

Eros i thanatos - filozofsko razotkrivanje smrti, požude i ljepote u djelima Dimitrija Popovića

Pušonjić, Lucija

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:111:378202>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-20**



Repository / Repozitorij:

[Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies](#)





SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FAKULTET HRVATSKIH STUDIJA

Lucija Pušonjić

EROS I THANATOS –
FILOZOFSKO
RAZOTKRIVANJE SMRTI,
POŽUDE I LJEPOTE U
DJELIMA DIMITRIJA
POPOVIĆA

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2024.



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FAKULTET HRVATSKIH STUDIJA
ODSJEK ZA FILOZOFIJU

Lucija Pušonjić

EROS I THANATOS –
FILOZOFSKO
RAZOTKRIVANJE SMRTI,
POŽUDE I LJEPOTE U
DJELIMA DIMITRIJA
POPOVIĆA

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Željka Metesi Deronjić

Zagreb, 2024.

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da je diplomski rad isključivo rezultat mog vlastitog rada koji se temelji na mojim istraživanjima i oslanja se na objavljenu literaturu, a što pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da nijedan dio rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz necitiranog rada, te da nijedan dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad u bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili obrazovnoj ustanovi.

Student/ica:

U Zagrebu, rujan 2024.

Lucija Pušonjić

Sažetak

Tema ovoga rada jest filozofska analiza umjetničkih radova Dimitrija Popovića. Oslanjajući se prvenstveno na filozofiju Emila Ciorana, Friedricha Nietzschea te Arthura Schopenhauera, razotkrit će se kompleksni motivi Popovićeve umjetnosti. Njegova djela predstavljaju duboko istraživanje samog čovjeka kojeg promatra kroz prizmu erotike, požude, grijeha i prolaznosti. Kroz česte motive smrti, požude i ljepote, Popović dovodi u pitanje konvencionalno poimanje estetike i suočava promatrače sa sirovom realnošću postojanja. Paralelno s pesimističnim filozofijama Schopenhauera i Ciorana te s Nietzscheovim prevladavanjem nihilizma, Popovićeve djela preispituju surovost ovoga svijeta i života općenito. Uz razgovor s Popovićem, ovaj rad služi kao refleksija suvremenog umjetnika o ljudskom stanju, pozivajući promatrače da se uhvate ukoštac s egzistencijalnim dilemama koje definiraju čovjekovo postojanje. Sintetizirajući misli Schopenhauera, Nietzschea, Ciorana i Popovića, rad pokazuje međuigrum umjetnosti i filozofije te prikazuje čovjeka kao izopačeno, smrtno, grešno i golo biće, kojem jedini izlazak iz ružnog i teškog života pruža upravo umjetnost.

Ključne riječi: umjetnost, filozofija, Dimitrije Popović, Emil Cioran, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, *eros*, *thanatos*

Abstract

The topic of this paper is a philosophical analysis of Dimitrije Popović's artworks. Relying primarily on the philosophy of Emil Cioran, Friedrich Nietzsche and Arthur Schopenhauer, the complex motives of Popović's art will be revealed. His works represent a deep exploration of man himself, which he observes through the prism of eroticism, lust, sin and transience. Through the frequent motifs of death, lust and beauty, Popović questions the conventional understanding of aesthetics and confronts observers with the raw reality of existence. Parallel to the pessimistic philosophies of Schopenhauer and Cioran and Nietzsche's prevalence of nihilism, Popović's works question the cruelty of this world and life in general. Along with the interview with Popović, this work serves as a contemporary artist's reflection on the human condition, inviting observers to come to grips with the existential dilemmas that define human existence. Synthesizing the thoughts of Schopenhauer, Nietzsche, Cioran and Popović, the paper shows the interplay of art and philosophy and shows man as a depraved, mortal, sinful and naked being, for whom art is the only way out of an ugly and difficult life.

Keywords: art, philosophy, Dimitrije Popović, Emil Cioran, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, *eros*, *thanatos*

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Arthur Schopenhauer: <i>U raljama života</i>	4
3. Friedrich Nietzsche: <i>Tko pjeva zlo ne misli</i>	11
4. Emil Mihai Cioran: <i>Davitelj protiv davitelja</i>	15
5. Vječni dualizam: <i>Eros i thanatos</i> u umjetnosti i filozofiji	21
5.1. Schopenhauer: <i>Eros i thanatos</i>	25
5.2. Nietzsche: <i>Eros i thanatos</i>	27
5.3. Cioran: <i>Eros i thanatos</i>	28
6. Dimitrije Popović: Materijalizacija <i>erosa i thanatosa</i>	30
6.1. Smrt kao kralježnica umjetnosti Dimitrija Popovića	40
6.2. Filozofski aspekt umjetnosti Dimitrija Popovića	43
6.3. Razgovor s Dimitrijem Popovićem.....	49
7. Zaključak.....	59
Literatura	62
Popis slikovnih priloga	65

1. Uvod

Cilj ovog rada jest prikaz sinergije filozofije i umjetnosti kroz stvaralaštvo crnogorsko-hrvatskog umjetnika Dimitrija Popovića. Pomoću filozofske interpretacije dualizma *erosa* i *thanatosa* razradit će se aspekti povezanosti navedenih područja. Sveprisutni motivi smrti, požude i ljepote u Popovićevom umjetničkom opusu postavljaju okvir za analizu dubokih egzistencijalističkih pitanja o propadanju i dekadenciji, kao i za preispitivanje tradicionalnog poimanja ljepote u kontekstu estetike.

Uzevši u obzir mračnu prirodu umjetnosti Dimitrija Popovića, povezanost filozofije i umjetnosti bit će analizirana kroz pesimističku i nihilističku filozofiju Arthura Schopenhauera (1788 – 1860), Friedricha Nietzschea (1844 – 1900) te Emila M. Ciorana (1911 – 1995).¹ Dubljim ulaskom u proučavanje Popovićeve likovnog i literarnog stvaralaštva, pokazat će se kako je filozofska analiza neophodna za potpuno razumijevanje njegove poruke. Iako je Cioran ključna figura za jasnu interpretaciju Popovićeve umjetnosti, bitno je prikazati filozofsku misao Cioranovih prethodnika koji nisu samo utjecali na razvoj njegove filozofske teorije, već i na dinamiku Popovićeve umjetničkog izražavanja.

S tako postavljenim ciljem, u prvom poglavlju ovog rada ukratko će se izložiti osnovni filozofski pogledi Arthura Schopenhauera (učenje o volji, estetički stavovi te naročito teorija genija). Potom će se u najbitnijim segmentima prikazati temeljne filozofske i estetičke misli Friedricha Nietzschea, bit njegova (stvaralačkog) nihilizma kojim nastoji reaktualizirati jedinstvo apolonijskog i dionizijskog. Naposljetku će se izložiti i filozofska teorija Emila Ciorana, mislioca kojeg je Popović osobno poznao te koji je, bez sumnje, utjecao na njegove određene umjetničke koncepte. Ovdje će također biti riječi o Cioranovom radikalnom pesimizmu te njegovom shvaćanju umjetnosti. Cilj prvog poglavlja jest uspostaviti temelj za razumijevanje Cioranovih koncepta te pružiti osnovu za daljnju analizu pojmova *erosa* i *thanatosa* kroz filozofsku perspektivu navedenih filozofa.

¹ S obzirom na to da je Emil Mihai Cioran Rumunj, no velik dio svog života provodi u Francuskoj, konkretno u Parizu, njegovo se ime u literaturi javlja u varijacijama (Émil – Francuzi koriste *l'accent aigu* kako bi se razlikovao fonem /ə/ ((e) bez akcenta) od fonema /e/). Što se tiče izgovora, on ostaje isti kao što bi bio na rumunjskom. Također, srednje ime Mihai dobilo je svoju francusku varijantu Michel. Njegovo prezime, iako se jednako piše na francuskom i rumunjskom, izgovara se drugačije na francuskom [sjəʁɑ̃] i rumunjskom [tʃo'ran]. U ovom radu koristi će se izvorno ime, dakle ono na rumunjskom (Emil Mihai Cioran).

Drugo poglavlje je posvećeno pojmovima *eros* i *thanatos*, točnije njihovom snažnom dualizmu koji se nerijetko prikazuje kroz prizmu umjetnosti. Istražit će se podrijetlo ta dva pojma te njihova manifestacija u umjetnosti, s naglaskom na elemente smrti putem umjetničkih pokreta *memento mori* i *ars moriendi* te motiv *dance macabre*. Ovaj dio će se također fokusirati na interpretaciju pojmova smrti, požude, ljubavi te ljepote spomenutih filozofa. Dakle, svrha ovog poglavlja jest pružiti osnovni pregled *erosa* i *thanatosa* s posebnim naglaskom na njihov filozofski aspekt.

U posljednjem poglavlju ukazuje se na materijalizaciju ovog vječnog dualizma putem umjetnosti Dimitrija Popovića. Cilj ovog poglavlja jest potvrditi glavnu tezu rada koja se sastoji u tvrdnji da su umjetnost i filozofija komplementarna područja čija interakcija omogućuje produbljeno istraživanje pitanja ljudske egzistencije, posebice u kontekstu prolaznosti života. Navedena se teza pokušava utvrditi pomoću prikaza umjetnosti Dimitrija Popovića koji živopisno oslikava čovjeka kao kompleksno biće s posebnim fokusom na ontološke i psihološke dimenzije smrti i požude. Motivi smrti i požude kojima se umjetnik često služi u potpunosti otjelovljuju pojam *erosa* i *thanatosa* te neupitno naglašavaju neraskidivu vezu između umjetnosti i filozofije. S obzirom na opsežnost umjetničkih disciplina kojima se umjetnik služi, u ovom će radu naglasak biti stavljen na njegovu vizualnu i multimedijalnu umjetnost. Također će biti predstavljeni određeni životni i likovni aspekti koji su oblikovali umjetničko stvaralaštvo Dimitrija Popovića. Izdvojit će se i njegovi određeni biografski podaci, osobito njegovo upoznavanje i prijateljevanje s Emilom Cioranom, a potom filozofski i umjetnički dojmovi te zaključci koje je umjetnik iznio u svojim autobiografskim spisima. Nadalje će se uspostaviti korelacija između učenja navedenih filozofa i umjetnikovih tumačenja smrti, požude, ljepote te umjetnosti kao cjeline. Zaključci umjetnika o iznesenoj problematici provlače se kroz cijelo poglavlje, no posebno se ističu u razgovoru koji je realiziran za potrebe ovog rada. Razgovor se prvenstveno fokusira na Popovićeve filozofske dojmove i utjecaje Schopenhauera, Nietzschea te naročito Ciorana koji su oblikovali njegov umjetnički rad. Filozofski aspekt koji se prikazuje u ovom kontekstu primarno je usmjeren na egzistencijalnu problematiku spomenutih filozofa, uz razmatranje određenih estetičkih pitanja poput uloge harmonije i senzualnosti u umjetničkom djelu. Također, značajan dio razgovora posvećen je pojmovima *erosa* i *thanatosa* koji čine reprezentativan dio Popovićevih ciklusa. Sam cilj razgovora s Dimitrijem Popovićem jest razjasniti manifestaciju filozofskih utjecaja u njegovim umjetničkim djelima, kao i dodatno potvrditi glavnu tezu ovog rada – da umjetnost i filozofija djeluju u sinergiji.

Za sada ne postoje akademski članci koji tematiziraju umjetnost Dimitrija Popovića iz filozofske perspektive, što upućuje na potrebu za daljnjom analizom navedenog aspekta njegova rada. Popovićev umjetnički svjetonazor može se objasniti kroz Schopenhauerov koncept svijeta kao predodžbe, u kojem nezasitna volja potiče stvaralački nagon, često prelazeći u opsesiju i time doprinosi osjećaju životne nesreće i nezadovoljstva. Budući da Popovićeva umjetnost paradoksalno podsjeća na smrt i slavi život, njegova fascinacija Nietzscheovim principom volje za moć kojim afirmira život, kao što će biti prikazano, u potpunosti je opravdana. Nadalje, pesimistička poetičnost Cioranovih filozofskih formulacija te afirmacija samoubojstva, kako će se pokazati, predstavljaju vrlo važan segment Popovićeve stvaralaštva i nužna su u svrhu potpunijeg razumijevanja njegova umjetničkoga rada. Stoga razmatranje navedenih filozofskih utjecaja pruža ključne uvide u Popovićeve filozofske perspektive koje se snažno reflektiraju u njegovoj umjetnosti.

2. Arthur Schopenhauer: *U raljama života*

Kako bi se mogla jasno iznijeti filozofija Emila Ciorana, neophodno je ukratko predstaviti filozofiju Arthura Schopenhauera koji je svojom pesimističkim i estetičkim mislima iznimno utjecao na razvitak Cioranova filozofskog djelovanja. Naime, u svojem kapitalnom djelu *Svijet kao volja i predodžba*, Schopenhauer tvrdi kako je volja bit svega, ona upravlja svijetom te svoj vrhunac pronalazi u čovjeku. On promatra volju kao stvar po sebi koja predstavlja unutrašnji sadržaj svijeta koji stoga i naziva »ogledalom volje«. Volja prati ovaj svijet kao sjena, navodi Schopenhauer, jer ako postoji volja, postoji i svijet. »Dakle, volji za život zajamčen je život, sve dok smo ispunjeni voljom za život, ne treba da brinemo za svoju egzistenciju, čak ni pred prizorom smrti.« (Schopenhauer, 1981, 14).

Rađanje i smrt pripadaju pojavi volje, dakle životu i to kroz jedinke koje su prolazne jer one su polovi života kao takvog. Neprekidno rađanje i umiranje, stvaranje i nestajanje, neophodan su proces svakog bića. Važno je prihvatiti smrt kao dio tog procesa, navodi Schopenhauer: »Otuda, s ovog stanovišta, kao što je besmisleno da priželjkujemo trajanje svog individualiteta, koji zamenjuju druge jedinke, isto je tako besmislena i naša želja za postojanošću materije našeg tela, materije koju neprekidno zamenjuje nova: balzamovanje leševa podjednako je glupo kao kada bismo brižljivo čuvali svoje izmetine.« (Schopenhauer, 1981, 17). Pokretač cijelog tog ciklusa života, ali i čovjeka kao takvog, jest volja. Sama manifestacija volje očituje se u čovjekovoj percepciji stvari. Svaki pojedinac ima moć vlastite percepcije objekta, no upravo ta vlastita, individualna percepcija čini čovjeka subjektom: »Međutim, svaki je objekt volja, ukoliko je postao predstava,² a subjekt je nužni korelat svakog objekta: s druge strane, realni objekti postoje jedino u sadašnjosti: prošlost i budućnost sadrže puke pojmove i fantazme, stoga je sadašnjost suštinska forma pojave volje i neodvojiva je od te forme.« (Ibid.). Nema potrebe nit smisla, kaže Schopenhauer, da se osvrćemo na prošlost ili brinemo oko budućnosti jer se sve bitno što se događa manifestira u sadašnjosti. »Okrećući se, Zemlja prelazi iz dana u noć; jedinka umire; ali Sunce neprekidno sja u večnom podnevu.« (Schopenhauer, 1981, 22).

Volja je vječna, ona ne pripada vremenu, ona je stvar po sebi, sadržaj svih pojava. Kao pokretačka sila, Schopenhauer sugerira da volja ima određenu moć nad čovjekom i njegovim djelovanjem. Ona konstantno traži zadovoljstvo te ne dopušta pojedincu krajnji mir nit

² Predodžba (Prev.)

zadovoljstvo. Tjera čovjeka na postizanje samo kratkotrajne sreće i zadovoljstva, no također traži cilj koji ne postoji. On ne postoji jer je nedostižan. Stvarajući, naizgled, beskrajni krug, nezasitna volja dovodi čovjeka do osjećaja besmisla i jada (Schopenhauer, 1981, 104–105). Jedino odricanjem od volje prekidamo taj krug i dajemo priliku manifestaciji unutarnjeg mira. Schopenhauer to odricanje opisuje kao neprekidnu borbu (Schopenhauer, 1981, 155). No, s obzirom na imanentnu prirodu volje, uvijek postoji mogućnost da će nas ponovno zavesti. »Otuda, u životu svetih ljudi mi onaj opisani mir i blaženstvo nalazimo samo kao cvet koji izrasta iz stalnog prevladavanja volje, i neprekidnu borbu s voljom za život vidimo kao tle iz kojeg taj cvet niče: jer, trajnog mira na zemlji nikako ne može da ima.« (Schopenhauer, 1981, 166). Askeza, kao dobrovoljno samoodricanje, otvara put k unutarnjem rastu pojedinca. Jednostavnim životom, uz pomoć samodiscipline i skromnosti, umirujemo volju (Schopenhauer, 1981, 153–155). Također, Schopenhauer nudi još jedan izlaz, a to je umjetnost. Ako se pojedinac svjesno izlaže ljepoti, kroz umjetnost i već navedenu samodisciplinu, on zaboravlja na nezasitnu volju koja ga tjera u beznađe. Pronaći pravu, istinsku sreću za Schopenhauera je nemoguće. No, uz umjetnost, moguće je ugasiti tu volju koja vodi u bespuće (Schopenhauer, 1981, 74–75). Iako je primarni fokus Schopenhauerove estetike glazba, on se također u velikoj mjeri dotiče i slikarstva, kiparstva, arhitekture te pjesništva. Svoje misli otjelovljuje u esejima *O geniju* i *O esteticima, učenosti i knjigama* te u svojem opsežnom, kapitalnom djelu *Svijet kao volja i predodžba*.

Kako je već istaknuto, volja se očituje u percepciji subjekta. Točnije rečeno, predočavanje objekta čini unutarnju prirodu volje. Promatranjem i predočavanjem određenog objekta, subjekt zanemaruje poziciju objekta u prostoru i vremenu. Objekt je promatran u odnosu na subjekt i time se stvara vlastita veza s objektom. Naravno, uvjet za ostvarenje takva odnosa jest da se moć spoznavanja odvoji od prvobitnog služenja volji (Schopenhauer, 2020, 7). Iako je volja inače u pokretačkoj poziciji, u ovom slučaju spoznajna moć mora djelovati samostalno te u potpunosti biti lišena volje. Jedino na takav način čovjek doživljava čistu objektivnu spoznaju. Takva spoznaja, bez volje, ne pripisuje se »običnim« ljudima, već je rezervirana samo za genije. Schopenhauer navodi da je cilj same umjetnosti da pojedincu pruži formu bez materije te da se njezin slučaj prenosi na tisuće promatrača na način da se prikazom individualnog usmjerava prema ideji vrste (platoničke) kojoj to individualno pripada (Schopenhauer, 2020, 12–14). Schopenhauer ističe da »[z]a razliku od pravog umjetničkog djela, koje nas odvodi od onog što postoji samo jednom i nikad više, to jest individualnog, i vodi prema onome što trajno postoji u beskonačnom mnoštvu, u beskonačnom broju individua,

odnosno čiste forme ili ideje, imamo voštanu figuru koja nam daje samog pojedinca, ono što postoji jednom i nikad više, ali bez onog što u takvoj prolaznoj egzistenciji daje vrijednost i život.« (Schopenhauer, 2020, 14). Sve što se umjetnički stvara, treba izgledati kao da je sama priroda stvarala. Najbitniji aspekt pri stvaranju umjetničkog djela jest koncepcija, kaže Schopenhauer. Riječ *koncepcija* dolazi od latinske riječi *conceptio* koja znači začecje, a Schopenhauer navodi da je upravo koncepcija djela jednako bitna kao i začecje u čovjeka. Objekt se promatra kao muški segment, on obavlja začecje nad subjektom koji je ženske prirode. Nakon začecja, u subjektu se rađaju nove, originalne misli koja nastavljaju dalje »živjeti«. Plodnost i raspoloženje su unutar začecja kod čovjeka, to jest koncepcije u umjetnosti, vrlo važni dijelovi te ponajviše ovise o subjektu. Ako je raspoloženje pogodno i ako je subjekt raspoložen, mogu se stvarati svakakva umjetnička djela (Schopenhauer, 2020, 20).

Schopenhauer ističe flamanskog slikara Jana van Eycka te ga uzima kao svojevrsnu prekretnicu u slikarstvu. Naime, prema Schopenhaueru, prije van Eycka vlada bizantski stil s ukočenim i beživotnim figurama, sa zlatim pozadinama i velikim aurorama. No, van Eyck uvodi nešto novo: »Kao istinski genij, van Eyck se vratio prirodi, slikama dao pozadinu, figurama životan izgled, držanje i grupiranje; njihovim licima dao je izraz i istinitost, a naborima odjeće pravilnost.« (Schopenhauer, 2020, 46). Mnogi su slikari slijedili van Eyckov put, dok su ostali, ističe Schopenhauer, izabrali put apsurdnosti, aludirajući na bizantski stil te crkvene motive. No, ni sam van Eyck nije mogao pobjeći od takozvane apsurdnosti nametnute crkvenim mišljenjem (Schopenhauer, 46–48). Schopenhauer krivi vrijeme u kojem su živjeli renesansni umjetnici jer su bili osuđeni na »besmislene, apsurdne i uvijek trivijalne, obične i crkvene« (Schopenhauer, 2020, 47) teme. Prikaz plemenitog izraza lica, najviše ljepote i istinske gracioznosti putem sredstva tehničke savršenosti, čine cilj umjetnosti, naglašava Schopenhauer (Schopenhauer, 2020, 46–48). Umjetnička djela koja imaju sve navedene segmente, ali za svoj predmet uzimaju crkvene teme, ne mogu se uvrstiti u umjetnička djela najvišeg dometa. Ono što ističe van Eycka i njemu slične, jest uvjerljiva imitacija stvarnosti koju su ostvarili ponnim promatranjem prirode i marljivošću (Ibid.). Schopenhauer smatra da nije svaki slikar, arhitekt, kipar, autor ili skladatelj uistinu i umjetnik. Jer »[a]utori se mogu podijeliti na meteore, planete i nepomične zvijezde.« (Schopenhauer, 2020, 49). Meteori su snažni, ali prolazni, naprave bljesak i nestanu zauvijek. Planeti i kometi, iako trajniji, ograničeni su na vlastite satelite, to jest suvremenike. Lutaju i mijenjaju se te ne ostaju relevantni zauvijek. No, nepomične zvijezde su konstantne i nepromjenjive, određeno su posložene u nebeskom svodu te je njihovo svjetlo stalno aktivno. Za razliku od ostalih autora ili stvaratelja koji pripadaju samo određenom

sustavu, to jest narodu, nepomične zvijezde pripadaju cijelome svijetu (Ibid.). Međutim, čak i najveći umjetnici imaju slabe trenutke, ali Schopenhauer navodi da se ne treba fokusirati na njihove nedostatke i slabosti, već je potrebno promatrati ona djela kojima se ističu »[j]er, čak i u onom što je intelektualno, slabost i izopačenost tako su nepokolebljivo prilijepile za ljudsku prirodu da ni najblistaviji um nije uvijek i potpuno slobodan od njih.« (Schopenhauer, 2020, 49). Kao što je već istaknuto, prepoznavanje lijepog djela zahtijeva um koji je osjetljiv za ljepotu, dok misaono djelo zahtijeva um koji može misliti. Mnogi promatrači smatraju djelo lijepim zbog raznih nametnutih autoriteta te njihovo divljenje ne dolazi iz istinskog užitka već iz straha i neznanja. Svakome se istinski sviđa nešto što mu je slično: »Tako će tup, plitak i nastran čovjek, jednostavno rečeno, cincar, izraziti svoje iskreno i srdačno odobravanje samo za ono što je dosadno, plitko i nastrano ili pusto naklapanje.« (Schopenhauer, 2020, 56). Stoga je za promatranje djela umjetnika genija potreban povlašten i nadaren um (Schopenhauer, 2020, 55–57).

