окрутни зналац дијалектичке повезаности лепоте са ругобом понесен привидно формалном скученошћу теме коју доживљава као ликовно-естетски изазов транспонује библијски мотив у монументални циклус цртежа. Монументалан не по броју листова него по начину обраде теме.

Подсећам се општепознате старозаветне приче о јеврејској хероини Јудити. Асирски војсковођа Холоферно опседа Бетулију у којој живи прелепа удовица Јудита. Пропаст града је извесна и Јудита одлучује да оде у Холофернов шатор, заведе војсковођу својим чарима

** Цртеж је такве изванредности да истражује не само дела природе, већ и бескрајно више од односа што природа ствара.

и да га убије те тако спасе своје суграбане. Након ноћи проведене са Холоферном Јудита на превару одруби његову главу и врати се у Бегулију коју је спасла пропасти. Библија каже да је после тога доживела дубоку старост слављена као хероина.

На овом месту правим малу дигресију упуштајући се у кратку шетњу кроз историју уметности. Јудита је била омиљена тема многих уметника: Донатело, Мантења, Лука Кранах, Ханс Балдунг Грин, Ботичели, Микеланђело, Тицијан, Гоја, Караваџо, Климт, Пикабија, Лабис, Грубер... наводим само најпознатије. Заједнички предзнак који могу да ставим свим овим Јудитима је: жена која у једној руци држи мач (оруђе) а у другој Холофернову главу и то, нека ми буде опроштено, као торбу са намирницама из супермаркета. Жестина призора је ублажена као да је нека чудна бласфемија спутавала све ове великане да је искажу до краја. Мислим да је и Караваџов геније био ограничен неком забраном јер упркос силовитости призора самртног грча Холоферновог његова Јудита има гадљиви израз лица као да је згњечила бубашвабу.

Многозначност у понирању у слојевитост теме основна је одлика Димитријеве Јудите. Eros и Thanatos овде тријумфују у својој нераскидивој повезаности. Просторно-временска детерминисаност трансцендирала је до универзалног. Конкретно и одређено добија достојанство општости. Прецизно ситуирани догађај (старозаветна прича) кроз Димитријеву ликовну транспозицију еволуира до проблема „за сва времена“. Спрега Erosa и Thanatosa артикулисана је мајсторском изведбом без бласфемije, са запрепашћујућом жестином. Женско тело расточено „отровом својих изморених снага“, та свештеница и жртва култа сексуса и Холофернова глава повезани су сијамском привлачношћу. Сукоб два принципа универзалног значења заоштрено до границе напетости налази своје смирење у тој сијамској спрези. Димитријева Јудита је исторемено и сан Erosa и окрутна стварност Thanatosa, персонификација макијавелистичког принципа, немилосрдни целат и жртва властитога чина. С ону страну живота и смрти, злочина и казне, забране и кривице „Јудита“ је парабола о њиховој дијалектичкој спрези садржаној у формули Николе Кузанског „јединство супрности“.

Корисно је одговорити на питање: Зашто Јудита, а не Саломе? Непосредност чина је то што битно одваја Јудиту од Саломе и та непосредност у Димитријевом случају чини да Холофернова глава постаје опсесивни елемент у психолошком и иконографском смислу. Иконографски помак у односу на своје претходнике Димитрије чини уклањајући мач, то оруђе злочина, са својих цртежа. Тиме се драматичност призора згушњава јер карактеристични димитријевски говор тела убедљиво саопштава уметникову намеру. Преплигање наог женског тела и одрубљене главе, судари, повезаност у једно — сви ови елементи сведени на минимум откривају заправо неограничени број могућности за формалну ликовну транспозицију. Уметникова идеја налази се у идеалном односу са изведбом, принцип мере је установљен.

Кроче је формулисао став да за уметност није релевантно „шта“ него „како“. То би значило да треба брижљиво правити разлику између лепо насликаног предмета и насликаног лепог предмета. Прво може да буде предмет естетичког проучавања према другом је естетичка мисао равнодушна. Димитрије се свим својим бићем супротставља овој формули коју сматра симплификацијом. Сматра да би према наведеној „подметнутој фрази“ Сезан био већи сликар од Микеланђела што је бесмислица. Реч је заправо о чињеници да средства изражавања и начин обликовања увек служе замисли уметника. Идеја и њена изведба се међусобно прожимају. Њихова међуовисност је инкорпорирана у прави артефакт. Разумевајући под „шта“ садржаја под „како“ форму уметничког дела Димитрије инсистира на њиховој неодвојивости. Антиномија између сижеа и начина да се тај сиже естетски обликује за Димитрија заправо не постоји. Покушај да говори „властитим језиком“ карактеристичан за апстрактну уметност опет у себи крије неки сиже, „литературу“. И три обојене линије Кенета Ноланда, по Димитријевом мишљењу, су својеврсна „литература“. Одбијајући теоријску мисао која претходи уметности уместо да је њена последица Димитрије сматра да је за уметничко дело од подједнаке важности и „шта“ и „како“, дакле и—и, садржај и форма. Дилема или—или овде не постоји.

