Istina kao kriterij umjetničkih djela

Čačić, Antonia

Doctoral thesis / Disertacija

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Philosophy and Religious Studies / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet filozofije i religijskih znanosti**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:260:272788

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Repozitorij Fakulteta filozofije i religijskih znanosti

Repozitorij diplomskih i doktorskih radova

Repository / Repozitorij:

REPOSITORY OF FACULTY OF PHILOSOPHY AND RELIGIOUS STUDIES - Repository of master's thesis and phd

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zagrebu

Fakultet filozofije i religijskih znanosti

Antonia Čačić

ISTINA KAO KRITERIJ UMJETNIČKIH DJELA

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2022.

Sveučilište u Zagrebu

Fakultet filozofije i religijskih znanosti

Antonia Čačić

ISTINA KAO KRITERIJ UMJETNIČKIH DJELA

DOKTORSKI RAD

Mentor:
dr. sc. Ivan Dodlek

Zagreb, 2022.

University of Zagreb

Faculty of Philosophy and Religious Studies

Antonia Čačić

TRUTH AS A CRITERION OF WORKS OF ART

DOCTORAL DISSERTATION

Supervisor:
Ivan Dodlek, PhD

Zagreb, 2022

Informacije o mentoru

Ivan Dodlek rođen je 1980. u Belici. Na Katoličkom bogoslovnom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu diplomirao je 2003. Poslijediplomski doktorski studij filozofije na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu upisuje akad. godine 2008./ 2009. s temom doktorske disertacije *Dijaloški karakter umjetničkog djela*. Doktorirao je 2012., a iste je godine zaposlen najprije kao viši asistent, a zatim 2017. godine kao docent na Katedri filozofije Katoličkog bogoslovnog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu gdje predaje kolegije iz znanstvenog polja filozofije pri Katedri filozofije na istom fakultetu. Znanstveno djeluje na području humanističkih znanosti. Od važnijih znanstvenih radova objavio je:

Dodlek, Ivan (2011). Aristotelovo određenje tragičnoga. *Metodički ogledi*, 18(2), 31-39.

Dodlek, Ivan (2013). Hermeneutički identitet umjetničkog djela. *Nova prisutnost*, 11 (1), 37-55.

Dodlek, Ivan (2013). Buberova filozofija dijaloga i umjetnost kao susret. *Filozofska istraživanja*, 129 (1), 83-95.

Dodlek, Ivan (2014). Dosada i medijski spektakl. U: Hrvoje Jurić; Sead Alić (ur.), *Filozofija i mediji* (str. 271-284). Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo – Centar za filozofiju medija i mediološka istraživanja.

Dodlek, Ivan (2015). Umjetnost kao kontemplacija: Kupareova integralna estetika. *Kolo: Časopis Matice hrvatske za književnost, umjetnost i kulturu*, 25(1), 112-122.

Dodlek, Ivan (2015). Umjetnost kao očovječenje. Antropologija u estetičkoj misli Rajmunda Kuparea. *Bogoslovska smotra*, 85 (4), 957-978.

Dodlek, Ivan (2016). *Dijaloški karakter umjetničkog djela* (Doktorski rad). Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.

Dodlek, Ivan (2016). Dodir pogleda i tajna slike – filozofija pogleda i teologija slike. U: Josip Oslić; Alojz Ćubelić; Nenad Malović (ur.), *Filozofija i teologija u kontekstu znanstveno-tehničke civilizacije* (str. 247-268). Zagreb: Katolički bogoslovni fakultet Sveučilišta u Zagrebu – Kršćanska sadašnjost.

Dodlek, Ivan (2016). Umjetnost kao preobražavanje vremena i prostora. Kupareovo odgonetanje zagonetke umjetnosti. *Riječki teološki časopis (RTČ)*, 48(2), 199-220.

Dodlek, Ivan; Lotar, Ivan (2018). Kazališna umjetnost – put uzbiljenja logosa. U: Ivan Dodlek; Nenad Malović; Željko Pavić (ur.), *Religija između hermeneutike i fenomenologije. Zbornik u*

čast prof. dr. sc. Josipu Osliću povodom 65. godine života (str. 483-503). Zagreb: Katolički bogoslovni fakultet Sveučilišta u Zagrebu – Kršćanska sadašnjost.

Dodlek, Ivan (2019). Proročka dimenzija umjetnosti. Potencijali duhovno-oslobodilačkog načela stvaralaštva. *Bogoslovska smotra*, 89 (3), 754-774.

Dodlek, Ivan (2020). Ekonomija zajedništva kao zauzetost kršćana za zajedničko dobro. U: Krunoslav Novak (ur.), *Činiti dobro. Zbornik u čast mons. Josipa Mrzljaka u povodu 75. obljetnice života, 50. obljetnice svećeništva i 20. obljetnice biskupstva* (str. 203-215). Varaždin: Varaždinska biskupija.

Dodlek, Ivan (2022). Ecological Spirituality. The Contribution of Pope Francis and Ecumenical Patriarch Bartholomew I. *Bogoslovska smotra*, 91 (5), 1005-1036.

Sažetak

Rad se bavi ispitivanjem istine kao kriterija umjetničkih djela, istraživanjem duhovnih aspekata umjetničkih djela kojima je istinitost preduvjet, odnosom slobode i stvaralaštva, te usporedbom religijskih i stvaralačkih fenomena. Cilj istraživanja je provjera pretpostavke da je istina kriterij za raspoznavanje umjetničkih djela kao umjetničkih.

Prva je teza da se istina umjetničkog djela može temeljiti samo na postojanju apsolutnog kriterija istinitosti. Druga je da istina kao kriterij umjetničkih djela proizlazi iz stvaralačke slobode i mogućnosti stvaranja iz idejnog „ništa". Treća je teza da se umjetničko djelo pojavljuje i razumijeva kao beskonačna dinamika utemeljena na dimenziji odnosa, pri čemu će se uspostaviti razlika između duhovnog i diskurzivnog govora, te će se u tom smislu uputiti na uočavanje srodnih fenomena u umjetnosti i religiji. Istražuje se i odnos mimezisa antike i mimezisa postmoderne u kontekstu odnosa duhovnog i diskurzivnog govora.

Rad se sastoji od tri dijela, prvog koji se bavi određenjem pojma istine u općenitom smislu i njegovim perspektivama u umjetnosti, drugog koji se odnosi na duhovne dimenzije umjetničkih djela, te trećeg u kojemu istražujemo stvaralačka svojstva umjetnosti. Metode istraživanja kojima smo se služili su opažanje i analiza, metoda deskripcije i klasifikacije. Metodom interpretacije i paralelne analize služimo se kod primjera iz povijesti likovne umjetnosti, a odnos moderne i postmoderne istražujemo analizom, komparacijom i sintezom.

Ključne riječi: umjetnost, estetska istina, stvaralaštvo, sloboda, duhovnost, *novum*, moderna, postmoderna, trascendencija, apstrakcija.

Summary

The focus of this research is the truth as a criterion of a work of art, interaction between freedom and artistic creation, the examination of the true values of a work of art and the comparison of religious and artistic phenomena. The purpose of this research is to verify the thesis that truth is the criterion for considering works of art as artistic. The first thesis is that the truth of a works of art can only be ground on the existence of an absolute criterion of truth. In the second thesis it is claimed that truth as a criterion of works of art arises from creative freedom and the possibility of creation based on conceptual „nothing“. The third thesis is that the work of art appears as an infinite dynamics based on the relational dimension, whereby the distinction between the inner (spiritual) and rational discourse of language will be established by referring to observations of similar phenomena in art and religion.

The elementary assumption is that artistic creation arises from „nothing“ (in the sense of an idea) which is the foundation of free creation as a possibility of infinite dynamics that emerges in a work of art. The subject to be explored is the difference between inner (spiritual) and rational discourse of language. This difference establishes a connection between art and religion that can be observed and analyzed as parallel parts of spiritual life by comparing the similarities and differences between phenomena such as Apollo-Dionysian (Nietzsche) and supernatural phenomena in religion (Otto). The relationship between the mimesis of antique and the mimesis of the postmodern will be considered as the possibilities of the spiritual and rational dimensions of language.

Our starting point is that truth is based on the existence of an absolute criterion, and that it is primarily creative (and not only revealing). Through discursive analysis of the review of the notion of truth, we will establish a relational stand where God as absolute (indivisible) becomes true only in relation to the relative standpoint. Thus, we concluded that even though the subject cannot be excluded from cognition as the one through which cognition necessarily takes place, cognition is not necessarily subjective, and that the notion of truth appears only where a free and contingent creature stands in relation to absolute. We assumed that truth had a dynamic moment as an event, and a static moment as cognition. These are two sides of the same coin where ambiguity arises due to human emergence from the truth of being and knowledge that has its roots in the interaction of free will and discursive thinking. However, in order for the truth to be an occurrence, not an eternal repetition of the same, and for it to be recognized as such, it must contain in itself *novum* as a consequence of the infinite and the

dynamic relationship of the Trinity that combines the relationship of truth and freedom. This moment makes truth creative.

If truth is creative, then the conception of „things of themselves“ is moved to the conception of „things for us“, and all the problems of the relationship between the subject and the object are drawn into the area of the relationship of the relative (contingent) and absolute; if God created the world for man, then „things“ that are „put“ into the world are not „things of themselves“, but „things for us“, and we stand in a co-creative relationship with them. It follows that the true essence of the „thing of itself“ does not exist *a priori* and that it only gains its essence in a relation. Things are therefore not „stopped“ in corresponding perceptions of truth as a relationship between the thing and mind, or cognition and the world, etc.; they also evade with their creative moment the „integrity” of coherence models of perception of truth, and they also avoid the Kantian division into *noumenon* and *phenomenon*. The dynamics of the relationship between relative and absolute also excludes Platonism and Neoplatonism because it preceded *mimesis* and *anamnesis*. They also exclude Aristotelianism in the sense that factuality cannot be identified with truth in the full sense; factuality can be considered as the relationship of relative (contingent) towards the relative (contingent), while truth is established only by the existence of the relationship of the relative (contingent) and absolute. Therefore, by recognizing the truth as creative, we do not say that the scientific method through which Aristotle struck the foundations of factuality does not work, but that factuality, dealing with the horizontal relation of subject and object, consciousness and the thing, etc., does not necessarily speak to us about truth. This also guides modern science, although the reasons for modern science's giving up on the equalization of factuality and truth are not similar to the reasons we will present here.

Creation starts from the (conceptual) „nothing“ that is unthinkable and non-existent, and as such is an absolute potency. Since the work of art starts from the (conceptual) „nothing“, i.e. without conceptual prejudice, and abstraction appears both as a part of beginning a work of art, and in its transcendence as an inexhaustible depth of the relationship between the relative and absolute, transcendence cannot be related to eternal ideas, and transcendence of the work occurs exclusively through the immanence of matter. It is therefore neither about Platonism, nor is it about Aristotelianism in the ontological sense, because the work of art (considering it starts from the conceptual „nothing“) does not contain the „promise“ of the goal in of itself, and the relationship of potency and actuality of the work of art does not stand only in the possibilities of matter, since it transcends matter. These may be subtle differences,

but they have inconceivable consequences in the conception of art as mimetic or creative. If a work would only actualize the potentialities of a substance, it would be at the level of the product, and this does not explain the artistic quality of the work. However, a work acquires transcendent properties in matter through artistic processing, thus exceeding its material base. It arises from the relationship between the relative and the absolute, therefore there is no right and wrong in artistic creation, because everything that happens in the freedom of the relationship between the contingent and the absolute being/Being as the embodiment of the work – is true. And everything that emerges as an alleged work of art, but without this relationship, is not true, but is a monological creation.

The truth as a criterion of works of art stems from the relationship between the relative and absolute, i.e., the existence of absolute as the ultimate and indivisible, and which within the creative process takes place as their joint action in freedom and co-creation, so this ultimate and indivisible does not rest on the static nature of the fact/substance, but on the dynamics of the Trinity in which we are involved. It follows that the work of art as a relationship of the relative and absolute appears as spiritual and as infinite, process dynamics. Thus, artistic inspiration is the simultaneity of creation and recognition of truth.

Transcending of the work appears in the simultaneity of matter-form-content. By excluding any of these three elements, or by superimposing one element on the other, the transcendence of the work becomes impossible. We will establish that at this point the correlation of matter-form-content with the transcendence of the work can only be clarified by analogy with theology. However, in artistic phenomena, there is a certain inversion in relation to religious phenomena in the aspects of spirit-matter. God is embodied as spiritual truth in Christ, while in art, matter, inversely, in the embodiment of the work ascends into spiritual reality as its transcendence, i.e., artistic truth. Conceptual art separates form and content in such a way that form follows content by transforming art into narrative and discursive, rather than contemplative practice, and thus the transcending of the work as its truth disappears. Truth, as underlying and creative in the postmodern, is withdrawn from the work in order to give way to a constructed reality that is virtual in its essential characteristics, even when it is not connected to the digital medium. The virtuality of a non-digital constructed reality is based on the human ability of imagination, which in this case is separated from the relationship with the absolute as a kind of phantasm. Conceptual art is virtual because it has lost its relationship to the absolute and has fallen into a monologue, where the subject matter is about the dominant power of the discursive over the contemplative in artistic processes. As

a criterion of distinguishing the truth in art from truth in science, we will highlight the difference between discursive speech and contemplation.

The abstract form principle in the creative act refers to the free jump from the (conceptual) „nothing“ into something, where there can be no graduation between „nothing“ and something. By understanding the abstract creative principle as a predefined mechanism by which abstract characters, sounds, movements, etc., which would hypothetically exist *a priori* in some imaginary and unexplained store of abstract ideas/forms, and then be implemented into the work (which, by definition, would be Platonism) – misses the essence of the abstract creative principle in an attempt to establish a graduation between „nothing“ and something. Neither the mimesis of eternal ideas, nor the actualization of potentiality as growth and purposefulness encompasses a leap from the (conceptual) „nothing“ to something. „Nothing“ is defined as non-existent and unthinkable, and as such is an absolute potency, which makes the work of art elude both the transcendence of eternal ideas, but also the mere realization of potentiality (which would make the work of art only a product). Man therefore does not create ex nihilo, but creates from the conceptual „nothing“ without conceptual prejudice, i.e., in freedom, although „nothing“ is not the foundation of freedom, but freedom is always the freedom of being. Abstractness therefore appears in the creative act as a leap from „nothing“ into something, but also later in the finished work, namely in the depths of the contingent-absolute relationship. The abstract formative principle is the way in which a work is composed, and not from some imaginary/existing abstract forms that are just being applied to the composition. The abstract „units“ at the disposal of creativity are not *a priori* existing forms (although they can also be that, if the freedom so desires, or if existing forms are to be handled), but arise directly in the process itself as a jump from „nothing“ into something. The controversy between the abstract formative principle and the mimetic principle is best evident in the artistic treatment of the relationship between content and form. While the mimetic principle separates content from form in order to prioritize content as the rationalization of the whole of a work, what in modernism seemed like prioritizing form over content was actually pointing out the importance of the simultaneity of matter-form-content. In the creative act, as with the completion of a work as the depth of its underlying essence, the abstract formative principle takes place in freedom and not in the idea as a conceptual platform.

In the traditional sense, art has been researched by numerous authors and we have included their achievements in this research; Adorno Theodor, Aristotel, Berdjajev Nikolaj,

Bubner Rüdiger, Bürger Peter, Damnjanović Milan, Danto Arthur, Derrida Jacques, Eco Umberto, Gadamer Hans-Georg, Guardini Romano, Hamburger Käte, Hartmann Paul Nicolai, Heidegger Martin, Kupareo Rajmund, Maljevič Kazimir, Nietzsche Friedrich, Ortega y Gasset Jose, Platon, Sedlmayr Hans, Worringer Wilhelm, Zurovac Mirko. We have also included contemporary findings, i.e. the authors: Bacharach Sondra, Bourriaud Nicolas, Bučan Jagor, Caroll Noël, Cascardy Anthony J., Dodlek Ivan, Dorter Kenneth, Friedlander Eli, Galef David, Galović Milan, Groys Boris, Johnson Galen, Kuspit Donald, Labus Mladen, Lamarque Peter, Levinson Jerrold, Marshall Ernest, Mihăilescu Călin-Andrei, Paić Žarko, Rapaport Herman, Rukavina Katarina, Shaw Daniel Joseph, Stróżewski Władysław, Sunajko Goran, Surette Leon, Šuvaković Miško, Zistakis Alexander H.

We have confirmed all three theses and also found that the ultimate truth of a work of art as its transcendence through matter-form-content is accompanied by criteria for defining truthfulness, which are the *novum* as the liveliness of the living and the fruit of the relationship of relative and absolute, coincidence-spontaneity-improvement as a (serious) „game“ between the contingent and absolute, and the freedom of (co)creation.

Keywords: art, aesthetic truth, creativity, freedom, spirituality, novum, modern, postmodern, transcendence, abstraction.

Sadržaj

Uvod **1**

1. Određenje pojma istine **6**

1.1 Subjektivno i objektivno u određenju pojma istine 6

1.1.1 Istina kao stvaralačka 6

1.1.2 Zašto istinito, a ne lijepo i dobro? 7

1.1.3 Prijepori između subjektivizma i objektivizma 10

1.1.4 Odnos subjektivnog i objektivnog kod Aurelija Augustina i Tome Akvinskoga 19

1.1.5 Ne/mogućnost spoznavanja „stvari po sebi” 25

1.2 Istina kao statična ili dinamična, iskazna ili događajna 27

1.2.1 Istina kao ono što jest 27

1.2.2 Odnos istine i vječnosti i značenje tog odnosa za istinitost u umjetnosti 33

1.2.3 Istina kao statična ili dinamična, činjenična ili događajna – kršćanski pogled 40

1.2.4 Istina kao događajna – ateistički i egzistencijalistički pogled 43

1.3 Odnos istine i slobode 52

1.3.1 „Ništa”, praznina i privid 52

1.3.2 Odnos vanjskog i unutrašnjeg, totalitarnog i individualnog 57

1.3.3 Sveto Trojstvo kao odnos i ljudsko su-stvaralaštvo 60

1.4 Definiranje stajališta o istini kao kriteriju u umjetničkim djelima 69

2 Istina u umjetnosti kao duhovna dimenzija **72**

2.1 Umjetnost kao mitska i religijska 72

2.1.1 Simbolizam i transcendencija 72

2.1.2 Mitska i religijska obilježja umjetnosti 74

2.2 Istina u umjetnosti i teološka perspektiva 78

2.2.1 Duhovna dimenzija istine u umjetnosti 78

2.2.2 Istovremenost stvaranja i prepoznavanja kao nadahnuće 81

2.2.3 Pitanje providnosti i autonomije 85

2.2.4 Dokidanje vremenitosti 89

2.2.5 Duhovnost i ateizam u umjetnosti 94

2.3 Odnos duhovnih fenomena u umjetnosti i religiji 96

2.3.1 Stvaralaštvo i destrukcija 96

2.3.2 Gubitak granice između subjekta i objekta i drama stvaranja 98

2.3.3 Analogija religijskih i estetskih fenomena 105

2.3.4 Transcendent i katarza 108

2.4 Određenje duhovne dimenzije u djelu 111

3 Stvaralačka istina umjetnosti **114**

3.1 *Novum*, slučajnost-spontanost-improvizacija i „ništa” u perspektivama moderne i suvremene umjetnosti 114

3.1.1 Procesualnost, dinamika djela i *novum* 114

3.1.2 Interpretativni okvir djela 120

3.1.3 Slučajnost-spontanost-improvizacija kao neproizvoljni momenti stvaralaštva 126

3.1.4 Biti novim (novost novoga) ... 131
3.1.5 Pojam „ništa” u filozofiji i stvaralaštvu ... 135
3.1.6 Stvaralaštvo i *ex nihilo* ... 141
3.1.7 Kakva se vrsta istine pojavljuje u umjetnosti? ... 146
3.1.8 Rauschenbergovo brisanje W. de Kooninga i Maljevičev *Bijeli kvadrat na bijelom polju* ... 154
3.1.9 Što je novost novoga? ... 158
3.2 Mimezis postmoderne ... 162
3.2.1 Mimetičko shvaćanje umjetnosti nasuprot apstraktnog momenta u oblikovanju ... 162
3.2.2 Odustajanje od „predmeta” ... 169
3.2.3 Dehumanizacija i „gubitak središta” u umjetnosti ... 172
3.2.4 Problem odnosa forme i sadržaja ... 177
3.2.5 Odnos forme i sadržaja u kontekstu virtualnosti i intersubjektivnosti ... 185
3.2.6 Sukob „starih” i „novih” ... 190
3.2.7 Kraj umjetnosti u izostanku transcendencije i integracijskim procesima tehno-znanosti? ... 194
3.2.8 Odnos apstraktnog i duhovnog u umjetnosti ... 199
3.2.9 Transcendencija u umjetničkom djelu i apstraktna istina djela ... 207
3.2.10 Kič, laž i postmoderni kič ... 216
3.2.11 Trostruko otuđenje od umjetničkog bitka ... 219
3.3 Stvaralaštvo, transcendencija i apstraktna istina djela ... 224
Zaključak ... 226
Popis literature ... 233
Prilozi ... 241
Životopis autora s popisom objavljenih djela ... 250

Uvod

Filozofija umjetnosti, umjetnička teorija i kritika, dugo su tijekom povijesti postavljale pitanje istine u umjetnosti. Napose u modernizmu, odnosno sve do vremena do kad je ono bilo smatrano značajnim za ontološki status umjetničkog djela. U postmodernizmu, s obzirom na pluralistička shvaćanja pojma istine kako u općenitom smislu, tako i u umjetnosti, to se pitanje bez puno buke, ali i bez obrazloženja, povlači u područje irelevantnosti. Ovom temom nastojimo ukazati na neizbježnost pitanja istine u umjetnosti, stoga i njezinu aktualnost.

Cilj je istraživanja provjera pretpostavke da je istina kriterij za raspoznavanje umjetničkih djela kao umjetničkih. Prva hipoteza je da se istina umjetničkog djela – kao odnosna i bitna – temelji na postojanju apsolutnog kriterija istinitosti. Druga je da istina kao kriterij umjetničkih djela proizlazi iz stvaralačke slobode i mogućnosti stvaranja iz idejnog „ništa". Treća je da se umjetničko djelo pojavljuje kao beskonačna dinamika utemeljena na dimenziji odnosa pri čemu će se uspostaviti razlika između duhovnog i diskurzivnog govora, pa će se stoga uputiti na uočavanje srodnih fenomena u umjetnosti i religiji.