Ono po čemu se umjetnik genij razlikuje i izdvaja od ostalih talentiranih umjetnika jest visina koju je dosegao uz povoljno vrijeme i raspoloženje. On će uvijek biti iznad prosječnog stvaratelja i to je potrebno imati na umu pri promatranju umjetničkih djela genija. No, što ako se pojavi lažni genij? Netko tko je zauzeo to mjesto prije nego što je pravi genij otkriven. Za Schopenhauera je to problem vremena i lošeg prosuđivanja. Dakle, te lažne genijalne stvari s vremenom gube svoju vrijednost i tek nakon toga pravi geniji postaju prepoznati. Ljudi rijetko kad prepoznaju genijalnost u stvarnom vremenu. Iz tog je razloga ključna mentalna sposobnost uma koja ima moć prepoznati remek-djelo (Schopenhauer, 2020, 59–67). »Tako čim je eminentan talent u bilo kojoj grani znanja prepoznat, svi ga mediokriteti jednoglasno žele poklopiti, oduzet mu priliku, na svaki ga način spriječiti da postane poznat i izađe na vidjelo, baš kao da je to velika izdaja koja ide proziv njihove nesposobnosti, plitkosti i amaterizma.« (Schopenhauer, 2020, 59). Genij koji posjeduje dječju lakovjernost i naivu, jednostavno se ne zna obraniti od takvih pojedinaca. Naprotiv, on počinje sumnjati u sebe i svoju sposobnost, gubi samopouzdanje, ostaje zbunjen i obeshrabren te odustaje od daljnjih pokušaja. Čest uzrok napadanja genija je zavist, zbog koje se pokušava podcijeniti i osporiti istinski kvalitetno djelo. Stoga je ključno da zasluga zaista bude prisutna te vrijedna hvale i slave, jer jedino tako genij može računati na jednostavniji put k afirmaciji. Schopenhauer navodi da je vrlo teško doći do slave, no jednom kada se postigne, lako ju je održavati, pogotovo ako je prisutna vrijednost, to jest kvaliteta umjetničkog rada (Schopenhauer, 2020, 59–67): »Tko želi svoju poziciju zadržati tako dugo, mora imati vrijednost koju je teško postići; čak i za samo priznanje valjanosti ove

vrijednosti ne postoji uvijek dovoljno pametnih glava da bi se za njih čulo, dok zavist nikad ne spava i učinit će sve da utiša njihov glas.« (Schopenhauer, 2020, 64). Navedeno pravilo, kaže Schopenhauer, najprimjenjivije je za slikare. Jer najveće remek-djelo ne ostavlja bombastičan dojam na prvi pogled, u tom slučaju bi to bio samo meteor ili komet koji je tek u prolazu. Najbolji dojam ostvarit će se tek nakon višestrukih posjeta djelu (Schopenhauer, 2020, 65). Budući da je lažna slava prolazna te dolazi samo od prijatelja ili korumpiranih političara, pravi genij se može nadati kako će njegovi radovi ostati zapamćeni. Originalna djela upravo u sebi sadrže slavu, ona »plivaju niz rijeku vremena« (Schopenhauer, 2020, 67), dakle ostaju zauvijek relevantna i zbog toga uistinu zaslužuju divljenje. Ipak, za to su potrebne generacije umova koji imaju sposobnost razlikovanja pravog od lažnog. Takve je umove teško pronaći, što geniju samo još više otežava put k slavi. Stvarajući (buduće) remek-djelo genij ne treba očekivati odobrenje svojih suvremenika, jer jedino na taj način može stvoriti nešto čemu se moguće diviti stoljećima i generacijama (Schopenhauer, 2020, 59–67). Za razliku od genija, ljudi običnog talenta dolaze u pravo vrijeme jer su nadahnuti duhom vlastitog vremena. Talenti prepoznaju potrebe vremena i jedino ih oni mogu zadovoljiti. Dobivaju nagrade, sudjeluju u napretku kulture, raspravama, no već sljedeća generacija ne uživa u njegovim djelima, jer ih ne razumije. Djela talenta bivaju zamijenjena nekim drugim, novim talentom koji opisuje duh vlastitog vremena. No, talent se i dalje uzdiže nad običnim ljudima. Stvara ono što je iznad tuđih mogućnosti, ali njihova djela ne zahtijevaju toliku opazajnu sposobnost kao što je to slučaj s djelima genija. Talent pronalazi svoju publiku i afirmaciju (Ibid.). Djela talenta su kvalitetnija od »običnih« pojedinaca, ali djela genija su nemjerljiva i neusporediva jer uopće ne pripadaju ovom svijetu (Sunajko, 2023, 177). »Talent slični na strijelca koji pogađa metu koju drugi nisu sposobni; a genij na strijelca koji pogađa metu koju drugi ne mogu ni vidjeti.« (Schopenhauer, 2012a, 46).

Schopenhauer posebno ističe nizozemske slikare, uglavnom one koji su za svoj likovni subjekt uzimali mrtvu prirodu. Upravo mrtva priroda reprezentira objektivnost i duhovni mir. Na promatrača se prenosi mirnoća, smirenost, spokoj umjetnika koji je slobodan od volje te u njemu budi emociju koja »pleše« između mira i nemirnog stanja uma uzrokovanim žarkom voljom (Schopenhauer, 2011, 261–263). Schopenhauer ovdje posebno ističe baroknog nizozemskog slikara Jacob van Ruisdaela, poznatog po svojim izvanrednim pejzažima (Ibid.). Iako hvali nizozemske slikare, kritizira one koji u svoje slike uključuju svakodnevne namirnice poput kruha, piva ili maslaca, smatrajući da takvim motivima nije mjesto u umjetnosti. Ono što Schopenhauer također smatra diskutabilnim kada je riječ o umjetnosti, konkretno u slikarstvu,

jest prikaz golotinje. Prema njegovu stavu, golotinja mora biti prikazana isključivo u čistom objektivnom duhu u smislu da izražava idealnu ljepotu. Ukoliko to nije slučaj te ako su u stvaranju djela sudjelovale subjektivne i niske senzualnosti umjetnika, takvo djelo ne ispunjava kriterij umjetnosti (Schopenhauer, 2011, 275).

Schopenhauer dodatno ističe da je percepcija često manjkava i nepotpuna. Stoga je fantazija, odnosno mašta, ključno oruđe genija. Razboritost je također neophodna kvaliteta genija kako bi precizno mogao prenijeti prirodu na platno. No, genijalnost je nerijetko popraćena i negativnim aspektima (Schopenhauer, 2012a, 15–26). Zbog otuđenja intelekta od volje, koje jasnije oslikava bijedu stanja pojedinca, rađa se melankolija koja se javlja kao nuspojava tog procesa. Osim toga, nekorisnost je još jedna karakteristika genija, poput cvijeta koji je lijep, ali nekoristan. Ta beskorisnost često zna podsjećati i na ludilo. Nekorisnost uz hiperfiksaciju te česte promjene raspoloženja čine život genija mnogo težim nego što je to život običnog čovjeka. Ne dolaze u pravo vrijeme, hipersenzitivni su i često zbog sitnica padaju u razne afekte koji ih čine neshvatljivim drugim ljudima. Zbog toga, navodi Schopenhauer, geniju nedostaje trezvenosti jer je stalno opijen sanjarenjem i stalnim uzbuđivanjem. Genij živi sam jer se suviše razlikuje od drugih. Zbog svoje genijalnosti, on nikada ne pripada sebi već cijelom čovječanstvu (Schopenhauer, 2012a, 27–46).

Istinsko umjetničko djelo nastaje samo ako je spoznaja odvojena od volje. Potrebna je promjena u subjektu, navodi Schopenhauer, privremena nadmoć intelekta nad voljom. Intelekt, koji je inače samo u službi volje, promatrajući odnose objekta, ima moć napustiti volju i shvatiti čistu objektivnu bit pojave te pojedinačne stvari kao takve neovisno o vremenu (Schopenhauer, 2012a, 15–26). Perceptivna spoznaja, to jest svijest o drugim stvarima, savršenija je što je više pojedinac manje svjestan sam sebe: »Što smo svjesniji nekog objekta, manje smo svjesniji subjekta: što je subjekt više obuzet objektom, to je slabije i nepotpunije naše opažanje izvanjskoga svijeta.« (Schopenhauer, 2012a, 16). Takva spoznaja sama od sebe odstranjuje volju iz svijesti jer u njoj stoje jasnije i preciznije stvari o kojima pojedinac zna više nego o samome sebi. Na taj je način svijest u ulozi medija kroz kojeg zamijećeni objekti stupaju u svijet kao predodžba. Sve je ugodnije kada je čovjek manje svjestan samog sebe. Razlog tome leži u činjenici da sva ljudska patnja proizlazi iz same volje. Ukidanjem jastva, ukida se i patnja te tako nastaje čista spoznaja objektiviteta percepcije koja može voditi do sreće (Schopenhauer, 2012a, 15–26). Pojedinac postiže čistu objektivnu bit stvari, to jest ideju koja je manifestirana u njima jedino ako ne postoji nikakav interes, to jest kada je odvojena od volje. Takve su ideje, prema Schopenhauerovu tumačenju, čovjeku pristupačnije u umjetničkim djelima nego u

stvarnosti. Jedino genij, koji ionako već ima snažniju moć spoznavanja, posjeduje tu karakteristiku. Dakle, uvjet uživanja u estetskom predmetu, no i njegova stvaranja, jest potpuno objektivno, bez ikakvog htijenja, intuitivno shvaćanje, što čini čovjeka čistim subjektom spoznaje (Ibid.). »Zašto pogled na puni mjesec djeluje tako dobrotvorno, umirujuće i uzdiže dušu? Zato što je mjesec predmet percepcije, nikad htijenja.« (Schopenhauer, 2012a, 24).

Iako cijeni sve oblike umjetničkog izražavanja, Schopenhauer uzdiže glazbu kao najviši oblik umjetničkog izraza. Glazba ne izražava pojedinačan osjećaj, na primjer tuge ili radosti, već tugu i radost kao takvu, u cijelosti (Green, 1930). Ona daje jedinstven i neposredan uvid u stvarnost pojava te otkriva transcendentnu stvarnost (Alperson, 1981). Schopenhauer daje duboku analizu glazbe, promatrajući njene tonove, harmoniju, vibracije i ritam. »Možda će se netko protiviti tomu što je glazba, koja tako često uzdiže naš duh, toliko da nam se čini da ona govori o drugim, boljim svjetovima nego što je ovaj naš, shodno ovoj metafizici glazbe, svedena na to da samo laska volji za život, predstavljajući njenu istinsku bit, slika joj njene uspjehe, i na kraju izražava njeno umiranje i zadovoljenje.« (Schopenhauer, 2012a, 135–136).

Umjetnost, uz filozofiju, pokušava riješiti problem egzistencije. Schopenhauer navodi da čista objektivna spoznaja i svako umjetničko shvaćanje stvari često postavljaju pitanje *Što je život?*, te na to pitanje ispravno odgovara svako istinsko umjetničko djelo. Odgovor nikada neće biti nešto što daje potpuno zadovoljenje već tek nešto privremeno. Umjetnici tumače stvarnost, prikazuju mudrost same prirode stvari (Schopenhauer, 2012a, 67–68). »Svatko se treba staviti pred sliku kao ispred nekog vladara, čekajući hoće li mu se obratiti i što će mu reći.« (Schopenhauer, 2012a, 68). Suradnja promatrača neophodna je za uživanje i promatranje nekog djela, jer kao što je već rečeno, umjetničko djelo se stvara i promatra putem medija fantazije. Ona je neodvojiv dio procesa uživanja u umjetnosti (Schopenhauer, 2012a, 69).

3. Friedrich Nietzsche: *Tko pjeva zlo ne misli*

Friedrich Nietzsche, kao jedan od najvećih kritičara tradicionalnih filozofskih sustava, stvara temelje za dodatno preispitivanje klasičnih filozofskih problema. Kao takav postaje ključna figura u oblikovanju modernog filozofskog promišljanja, posebice u filozofiji radikalnog nihilizma Emila Ciorana. Iz tog je razloga potrebno ukratko prikazati glavne aspekte Nietzscheove filozofije, s naglaskom na njegovo učenje o (stvaralačkom) nihilizmu, zatim konceptu volje za moć te estetiku u okviru koje njemački filozof razmatra važnost i ulogu skladnog odnosa dionizijskog i apolonskog u umjetničkim djelima.

Iako je nihilizam shvaćen kao pogled na svijet koji nema nikakvu vrijednost, uz neutemeljeno znanje i besmislicu ljudske egzistencije, Nietzsche ipak ne stavlja sve u negaciju (Hatab, 1987). Premda kritizira tradicionalne vrijednosti, on ne negira sve vrijednosti kao takve. Naprotiv, Nietzsche smatra da je nihilizam opasnost koja nikako ne smije biti konačan odgovor na egzistencijalna pitanja. U kontekstu tradicionalnih vrijednosti, on ubija Boga, a s njime umire i krajnja istina koja je bila temelj mnogim filozofskim sustavima. Bog kao jamac naših istina više ne postoji (Ibid.). »Mi smo ga ubili, vi i ja! Svi smo njegove ubice!« (Nietzsche, 1989, 146). Smrću Boga umro je i kršćanski moral koji guši život (Li, 2016). »Nigde se tako poročniije ne zloupotrebljavaju dva velika evropska narkotika, alkohol i hrišćanstvo.« (Nietzsche, 1988a, 49). Nije moguće pronaći konačno opravdanje, ostaje samo ništavilo koje daje temelje za razvitak nihilizma. No, to ništavilo ne znači nužno kraj. Nihilizam je za njega jedini mogući korak unaprijed: »Zašto je naime uspon nihilizma nuždan? Zato jer u njemu svoj krajnji zaključak imaju upravo naše dosadašnje vrijednosti; jer je nihilizam dokraja promišljena logika naših velikih vrijednosti i ideala—jer nihilizam moramo najprije doživjeti, da bismo doznali što je zapravo bilo vrijednost ovih vrednota [...] Kad-tad, potrebne su nam nove vrijednosti.« (Nietzsche, 1988a, 6). Kritike prethodnih sustava svoj vrhunac dosežu u devetnaestom stoljeću, no ironično Nietzsche u ovom periodu pronalazi volju za istinom, to jest podlogu za postavljanje nove doktrine (Hatab, 1987). Ironija se sastoji u tome što nihilizam predstavlja vjeru u nevjeru. Nazivanje Nietzschea nihilistom možda može pronaći svoje opravdanje u njegovoj kritici misli zapadne tradicije, ali on ne može samo iz tog razloga biti nihilist (Ibid.). Za njega je čitav svijet volja za moć: »Rješenje za sve njegove zagonetke? I neko svjetlo za vas, vi najskrovitiji, naj snažniji, najnezastrašeniji, vi najponoćniji? – *ovaj je svijet volja za moć – i ništa osim nje!* I vi sami ste ta volja za moć – i ništa osim nje!« (Nietzsche, 1988a, 493). Koncept *volja za moć* podrazumijeva otpor, promjenu i suprotstavljanje (Hatab, 1987). Sam pojam moći

oslikava nešto pozitivno, optimističnu mogućnost promjene. Volja za moć prisutna je u svemu te daje mogućnost pozitivne i negativne relacije u stvaranju značenja. Samim time, volja za moć predstavlja antinihilistički prijedlog. Nihilizam se mora proživjeti, no i prevladati kako bi došlo vrijeme novih vrijednosti (Ibid.). No, ne može svatko prevladati nihilizam. Nietzsche ističe dvije vrste nihilista, aktivnog i pasivnog. Aktivni nihilist podrazumijeva povećanu duhovnu snagu, on ruši nametnute doktrine, dok pasivni nihilist više ne napada, njegova duhovna snaga je iscrpljena te je potraga za smislom okončana. On nije neovisan poput aktivnog nihilista koji svojim rukama ruši te traži rješenje kroz destrukciju (Nietzsche, 1988a, 18).

Schopenhauer je nesumnjivo imao značajan utjecaj na Nietzscheovu filozofiju, do te mjere da ga je Nietzsche u početku gotovo štovao, no ne toliko zbog njegovih učenja, koliko zbog njegovih ljudskih karakteristika (Dolson, 1901). Schopenhauer uči kako sreća nije sastavni dio života, što Nietzschea toliko oduševljava da unutar svojih zbirnih ogleđa *Vremenu neprimjerena razmatranja* objavljuje esej »Schopenhauer kao odgajatelj«. Tada za Nietzschea Schopenhauer nije bio samo filozof već istinski čovjek koji je zbog svojih osobina nadmoćan. No, iako je Nietzsche bio opčinjen Schopenhauerovim karakterom te načinom izražavanja, on se ne slaže u potpunosti s njegovom filozofijom. Nietzsche, za razliku od Schopenhauera, ne proučava metafiziku, dapače on ismijava svaki pokušaj rješavanja problema kozmosa (Ibid.). S vremenom, kako se više osamostalio kao filozof, Nietzscheove dodirne točke sa Schopenhauerom počinju blijediti. Doduše, pojam volje i dalje povezuje ova dva filozofa: kod Schopenhauera je to volja za život, a kod Nietzschea volja za moć. Kao što je rečeno, i za Nietzschea i za Schopenhauera, volja je sveprožimajuća, ona predstavlja svaki dio svijeta i čovjeka. Volja za moć nije poput volje za život, u smislu da nije samo formula za postojanje, već kriterij vrijednosti. Također, Nietzscheova volja za moć je više orijentirana na moralnu vrijednost, nego na samu manifestaciju volje. Time čini veliki odmak od Schopenhauera koji volju smatra uzrokom ljudske patnje i zagovara njeno poricanje kao put k oslobođenju, dok Nietzsche, s druge strane, traži upravo njenu afirmaciju (Vandenabeele, 2003). Nietzsche također priznaje Schopenhauerov pesimizam, no ne i njegov zaključak: »Pesimizam nije problem nego *simptom*, – da bi se taj naziv [morao] zamijeniti *nihilizmom*, – da je pitanje nije li nebitak bolji no bitak samo već neka bolest, propadanje, idiosinkrazija [...] Pesimistički je pokret samo izraz fiziološke *décadence*.« (Nietzsche, 1988a, 25). Njihovo jedino polje slaganja postaje estetika, iako su i na tom području vidljive jasne razlike.

Ključni pojmovi Nietzscheove estetike predstavljaju apolonsko i dionizijsko, dvije sile koje prožimaju svako umjetničko djelo (Vandenabeele, 2003). Razdioba i definicija tih

pojmovna nalaze su u njegovu djelu *Rođenje tragedije iz duha glazbe*. Apolonsko predstavlja sklad, individualnost, umjerenost, jasnoću i logiku (možda bolje reći racionalnost), dok dionizijsko simbolizira opsjednutost, ludilo, mahovitost, nekontrolirano stvaralaštvo te afirmaciju životnih radosti. Apolonska umjetnost je jasna, precizna, daje osjećaj smirenosti i suzdržanosti kroz kiparstvo, arhitekturu te epsku poeziju (Nietzsche, 1997, 27–35.). Dionizijsko ima veću ulogu jer Nietzsche gleda na tu silu kao borbu protiv morala: »Tako se, dakle, ovom prijepornom knjigom, moj instinkt osovio protiv morala, kao instinkt koji zagovara život, te je iznašao u sebi načelni protunauk i protuvrednovanje života, čisto artistički, antikršćanski. Kako ga nazvati? Kao filolog i čovjek koji se bavi riječima, ne bez određene slobode – ta tko bi znao pravo ime antikrstu? – krstio sam ga imenom grčkog boga: nazvao sam ga dionizijskim.« (Nietzsche, 1997, 17). Dok je apolonsko racionalno, dionizijsko je emocionalno, instinktivno, dinamično, bezlično te se najbolje i najsnažnije manifestira kroz ples i glazbu. No, svoju sintezu pronalaze u grčkoj tragediji koja je za Nietzschea bila vrhunac estetičkog iskustva (Nietzsche, 1997, 85). »Sjetimo se vlastita čuđenja glede kora i tragičnog junaka te tragedije, od kojih ni jednog nismo mogli povezati ni s onim čemu smo svikli ni s predajom – dok nismo samu tu dvojnost ponovno postavili kao izvor i bit grčke tragedije, kao izražaj dvaju međusobno umjetničkih nagona, apolonskoga i dionizijskoga.« (Ibid.). Grčka tragedija nije nužno pesimistična, naprotiv, ona slavi bol te žudi za ružnim. Nietzsche optužuje Sokrata za smrt tragedije: »Sve mora biti razumljivo, da bi bilo lijepo.« (Nietzsche, 1997, 88). Ukoliko ne postoji ravnoteža i sinteza apolonskog i dionizijskog, Nietzsche takvo stajalište naziva *estetskim sokratizmom* (Nietzsche, 1997, 88). Umjetnost, a posebice tragedija, najbolje opisuje život kao takav. Schopenhauer i Nietzsche umjetnost smatraju važnim dijelom čovjekova života. Nietzsche u umjetnosti vidi upravo potvrđivanje života u svojoj patnji, dok Schopenhauer u njoj vidi moćno sredstvo oslobađanja životnih patnji (Vandenabeele, 2003). Također, Schopenhauerovo proučavanje umjetnosti uključuje promatrača koji nezainteresiranim promatranjem postaje čisti subjekt te kontemplira oblike izvan individualnosti. Nietzsche, s druge strane, uključuje subjekt koji se transformira kroz umjetnost te se individualnost promatrača »rastapa« u iskustvu dionizijskog i dovodi do stanja ekstaze te duboke životne afirmacije (Ibid.). Nietzscheov pojam dionizijskog pesimizma predstavlja velik raskorak od Schopenhauera. Schopenhauerov romantični pesimizam bježi od svjetovne patnje i kaosa, dok dionizijski pesimizam prihvaća upravo te aspekte te ih transformira u izvore kreativne i pokretačke snage (Dienstang, 2001). Nietzscheov pesimizam je pokretački, on crpi snagu iz neuređenosti svijeta te potiče na djelovanje (Ibid.). Stoga se Nietzsche smatra tragičnim optimistom (Dolson, 1901). Njegovo poimanje pesimizma otjelovljuje se u grčkoj tragediji koja

dopušta mistično-pesimističnu spoznaju. Na taj način on kritizira sokratski optimizam koji daje mogućnost spoznatljivosti uređenog svijeta (Dienstang, 2004). Osim tragedije, Nietzsche, poput Schopenhauera, prepoznaje moć koju posjeduje glazba. Za Nietzschea, glazba pruža emocionalnu zadovoljivost i ispunjenje (Love, 1979). Glazba je manifestacija volje, ona je univerzalna osnova ljudskog iskustva. Ima duboku moć spašavanja te omogućuje strastima da uživaju same u sebi. Pored navedenog, omogućuje zajedničko iskustvo jer prenosi suštinu emocija te daje osjećaj jedinstva (Higgins, 1986).

Kakvo bi čovječanstvo bilo da su svi zadovoljni i da se ne predaju borbi? Čovječanstvo koje ne preispituje, već se samo zadovoljava do granica svojeg komfora, umjesto da se prepusti kreativnosti i samoprevladavanju? »*Pronašli smo sreću* – kažu posljednji ljudi i trepću očima. Napustili su krajeve gdje je bilo teško živjeti: jer je potrebna toplina. Ljube još susjeda i trljaju se o njega: jer potrebna je toplina.« (Nietzsche, 2001, 14). Posljednjim čovjekom Nietzsche naziva svaku osobu koja nema interesa za postizanje samoprevladavanja. Njegova volja za moć je nepostojeća. »Što je dobro? – Sve što jača moć, volju za moć, samu moć u čovjeku. Što je loše? – Sve što potječe od slabosti. Što je sreća? – Osjećaj da moć raste, da se svladava prepreka. Ne zadovoljstvo nego veća moć; ne mir općenito nego rat, ne vrlina nego vrsnoća (vrlina u renesansnom stilu, virtù, vrlina bez moralina). Slabi i neuspješni trebaju propasti: prvo načelo naše ljubavi prema čovjeku. A pritom im treba još i pomoći. Što je štetnije od ikogjeg poroka? – Djelatno suosjećanje sa svim neuspješnima i slabima – kršćanstvo [...]« (Nietzsche, 1999, 4). Nasuprot posljednjem čovjeku nalazi se nadčovjek. »Nadčovjek je smisao zemlje. Vaša volja kaže: nadčovjek *neka bude* smisao zemlje! Preklinjem vas braćo moja, *ostanite vjerni zemlji* i ne vjerujte onima koji vam govore o nadzemaljskim nadama! Trovači su to, svjesno ili nesvjesno.« (Nietzsche, 2001, 10). Nadčovjek je ideal, on kreira vlastite vrijednosti, strastveno živi život te neprekidno traži nešto više. On nadilazi jadno čovječanstvo koje živi u komforu. Snaga volje za moć je ključna karakteristika koju nadčovjek mora posjedovati. Nadčovjek predstavlja novu vrstu čovjeka koji razvija inovativne vrijednosti i odbacuje postojeće zablude (Nietzsche, 2001, 10–11). Za razliku od Ciorana, Nietzsche i Schopenhauer ipak nude nekakav bijeg iz trule egzistencije, te za njih beznađe i ništavilo nisu sveprisutni i beskonačni pojmovi.