Овакав уметников став крије у себи афинитет ка великим темама које су столећима заокупљале човекову мисао. Тема Распећа сигурно је једна од најопсесивнијих током два миленија хришћанске цивилизације. Величину и страхоту Христове откупитељске жртве Димитрије је исказао у најновијем циклусу цртежа „Corpus Mysticum“ (1985/86). Дијалог са традицијом уметник успоставља транспонујући средишњи хришћански симбол „У општељудску слику страдања“ која се исказује на универзалном плану. „Општељудска слика страдања“ крије у себи једну јеретичку мисао: драма крста је човекова драма, на крсту је умро човек а не бог. Доследан самом себи, Димитрије следећи логику унутрашњег развоја властите уметности којој је иманентна метафизичка представа човека, користи темураспећа да би исказао величину и трагику људског пораза и свести о том поразу. Дакле, у основи не религиозни приступ теми.

У низу изванредних слика Распећа једна је за Димитрија од посебног значаја. Реч је о Гриневалдовом Распећу са изенхајмског олтара. Његова експресивност блиска је Димитријевом сензибилитету и оставила је на уметника неизбрисив утисак још у радној младости.

Иконографска анализа циклуса „Corpus Mysticum“ открива знатно већом посматрачу низ занимљивих елемената који заслужују пуну пажњу. Пре свега, усамљени Христ. Уклоњени су сви остали protagonisti драме на Голготи. Страхота физичке патње је назначена у карактеристичном димитријевском говору тела. Људско тело напето је у конвулзивном болу до крајњих граница издржљивости. Извијени мушки торзо, је у грчу као да ће се сваког часа раскинути. Унутрашња логика доводи до истинског физичког одвајања трупа од

тела, Димитрије је по први пут у историји уметности, колико је мени познато, приказао Спаситеља као *corpus disparatum*. Врхунац патње у призору ношења крста. Тако богохулно и толико људски. Христове шаке су као канџе које стреме да растргну посматрача (пита м се на овом месту да ли је Димитријев усамљени Христ са претећим канџама управљеним ка нама-посматрачима учинио да се сви пред њим осећамо као саучесници и актери драме, истовремено и судије и кривци).

Одсуство оруђа која су знак муке (копље, чавли), та сведеност реквизитарија доприноси експресивности призора (у прободеним шакама отворене су ране, али чавли су ишчезли). Венац од трња је органски срастао са Христовом главом и као неки живи инструмент за мучење улази у очи и под кожу главе.

Димитријева иконографија, за коју сматрам да наговештава нову формулу у приказивању теме Распећа, нужно повлачи за собом и одређене мисаоне импликације за њено могуће ишчитавање. „*Corpus Mysticum*“ је химна егзистенцијалног хероизма човека који свој највећи пораз претвара у највећу победу. Сведоци смо застрашујућег призора патње и страдања тела у часу када усамљено биће тоне у бездан ништавила са пуном свешћу о властитом паду. Димитријев распети човек одређен је принципом хеленске цивилизације — еросом који влада и побеђује. Продирање до најдубљег смисла постојећег омогућава човеку да овековечи своју пролазну егзистенцију. Хришћански *caritas* је лишен свих ових виталистичких елемената. Бескрвна љубав према ближњем оваплоћена у нади и емотивно-ропској привржености Богу страна је Димитријевој поетици. Моћ Бога је доведена у питање. Димитријев човек обоготворивши се сам себи суди и сам себе слави. Сачувао је за себе могућност избора, као синоним људскости и слободе макар тај избор био калварија коју сви проживљавамо. Можда је обзорје на хоризонту будућности осенчено песимизмом али са свешћу о властитој трагици постојања човек је у стању да тај песимизам трансцендира.

Димитријева сумња: „Да ли умјетност у потпуности може преобразити онај ужас свијести и свијета који је каткад неподношљив?“

У Београду
јануара 1988.