U ispitivanju istine kao kriterija umjetničkog djela, stvarnost umjetničkog djela, kao i stvaralački proces, promišlja se kao odnos slobode i istinitosti. Temi pristupamo interdisciplinarno – razlog za to ovdje ćemo samo spomenuti, a u radu i obrazložiti. Naime, filozofija postavlja pitanje (o umjetnosti) na koje ne može dati odgovor s obzirom na duhovni i nadnaravni horizont pojavljivanja umjetničkog djela, stoga smo područje potrage proširili na teologiju.

Tekst je strukturiran u tri dijela. U prvom se dijelu pod nazivom *Određenje pojma istine* referiramo na opći pojam istine i postavljamo ga u odnos prema pojmu istine u umjetničkim djelima poštujući njihov specifični hermeneutički zahtjev da ih se promatra iz njih samih, a ne iz apriorno nametnutih epistema koje bi život umjetničkog djela samorazumljivo predale pojmovnim okvirima. Djelo dakle promatramo kao živu i dinamičnu cjelinu. Štoviše, upravo nas je ovaj moment u prvom dijelu rada ponukao da način na koji promatramo umjetnička djela primijenimo natrag i na promatranje pojma istine u općenitom smislu. To nas dovodi do obrata u kojemu istinu, kao odnos relativnog i apsolutnog, vidimo stvaralačkom. Ovdje smo naime kao unaprijed zadanu vertikalu najprije pred umjetničko djelo postavili zahtjev istine, te kada smo uvidjeli da se djelo ne može promatrati na način da mu istina prethodi, logiku promatranja istine u umjetničkom djelu primijenili smo natrag na promatranje istine u

općenitom smislu. Tu se pokazalo da je istina, kao odnos relativnog i apsolutnog, bitno stvaralačka. Istina kao kriterij umjetničkih djela proizlazi iz odnosa relativnog i apsolutnog koji se odvija kao su-stvaralaštvo, a *novum* kao živost živoga plod je takvog djelovanja. Naše je polazište dakle da se istina temelji na postojanju apsolutnog kriterija (tu ćemo postavku u radu obrazložiti), te da je ona prvenstveno stvaralačkog (a ne samo otkrivalačkog karaktera). Kroz diskurzivnu analizu pregleda pojma istine, uspostavit ćemo relacijalno stajalište gdje apsolut (Bog) kao nedjeljiv istinitim biva tek u odnosu na relativno stajalište. Razmotrili smo pitanje istine kroz dva momenta; dinamični kao događanje, te statični kao spoznaju.

Ukoliko je istina stvaralačka, problematika se odnosa subjekta i objekta premješta u područje odnosa relativnog (kontingentnog) i apsolutnog; ako je apsolut (Bog) stvorio svijet za čovjeka, tada „stvari" koje su „stavljene" u svijet nisu „stvari po sebi", nego „stvari za nas", te mi prema njima stojimo u su-stvaralačkom odnosu. Iz toga proizlazi da bit „stvari po sebi" ne postoji unaprijed već da se ona zadobiva u odnosu. Ako istina kao kriterij djela proizlazi iz odnosa relativnog i apsolutnog koje se unutar stvaralačkog procesa odvija kao njihovo zajedničko djelovanje u slobodi su-stvaralaštva, to krajnje i nedjeljivo ne počiva na statičnosti činjenice/supstancije već na dinamici Trojstva u koju smo zahvaćeni. Iz toga proizlazi da se umjetničko djelo kao odnos relativnog i apsolutnog pojavljuje kao duhovno i kao beskonačna, procesualna dinamika. Tako je umjetničko nadahnuće istovremenost stvaranja i prepoznavanja istine u otjelotvorenju djela, a transcendiranje djela njegova je istina.

Drugi dio istraživanja *Istina u umjetnosti kao duhovna dimenzija* odnosi se na duhovnu dimenziju umjetničkih djela gdje su u usporedbi religijskih i estetskih fenomena istaknute njihove sličnosti i razlike u fenomenima *fascinas* i *tremendum,* odnosno pojmovima apolonskog i dionizijskog. U tom se smislu odnos duha i duše, onako kako se pojavljuje u umjetničkom djelu, uspoređuje s načinom pojavljivanja odnosa duha i duše u kršćanskoj mistici. Osim duhovne dimenzije zajedničke religijskim i estetskim fenomenima, zajedničko im je i utjelovljenje koje se od Boga prema čovjeku zbiva u Isusu Kristu, a u umjetnosti inverzno – pri otjelotvorenju djela pretvorbom materije u duhovnu stvarnost čime ono transcendira. To je zajednički presjek u duhovnosti religijskih i estetskih fenomena. Dovođenjem estetskih fenomena u vezu s njihovim religijskim pandanima, razmotrit ćemo aspekte srodnosti i razilaženja s ciljem identificiranja dodirnih točaka između umjetnosti i religije. Srodnosti i razlike koje se obrađuju pri usporedbi Nietzscheovog dionizijsko-apolonskog s religijskim fenomenima *mysterium tremendum* i *fascinans* obrađenih od strane Rudolfa Otta odnose se na općenitosti duhovne perspektive kroz koju se religija i umjetnost postavljaju svaka sa svojim

specifičnostima iz kojih je njihove fenomene moguće usporedno analizirati. Tom usporedbom želi se ispitati u kojem su odnosu duhovnost i istinitost umjetničkog djela. Budući da se stvaralaštvo preko fenomenološko-egzistencijalističkog polja shvaćanja istine proširuje u pitanje o nadnaravnom, istraživanju duhovnosti kod stvaralaštva kao odnosa naravnog i nadnaravnog pristupit ćemo kroz razmatranje slobode, *ekstazisa*, prepoznavanja i/ili stvaranja istine, te doživljaja vremena (u pitanjima vremena obradit ćemo zapažanja Thomasa Manna, te stajališta Hansa-Georga Gadamera i Hansa Sedlmayera).

U trećem dijelu pod naslovom *Stvaralačka istina umjetnosti* bavit ćemo se stvaralačkim svojstvima umjetnosti. Tu je, s obzirom na specifičnost suvremenog upliva znanstvenog jezika u jezik umjetnosti, potrebno ukazati i na specifične razlike znanstvenog i umjetničkog govora, iz čega za umjetnost proizlazi drugačiji tretman odnosa materije-forme-sadržaja u modernizmu i postmodernizmu. Ponajprije se to vidi u nestanku duhovnosti te pojavi koncepta u umjetnosti, što je povezano s primjenom diskurzivne logike na oblikovanje djela. Kod takvog diskurzivnog pristupa u umjetnosti djeluje fenomen virtualnosti omogućen ljudskom sposobnošću imaginacije čiji plod nije *novum* već fantazma. Stoga fantazmu kao generičku tvorbu razlikujemo od *novuma* nastalog stvaralačkom aktivnošću u odnosu relativnog (kontingentnog; čovjeka) i apsolutnog (Boga). U razlučivanju spomenutih kategorija duhovnog i diskurzivnog, odnosno apstraktnog i mimetičkog, analizirat ćemo tumačenja Wilhelma Worringera o razlici između apstraktne i mimetičke umjetnosti, te zapažanja Kazimira Maljeviča o duhovnosti u umjetnosti. Kada bi istina u umjetnosti bila nešto na što se odlučuje diskurzivnošću razuma, tada bi ona, na neki način, bila objektivizirana – tome usuprot referiramo se na stvaralačke karakteristike koje Nikolaj Berdjajev pridaje umjetnosti. U stvaralačkom postupku stoji djelovanje u kojemu umjetnik stvaranjem istovremeno prepoznaje istinitost. Trenutak prepoznavanja istine u momentu njezinog nastanka je nadahnuće i *ekstazis*. No ukoliko se istina u umjetnosti stvara, tada mora postojati i nešto temeljem čega se ona stvarajući prepoznaje kao istina – tu se uspostavlja analogija s religijskim znanostima.

Transcendiranje se djela pojavljuje u istovremenosti materije-forme-sadržaja. Isključivanjem bilo kojeg od ova tri elementa, ili nadređivanjem jednog elementa drugima, transcendiranje je djela onemogućeno. Konceptualna umjetnost razdvaja formu i sadržaj na način da forma slijedi sadržaj pretvarajući umjetnost u neku vrstu diskursa. Istina se kao odnosna i stvaralačka u postmoderni povlači iz djela da bi ustupila mjesto konstruiranoj stvarnosti koja je u svojim bitnim karakteristikama, čak i kad nije povezana s digitalnim medijem – virtualna. Virtualnost

nedigitalne konstruirane stvarnosti utemeljena je na ljudskoj sposobnosti imaginacije koja je u ovom slučaju odvojena od odnosa s apsolutnim kao jedna vrsta fantazme.

Apstraktni je oblikovni princip u stvaralačkom činu slobodni skok iz (idejnog) „ništa" u nešto, gdje između „ništa" i nešto ne može biti gradacije. Apstraktne „jedinice" kojima se u stvaralaštvu raspolaže nisu unaprijed postojeće forme (premda mogu biti i to, ako se u slobodi tako hoće, odnosno ako se baš želi rukovati s postojećim formama), već nastaju neposredno u samom procesu kao skok iz „ništa" u nešto. Razumijevanjem apstraktnog oblikovnog principa kao unaprijed zadanog mehanizma kojim se apstraktni likovi, zvukovi, pokreti, itd., a koji bi hipotetski unaprijed postojali u nekom zamišljenom i neobjašnjivom skladištu apstraktnih ideja/formi, pa se zatim implementirali u djelo (što bi po definiciji bio platonizam) – promašuje bit apstraktnog oblikovnog principa u pokušaju uspostavljanja gradacije između „ništa" i nešto. Niti mimezis vječnih ideja, niti aktualizacija potencijalnosti kao rast i svrhovitost, ne obuhvaćaju skok iz (idejnog) „ništa" u nešto. „Ništa" definiramo kao nepostojeće i nemislivo, te je kao takvo apsolutna potencija, čime umjetničko djelo izmiče i transcendiranju vječnih ideja, ali i pukoj realizaciji potencijalnosti (čime bi umjetničko djelo bilo tek proizvodom). Čovjek dakle ne stvara *ex nihilo*, već stvara iz idejnog „ništa", bez konceptualne predrasude, odnosno u slobodi, premda „ništa" nije temelj slobode, već je sloboda uvijek sloboda bića. Apstraktnost se pojavljuje u stvaralačkom činu kao skok iz "ništa" u nešto, ali također i kasnije u dovršenom djelu, naime u dubinama odnosa kontingentnog i apsolutnog. Prijepor između apstraktnog oblikovnog i mimetičkog principa najbolje je vidljiv u umjetničkom tretiranju odnosa sadržaja i forme. Dok mimetički princip odvaja sadržaj od forme kako bi prednost dao sadržaju kao racionalizaciji cjeline djela, ono što je u modernizmu izgledalo kao davanje prednosti forme pred sadržajem bilo je zapravo ukazivanje na važnost istovremenosti materije-forme-sadržaja. U stvaralačkom činu, kao i kod dovršenosti djela kao dubine njegove odnosne biti, apstraktni se oblikovni princip odvija u slobodi, a ne u ideji kao konceptualnoj platformi.

Namjera nam je u istraživanju ukazati na aktualnost pojma istine kao kriterija umjetničkih djela kako bi se postiglo što bolje razumijevanje istih. U tradicionalnom nam smislu pitanja i odgovore na problem istine u umjetnosti namriješe mnogi autori čija smo dostignuća ugradili u ovo istraživanje; Adorno Theodor, Aristotel, Berdjajev Nikolaj, Bubner Rüdiger, Bürger Peter, Damnjanović Milan, Danto Arthur, Derrida Jacques, Eco Umberto, Gadamer Hans-Georg, Guardini Romano, Hamburger Käte, Hartmann Paul Nicolai, Heidegger Martin, Kupareo Rajmund, Maljevič Kazimir, Nietzsche Friedrich, Ortega y Gasset

Jose, Platon, Sedlmayr Hans, Worringer Wilhelm, Zurovac Mirko. Također smo istražili što po pitanju istine u umjetnosti kaže suvremena znanost, suvremena teorija i filozofija umjetnosti, estetika i umjetnička kritika, odnosno autori: Bacharach Sondra, Bourriaud Nicolas, Bučan Jagor, Caroll Noël, Cascardy Anthony J., Dodlek Ivan, Dorter Kenneth, Friedlander Eli, Galef David, Galović Milan, Groys Boris, Johnson Galen, Kuspit Donald, Labus Mladen, Lamarque Peter, Levinson Jerrold, Marshall Ernest, Mihăilescu Călin-Andrei, Paić Žarko, Rapaport Herman, Rukavina Katarina, Shaw Daniel Joseph, Stróżewski Władysław, Sunajko Goran, Surette Leon, Šuvaković Miško, Zistakis Alexander H. Područje teorije umjetnosti kojom se bavila i bavi filozofija i teorija umjetnosti, estetika i umjetnička kritika dosta je široko i tematski razgranato. Ono u tradicionalnom smislu podrazumijeva pitanja iz područja estetike, zatim oblikovna, katarzična i mimetička svojstva umjetnosti, te stvaralačka svojstva umjetnosti. Moderna i suvremena filozofija i teorija umjetnosti bavile su se, i bave se problemima spoznajnog, konceptualnog, društveno-socijalnog, fenomenološkog i dijaloškog karaktera umjetnosti, kao i pitanjima *novoga* u umjetnosti. Problemi koji su ostali neriješeni i s kojima ćemo se suočiti u ovom radu su: što je istina umjetničkog djela, što su stvaralačka svojstva umjetnosti, kakav je odnos istine i slobode u umjetnosti, što se podrazumijeva pod duhovnom dimenzijom umjetničkih djela, što je *novum* u umjetnosti, što se podrazumijeva pod umjetničkim nadahnućem i stvaralačkim procesom, koja je važnost spontanosti, slučajnosti i improvizacije u umjetničkom postupku, jesu li opravdana mimetička tumačenja problema odnosa sadržaja i forme, kakav je odnos sadržaja i forme u kontekstu suvremenosti, koji se apstraktno-oblikovni procesi događaju u stvaralačkom činu, kakav je odnos diskurzivnog i duhovnog u umjetnosti, kakav je odnos apstraktnog i duhovnog, te u kojem su odnosu oblikovni procesi i transcendiranje djela. Željeli bismo također otkloniti breme postmodernističke predrasude kojom je opće mnijenje opteretilo modernistička djela te predočiti suštinski različite pristupe u tretiranju odnosa materije-forme-sadržaja unutar ova dva razdoblja.

1. Određenje pojma istine

1.1 Subjektivno i objektivno u određenju pojma istine

1.1.1 Istina kao stvaralačka

S obzirom na kontekst pojavljivanja pojma istine, Julian Baggini podjelio je istinu na deset vrsta; postoje vječne, autoritativne, ezoterične, razumske (razložne), empirijske, kreativne, relativne, moćne, moralne i holističke istine. Kada je riječ o vječnim istinama, smatra da bi se ateist i vjernik mogli složiti da one ne spadaju u domenu objektivnih činjenica o svijetu i da nisu od uobičajene, iskustvene vrste (Baggini, 2017, 18-19). Stoga se duhovne istine ne bi trebale natjecati sa sekularnim budući da pripadaju drugoj vrsti (Baggini, 2017, 107). U argumentaciji zašto kao kriterij u umjetničkim djelima uzimamo istinu, potrebno je pružiti uvid iz kakvog se mi motrišta, u moru potencijalnih poimanja istine, krećemo.

U prvoj ćemo cjelini ponuditi odgovor na paradoks istosti (jednote) i drugosti (mnoštva) jer je isti bitno povezan s ostvarenjem istine u stvaralaštvu i odgovorom na pitanje koje postavljamo na samom početku: otkriva li se istina ili se stvara? Postavili smo problem tako da najprije utvrdimo iz kojeg stajališta o određenju pojma istine u ontološkom smislu polazimo. No kako su u tijeku svakog istraživanja moguća nepredvidljiva iznenađenja, dogodio se obrat; odgovor na pitanje istine umjetničkog djela nije nam se otvarao iz poimanja i određenja pojma istine u ontološkom smislu. Zapravo su nas umjetnička djela i stvaralački proces upućivali na odgovor o pitanju istine i to ne samo u poimanju iste u umjetničkom djelu, nego i u ontološkoj osi njezina pojmovnog pojavljivanja. Dogodilo se to najprije u iskušavanju umjetničkog djela kao stvaralačkog, tako da se iz stvaralačkog procesa postavilo rečeno pitanje: prepoznaje li se istina ili stvara? Proširili smo ovo pitanje na problem istine općenito. Dakle, najprije smo se zapitali o kriteriju istinitosti u umjetničkim djelima, postavili problem tako da ustanovimo u kakvom se okviru shvaćanja istine krećemo, te došli do zaključka da se kriterij istinitosti umjetničkog djela ne otvara iz općenitih povijesno-teorijskih pretpostavki o pojmu istine, već iz samog iskustva djela, te iz iskustva stvaralačkog procesa. Zatim smo teorijski prikaz tog iskustva primijenili i na pitanje istine općenito.

Jedan od važnijih prijepora koji se pritom pojavio odnos je subjektivnosti i objektivnosti.

Premda u poimanju istine objektivna istina može isključiti subjektivnu (neka stvar može postojati bez da subjekt ima percepciju o tome) – kod umjetničkog djela ovo ne vrijedi; subjekt i objekt su tu nerazdvojivi jer djelo se događa u odnosu, ali ne bez njega. Bez odnosa ono je tek objekt, ali ne i umjetničko djelo. Univerzalnost je jedna od kvaliteta umjetničkog djela i počiva na odnosu djela i subjekta gdje se istina djela otvara jedino u subjektu. Zato kažemo da je riječ o odnosnoj istini (ali ne samo zato, što ćemo vidjeti kasnije). Moment odnosa subjekta i djela analogno primjenjujemo na poimanje istine u općenitom smislu i iz teološkog diskursa se pitamo pripada li „objektivnost" svijeta subjektu kao onome kome je ona namijenjena? Naime, postoji li stvar-po-sebi ili stvar-za-nas? Ukoliko je stvar-za-nas, tada stvoreni svijet pripada subjektu kao komunikabilan (ali ne samo kao takav, što ćemo također pojasniti). Odvija li se međutim ova komunikacija kao odnos subjekta prema svijetu-objektu te iz toga nastaje pojam objektivne istine, ili je taj odnos također stvaralački? Kao što umjetničko djelo pripada subjektu i u stvaralačkom, i u komunikativnom smislu, pripada li mu i svijet na takav način?

Kao kriterij umjetničkog djela uzimamo istinito, ali ne dobro i/ili lijepo i to je potrebno obrazložiti. Možemo vidjeti da je povijest umjetnosti prepuna umjetničkih djela koja ne bismo mogli, barem na prvi pogled, okarakterizirati „lijepim" (a možda ni „dobrim"). Tu činjenicu valja uzeti s punom ozbiljnošću. Da bismo mogli napraviti razliku između onih djela koja pomoću (ili njima usprkos) elemenata koji nisu ni „dobri" ni „lijepi" dosežu umjetničku kvalitetu, i onih koja također nisu ni „dobra" ni „lijepa", ali ne dosežu umjetničku kvalitetu, kao i onih koje držimo „dobrim" i „lijepim" koji dosežu umjetničku kvalitetu i onih koji nam se čine „dobrim" i „lijepim" ali ne dosežu umjetničku kvalitetu, postavljamo kriterij istinitog po kojima ih razlikujemo. Zatim ovome kriteriju pridružujemo njegove osobitosti koji ga specificiraju u području umjetnosti. No bit će najprije potrebno napraviti analizu kako pojma istine, tako i analizu duhovne i stvaralačke dimenzije umjetničkog djela.

1.1.2 Zašto istinito, a ne lijepo i dobro?

O odnosu čovjeka prema lijepomu napisano je mnoštvo stranica, a Brian Hearne smatra da ljudsko biće može voljeti tek ono što vidi lijepim, te da bi svijet bez ljepote bio svijet zla i mržnje (Hearne, 1990, 10-11). Ako je Bog ljepota uvijek stara i uvijek nova, tada nije neobično da se takva ljepota pojavi na nekonvencionalan i uznemirujući način čineći se

prijetnjom uobičajenom razumijevanju života, stoga je ljepota i revolucionarna osloboditeljica (Hearne, 1990, 12). Kao primjer pobjedonosnosti ljepote Hearne ističe kontrast Van Goghova djela i njegova beznadna života, upozoravajući da je ljepota ipak sluškinja koja nas od sebe upućuje dalje prema izvoru, te da nije stvar već odnos izrečen u doktrini Trojstva (Hearne, 1990, 13-14). Odnos se prema ljepoti s vremenom mijenja pa Susan Sontag primjećuje da se prema standardima onih koji proklamiraju „novo" ljepotu karakterizira konzervativnom u skladu s modernim stavom po kojemu je umjetničko djelo mrtvo ukoliko se za njega kaže da je lijepo. No čini se da oduzimanje ljepote kao standarda za umjetnost ne signalizira pad autoriteta ljepote, već prije umanjenje uvjerenja da postoji nešto što se zove umjetnost (Sontag, 2005, 209). U nedostatku stroge definicije pojavio se i pojam ukusa koji je Kant kasnije „ozakonio" pomoću moći rasuđivanja, no i „dobar ukus" je doživio da ga se smatra idejom još nazadnijom od ljepote (Sontag, 2005, 209-210). Nadjenuvši mu etiketu elitizma, najveći je otpor prema pojmu ljepote došao iz umjetničkih krugova, pa se umjesto lijepima stvari počelo nazivati zanimljivima, gdje Sontag ukazuje da bolesno i opako može također biti zanimljivo i da je zanimljivost uglavnom konzumeristički koncept (jer utječe na rast tržišta) (Sontag, 2005, 210-211). Za Martina Heideggera ljepota je jedan način kako istina prebiva kao neskrivenost (Heidegger, 2010, 91).