4. Emil Mihai Cioran: *Davitelj protiv davitelja*

Pored Schopenhauera i Nietzschea, francuski filozof Emil Cioran izdvaja se kao jedan od najpesimističnijih mislioca. Dekadencija, ništavilo, tjeskoba, dosada, apsurd, smrt te samoubojstvo samo su neke od sfera zanimanja ovog teoretičara očajja. Cioran ide toliko daleko da proklinje svoje rođenje gotovo u svim svojim radovima: »Ne biti rođen. Kolika sreća, kolika sloboda, kolika širina već sama pomisao na to.« (Cioran, 2013, 24). Njegove su filozofske ideje uglavnom formulirane kroz aforizme koji podsjećaju na osobni dnevnik. No, konkretniji segmenti Cioranove filozofije pronalaze se u njegovom kapitalnom djelu *Kratak pregled raspadanja*. Koliko god su Cioranove misli na prvi pogled odraz pomalo napornog, beznadnog i radikalnog pesimizma, ipak, kroz dublju interpretaciju, moguće je pronaći i određene utješne misli koje je vješto sakrio između slojeva satire, ironije i groteske. Cioran gotovo da se izruguje životnom apsurd, a pojedincu ne preostaje ništa drugo nego da mu se pridružiti u tom ismijavanju. Njegovi izljevi, ponekad bizarnih i neobičnih misli, nalikuju na provokaciju čitatelja, no i života općenito. Cioran ustvari provocira i testira granice životnog očajja i patnje. »U svetu bez melanholije, slavuje bismo pekli na roštilju.« (Cioran, 1980, 41).

Cioran se uglavnom ne referira na konkretne mislioce, već ispoljava svoje misli kroz koje se provlače razni utjecaji. Njegovo ime i djelo se često povezuju s Nietzscheom, iako se Cioran kroz svoje djelovanje trudi upravo odvojiti od njega i u svojim ga radovima često prikazuje u vrlo podrugljivom tonu: »Nietzscheova velika sreća bila je što završio kako je završio. U euforiji!« (Cioran, 2013, 24). Također, u intervjuu s Jasonom Weissom iz 1983. godine kaže da više ne čita Nietzschea, već ozbiljne filozofe. Za Ciorana, Nietzsche nije filozof, on je temperament (Weiss, 1983). On priznaje da je Nietzsche u mladosti na njega ostavio snažan dojam i značajno utjecao na njegovo pisanje. S druge strane, smatra ga jadnim i naivnim megalomanom (Ibid.). »Predbacujem mu njegove zanose koji idu sve do gorljivost. Porušio je idole samo zato da bi ih zamijenio drugima. Lažni ikonoklast s crtama nedoraslog mladića i nekakvog djevičanstva, nekakve nevinosti, koje su proizlazile iz njegove osamljenosti. Ljude je promatrao samo iz daljine. Da ih je gledao izbliza, nikada ne bi mogao smisliti i propovijedati nadčovjeka, luckastu, smiješnu, ako ne i grotesknu viziju, koja se mogla pojaviti samo u duhu nekoga koji nije imao vremena ostariti, upoznati ravnodušnost, dugo, spokojno gađenje.« (Cioran, 2013, 79). Unatoč takvom stavu, nemoguće je zanemariti sličnosti između dva spomenuta filozofa. Paralele su očite, od filozofske misli, aforističke forme izražavanja, do uzdizanja glazbe u nebeske visine. Također, neizbježno je spominjanje Dostojevskog kao

autora kojeg oba filozofa duboko poštuju i slijede. »Dostojevskog, jedinog psihologa, uzgredno rečeno, od kojega sam imao čemu da se naučim: on spada u najsrećnije slučajeve moga života, čak i više od otkrivenja Stendala.«(Nietzsche, 1988b, 87). »Volim pisma Dostojevskog tako jako zato što je u njima riječ samo o bolesti i novcu, jedinim »gorućim« temama.« (Cioran, 2013, 177). Za Ciorana, Nietzsche je bio previše usamljen, akademski orijentiran i neupućen u život kao takav da bi mogao donositi nekakve zaključke o njemu (Regier, 2005). Karijere su im obratne, Nietzsche je završio u ludilu, dok je Cioran započeo u njemu (Ibid.).

Slična je situacija sa Schopenhauerom. Iako je nemoguće zaniijekati i njegov utjecaj na Ciorana (vidljiv, primjerice u filozofiji pesimizma, sklonosti budizmu, stavovima o umjetnosti, posebice glazbe kao potencijalnog oslonca u životu), Cioran ipak navodi: »Bilo bi mi neugodno da me nazivaju učnikom Schopenhauera ili Nietzschea.« (Cioran, 1991, 211). Unatoč mislima kojima jasno potvrđuje svoje slaganje sa Schopenhauerom, on ga ipak kritizira: »Što više čitam pesimiste, to više volim život. Schopenhauer je u pravu kada tvrdi da je život san. Ali je jako nedosljedan kada ruši iluzije, umjesto da ih podržava, nagoviještajući da bi i bez njih moglo nešto postojati.« (Cioran, 2023, 97). Za Ciorana san je mješavina čarolije i straha. Stoga se pita zašto prekidati iluziju kada ona služi čovjeku kao bijeg od vremena? (Ibid.). Bijeg filozofi pronalaze u glazbi. Schopenhauer, koji gasi volju djelima genija, ističe glazbu kao najjaču, najbržu i najpotrebniju metodu koja čovjeku pomaže u postizanju mira. Cioran, svoju ljubav prema glazbi posebno ističe u ranijem djelu *Suze i sveci*. U njemu predstavlja, kako ju sam naziva, hermeneutiku suza, koja pokazuje u kolikoj mjeri i u kojem trenutku se čovjek može uzdići iznad samoga sebe (Cioran, 2023, 90). On traži podrijetlo tih suza koje predstavljaju nostalgiju za boljim i ljepšim danima, no i sve teške trenutke koji su ga samo dovodili do osvješćivanja užasa svijeta. »Hoću li ikada oprostiti zemlji što me samo kao uljeza uvrstila među svoje?« (Cioran, 2023, 111). Pokušava odbaciti svece te mističnost koja ga je zauzela tijekom mladosti. On traži slobodu: »Zaboravi me, jer želim biti slobodan – i ne boj se, neću misliti na tebe. Kad budemo mrtvi jedan kraj drugoga, tko će nas spriječiti, da na tom napuštenom groblju, ona kojem si ti u svome božanskom Neznanju blagoslovio Život, isto uradimo i sebi?« (Cioran, 2023, 105). Iako je uvjeren da je čovjek-patnik prepušten samome sebi, Cioran ipak pronalazi nešto što bi umrtvilo ljudsku patnju. Kao što je već rečeno, poput Schopenhauera i Nietzschea, Cioran ističe umjetnost kao potencijalni oslonac u životu. Iako spominje razne vrste umjetnosti, on najveći naglasak stavlja na glazbu. »Svaka prava muzika nastala je iz plača, jer se rađa iz žala za rajem.« (Cioran, 2023, 27). Glazba potiče refleksiju i reminiscenciju, ona budi nešto što je oduvijek bilo u nama. Cioran navodi da jedino u glazbi

postoji sveobuhvatna misao. Nijedan filozof nije pojmió neki motiv u potpunosti te za njega jedino glazba daje konačne odgovore (Cioran, 2023, 31). Mjerilo same umjetnosti jest približavanje nebu. Orgulje su za Ciorana kozmologija, one stvaraju zavodljiv osjećaj samoće te pomoću njih apsolut sam sebe interpretira (Cioran, 2023, 82–83). Glazba je, dakle za Ciorana utočište za duše (Cioran, 1998, 98).

Poput Schopenhauera, i Cioran izdvaja djela nizozemskih slikara zlatnog doba,³ u čijim pejzažima i mrtvoj prirodi obojica pronalaze određeni stupanj utjehe: »Što bih bez holandskog pejzaža, bez Salomona⁴ i Jacoba van Ruisdaela⁵ ili Aerta van der Neera?⁶ Svako njihovo platno budi u nama snove u oblacima, o bojama u sutonu i morskim povjetarcima, o uzburkanim prostranstvima stvorenim da sakriju pustinjaka. Toliko o melankoliji. Stabla, sama ili stisnuta jedno uz drugo pod neizmerno prostranim nebom; životinje ne pasu travu nego beskraj; ljudi ne idu nikamo, nepomični čekaju u naborima sjene – svi pripadaju svijetu u kojemu i sama svjetlost naglašava tajnu. Ono što nam Vermeer van Delft majstor intime i povjerljive šutnje, otkriva u svojim portretima i interijerima, bez *chiaroscuro* velikih dimenzija, koristeći nježne poteze, ublažavajući osjećaj samoće toplom atmosferom interijera, tišinu čini opipljivom – Jacob van Ruisdael, više pjesnik nego slikar, veličanstvenim *chiaroscuro*m izbacuje prostor bez granica. Čujemo tišinu sutona – to je tužna čarolija holandskog pejzaža, a treba mu dodati određenu vibraciju, bez koje ne bi pogodio melankoliju poetične tipke.« (Cioran, 2023, 79). Osim Nizozemaca, među slikarima ističe i El Greca koji izdužuje svoje figure prema nebesima te ih poistovjećuje s okomitim plamenima. Nadalje uspoređuje El Greca s Van Goghom te ističe da je Van Gogh »El Greco bez neba, El Greco bez onoga svijeta« (Cioran, 2023, 83). Naglašava unutrašnju atmosferu kao centar gravitacije umjetnosti, uz različite strukture forme i stilove. Umjetnost se orijentira prema besmislu i privatnom, ona djeluje u prostoru nekomunikacije. Poput Schopenhauera, i Cioran kritizira duhovnu umjetnost te ističe kako će njena publika vrlo brzo iščeznuti, a s njom i takav oblik umjetnosti. »Civilizacija koja je započela s katedralama morala bi da okonča u hermetizmu shizofrenije.« (Cioran, 1998, 11). Cioran evidentno posjeduje zavidno znanje o umjetnosti, iako ona nije bila njegov glavni predmet misli. Ono što

³ Nizozemsko zlatno doba je naziv koji se koristi za označavanje povijesnog razdoblja Nizozemske u 17. stoljeću. U umjetnosti prevladava tipičan barokni stil, naturalizam, pejzaži, mrtva priroda. <https://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/dutch-painting-the-golden-age/content-section-6> (Pristupljeno: 20. lipnja 2024.)

⁴ Salomon van Ruisdael (1600 – 1670), nizozemski slikar pejzaža u baroknom stilu i ujak pejzažista Jacoba van Ruisdaela. <https://www.britannica.com/biography/Salomon-van-Ruysdael> (Pristupljeno: 20. lipnja 2024.)

⁵ Jacob van Ruisdael (1628/29 – 1682), nizozemski barokni pejzažist <https://www.britannica.com/biography/Jacob-van-Ruisdael> (Pristupljeno: 20. lipnja 2024.)

⁶ Aerta van der Neer (1603/04 – 1677), nizozemski slikar baroknog razdoblja, poznat po svojim noćnim pejzažima i zimskim prizorima. <https://www.britannica.com/biography/Aert-van-der-Neer> (Pristupljeno: 20. lipnja 2024.)

se može tvrditi s potpunom sigurnošću jest da je smrt bila fokus Cioranove misli u svim njegovim djelima.

Uz smrt, dominira i tema mržnje, ne samo prema svijetu i životu kao takvom, već prema samome sebi. Cioran sebe jedva trpi, što se jasno može vidjeti kroz njegove brojne zapise, poput: »Što radite od jutra do mraka? Podnosim se.« (Cioran, 2013, 35). Njegova mržnja prema samome sebi donekle i objašnjava njegove filozofske stavove. Proklinjanje vlastite egzistencije logično rezultira proklinjanjem i egzistencije u cijelosti. Mržnja prema samome sebi otvara vrata usamljenosti, dosadi, nesanicu te pesimizmu. »Švrljam kroz dane poput neke kurve u svetu bez trotoara.« (Cioran, 1998, 45). Cioran možda pronalazi utjehu u prihvaćanju smrti i umjetnosti, no u njegovom slučaju to su tek kratkotrajna uživanja. Poznata fotografija američkog fotografa Richarda Avedona⁷ koja pokazuje Ciorana kako sam sebe davi govori u prilog Cioranove mržnje prema samome sebi kojeg doživljava kao najvećeg neprijatelja. Neprekidno proklinjanje sebe i vlastitih misli dokazuje svakodnevnu borbu davitelja protiv davitelja.

Smrt i svi popratni elementi, poput raspadanja, prolaznosti, praznine, usamljenosti te melankolije prožimaju Cioranovu filozofiju. Paradoksalno, Cioranov pogled na smrt je vrlo pozitivan. Ona je određeni spas od patnje, konačni mir, jedino slobodno stanje čovjeka. »Živim samo zato što je u mojoj moći da umrem kad mi se prohte: bez *ideje* o samoubistvu, odavno bih se ubio.« (Cioran, 1998, 59). Ciorana ne brine smrt, već život. Čovjeku nedostaje lucidnosti i trezvenosti koje se postižu skepticizmom. Za Ciorana život predstavlja kombinaciju kemije i utrnulosti, dok je sreću moguće postići tek u starosti, a rezervirana je samo za mali broj ljudi. Fanatizam se rađa iz osjećaja sigurnosti koji proizlazi iz pronalaska istine. No, za Ciorana to je mana nad manama koja potiče čovjeka na provokaciju i nasilje. Jedino skeptici tome ne podliježu jer oni ništa ne predlažu, već ruše unaprijed utvrđena mišljenja te ispituju luđačka stanja čovječanstva (Cioran, 2020, 8). Cioran žudi za svijetom bez ideala, vječnošću bez života te umiranjem bez doktrine. »Savršeno lucidan, što će reći, savršeno *normalan* čovjek, trebao bi da se oslanja isključivo na to *ništa* koje se u njemu nalazi.« (Cioran, 2020, 11). Ispraznošću se zavarava svijet, ona je »najefikasniji protuotrov za zlo što smo to što jesmo« (Cioran, 2020, 13). Pojedinaac postoji zato što život ne počiva ni na čemu. Ne postoji cilj ili smisao života, upravo ta neodređenost ga čini jačim od smrti. Smrt je dio čovjeka, ona je određena stvarnost sakrivena duboko u njemu, stvarnost koja se može uočiti, no teško ju je prihvatiti. Postoje dvije

⁷ Richard Avedon (1923 – 2004) bio je vodeći fotograf 20. stoljeća. Poznat je po svojim fotografijama modnih kreacija te portreta. <https://www.britannica.com/biography/Richard-Avedon> (Pristupljeno: 20. lipnja 2024.)

vrste čovjeka, onaj koji poznaje svoju smrt i onaj koji ju ne poznaje. Obojica umiru, no razlika je u tome što jedan umire trenutačno, dok drugi neprestano, jedan je vječan, a drugi bez prestanka misli na svoju vječnost. Smrt postaje opsesija u svakom pogledu. Međutim, Cioran nudi metodu za uništavanjem te opsesije: »Valja živjeti do kraja, okusiti sva njena milja, sve jeze, ne učiniti ništa da im se izbegne. Opsesija koja se živi do prezasićenja gasi se u sopstvenom prekomerju.« (Cioran, 2020, 16–17). Misao otupljuje, ona izaziva gađenje te umanjuje čari smrti dok razotkriva život kao takav. Kroz navedenu misao Cioran ističe osjećaj tjeskobe koja, ako se nikada ne iskusi, ne može dovesti do oslobađanja od opsesije smrti. No, onaj čovjek koji se svakodnevno susreće s užasima svijeta, može vidjeti u *prošlost* smrti. Metoda anksioznog čovjeka oslobađa ljudsko biće i od života i od smrti. Ne postoje nikakve svjetovne tajne, postoji jedino praznina, ništavilo. Stvarnost je samo proizvod ljudskih pretjerivanja, nerazumnosti i neobuzdanosti. Vrijeme teče zahvaljujući samo ljudskim željama iz kojih nastaje, kako ga Cioran naziva, »napirlitani svijet« (Cioran, 2020, 81). Međutim, oštroumnost čovjeka vraća u prvobitno stanje, u golotinju koja se pokazuje skidanjem ironije nadanja. Ironija koja dopušta čovjeku trenutak samozavaravanja. Početak tog puta jest dosada preko koje je vrijeme razvučeno u beskraj. To *ništa i sve* je jedino čovjekovo stanje – *stanje ne-samoubijanja* (Cioran, 2020, 24). Čovjek se prekasno budi, navodi Cioran. Spoznaja o slobodi donosi olakšanje, dane i noći je lakše preživljavati, nesreća je podnošljiva, no rijetko tko dohvati tu spoznaju. Naravno, ta se sloboda očituje u slobodnom činu samoubojstva, no kao što je Cioran prije napomenuo, život je potrebno živjeti do svih granica (Ibid.). »*Čemu* – uzrečica Promašenog čoveka, te udvornice smrti.« (Cioran, 2020, 92). Smrt prije nego što čovjeka omlohavi, daje mu snagu i obogaćuje ga. Opsesija smrću preobražava čovjeka u vrstu poremećenog i izopačenog heroja koji u isto vrijeme radi sve i ništa, koketira s prazninom te biva opsjednut jedino mišlju o svom nepostojanju. Pojedinac se oslobađa prirode kada uništi neuvjetovanost te kada mu život poprimi dojam lutkarske predstave u kojoj sudjeluje radi vlastitog veselja. No, to veselje predstavlja početak općeg kraja jer jedino tada čovjek postaje čisto biće i svijet ispunjava svoju ulogu. Cioran tumači da je čovjekova egzistencija najčudnija i najvažnija pustolovina koja je nužno kratka. Pojedinac ne može izbjeći svoju propast, on je rob svojih djela te je u ulozi pokretačke sile zla (Cioran, 2020, 132). Čovjek se u stanju ludila oslobađa svojih patnji. »Živeti i umreti u trećem licu [...] povući se u izgnanstvo u samome sebi, razdvojiti se od svog imena, jednom za svagda odvrćen od čoveka koji bejah [...] najzad– pošto je život jedino po tu cenu snošljiv – doći do mudrosti ludila [...]« (Cioran, 2020, 181–182). Za održavanje budnog stanja duha pojedinac može potražiti pomoć u kavi, bolesti, nesanicu ili opsjednutosti smrću. Bijeda kao strah od sutrašnjice, vječnosti, metafizičke jeze, vrsta je kukavičluka. Ona nije privremeno

stanje, već uvjerenje da se nikada ništa neće moći posjedovati, od nade i sna, do novca i zraka (Cioran, 2020, 184).

Kao što je već istaknuto, Cioranova filozofije ima vrlo osoban karakter. On je zaista živio i osjećao sve užase koje je pisao: »Neka je zauvijek prokleta zvijezda pod kojom sam se rodio, neka joj nebo zaštitnika nikada ne da, neka se smrska u vasioni i raspe kao gnusna prašina! I neka podli trenutak koji me je uvrstio u bića zanavek bude izbrisan sa lista Trajanja!« (Cioran, 2020, 198). Zbog svoje radikalnosti Cioran danas ostaje relativno nepoznat, ali ne i omražen filozof. Francuski pjesnik ukrajinskog podrijetla Alain Bosquet u svojem članku iz 1995. godine »Cioran antikrist ili prorok?«⁸ zapisuje: »Sve do svojih osamdesetih godina Cioran ostaje čisto i žilavo biće, iako priznaje nedokučiv kukavičluk.«⁹ (Bosquet, 1995, 140). Iako od strane znanosti još nije dostatno istražen, njegova filozofska misao živi u umjetničkim djelima Dimitrija Popovića.

⁸ *Cioran antéchrist ou prophète* (Prev.)

⁹ »*Jusqu'au seuil de ses quatre-vingts ans, Cioran reste un être pur et dur, même s'il admet une insondable lâcheté.*« (Prev.)

5. Vječni dualizam: *Eros* i *thanatos* u umjetnosti i filozofiji

Pojmove *eros*¹⁰ i *thanatos*¹¹ znanstveno je popularizirao austrijski neurolog i utemeljitelj psihoanalize Sigmund Freud koji pomoću njih opisuje ljudsko ponašanje. Prema Freudu, *eros* simbolizira životni nagon, seksualnost, ljubav, kreativnost te želju za reprodukcijom i opstankom, dok *thanatos* predstavlja nagon smrti, destrukciju, agresiju te težnju samouništenju i prekidu životnog tijeka (Marcuse, 1966). No, interes za ovaj dualizam prisutan je još od doba antike. Sam Freud se referira na Empedokla, liječnika i filozofa iz 5. stoljeća prije nove ere. Empedoklo tumači dva temeljna principa, ljubav (*φιλία*) i svađu (*νεῖκος*). Dva pojma su u konstantnom sukobu, nastojeći prevladati jedan drugoga. Ljubav pokušava ujediniti, dok svađa pokušava razoriti sve aspekte života pojedinca (Gabbard, 1996). Ovaj dualizam privukao je zanimanje znanstvenika raznih sfera, no i umjetnika koji su ga stoljećima nastojali vizualno prikazati. Proučava li se umjetnost prema naputcima Schopenhauera, Nietzschea i Ciorana, moguće je zaključiti kako je njena uloga u životu pojedinca od velike važnosti, posebice kada je riječ o egzistencijalnim pitanjima. Teme poput smrti i požude danas su gotovo svakodnevne. Informacije bruje kroz razne medije i društvene mreže, što dovodi do desenzibilizacije promatrača. Čovjek suvremenog doba će rijetko kad biti užasnut prikazima suvremene i konceptualne umjetnosti koji tematiziraju seksualnost, požudu, smrt ili nasilje. No, povijest umjetnosti pokazuje da su teme smrti i požude imale praktičnu ulogu. Konkretno, u srednjovjekovnoj i renesansnoj umjetnosti bio je aktualan pokret *memento mori* koji je služio kao moralno-didaktički podsjetnik narodu, pozivajući ga da obrati pozornost na način na koji živi (slika 1). Kroz pokret *memento mori*, čest motiv u umjetnosti bio je *dance macabre*, to jest ples mrtvaca, koji prikazuje kosture koji plešu zajedno sa živućima (slika 2). Također, u 15. i 16. stoljeću javlja se *ars moriendi*, umjetnost koja prikazuje iskušenja smrti, poput priručnika koji pokazuje umirućoj osobi što da očekuje te kako da dosegne konačno pomirenje s Bogom (slika 3). Motivi smrti često su prikazani kroz kosti (kosture, lubanje), pješčane satove, bodeže i zmijske. Pokret *memento mori* gotovo da nikada nije prestao, od starog Egipta, Grčke i Rima, preko srednjeg vijeka pa do danas i dalje se javljaju djela koja podsjećaju promatrača na njegovu smrtnost (Carter, 1990) (slika 4).

¹⁰ *Eros* (grč. Ἔρως, *Érōs*), u staroj grčkoj mitologiji smatrao se bogom ljubavi i životne snage. Platon ga u *Gozbi* opisuje kao simbol čiste i duhovne ljubavi. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/18316> (Pristupljeno: 22. lipnja 2024.)

¹¹ *Tanat* (grč. Θάνατος, *Thánatos*), u grčkoj mitologiji se smatra personifikacijom Smrti. U antičkoj umjetnosti je često prikazivan kao mladić s preokrenutom zubljom života. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/tanat> (Pristupljeno: 22. lipnja 2024.)