Anthony J. Cascardi problematizira odnos ljepote u umjetnosti i prirodi kroz Hegelovu misao da je ljepota umjetnosti viša od ljepote prirode (Cascardi, 1998, 53). Kad je riječ o ljepoti prirode, pitamo se kako to da sve što je Bog stvorio nije jednako lijepo? Ili je dakle Bog stvorio nejednako lijepe pojave, ili lijepo proizlazi isključivo iz našeg odnosa prema pojavama, ili je lijepo poniranje relativnog u dubine apsolutnog čime se širi čovjekova osjetljivost za zapažanje i onog naizgled neuglednog kao lijepog. Na lijepo gledamo kao na poniranje relativnog (kontingentnog) u dubine apsolutnog. Pri stvaralačkom činu također dolazi do poniranja relativnog u dubine apsolutnog, i to je lijepo, ali kako Hearne kaže, takva se ljepota može pojaviti i kao nepoznata i nekanonska, uznemirujuća i prijeteća. Nešto što je lijepo bez dubine čini se „samo" skladno, pa se skladno pojavljuje kao vrsta devijacije u kojoj razdvajamo transcendentale; kada lijepo promatramo bez odnosa prema apsolutnome ono biva samo skladno jer ostaje bez istinitog i dobrog, odnosno bez dubine. U ovom istraživanju ne odvajamo istinito, lijepo i dobro kao transcendentale, ali ih i ne izjednačavamo. Jedan od razloga zašto pojam istinitog (a ne lijepog) istražujemo kao bit umjetničkog djela je taj što pojam lijepoga u uobičajenom shvaćanju ne može obuhvatiti pojam ružnoga. Lijepo se često shvaća na način da se transcendentali razdvajaju. Drugi razlog je što na taj način pravimo

razliku između (pasivnog) estetskog doživljaja i (aktivnog) stvaralačkog čina budući da se istina u umjetnosti u našem tumačenju su-stvara. Apsolut izražavamo kroz ljudski osmišljene pojmove istinitoga, dobroga i lijepoga. No ne smijemo zaboraviti da ti pojmovi nastaju tek u našem odnosu prema apsolutu i da ne bi bilo ispravno stavljati ih ispred apsoluta, zamijeniti ih s apsolutom samim, ili da ljudski osmišljena predodžba apsoluta kao istinitog, dobro i lijepog stoji ispred našeg neposrednog odnosa s apsolutom. Kada kažemo da je djelo istinito tada podrazumijevamo da je ono nastalo u odnosu prema apsolutu, stoga je, ukoliko se već hoćemo služiti pojmom transcendentala, ujedno lijepo i dobro, premda se u uobičajenom poimanju ono može činiti „ružno" ili „zlo". S pojmom istinitosti smo htjeli neposrednije izraziti odnos kontingentnog i apsolutnog i to zato što lijepo i dobro u našem zemaljskom postojanju pomalo kasni za istinitim. Istina je neposrednija od lijepog i dobrog, što možemo testirati u svakodnevnoj uporabi tih pojmova. Lako ćemo naime razumjeti da se iz nečega što spoznamo istinitim javi i naknadna spoznaja da je to lijepo, ili da nam nešto postane lijepo i dobro tek nakon što smo to podrobnije (istinitije) upoznali. No ukoliko pokušamo iz nečega što smo već spoznali lijepim zaključiti da je to i istinito, javit će se zapažanje koje naknadno spoznavanje lijepoga istinitim doživljava suvišnim jer je spoznavanje nečega lijepim već uključilo spoznaju da je to istinito. Postoji i lažno spoznavanje nečega lijepim o čemu ćemo govoriti u podnaslovu o kiču. Ta činjenica govori u prilog pretpostavci da je istinito neposrednije od lijepog i dobrog, te da tek po spoznaji da je nešto istinito to možemo zaista vidjeti lijepim i dobrim. Nije riječ o sukcesiji u kojoj nešto spoznamo lijepim zato što je istinito, nego se istinito pojavljuje kao odnos (relativnog i apsolutnog) koji zatim opažamo lijepim i dobrim.

Prepoznavanje istinitog u umjetnosti/stvaralaštvu događa se dakle u odnosu prema apsolutnom kriteriju, a pokazuje u beskonačnoj dinamici djela. To postavljamo ovako: pitanje istinitosti općenito, a tako i u umjetnosti, pitanje je postojanja apsolutnog kriterija. Ukoliko takav kriterij ne postoji, to znači da ne postoji ono krajnje i nedjeljivo pa je sporno može li se nešto što u svojoj krajnjoj realnosti nije nedjeljivo uopće nazvati istinitim. Nedjeljivost postaje problematična kada pokušavamo utvrditi je li istina činjenična ili događajna, statična ili dinamična, supstancijalna ili relacijalna. Apsolutni kriterij (kojeg iz teološkog konteksta razumijevamo kao trojstvenog Boga) se ne nameće supstancijalno, već stoji u odnosu prema stvorenju. Ipak primjećujemo da smo u stanju taj odnos „zaustaviti" u spoznaji, iako se svakako čini da je odnos uvjet spoznaje, a ne obrnuto. Zato mislimo da je istina nešto bitno stvaralačko. U ovo mišljenje potrebno je uključiti i razliku između umjetničkih istina, te istina prirodnih zakona, i vidjeti može li ono tu razliku podnijeti. U tom smislu, prilikom stvaranja

ex nihilo nastali su i prirodni zakoni koji se odnose na fizikalni svijet. Oni su za nas konstantni, no činjenica da su nastali *ex nihilo* govori da ono što nama izgleda kao njihova konstanta zapravo ovisi o stvaralačkoj volji koja se u stvaranju ne služi prirodnim zakonima kao vječnim idejama kako bi uspostavila materijalni svijet, već stvaralačka volja uspostavlja prirodne zakone uspostavljajući materijalni svijet. Tako ono što je nama konstanta fizikalnog svijeta, apsolutu (Bogu) nije.

1.1.3 Prijepori između subjektivizma i objektivizma

Razmotrit ćemo opreke koje su se pojavile u spoznajnom procesu pri tumačenju subjektivnog i objektivnog poimanja stvarnosti. Pitirim Sorokin načine klasificiranja spoznaje generalno dijeli na sustav ideacijske istine vjere, sustav idealističke istine razuma i sustav osjetilne istine osjetila (Sorokin, 2016, 283). Tako ističe da u ideacijskom sustavu istine glavnu riječ ima teologija kao znanost o nadosjetilnim stvarnostima, izlaganje istine je apodiktičko i simboličko, a u takvim se sustavima uglavnom poziva na svete spise. U sustavu idealističke istine razuma izlaganje istine je po Sorokinu dijalektičko i deduktivno, a krajnja se stvarnost smatra spoznatljivom, metoda validacije u ovom sustavu je uglavnom metoda logičkog rasuđivanja („skolastička" metoda). U sustavu osjetilne istine izlaganje istine je induktivno i eksperimentalno, nadosjetilne stvarnosti prikazuju se nepostojećima ili irelevantnima, a prirodne znanosti su u ovom sustavu vodeće, filozofija ih tek prati (tu je prisutno uglavnom pozivanje na svjedočanstvo osjetilnih organa nadopunjeno logičkim rasuđivanjem) (Sorokin, 2016, 283-284). Unutar tako postavljenih sustava događaju se preplitanja i sukobi u svim njihovim izvedenicama i varijacijama (realizam-nominalizam, objektivizam-subjektivizam, eternalizam-temporalizam, itd). U ovom dijelu ispitat ćemo samo neke od tih opreka koje su se pokazale značajnima za problem kriterija istinitosti umjetničkog djela.

U pregledima o povijesti spoznaje nalazimo i kako je istina za Grke bila nezaboravljivost bitka, neskrivenost – *aletheia* (od glagola *lanthanein* – skrivati) (Cipra, 2007, 123). Heraklit govori o *Logosu* koji uvijek jest, ali ga ljudi ne razumiju ni prije nego što o njemu čuju, ni nakon što su za njega čuli (Diels, 1983a, 149). Kako se koja stvar odnosi prema bitku, za Aristotela se tako odnosi i prema istini, gdje se istina promatra iz odnosa prema počelima vječnih bića koja uvijek bivaju najistinitijima (Aristotel, *Metafizika*, 993b). O

tome što drži za istinu, Sokrat kaže:

> Pa pomislih, da mi se valja zateći pojmovima i u njima gledati istinu bitka. […] Pa ovako se otisnuh i svaki put uzeh za osnov pojam, o kojem sam sudio da je najjači. Pa što mi se učini da se s njim podudara, o tom pomislim da je istina, i o uzroku i o svem ostalom; a što ne, — to ne držim za istinu. (Platon, *Fedon*, 99e-100a)

Za Martina Heideggera *aletheia* je neskrivenost o kojoj drži da je Grci nisu imali kao nešto predstavljeno i ponuđeno, nego nešto što se tek treba izvojevati (Heidegger, 2003, 11). Suprotnosti od kojih je jedna skrivanje, a druga neskrivenost, u skladu su sa shvaćanjem istine kao one koja se može otkrivati, no ne i stvarati. Što bi se međutim dogodilo kada bi čovjek potpuno otkrio svu skrivenu istinu? Ako se ona skriva, a ne stvara, znači da je moguće doći do njezine potpune neskrivenosti. To također znači da ne bi postojala neka daljnja istina do koje bi se moglo beskonačno dopirati, tj. biti s njom u vječnom odnosu. Stojimo ovdje pred zaključkom da je istina potpuno konačna ukoliko se kao skrivena može raskrivati, ali ne i stvarati. Ukoliko pitanje njezine vidljivosti leži samo u tome koliko je raskrivena, te ju je moguće potpuno otkriti, tada ona nema tendenciju prema beskonačnosti. To su krajnje konzekvencije mišljenja da se istina skriva i raskriva, a ne stvara. Apsolutna spoznatljivost podrazumijeva statičnost, konstantu promatranog. Možemo međutim primijetiti da istini ipak ostaje mogućnost beskonačnosti u raskrivanju ukoliko je neka vrsta događanja, a ne isključivo spoznaje. Na taj su joj način pristupili neki filozofi (kao vječnom vraćanju istog ili kao raskrivenosti bitka) na što ćemo se kasnije i osvrnuti. Koliko god se pomoću raskrivanja istinitog dolazilo u općenitosti spoznaje, ono pojedinačno je nekako uvijek klizilo van iz zagrljaja općenitosti, što je poprište konflikta kako pojedinačnog i općeg, tako subjektivnog i objektivnog, individualnog i totalitarnog.

U problemu odnosa između misaonog subjekta i promatranog objekta nastaje temeljna razlika u većini filozofskih nazora, primjerice kod objektivizma koji priznaje apsolutnu vrijednost spoznaje i subjektivizma za koji se objektivna vrijednost spoznaje nalazi u subjektivnim faktorima (Zimmermann, 2013, 31-32). Objektivna spoznaja realnih predmeta bila bi spoznaja koja bi te predmete vidjela upravo onako kako oni postoje sami za sebe, odnosno kao „stvar po sebi". To podrazumijeva da čovjek na te predmete gleda „rasterećen" svojeg bića kao subjekta, te ih spoznaje u njihovoj čistoći. Je li ovaj pogled čovjeku moguć? Druga strana je ona subjektivistička koja često odlazi u drugu krajnost u tvrdnji da nikakva objektivna spoznaja uopće nije moguća. Kada se ovako postave stvari,

sukob je između objektivizma i subjektivizma neizbježan. Možda ćemo se i sami zateći u situaciji da se u sebi prepiremo čas s argumentima jednih, čas drugih, tvrdeći s jedne strane da je objektivna spoznaja itekako moguća, a s druge da ona ne može preskočiti ni izbjeći subjekt.

Idealizam grčke filozofije s predstavnicima Sokratom i Platonom počiva na odvajanju misaonih i osjetilnih stvarnosti. Sokrat je bitak dijelio na nevidljivi (uvijek jedan isti) i vidljivi (nikad isti) (Platon, *Fedon*, 26a). Osjetilnost je u grčkom idealizmu bila smatrana ne samo niže rangiranom u odnosu na misaonost, odnosno duh (Platon, *Fedon*, 10e), već i tegobnom (Platon, *Fedon*, 11c) jer se zbog tijela ne može ništa do kraja spoznati, a potpuna je spoznaja moguća tek po smrti kada će duša biti sama, odnosno bez tijela (Platon, *Fedon*, 11e).

Sokrat proturječi sofistima osvrćući se na Protagorinu tvrdnju da ono što se svakome čini, to i jest tako, prosuđujući takvo stajalište subjektivističkim (Platon, *Teetet*, 161 c-d). Sofisti su naime prema Sokratovoj interpretaciji (i prikazu Protagorine obrane u *Teetetu*) poučavali da se ne spoznaje stvarni bitak kakav je sam za sebe (Platon, *Teetet*, 166a-168b). No ono što je Protagora zapravo govorio je da stvarnost ne možemo spoznati izvan naše kako perceptivne moći, tako i unutarnjeg (duševnog) stanja – što je različito od tvrdnje da je stvarnost apsolutno nespoznatljiva. Ukoliko bismo riječ „mjera“ u poznatoj Protagorinoj tvrdnji (Platon, *Teetet*, 166 d) zamijenili s riječima „samosvjesno organsko zrcalo“ pa bi ona izgledala ovako: »Čovjek je samosvjesno organsko zrcalo svih stvari, onoga što jest da jest i onoga što nije da nije«, tada možemo posve drugačije početi shvaćati Protagorina stajališta. Sokratova se metoda nerijetko sastojala u tome da „hvata“ sugovornika u riječi, a ne u smislu, zbog čega su filozofi od pjesnika generalno bili zamijećeni kao *oni* što ništa dobro ne vide i ne čuju (Platon, *Fedon*, 10b). Sokrat pojedinačne stvari podređuje idejama;

> Ali postoje samo dve ideje (ideai) za te stvari,
> jedna za krevete, druga za stolove. (Platon, *Država*, 596b)

Prema klasifikaciji pojma istine Pitirima Sorokina, racionalizam u staroj grčkoj kulturi zadržava sva obilježja idealističkog sustava istine (Sorokin, 2016, 319). Racionalizam je, osim platonovske, poučavala i peripatetička škola čiji je predstavnik Aristotel i za koju je bilo značajno da su osjetila imala daleko veću ulogu nego u Platonovoj školi, no ipak su obje po Sorokinovom sustavu pripadale varijanti idealističkog racionalizma obuhvaćajući sva tri sustava istine (Sorokin, 2016, 320-321). Aristotel za razliku od Platona ne oduzima važnost pojedinačnom i iskustvenom. Po Aristotelu bit se ne može svesti na neku drugu odredbu koja

se još dalje razlaže (Aristotel, *Metafizika*, 994b) i ako ne postoji ništa mimo pojedinačnih stvari tada ništa nije spoznatljivo već će sve stvari biti osjetilne, pa je stoga bilo kakva znanost nemoguća (Aristotel, *Metafizika*, 999b). A znanost o svakoj pojedinoj stvari postoji tek kada znamo njezinu bit (Aristotel, *Metafizika*, 1031b). Nemogućim drži da bivstvo i stvar kojoj je ona bivstvo stoje razdvojene, te ideje, budući da su bivstva stvarima, ne mogu bivati odvojeno od njih (Aristotel, *Metafizika*, 991b). Sve što je promjenjivo ne može biti predmetom pravog znanja, a propadljivo i nepropadljivo su različiti po vrsti (Aristotel, *Metafizika*, 1058b). Ono koje sve to pokreće nije pokrenuto nego je vječno, nepodijeljeno i nedjeljivo, te odvojeno od osjetnina (Aristotel, *Metafizika*, 1072a-1073a). Aristotel dakle za razliku od Platona smatra da bit ne postoji izvan pojedinačnih predmeta. Općenitost kao predmet spoznaje nema zasebnog supstancijalnog bitka, što je pretpostavka koja je označila zaokret u grčkoj filozofiji (Zimmermann, 2013, 22) – budući da je bivstvo svake pojedine tvari ono što je njoj svojstveno i što nije prisutno u drugome, dok je opće ono nešto što je zajedničko (Aristotel, *Metafizika*, 1038b). Tu su Aristotelovu pretpostavku, koja je u sprezi s metafizičkom premisom po kojoj su nepromjenjive biti jedinstvene s promjenjivim pojedinačnostima, u srednjem vijeku uzdrmali nominalisti (Zimmermann, 2013, 24). Aristotel je u nasljedstvo ostavio dvije teorije koje su bile od velike važnosti za razvoj pitanja o istini: prvo, da su tvrdnje o istini propozicionalne, i drugo, da je najviša istina, *scientia*, proizašla iz deduktivnog silogizma (Glanzberg, 2018, 50-51).

Logičko-ontološki se realizam, kako ističe Sorokin, utvrdio u stavu da svi elementi istog razreda osim specifičnih individualnih razlika posjeduju neki element koji je zajednički svima njima i koji tvori njihovu bit ili univerzalije (Sorokin, 2016, 395). Po Aristotelu, neće se navesti ništa prikladnije utvrdi li se za nekog čovjeka da je čovjek, a za nekog konja da je konj (Aristotel, *Kategorije*, 5, 20), gdje stoji podjela na vrste i rodove;

> Naime, htjedne li tkogod navesti što je neki čovjek, prikladno će navesti navede li kako je vrsta ili rod, a jasnije će činiti navede li kako je čovjek negoli kako je živo biće. (Aristotel, *Kategorije*, 5, 21)

Rodovi su prvotni u odnosu na vrste (Aristotel, *Kategorije*, 12, 127). Navodeći primjer bijelog i smeđeg konja s njihovim zajedničkim svojstvom tzv. „konjstvom" koje ih stavlja u isti razred, Sorokin ukazuje da logičko-ontološki realizam inzistira na tome da rodni pojam zbiljski postoji u našem umu, kao i izvan njega u obliku univerzalija, pa su rodni pojmovi ili univerzalije bit stvarnosti i temelj naše spoznaje (Sorokin, 2016, 395). Za konceptualizam

međutim postoje samo pojedinačni ili individualni predmeti, konji mogu biti slični u raznim svojstvima, ali nisu kvalitativno jednaki i ne postoji „konjstvo" (Sorokin, 2016, 396). Kao pojmovi pomoću kojih mislimo univerzalije postoje u umu, čime je konceptualizam srednja pozicija između realizma i nominalizma (Sorokin, 2016, 397). Sorokin obrazlaže da je nominalizam nasuprotni pol realizma jer poriče postojanje univerzalije kako u transsubjektivnom svijetu, tako i u subjektivnom svijetu; izvan nas postoje samo pojedinačni predmeti, a u umu samo pojedinačne predodžbe i impresije, ne i stvarni pojmovi. Pojam u nominalizmu označava tek riječ ili simbol kojim se služimo, a misliti se ne može ni o „konjstvu", ni o konju općenito, već uvijek o pojedinačnom predmetu (Sorokin, 2016, 397). Nominalizmom je dovedena u pitanje znanstvena vrijednost spoznaja prirodnih znanosti. Po nominalističkom stajalištu postoji samo individualnost, a rodni se pojmovi stvaraju predočavanjem mnogostrukih pojedinačnosti u kontekstu različitih formalnih stajališta (Zimmermann, 2013, 25). Kritike s raznih strana da nominalizam ovdje zapada u kontradikciju budući da iznošenjem neke općenite tvrdnje implicira postojanje općenitih sudova čine nam se ipak neadekvatne. Ne zato što bi bile nelogične već stoga što daju prednost logici pred ipak mogućom stvarnošću izraženom u nominalističkom nazoru. O sličnoj kontradikciji govori i Simon Blackburn u Protagorinom relativističkom stajalištu da je čovjek mjera svih stvari (Diels, 1983b, 244); Protagorina izjava pretendira na općenitost s jedne strane, dok s druge strane sama sebe opovrgava upravo onime što izjavljuje (Blackburn, 2005, 27), iz čega se zaključuje da izjava nije istinita. Problem međutim ostaje i nije riješen ovakvom logičkom primjedbom. Ukoliko transsubjektivno postoji bit, što je transcendentno ovoj biti pri logičko-ontološkom realizmu? Takva se bit ne može proglasiti samostalno od apsolutnog kriterija. Ako je tako, cijela se stvar mijenja, jer unutar kršćanske perspektive apsolutni kriterij mišljen kao Trojstvo nije tek statični odnos jedne apsolutne „supstancije" prema drugoj kontingentnoj. Tada je istina živi odnos kontingentnog i apsolutnog, a bit se (stvaralački) određuje u tom odnosu. To ne isključuje mogućnost znanstvene spoznaje, što ćemo kasnije i objasniti, ali isključuje automatsko izjednačavanje činjenice s istinom. Nadalje, hipotetski, ukoliko je u nominalizmu riječ o mogućnostima različitih diskursa, a ne o činjeničnoj ili uz pomoć apsoluta fundiranoj istini, tada se ta mogućnost stavlja ispred naših sudova. Stoga je moguće, i nije nelogično, da naš doživljaj svijeta može biti mnoštvo individualnih iluzija kojima dajemo nazive pa i značenja, bez obzira što bi takvo zapažanje bilo općeniti sud koji je u kontradikciji s polazištima relativizma i nominalizma. Ova konkretna kontradikcija ne sprječava da stvarnost bude zaista takva, stvarnost je može

potvrditi ili opovrgnuti. Takav sud samo pokazuje da imamo sposobnost donošenja sudova, ali ne i da su oni ne/istiniti, i da su objektivni u odnosu na vanjski svijet. Što je uostalom problem svake spoznajne teorije jer dokaz za opravdanost jednog ili drugog ulaznog momenta nemamo, i ne možemo ga imati iz pozicije kontingentnih bića. Također tvrdnja da je »čovjek mjerilo svih stvari« (Diels, 1983b, 244) može biti točna, bez obzira što je u sebi kontradiktorna. To što je izjava u sebi kontradiktorna ne sprječava stvarnost da se odvija na način da je čovjek mjerilo svih stvari, ukoliko bi zaista bilo tako. Nije nam namjera osporavati mogućnost objektivne znanstvene spoznaje već samo podsjetiti da ona počiva na jednoj točki koju naprosto ne možemo dokazati – što je i Aristotel kao utemeljitelj znanstvene metode znao – kako bi u daljnjem tekstu razlučili činjeničnost od istinitosti. Znanstvena je činjeničnost odnos jedne kontingencije s drugom kontingencijom, gdje se ne mora nužno, ali se može, biti i u odnosu s apsolutnim. Zato ne možemo izjednačiti činjeničnost i istinitost.

Aristotel je smatrao da je u cijelosti nemoguće da postoje dokazi za sve stvari jer bi se otišlo u beskonačno, a ni tada se ne bi došlo do dokaza (Aristotel, *Metafizika*, 1006a). Njemu je očigledno da uzroci bića nisu beskonačni te da postoji neko počelo (Aristotel, *Metafizika*, 994a). Nije naime moguće znati uz pomoć dokaza ako se prva načela ne spoznaju neposredno (Aristotel, *Analitika II*, 99b). Od sposobnosti razuma kojima se dolazi do istine neke su uvijek istinite (nauka i „Um“), dok su neke podložne laži (razložnost i mnijenje) (Aristotel, *Analitika II*, 100b). Traganje za spoznajom prvih i neposrednih principa na kojima počiva znanost, a koji ne mogu biti njezinim predmetom, Marijan Cipra smatra unutarnjom razdvojenošću Aristotelove filozofije kao neizbježnom cijenom preobrazbe platoničke dijalektike:

> Najprije izjavljuje kako zaustavljanje pojedinačne neodređene zamjedbe u duši obilježava početak općenitosti, te mu tako zamjedba proizvodi općenitost – *aisthesis houto to katholou empoiei* – i nužno mu je da se principi spoznaju indukcijom – *ta prota epagoge gnorizein anankaion*, da bi odmah zatim ustvrdio kako nema nikakve znanosti o principima, ali budući da samo um može biti istinitiji od znanosti, to će um biti um principa - *nous ton arhon*. Jer kako princip dokaza ne može biti i sam dokaz, tako niti princip znanosti ne može biti sama znanost. Ako, dakle, nemamo izvan znanosti – *par'epistemen* – ništa istinitog osim uma, to će *um* biti *počelo znanosti – nous epistemes arhe* (Anal. post. II, 19). (Cipra, 1999, 214)

Cipra ističe da se principi ne mogu dokazivati nego ih kao počela um može jedino »*dohvatiti* ili *ne dohvatiti – thigein*« (Cipra, 1999, 218), pa o bitku nema zablude već samo znanja i neznanja (Cipra, 1999, 221). O tome Aristotel kaže da je dotaknuće i izreknuće istinito (gdje izreknuće nije isto što i tvrdnja), a neznanje je nedotaknuće; o bitku se ne može pogriješiti nego samo misliti ili ne misliti, gdje je bitak istinito, a nebitak lažno (Aristotel,

Metafizika, 254-255). Kako Aristotel nigdje nije eksplicitno odgovorio na pitanje metafizike kao znanosti, već je poduzeo pokušaj konkretne izvedbe metafizike, ali bez posljednje refleksije o njezinom znanstvenom utemeljenju, to je po Cipri bio propust u čijim posljedicama će kasnija filozofija metafiziku uzimati tek kao prirodnu iluzija čistog uma (Cipra, 1999, 220). Dominiranjem logike na području metafizike izgubilo se ono što se u doticaju uma i bića kod Aristotela podrazumijevalo neposrednim iskustvom istine (Cipra, 1999, 224). Ukoliko je istina moguća jedino kao doticaj kontingencije s apsolutnim, tada nije ispravno sud automatski izjednačiti s istinom budući da se sudu ovaj doticaj ponekad „oduzima" u osamostaljivanju diskurzivnog mišljenja od bitka.

Ovakav nam pogled na stvari sada omogućuje da i sofiste pogledamo iz jednog drugačijeg osvjetljenja; kao oprezne tražitelje istine, koji se s idealističkim shvaćanjima, moguće je, nisu slagali zato što ih tako iznesene istine nisu zadovoljavale kao točne. Sofistička shvaćanja idu u smjeru da su *nomos* i *ethos* izgubili svoj odnos s prirodom kao temeljnim poretkom stvari, te da se istinitost svela na puku normu. Premda su uočili problem normiranja vezanog uz zakonitosti mišljenja naspram odijeljenosti od prirode, više nije bio moguć povratak u mitološku svijest. Jednom odvojen od prirode i izvjesnosti koju je davalo povjerenje u božansko, čovjek sada jedinu sigurnost nalazi u mišljenju. Nema više bogove koji će mu govoriti kako postupati, već pomoću mišljenja traga za temeljem i razlogom. Razlog upravo razlažući se indirektno potvrđuje da biću nedostaje jasni i neposredni uvid u istinitost bitka, ili barem doticaj – *thigein*, pa sad ob-razlaganjem dolazi do (istinitog) uvjerenja. Povjerenje u božansko zamijenjeno je mislenim uvjerenjem utemeljenim u odnosu kontingencije bića i kontingencije stvari. Već se za Anaksagoru kao navjestitelja razdvajanja znanja od bitka um pojavljuje razdvojen od stvari (Cipra, 1999, 85-87). Cipra ovo razdvajanje smatra pričinom:

> Razdvojenost znanja od bitka, kako se ona od Anaksagore nadalje pojavljuje kao središnji problem za filozofijsko mišljenje, ne samo da nije problem rješiv *unutar* istog mišljenja, pa kretali mi od strane 'uma' ili od strane 'stvarnosti', nego je s obzirom na *iluzijski karakter* ove razdvojenosti, u načelu, jedan *izmišljeni* problem, *Scheinproblem kat'exohen*, jer njegova problematika uopće nema bitka, već se samo pričinja. (Cipra, 1999, 87)

Um se sada stavlja ispred istine, što stvara iluziju o ishodištu čistog uma ispred zbiljskog počela istine same, kakav je prije razdvajanja znanja i bitka (Cipra, 1999, 92). Iluzija od bitka odvojenog uma, i njegove opreke čiste stvarnosti, dominira filozofijom od Anaksagore dosežući vrhunac u Hegela (Cipra, 1999, 94). Kant, nadalje, da bi se oslobodio

pričina između uma i stvari uspostavlja pričin između pojave i stvari po sebi, odričući time mogućnost istinske spoznaje o bivstvu svijeta (Cipra, 1999, 95). Cipra podsjeća da je do Sokrata koji sebe spoznaje kao neznajućega bivstvena cjelina bila nazočna na način neskrivenosti, a od Sokrata naovamo čovjek snagama *jastva* otkriva odsad skrivenu istinu (Cipra, 1999, 116-118). Ono što bitno karakterizira svijest (za razliku od duše) način je njezinog odvajanja subjekta od objekta, te je s obzirom na nj i svijest samo pričin kao iluzija duše koja ne može spoznavati doli pojmovno (Cipra, 1999, 129-130). Tako stižemo do *ideje* (Cipra, 1999, 142) i do Aristotelovog prigovora Platonu, a to je horizam – odvajanje bivstvenog bića ideje od vidljivih stvari (Cipra, 1999, 160). Cipra rezimira da za misaonu diskurzivnost nastaju nepremostive poteškoće pri pokušaju da shvati duh. To je i njezina bit da unatoč činjenici što je potekla od duha, ne može primjereno duhu isti duh spoznati (Cipra, 1999, 171).

Premda često tretirana kao sofizam i relativizam, pitanja o odnosu prirodnog i normativnog pokazuju se do danas neriješenima. Simon Blackburn interpretira Platonov pokušaj zaticanja Protagore u nekonzistentnosti; ako je čovjek mjerilo svih stvari, tada u toj igri nema ni uspjeha ni neuspjeha, a mogućnost je pogreške nestala. Protagora se međutim pretvara da još uvijek postoji istina, iako je iz njegovog stajališta istu nemoguće promašiti (Blackburn, 2005, 37). Apsolutist dakle želi objektivnost kao *logos* pričvršćen uz njegovo mišljenje, a relativist naprotiv tvrdi da je *logos* šutljiv i da ne postoji takva vrsta autoriteta (Blackburn, 2005, 41-42). Protagora međutim pravdu utemeljuje u inherentno ljudskom osjećaju stida i pravednosti (*aidós* i *dikē*) zagarantiranom od bogova (Platon, *Protagora*, 322 c), što se ne podudara s povijesnom predodžbom koja je na njemu ostavila etiketu relativizma. Na djelu je uviđanje da ukoliko se zakoni i norme izvode iz toga da čovjek svoj razum postavi za mjerilo, ne može potom izaći iz mjerila i tvrditi da ti zakoni vrijede na božanski način ili kao vječne ideje. Čini se onda da je i Platon nekonzistentan. Nadalje, Protagorina izjava „čovjek je mjerilo svih stvari" (Diels, 1983b, 244), te kasnija korespondencijska tvrdnja da je „istina slaganje stvari i uma", govore u biti istu stvar jer se ovdje um odnosi na ljudski um. Ako je čovjek mjerilo svih stvari, ali pritom posjeduje osjećaj pravednosti i stida dobiven od bogova, tada Protagora ne relativizira već upućuje na jednu drugačiju vrstu prepoznavanja istinitosti. Tu vrstu, upravo kao inherentnost stida i pravednosti koja je u ovom slučaju u sukobu sa zakonom mišljenja izraženog u zakonu polisa, vidimo i u Antigoninom postupku:

Kreont:
A ti mi reci kratko – neću govor dug –

Da l' znala si za nalog naređenja mog?
Antigona:
Dakako da sam znala. Svima bješe znan.
Kreont:
Pa kako da se drznu i unàtoč tom?
Antigona:
Jer nalòg, o kōm zboriš, nè proglāsi Zeus,
nit Pravda, ukućanka svijeta podzemnog,
već oni drugi zakon daše ljudstvu svem.
Ja nè smātrāh tvoj nalog tako svesilnim,
da mogao bi smrtnik božji kršit glas,
što vječit je i àko nikad nèpisān.
Ne živi božja riječ od dana današnjeg
i nije tek od jučer, vječan joj je vijek
i nitko ne zna otkad zà njū znade svijet.

(Sofoklo u: Sironić, 1998, 110-111)

Budući da u Antigoninom činu nije riječ o razumski uspostavljenoj normi, od kud joj ova vrsta unutrašnje jasnoće? Tragedija počiva na tome što niti ona niti Kreont koji je zastupnik zakona polisa, ne mogu drugačije postupiti. Kako je uopće došlo do toga da se ove dvije stvari, s jedne strane razumski uspostavljena norma, s druge unutrašnji osjećaj pravednosti, ali i stida ukoliko se sveta dužnost ne izvrši, nađu u sukobu? Iz te perspektive je očigledan i apsurd na koji Kaliklo, gotovo sa sofisticiranim instinktom za burlesku, upućuje kada uzima vladavinu jačega kao društveni ideal (Platon, *Gorgija*, 484b), čime se očituje da razum može argumentirati za dva oprečna stava. Čovjek naime može dobro postaviti kao ideal, ali je također i sebičnost stvar ljudske prirode, a onda i vladavina jačega može biti ideal. Kaliklo spor zakona i prirode dovodi do krajnjeg zaoštravanja, i u izjednačavanju moći s pravom (onaj tko je moćan nužno i po prirodi samih stvari ima i pravo (Platon, *Gorgija*, 483d)) u očiglednom se apsurdu pokazuje da taj sukob nije tek nešto što se ima prevladati razumom, već da se u diskurzivnosti razuma taj sukob i rađa. Ne možemo reći da je Antigonino postupanje neistinito. Ali ono je istinito po Protagorinim kriterijima osjećaja pravednosti i stida, odnosno po slobodi savjesti. Blackburn bi nas ovdje mogao podsjetiti da će se apsolutist žaliti da je htio zbiljske norme, pravu objektivnost i pravu istinu, a dobio je neku vrstu „prijevare"; poput Platona je htio svjetlo sunca, a dobio je samo ljudski izrađenu lampu (Blackburn, 2005, 41).

Kada se metafizika jednom ukorijenila u logici, znanje se rascijepilo na vjersku objavu i mističko iskustvo, te na znanje koje stoji na raspolaganju razumu, slijedom čega dolazi i do novovjekovnog odbacivanja svake mogućnosti neposrednog doticaja uma i bića, te zasnivanje

znanja isključivo na empirijskoj indukciji i racionalnoj hipotezi (Cipra, 1999, 226). Mišljenje da su *stvari* metafizički istinite imalo je brojne posljedice za srednjovjekovnu filozofiju (Glanzberg, 2018, 51). S druge strane William Ockham drži da je dosezanje univerzalne istine pomoću izvanmisaonih objekata i misaonih čina samo obilježje intelekta bez zbiljske univerzalnosti u svijetu (Glanzberg, 2018, 64). Naše stajalište nije da stvari izvan nas ne postoje, niti da postoje ideje samostalne od bića. U stvarima ima činjeničnosti koja je odnos kontingentnosti bića s kontingentnošću *stvari* i koje su uključene u istinito događanje kada s njima postupamo istinito-stvaralački u odnosu prema apsolutu. To stajalište nije niti subjektivno, niti objektivno, niti panteistično, niti dualističko. Ono nije ni iluminacijsko u smislu činjenice na koju Bonaventura ukazuje da kada bi čovjek bio prosvjetljen Božjom svjetlošću, sve bi znanje bilo otkrivenje (što je očigledno pogrešno) (Glanzberg, 2018, 62), već uključuje odnos kontingentnog s apsolutnim. Pri tomu naglašavamo riječ *odnos,* a ne rasvjetljenje ljudskog uma božanskom svjetlošću. Znanstvena činjeničnost može ujedno biti istinitost tek ako i kada kontingencija stupi u odnos s apsolutnim budući da odnos s apsolutnim nije nužno podrazumijevan u podudaranju uma i stvari. U protivnom bi opet svaka činjeničnost bila otkrivenje, a vidimo da nije. Takvo naime podudaranje može stajati i odvojeno od odnosa s apsolutnim, gdje je moderna znanost, i to potpuno u skladu s korespondencijskom teorijom o slaganju uma i stvari koja može stajati odvojeno od toga da su stvari izraz Božje promisli, emancipirala činjenicu od pretenzije na istinu. Umjetnost pak nije zainteresirana za činjeničnost u smislu uspostavljanja odnosa kontingentnosti bića s kontingentnošću stvari. U umjetničkom se pogledu na svijet činjeničnost kao ogledavanje bića u stvarima drži nedostatnom za doticanje istinitosti.

1.1.4 Odnos subjektivnog i objektivnog kod Aurelija Augustina i Tome Akvinskoga

Prijepor objektivizma i subjektivizma prisutan je u cijeloj povijesti spoznaje kroz različite filozofske smjerove. Dok se objektivizam temelji na stajalištu da predmet mišljenja postoji neovisno o subjektu i da ga je kao takvog moguće spoznati, subjektivizam svu spoznaju stavlja u čovjekove kako osjetilne, tako i misaone sposobnosti (subjektivizam se dalje dijeli s obzirom na inklinaciju prema osjetilnim ili misaonim procesima). Prema Sorokinovoj shematskoj podjeli, skolastička filozofija od kraja jedanaestog do četrnaestog stoljeća nije sustav istine vjere već idealističkog racionalizma kao skladnog odnosa istine

vjere, razuma i osjetila (Sorokin, 2016, 330). Toma Akvinski o dokazivanju i dokaznom postupku kaže sljedeće:

> Treba reći da kao što se kod dokazivanja dokažljivih iskaza dokazni postupak mora svesti na neka načela umu sama po sebi poznata, tako isto mora biti i kod istraživanja što je svaka pojedina stvar; inače bi se u oba slučaja išlo u beskraj, pa bi tako sasvim propala znanost i spoznaja stvari. (Toma Akvinski, *Raspravljena pitanja o istini,* q. 1 a. 1 co.)

Ako kod načela koja su umu sama po sebi poznata dolazimo do one krajnje točke o kojoj Aristotel kaže da se o bitku ne može pogriješiti nego samo misliti ili ne misliti, gdje je bitak istinito, a nebitak lažno (Aristotel, *Metafizika*, 1052a), tada se u pitanju načela uma slažemo i s Tomom. Kod istraživanja svake pojedine stvari vidimo da, htjeli-ne htjeli, idemo prema beskraju. Kako je proturječne teze moguće argumentirati kada ih promatramo iz različitih polazišnih diskursa koji su njihova relativna stajališta koja se međusobno isključuju, subjekt ih prihvaća kao kontradikciju zbog svoje svijesti o neposjedovanju apsolutnog znanja o stvarima. Nije da subjekt apsolutno zna koja je od dvije kontradiktorne činjenice točna, već ih može prihvatiti na način da tolerira da to može biti ova ili ona. Također, gledajući ih sa sviješću neposjedovanja apsolutnog znanja, možemo se naći u situaciji da nemamo racionalnog argumenta kojim bismo mogli osporiti ovu ili onu tezu, ili joj se prikloniti. Subjektivističko stajalište nastaje u ovoj nesigurnosti, a zaseban je problem što, paradoksalno, degenerira u zauzimanje (subjektivističkog) stava. Čini se da u nesigurnosti subjekta koja nastaje u svijesti o neposjedovanju apsolutnog znanja zaista otpada objektivna razlika između istine i neistine. No to ne možemo držati argumentom za otklanjanje relativizma/subjektivizma jer se taj argument ovdje uzima kao posljedica subjektivističkog stajališta. Ono ne može biti istinito po svojoj mogućoj posljedici, nego jeste ili nije istinito – što ne možemo s potpunom sigurnošću utvrditi, a onda ima i posljedice. Međutim, u okviru našeg istraživanja možemo za trenutak zamisliti da istinu prosuđujemo po posljedici. Ukoliko bi subjektivizam imao za posljedicu nepostojanje objektivne razlike između istine i neistine, odnosno relativizam, to bi značilo okrutnu apsurdnost postojanja za ljudsko biće koje u sebi nosi duboku čežnju za istinom. Pa ako je i okrutno, i dalje je tako, primjećujemo. Je li zaista? Zapravo tvrdimo da nije, jer je istinitost istine u odnosu koji je punina bitka i sloboda. Naše se polazište stoga temelji na tvrdnji da ukoliko postoji apsolutni kriterij (u teološkom kontekstu trojstveni Bog), postoji i istina. Također i kao ljudska bića imamo iskustvo punine bitka koje nam govori da istina postoji. Čini se da istinu ovdje stavljamo u domenu subjektivnog

iskustva i da time nismo uspjeli dokazati njezinu univerzalnu i objektivnu težinu. No istina, ukoliko postoji, naprosto ne može ne imati univerzalnu i objektivnu težinu jer su „univerzalnost" i „objektivnost" pojmovi nastali kao posljedica postojanja istine, a ne obrnuto. U svjetlu tako shvaćenog pojma istine zapitat ćemo se jesu li premise o polaritetima subjektivno-objektivno pogrešne i pokušati sagledati na koji način dolazi do odvajanja subjektivnog i objektivnog.

Prema Sorokinu skolastički je sustav istine bio sustav idealističkog racionalizma u kojemu postoje tri vrste znanja: osjetilno, intelektualno i nadintelektualno (božansko) (Sorokin, 2016, 330). Spoznaja počinje osjetilnom percepcijom, a osjetilni podaci se putem intelekta transformiraju iz materijalnog u nematerijalni „predmet", da bi postali znanjem i istinom kao *adaequatio rei et intellectus* pokazujući inteligibilnost i univerzalnost u percipiranom predmetu ili fenomenu (Sorokin, 2016, 330-331). U pitanju porijekla i razvoja spoznajnih formi Toma odbacuje Platonovo tumačenje o urođenim idejama (Platon, *Fedon*, 73a) i ističe primalački karakter uma (Toma Akvinski, *Raspravljena pitanja o istini*, q. 1 a. 2 co.).

Da okrenutost subjektivnom ne mora završiti u konceptualizmu ili nominalizmu, razmotrit ćemo u Augustinovom određenju samosvijesti koje tumači Anto Mišić. Postoji neka istina u onome što nam pokazuju naša osjetila. Premda na primjeru prelomljenog vesla u vodi Augustin dopušta da postoji mogućnost iluzije s obzirom na objekt, subjekt i tada osjeća i vidi tako iz čega slijedi da osjetilnost može biti pogrešna i iluzorna, ali se sa sigurnošću pokazuje kao fenomenski svijet (Mišić, 1996, 374-375). U slučaju prelomljenog vesla do objektivne se istine može doći proučavanjem uzroka, no u svakom slučaju istinitost ili neistinitost izvanjskih fenomena ne utječe na istinitost nutarnjeg samopotvrđivanja svjesnog subjekta (Mišić, 1996, 375). Mišić naglašava da augustinovski subjekt i onda dok spoznaje nešto drugo nikad nije objekt, nego uvijek subjekt, te da je i zabluda od spoznajnog značaja budući da se po Augustinu i zabludom duša samopotvrđuje kao postojeća, živuća i djelujuća (Mišić, 1996, 378-379). Zabluda se ne odnosi na samosvijest koja je neodvojiva od duše, te je prijevara moguća samo s obzirom na osjetne slike koje duša uvodi u sebe, ne miješajući se u svojoj dubini s njima u pridržaju duhovne autonomije kojom ih slobodno prosuđuje (Mišić, 1996, 379-380). Mišić ukazuje da su interiornost i metafizika kod Augustina dva momenta jedne metode, gdje je istinska nutarnjost samo onda ako se proširi i integrira u metafizici. Ovako sažima:

> Možda upravo ta metoda traženja i nalaženja Apsolutnog, može biti prikladna modernom mentalitetu koji želi imati čovjeka kao središte znanosti, religije, politike i filozofije, čuvajući se, međutim, svakog imanentizma. Augustinovo načelo interiornosti može se ukratko ovako izraziti: 'istina je prisutna umu i um je ne može ne znati'. (Mišić, 1996, 382)

Ističe da tako prisutna istina po Augustinu do čovjeka dospijeva putem iluminacije kao božanskog djelovanja na ljudski um uz poštivanje ljudske slobode, a iluminacija nije ni urođenost ni platonistička anamneza već je urođen princip koji u posredovanju materijalnih stvari čini razumljivom osjetnu stvarnost. O samosvijesti kod Augustina Mišić kaže:

> Svijest sebe (dakle samosvijest) nije percepcija sebe, nego intimno iskustvo koje se oživotvoruje u susretu s drugim. (Mišić, 1996, 384)

Augustinova interiornost ne završava u subjektivizmu niti u platonističkom prisjećanju, već se oslanja na moć duše da može spoznati istinu. Da Augustina također zanima odnos vanjskog i unutrašnjeg te spoznavanje „vanjske" istine, vidimo u *Ispovijestima* gdje detaljno obrazlaže odnos vanjskih stvari i pamćenja (Augustin, *Ispovijesti*, X, 8-19), kao i u *Solilokvijima*, što ćemo detaljnije obraditi. No istina se po njemu spoznaje unutar duše, a takva metafizika počiva na prividnom paradoksu interiornosti: da bi čovjek imao istinitu spoznaju o svijetu, mora uroniti duboko u sebe. Spoznavanje se po Tomi događa stoga što ljudsko umsko svjetlo proizlazi iz božanskog svjetla (Toma Akvinski, *Raspravljena pitanja o istini*, q. 1 a. 4 ad 5). Zimmermann to vidi kao ljudsku mogućnost spoznaje predmeta kao odraza Božjih ideja, a ne kao odraza platonističkih (Platon, *Fedon*, 73a) vječnih ideja (Zimmermann, 2013, 39). No ideje su, iz stvaralačkog diskursa (stvaranja *ex nihilo*) problematične ne samo kao platonističke. Ako je Bog stvorio svijet *ex nihilo*, gdje se između *nihilo* i stvorenog svijeta događaju ideje? Ideja, ukoliko bi postojala kao samostalni entitet bila bi postavljena na razinu *Logosa*, odnosno morala bi biti vječna. To znači da bi u vječnosti supostojala s Bogom. Ne vidimo kako bi ideja mogla samostalno stajati izvan Bića/bića, pa možemo govoriti o Božjim stvaralačkim promislima, ne o idejama.