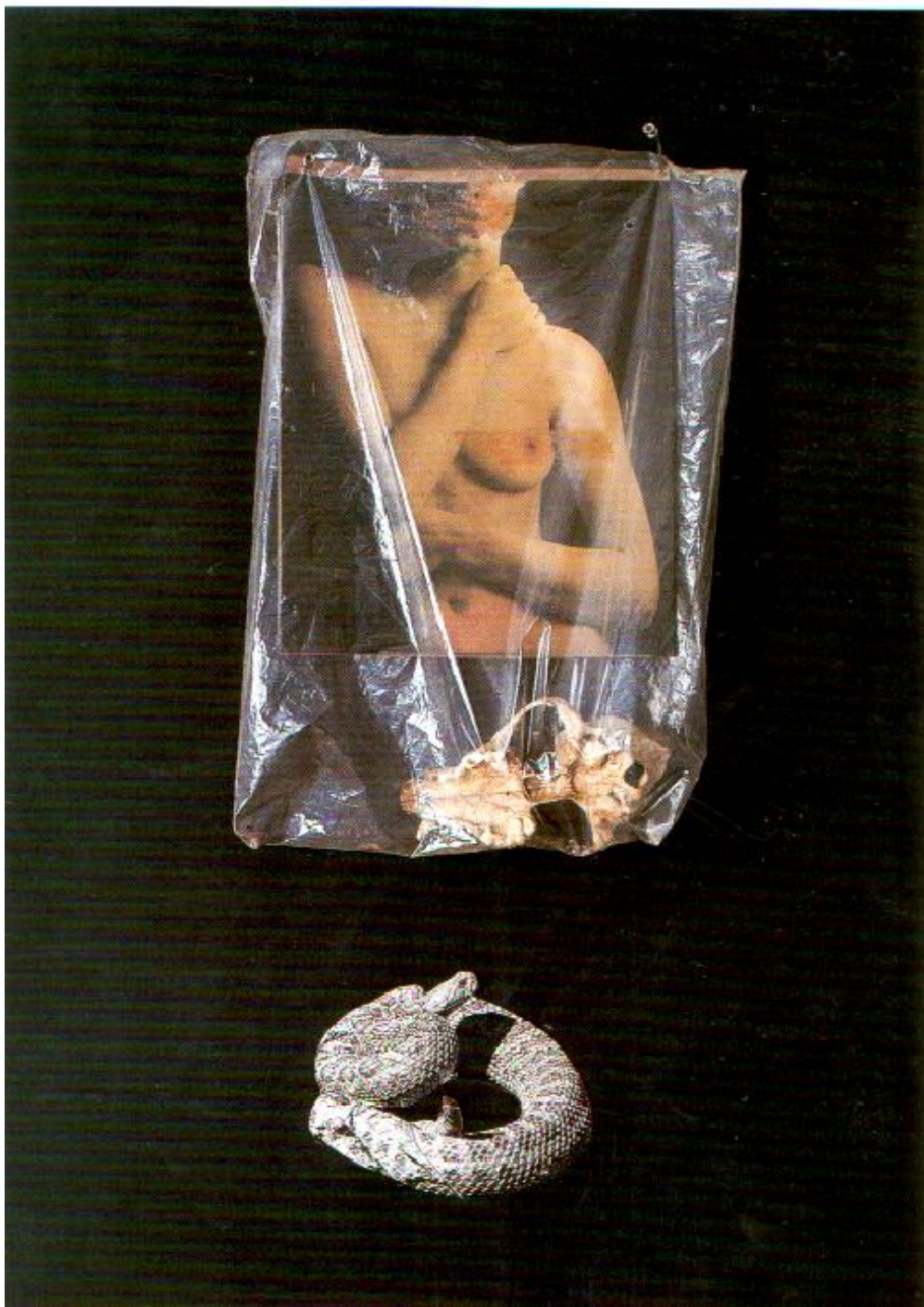
Slika 1. Urs Graf, *Two mercenary soldiers approach a seated prostitute while Death sits in a tree, pointing to an hourglass, bakropis, 1524.* (izvor: <https://www.jstor.org/stable/community.24888117>).



Slika 2. Vincent iz Kastva, *Ples mrtvaca* u crkvi sv. Marije na Škrilinah kraj Berma (detalj), freska, 1474. (izvor: <https://www.istrapedia.hr/hr/natuknice/713/ples-mrtvaca>).



Slika 3. Nicolaus Gotz (izdavač), *Ars moriendi*, drvorez, oko 1475. (izvor: <https://www.jstor.org/stable/community.18674573>).



Slika 4. Dimitrije Popović, *Osvijetljena noć*, asamblaż, 1972. (Biškupić, 2018, 31).

5.1. Schopenhauer: *Eros i thanatos*

Za Schopenhauera, sve u svijetu ima urođeni strah od smrti. Smrt inače ima negativnu konotaciju, no on pokušava barem donekle osvijetliti njeno lice. »Volimo život, ali i ništavilo ima svoje dobre strane: ne znam što je vječni život, ali ovaj ovdje loša je šala.«¹² (Voltaire prema Schopenhauer, 2017, 8). Prema Schopenhaueru, nema se smisla brinuti oko smrti jer je život vrlo kratak.

Spoznaja otkriva bezvrijednost života i time se smanjuje strah od smrti. Schopenhauer smrt argumentira na sljedeći način: beskrajnost nakon života (*a parte post*), dakle kada pojedinac *de facto* ne postoji, nije ništa strašnija no beskrajnost prije života (*a parte ante*). U oba je slučaja nepostojanje pojedinca jednako indiferentno. Jedina razlika između ta dva stanja jest kratkotrajni život koji se nalazi između. »Izgubiti nešto što se ne može ni konstatirati očigledno nije nikakvo zlo; zbog toga bi nas činjenica da jednom nećemo egzistirati jednako malo treba uzrujavati kao i činjenica da nismo egzistirali.« (Schopenhauer, 2017, 12). Smrt subjekta Schopenhauer uspoređuje s nesvjesticom te ističe kako to ne bi trebalo biti bolno iskustvo. »A osjećaj koji prati taj proces ni najmanje nije neugodan i, bez sumnje, ako je san brat smrti, nesvjestica je njena sestra blizankinja.« (Schopenhauer, 2017, 13). Smrt je, dakle prema Schopenhaueru u subjektivnom smislu, gubitak svijesti, što čovjek, u principu, iskusi svaku noć utonućem u san (Ibid.). U kontekstu smrti, Schopenhauer spominje ispraznost te životnu patnju. Ispraznost direktno povezuje s vremenom pomoću kojega se ispraznost manifestira putem njegove prolaznosti. Upravo je ispraznost jedini objektivni element vremena te je vrijeme radi toga *a priori* nužan oblik svih ljudskih intuicija, u njemu se sve očituje pa time i čovjek kao takav (Schopenhauer, 2017, 68–71). Što se tiče ljudske patnje, Schopenhauer je opisuje kao nužan oblik života. Čovjek osjeća bol, ali ne njezinu odsutnost, osjeća strah, no ne i sigurnost. Kao rezultat toga čovjek nije niti svjestan dobrih stvari u životu, poput mladosti, zdravlja ili slobode, jer ih primjećujemo samo kada su u negaciji. Čovjek jedva primjećuje sreću i to samo kada je nema (Ibid.). »Velika živa radost može se zamisliti isključivo samo kao posljedica velike patnje koja joj je prethodila jer se ništa ne može dodati uz stanje krajnjeg zadovoljstva osim malo zabave ili naglo zadovoljenja sujete.« (Schopenhauer, 2017, 71). Bol i patnja su, dakle nužni oblici čovjekove egzistencije. Kada bi svijet bio lišen te boli, suočavanje sa smrću bilo bi mnogo teže. Zato optimizam nije najbolji pogled koji čovjek može imati po pitanju egzistencije. Za Schopenhauera, optimizam je lažno i ubitačno učenje jer ono forsira

¹² »On aime la vie; mais le néant ne laisse pas d'avoir du bon: je ne sais pas ce que c'est que la vie éternelle, mais celle-ci est une mauvaise plaisanterie...« (Schopenhauer, 2017:8).

sreću kao čovjekov cilj te prikazuje život kao poželjno stanje pojedinca (Schopenhauer, 2017, 78–79). »No jedan optimist govori mi neka otvorim oči i pogledam kako je lijep ovaj svijet, svojom sunčanom svjetlošću, svojim planinama, ravninama, rijekama, biljkama, životinjama i tako dalje. Ali zar je svijet jedna panorama? Sigurno je da je te stvari lijepo *gledati*, ali *biti* one nešto je sasvim drugo.« (Ibid.).

U ovom kontekstu postaje jasniji jedan od Schopenhauerovih poznatijih iskaza: »Očigledno, sofističkom *Leibnizovu* dokazu da je ovaj svijet najbolji od svih mogućih svjetova može se čak, ozbiljno i pošteno, suprotstaviti dokaz da je ovaj svijet *najgori* od svih mogućih svjetova. Jer, termin mogući ne znači nešto što možemo svojevolumno zamisliti u glavi, nego nešto što može egzistirati i trajati u stvarnom životu. A ovaj je svijet uređen onako kako je morao biti, da bi jedva nekako mogao opstojati. Kada bi on bio malo gori, ne bi više ni mogao opstati. Prema tome, budući da jedan svijet gori od ovoga ne može postojati, on apsolutno nije ni moguć, tako da je ovaj svijet među mogućim svjetovima najgori.« (Schopenhauer, 2017, 81). Što je pojedinac svjesniji prolaznosti i ništavila, to mu je lakše nositi se sa smrću, smatra Schopenhauer. No, općenito za čovjeka prekid života ostaje nešto negativno, ali Schopenhauer traži pozitivan aspekt, za kojeg priznaje da je skriven zbog nesposobnosti razuma da ga shvati. Nakon smrti čovjek je sve i ništa. Prema Schopenhaueru, sve što postoji, već u sljedećim trenucima postaje prošlost. Čovjek je samo pojava, nije stvar po sebi i zato je smrt jednostavno nužna. Nema smisla žaliti za propuštenim prilikama prošlosti jer su isprazni i nebitni (Schopenhauer, 2017, 107–108). »Svaku večer siromašniji smo za jedan dan.« (Schopenhauer, 2017, 108).

Iako se Schopenhauer direktno ne dotiče požude kao takve, ipak obrađuje temu spolnosti u poglavlju »Metafizika spolne ljubavi« svog kapitalnog djela *Svijet kao volja i predodžba*. Na početku poglavlja opisuje kako su uglavnom pjesnici i književnici usredotočeni na temu »ljubavi među spolovima«. Kroz tragedije, komedije, drame, bilo klasična ili romantičarska djela, »ljubav među spolovima« je u principu glavna tema. U svim književnim vrstama mogu se pronaći opisi strasti (Schopenhauer, 2012c, 327–330). Schopenhauer spominje Platona, Kanta, Rousseaua, Platnera i Spinozu kao mislitelje koji su se također bavili ovom tematikom, no ne na adekvatan način (Jurić, 2005). Za Schopenhauera, sva je ljubav utemeljena u individualiziranom seksualnom porivu. Seksualni nagon se javlja poput razarajućeg demona koji zahvaća svaku osobu, što je za Schopenhauera vrlo ozbiljna stvar kojoj je potreban ozbiljan pristup (Schopenhauer, 2012c, 330–331). Egzistencija bića izravno ovisi o seksualnom porivu, zaljubljenost je tek specijaliziran, individualiziran spolni nagon (Jurić, 2005). »Zaljubljenost, fizička i duhovna privlačnost i ljubav (između muškarca i žene, dakako) – samo su varke

pomoću kojih priroda pridobiva ljudsku jedinku za izvršenje svoga cilja, a to je produženje ljudske vrste.« (Jurić, 2005, 792). Ono što veže dvoje ljubavnika jest volja za životom nove osobe koju oni mogu proizvesti. Ta čežnja za sjedinjenjem svoj vrhunac i ispunjenje dobiva u djetetu, kada ljubavnici postaju ujedinjeni u jednom biću (Schopenhauer, 2012c, 333–334). Za Schopenhauera novo biće je poput ideje (platonske) koja se pokušava manifestirati u fenomenološkom svijetu. Privlačnost muškarca i žene ne proizlazi samo iz njihove tjelesne kompatibilnosti i fizičkog sklada, već i iz međusobne privlačnosti muškarčeve volje i ženina intelekta. Novo biće od oca nasljeđuje volju, to jest karakter, dok od majke dobiva intelekt. Na taj način se dvije individualnosti spajaju i čine individuu prema kojoj volja za životom osjeća čežnju. Što je prilagodba dviju osoba savršenija, to je strast jača. No, kao što je rečeno, to je sve prevara kako bi se mogla održati vrsta kao takva (Jurić, 2005).

5.2. Nietzsche: *Eros* i *thanatos*

Za razliku od Schopenhauera, Nietzsche se nigdje konkretno ne bavi temom smrti, već se u njegovim djelima mogu naći samo određeni fragmenti. Nietzsche se suprotstavlja srednjovjekovnom podsjetniku *memento mori* s geslom *memento vivere*, za kojeg priznaje da još nije dovoljno razrađen kako bi se zaista mogao suprotstaviti srednjovjekovnom sustavu (Dries, 2017).

U djelu *Vesela znanost* Nietzsche odgovara na pitanje *Što znači živjeti?* Za njega život predstavlja dugu smrt te ga sama pomisao na smrt čini »melanholično srećnim« (Nietzsche, 1989, 191). Život je prepun uživanja, žudnje i opijenosti, no sve to vrlo brzo postane tišina. Smrt je neizbježna sudbina koja svakoga čeka u budućnosti. »Čini me srećnim da vidim da ljudi uopšte ne žele da misle na smrt! Ja bih rado doprineo tome da im pomisao na život učinim još sto puta vrednijim razmišljanja.« (Nietzsche, 1989, 191). Nietzsche se zalaže za slobodan čin smrti. Iako, poput Ciorana, slavi slobodu smrti u smislu da pojedinac odlučuje o njoj, Nietzsche ne ide toliko daleko da se zalaže samoubojstvo. »Neka vaše umiranje ozare vaš duh i vaša krepost, poput večernjeg rumenila što je ozarilo zemlju: inače vam je umiranje loše uspjelo. Tako hoću i sam umrijeti, da biste vi, prijatelji, zbog mene više ljubili zemlju; i hoće ponovno postati zemlja da nađem mir u njoj koja me rodila.« (Nietzsche, 2001, 67–68).

S druge strane, Nietzsche se dotaknuo teme *erosa* u već spomenutom djelu *Rodenje tragedije* kroz pojam dionizijskog. Dionizijski impuls u kontekstu *erosa* ima snažnu seksualnu prirodu, temelj je ljudske prirode općenito te spada u njene najosnovnije aspekte. Kao što je

rečeno, dionizijska umjetnost stvorena je u ekstazi te orgijastičkom zanosu. Dionizijske proslave poznate su po orgijama i seksualnom razuzdanošću te se pomoću njih oslobađaju divlji instinkti prirode koje značajno prelaze granice ljudske »normalnosti«. Iako su se grčki orgijastički festivali ipak razlikovali od onih barbarskih i bestijalnih, njihova je osnovna svrha i dalje bila usmjerena na seksualnost (O'Flaherty, 1970). Ljubav je za Nietzschea općenito nagon za posjedom. Taj se nagon javlja u čovjeku samom te kada netko postane sit posjeda, on ustvari postaje sit samog sebe. Ljubav se manifestira kroz uživanje u posjedu, pri čemu u kontekstu suparništva pojedinac ostvaruje bezuvjetnu moć nad tuđom dušom ili tijelom. Čovjek se tako transformira u bezobraznog izrabljivača, a prema Nietzscheu ljubav postaje čisti egoizam (Nietzsche, 1989, 52–53). »Ljubav. – Ljubav prašta voljenom čak i požudu.« (Nietzsche, 1989, 90). Čovjek koji posjeduje preveliku žudnju u ljubavi postaje mizantrop i »ljudožder«. Prema Nietzscheu, za muškarca i ženu postoje različita pravila kada je u pitanju ljubav. To proizlazi iz tog razloga što muškarac i žena nemaju jednaku definiciju ljubavi. Žena traži predanost, no ne samo duše i tijela, već potpunu predanost u svakom segmentu. S druge strane, muškarac koji voli poput žene postaje rob, no žena koja voli poput žene, postaje savršenija (Nietzsche, 1989, 164–165). »Strast žene u njenom bezuslovnom odricanju od vlastitih prava, ima upravo za pretpostavku da na drugoj strani ne postoji isti patos, ista želja za odricanjem.« (Nietzsche, 1989, 277). Ne mogu se oba spola odreći samih sebe. Prema Nietzscheu, žena želi biti uzeta, posjedovana, samim time ona želi nekoga koji uzima, koji se ne predaje, koji ima moć. Žena se predaje i dobiva muškarca (Ibid.). Nietzsche sam priznaje da su takve izjave mučne, užasne i amoralne, no to je za njega jednostavno čista priroda. Prema njemu, ljubav je općenito amoralna priroda. Vjernost je prisutna isključivo u ženskom poimanju ljubavi, dok kod muškaraca ta kvaliteta prirodno izostaje. Muškarčeva ljubav je u najvećoj mjeri želja za posjedovanjem, a ne odricanjem i predavanjem (Ibid.). Schopenhauer je također istraživao pojam vjernosti, objašnjavajući bračnu nevjeru muškaraca kao manifestaciju lukavosti prirode. Muškarac može napraviti beskonačno mnogo djece u godinu dana, dok žena može donijeti na svijet samo jedno dijete (ne uzimajući u obzir blizance, trojke i slično), te je u muškarčevoj prirodi vjernost umjetna, doslovce je protiv njegove prirode, dok je ženi vjernost urođena (Jurić, 2005). »Ljubav je stanje u kojemu čovjek vidi stvari uglavnom onakvima kakve one nisu.« (Nietzsche, 1999, 13).

5.3. Cioran: *Eros* i *thanatos*

Budući da je u ovom radu već bilo govora o Cioranovu stavu o smrti, u ovom će se poglavlju ukratko izložiti još neke ključne misli koje će doprinijeti boljem rasvjetljavanju

Cioranova pogleda na smrt. Već je ranije istaknuto da je smrt jedna od dominantnih tema Cioranova filozofskog promišljanja. Za razliku od Schopenhauera, koji nastoji otkriti veu mističnosti oko pitanja smrti, prikazujući njene pozitivne i negativne aspekte kako bi je približio čovjeku, Cioran život doživljava kao neprestanu melankoliju, a samu smrt slavi smrt kao prekid životne patnje. On ne ide detaljno u objašnjenje smrti kao takve, nego opisuje svoj odnos prema njoj. Čovjek je, prema Cioranu, predodređen za samoubojstvo. »Samoubojstvo je naglo ispunjenje, munjevito oslobađanje: nasilno postignuta nirvana.« (Cioran, 2019, 45). Za njega svi putovi vode u smrt.

Zanimljivo je spomenuti kako Cioran opisuje teškoće koje prate melankoličnu narav, poput dekadencije, nesаницe, usamljenosti te depresije. Posebno ističe nesanicu, koja melankolicima čini noć najnesnošljivijim periodom svakodnevice, budući da njihova intenzivna mentalna aktivnost i sklonost pretjeranom razmišljanju dodatno pogoršavaju subjektivni doživljaj patnje. Cioran iskorištava upravo stanje nesаницe razmišljajući o dubokim egzistencijalnim pitanjima te često gubi borbu sam sa sobom. Osjećaj besanosti pojačava njegovu mogućnost razmišljanja o smrti, samoći, gađenja, nostalgije i žaljenja. No, Cioran to stanje vidi kao mogućnost vježbe oštine uma, produktivnosti i kreativnosti (Regier, 2004). Zato nije neobično što ima takav prislan odnos sa smrti. Prema njemu, čovjek pati od početka, gotovo da je predodređen isključivo na patnju. Pojedinač samo igra igru života koja mu je nametnuta, konstantno kontemplirajući samoubojstvo.

Cioran najčešće povezuje fenomene *erosa* i *thanatosa* kroz svoje aforizme te ih ističe kao temeljne pojmove koji su ključni za čovjekovu egzistenciju. »Da nema predosjećaja ljubavi i smrti, čovjek bi se dosađivao već u majčinu truhu i bez iluzija sisao besperspektivne dojke.« (Cioran, 2009, 113). Snažnu povezanost između seksualnosti i smrti ilustrirao je aforizmom: »Zagnjuriti svoje lice među dve dojke, među dva kontinenta Smrti...« (Cioran, 1998, 90) te je na taj način prikazao neodvojivost ta dva pojma. Prema Cioranu, smrt, požuda i strast ne mogu izliječiti čovjeka. Naprotiv, kritizirao je Freuda jer je čovjekovu razuzdanost zamijenio »pseudoznanošću« o ljudskim nemirima i na taj način dopustio čovjeku da se zabavlja »značenjem« svojih uspjeha, pothvata i stidljivosti. »Naše veze s drugima ubrzo se svode na nabranje njihovih stvarnih ili izmišljenih orgazama...« (Cioran, 1998, 94). Ljubav je na kraju krajeva, za Ciorana, još samo jedan segment života u nizu razočaranja koje nam taj život nudi.

6. Dimitrije Popović: Materijalizacija *erosa i thanatosa*

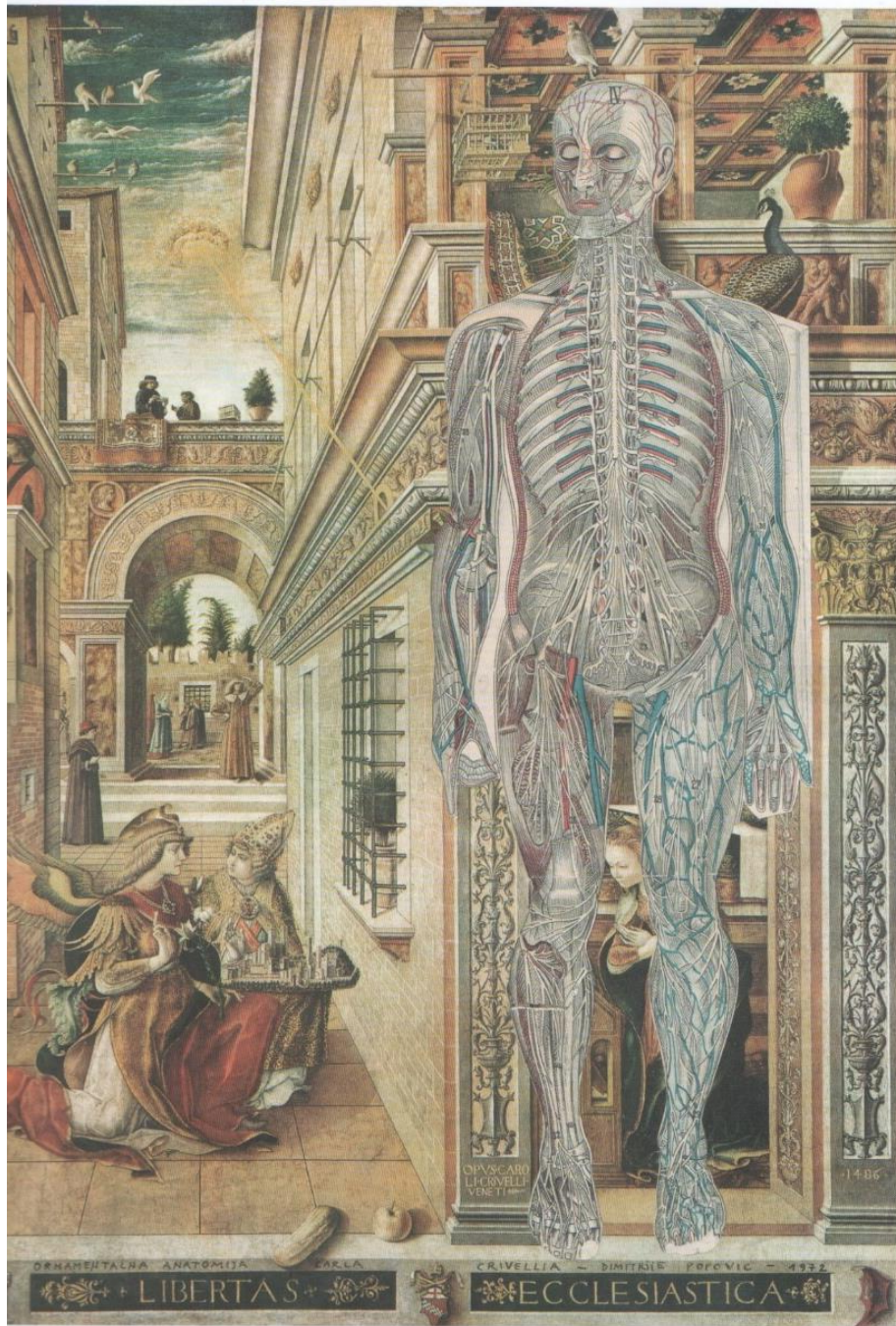
Dimitrije Popović rođen je 1951. godine u Cetinju. Diplomirao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 1976. godine u klasi hrvatskog apstraktnog slikara Šime Perića. Za vrijeme boravka u Parizu 1974. godine, crnogorski slikar Dado Đurić, jedan od najznačajnijih predstavnika europskoga fantastičnoga slikarstva, upoznaje ga s pariškim kolekcionarom Jeanom Davrayom. To je poznanstvo Dimitriju omogućilo prvo izlaganje s velikim Salvadorom Dalijem 1978. godine u Galeriji Alexander Braumüller kao dio sastava nadrealističke zbirke koju je posjedovao Davary. Do drugog izlaganja s Dalijem dolazi 1982. godine u njemačkom gradu Pforzheimu u organizaciji Galerije Liberta i Universal Fine Arts iz Washingtona (Biškupić, 2018, 617). Tada, sa samo trideset godina, Popović je već bio izuzetno afirmiran i prihvaćen umjetnik na svjetskoj razini, premda nije mogao ni slutiti razmjere svog budućeg uspjeha.