U današnjoj prirodnoj znanosti ono što se u filozofiji naziva *bit* uzima se kao nešto što se može uvrstiti kao nepoznanica „x" čija ne/mogućnost spoznatljivosti ne igra ulogu u rješavanju nekog prirodno-znanstvenog problema. Međutim, ontološko-logički realizam inzistira upravo na vezi između realnih biti i spoznaje. Primjerice, Aristotelov se objektivizam temelji na tome da je bivstvo svake pojedine tvari ono što je njoj svojstveno i što nije prisutno u drugome, dok je ono opće nešto što je zajedničko (Aristotel, *Metafizika*, 1038b). To na neki

način podrazumijeva da je *stvar* mišljena kao takva da ima bit, a takva osmišljenost podrazumijeva Stvoritelja. Nasuprot tome je polazište u koje spada i ono današnjih prirodnih znanosti u kojima se ne smatra da predmet ima *bit*, već mu se ona kontekstualno pripisuje s obzirom na diskurs istraživanja ili praktične primjene. Opći pojmovi danas nemaju relevantnost vječnih ideja nego postoje samo kao momenti pojedinačnih diskursa s obzirom na okvire unutar kojih ih se implementira, uspoređuje, itd.

U određivanju biti na način da se do nje dolazi putem *opisa* uzima se u obzir predodžbena građa. Primjerice, u kratki opis stabla spada da ono ima korijen, deblo, grane i lišće. Međutim kada bi netko s druge planete prvi put vidio stablo zasigurno ne bi o njemu razmišljao u pojmovima korijena, debla, granja i lišća jer bi mu ti pojmovi bili nepoznati. Oni su u povijesti ljudskog pojmovlja nastali raščlanjivanjem stabla na njegove „glavne" dijelove, a to su oni dijelovi koje, ni u manjem ni u većem broju, matematički možemo na stablu izbrojiti kao one koji se pogledu i predodžbi nude u svojoj važnosti. Od takve predodžbene važnosti dalje nastaju općenitosti u obliku pojmova. Možemo govoriti i o vrsti kore na deblu, o tome je li riječ o lišću ili iglicama, no ti detalji ne ulaze u glavnu podjelu koju izlučujući iz predodžbene građe, služeći se matematičkom inteligencijom, prebrojavamo kod stabla. Jesmo li ovom metodom zaista uspjeli doći do *biti,* istine stabla, ili samo do činjeničnosti koja stoji u odnosu kontingentnog bića s kontingentnom stvarnošću, pitanje je koje ostaje za sad otvoreno. Nalazi li se ono inteligibilno i u biti same stvari, i u ljudskom razumu, te je temeljem toga istina moguća kao adekvacija stvari i uma? Ako izuzmemo da Toma kaže da je ovdje riječ o Božjem rasvjetljenju ljudskog razuma (Toma Akvinski, *Raspravljena pitanja o istini*, q. 1 a. 4 ad 5), što ateistička tumačenja isključuju jer sama definicija slaganja stvari i uma može stajati nezavisno od takvog rasvjetljenja, pojavljuje se jedna praznina o načinu na koji se usklađuju stvari i um. I pitanje zašto bi tako moralo biti kad može tako i ne biti? I da to jeste baš tako, potvrđuje li se u samom iskustvu? Iskustvo nije dokaz već može biti indikacija, a ono što ovdje hoćemo reći jest to da činjeničnost nužno ne podrazumijeva istinitost. Ako ipak zanemarimo da je prilično izvjesno da ne možemo nikad biti u potpunosti sigurni je li ono što vidimo zaista i ono što objektivno postoji (klasičan primjer je razlika percepcije boje kod ljudi i životinja), ostaje pitanje odgovornosti prema ispravnosti tvorbe pojma i razvoju mišljenja i jezika. Ukoliko kažemo da se stablo sastoji od korijena, debla, grana i lišća, kažemo to jer smo gotovo sigurni da naša percepcija i iskustvo s obzirom na broj stabala s kojima smo se susreli u životu, korespondira sa stvarnošću. To je činjeničnost, no zašto bi ona kao naš odnos prema stvarima, odnos jedne kontingencije prema drugoj, morala ujedno biti istinitost ukoliko

je istinito samo ono koje stoji u odnosu prema apsolutnom?

U povijesti mišljenja postoje brojni pokušaji „mirenja" objektivizma i subjektivizma, i to ne samo u smislu kakve sinteze, već kao autentično promišljanje u kojemu se za razdvajanje subjekta i objekta, takoreći, nije ni stvorio uvjet. Jedan od ranijih takvih misaonih puteva je onaj Augustinov gdje nailazimo na novi izvor spoznaje u odnosu na grčke mislioce, a to je samosvijest u kojoj se sjedinjuju spoznaja i bitak (Zimmermann, 2013, 29). Augustin i o nevidljivim svojstvima Boga govori iz neposrednosti iskustva s onim što je stvoreno, ne izostavljajući istovremeno i unutarnje iskustvo nemoći da na nevidljivim Božjim svojstvima ustali svoj pogled »[...] noseći sa sobom samo uspomenu punu ljubavi i neke želje za mirisnim jelima kojih još nisam mogao jesti« (Augustin, *Ispovijesti*, VII, 17). Zapaža međutim *stvoreno* istovremeno s unutrašnjim odnosom prema tome:

> Tada sam pak *tvoja nevidljiva svojstva spoznao i vidio po onome što je stvoreno* (Rim 1,20), ali nisam mogao ustaliti svoga pogleda; kad je zbog slabosti morao uzmaknuti [...]. (Augustin, *Ispovijesti*, VII, 17)

Takav je pristup istini neodvojiv od onoga što se događa unutra, pa je dakle odnosan. Zahvaćajući u odnos nutarnjeg i vanjskog Augustin zamjećuje prolaznu misao koja ne može zadržati neprolaznu zbilju:

> Razumske i netjelesne razložitosti traju različito od prostornih protegnutosti osjetnih zbilja položenih u mjestima. Ali nije samo to. One ukoliko su razumske, a ne osjetilne, stoje bez vremenskoga prolaza gibanja što protječu vremenima. Vlastito je malome broju da do njih dopre oštrinom duše. Čak kada se koliko može dopre, u njima tko dopre ne ostaje, već je otklonjen jer je donekle potisnuto samo oštroumlje te nastaje prolazna misao o neprolaznoj zbilji. Ta se pak misao što prolazi kroz nauke kojima se poučava duša povjerava sjećanju da postoji kamo se može navratiti ona koja je prisiljena odonuda otići. Čak ako se misao ne bi vratila sjećanju te ne bi našla što je tu povjerila, kao neuka bi se privela tome kao što je bila dovedena i ono bi iznova pronašla gdje je prvi put našla, to jest u onoj netjelesnoj istini. To bi otuda još jednom kao prijepis utisnula u sjećanje. Razložitost, na primjer, četverokutastoga tijela ostaje netjelesna i nepromjenjiva. Ali ljudska misao ne ostaje tako u njoj pretpostavljajući da je bez predodžbe prostornoga obujma mogla doprijeti do nje. Recimo da netko stojeći izvan vremena u nekoj tajnoj i dubokoj šutnji uhvati ritam stanovitoga umjetničkoga i glazbenoga zvuka što prolazi vremenskim razmacima. O tome se može tako dugo misliti koliko se dugo može čuti onaj pjev. Ipak, što dušin pogled otuda, iako prolazno, ugrabi te to u sjećanje odloži kao gutanjem u trbuh, to će moći na neki način žvakati sjećajući se te predati u pouku što je tako naučio. Ako je dotično uništio potpuni zaborav, ponovno će se pod vodstvom poduke doći do onoga što je posve nestalo i tako pronaći kako je bilo. (Augustin, *Trojstvo*, XII, 23)

Kod Augustina se u samoj predodžbenoj građi događa apstrakcija kada uz percepciju četverokutnog tijela istovremeno nalazi njegovu netjelesnu razložitost, njegovu, rekli bismo, logiku. To se događa u moći duše, no on ne unosi apstrakciju niti unaprijed u predodžbu kao ideju, niti naknadno kao sintezu, već su predodžba i apstrakcija ovdje neodvojive. Postoji

mogućnost, posredstvom moći duše, ponovnog dolaska do zaboravljene istine. U tom slučaju duša stoji na odnosan način prema istinitom koje je u stanju prepoznati ako se pamćenje izgubi. Duša dakle ima mogućnost da do istine ponovo dopre iz odnosa. U tom smislu možemo razlikovati augustinovsku spoznaju koja se oslanja na suradnju duše s Bogom, od skolastičke koja se oslanja na razum kojega čovjek suvereno koristi kao Božji dar. Riječ je o suptilnom, ali za naše istraživanje važnom diferenciranju u kojemu uviđamo različitost između logičko-ontološkog realizma koji stvarnost čuva u činjenici, od suradničko-stvaralačkog koji putem interiornosti pušta da se pokaže kao odnos slobode i istine. Za naše je istraživanje nadalje važno ustanoviti pokazuje li se istina uvijek na isti način ili je u slobodi i međudjelovanju unutarnjeg i vanjskog dinamična. Vanjsko („stvar po sebi“) je dakle položeno pred stvorenje i subjektu se ono daje na način da jedino u njemu može biti otvoreno, što ukazuje na neodvojivost unutarnjeg i vanjskog, subjektivnog i objektivnog. Bez subjekta je vanjsko nepodložno interakciji (ne naravno u doslovnom i fizičkom smislu), pa je tada i pitanje istinitosti ili objektivnosti bespredmetno jer se istina, kako ćemo kasnije i objasniti, pojavljuje tek sa slobodnim stvorenjem. Za sada ćemo samo reći da se pitanje istinitosti ne pojavljuje bez stvorenja jer u Bogom stvorenom svijetu bez stvorenja sa slobodnom voljom ne bi nastala razlika između istinitog i neistinitog. Pitanje istine dolazi na svijet tek sa slobodnim stvorenjem, a u interakciji slobodne volje i diskurzivnog mišljenja pojavljuje se i neistina. Pojam ne/istine ne bi bio moguć čak i kada bi stvorenje postojalo, no bez slobodne volje.

1.1.5 Ne/mogućnost spoznavanja „stvari po sebi”

U pogledu odnosa apstrakcije, predodžbene građe i pojma, Descartes i Kant su imali prekretnički utjecaj. Descartes je kao začetnik novovjeke filozofije mogućnost spoznaje utemeljio na spoznajnim načelima koje je Bog stavio u ljudsku narav (Descartes, 1998, 17, 19) iz čega slijedi da sigurnost i istinitost spoznaje ne stječemo iz uvida u odnose koji korespondiraju s iskustvenom stvarnošću; s takvom tezom o apriornim spoznajnim principima Descartes zastupa racionalističko stajalište (Zimmermann, 2013, 55). Ono se smatra spoznajnim relativizmom zato što su urođene ideje mjerodavne samo za ljudsku spoznaju, bez jamstva objektivne vrijednosti spoznaje (Zimmermann, 2013, 55-56). Po Descartesu nema definitivnog jamstva da je spoznaja vanjskih predmeta objektivna (Descartes, 1998, 21) –

takvog jamstva zaista nema. Edo Pivčević se pita kako Descartes može biti više siguran u svoju egzistenciju mislećeg bića nego u egzistenciju izvanjskih stvari (Descartes, 1998, 21):

> Kantov komentar na Descartesov argument je nemilosrdan i smrtonosan u svojoj preciznosti: 'Da ja razlikujem vlastitu egzistenciju kao misleće biće od stvari izvan sebe (među koje također spada moje tijelo)' – upozorava Kant – 'To je analitička propozicija, jer *druge* su stvari upravo one, koje zamišljam *različite* od sebe. No to mi uopće ne kaže je li svijest koju imam o sebi čak moguća bez stvari izvan mene, dakle, valjane osnove za Descartesovu tvrdnju da mogu biti 'više siguran' u svoju vlastitu egzistenciju kao 'misleće biće' nego u egzistenciju izvanjskih stvari, još manje za pretpostavku da nema kauzalne veze između moje egzistencije kao mislećeg bića i egzistencije bilo čega izvan mene. Sve što *cogito* pruža jest izvjesnost da imam neke određene misli, nipošto da misli mogu postojati neovisno o tome da li postoji bilo što izvan mišljenja.' (Pivčević, 2002, 97)

Međutim, jedino u što je Descartes s *cogito* siguran jest to da misleće biće, s obzirom da misli – nužno i postoji (Descartes, 1998, 21). Postoji vjerojatnost da svijest koju imamo o sebi možda nije moguća bez interakcije sa stvarima izvan nas, no to nije dokaz da stvari oko nas zaista postoje, pa je u ovom slučaju Descartesova logika elementarnija od Kantove. Nužnost je da ono što misli ujedno i postoji, no nije nužnost da se misliti može samo uz pomoć interakcije sa stvarima. Descartesov *cogito* nastaje, rekli bismo, upravo zato što dokaz za postojanje stvari nemamo, niti ga možemo imati. Spomenuli smo da u tradicionalnoj definiciji istine kao adekvacije stvari i uma postoji praznina koja se odnosi na mehanizam toga slaganja, jamstvo da takvo slaganje stvarno postoji. Kao argument uzima se inteligibilnost u stvarima i umu, te očiglednost iskustva. No inteligibilnost u umu ne znači nužno i inteligibilnost u stvarima, ona se iz uma može također i projicirati na stvari. Kant ne iskazuje sumnju u postojanje stvari kao izvanjske stvarnosti, već smatra da je „stvar po sebi" nespoznatljiva. To znači da je istina o nekoj stvari nama nedokučiva, transcendentna.

Naše razumijevanje ide u smjeru da pojam istine bez čovjeka gubi relevantnost, kako iz teološke, tako i iz ateističke perspektive. Ukoliko bi postojale stvari koje je Bog stvorio, ali bez čovjeka, tada ne bi došlo do konstituiranja pojma istine jer ga ne bi imao tko konstituirati. Ukoliko bi postojale samo stvari, a ne bi bilo ni Boga ni čovjeka, tada također pojam istine ne bi imao tko formirati, niti bi se imao temeljem čega formirati jer ne bi postojao apsolut prema kojemu se u odnosu relativnog i apsolutnog formira pojam istinitosti. Pojam istine bi se mogao formirati ukoliko postoje stvari i čovjek, ali ne i Bog, no u tom slučaju ne bi imao nikakvu težinu jer bi se svodio na subjektivna stajališta od kojih se ispravnost nijednog ne može uspostaviti jer ne postoji apsolutni kriterij. Pojam istine se može dakle ispravno formirati jedino u slučaju ukoliko postoji Bog koji je stvorio svijet i u njemu slobodno

stvorenje. Tu nas čeka sljedeće pitanje: može li čovjek spoznati svijet? Kada kažemo „stvar po sebi”, tada je na neki način izdvajamo iz svijeta i pokušavamo doprijeti do njezine biti.

Obrat koji se događa s Descartesom i Kantom progresivno će se razvijati u cijepanju stvarnosti na subjekt i objekt. Kant pretpostavku da je znanstvena spoznaja u skladu s realnim (transcendentnim, noumenalnim) svijetom odbacuje kao nedokazanu, pa je za njega predmet naše spoznaje vezan uz fenomenalno, čime se spoznaji oduzima metafizička vrijednost:

> Ja razumijevam pod idejom nužni umski pojam kojemu u osjetilima ne može biti dan nikakav kongruentni predmet. Prema tome su naši čisti umski pojmovi koje smo, sada razmatrali, transcendentalne ideje. One su pojmovi čistoga uma, jer svaku iskustvenu spoznaju smatraju kao određenu totalitetom uvjeta. One nisu hotimično izmišljene, nego su zadane samom prirodom uma, pa se zato nužno odnose na cijelu upotrebu razuma. One su napokon transcendentne i prelaze granicu svakog iskustva, u kojemu se dakle nikada ne može javiti predmet koji bi bio adekvatan transcendentalnoj ideji. (Kant, 1984, 169)

Kantovi nasljednici preobrazit će njegovu kritiku čistog uma u metafiziku uma samog, što je naročito vidljivo kod Hegela koji će apsolutni idealizam razviti kao sistem uma (Cipra, 2007, 133). S Hegelovom metafizikom zaključuje se produktivni razvoj filozofije, a nastupa trend pozitivne znanosti i filozofije pozitivizma koja istinu legitimira kroz znanstveno znanje (Cipra, 2007, 134). Pozitivizam odbacuje metafizičke predmete, a što se spoznaje tiče smatra se da vrijedi samo za čovjeka (Zimmermann, 2013, 67). S potonjim se zapravo slažemo jer je čovjek jedino biće koje razdvaja bitak i spoznaju i po tomu razdvajanju je primoran do bitka dolaziti spoznavanjem. U svakom slučaju, pojam istine nije više znanstveno relevantan pojam jer je uvjerenje da prirodna znanost pruža sve točniju sliku svijeta zamijenjeno stajalištem da je bit znanstvenog istraživanja u postavljanju teoretskih modela za specifična područja (Pivčević, 2002, 163-164).

1.2 Istina kao statična ili dinamična, iskazna ili događajna

1.2.1 Istina kao ono što jest

Toma Akvinski je definiciju istine kao slaganja stvari i uma utemeljio na Augustinovoj

definiciji da je istina ono što jest. Kod pitanja što je istina, Toma citira Augustina (iz djela *Solilokviji*) koji kaže da je istinito ono što jest (Toma Akvinski, *Raspravljena pitanja o istini*, q. 1 a. 1 arg. 1) i dodaje da ono što jest nije drugo doli biće (Toma Akvinski, *Raspravljena pitanja o istini*, q. 1 a. 1 co.). U pozadini ove definicije istine kao *adaequatio rei et intellectus* je vjerovanje da naše razumsko svjetlo ima udjela u vječnom svjetlu Božjeg uma, zato razum može spoznavati predmete kao odraze Božjih promisli (Toma Akvinski, *Raspravljena pitanja o istini*, q. 1 a. 4 ad 5). Bićevnost prethodi pojmu istine kao odnosa ako je istina moguća samo ukoliko je Bog stvorio svijet i u njemu slobodna bića. Međutim, bez stvorenja sa slobodnom voljom nema odnosa relativnog (kontingentnog) i apsolutnog, pa do uspostave istinitog ne dolazi. Bog je apsolutan, nepodijeljen, pa tek u odnosu na slobodno stvorenje pojavljuje se kao istinitost (u takvom razumijevanju kod stvorenja). Tu dolazi Augustinovo pitanje: ako je ono što *jest* istina, ima li nešto što je lažno? Augustin je u *Solilokvijima* u dilemi, kaže da ukoliko je istina ono što jest, onda to znači da nema lažnosti (Augustine, *The Soliloquies*, II, 8), jer sve što jest tada je i istinito. Nailazeći na izvjesnu isprepletenost istine i laži propituje može li se doprijeti do apsolutne istine kod koje ne bi bilo ove dvostrukosti. Što je Augustin mislio pod time da je istina ono što jest? On utvrđuje da ukoliko zid koji vidimo uz pomoć naših osjetila nije pravi zid, tada nije zid uopće (Augustine, *The Soliloquies*, II, 4, 5). To je ujedno i pitanje kakva je istina moguća o fizičkoj supstanciji. Može li zid biti varka slična „prelomljenom" veslu u vodi? Čak i kad bi bio, naš dojam zida kao zida ne bi bio varka – slijedimo ovdje Augustinovu argumentaciju primjera s „prelomljenim" veslom u vodi. Ako zid nije ono što na osnovu naših osjetila mislimo da je, tada nije zid uopće i ne znamo što jest. No što bi nam značilo da znamo što zid jest u pogledu supstancije? Ili, ukoliko vjerujemo našim osjetilima da je zid fizička supstancija, i da je onakav kakvim ga vidimo, znamo li tada što je zid zapravo? Naime, ima li zid kao puka fizička supstancija svoju bit i možemo li doprijeti do nje? Što imamo od toga ukoliko do nje dopremo, i nameće li nam se kao neka vrsta neprozirnosti materije? Skloni smo ovdje zaključiti da se bit „stvari po sebi" uspostavlja jedino u odnosu u kojem je ona „stvar za nas", ukoliko je od početka kao Božja promisao mišljena tako. Nismo sa stvarima dobili upute za uporabu, dobili smo upute što općenito ne smijemo činiti. Moguće je dakle da istina zida nije u našem konačnom znanju što on (supstancijalno ili kako god) jest, već *nastaje* u odnosu sa subjektom, i to je stvaralački moment odnosa čovjeka i zida. O nemoći pred neprozirnošću materije, služeći se također primjerom zida, Fjodor Mihajlovič Dostojevski kroz glavni lik *Zapisa iz podzemlja* piše:

> Kao da je takav kameni zid uistinu smirenje i uistinu sadrži u sebi barem neko obećanje mira, barem zato što je on dva-puta-dva-su-četiri. O rugobo rugobe! I to mi znači sve razumjeti, sve shvaćati, sve nemogućnosti i kamene zidove; ne pomiriti se ni s jednom od tih mogućnosti i tih kamenih zidova [...] da nema predmeta, a možda ga nikada i neće biti, da je sve ovdje samo zamjena, podvala, prijevara, da je sve to jednostavno bućkuriš – tko zna što, i tko zna tko, ali, bez obzira na sve te nepouzdanosti i podvale, ipak vas boli, a što manje znate, to vas jače boli! (Dostojevski, 2003, 21-22)

Ukoliko bi zid bio „stvar za nas", tada i njegova uporabljivost doživljava dinamičnu transformaciju i ovisi o istinskom odnosu onoga koji se njime služi. No kako ustanoviti koje je rukovanje sa zidom istinito? Isto se pitanje postavlja i u umjetnosti. Ovdje istinitost moramo potražiti u odnosu subjekta prema apsolutu, punini bitka. Bernard Lonergan spoznaju stavlja u subjekt koji ima neograničenu želju za znanjem, u ljudsku želju za potpunim razumijevanjem (Lonergan, 1992, 660-661). Služi se primjerom pisaćeg stroja i kaže da možemo definitivno utvrditi da je pisaći stroj upravo pisaći stroj (Lonergan, 1992, 368). Razlikujući ranjive i neranjive uvide (neranjiv je onaj uvid o kojemu više nema pitanja pripadnih problemu koji se razmatra), drži da ukoliko je neki zaključak neranjiv (odnosno ako nema daljnjih pitanja), tada je sud točan (Lonergan, 1992, 310). Smatra da tražiti potvrdu da to zaista jest pisaći stroj znači tražiti previše, da takva potvrda nije moguća, te da kao što empiričar pokušava protjerati inteligenciju, tako i relativist pokušava istjerati činjenicu, i s njom ono što svi drugi nazivaju istinom (Lonergan, 1992, 370-371). Složit ćemo se da takva potvrda nije moguća, te da je to previše za tražiti. Ono što tražimo odgovor je na pitanje da čak ukoliko bi takvu potvrdu imali, bismo li zato bili bliže istini i bi li to utažilo našu žeđ za znanjem? Ukoliko bi predmeti imali bit kao „stvar po sebi", i kada bismo je pouzdano znali, bismo li takvo znanje subjekta-čovjeka o objektu-predmetu mogli nazvati istinom, i bismo li s takvim znanjem bili zadovoljni? Želimo propitati nalazi li se istina samo u znanju. Tvrdimo da je ona najprije u odnosu, da je taj odnos stvaralački, te da se „stvar po sebi" ne može spoznati *a priori* jer svoju bit dobiva tek u stvaralačkom smislu kao stvar-za-nas. Također i da je znanje fiksiranje odnosa u spoznaji; u prvom slučaju prisutan je dinamični odnos, a u drugom statičnost činjenice. Upravo zato što je istina su-stvaralački odnos relativnog (čovjeka) i apsolutnog (Boga), ljudsko je znanje podložno mijeni.

Ukoliko je inteligibilnost objekta dana unaprijed kao „stvar po sebi", tada na neki način objekt „naređuje" slobodnom biću kako se treba ophoditi s njim. Druga je mogućnost da čovjek ima stvaralačku slobodu u odnosu s objektom jer bit objekta nije „stvar po sebi", već se ostvaruje u istinitom odnosu čovjeka prema toj stvari. Taj odnos, naravno, može biti i neistinit, a istinitost se odnosa ne utvrđuje naspram stvari nego naspram apsoluta, Boga.

Pitanje je sljedeće: jesu li stvari dane čovjeku na slobodnu uporabu, ili objekt iz vlastite biti „naređuje" čovjeku kako će se ophoditi s njim? Može li se to činiti u slobodi vodeći računa o istinitosti tog ophođenja koju čovjek nalazi u svojoj besmrtnoj duši sposobnoj za istinu (što ćemo vidjeti iz Augustinove studije o istini)? Ne dakle u odnosu na unaprijed danu bit predmeta koja bi bila i „naredba" kao „stvar po sebi". Ili je Bog stavio inteligibilnu bit u stvari i čovjek je istražuje i saznaje kao istinitu, dakle istinu *otkriva*, ili se sa stvarima možemo odnositi u stvaralačkoj slobodi, a istinitost tog odnošenja razaznajemo ne iz odnosa sa stvarima nego iz odnosa s Bogom, te se istina *su-stvara*. U umjetnosti je, tvrdimo, ovo drugo slučaj. Pritom je potrebno istinito ophođenje prema stvarima (mediju), a ta se istinitost razaznaje iz odnosa s Bogom, a ne sa stvari. Umjetnički medij kao materija ima svoje fizičke „zahtjeve", ali to ne dokida stvaralačku slobodu prema mediju. Istinitost koja pritom nastane u djelu ne nastaje kao istinitost materije, već odnosa s puninom bitka u kojem materija doživljava svoju oduhovljenu transformaciju.

Augustin se međutim pita može li objekt (sada navodi primjer kamena) uopće postojati bez da bude istinit. Nadopunjuje svoju definiciju i kaže da je istina ono što jest, kakva se čini onome tko to zna, ako hoće i može to znati (Augustine, *The Soliloquies*, II, 8). Kao što vidimo, istinu kao ono što jest vezuje uz subjekt. Na primjeru zida to znači: zid jest, takav kakav se čini onome tko ga vidi zidom (onome koji ga gleda i/ili dodiruje), ako taj hoće (što je stvar njegove slobodne volje) i može (što je mogućnost koja ne ovisi o njemu i koja mu je dana ili nije) znati da je to zid. Uočavamo ovdje četiri razine, prva je da zid jest, druga je da je takav kakav se čini onome tko ga gleda i/ili dodiruje, treća razina je da taj hoće znati da je to zid (on to može i ne htjeti znati, ali kad-tad bi se susreo s određenim osobinama zida) i četvrta je ta da on može znati da je to zid, da mu je ta mogućnost dana. Augustin drži združen subjekt i objekt u spoznaji. Da je istina ono što jest kod njega ne stoji neovisno o subjektu, već se na to odmah nadovezuje *onaj* kojemu se to čini tako i kojemu je data mogućnost da hoće i može znati. On podrazumijeva odnos subjekta i istine, a to je zato što po njemu istina može stanovati samo u nečemu besmrtnomu, odnosno duši. Kod Augustina um i stvari ne stoje na odvojen način niti jedno od drugog, niti od moći duše, niti od dane mogućnosti spoznavanja. To znači da subjekt zna (u duši) da zna, ili barem zna da može znati jer se znanje o tome da se može znati stavlja u odnos koji je povrh takvog znanja. Situacije u kojima se uzima znanje, a odbacuje odnos, uvjet su nastajanja pojma „stvari po sebi".

Augustin kaže da istina ne egzistira u smrtnim stvarima, a budući da mora negdje egzistirati, smatra da egzistira u besmrtnim stvarima (Augustine, *The Soliloquies*, I, 29).

Toma postavlja pitanje nalazi li se istina prvotnije u umu negoli u stvarima? Ističe da se prirodna stvar, postavljena između dva uma naziva istinitom po ujednačenosti s oba; po ujednačenosti s Božjim umom naziva se istinitom ako ispunjava ono za što ju je božanski um odredio (Toma Akvinski, *Raspravljena pitanja o istini*, q. 1 a. 2 co.). Toma dalje nastavlja da se po ujednačenosti s ljudskim umom stvar naziva istinitom ukoliko je po naravi sposobna o sebi učiniti istinitu procjenu, dok se, naprotiv, lažnima nazivaju one stvari koje se po naravi čine što nisu ili se čine kakvima nisu (Toma Akvinski, *Raspravljena pitanja o istini*, q. 1 a. 2 co.). I kad ljudski um ne bi postojao ipak bi se stvari nazivale istinitima u odnosu na božanski um, a ako ne bi postojao ni on, pojam istine ne bi postojao (Toma Akvinski, *Raspravljena pitanja o istini*, q. 1 a. 2 co.). Mi pretpostavljamo da je za uspostavljanje pojma istine potrebno slobodno stvorenje jer je Bog apsolutan i nepodijeljen pa se formiranje pojma ne/istinitog ne uspostavlja unutar njega, već samo izvan njega, a uvodi ga slobodno stvorenje. Ne/istinitost je moguća tek u odnosu u kojemu se pojavljuje slobodno stvorenje jer se tada stvorio uvjet za samosvjesni odnos relativnog i apsolutnog. Bog dakle jest, a to da je istinit pojavljuje se tek sa slobodnim stvorenjem s kojim također dolazi u svijet i ono što *nije* kao lažnost. Neistinitost ne postoji samostalno, u svijet dolazi sa slobodnim bićem iskrivljujući nešto što već istinito stoji. Osnova njezina pojavljivanja nalazi se u interferenciji diskurzivnosti mišljenja i slobodne volje. Spoznavanje utemeljeno samo na diskurzivnim svojstvima razuma funkcionira na dijalektički način, pa ukoliko bi slobodna volja bila navođena isključivo diskurzivnošću mišljenja, ostala bi u stanju trajne neodlučnosti i kretanja između pozicije i opozicije. Budući da smo ipak sposobni za donošenje odluka, čini se da u tom procesu sudjeluje još nešto osim diskurzivnosti mišljenja i slobodne volje. Na ovom mjestu diskurzivnih mogućnosti i sposobnosti da se donese slobodna odluka, nastaju privid i laž. Razlika između privida i laži je u tome što u prividu ne postoji svijest o deformaciji istinitog. Privid i laž su mogući samo unutar slobodnog i svjesnog stvorenja, priroda je u tom smislu indiferentna. Prirodu međutim nazivamo bićem (jer je živa na organski način) koje ne posjeduje slobodnu volju i diskurzivno mišljenje.

Na početku povijesti filozofije Parmenid uočava tri moguća puta u odnosu čovjeka spram istine kao opstojne cjeline, a to su put znanja (koji po Parmenidu jedini vodi do istine), put neznanja (po kojemu biće nije i nebiće jest), te treći put na kojemu se čini da su bitak i nebitak isto, a ujedno neisto – to je put privida (Cipra, 1999, 22). Parmenid to iznosi u stihovima:

Hajde, kazat ću, a ti saslušaj, zapamti riječi,
koji su samo zamislivi istraživanja puti:
prema jednome bitak jest a nebitka nema –
staza je (to) Uvjerenja ((koja) Istinu slijedi);
prema drugome nebitak jest i nužno postoji –
to je, kažem ti, sasvim nespoznatljiva staza:
ne možeš spoznati ono što nije (jer moguće nije),
niti izreći. (Diels, 1983a, 208)

Kao i:

Gledaj: što izmiče umu stalno je prisutno u njem;
neće on, naime, odvajali biće od veze sa bićem
niti (kad je) rasuto posvud po kozmosu cijelom
niti (u jedno) zbito. (Diels, 1983a, 208)

Odgonetajući što se ovdje događa s prividom, te odakle se on pojavljuje unutar istine kao istote znanja i bitka, Cipra ukazuje na dvojbenost Parmenidova učenja. Ako bivstvena cjelina jest kao istota znanja i bitka, kako je onda moguć svijet privida (Cipra, 1999, 35)? Čini se da s problemom laži valja napustiti područje prirode jer bi bilo teško reći na koji način ona postoji u prirodi (Cipra, 1999, 48). Interpretirajući Parmenida Cipra nadalje kaže da je čovjek biće koje na neki način može sve biti, *Sfaira* je ono biće koje sve jest, a ništa je nebiće koje ništa nije. Pitanje je dakle kako čovjek proizvodi laž (Cipra, 1999, 49)? Pitajući se što se događa ako se čovjek hoće poistovjetiti ne sa slikama prirode već s »bezobličnim, teškim i tamnim« supstratom prirode koju naziva materijom, zapaža da bi se on tada pretvorio u bezobličnost, bezdanost, kaos. Na tom je putu međutim zaustavljen od svoga sopstva, pa se njegovo izjednačavanje s materijom nikad u potpunosti ne ostvaruje, imajući ipak za posljedicu događanje mišljenja; mišljenje se ne bi moglo pojaviti kada bi čovjek bio istovjetan sa svojim sopstvom, ili s materijom u sebi (Cipra, 1999, 51). Mišljenje je po Cipri ono apstraktno, te misleći čovjek odvaja biće od bića, izvlači i oduzima (*abstractio*) bićima njihovo bivstvovanje, takvost, tolikost, odnose, mjesto i vrijeme, itd. Očistivši biće od njega samog kao čisto mišljenje, prevodi ga u svoj svijet, gdje se ono pretvara u svoju čistu, negativnu pasliku (Cipra, 1999, 52-53).

1.2.2 Odnos istine i vječnosti i značenje tog odnosa za istinitost u umjetnosti

Razmotrit ćemo od kakve je važnosti Augustinov zaključak o besmrtnosti duše za određenje istinitog. U istraživanju odnosa duše i istine, te besmrtnosti duše, Augustin se pita može li ono što postoji nerazdvojno u subjektu nastaviti postojati ako je sam subjekt uništen (Augustine, *The Soliloquies*, II, 12, 22)? Ukoliko bi istina bila ono što postoji nerazdvojno u subjektu, ali ne i izvan subjekta, tada bi ona nestala nestankom subjekta – gledano iz naše perspektive istine koja se manifestira sa slobodnim stvorenjem u odnosu relativnog i apsolutnog – a tvrdimo da se istina pojavljuje samo u takvom odnosu. Na tom mjestu odnosa relativnog i apsolutnog pojavljuje se razlika između mišljenja i znanja. Cipra smatra da ono što mišljenje razlikuje od istinskog znanja *Sfaire* je njegov negativni, paslični karakter ogledavanja bića (Cipra, 1999, 53). Kako onda i pomoću čega čovjek dohvaća istinu kao znanje, te stoji li ikada u istoti bivanja i znanja? Je li mišljenje kao dijalektička sposobnost diskurzivnog razuma jedina čovjekova mogućnost da dohvati istinu? Čovjek ipak ima pristup istini i mogućnosti stajanja u istoti bivanja i znanja, a da ta mogućnost nije svedena isključivo na diskurzivnost mišljenja. Također, s Augustinom mislimo da je duša besmrtna pa tako i istina u njoj. Augustin se dakle pita može li se dopustiti mogućnost da ono što postoji u subjektu nastavi postojati kad sam subjekt prestane postojati? Iz tog pitanja zaključuje da je duša besmrtna na sljedeći način: ako stvar A, koja postoji u drugoj stvari B, traje zauvijek, B mora trajati zauvijek (Augustine, *The Soliloquies*, II, 13, 23-24). Duša je besmrtna ako se dokaže da je u njoj istina (koja ne može propasti) (Augustine, *The Soliloquies*, II, 18, 32). Ovdje se ne radi o nužnosti koja bi, ukoliko bi istina prebivala u ljudskoj duši, činila da ta duša mora biti besmrtna. Riječ je o unutarnjem i razumskom pouzdanju da je tako. Ukoliko bi duša bila sposobna za spoznavanje apsolutnog kao istine, a ne bi bila besmrtna, takva bi sposobnost bila apsurdni višak.

Augustin tvrdi da je duša besmrtna ukoliko se istina nalazi u njoj jer je istina besmrtna i ne može biti u smrtnim stvarima. Što bi međutim bila bit neke prolazne stvari? Na primjeru stabla to bi značilo zapažanje da ono ima korijenje, deblo, grane i lišće, no za dvjesto godina ako tog stabla neće biti ostat će možda ova opća konstatacija koja vrijedi za stabla. Ta se činjeničnost na neki način odvaja od konkretnog stabla te kad stablo nestane, ona će i dalje vrijediti. Ako ona pogađa bit stabla, mogli bismo je, umjesto konstatacijom ili činjeničnošću, nazvati istinom. No kako stablo nije besmrtno, ako primijenimo Augustinovo stajalište, u njemu tada ne može stanovati istina, u ovome slučaju njegova bit. Stablo dakle nema takve

biti, zaključit ćemo, jer samo u onomu što je besmrtno može stanovati istina budući da je ona živi odnos s apsolutom. Bit je bića, po Cipri, od mišljenja pogođena i po mišljenju ustanovljena narav bića, ali ona nema svoju opstojnost mimo mišljenja. Nalazi se samo u mišljenju i po mišljenju, te bit, kao i mišljenje, ostaju uvijek polubića, pa je narav misaonog života dijalektičnost (Cipra, 1999, 56). Dijalektičko kretanje mišljenja, smatra Cipra, nije slučajno ni proizvoljno, ono proizlazi iz načelne mislene proturječnosti. Zato mišljenje ne može mirovati sve dok ne uspostavi cjeloviti misaoni sustav, a takav sustav nije bivstvena istina sama, već u najboljem slučaju njezina savršena negativna paslika (Cipra, 1999, 58). Mi međutim apsolutni kriterij ne mislimo na hegelovski ili panlogički način, već kao dinamiku Svetog Trojstva u kojoj nam je dano sudjelovati. Stablo, zid, kamen nisu u stanju prepoznati apsolutno kao istinito, oni s njime ne ostvaruju suradnički odnos. Može li istina u njima stanovati ako nisu besmrtni? Ulaženje u bit neke tvarnosti čini nam se pomalo uzaludnim poslom jer je riječ o neprozirnosti materije na koju su nailazili i njome bili frustrirani kako mnogi umjetnici, tako i filozofi, a u budućnosti možda i fizičari. U tom smislu priroda nije zrcalo bivstvujuće istine, već stvorenost u kojoj se nazire istina na sličan način kao što djelo nekog autora nije njegovo zrcalo, nego tvorevina iz koje možemo ponešto zaključiti o autoru.

Do sada smo se bavili definicijom istine kao onog što jest, te smo rekli da se Augustin pita bi li u tome slučaju bilo lažnosti, istražujući može li lažnost biti nešto drugo od toga da nije ono što se čini. Za naslikano drvo, lice u ogledalu, i sl., kaže se da su lažni samo zato što imaju neku sličnost istini, pa u ovom stadiju svoje dileme Augustin zaključuje da se čini da je sličnost majka lažnosti (Augustine, *The Soliloquies*, II, 10). Slika u ogledalu je lažna jer je ne možemo uhvatiti, ne proizvodi zvuk, ne miče se, nije živa, a u razlici prema stvarnim ljudima vidimo da čovjek iz sna nije pravi čovjek, pa se također može reći i da je sličnost majka istine, a različitost majka lažnosti (Augustine, *The Soliloquies*, II, 7, 13). Iako je najprije ustvrdio da je sličnost majka laži, zapaža da se može također reći da se lažne stvari tako zovu ne samo zato što su slične, nego i zato što se razlikuju od istine, te da je različitost sama po sebi uzrok neistine. U razmatranju onoga što naziva „lažnim" u njegovoj sličnosti i različitosti od istinitog, ispituje događa li se lažnost zbog jednog ili drugog (Augustine, *The Soliloquies*, II, 8, 15). Ako je istina ono što jest, u tom slučaju sve što jest je istina pa nema lažnosti, a ako se nešto naziva lažnim zbog sličnosti ili nesličnosti, primjećuje da neće biti ničeg što nije lažno jer sve može imati i sličnost i nesličnost s istinitim. Stoga uviđa da je lažnost, strogo uzevši, ono što ima namjeru prijevare i to ne može biti shvaćeno u odvojenosti od moći duše. Komedije i pjesme, kao i djela slikara i kipara, pune su laži, ali cilj im nije prijevara, također

gotovo svi koji se šale lažu, pa Augustin razdvaja volju da se bude lažan od toga da se ne može biti istinit (Augustine, *The Soliloquies*, II, 10, 18). Kod ovog „ne moći biti istinit“ zapitali smo se može li čovjek ikad u potpunosti biti istinit? Pretpostavimo da je tankoćutne ljude kao što je bio Augustin, koliko god se približili istini, još uvijek pratio (možda i proganjao) osjećaj da se istinu jednostavno ne može u potpunosti „uhvatiti”. Ukoliko je istina odnos čovjeka prema onom apsolutnom, prema punini bitka, tada se i ne može obuhvatiti. Otuda osjećaj nepotpunosti. U dinamici Trojstva „do kraja“ se ne može stići, a za čovjeka uključenog u takvu dinamiku istina je bitno stvaralačka, te je kao takva događanje istote bitka i znanja. Stvaralačko je ovdje ono koje uvijek rađa *novum* kao plod. Ukoliko istina kao događajna ne bi bila stvaralačka, preostaje joj da bude ničeansko vječno vraćanje jednakoga.