Sada, s više od sedamdeset samostalnih te tristotinjak zajedničkih izložbi, Popović je zapečatio svoje mjesto u likovnom svijetu. Vrijedi spomenuti i da je, kao jedan od sedamnaest umjetnika, filozofa te likovnih kritičara, 1999. godine pozvan da odgovori na *Pismo pape Ivana Pavla II. umjetnicima* (Ibid.). Također, 1994. godine, papi Ivanu Pavlu II. uručena je Popovićeve slika *Raspeće* koju je poglavar Katoličke crkve primio s oduševljenjem, uzviknuvši »Impressionante!, »Impressionante!« (Biškupić 2018, 184). Dobitnik je Zlatne medalje Giacomo Manzù za skulpturu *Rajska vrata* 1998. godine u Raveni u sklopu »XIII biennale internazionale dantesca« te još tridesetak domaćih i međunarodnih nagrada za likovnu umjetnost i književnost. Aktivan je i na području književnosti te je do sada objavio gotovo dvadeset knjiga. Član je Slavenske akademije književnosti i umjetnosti (Bugarska), Crnogorskog PEN centra, Crnogorske akademije nauka i umjetnosti, Dukljanske akademije nauka i umjetnosti, Ruske akademije književnosti te Hrvatskog društva pisaca (Biškupić, 2018, 617).

Umjetnička djela Dimitrija Popovića sjajno otjelovljuju odnos *erosa i thanatosa*. »Ova dva pojma *lijepo* i *smrt* ostala su do danas vezana mističnim nerazmrsivim nitima što se neprestano pletu i prožimaju u mojoj svijesti i projiciraju u moju umjetnost.« (Popović, 2018, 8). Popović često spominje dvije stvari iz djetinjstva koje su utjecale na razvoj njegova umjetničkog senzibiliteta. Prva je anatomska maketa ženskog tijela koja se nalazila u biblioteci njegove rodne kuće u Cetinju. Popović bi proučavao ljudsko tijelo od mišića, vena, arterija do živaca, organa te u konačnici kostura, posebice lubanje koja se nalazila na posljednjoj stranici

simbolizirajući kraj – smrt. Druga stvar jest reprodukcija slike Kristova raspeća s Isenheimskog oltara, njemačkog kasnogotičkog slikara Matthiasa Grünewalda¹³ iz jednog starog njemačkog leksikona (Biškupić, 2018, 19–20). Ta ga je slika u njegovoj dječjačkoj fazi zbunjivala svojim mračnim prikazom boli i okrutnosti smrti Krista kao svemogućega Božjeg Sina. Ta su dva predmeta značajno potaknula njegovo zanimanje za ljudsko tijelo i tajnu čovjekove prirode, posebice po pitanju egzistencije (Ibid.). Smrt je Dimitrija zanimala još od ranih dana njegova djetinjstva. Odlazak na spavanje doživljavao je kao odlazak u smrt, što je zanimljivo povezati sa Schopenhauerom koji uspoređuje smrt sa snom radi transformacije čovjekove svijesti. U djetinjstvu bi Popović često pronalazio životinjske kosti, poput lubanje mačaka, ptica, glodavaca te leševе psa. Otkrivao je prirodu općenito, proučavao insekte, raslinje, guštere, zmije, crve, puževe, ptičja jaja i slično. Takvi su prikazi uzbuđivali njegovu maštu te su postali česti motivi njegovih ranih radova. »Životinjska kost može na svoj način biti isto tako lijepa i privlačna kao i cvijet koji je rastao pored nje. Prije nego što su ušli u umjetnost, lijepo i ružno harmonično su živjeli u svijetu prirode.« (Biškupić, 2018, 35).

¹³ Matthias Grünewald (1470/1480 – 1528), njemački slikar i graditelj. Uz Dürera, jedan je od najznačajnijih njemačkih renesansnih slikara. <https://enciklopedija.hr/clanak/grunewald-matthias> (Pristupljeno: 10. srpnja 2024.)



Slika 5. Dimitrije Popović, *Ornamentálna anatomija Carla Crivellia*, kolaž, 1972. (Biškupić, 2018, 67).

Jedan od ključnih elemenata koji Dimitrija ističe kao osebujnog umjetnika suvremenog doba jest njegova sklonost i divljenje prema renesansnom slikarstvu. Tijekom mladosti je intenzivno proučavao radove Leonarda da Vinci, Carla Crivellia te osobito manirističkog slikara Giuseppa Arcimbolda. Uz navedeno divljenje prema renesansom slikarstvu, značajnu ulogu u oblikovanju njegova umjetničkog izraza imala su i književna djela, među kojima se posebice izdvaja Kafkin *Preobražaj*. Ova kratka novela ostavila je snažan dojam na Dimitrija. Toliko ga je inspirirala da je 1967. godine izradio crtež naslovljen *Kafka*, kojeg smatra

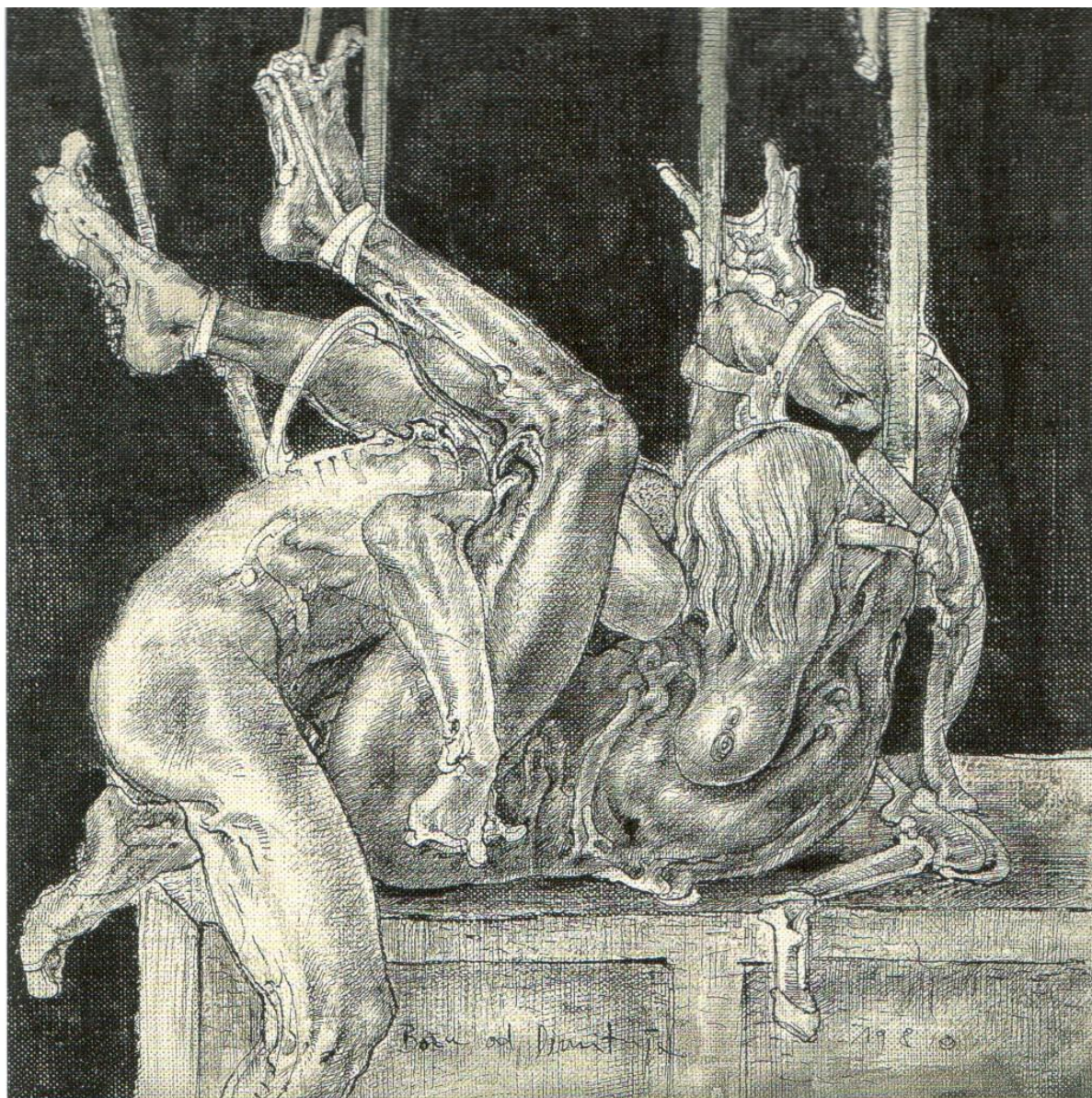
početkom svog likovnog stvaralaštva. U nešto kasnijoj fazi fenomen metamorfoze postaje bitan element Popovićeve umjetnosti (Biškupić, 2018, 20). Motivi i mediji Popovićevih djela uvijek su pomno odabrani. »Karakter motiva određivao je vrstu medija u kojem sam se izražavao. Stoga su u mojemu stvaralaštvu ravnopravno zastupljeni klasični i moderni mediji: crtež, slika, grafika, skulptura, odnosno kolaž, asamblaž, objekt, fotografija, instalacija ili performans.« (Biškupić, 2018, 22). Iako je renesansna umjetnost njegova prva ljubav, Popović jednako cijeni i avangardu poput pisoara *Fontana* Marcela Duchampa. Popovićev prepoznatljiv spoj klasičnog i modernog proizlazi iz provokativnog stava kojeg je imao kao mladi umjetnik kada je smatrao da je prikaz ljudske figure značajniji nego nefigurativna umjetnost (Ibid.). Ono što ga je posebno privlačilo kod ljudske figure jest beskonačna mogućnost njenog prikaza. Izraz ljudske figure naročito postaje zanimljiv kroz nadrealizam, koji predstavlja velik dio Popovićeve stvaralaštva. No, njegova interpretacija nadrealizma nije klasična, poput nadrealizma Andréa Bretona. Ovdje je riječ o nadrealizmu u širom kontekstu, a Popović ga naziva *arhinadrealizam*. Prema njemu, u *arhinadrealizam* se ubrajaju umjetnici i mislioci poput Boscha, Dürera, Arcimbolda, Goye, Picassa, Kafke te Ciorana (Ibid.). »To su umjetnici koji su znali izraziti ono što pripada tajnim i zamršenim dubinama čovjekovog nesvjesnog, koji su znali nazrijeti unutrašnje pukotine i usudi ljudskoga bića.« (Biškupić, 2018, 23).



Slika 6. Dimitrije Popović, *Masturbator (Maldoror)*, olovka u boji, 1974. (Biškupić, 2018, 34).

Brojne motive Popovićeve umjetnosti ipak zasjenjuje ljudsko tijelo. Posebice u kontekstu erotizma pomoću kojeg se unutrašnja strast izravno manifestira na vanjsko tijelo. Teme *eros* i *thanatos* prožimaju njegovu umjetnost i gotovo svaki njegov ciklus. Fenomenima požude, ljepote i smrti Popović posvećuje samostalni ciklus. »U ciklusu *Eros i thanatos* nastojao sam izraziti onaj zatumljeni i mračni karakter ljudske prirode, gdje se u odrazima de sadeovskih fanatizma toga *kataloga nastranosti*, kako kaže Lacan, zadovoljstvo i bol, ekstaza i hropac manifestiraju u grčevitim prožimanjima. *Eros* posjeduje i svoju razornu snagu, destruktivan nagon što se oslobađa u ritualima tjelesnih užitaka koji kroz zanose strastvenih preplitanja i podavanja postaju mučna patnja protagonista ozračena smrću.« (Biškupić, 2018, 69). Erotizam, dakle ne otkriva isključivo privlačnost tijela, već kroz mučnu

intimu izražava i određenu tragičnu dimenziju ljudskog otuđenja. Tijelo tako postaje »erodirani oblik emotivne i duhovne praznine« (Ibid.). Prema Dimitriju, spol gubi značenje u depersonaliziranoj interakciji otuđenih sudionika, u ovom kontekstu tijela se međusobno potvrđuju, no i poništavaju (Ibid.). Psihoseksualni poremećaju poput mazohizma, sadizma te perverzije čine mračnu stranu *erosa*. Ovim ciklusom iz 1980. godine Popović otkriva čovjekovu skrivenu izopačenost.



Slika 7. Dimitrije Popović, *Nexus (Hommage à Sade)*, 1980, pero, tuš, platno, 1980. (Biškupić, 2018, 74).

Međuigru navedenih pojmova Popović pronalazi u starozavjetnoj priči o Juditi i Holofernu. Posebice ga zanima psihološka dimenzija udovice Judite koja pokušava spasiti svoj narod od Holoferne vojske, no s druge strane, i Judite kao žene koja svojom fatalnošću zavodi

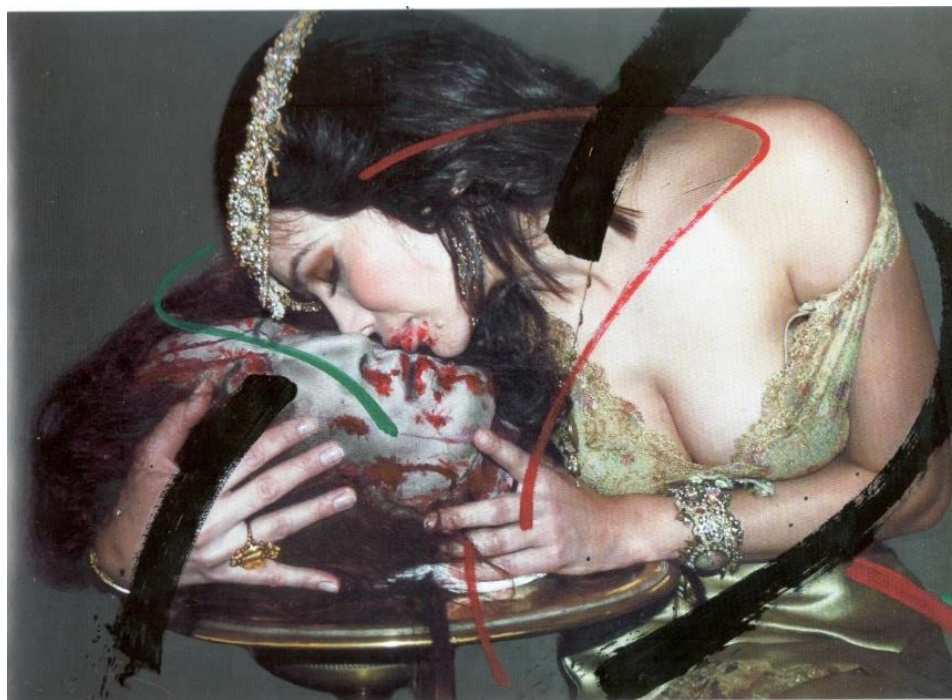
vojskovođu. Temu Judite Popović prikazuje kroz crtež već osamdesetih godina prošlog stoljeća, no 2009. godine se ponovno vraća spomenutoj temi i to kroz medij fotografije. Njegov likovni prikaz iz osamdesetih godina fokusiran je na Juditinu ženstvenost te njezinu duboku psihologiju. Pitanje koje Popović postavlja kroz ovu grafiku jest kako se Judita osjeća nakon što ubija muškarca s kojim je provela noć? Ona se bori sama sa sobom, iskustvo smrti i ubojstva je razara (slika 8). Zato na crtežima nije prikazana s oružjem (mačem), jer nije bitan čin, bitni su njezini osjećaji. Holofernova odsječena glava postaje dio nje. »Istovremeno kao da ju želi prigrliti i odbiti od sebe. U nekim se kompozicijama naslađuje svojom žrtvom. To je određeni vid animalnog oblika *erosa*. Kao da se u Juditi održava i nešto od onih de Sadeovih tvrdnji kako se vrhunac erotskog uzbuđenja nalazi u ubojstvu.« (Biškupić, 2018, 133). Temi Judite vraća se 2009. godine aktualizirajući je putem medija fotografije, no i modela suvremene žene, psihologinje Petre Vrkljan. Ovog puta Judita je prikazana s mačem, jer ona sada predstavlja karakter privlačne, samosvjesne zavodljive žene, naravno s dozom okrutnosti i nemilosrđa (Ibid.).



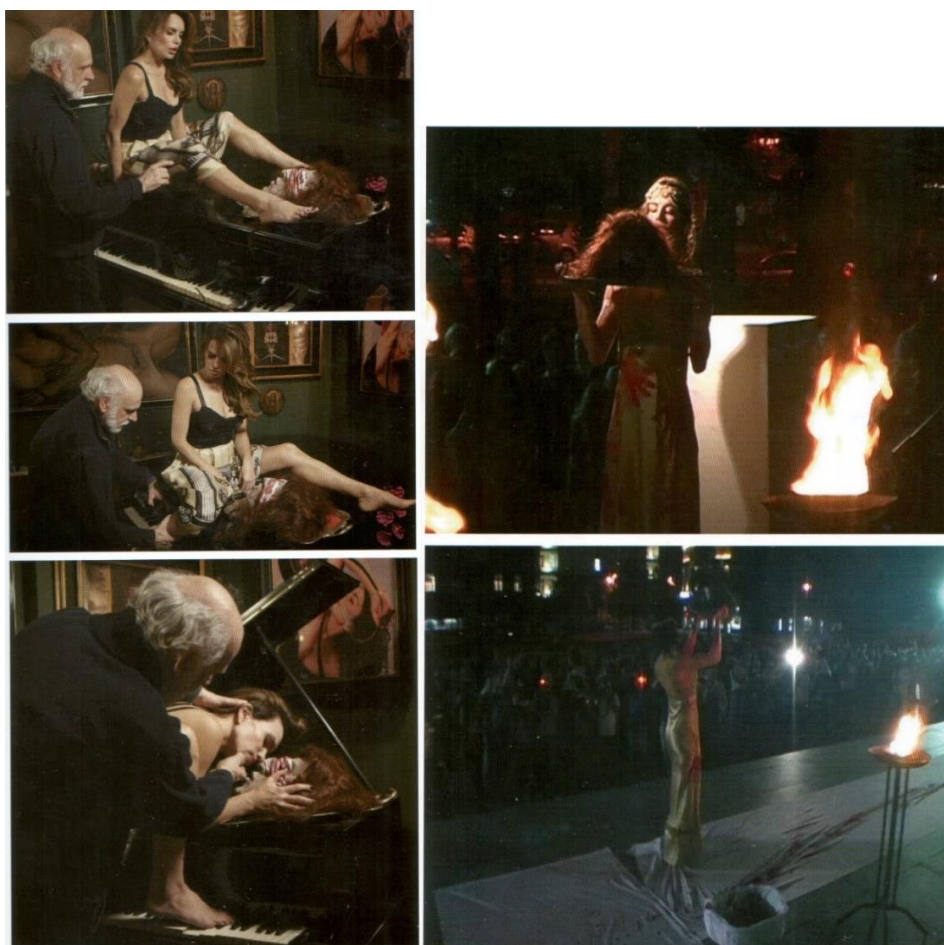
Slika 8. Dimitrije Popović, *Judita*, pero, tuš, akvarel, tempera, 1984. i Dimitrije Popović, *Judita*, kolor print, akrilik, 2009. (Biškupić, 2018, 151).

Trenutak strasti se još više očituje u ciklusu *Saloma*, inspiriran novozavjetnom fatalnom plesačicom koja od svog oca Heroda traži glavu Ivana Krstitelja. Popović se u ovom ciklusu

služio interpretacijom Oscara Wilda prema kojoj je Saloma zaljubljena u Ivana Krstitelja. Ivan Krstitelj odbija Salomu te mu se ona osvećuje. »Salomin *eros* se naslađuje smrću.« (Biškupić, 2018, 365). Samim time, Popović proučava Salomin ples kao mračno prožimanje žudnje i osvete koje sadrži osjećaje neostvarenih strasti. Popović interpretira ples kao svojevrsnu metamorfozu tijela. »Prije nego što je krvnikov mač zasjekao prorokov asketski vrat, Salomino je zamamno tijelo postalo neumoljiva oštrica što osvetničkim pokretima *erosa* smrtno kažnjava žrtvu.« (Ibid.). Saloma se zadovoljava činom osvete te se njezino zavodljivo toplo tijelo spaja s hladnom odsječenom glavom Ivana Krstitelja. Popović je koristio jednaku tehniku kao kod ciklusa o Juditi – oslikavanje fotografija akrilikom. Također koristi suvremenu muziku koja će reprezentirati modernu fatalnu Salomu, pjevačicu Severinu Vučković. Godine 2010. u sklopu otvorenja izložbe *Saloma* u Muzeju Mimara, Severina je izvela performans *Ples bez velova* u kojem je prikazala pobjedu i poraz biblijske princeze. Odjevena u zlatnu haljinu izraelske modne kreatorice Mikal Negrin, Severina je koračala ispred Muzeja Mimara uz uznemirujuću i mističnu skladbu György Ligetia *Rekvijem*. Popović posebno naglašava kako performans, osim odabira glazbe i općih uputa o karakteru, nije bio uvježban te je Severina ponesena jezivom atmosferom reagirala spontano i zaista uvjerljivo. »Te noći pred Muzejom Mimara, pred mnogobrojnom publikom kao da se nakratko dogodilo prožimanje biblijskoga i sadašnjeg vremena.« (Biškupić, 2018, 373). Pet godina kasnije, Popović je napravio još jedan performans, ovoga puta u svojem domu na Šalati. Performans je izveden u sklopu dokumentarnog filma o Popovićevu radu redatelja Danila Marunovića *Preludij za snajper*. Severina je ponovno bila protagonistica performansa, previjena na klaviru crne politure zajedno sa srebrnim pladnjem glave Ivana Krstitelja. Ona je šaptala rečenicu Wildeove *Salome*: »Ja ljubim tvoja mrtva usta Ivane, ja ljubim...« (Ibid.). Klavir je ovdje bio moderni element glazbe s Herodotove raskošne zabave, ali i kao crni odar na kojemu počivaju Salomin poraženi *eros* i *thanatos* odrubljene glave Ivana Krstitelja (Biškupić, 2018, 373). »Brutalnost prizora u ciklusu o Salomi pretvara se u neku mističnu ceremoniju u kojoj se požuda sjedinjuje sa smrću senzualnošću i elegancijom *erosa*.« (Biškupić, 2018, 365).

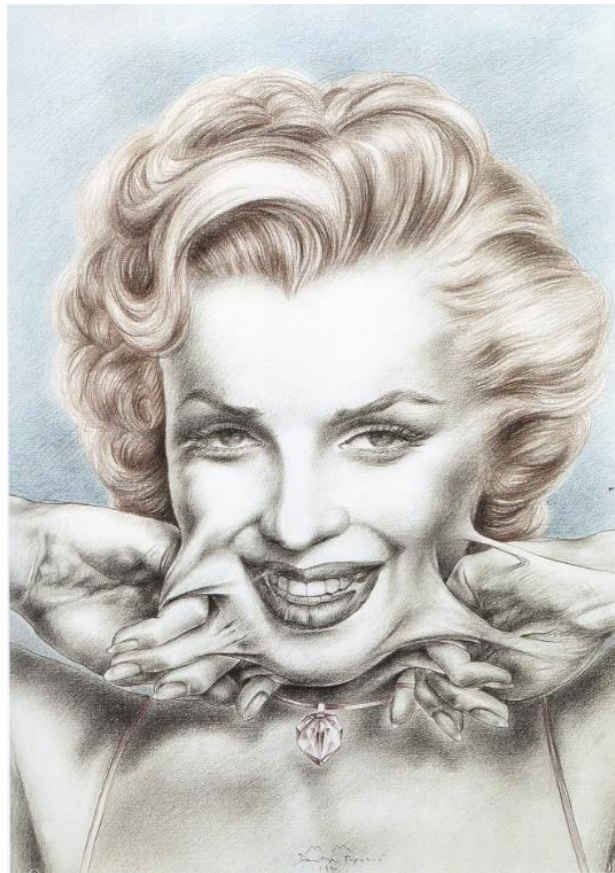


Slika 9. Dimitrije Popović, *Saloma*, kolor print, akrilik, olovka u boji, 2010. (Biškupić, 2018, 379).