U ljudskom postojanju istina i laž se neizbježno prepliću, što Augustin uočava pitajući se zašto se bojimo laži i tražimo istinu kao veliku blagodat kad je potrebna određena vrsta neistine da bi postojala istina. Pa kaže da bismo trebali tražiti apsolutnu istinu, a ne onu dvostruku stvar koja je dijelom istinita, a dijelom lažna (Augustine, *The Soliloquies*, II, 10, 18), a koju Cipra naziva dijalektikom mišljenja. Umjetničko djelo se služi nekom vrstom obmane da dođe do istine. Augustin o lažnosti u umjetnosti navodi primjer mita o Medeji u kojemu nema oponašanja onoga što je istina, jer ta priča nije istinita. U slučaju s Medejom lažna izjava izražava se s točnošću poput istinite, ali nema namjeru zavaravati – ona dapače zahtijeva vjerovanje (Augustine, *The Soliloquies*, II, 29). Nalazi da je tu potrebno imati čistoću u razumijevanju kako bi se uvidjela razlika između istinske figure kakvu dohvaća inteligencija, i one kakve mašta prikazuje, a koja se na grčkom naziva fantazija ili fantazma (Augustine, *The Soliloquies*, II, 20, 34). Također i da oni koji su dobro obrazovani u slobodnim umjetnostima nisu zadovoljni dok u potpunosti ne ugledaju lice istine čija raskoš blista u tim slobodnim umjetnostima. No iz tih se umjetnosti pokazuju i neke lažne boje i oblici često obmanjujući one koji misle da je to sve što mogu znati ili tražiti; um će prikazati kvadrat sada ove veličine, sada one, ali unutarnji um koji nastoji vidjeti istinu, radije se okreće prema idealnom kvadratu po kojem se prosuđuje svaka kvadratnost (Augustine, *The Soliloquies*, II, 35). Augustin od pukog razmatranja elemenata koji čine neko djelo (dakle elemenata kompozicije), a koji se u djelo postavljaju uz pomoć promatranja ili fantazije, razlikuje ono po čemu je djelo istinito. To čime se prepoznaje on naziva „unutarnjim umom”, a ono što se prepoznaje je istinitost koju razlikuje od fantazije kojom se djelo u svojem ostvarenju služi. U ovom slučaju govori o nekoj vrsti kvadratnosti kao idealnosti i tu vidimo

platonistički utjecaj. No s obzirom na kršćansku podlogu Augustinovih promišljanja pod idealnim kvadratom je mogao misliti na vrstu istinitosti koju prepoznajemo u odnosu prema apsolutnom kriteriju, odnosno Bogu. Ukoliko je Bog apsolutni kriterij (kao Trojstvo u kojem je prisutan odnos), tada je taj kriterij živ i nije poput fizikalne konstante ili vječne ideje, pa je i taj odnos također nešto živo. Istina je koja se uspostavlja s obzirom na taj odnos živa i dinamična. Kvadratnost koju Augustin spominje možemo protumačiti i ovako: ona je ono fizičkoj formi kvadrata što je, primjerice, ritam, kontrast, harmonija, disharmonija, i sve što sloboda stvaralaštva postavi u djelo, fizičkoj strukturi djela kao njegova unutrašnja „logika“, struktura neodvojiva od vanjske pojavnosti, nastala u stvaralačkom procesu. Ona je uvjerljivost umjetničkog djela o kojoj će biti riječi kasnije, ono istinito što se u djelu prepoznaje. Ali ne na način, kako ističe Augustin, mašte, već „unutarnjim umom” kao odnosno-istinito.

Istinitost se u umjetnosti ne može izreći kao konstatacija, ili zapisati u obliku matematičke formule jer je višeslojna, višedimenzionalna i apstraktna, te s njom dospijevamo u neku vrstu beskonačnosti. Pitanje postojanja istine postavili smo u odnos prema apsolutnom kriteriju bez kojega ni istina u umjetnosti, ni istina općenito, ne bi bila moguća. Ovu je postavku, iako je nije moguće logički opovrgnuti, ipak potrebno obrazložiti. Kao uvod u obrazloženje poslužit će nam jedna misao iz *Braće Karamazovih* i jedna iz *Mita o Sizifu*. Ivan Karamazov objavio je članak u kojemu je izložio tezu da ukoliko nema besmrtnosti duše (tj. ako nema Boga), tada nema ni vrline, i sve je dopušteno (Dostojevski, 1960, 98). Albert Camus s druge strane ustvrđuje da je samo jedan doista ozbiljan filozofski problem, a to je pitanje samoubojstva; prosuđivati o tome »ima li ili nema smisla živjeti, znači odgovarati na temeljno filozofijsko pitanje« (Camus, 1998, 9). Prva misao ima kršćanske implikacije, a drugoj je polazište humanistička antropologija. U konačnici, ove dvije misli, naročito prva, problematiziraju i stavljaju u pitanje opravdanost i uzimanje zdravo za gotovo svakog morala, zakona, konvencije, pa i života samog, ukoliko ne postoji ono krajnje – u slučaju Ivana Karamazova apsolut (Bog), a u slučaju Camusa smisao. Kada se iz humanističkih pretpostavki lišenih vjere u Boga hrabro povuku krajnje posljedice, dolazi se do Camusovog pitanja. Ako ne postoji apsolut kao garancija krajnjeg kriterija, sav naš moral, zakoni, norme i konvencije – pa i sam smisao – moraju počivati na nekom kontingentno uspostavljenom kriteriju. Slijedi da obvezatnost takvog kriterija nije apsolutna i podložna je svim ljudskim nestabilnostima, od misaono utemeljenog neslaganja do afektivne neraspoloženosti prema nekoj normi, pozivanjem na to da ona vrijeđa ukus, itd. U normi uspostavljenoj

kontingentnim kriterijem ne možemo se pozivati na njezinu istinitost. Tu smo u području diskurzivnog mišljenja za kojega Nikolaj Berdjajev ističe da je ono aparat odlično prilagođen operacijama koje su društveno nametnute (Berdjajev, 2014, 25). Kao prethodna dvojica, i on pitanje krajnjeg kriterija postavlja radikalno: ili istine uopće nema pa se slijedom toga treba prekinuti sa svim filozofskim iskazima, ili istina stvaralački oslobađa i osmišljava biće (Berdjajev, 2014, 33). Dodatni problem s humanizmom je što na čovjeka gleda samo kao na prirodni objekt, a ne kao na natprirodni subjekt, pa u povijesnom tijeku naturalizam i pozitivizam degradiraju čovjeka – Berdjajev je i ovdje radikalan; mora se izabrati između slobode čovjeka u Bogu, ili nužnosti prolazne pojave prirodnog svijeta (Berdjajev, 2014, 73). Cilj filozofije je stvaralački spoznajni čin u svijetu, a ne stvaranje filozofskog sustava (Berdjajev, 2014, 41-44). Stvaralački čin i stvaralačke vrijednosti nisu svjetovne, one su transcendentne u odnosu na svijet, stvaralaštvo je pobjeda nad nužnošću ovoga svijeta (Berdjajev, 2014, 141-142), a stvaralački život je vertikalno kretanje (Berdjajev, 2014, 298). Ističe da je baš Nietzsche, kao nitko tijekom povijesti, osjećao stvaralački poziv čovjeka, no i da je »prokleo dobre i pravedne zbog toga što oni mrze one koji stvaraju« – i da je Nietzscheova patnja potpuno religiozna, te je moramo ne samo dijeliti s njim nego i prihvatiti na sebe odgovornost za njegovu sudbinu. Nadalje kaže da uz Nietzschea može biti postavljen samo netko toliko različit, a u isto vrijeme sličan – Dostojevski. Poslije njih, smatra Berdjajev, više nema povratka na staro; niti na staru kršćansku antropologiju, niti na humanističku antropologiju (Berdjajev, 2014, 76).

Humanistička je antropologija današnjice vrlo udaljena od ovakvog pogleda i ne propituje smisao svojih normi i čina. Život živi ne odgovarajući na gore postavljena pitanja, a u takvoj neosviještenosti lako postaje kako oruđem tako metom raznih instrumentalizacija. Max Horkheimer kada diskutira o objektivnom i subjektivnom umu govori u prvom slučaju o umu koji je zaokupljen prikladnošću postupaka u svrhe koje se uzimaju zdravo za gotovo, a u drugom o određivanju stupnja umnosti čovjekova života u skladu s totalitetom (Horkheimer, 1988, 7-8). Tijekom povijesti došlo je do prevlasti subjektivnog uma nad objektivnim i u tom je procesu sokratovska snaga neposredne spoznaje kao novi bog u individualnom subjektu obesnažila mitologiju, a uspostavila *ideje* (Horkheimer, 1988, 9-12). Kritika od strane objektivnog uma pogubnija je od one subjektivnog uma:

> Objektivni um nastoji zamijeniti tradicionalnu religiju metodičkom filozofskom mišlju i uvidom te tako postati izvorom tradicije posve sam sa sobom. Njegov napad na mitologiju možda je ozbiljniji nego što je onaj subjektivnog uma, koji je, apstraktan i formalističan kakvim se sam shvaća, sklon napustiti bitku s

religijom, postavljajući dvije različite zagrade, jednu za znanost i filozofiju, a drugu za poustanovljenu mitologiju, priznajući ih tako obje. Za filozofiju objektivnog uma nema takvog izlaza. Budući da se ona drži pojma objektivne istine, mora zauzeti pozitivno ili negativno stajalište u odnosu na sadržaj ustanovljene religije. Stoga je kritika društvenih vjerovanja u ime objektivnog uma mnogo kobnija – iako je pokatkada manje izravna i agresivna – od one iznesene u ime subjektivnog uma. (Horkheimer, 1988, 13)

Premda je u sedamnaestom stoljeću objektivni vid uma još dominirao, odvajanje uma od religije značilo je korak dalje u njegovom stupnju formalizacije, naročito u razdoblju prosvjetiteljstva (Horkheimer, 1988, 14). Racionalistički filozofijski sustavi podrazumijevali su da sve ciljeve teorijskog znanja i djelatne odluke čovjek može ostvariti bez ikakvog *lumen supranaturale*, no filozofija ipak nije namjeravala ukinuti objektivnu istinu kad je počela istiskivati religiju, već joj je htjela dati racionalni temelj (Horkheimer, 1988, 15). Tu je nastao prijepor: hoće li objava ili um, teologija ili filozofija, imati zadnju riječ u izražavanju konačne istine (Horkheimer, 1988, 16)? Ta je raspra završila ali se, kako ističe Horkheimer, pitanje nije razriješilo, pa se u nekoj vrsti kompromisa nastavilo smatrati da su religija i filozofija dva odvojena ogranka kulture čime je religija neutralizirana, što se protivi njezinoj ulozi da utjelovljuje objektivnu istinu. Iako je filozofija prosvjetiteljstva napala religiju u ime uma, time nije bila uništena crkva nego metafizika i objektivni pojam samog uma, a religiji je tek naizgled pogodovalo takvo stanje jer ju je formalizacija uma čuvala od ozbiljnijih napada metafizike i filozofije (Horkheimer, 1988, 16-17). No njezina je smještenost u nišu kulturnog ogranka ujedno značila propadanje njezina duha i povezanosti s istinom (Horkheimer, 1988, 17). Um postaje sve više pragmatičan, ideje se funkcionaliziraju, a jedini autoritet postaje znanost shvaćena kao klasifikacija činjenica (Horkheimer, 1988, 18-20). Prema formaliziranom umu okrutnost i ugnjetavanje nisu loši po sebi, a izrazi poput „ljudskog dostojanstva“ postaju otrcane parole (Horkheimer, 1988, 25).

Od antike do suvremenog utilitarizma nije teško razabrati kuda vodi misao koja ne misli apsolut i koja se oglušila na pitanja postavljena s jedne strane od Dostojevskog (kršćanska antropologija), s druge od Camusa (humanistička antropologija). Misleći upravo ta pitanja jer ih se ne može zaobići, prešutjeti ili odbaciti njihovu svevremenu aktualnost u problemu istine i smisla, za polazište uzimamo tezu da istine ima samo ukoliko ima apsolutnog kriterija (odnosno apsoluta, Boga). Nadalje, apsolut i apsolutni kriterij najprije smo okarakterizirali nedjeljivim, no kako ćemo kasnije obrazložili, riječ je o dinamici Trojstva, o događanju, odnosu i otajstvu.

Rekli smo da se istina kao kriterij umjetničkih djela ne otvara iz apriornih i teorijskih

pretpostavki o pojmu istine, već iz iskustva djela. Djelo sâmo nas stavlja u umjetničko iskustvo. Tu je potrebno istražiti duhovne dimenzije umjetničkog djela u kojima se njegova istinitost ostvaruje. Međutim, nijekanje stvaralačke dimenzije umjetnosti odvest će nas u shvaćanje iste kao kombinatoričke djelatnosti. Kada bi umjetnost bila kombinatorička djelatnost, tada bi je bilo moguće izvoditi i objašnjavati na matematičke načine. Također nije riječ ni samo o umijeću kao umješnosti, u protivnom se ne bi razlikovao original od vješte kopije, i ne bismo za jedno tvrdili da je umjetnost, a za drugo da je kopija.

Umberto Eco eksplicira da se Tomino mišljenje po pitanju umijeća (*ars*) ne razlikuje od tradicionalnog mišljenja njegovog vremena; razum ima sposobnost za proizvodnju tvorevina (Toma Akvinski, *Raspravljena pitanja o istini*, q. 1 a. 2 co.), pa je slijedom toga umjetnost u savršenom poznavanju operativnih pravila neke vrste „znati činiti". *Ars* pretpostavlja dva elementa, jedan spoznajni i drugi produktivni, a umjetnost je poznavanje pravila pomoću kojih se mogu proizvesti određene stvari (Eco, 2001, 186). Ako umjetnost oponaša prirodu, Eco se pita kako je u tom oponašanju prisutna invencija? Kako nastaju nove forme, na temelju kojih modela (Eco, 2001, 187-188)? To je pitanje o nadahnuću i kreativnosti. Toma pak proučava prirodu proizvodnog procesa *artifexa* u vezi s problemom ideja gdje se pojam ideje izričito odnosi na pojam forme kao egzemplarnog uzroka *in mente Dei* (Eco, 2001, 190), odnosno stvorena stvar oponaša svoje počelo (božanski um) (Sancti Thomae Aquinatis, *Summa Theologiae*, Iª q. 15 a. 1 co.). Iz toga, kako Eco tumači, proizlazi da tvorac gradi djelo s obzirom na ideju stvari koju želi proizvesti. Tako prema Tomi ljepota proizvedene kuće neće biti samo u sukladnosti sa zakonima proporcije nego i s njezinom egzemplarnom formom, pri čemu se Eco pita odakle tvorac uzima ideje ukoliko nije riječ o oblicima koji postoje u prirodi? Aristotelovsko-tomističko shvaćanje forme imanentne stvarima ne nudi prihvatljivo rješenje u vezi s kreativnošću (Eco, 2001, 192). Eco ga traži u tomističkom učenju o mašti (Sancti Thomae Aquinatis, *Summa Theologiae*, Iª q. 84 a. 6 ad 2). Mašta osim što prikuplja slike može ih na stanovit način ponovo obraditi međusobno ih kombinirajući (Eco, 2001, 193). *Artifex* dakle ne izvlači ideju iz nekog unutrašnjeg skladišta, niti iz božanske prosvijetljenosti, već putem iskustva dolazi do entiteta koji nije dan u prirodi, ali se može ostvariti kompozicijskim zahvatima analognim zahvatima prirode, pa Eco primjećuje da bi u tom slučaju umjetnost bila neka vrsta kombinatoričke djelatnosti (Eco, 2001, 194-195).

U pitanjima kreativnosti polazimo od stajališta da je umjetnost stvaralačka djelatnost u kojoj nadahnuće vidimo kao istovremeno stvaranje i prepoznavanje istine. Stvaranje se događa iz idejnog „ništa" koje kao apsolutna potencija odgovara i na gore postavljeno pitanje

kreativnosti, a prepoznavanje se događa u odnosu prema apsolutnom kriteriju (kao punini bitka). Idejno „ništa" objašnjava pitanje kreativnosti koje Eco postavlja. Umjetničko se stvaralaštvo ne može natjecati niti se natječe s božanskim, jer umjetnost polazi od materije, no bitna je razlika prema kombinatoričkoj djelatnosti u tome što polazi i od idejnog „ništa". U slobodi idejnog „ništa" materija se oduhovljuje, što je glavna karakteristika umjetnosti kao antropološke djelatnosti. Tome ćemo posvetiti posebno poglavlje.

1.2.3 Istina kao statična ili dinamična, činjenična ili događajna – kršćanski pogled

Umjetnički se kanoni kroz povijest mijenjaju te je teško zamisliti da se ono umjetničko u umjetničkom djelu prepoznaje kao supstancijalnost. Te zakonitosti odgovaraju slobodi stvaralaštva. Međutim, biti slobodan nije dovoljno za stvaralaštvo jer je ono djelatnost koju shvaćamo kao istovremenost stvaranja i prepoznavanja istine. Pojam istinitosti sagledavamo pod pretpostavkom da se do onog krajnjeg i nedjeljivog može doći. Nedjeljivost podliježe propitivanju istine kao činjenične ili događajne, statične ili dinamične, supstancijalne ili relacijalne, i što je za našu temu još važnije, stvaralačke ili kombinatoričke. Naime, to da je istina nešto nedjeljivo sukobljava se s premisom da se kriterij istinitosti u umjetnosti ne određuje u odnosu na neku supstancijalnost – zato što nedjeljivost često podrazumijevamo kao supstancijalnu. No apsolutni kriterij vidimo kao puninu bitka, odnos, dinamiku Trojstva. U tom smislu istina je stvaralačka, te je za njezino događanje potreban odnos. Taj odnos ipak možemo „zaustaviti" u spoznaji, te se istina koja se zbiva u odnosu, zaustavljena u pojmu, u njemu pojavljuje kao nedjeljiva. To je istinita spoznaja. Dva su dakle momenta, moment odnosa čini istinu dinamičnom, moment spoznaje čini je statičnom.

Po Cipri mišljenje ne može mirovati sve dok ne uspostavi beskonačnu cjelinu svih pojmova zato što je čovjek izgubio bivstveno sopstvo pa ga mora na neki način učiniti prisutnim, od čega potječe predstavljački karakter mišljenja (Cipra, 1999, 58-59). Tradicionalna definicija istine bavi se njezinim odnosnim, ali u većoj mjeri spoznajnim momentom, kao argumentacija za slaganje uma i stvari navodi se da ljudski um ima udjela u božanskom, a provjera njezine ispravnosti stoji u potvrđivanju inteligibilnosti uma i stvari, te iskustvu. Heidegger se pita u čemu se stvar i iskaz slažu kad su oni različiti te nudi primjer kovanice koja je metalna i okrugla, uspoređujući je s iskazom koji nije ni materijalan ni prostoran; iskaz bi morao postati novčanicom i sebe dokinuti, što mu neće nikad uspjeti

(Heidegger, 1996, 278). Toma Akvinski međutim i ne tvrdi da stvar i iskaz nisu različiti (kako bi se inače mogli slagati?). Po njemu um koji oblikuje štostvo stvari ima u sebi sličnost stvari koja postoji izvan duše, no kada se sudi o pojmljenoj stvari, tada je sud uma nešto njemu vlastito što se ne nalazi u izvanjskoj stvarnosti – a kad se s njom ujednačuje, zove se istinitim (Toma Akvinski, *Raspravljena pitanja o istini*, q. 1 a. 3 co.). Ne odričući spomenutu različitost stvari i iskaza, odnosno uma, smatra da je spajanje i razdvajanje u umu, a ne u stvarima, zato se istina nalazi prvotnije u umu koji spaja i razdvaja. U čemu se sastoji usklađivanje uma i stvari? To je povezano sa svojstvom istine kao odnosne, dinamične i događajne, te sa spoznajom istine, odnosno s nesporazumom u kojem dolazi do miješanja istine kao zbivanja i istine kao spoznaje. Ovo zapravo i ne čudi jer govorenje o istini nju samu zaustavlja u pojam i statičnost, što za posljedicu nerijetko ima da ju se doživljava isključivo kao takvu.

Problem statičnosti ili dinamičnosti istine pojavljuje se u raspravi jednog katoličkog filozofa - Mauricea Blondela, i katoličkog teologa – Réginalda Marie Garrigou-Lagrangea, u kojoj se čini da je moguće da oba stava, premda prilično različita, funkcioniraju u okvirima kršćanske dogme. Blondelovo shvaćanje istinitog povezano je s djelovanjem i poimanjem istine kao dinamične. On je smatrao da se kršćansko djelovanje temelji na uzajamnom odnosu ljudske slobode i nadnaravnoga poziva, na uvjetovanosti ljudskog djelovanja božanskim, naravnog nadnaravnim, vremenitog vječnim (Lasić, 2016, 265). Držao je nužnim posegnuti za nadnaravnim, budući da se filozofijom može „tek" dokazivati da u čovjeku postoji praznina koju ne može ispuniti vlastitim snagama (Lasić, 2016, 271). Filozofija po Blondelu treba dokazati da se pitanje nadnaravnosti koje se odnosi na ljudsko određenje nameće s apsolutnom strogošću (Lasić, 2016, 274). Kod nekih teologa naišao je na nerazumijevanje, predbacivali su mu da niječe vrijednost istine čineći je ovisnom o djelovanju, a Garrigou-Lagrange prozivao ga je za subjektivizam, naturalizam, pragmatizam, agnosticizam i fideizam (Lasić, 2016, 275). Ovaj se francuski teolog odvraća od svih nastojanja da se vjera svede na religiozno iskustvo jer je u tome vidio opasnost ograničavanja Boga na mjeru ljudskih osjećaja (Lasić, 2016, 296). Blondel i Garrigou-Lagrange su o spoznaji istine bića i definiciji istine raspravljali desetljećima. Njihovi putevi su se radikalno razlikovali, za Garrigou-Lagrangea je istina *adaequatio rei et intellectus*, a za Blondela *adaequatio realis mentis et vitae* (Lasić, 2016, 309). Budući da je smatrao da je neispravno misliti da se sva stvarnost bića može potpuno izraziti u pojmovima, Blondel kritizira tradicionalnu definiciju istine nazivajući je spekulativnom, apstraktnom i varljivom, te u nastojanju da je učini cjelovitom, shvatljivom

i životnom predlaže njezino dopunjavanje u elementima podudaranja duha i života (Lasić, 2016, 312-313). Garrigou-Lagrange se odlučno suprotstavlja pravcu nove teologije (Lasić, 2016, 316). Blondel upozorava da mu nije bila namjera zamijeniti tradicionalnu definiciju zato što bi bila neistinita, nego je upotpuniti i istaknuti neprimjerenost pojmova u kojima se izražava složenost spoznajnog predmeta, tražeći način kako definirati čovjeka u odnosu na njegovo nadnaravno određenje (Lasić, 2016, 318-319). Po Blondelovu viđenju tradicionalna definicija nema ovaj nadnaravni horizont, a značenje njegove definicije istine ne izlaže pogibelji tradicionalnu definiciju, već je upotpunjuje (Lasić, 2016, 319). Tvrdeći da se istina ne može svesti samo na pojmove, inzistira da tradicionalna definicija istine kao nepotpuna ne može biti primijenjena na konačno određenje ljudskog bića (Lasić, 2016, 320-321). Garrigou-Lagrange kritike nije smatrao utemeljenima stoga što je smatrao da afektivna spoznaja upotpunjuje pojmovnu spoznaju, ali pretpostavlja njezinu vrijednost u suglasnosti sa stvarima (realnim) i ne stavlja se umjesto nje (Lasić, 2016, 322). Po njegovom se mišljenju filozofija djelovanja odvojila od filozofije bića budući da definira istinu u službi djelovanja i života (što je viši oblik pragmatizma), a ne u službi bića i njegovih nepromjenjivih zakona (Lasić, 2016, 323). U višedesetljetnoj polemici između Blondela i Garrigou-Lagrangea radi se zapravo o dvije različite stvari kako tumači Hrvoje Lasić. Blondel nije htio definirati „stvarno" (*res*) u njegovu odnosu na um, nego „ljudski život" (*vita*) u odnosu na ljudski i božanski „duh" (*mens*), nastojao je definirati čovjeka u odnosu na nadnaravno određenje. Za Garrigou-Lagrangea istina je stvar suda, a za Blondela istina je smisao filozofskog traženja gdje je razumski put neodvojiv od duhovne određenosti (života). Međutim, po mišljenu Garrigou-Lagrangea pojmovi koji ulaze u definiciju istine prikladni su za izražavanje naravne i nadnaravne stvarnosti jer se uzimaju u analognom smislu, te je smatrao da je njihova sposobnost izražavanja stvarnosti veća nego što Blondel podrazumijeva, piše Lasić. Oni su se sukobili i oko shvaćanja ne/promjenjivosti istine; za Garrigou-Lagrangea istina može biti nepromjenjiva samo ako je definirana u službi bića i njegovih nepromjenjivih zakona, a Blondel je definirajući istinu u službi života želio upravo razbiti pojmovni okvir koji istinu utvrđuje jednom zauvijek (Lasić, 2016, 324). Garrigou-Lagrange smatra da se Tomina definicija može uzeti dovoljno široko kao analogija koja pokriva i Blondelova shvaćanja. Tradicionalna definicija istine i pojmovi kojima je definirana po Blondelovu mišljenju ne izražavaju samu bit istine pogotovo kad se radi o ljudskom biću. Primjećujemo međutim da ni Toma Akvinski nije tražio da se izjednači realno s umnim već je riječ o *adaequatio* (slaganju), o analogiji stvarnosti i uma, a ne njihovom izjednačavanju. Pitanje je međutim koliko široko

ide pojam *intellectus*, a koliko *res*, te u kojoj se mjeri ti pojmovi mogu napregnuti da podnesu, u našem slučaju, stvaralačka svojstva umjetničkog djela. Ili će ih, kako bi ih podvrgnula tradicionalnoj definiciji, pretvoriti u kombinatorička svojstva? Primjerice, kada za neku sliku kažemo da se ta *stvar* slaže s umskom spoznajom i dalje ostaje pitanje *što* je zapravo *stvar* u slici s kojom se um slaže. Na to pitanje, kad je riječ o umjetnosti, teorija adekvacije ne daje odgovor. Zapravo, već i samo pitanje o *štostvu* umjetničkog djela nije valjano, što ćemo objasniti kada budemo govorili o njegovoj apstraktnoj istini.