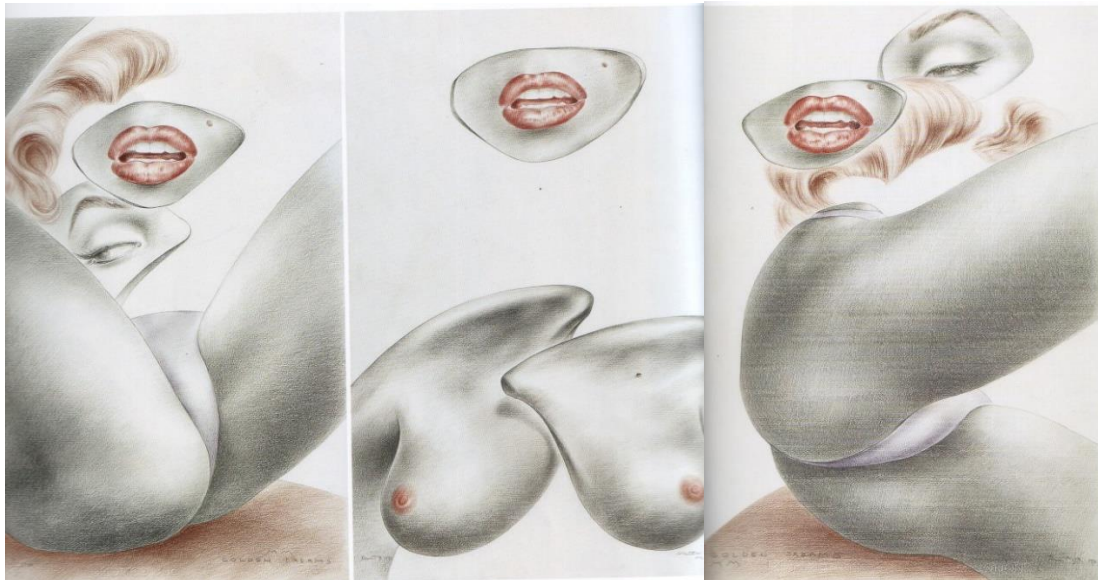


Slika 10. Kadrovi iz filma *Preludij za snajper* (Performans *Saloma*), 2015. i Dimitrije Popović, *Ples bez velova*, performans, Muzej Mimara, Zagreb, 2010. (Biškupić, 2018, 372–373).

Analiza dihotomije *erosa* i *thanatosa* u Popovićevom umjetničkom radu zahtijeva i spomen tragično preminule zanosne zvijezde Marilyn Monroe. Prema Dimitriju, ona je upravo moderno otjelovljenje ovog dualizma. »Međutim, na onoj unutrašnjoj crti kontinuiteta koja *logički* spaja sve moje tematske cjeline, a u čijem se karakteru ogledaju podjednako erotizam i smrt, lijepo i ružno, sklad i ekspresija, cjelina i rasap, Marilyn Monroe pojavljuje se kao tipičan model.« (Biškupić, 2018, 287). Popović posebno ističe tri elementa na kojima je temeljio svoju ekspresiju ove tragične dive: smrt, erotizam i ljepota (Ibid.). Kao savršena muza pop-arta, Marilyn reprezentira imperativ potrošačkog i utilitarnog društva. No, Popović stavlja naglasak na mračnu stranu njezine sudbine. Njezina ljepota je tragična, prepuna boli i iskorištavanja. Popović se igra s deformacijama njenog lica ukazujući na bolne trenutke njezinog života (slika 11). Erotizam koji ona predstavlja je direktan, pristupačan svakome i nimalo privatan. Popović promatra njeno lice spuštenih kapaka i otvorenih usana kao direktan izraz požude, ali i izdisaja smrti. Triptih *Golden dreams* (slika 12), predstavlja njezine početke kada je pozirala gola, još kao mlada djevojka s optimističnom percepcijom svijeta, no s druge strane i naglašenu erotičnost njene karijere koja je završila veoma tragično, poništavajući optimizam iz mladosti.



Slika 11. Dimitrije Popović, *M.M.*, olovka u boji, 1990. (Biškupić, 2018, 289).



Slika 12. Dimitrije Popović, triptih *Golden dreams*, olovka u boji, 1990. (Biškupić, 2018, 290–291).

Popovićeva gotovo šezdesetogodišnja karijera krije još brojne cikluse koji potvrđuju međudjelatnost *erosa* i *thanatosa*, ali ih u ovom radu, koji predstavlja samo kratki pregled, nije moguće u cijelosti prikazati. Zato su u dogovoru s umjetnikom izabrani samo određeni segmenti njegova stvaralaštva koji najbolje opisuju temu i cilj ovoga rada.

6.1. Smrt kao kralježnica umjetnosti Dimitrija Popovića

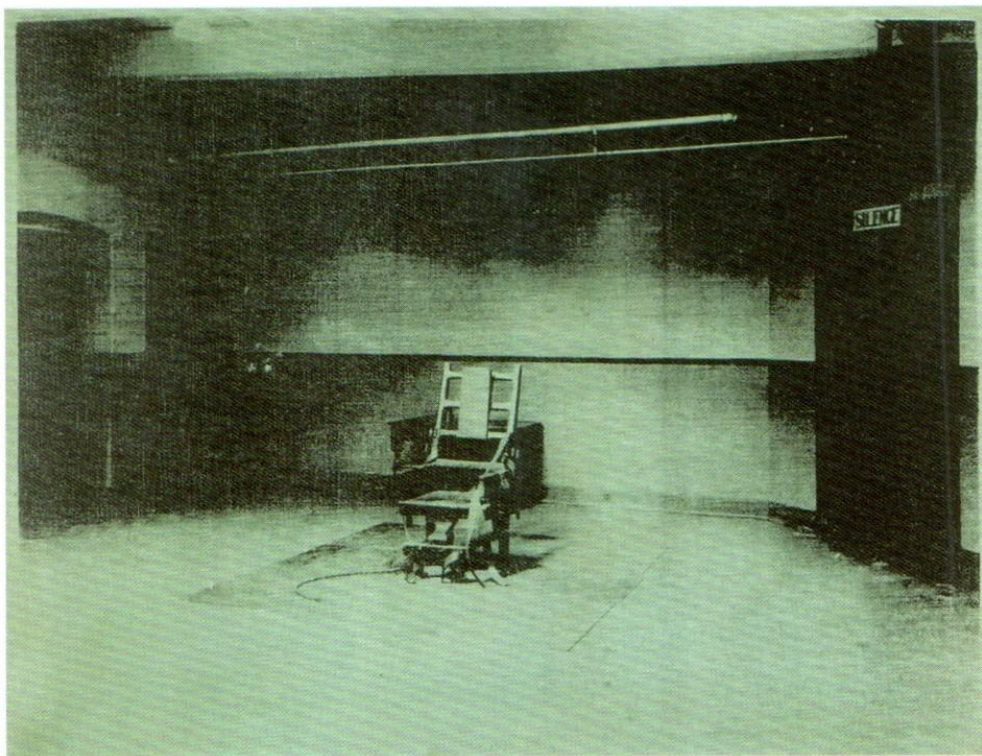
U djetinjstvu je Popovića duboko fascinirala lubanja zbog svojeg specifičnog oblika, no i radi osjećaja straha i privlačnosti koje je izazvala u njemu. »Najčešće sam ih crtao na kartonskim podlogama s kojih sam ih poslije završenog minucioznog rada izrezivao. Zabavljao sam se strašeći djecu tim mrtvačkim licima. Izrezanu lubanju s kartonske podloge polagao sam i lijepio na vunu izvađenu iz nekog starog madraca koja je zamjenjivala raščupanu kosu. Zatim bih to *mrtvačko lice* pažljivo stavio u kapuljaču neke stare vjetrovke i sve položio na uzglavlje kreveta u mojoj spavaćoj sobi. Neke bi djevojčice kada bih ih ostavio same s *mrtvacem* i zaključao ih, briznule u plač.« (Popović, 2018, 61).

Smrt je, dakle značajna i dominantna tema Popovićeve umjetnosti. Godine 2001. Popović piše knjigu *Smrt u slikarstvu*, svojevrsni osobni pregled slika iz povijesti umjetnosti

koje su ga potaknule na razmišljanje te svakako ostavile trag na njegovo stvaralaštvo. Cilj njegova literarnog rada jest dokazati da je smrt prisutna u umjetnosti od samih njenih početaka. To potvrđuje analizom likovnih djela od renesanse do posljednjih godina dvadesetoga stoljeća. Pomoću odabranih djela Popović ističe različite prikaze smrti, od radova koji prikazuju doslovnu ilustraciju smrti u obliku ljudskog leša, poput Rembrandtova *Sata anatomije dr. Tulpa* (slika 13), no i metafizičke smrti, poput *Električna stolica* Andyja Warhola (slika 14). Smrt se kod Warhola ipak da naslutiti, iako čovjekove figure nema na vidiku. Dakle, izričaj smrti ne mora uvijek biti direktan. Čovjekov strah od smrti kroz povijest dobiva sasvim nove dimenzije. Popović se ovdje referira na razvoj znanosti, posebice atomske fizike dvadesetog stoljeća koja je čovjeku otkrila mogućnost sveopćeg uništenja čovječanstva.



Slika 13. Rembrandt van Rijn, *Sat anatomije dr. Tulpa*, ulje na platnu, 1632. (Popović, 2001, 30).



Slika 14. Andy Warhol, *Električna stolica*, sitotisak i akrilna boja na platnu, 1964. (Popović, 2001, 153).

Knjigom *Likovni zapisi u doba korone* Popović daje svoj komentar na pandemiju SARS-CoV-2 virusa koja 2020. godine u potpunosti utišala svijet. Strah, paranoja, samoća i otuđenje preplavili su čovjekove misli sve do 2023. godine. Takva su stanja uvijek bila velika inspiracija umjetnicima općenito. Popović je odlučio dokumentirati svoje misli kroz ciklus likovnih eseja koji pokazuju umjetnikov pogled na navedenu problematiku. Pomoću raznih poznatih umjetničkih djela, Popović opisuje osjećaje praznine, pustoši te ljubavi za vrijeme pandemije. No, najveći fokus eseja jest smrt. Smrt je tada bila doista svakodnevna tema, ljudi su bili opsjednuti dnevnim brojkama preminulih. U eseju »Vječna zagonetka Dürerove imaginacije«, Popović se fokusira na opterećenje čovjekove psihe. Melankolija je, prema Dimitriju stanje koje je dominiralo pandemijom. On koristi gravuru *Melankolija I*, Albrehta Dürera kako bi analizirao povijest ovog stanja. Spominje mislioce od Hipokrata, Aristotela, Platona do Agrippe i Ficina. No, najveći fokus stavlja na Dürerova suvremenika, njemačkog liječnika, filozofa i alkemičara, Heinricha Corneliusa Agrippu von Nettesheima (Popović, 2021, 46). Naime, Popović tvrdi da je najveći utjecaj na Dürerovu *Melankoliju I* bio upravo Agrippa te njegovo opsežno trosveščano djelo *De occulta philosophia libri tres* gdje spominje učenje o saturnovskoj melankoliji, o kojoj je također raspravljao talijanski liječnik i filozof Marsilio Ficino. Popović dalje pomno analizira ovu mističnu gravuru te ističe kako je melankolija bila

jedini »normalan« čovjekov odgovor u pandemijskom svijetu (Popović, 2021, 45–49). On se ponovno dotiče Dürera u eseju »Apokalipsa koja je probudila Dürerov gotski gen«, u kojem pažljivo sagledava grafiku *Četiri jahača apokalipse*. Ovdje također opisuje osjećaj apokalipse koji je vladao tijekom pandemije. »Osjećaj straha i malodušnosti širi se poput virusa koji ga je prouzročio. Čovjek je u takvim situacijama ugrožene egzistencije sklon fatalističkim mislima.« (Popović, 2021, 93). Osjećaji koje on prikazuje već više od pola stoljeća postaju realnost za svaku osobu na svijetu. Promocija ove zbirke eseja nije mogla proći bez performansa. Performans *Koronino čedo* izveden je u listopadu 2021. godine u predvorju KBC-a Dubrave.



Slika 15. Dimitrije Popović, *Koronino čedo*, performans, KBC Dubrava, Zagreb, 2021. (izvor: <https://eadu.kbd.hr/?p=13764>) Pristupljeno 1. srpnja 2024.

Pandemija koronavirusa poslužila je Dimitriju kao snažan motiv i poticaj za umjetnost koja je zahvaćala okrutnu realnost. Njegovu opsjednutošću smrću dijelili su svi, no za Dimitrija, smrt je bila tema koja se protezala kroz čitav njegov život, još mnogo prije pandemije SARS-CoV-2 virusa. Tu opsesiju je još više potvrdio Cioran, čija će filozofija oblikovati Popovićevu umjetnost koju poznajemo danas.

6.2. Filozofski aspekt umjetnosti Dimitrija Popovića

U svojim literarnim radovima Popović se često poziva na razne filozofe i mislioce, od Platona, preko Dostojevskog, Nietzschea pa sve do Ciorana. No, Cioran je zasigurno ostavio najveći trag na Dimitrija. Elementi Cioranove filozofije jasno su vidljivi u Popovićevim radovima koji su gotovo sudbinski stvoreni da prate tijek misli mračnog davitelja.

Popović svoje upoznavanje s Cioranovom filozofijom dokumentira u zbirci eseja *Labirinti sjećanja* iz 2018. godine. Popovićeve veza s Cioranom započinje u jesen 1971. godine kada je upisao studij slikarstva na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Naime, pri odlasku u jednu zagrebačku knjižaru, koja je tada bila zatvorena, Popović je stao proučavati njen izlog. Uočio je knjigu *Kratak pregled raspadanja* Emila Ciorana te ju je sljedećeg jutra odlučio kupiti. Proučavao je Cioranovu crno-bijelu sliku na unutrašnjim stranicama knjige te ga je njegov portret jako zaintrigirao (Popović, 2018, 12). »Zbog loše kvalitete, tiskarskim jezikom kazano, zbog *zalivene* crne boje, tamo na profilu gdje se trebalo vidjeti piščevo oko, taj se dio lica doimao kao mračna šupljina što vodi u Cioranovu lubanju.« (Ibid.). Već sami naslovi poglavlja spomenuta Cioranova djela, poput »Na groblju definicija«, »Filozofija i prostitucija«, »Putokazi mržnje«, »Otpadnik«, »Varijacije smrti«, »Izvori samouništenja«, »Čovjek bez kože«, »U slavu ludila«, »Žena i apsolut« te »Prizivanje nesanice« posebno su zaintrigirali Dimitrija i bio je siguran da će ova knjiga ovjekovječiti njegove studentske dane (Popović, 2018, 13). »Kao dvadesetogodišnjak s izrazitim afinitetom za nadrealno, za slikare i pisce takozvanih mračnih stvaralačkih poetika, sklon provokacijama i ekscesima, svemu onom što priliči nevinoj oholosti i aroganciji mladosti, već sam nakon nekoliko pročitanih stranica bio očaran *Kratkim pregledom raspadanja*.« (Popović, 2018, 15). Ono što je zaokupilo Dimitrija pri čitanju Ciorana jest pesimistička poetičnost njegovih filozofskih formulacija te afirmacija samoubojstva. Naime, Popović je u djetinjstvu svjedočio samoubojstvu susjeda koji si je pucao pištoljem u glavu, no to nije sve. U stanu Popovićeve studentskih dana na zagrebačkom Trnskom nalazila se zapečaćena soba u kojoj se dogodilo samoubojstvo. Atmosfera pri čitanju Ciorana, pod takvih okolnostima, činila je Dimitrija pomalo uznemirenim, no upravo mu je Cioran pomogao da prihvati takvu tragičnu situaciju te da se »pomiri« s duhom samoubojice koji se ubio u njegovu stanu (Popović, 2018, 14). »Razmišljanja o smrti ionako su bila svakodnevni dio života u umjetničko-filozofskom smislu. Misao o samoubojstvu me nikada nije privlačila na način da bih, možda, jednoga dana mogao razriješiti svoju sudbinu lišavajući sam sebe života. Samoubojstvo sam smatrao slabom, najslabijom, stranom čovjekove volje. Ionako se život ubija življenjem.« (Popović, 2018, 20). S obzirom na to da je i sam Popović bio pod utjecajem Dostojevskog i Nietzschea, kroz učenja o volji i nadčovjeku, bilo je čisto prirodno da ga Cioran u potpunosti impresionira svojom negacijom svijeta.

Popović svojim motivima uistinu prenosi Cioranova filozofska učenja. Njegovi prikazi čovjeka i ljudske figure uvijek podsjećaju promatrača na njegovu smrtnost i propadanje, čime otjelovljuje Cioranovu tezu da je čovjek rođen samo kako bi umro. Stvaralaštvo Dimitrija

Popovića uvijek čini iskorak kao duboko istraživanje čovjekove psihe i egzistencije. Osjećaji patnje, mržnje i beznađa prate njegov umjetnički opus jednako kao što su pratili Cioranov filozofski rad. Popovićev pogled na svijet, neovisno o tome je li je riječ o suvremenim ili klasičnim temama, u svojoj je osnovi mračan. Uzmimo za primjer njegov prikaz ženskoga tijela. Žensko tijelo, koje se uobičajeno uzima kao uzor idealne ljepote i savršenosti, kod Dimitrija dobiva sasvim drugu konotaciju. Žena nije samo objekt ljepote, ona je za njega nešto puno dublje: majka, ratnica, svetica, bludnica, junakinja. Njezino tijelo nije uvijek savršeno, ono je sklono propadanju, ožiljcima i deformacijama. Za razliku od brojnih prikaza ženske ljepote u povijesti umjetnosti, Popović u svojim prikazima ljudskih tijela stavlja naglasak na propadanje, raspadanje, napoljetku i umiranje. A u tome i leži temeljna poruka Cioranove filozofije.



Slika 16. Gustave Coubert, *Žena u valovima*, ulje na platnu, 1868. (izvor: <https://jstor.org/stable/community.18412919>) i Dimitrije Popović, *Judita, suha igla*, 1983. (Biškupić, 2018, 119).

Već je bilo govora o Popovićevom ciklusu *Judita* iz osamdesetih godina prošloga stoljeća. Upravo je taj ciklus direktno povezao Ciorana i Dimitrija. Naime, navedeni ciklus objavljen je u istoimenoj monografiji 1986. godine u kojoj je tekst napisao poznati pjesnik i likovni kritičar Tonko Maroević. Spomenutu monografiju Popović poklanja prijateljici novinarki i publicistici Branki Bogavac Le Comte. Bogavac je slučajno sreća Ciorana na jednom predavanju na Sorbonni te mu je u razgovoru naglasila kako ga mnogi jugoslavenski intelektualci i umjetnici rado čitaju, istaknuvši također da ga je sam Popović citirao u svojim intervjuima. Zatim mu je pokazala navedenu monografiju koja je Ciorana toliko impresionirala

da je izrazio želju da upozna samog umjetnika. Popović dolazi u Pariz 1989. godine sa suprugom Jagodom i sinom Petrom te dva mjeseca ostaje u rezidenciji za umjetnike Cité internationale des arts. U međuvremenu sreće Branku Bogavac te dogovara susret s Cioranom (Popović, 2018, 30). »Četvrtak u pet sati poslije podne u Cioranovoj mansardi u ulici Odeon 21.« (Popović, 2018, 31). Popović je bio vrlo uzbuđen radi susreta s filozofom koji je obilježio njegova mladenačka promišljanja, posebno zbog činjenice da je do Ciorana bilo gotovo nemoguće doći. Prema Dimitriju, Cioran je zatočenik vlastite slobode, nevjernik koji ne može bez vjere te nihilist koji se nadahnjuje životom. S obzirom na prvotni Popovićev dojam Ciorana kao strogog i pomalo uznemirujućeg filozofa, njegova se slika o mračnom filozofu u potpunosti promijenila od trenutka njihova upoznavanja (Popović, 2018, 33). »Vrata potkrovlja otvorio je simpatičan stari gospodin sitne građe, hitrih pokreta, ljubazno se pozdravivši s nama. Smješajući se, upozorio nas je niski štok ulaznih vrata tapnuvši se rukom po glavi. *Attention.* (...) Činilo mi se da duboko ispod vedrine pogleda pritajeno drijema melankolija.« (Popović, 2018, 34). Ono mračno lice s korica knjiga je nestalo. Cioran je proveo Branku Bogavac i Dimitrija kroz zidove knjiga, časopisa i kataloga sve do dnevne sobe te ih je ponudio šljivovicom crnogorske kućepaziteljice. Cioran je s njima dijelio sjećanja iz djetinjstva i mladosti koja su utjecala na razvoj njegove filozofije. Popović je tom prilikom francuskom filozofu poklonio spomenutu monografiju *Judita*. Prelistavajući monografiju o Juditi, Cioran se prisjetio kako je kao dijete živio blizu groblja gdje se često igrao s ljudskim lubanjama kao s nogometnom loptom. I sam Popović pripovijedao je kako je kao đak često bježao iz škole na obližnje groblje na kojem se osjećao najsigurnije (Popović, 2018, 58).

No, jedan od zasigurno najzanimljivijih trenutaka tijekom razgovora zbilo se u trenutku kada je Cioranu zazvonio telefon. Naime, s vremena na vrijeme, no uvijek u isti sat poslijepodne, Ciorana je nazivao jedan mladić koji je svaki put tražio njegovo dopuštenje za samoubojstvo o kojem je razmišljao. Cioran bi ga svaki put pažljivo saslušao te na kraju odbio dati ikakvo dopuštenje bez prethodne psihijatrijske dozvole, znajući da ju neće dobiti. Iako bi odgovarao mladića od samoubojstva, svejedno mu je naglasio kako se on kao filozof i dalje u potpunosti slaže s odlukom o samoubojstvu kao neophodnom činu (Popović, 2018, 43).

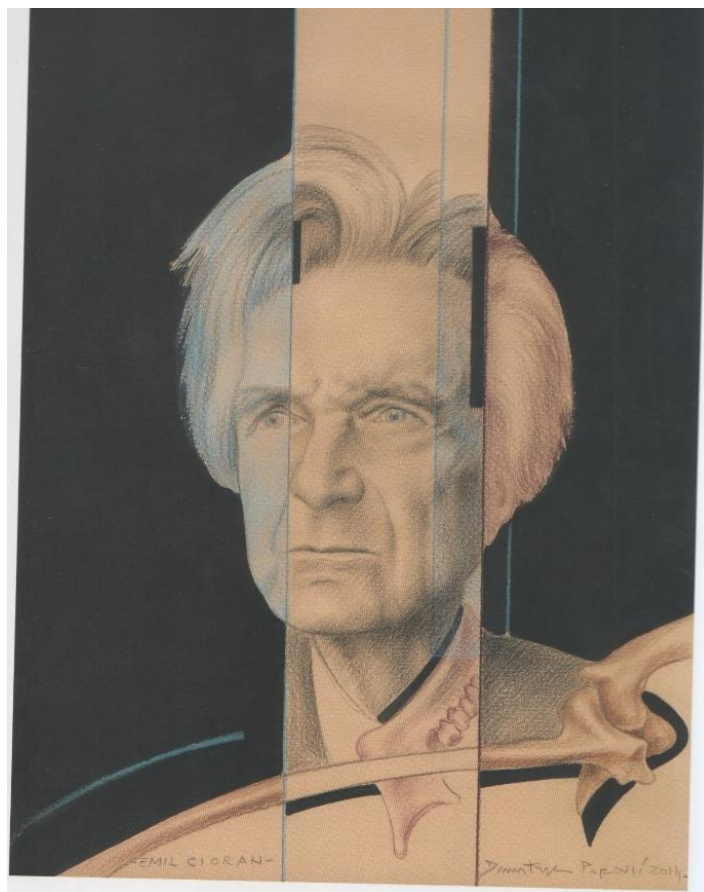
Cioran im se također povjerio i o svom poznatom problemu s nedostatkom sna. »Govorio je kako je u tim besanim noćima, beskonačno dugim, šetajući kao duh, najviše razmišljao i kako je u tim mučnim stanjima permanentne budnosti dolazio do mnogih spoznaja. Smatrao je nesanicu najvećim iskustvom koje se može doživjeti u životu.« (Popović, 2018, 41). Svaka pomisao na odgovornost činila bi ga bolesnim, osjećao je beskorisnost svakog truda.

Popović je proučavao njegovo lice obojeno melankolijom osobe koja je intelektualno superiorna i duhovno zrela radi opčinjenosti razočarenja svijetom.

Prilikom tog susreta, Cioran je dao pravo Dimitriju da izradi grafičku mapu njegovih eseja o piscima koje je posebno cijenio pod naslovom *Kratak pregled obožavanja*. No, nažalost, radi političke situacije u Jugoslaviji, nakon 1989. godine suradnja je ostala neostvarena, a Cioran je u međuvremenu i preminuo (Popović, 2018, 72). Ratne okolnosti prekinule su prijateljstvo i buduću suradnju, ali Popović krajem ljeta 1989. u Budvi sreće Branku Bogavac koju je zamolio da Cioranu proslijedi originalnu grafiku iz njegovog ciklusa *Omaggio a Dante* inspiriranom paklom. Prema svjedočanstvu Branke Bogavac, Popovićeva spomenuta grafika pronašla je svoje mjesto na zidu Cioranova stana (Popović, 2018, 74). »Bilo mi je neobično drago što je Cioran držao na zidu moju grafiku koja je nastala među prvim radovima, od kojih se desetak godina kasnije, zaokružio tematski ciklus inspiriran i posvećen djelu talijanskog pjesnika. Ta je kompozicija predstavljala suvremenu interpretaciju Danteova *Pakla*, što je u osnovi odgovaralo Cioranovu viđenju, odnosno tumačenju ovoga djela.« (Ibid.).



Slika 17. Dimitrije Popović i Branka Bogavac Le Comte kod Emila Ciorana, Pariz, 1989. (Popović, 2018, 37).



Slika 18. Dimitrije Popović, *Emil Cioran*, olovka u boji, tempera, 2014. (Biškupić, 2018, 483).

Moguće je, dakle zaključiti kako je Cioranova filozofija izvršila velik utjecaj na Popovićevo stvaralaštvo. I to ne samo po pitanju smrti, već i mržnje. Godine 2022. Popović piše djelo *Slikarstvo i mržnja: od Leonardove Meduze do dadaističke Mone Lise* u kojem daje pregled slikarskih djela u kojima je mržnja inspirativno izvorište umjetnika. Pitanje koje Popović ovdje postavlja jest zašto su mračne i tragične teme posebno inspirirajuće u kontekstu umjetničkog izričaja, ali i zašto su umjetnička djela takvih motiva zanimljivija nego ona optimistična i vedra koja slave klasičan oblik ljepote. U takvim umjetničkim djelima nerijetko se prepoznaje i motiv strasti. »[S]trast i porok unose živost u djelo koje se stvara, u djelo koje se bazira na tematu u kojem osjećaj mržnje proizvodi razne oblike negativnih stanja koje umjetnik, ovisno o svome stvaralačkom temperamentu i kreativnom senzibilitetu, transponira u svoje djelo.« (Popović, 2022, 10). Popović ovdje detaljno analizira razna umjetnička djela od *Meduze* Michelangela Merisi i Caravaggia do Duchampove *Mona Lise*.

Popovićeva djela otvaraju mnoga pitanja koja zadiru u područje ljudske psihe i egzistencije. Njegov umjetnički izričaj razgolićuje čovjekovo ponašanje, nerijetko dovodeći u fokus ružne, odbojne i groteskne trenutke života u kojima nastoji uočiti elemente lijepog. Za

Ciorana znamo da je cijenio Popovićevu umjetnost, no bi li Schopenhauer i Nietzsche dijelili takvo mišljenje? S obzirom na Nietzscheovo shvaćanje umjetnosti i kreativnosti, moguće je zaključiti da bi zasigurno cijenio umjetnost Dimitrija Popovića upravo zbog elemenata dionizijskog i apolonskog, mahnitosti i jasnoće koji u njegovim djelima postižu ravnotežu. Što se tiče Schopenhauera, moguće je diskutirati o pitanju kako bi njemački filozof definirao umjetnost Dimitrija Popovića – kao umjetnost talenta ili kao umjetnost genija. On je zaista došao u svoje vrijeme, publika ga cijeni te uživa odobrenje svojih suvremenika no, s druge strane, on također posjeduje i osobine genija poput hiperfiksacije te mašte pomoću koje stvara nezamisliva djela koja ne pripadaju samo njemu već cijelom čovječanstvu. Popović se evidentno slaže s Cioranovim pogledom na smrt, no on također pozdravlja Schopenhauerov pogled na smrt koji se sastoji u njezinu razgolićenju i približavanju čovjeku. Popovićevi radovi direktno suočavaju promatrača s nelagodnim vječnim pitanjem, što bi Schopenhauer svakako cijenio. Nietzsche bi odgovarao Dimitriju po pitanju orgijastičkog zanosa *erosa* koji je prisutan gotovo u svim njegovim ciklusima. Cioranov odnos s *erosom* je pak teže rastumačiti. Dok su Nietzsche i Schopenhauer poprilično direktni po tom pitanju, Cioran se ovdje čini pomalo izgubljen. Iako u nekolicini svojih aforizama vrlo jasno spaja *eros* i *thanatos*, teško je zaključiti radi li se o provokaciji i izrugivanju ili je doista ozbiljan. No, ono što se vrlo jasno može zaključiti jest da je Popović snažno filozofski orijentiran umjetnik koji svojim djelima izaziva promatrača na duboku refleksiju.

6.3. Razgovor s Dimitrijem Popovićem

S obzirom na to da je Popović, iako je već ušao u osmo desetljeće života, i dalje vrlo aktivan, razgovor s njim je neizbježan dio ovoga rada. Razgovor je proveden sredinom srpnja 2024. godine putem elektroničke pošte jer Popović ljetno provodi u svom rodnom kraju u Crnoj Gori.

Autorica: Schopenhauer ljudsku volju promatra kao neumornu silu koja navodi čovjeka na postizanje tek kratkoročne sreće, što rezultira dugoročnom patnjom, dok je za Nietzschea volja ipak pozitivnije prihvaćena u smislu volje za život, moći koja pokreće čovjekovu moralnu vrijednost. Na koji način Vi promatrate ljudsku volju u smislu čovjekove egzistencije?

Dimitrije Popović: Egzistencija je širok i kompliciran pojam naročito kad je sagledavamo u kontekstu filozofije i umjetnosti, dakle u okviru dvije važne discipline koje se bave svaka na svoj način, smislom čovjekovog postojanja. Dakle, šopenhauerovski kazano »svijet kao volja i predstava« stoje u uzajamnom odnosu. Za umjetnika svijet postaje predstava koju ima o toj i takvoj stvarnosti i koju transponira u kreaciju umjetničkog djela. Naravno, kada govorimo o Schopenhaueru treba imati na umu i Kanta, odnosno njegovu »stvar po sebi« koja je uvijek diskutabilna. Jer, kako mi možemo, obzirom na našu subjektivnost, biti sigurni da stvar postoji po sebi. To je bila i Schopenhauerova dilema. Po umjetniku stvar postoji na način na koji je doživljava i promišlja. U tom doživljavanju i promišljanju stvarnosti javlja se volja kao bitni pokretač bića. Volja nosi ambivalentnost zato što u snazi i volji za napretkom, za znanjem i saznanjem, paradoksalno kazano čovek, dosežući sve više i suptilnije stupnjeve spoznaje o sebi i svijetu postaje nesretan, frustriran, da ne kažem tragičan, jer nema kraja tom putu spoznaje. Stoga nužno postaje nesretan. Ljudi jesu u osnovi nezadovoljni životom. Zato je za filozofa umjetnost izvjesno pribježište. Pošto poglavito govorim kao umjetnik moram naglasiti da ono što prethodi volji jest potreba, nagon za stvaranjem, želja da se na umjetnički način izrazi nešto što je predmet umjetnikovog zanimanja da ne kažem opsesije. Tu smo već u zoni Freudovih učenja, ali stvaralaštvo kao izraz u svakom slučaju računa na volju koja je, da se tako izrazim, vanjski element ključan za otjelotvorenje ili odjelotvorenje neke zamisli ili ideje.

A: Schopenhauer i Cioran ističu slikare nizozemskog zlatnog doba u kojima nalaze svojevrsnu utjehu (Jacoba van Ruisdaela, Aerta van der Neera, Vermeera van Delfta). Zašto, prema Vašem mišljenju, oba filozofa pronalaze utjehu u nizozemskim pejzažima?

DP: Premda su generalno i Schopenhauer i Cioran percipirani kao mračni, cinični mislioci, u suštini su bili okrenuti životu i sav njihov pesimizam jest ustvari pokušaj davanja smisla postojanju. Dok smo ispunjeni voljom, kako bi rekao Schopenhauer, ne bismo trebali da brinemo o egzistenciji. Život je ono što nam je dato. Takav je kakav postoji. Cioran je po vlastitom kazivanju gotovo cijelu Francusku obišao na biciklu uživajući u pejzažima, u raznim ambijentima prirode. Vjerojatno su ova dva filozofa posebno bila sklona nizozemskim majstorima zbog iluzije o skladnom svijetu kakav daje kompozicije slika, harmonija koja vlada prizorom bez obzira da li pokazuje tamni oblak nad Delftom ili uznemireno nebo nizozemskog krajolika. Vidjeli su u tim slikama spokoj i mir toliko potreban čovjeku. Onda i danas. Možda su također u takvim slikama nalazili onaj neophodni ekvilibrij u odnosu na shvaćanje surove

stvarnosti što je odraženo u njihovoj filozofiji pa su im mirni tonovi Vermeera van Delfta bili bliži od one Michelangelove »Terribilita«.

A: Djela koja ne prikazuju golotinju kao idealnu ljepotu, već samo kao nisku senzualnost, Schopenhauer snažno osuđuje te optužuje kako takva djela nisu umjetnička. S obzirom na to da su golotinja i erotizam vrlo česti motivi Vaše umjetnosti, što mislite o Schopenhauerovoj izjavi?

DP: Premda se bavio estetikom, ovakvi Schopenhauerovi stavovi su diskutabilni. Mora se imati na umu da je veliki filozof imao problematičan odnos, kao što je poznato, sa svojom majkom i također sa ženama. Često se kvalificira i kao ženomrzac. Ali to su više pitanja za delikatni posao psihoanalize, a što nije za podcjenjivanje. Pitanje je što je idealna ljepota. Ima više ideala ljepote. Ono što je bila ljepota za renesansu nije za manirizam ili barok, za neoklasicizam i za romantizam itd. Međutim, čim je nago tijelo u pitanju, dakle golotinja, bez obzira na ideal, imanentan mu je *eros*, ono, nago tijelo, mora imati senzualnost, pa makar to bila i »niska senzualnost«. U takvim stavovima se pokazuje filozofovo nerazumijevanje suštine umjetničkog izraza. Što bi Schopenhauer rekao da vidi danas njemačke ekspresioniste, od fašističke ideologije proskribirane »degenerirane umjetnike«? U tim djelima ne bi našao ni stupanj niske senzualnosti.

A: Vaša sklonost Cioranu je jasna, no u svojim literarnim radovima često spominjete Nietzschea. Što Vas konkretno privlači u njegovoj misli?

DP: Dostojevski i Nietzsche su bili omiljeni Cioranovi autori. Kod njemačkog filozofa me posebno privlačilo ono što se najčešće krivo tumači ili pogrešno interpretira, a odnosi se na volju za moć. On ju je vidio i afirmirao u isključivo pozitivnom smislu kao snagu za čovjekov život. Zna se da je Nietzscheova sestra sklona nacionalsocijalistima predala nacistima njegove spise koji su činili djelo *Volja za moć*. Nacisti su filozofove misli preokrenuli u svrhu poznate rasističke teorije. Ali moć koja čovjeka drži i podstiče da ide naprijed usprkos porazima i nesreći da prihvati ono čuveno, *amor fati*, ljubav prema sudbini, bio je filozof pokretač. Volja za moć je volja za život kako je sam Nietzsche govorio. Ako je pisao o strogosti to je bila strogost prema sebi, prema svom biću koje je usmjereno za nova saznanja koja znaju donijeti patnju. Ali patnja ga treba jačati, poraz ga treba uzdizati, kad je najslabiji, čovjek mora biti najjači. Čovjek ne smije pokleknuti prema nevoljama koje ga snađu. Tražio je da čovjek prevladava samog sebe u smislu kontrole emocija i strasti, da obuzda sirovu prirodnost svoga bića, da se dovede u stanje ravnoteže što nije lako ostvarivo.

Težio je plemstvu duha. O njegovoj čuvenoj sintagmi »Smrt Boga« riječ je o čovjeku koji je napustio Boga, koji ga je ubio u sebi. Tu opet nalazimo uticaj Dostojevskog, o ideji o čovjekobogu. Nietzsche je pisao briljantnim stilom, često u aforističkoj formi što je odlika i Cioranovog načina izražavanja. Imao je imao istančan poetski senzibilitet.

A: Treba li, prema Vama, postojati ravnoteža između dionizijskog i apolonskog u umjetnosti?

DP: Ta podjela ustvari pokazuje da se umjetnost zasniva na tim suprotnostima. Jer ono što je u nekoj temi vehementno, razulareno, divlje, strastveno, u umjetničkoj formi mora biti skladno artikulirano. Umjetničko djelo se temelji na harmoniji.

A: Često spominjete svoju sklonost aroganciji i provokaciji u mladosti. Mislite li da su ta dva elementa prisutna u filozofiji Emila Ciorana?

DP: Ovisi kako se gleda, odnosno tumači. Na primjer, afirmirati čin samoubojstva može biti prezrenje prema životu i arogancija onoga koji prezirući život sebe može lišiti postojanja kad god to poželi. To je ekstremni oblik samosvijesti. U ovakvim se problemima koji se tiču slobodne volje Cioran nadovezuje na Dostojevskog, konkretno mislim na lik Kirilova iz romana *Bjesovi*. Arogancija u stanovitom može biti u službi umjetničkog ili filozofskog izraza. Umjetnik je kao i filozof biće izazova. Oni prihvaćaju stvarnost, ali joj se i suprotstavljaju. Opasno je prihvaćati filozofove misli bukvalno ili razumijevati tekst doslovno. Kad je jedna novinarka pitala Ciorana zašto se on sam ne ubije kad toliko zagovara samoubojstvo i na taj način pokaže svoju dosljednost, filozof je odgovorio: »Bez ideje o samoubojstvu davno bih se ubio«.

A: Sva tri filozofa, dakle Schopenhauer, Nietzsche i Cioran izdvajaju glazbu kao najvišu među svim umjetnostima. Budući da i Vi često koristite glazbu u svojim performansima, možete li objasniti u čemu se sastoji moć glazbe koja je uspjela zavesti ova tri filozofa melankoličnog raspoloženja do razine veličanja?

DP: Mislim da je moć glazbe u njenom apstraktnom, nedokučivom biću premda je neki mislioci kao Moris Merlo Ponti smatraju nižom umjetnosti od one vizualne. Treba napomenuti i ono što se malo zna da je Nietzsche imao glazbene ambicije i da je sam stvarao neke kompozicije koje su ocijenjene kao neuspjele, što ga je obeshrabrilo da dalje komponira. Također znamo njegov odnos prema Wagneru od adoracije do negacije. Veličanje Bizetove *Carmen*. Vjerojatno su navedeni filozofi glazbu osjećali ili doživljavali je na način da glazba nadilazi život, da je izvan

onih sustava kojima se povinuje život, da je izraz koji je možda najbliži pojmu slobode. U knjizi *Suze i sveci* Cioran je zaneseno pisao o Mozartu.

A: Prema mojem mišljenju, postoje mnogi elementi Cioranove filozofije u Vašim umjetničkim djelima. Slažete li se s tom tvrdnjom?

DP: U pravu si, tim prije ako se uzme činjenica da su neki autori kao Lautreamont, Dostojevski, Nietzsche i posebno sveta Tereza iz Avile bili predmet mog zanimanja u likovnom i literarnom smislu, a znamo da su navedeni autori bili važni za formiranje Cioranove filozofsko-poetske misli. Kad sam 1989. godine s Brankom Bogavac bio u Cioranovoj čuvenoj pariškoj mansardi u kojoj je stanovao, u jednom je momentu prelistavajući moju monografiju ciklusa »Judita« filozof kazao kako bi moju umjetnost najbolje mogla razumjeti Rusija Dostojevskog i Španjolska svete Tereze Avilske. Zanimljiva misao koja uključuje fenomene kao što su sakralnost i misticizam. Žao mi je da se zbog spleta okolnosti (početak rata u bivšoj Jugoslaviji i filozofovo loše zdravstveno stanje), nije ostvarila zamisao da se realizira jedna grafička mapa koja se trebala zvati *Kratak pregled obožavanja* koja bi sadržavala portrete pisaca i filozofa koje je preferirao Cioran i za koju bi tim povodom odabrao svoje tekstove. Trebalo je da se grafičko-filozofska mapa ostvari u suradnji izdavačkih kuća Galimar iz Pariza i Mladosti iz Zagreba.

A: U svojim književnim djelima često se referirate na Dürerovu personifikaciju melankolije. Smatrate li da je melankolija osjećaj koji opsjeda svakog umjetnika?

DP: Ne opsjeda svakog umjetnika, barem ne u onom smislu da bi melankolija imala bitan utjecaj na njegov umjetnički izraz. Matisse je slavio život, volio je radosna stanja duše. Njegova djela odišu optimizmom za razliku, na primjer od De Chiricovih ambijenata talijanskih ulica i trgova sablasne praznine. Pisao sam o Dürerovom grafičkom remek djelu *Melankolia*. Ako ovo stanje duha gledamo kao temperament, a ne kao patologiju, dakle bolest, u umjetnosti ima niz primjera gdje se melankolična stanja umjetnika pokazuju kao poticajna za kreaciju. Nije li Michelangelo zapisao: »Moja radost je melankolija«. Stanje melankolije je još Aristotel smatrao kao nešto što stimulatивно djeluje na stvaralaštvo umjetnika, na razmišljanja filozofa. Mnogi su umjetnici bili melankolici po prirodi svoga bića, sjetimo se samo osim spomenutog Michelangela, slikara manirista koji su bili podložni melankoliji kao Pontormo. Zatim tu su Goya, Munch, Modigliani, Giacometti ili Bernard Buffet... S melankoličnim osjećajem mogu se ostvariti velika umjetnička djela. Mirna snaga Michelangelovih alegorijskih skulptura kao

onih u kapeli Medici u Firenci prožeta je melankolijom. Između ostalog, to je bitna karakteristika njegovog genija.

A: Znamo kada je započelo Vaše zanimanje za »thanatos«, ali kada počinje zanimanje za »erosom« te kako dolazi do povezivanja tih tema u Vašim radovima?

DP: *Eros i thanatos su neodvojivi i u njihovoj prožetosti ogleda se zanimljivost tema kojima sam se bavio, a u kojima ova dva stanja ili kako ih Freudova psihoanaliza tretira kao dva nagona imaju bitnu ulogu. To su Judita, Saloma, Marija Magdalena, Kleopatra kao i moderna femme fatale Marilyn Monroe. U mojim najranijim radovima nastalim krajem šezdesetih godina i početkom sedamdesetih kada sam puno radio kolaže i asamblaže, elementi erosa i smrti su značajno naglašeni kao na primjer u asamblažima, Osvijetljena noć iz 1972., Opsjednuta nevinost 1974. ili u kolažu Esmeralda iz 1972. godine.*

A: Požuda, smrt i ljepota – kako biste Vi povezali ova tri pojma jednom rečenicom?

DP: Sva tri pojma daju vitalnu snagu i tajnu umjetnosti.

A: U knjizi Labirinti sjećanja spominjete kako ste izrađivali maske u obliku lubanje i njima plašili djevojčice, kao i situaciju iz vremena kada ste živjeli u stanu na Trnskom, gdje ste strašili djevojku s pričom o duhu čovjeka koji se ubio u Vašem stanu. Postoje li elementi šoka u Vašoj umjetnosti u smislu želje zastrašivanja promatrača?

DP: U djetinjstvu sam namjerno želio izazvati šok kod djece, posebno su se djevojčice, moja sestra i njene prijateljice strašile od mojih horor izmišljanja. Zazirale su također od knjiga koje sam volio prelistavati kao što su anatomske atlasi. Privlačila me, ali na neki način istovremeno odbijala unutrašnja građa čovjekovog tijela, taj da se tako izrazim, anatomske interijer s organima zahvaljujući kojima funkcioniramo. Ono što ću kasnije osvijestiti, a što sam u tim danima samo osjećao, bila je ljepota forme tih organa, njihova boja te posebno oblici kosti, zglobova, rebara, lubanja. Sve su to savršene forme i uvijek inspirativne. Kao profesionalni umjetnik nikada nisam imao želju da nekoga šokiram svojim djelom, da izazovem eksczes. Drugi je problem što netko od gledatelja, konzumenata umjetnosti, ono što izlažem može doživjeti kao provokaciju ili šok. Najčešće se tada radi o neznanju, o slaboj informiranosti konzumenta. Kada je, na primjer, Severina kao Saloma u mom performansu *Ples bez velova* 2010. godine u sklopu izložbe ciklusa *Saloma* nosila odsječenu glavu Ivana Krstitelja na srebrnom pladnju i pokazivala je mnogobrojnoj publici pred Muzejom Mimara, neki od prisutnih su bili zbunjeni

i šokirani. Smatrali su to bizarnim pretjerivanjem, blasfemijom, morbidnom provokacijom. Problem je u tome što nisu poznavali taj dio priče iz *Novog zavjeta*, niti su čitali Wildeovu dramu *Saloma* kada zanosna plesačica ljubi mrtva prorokova usta. Saloma se okrutno sveti zbog neuzvraćene ljubavi. Tim poljupcem doživljava istovremeno moć i poraz vlastitog *erosa*. Ono što želim u takozvanim »mračnim temama« kojima se bavim, bilo da su mitske, sakralne ili svjetovne, jest da dam novi suvremeni oblik, novi izraz staroj temi, a da njena suština ostane ista. To je uvijek veliki izazov za umjetnika. Ostati u temi, a biti drugačiji od prethodnika koji su se bavili istim motivom.

A: Prema Nietzscheu, ljubav je želja za posjedovanjem, muškarac želi posjedovati ženu, a ona želi biti posjedovana. S obzirom na to da Vi uglavnom prikazujete žene kao moćna i samosvjesna bića, slažete li se s tom konstatacijom?

DP: Ljubav se zasniva na uzajamnosti partnera. To je dosta složen odnos koji u rijetkim slučajevima izdrži dugotrajnu uzajamnost, razumijevanje, poštovanje i podršku u zajedničkom življenju. Kod Nietzschea je stvar složena u smislu da je veliki mislilac koji je, kako kažeš, želio posjedovati ljubav, doživio razočarenje u svom emotivnom životu. Kad ga je, za mnoge u to doba fatalna žena Lu Salome ostavila, ne uzvativši mu ljubav, teško je podnio taj, kako ga je doživio, poraz. Čak se nije ustručavao da ovu zanimljivu ženu jake osobnosti uvrijedi nazvavši je »majmunče« te kazavši da je njena ženstvenost felerična jer »nema grudi« dobra strana, ironično kazano, tog ljubavnog neuspjeha, rezultirala je vrhunskim ostvarenjem *Tako je govorio Zaratustra*. Tu se javlja ideja o nadčovjeku koja također ima korijene u Dostojevskom, u *Zapisima iz mrtvog doma*, djelu koje je Nietzsche dobro poznao. Bio je fasciniran psihičkom energijom robijaša koju opisuje Dostojevski, energijom ljudskog bića koja je u ovom slučaju negativno bila usmjerena. Te su misli posebno bile važne za mladog Nietzschea, za ideju o nadčovjeku. Inače za Nietzschea se, kao i za Schopenhauera, smatra da je u suštini mrzio žene. Uvijek se naglašava ono »ideš li kod žene ne zaboravi bič«. To se, naravno ne treba doslovno shvaćati. Njegova smrt od sifilisa također može biti indikativna. Ali u osnovi Nietzsche je afirmativno govorio o ženi. Smatrao je da ona ne treba težiti izjednačavanju s muškarcem i tako ostvarivati svoju moć, nego treba afirmirati ono što po prirodi ona jest, što jest njena izvorna moć, dakle žena u najsloženijem smislu te riječi, koja daje život rađanjem, koja je snažna, mudra, zavodljiva, tajanstvena, hrabra...

A: Prema Schopenhaueru i Nietzscheu, muškarcu sama priroda brani vjernost. Muškarac može oploditi koliko god žena želi u godinu dana, dok žena može donijeti na svijet samo jedno dijete

godišnje. Muškarci, dakle idu protiv svoje prirode kada su vjerni samo jednoj ženi. No, zaboravljaju li oni na fatalnost i okrutnost žene (poput Judite ili Salome)?

DP: Što se tiče odnosa muškarca i žene u slučaju ova dva velika njemačka filozofa koliko je intrigantno toliko je i nezahvalno govoriti o tome, jer su i Schopenhauer i Nietzsche specifični slučajevi. Naime, malo se zna o njihovom ljubavnom životu. S druge strane, vlada opće mišljenje da su bili mizogini. Spominjao sam kompliciran odnos Schopenhauera s njegovom majkom. Također se zna, premda je privlačio žene svojom pojavom i svojim intelektom, da je živio u nekoj vrsti celibata. Po nekoj priči je čak jednu »napasnicu« fizički odgurnuo od sebe te je zbog njenog pada morao do kraja života plaćati neku vrstu odštete. Nietzscheov odnos sa sestrom Elizabetom je po onima koji su se bavili filozofovom biografijom bio takav da se čak sumnja na njihovu incestnu vezu. Spomenuo sam ljubavni poraz s Lu Salome. Također se smatra da je Nietzsche imao »problem sa svojim tijelom« te da je, inače boležljiv, također živio u nekoj vrsti celibata. Međutim, zna se da je imao sifilis što se po nekima (teoretičar Nikola Milošević) smatra da je razlog u homoseksualizmu. Dakle, sve kazano treba gledati s velikom dozom opreza kada se donosi mišljenje o odnosu kakav su imali prema ženama ova dva mislioca. Očito da je kod oba filozofa postojao neku duboki kompleks, možda, kako bi rekli psihoanalitičari, nisu imali u sebi dovoljno razvijenu *animu* pa je moguće da su osjećali neku vrstu straha od žene. Kao lucidni mislioci bili su sigurno svjesni moći koju posjeduje žena i u tom smislu imali strah prema potencijalnim Juditama i Salomama koje su bile njihove suvremenice.

A: Zašto žene prevladavaju kao Vaš likovni subjekt, jesu li žensko tijelo i psiha bolja reprezentacija erosa i thanatosa od muškog?

DP: Žena u svoj svojoj složenosti, u privlačnoj tajni njenog bića, predstavlja dominantnu temu u mom stvaralaštvu. Izražava se u raznim aspektima njene posebnosti. Dakle, od mitske ili povijesne, svjetovne ili sakralne teme u kojoj je žena glavni akter predstavlja neiscrpno izvoriste za umjetničku transpoziciju. Privlačna snaga *erosa* i *thanatosa* koja se može izraziti u određenim temama, svojim interpretativnim bogatstvom nadilazi one mogućnosti kojima bi se ljubav i smrt mogle izraziti tijelom muškarca. To je moje uvjerenje. Uostalom i povijest umjetnosti, generalno kazano, pokazuje dominaciju ženskog tijela kao predmeta zanimanja umjetnika. O tome sam pisao u knjizi *Žensko tijelo u ogledalu slike*. Zar nije još onaj prehistorijski umjetnik imajući potrebu da se izrazi oblikovao *Vilendorfsku Veneru* pokazujući

nam kako postoji nešto iskonsko, neimenovano, što tijelo žene čini toliko privlačnim i zanimljivim.

A: Je li je Vaša umjetnost svojevrsni »memento mori« ili »memento vivere«?

DP: *Memento vivere* ima smisla samo ako smo svjesni onoga što nam govori *memento mori*. Egzistencijalistička misao da je čovjek počeo živjeti onda kad je postao svjestan svoje smrtnosti precizno određuje suštinu postojanja. Čovjek je smrtno biće. Moja umjetnost je na stanovit način simbolička slika koja zrcali *memento mori*, ali paradoksalno odražava kroz misao o čovjekovoj prolaznosti i smrti veličanje života. Umjetnost na metafizički način nadilazi smrt.

A: Već je poznato da gotovo Vaša svaka umjetnička događanja u sebi sadrže element performansa. Koja je uloga performansa u Vašoj umjetnosti?

DP: Svi moji performansi proizlaze iz karaktera teme kojom se bavim. Na neki način tema se produžava u živu radnju ovog likovno scenskog medija. Svaki je performans osmišljen na način da maksimalno izražava suštinu teme koju izražava. Uvijek je u strogoj funkciji teme.

A: Možete li mi pomnije opisati performans iz 2021. godine koji je izveden prilikom promocije Vaše knjige Likovni zapisi u doba korone?

DP: Radi se o performansu kojeg sam nazvao *Koronino čedo*. Naime, od početka pandemije izazvane koronavirusom nisam spadao u one koje je ta strašna stvarnost kojoj smo svjedočili inhibirala, stvarala malodušnost, ubijala volju za radom. Svaka je stvarnost, pa i najcrnja, poticajna za umjetnost. Knjiga likovnih eseja koju sam naslovio, *Likovni zapisi u doba korone* je djelo koje je nastalo tijekom pandemije i prva knjiga kod nas koja je na likovni način govorila o tom vremenu. Na pisanje tekstova me potakao jedan TV izvještaj o strašnim učincima smrtonosnog virusa u Italiji. Naime 2019. godine sam imao izložbu u Rimu. U nekim dijelovima Vječnog grada se nije moglo bukvalno mimoilaziti s brojnim turistima. Pred znamenitostima Citta Eterna bile su nepregledne kolone radoznalih posjetitelja. Samo par mjeseci kasnije ti su isti ambijenti, isti trgovi i ulice bili avetinjski prazni. Korona je harala. Nekom izazvanom mračnom asocijacijom ti su me prizori podsjetili na De Chiricove metafizičke kompozicije, na avetinjski prazne ambijente talijanskih trgova i ulica. Tako je nastao prvi tekst. Želio sam one probleme koje je stvarala korona, strah od smrti, melankolija, paranoja, depresija, osamljenost... dakle, uobičajene ljudske privatne probleme koji su okolnostima pandemije postali javni, opći problemi, povezati s odabranim umjetničkim

djelima. Spojiti medicinu i umjetnost. Po karakteru teme knjige najprikladniji prostor za njenu promociju bila je bolnica KBC Dubrava koja je u to vrijeme bila Covid centar u Hrvatskoj. Ususret mojoj zamisli izašao je ravnatelj bolnice prof. dr. sc. Ivica Lukšić, dr. med. Osigurao je sve što mi je bilo potrebno za promociju i performans. Dakle, u velikom holu bolnice Dubrava, u vrijeme ponovnog rasta broja oboljelih, pred ograničenim brojem prisutnih koji su morali predočiti potvrdu o cijepljenju, u mjesecu listopadu održana je promocija i performans. Manekenka Ivana Majstorović ležala je u svečanoj haljini na bolničkom krevetu kojeg su gurale dvije medicinske sestre sporo se krećući dugim holom između dva reda prisutnih do stola gdje su sjedili predstavljači knjige. Klimaks performansa bio je kada je manekenka polaganom kretnjom ruku sa trbuha podizala uvis zlatni fetus koji je imao po tijelu izbočine kao kratke pipke što je asocijalo na model virusa korone. Dramatiku te kretanje potencirao je glazbeni fragment koji sam odabrao iz Ligetijevog *Requiema*. Stvarnost života i umjetnosti su se prožimali. Performans sam nazvao *Koronino čedo*, jer je virus mutirao, rađajući nove verzije korone. Bilo je to veće koje ću posebno pamtit.

A: Mislite li da je filozofija neophodna za proučavanje umjetnosti općenito?

DP: Svakako. Umjetnost i filozofija se u suštini bave istim problemom. Jer ono što za filozofa predstavlja problem bitka, za umjetnika predstavlja problem bića. Jedno proizlazi iz drugog. Umjetnost je vizualni filozofski rječnik. Fenomeni ontologije, odnosno njene kategorije mogu biti velike teme umjetnosti.

7. Zaključak

U ovom teorijskom radu prikazana je poveznica između umjetnosti i filozofije kroz pojmove *erosa* i *thanatosa*. Pomoću mračne umjetnosti Dimitrija Popovića, čiji radovi otjelovljuju požudu, ljepotu te smrt, predstavljena je komplementarnost navedenih područja. Kroz proučavanje ključnih figura nihilističke i pesimističke filozofije, Schopenhauera, Nietzschea te posebice Ciorana, prikazano je kako umjetnost služi ne samo kao sredstvo izražavanja, već kao ozbiljan odgovor na egzistencijalni očaj. Korelacija umjetnosti i filozofije je naročito prisutna u prikazanom stvaralaštvu Dimitrija Popovića koji kroz razne umjetničke izričaje prikazuje rezultate svojih promišljanja o ljudskoj psihi i vječnim egzistencijalnim pitanjima.

Rad je započet kratkim prikazom filozofskih osnova na kojima počiva ova analiza. Predstavljena je Schopenhauerova filozofija pesimizma, učenje o volji te estetika, s naglaskom na teoriju genija. Schopenhauerov filozofski diskurs pruža temelj pomoću kojeg se dalje prikazao razvoj misli o fundamentalnim egzistencijalnim pitanjima te umjetnosti. Zatim je predstavljena Nietzscheova filozofija koja konceptom volje za moć te kritikom nihilizma pruža okvir za razumijevanje umjetnosti Dimitrija Popovića zbog prikaza života kao borbe i konflikta. Nietzscheovu ideju o afirmaciji života, unatoč strahotama i patnjama, moguće je uvidjeti u Popovićevim dinamičnim te, prema nekima, provokativnim umjetničkim djelima. Njegova djela prikazuju ekstremne emocije te na taj način pozivaju promatrača da se suoče s vlastitim strastima života te neizbježnoj smrti. Nakon kratkog prikaza Schopenhauerovih i Nietzscheovih temeljnih filozofskih i estetičkih misli, prikazan Cioranov radikalni nihilizam koji direktno utječe na Popovićevo stvaralaštvo. Njihova je komplementarnost vidljiva u istraživanjima teme dekadencije, propadanja i praznine. Cioranova teza da je smrt ta koja je u fokusu života pojedinca, svoje otjelovljenje dobiva upravo u umjetničkim radovima Dimitrija Popovića, posebice kroz dualizam *erosa* i *thanatosa*.

U radu je također dan osvrt na početke istraživanja pojmova *erosa* i *thanatosa*, s posebnim naglaskom na smrt. Ova dva osnovna, pogonska principa, iz psihoanalitičke teorije Sigmunda Freuda, bila su čest predmet rasprave raznih mislilaca. Stoga je prikazano stajalište svih navedenih filozofa o ovoj mističnoj dualnosti. Povezivanjem spomenutih koncepata s umjetničkim izrazom, ovaj rad je prikazao kako je Popovićev opus viđen kao svojevrsna vizualna filozofija. Umjetnost na taj način postaje predmetom filozofskog istraživanja koje nudi

nova razumijevanja te interpretaciju ljudskog postojanja. Promatrač tako dobiva mogućnost aktivnog sudjelovanja u filozofskom dijalogu.

Popovićevi radovi izazivaju promatrača da preispita konvencionalne ideje o estetici, no i brutalnu realnost egzistencije kao takve. Njegova umjetnost kao moć transformacije može se očitovati kroz aktivni nihilizam Friedricha Nietzschea, u kontekstu stvaranja novih vrijednosti. Pasivni nihilizam je također prisutan u Popovićevoj umjetnosti kroz prikaze očaja i beznađa. Njegova djela često »skaču« između ova dva stanja te na taj način prikazuju snagu, no i ranjivost čovjekova duha. Nietzscheovo prevladavanje nihilizma te suočavanje sa surovom stvarnošću života također se može lako uočiti u Popovićevoj umjetnosti. Iako Nietzscheovo shvaćanje *erosa* i *thanatosa* nije eksplicitno kao što je to kod Schopenhauera ili Ciorana, ipak bi mogao ponuditi određeni okvir za razumijevanje Popovićevih djela u kontekstu ljudske patnje. Kroz svoje stvaralaštvo, Popović nudi sintezu filozofskih ideja i estetičkih izraza, on ne istražuje samo elemente života i smrti, ljepote i ružnoće te ljubavi i požude, već naglašava i krhkost ljudske egzistencije te trajnu borbu između stvaralačkih i destruktivnih sila unutar svakog pojedinca. Požuda, smrt i ljepota daju snagu umjetnosti. *Eros* kao sila stvaranja, ljubavi i požude te *thanatos* kao sila uništenja, smrti te destrukcije simboliziraju osnovne pokretače ljudske egzistencije. Popović istražuje međudjelatnost navedenih elemenata koji oblikuju čovjeka i njegovo iskustvo te ih manifestira kroz svoja inspirativna umjetnička djela.

Ovim radom se također pokazala interdisciplinarnost teme u smislu pristupa proučavanja umjetnosti. Povijest, filozofija i psihologija imaju mogućnost pružiti nužne alate za razumijevanje zahtjevnih metafora koje su skrivene unutar umjetničkog djela. Popovićeva umjetnost savršen je kandidat za takvu analizu s obzirom na složenosti svojih motiva koji živopisno prikazuju povijest čovječanstva te kulture, kompleksnu čovjekovu psihu uz najdublje aspekte čovjekove egzistencije uopće. Sam Popović ističe kako umjetnost i filozofija imaju zajednički konačni cilj, a to je upravo istraživanje te razumijevanje čovjekove prirode.

O Popovićevoj umjetnosti napisani su mnogi umjetnički i kritički radovi, no povezanost njegove umjetničke misli s filozofskom predstavlja još uvijek otvorenu temu koja zahtijeva detaljnije istraživanje. Bitno je naglasiti važnost kontinuiranog preispitivanja te reinterpetaciju postojećih umjetničkih i filozofskih paradigma. Filozofija svakako daje bogat okvir za istraživanje umjetnosti te se nadam da će ovaj rad potaknuti daljnja istraživanja o međudjelovanju navedenih komplementarnih područja. Iako je Popović, poput Ciorana, Nietzschea i Schopenhauera, naizgled »mračan« mislilac, njegova umjetnost poziva na život i njegovo slavlje. To je u konačnici i poruka svih navedenih filozofa, čak i Ciorana koji direktno

zagovara samoubojstvo. Svi navedeni filozofi, koliko god nihilistički ili pesimistički bili nastrojeni, zagovaraju određeni spektar slavlja života. Smrt, ljepota i požuda će uvijek biti predmet zanimanja ovog svijeta. Zadaća je filozofa i umjetnika da približe te fenomene čovječanstvu, omogućujući dublje razumijevanje koje potencijalno može unaprijediti kvalitetu ljudskog života. Umjetnost Dimitrija Popovića djeluje upravo u tom smislu, ona služi poput određenog podsjetnika na smrtnost i seksualnost čovjeka. »Ko ne vidi smrt u ružičastom, boluje od daltonizma srca.« (Cioran, 1998, 117).

Literatura

Alperson, P. (1981). »Schopenhauer and musical revelation«. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40 (2), 155–166.

Biškupić, B. (2018). *Dimitrije Popović, 1966. – 2018.*, Zagreb: Skaner Studio.

Bosquet, A. (1995). »Cioran antéchrist ou prophète?« *Revue des Deux Mondes*.

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. (2024, 11. svibnja). Richard Avedon. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Richard-Avedon> (Pristupljeno: 20. lipnja 2024.)

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. (2024, 4. travnja). Jacob van Ruisdael. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Jacob-van-Ruisdael> (Pristupljeno: 20. lipnja 2024.)

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. (2024, 5. travnja). Salomon van Ruysdael. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Salomon-van-Ruysdael> (Pristupljeno: 20. lipnja 2024.)

Carter, C. (1990). »Eros and thanatos: Images of life and death in contemporary art«. *Philosophy Faculty Research and Publications*.

Cioran, E. (1998). *Silogizmi gorčine*, Novi Sad: Budućnost.

Cioran, E. (2009). *Brevijar poraženih*, Zagreb: Drugi smjer.

Cioran, E. (2013). *O nedaći biti rođen*, Zagreb: Jesenski i Turk.

Cioran, E. (2019). *Zli demijurg*, Beograd: Dereta.

Cioran, E. (2020). *Kratak pregled raspadanja*, Beograd: Dereta.

Cioran, E. (2023). *Suze i sveci*, Zagreb: Jesenski i Turk.

Dienstag, J. F. (2001). »Nietzsche's dionysian pessimism«. *The American Political Science Review*, 95 (4), 923–937.

- Dienstag, J. F. (2004). »Tragedy, pessimism, Nietzsche«. *New Literary History*, The Johns Hopkins University Press, 35 (1), 83–101.
- Dolson, G. N. (1901). »The influence of Schopenhauer upon Friedrich Nietzsche«. *The Philosophical Review*, 10 (3), 241–250.
- Dries, M. (2017). »Memento mori, memento vivere: Early Nietzsche on history, embodiment, and value«. *Journal of Nietzsche Studies*, 48 (1), 29–55.
- Gabbard, G. (1996). *Love and hate in the analytic setting*, Northvale: Jason Aronson Inc.
- Green, L. D. (1930). »Schopenhauer and music«. *The Musical Quarterly*, 16 (2), 199–206.
- Hatab, L. J. (1987). »Nietzsche, nihilism and meaning«. *The Personalist Forum*, 3 (2), University of Illinois Press, 91–111.
- Higgins, K. (1986). »Nietzsche on music«. *Journal of the History of Ideas*, 47 (4), 663–672.
- Jurić, H. (2005). »Svijet kao samovolja i predrasuda: Schopenhauer o spolnosti i o ženama«. *Filozofska istraživanja*, 25 (4), 791–804.
- Li, G. (2016). »Nietzsche's nihilism«. *Frontiers of Philosophy in China*, 11 (2), 298–319.
- Love, F. R. (1979). »Nietzsche, music and madness«. *Music & Letters*, 60 (2), 186–203.
- Marcuse, H. (1966). *Eros and civilization*, Boston: Beacon press.
- Nietzsche, F. (1972). *Volja za moć*, Beograd: Prosveta.
- Nietzsche, F. (1988a). *Volja za moć*, Zagreb: Mladost.
- Nietzsche, F. (1988b). *Sumrak idola*, Beograd: Grafos.
- Nietzsche, F. (1989). *Vesela nauka*, Beograd: Grafos.
- Nietzsche, F. (1997). *Rođenje tragedije*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Nietzsche, F. (1999). *Antikrist*, Zagreb: Izvori.
- Nietzsche, F. (2001). *Tako je govorio Zaratustra*, Zagreb: Moderna vremena.
- O'Flaherty, J. C., & Friedrich, W. P. (1970). »Eros and creativity in Nietzsche's birth of tragedy«. vol. 67. U S. Mews (ur.), *Studies in German Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries: Festschrift for Frederic E. Coenen*, University of North Carolina Press. 83–104.

- Popović, D. (2001). *Smrt u slikarstvu*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Popović, D. (2018). *Labirinti sjećanja*, Zagreb: Litteris.
- Popović, D. (2021). *Likovni zapisi u doba korone*, Zagreb: Skaner Studio.
- Popović, D. (2022). *Slikarstvo i mržnja*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Regier, W. G. (2004). »Cioran's insomnia«. *MLN*, 119 (5), 994–1012.
- Regier, W. G. (2005). »Cioran's Nietzsche«. *French Forum*, 30 (3), 75–90. University of Pennsylvania Press.
- Schopenhauer, A. (1981). *Svet kao volja i predstava* (prvi tom, drugi deo), Beograd: Grafos.
- Schopenhauer, A. (2011). *The World As Will And Idea (Vol. 1 of 3)*, The Project Gutenberg EBook
- Schopenhauer, A. (2012a). *O geniju*, Zagreb: Cid-nova.
- Schopenhauer, A. (2012b). *The World As Will And Idea (Vol. 2 of 3)*, The Project Gutenberg EBook
- Schopenhauer, A. (2012c). *The World as Will and Idea (Vol. 3 of 3)*, The Project Gutenberg EBook
- Schopenhauer, A. (2017). *O smrti i postojanju*, Zagreb: Cid-nova.
- Schopenhauer, A. (2020). *O esteticima, učenosti i knjigama*, Zagreb: Cid-nova.
- Sunajko, G. (2023). *Estetika genija*, Zagreb: Durieux.
- Vandenabeele, B. (2003). »Schopenhauer, Nietzsche, and the aesthetically sublime«. *The Journal of Aesthetic Education*, 37 (1), 90–106.
- Weiss, J., & Cioran, E. (1986). »An interview with Cioran«. *Grand Street*, 5 (3), 105–140.

Popis slikovnih priloga

Slika 1. Urs Graf, *Two mercenary soldiers approach a seated prostitute while Death sits in a tree, pointing to an hourglass*, bakropis, 1524. (izvor: <https://www.jstor.org/stable/community.24888117>).

Slika 2. Vincent iz Kastva, *Ples mrtvaca* u crkvi sv. Marije na Škrilinah kraj Berma (detalj), freska, 1474. (izvor: <https://www.istrapedia.hr/hr/natuknice/713/ples-mrtvaca>).

Slika 3. Nicolaus Gotz (izdavač), *Ars moriendi*, drvorez, oko 1475. (izvor: <https://www.jstor.org/stable/community.18674573>).

Slika 4. Dimitrije Popović, *Osvijetljena noć*, asamblaž, 1972. (Biškupić, 2018, 31).

Slika 5. Dimitrije Popović, *Ornamentalna anatomija Carla Crivellia*, kolaž, 1972. (Biškupić, 2018, 67).

Slika 6. Dimitrije Popović, *Masturbator (Maldoror)*, olovka u boji, 1974. (Biškupić, 2018, 34).

Slika 7. Dimitrije Popović, *Nexus (Hommage à Sade)*, 1980, pero, tuš, platno, 1980. (Biškupić, 2018, 74).

Slika 8. Dimitrije Popović, *Judita*, pero, tuš, akvarel, tempera, 1984. i Dimitrije Popović, *Judita*, kolor print, akrilik, 2009. (Biškupić, 2018, 151).

Slika 9. Dimitrije Popović, *Saloma*, kolor print, akrilik, olovka u boji, 2010. (Biškupić, 2018, 379).

Slika 10. Kadrovi iz filma *Preludij za snajper (Performans Saloma)*, 2015. i Dimitrije Popović, *Ples bez velova*, performans, Muzej Mimara, Zagreb, 2010. (Biškupić, 2018, 372–373).

Slika 11. Dimitrije Popović, *M.M.*, olovka u boji, 1990. (Biškupić, 2018, 289).

Slika 12. Dimitrije Popović, triptih *Golden dreams*, olovka u boji, 1990. (Biškupić, 2018, 290–291).

Slika 13. Rembrandt van Rijn, *Sat anatomije dr. Tulpa*, ulje na platnu, 1632. (Popović, 2001, 30).

Slika 14. Andy Warhol, *Električna stolica*, sitotisak i akrilna boja na platnu, 1964. (Popović, 2001, 153).

Slika 15. Dimitrije Popović, *Koronino čedo*, performans, KBC Dubrava, Zagreb, 2021. (izvor: <https://eadu.kbd.hr/?p=13764>) Pristupljeno 1.srpnja 2024.

Slika 16. Gustave Coubert, *Žena u valovima*, ulje na platnu, 1868. (izvor: <https://jstor.org/stable/community.18412919>) i Dimitrije Popović, *Judita*, suha igla, 1983. (Biškupić, 2018, 119).

Slika 17. Dimitrije Popović i Branka Bogavac Le Comte kod Emila Ciorana, Pariz, 1989. (Popović, 2018, 37).

Slika 18. Dimitrije Popović, *Emil Cioran*, olovka u boji, tempera, 2014. (Biškupić, 2018, 483).