Blondelovo razumijevanje istine pokreće dilemu možemo li misliti o odnosu stvari i uma, a da ta misao za sobom neposredno ne povlači odnos s apsolutom, odnosno Bogom, te koliko je ljudska razumska sposobnost autonomna, što je također pitanje o odnosu naravi i milosti o čemu ćemo govoriti u zasebnom poglavlju. Premda tradicionalna definicija podrazumijeva od Boga stvoren svijet, ona može stajati i samostalno kao slaganje uma i stvari, a da Bog u stvarima uopće nije prisutan kao Stvoritelj. Možda je to zasmetalo Blondelu. Smije li dakle definicija slaganja stvari i uma moći stajati odvojeno od podrazumijevanja da stvari stoje stvorene u Bogu, ako istine može biti jedino ukoliko Bog postoji kao njezin krajnji kriterij? Mora li ona biti čvršće „privezana“ uz Boga, a da pritom ne ugrozi autonomiju ljudskog bića? Mišljenja smo da je ova pitanja potrebno shvatiti kao mjesto koje zahtijeva raspravu o nadnaravnom, o čemu ćemo diskutirati u dijelu koji govori o odnosu naravi i milosti u doticanju istinitog.

1.2.4 Istina kao događajna – ateistički i egzistencijalistički pogled

U prethodnom su tekstu suprotstavljeni sugovornici polazili s teoloških stajališta. U ovom ćemo se poglavlju susresti s poimanjem istine kao događajne iz dviju perspektiva od kojih se prva prema istini postavlja stvaralački, ali se zatvara u „vječnom vraćanju jednakoga” (Nietzsche, 1988, 230), dok druga istinu kao neskrivenost bitka sagledava kao događajnu, ali stvaralački moment izostaje. Friedrich Wilhelm Nietzsche istinu tumači kao pokretnu vojsku metafora, metonimija, antropomorfizama koji se nakon duge uporabe čine čvrstima, kanoničnima i obvezatnima. Istina je iluzija za koju se zaboravilo da je iluzija (Nietzsche, 1999, 12). Intelekt je tako sredstvo održanja, a razvija se u pretvaranju (Nietzsche, 1999, 8). Petar Šegedin ukazuje da je upravo pojednostavljivanje i prenošenje od doživljaja preko slike i riječi do pojma kao uvjet je ljudskog održanja u opstanku jedan od Nietzscheovih glavnih

uvida u kojemu je biće koje samo sebe uspostavlja i održava u metaforama i iluzijama stvarajući okružje opstanka, po svojoj naravi stvaratelj i umjetnik (Šegedin, 2007, 15). Za Nietzschea je umjetnost važna i kao ona koja dovršava opstanak, koja ga obožanstvenjuje i koja nas sprječava da propadnemo zbog ružnoće istine (Nietzsche, 1988, 392). Život je ono što sebe stalno treba prevladavati (Nietzsche, 1983, 118), a samo tamo gdje ima života ima volje za moći (Nietzsche, 1983, 119). S obzirom na volju za moć kao bit bitka, te s obzirom da se život određuje kao bivanje, rast, postajanje, nestajanje, Šegedin smatra da kod Nietzschea nema zapravo nikakva bitka nego samo bivanja (Šegedin, 2007, 37). Nietzsche je na tragu Heraklitovih promišljanja, no s jednom značajnom razlikom, Heraklit naime misli *Logos* kao sudca istine. Po Heraklitu sve teče i ništa ne miruje, a kretanje je svojstvo svih stvari; vječno vječnih, a prolazno prolaznih. *Logos* prolazi kroz supstanciju svega i sve stvara iz sukoba suprotnosti (Diels, 1983a, 143). Sudac je istine, i to kao zajednički božanski *logos* (Diels, 1983a, 145), ali kaže i da:

> No iako je logos zajednički, ipak većina živi kao
> da ima vlastitu moć rasuđivanja. (Diels, 1983a, 147)

Za Heraklita je sve djeljivo-nedjeljivo, nastalo-nenastalo, smrtno-besmrtno, a opet sve je jedno; Bog je dan-noć, zima-ljeto, rat-mir, sitost-glad, vatra živi od smrti zemlje, zrak od smrti vatre, voda od smrti zraka, a zemlja od smrti vode (Diels, 1983a, 153-156). Preobražavanje bitka iz njemu svojstvene istosti u njemu svojstvenu suprotnost Cipra vidi kao kružni tijek koji teži svojim suprotnostima, pa je Heraklitov *Logos*, za razliku od Parmenidove *Sfaire*, trajno nedovršen kao nestašica i preobilje jer je vječni tijek bivanja bitka iz suprotnosti u suprotnost (Cipra, 1999, 71-72). *Logos* je bivstvena moć neskrivenosti, *aletheie*, a istina nije samoj sebi stalno ista, već ujedno može uvijek bivati promjenjiva i sebi stalno različita (Cipra, 1999, 75). Iz toga proizlazi da je mišljenje utvrđivanje onoga što se po svojoj prirodi nikada ne zaustavlja ili ukrućuje, te Cipra ističe da ono što kasnija filozofija, počevši sa Sokratom, više nije mogla razumjeti kod Heraklita jest njegovo iskustvo živog mišljenja koje se neprekidno preobražava u sve veće slaganje s *Logosom* (Cipra, 1999, 83). Kršćanska se filozofija također stavila pred ovaj problem kada se susrela s *Logosom* kao drugom božanskom osobom, no Cipra smatra da srednjovjekovna filozofija nije mogla izaći na kraj s problemom živog mišljenja, te je upala u krutost misaonog zakona, naime logiku:

> Ne mogavši mrtvim pojmom dosegnuti misterij *žive Riječi*, filozofija je najprije kapitulirala pred njenom

objavom, da bi kasnije, ukočivši se na način novovjekovnog intelektualizma i racionalizma još više u svom zakonu, pokušavala sve upornije i tvrđe prisiliti *živu Riječ* na predaju. Potiskivana od zakona mišljenja sve jače, *živa Riječ* se sve to dublje povlači i pred budnim stanjem čovjekove duše sve više prikriva. Tako se, međutim, samo ozbiljuje Heraklitova riječ: *Fysis kryptesthai filei*. Uistinu, razumjeti Heraklita stoga je teško, danas utoliko teže, ukoliko smrt misaonog zakona, nošena materijom kao svojom osnovom, ozakonjuje i umrtvljuje ne samo mišljenje, već posredstvom mišljenja sva dostupna joj bića, prikrivajući tako do najveće mjere bivstvenu njihovu *istinu*. (Cipra, 1999, 83)

Ako se srednjovjekovna filozofija, ukočivši se u pojmu, zatvorila stvaralačkom mišljenju, Heraklitova se predožba *Logosa* stvaralaštvu zatvara u vječnom i cikličkom preobražavanju istosti u svoju suprotnost. Heraklitov *Logos* nije stvaralački nego je trajno nedovršen u kretanju između suprotnih polova. Po pitanju stvaralaštva stvar nije puno bolja ni s Nietzscheovim poimanjem bivanja. Za Heideggera je Nietzsche posljednji metafizičar zapada (Heidegger, 2009b, 453). Volja za moć sama je ljudska srž i najunutrašnjije bivstvo bitka (Nietzsche, 1988, 333); »namjesto metafizike i religije nauk o vječnom ponovnom došašću« (Nietzsche, 1988, 230). Njegovo „da“ životu prožeto mišlju da kad bi svijet imao cilj, taj bi morao biti dosegnut (Nietzsche, 1988, 489), u afirmaciji volje ali bez konačnog cilja dospijeva u jednu frustrirajuću točku – čovjek je stvaratelj, ali nema cilja. Što taj stvaratelj onda stvara ako nema cilja, i s kakvim smislom? On nadrasta samoga sebe, prevladava svoju čovječnost. U tome se pokazuje sva tragičnost Nietzscheovog pogrešnog razumijevanja kršćanstva – ako je i ispravno misliti da čovjek sam sebe nadrasta – i sve zato što se cilj (apsolut, Bog ili transcendent) apriori uzima kao nešto statično i konačno. Berdjajev, u nekoj vrsti mješavine udivljenja i suosjećanja, a u svakom slučaju poštovanja prema stvaralačkom momentu Nietzscheove misli, kaže:

Nemoguće je zabranjivati Ničea – Niče se mora proživeti i prevladati iznutra. (Berdjajev, 2014, 287)

U Nietzscheu i Dostojevskom se po njemu dogodio maksimalni intenzitet antropološke svijesti (Berdjajev, 2014, 77). Slagali se s njima ili ne, oni su stvaralački mislitelji (kako je Karl Japers nazvao i Augustina (Jaspers, 2012, 87)), iako paradoksalno, u Nietzscheovoj, tako ni u Heraklitovoj, a kasnije ćemo vidjeti ni u Heideggerovoj filozofiji kao takvoj, premda je riječ o događajnom poimanju istine, ne vidimo mogućnost stvaralačkog *novuma*. Kod Nietzschea i Heideggera opet sve zato jer se teologiji ovdje nije dopustilo da dođe do riječi.

Nietzsche je smatrao da je logička istina posve antropomorfna i ne sadrži ni jednu točku koja bi bila istinita o sebi (Nietzsche, 1999, 14) već je utemeljena na iluziji koju stvara intelekt. Za njega je svijet po sebi kontradiktoran i bez smisla, a kako bismo došli do pobjede

nad takvom zbiljom, odnosno kako bismo mogli uopće živjeti, potrebna nam je laž (Nietzsche, 1988, 407-408). Da bi mu to uspjelo, čovjek mora pomoću laži „pritisnuti“ istinu kako bi se mogao opet radovati životu, što je umjetnička sposobnost *par excellence* (Nietzsche, 1988, 408). Nietzscheu se um i jezik otkrivaju u dijalektici života (Šegedin, 2007, 29), stoga ovdje, premda je riječ o nadrastanju samoga sebe, nema istegnuća prema transcendentu. Primjećujemo izričitu razliku između Nietzschea kao mislitelja i njegove filozofije. On je živio istegnuće prema transcendentu, niječući ga. Njegova je misao stvaralačka, ali ta misao posredno osporava mogućnost *novuma* zbog toga što istinu drži za laž nastalu u samoopstanku i vječnom vraćanju jednakoga. Za njega je *intellectum* vezan uz razvoj jezika i ljudske zajednice, te je istina posljedica zaborava činjenice da je intelekt funkcija jezika u borbi za opstanak. Nije se bavio posebno pitanjem može li se misliti izvan jezika, no napravio je neku vrstu uvoda u sljedeći problem: je li intelekt funkcija jezika? Nećemo se ni mi baviti lingvističkim teorijama koje su od Gottloba Fregea preko Ludwiga Wittgensteina, do Donalda Davidsona i mnogih drugih, u odnosu na korespondencijsku teoriju ukazivale na važnost odnosa suda i rečenične konstrukcije, jer bi ta tema zahtijevala zasebno istraživanje. U tom smislu samo kratko ćemo se osvrnuti na istraživanja Donalda Davidsona o odnosu jezika i istine kako bismo ukazali na važnost *govorenja* u kontekstu razumijevanja istine kao odnosne. Davidson kaže da govorenje nekog jezika nije značajka koju se može izgubiti, a da se pritom zadrži moć mišljenja (Davidson, 2000, 227). Ukoliko postoji suglasnost o tome da je zadaća semantike da navede značenje svake rečenice u jeziku, nigdje se u lingvističkoj literaturi neće naći izravno objašnjenje kako neka teorija ispunjava tu zadaću (Davidson, 2000, 39). Poznavati semantički pojam istine za neki jezik znači znati što znači da je rečenica istinita, a to se svodi na razumijevanje jezika (Davidson, 2000, 43). U raspravama o semantičkom pojmu istine u vezi s korespondencijskim teorijama tipično je da je semantički pojam smatran irelevantnim i trivijalnim (Davidson, 2000, 57). Korespondencijsku bi se teoriju ovdje trebalo dovesti pred elementarne rečenične (sintaktičke i semantičke) dijelove kao pred ono čime je teorija izražena, te se u povezanosti kako značenja i jezika, tako jezika i istine, pitati može li biti suda i mišljenja bez jezika? Mišljenje bez jezika možemo eventualno zamišljati kao nešto nestrukturirano, no može li se takvo što nazivati mišljenjem? Postoji međutim i viša razina nestrukturiranog mišljenja u kršćanskoj mistici. Ukoliko postoji nestrukturirano mišljenje u mistici, tada je ono šire od intelekta. To je područje duha i na neki je način apstraktno intelektu, a to je ujedno i područje umjetničkog stvaralaštva, što je očigledno zajednički moment mistike i umjetnosti, iako postoje i značajne razlike. O zajedništvu uma i bića, kao

svrsi filozofije, Cipra kaže sljedeće:

> Ovo ponovo pronađeno zajedništvo uma i bića kao svrhu filozofije nazivat ćemo odsada *duhom*, te *duh* možemo sukladno tome odrediti kao onu *istotu uma i bića* koja je posredovana vlastitom mogućnošću. *Duh* je na taj način *istina u svom samoposredovanju* ili *bitak posredovan vlastitim bivanjem. Duh je zazbiljnost bitka, svrha njegovog bivanja, stvarnost mogućnosti bitka* – kao takav *duh* je *vječita budućnost bitka*. (Cipra, 1999, 228)

Cipra ističe da se problem horizma (razdvoja) i problem geneze bića sabiru u jedno pitanje o principu individuacije iskonskog individuuma, te smatra da samo jedan mislilac u filozofijskoj povijesti kao da je uspio izbjeći zamku horizma, i to Heraklit (Cipra, 1999, 274-275). No Heraklit nije uspio izbjeći zamci vječitog kruženja, a umaknuti joj se može na način da istinu vidimo kao stvaralačku, onu koja nosi *novum* kao plod odnosa kontingencije i apsolutnog. U isprepletenosti duha i jezika za Hansa-Georga Gadamera mišljenje i njegovi procesi ne moraju biti način prelaska iz potencije u akt. Riječ se ne oblikuje nakon što je spoznaja dovršena nego čini tijek same spoznaje, pa je takvo stvaranje riječi u skladu s tomističkom tradicijom shvaćeno kao odraz Trojstva i istovremeno s oblikovanjem intelekta (Gadamer, 2012, 519):

> Riječ ne nastaje u nekom području duha koje je još uvijek slobodno od mišljenja (*inaliquosuinudo*). Otuda potječe privid da oblikovanje riječi izvire iz sebeusmjeravanja-duha-na-sebe-samoga. Prilikom oblikovanja riječi uistinu nije djelatna nikakva refleksija. Jer riječ uopće ne izražava duh, već mišljenu stvar. Polazište oblikovanja riječi jest sam stvarni sadržaj (*species*) koji ispunjava duh. Mišljenje koje traži svoj izraz ne odnosi se na duh, nego na stvar. Tako riječ nije izraz duha, nego je usmjerena na *similitudo rei*. Mišljeno stanje stvari (*species*) i riječ jesu ono što najuže pripada skupa. Njihovo je jedinstvo tako usko da riječ u duhu ne zauzima drugo mjesto pored *species*, nego je ona to u čemu se vrši spoznaja, tj. u čemu se *species* sasvim misli. Toma ukazuje na to da je riječ u tomu poput svjetla na kojemu je tek vidljiva boja. (Gadamer, 2012, 522)

Nije svaka nastala riječ posljedica ovako opisanog odnosa kontingencije i apsolutnog. Kada se intelekt odvoji od duha, što se po Cipri dogodilo već s Anaksagorom, tada kontingencija postaje mjerilom, a čovjek subjekt i svijet objekt. Pitanje uzajamnosti jezika, intelekta i duha bitno je za naše istraživanje jer je njime omogućeno *govorenje* kao odnos s *drugim* i *Drugim*. Postoji horizontalna težnja k *drugom-jednakom-ali-ne-istom,* naime k čovjeku. Takvom odnosu se pristupa govorenjem (podrazumijevamo ovdje svaku vrstu govorenja, ne samo verbalnu). Horizontalni način razlikuje se od vertikalnog po tome što kod vertikalnog nije riječ o ravnopravnim sugovornicima. Stoga se, kada je riječ o umjetničkom djelu, postavljaju dva pitanja: zašto čovjek kao inferiorni sugovornik stupa u komunikaciju s

Drugim, i što on u takvoj komunikaciji može dati? Što čovjek daje u otjelotvorenju umjetničkog djela? Na ova pitanja odgovorit ćemo u poglavlju u kojem ćemo se baviti duhovnim dimenzijama umjetnosti.

Uz Nietzschea, Heidegger je jedan od filozofa koji je istinu tumačio kao događanje. Povezivanje istine isključivo s iskazom za Heideggera je neopravdano jer je neskrivenost (*aletheia*) ispred slaganja suda sa stvari. Heidegger tumači razliku između Kantove transcendentalne misli i kršćanskog poimanja istine; *veritas* kao *adaequatio rei et intellectum* ne znači da se predmeti ravnaju prema našoj spoznaji, već kršćansku vjeru da u onom što jesu i ako jesu, stvari jesu samo ukoliko kao stvorene odgovaraju promisli u božanskom duhu (Heidegger, 1996, 276). Nadalje pita u čemu će se stvar i iskaz slagati kad su oni u svom izgledu različiti (spomenuli smo primjer novčanice koja je od metala i okrugla, a iskaz nije ni materijalan ni prostoran). Kako se može nešto potpuno nejednako (iskaz) izjednačiti s novčanicom; iskaz bi, naime, morao postati novčanicom i tako sebe sasvim dokinuti, a to mu neće nikad uspjeti (Heidegger, 1996, 278). „Pred-staviti" za Heideggera znači dopustiti da stvar kao predmet stoji nasuprot, a odnos predstavljajućeg iskazivanja prema stvari ostvarivanje je odnosa koji sebe izvorno i uvijek kao odnos dovodi do njihanja. Predstavljajući odnos njihanja odlikuje se time što se stojeći u otvorenom uvijek drži objavljenoga kao takvoga (Heidegger, 1996, 279). Međutim i analogiju u tradicionalnoj definiciji istine također možemo promatrati kao jedan odnos njihanja jer je i ovdje riječ o pred-stavljanju same stvari u umu, pri čemu se ne dospijeva do njezine biti na način da joj iskaz su-postaje, tj. da postaje sama stvar. No kako kod Heideggera, tako i kod tradicionalne definicije, zapravo nailazimo na predstavljanje koje u otvorenom drži *ono* objavljenoga, ali nikada zaista ne dolazi do njegove biti na način da postaje ono samo, uvijek ostaje *drugim*. Budući da spoznaja ne može postati sama stvar, te budući da *drugo* nikad ne može postati *isto*, kada govorimo o istini zapravo uvijek govorimo o nekom odnosu, bilo uz pomoć analogije, predstavljanja, slaganja ili njihanja. Heidegger smatra da ukoliko je samo putem otvorenosti odnosa istina iskaza moguća, onda ono što omogućuje ispravnost mora vrijediti kao bit istine, čime iskaz nije jedino mjesto njezine biti, a istina prema tome nije utkana u rečenici (Heidegger, 1996, 280). Otvorenost se odnosa temelji na slobodi, i bit je istine sloboda (Heidegger, 1996, 281). Pokušajmo to shvatiti ovako: imamo jedno otvoreno objavljivanje u slobodi i jedno ispravno predstavljačko iskazivanje. Riječ je o dinamici dva različita načina postojanja: jednog događajnog, drugog utvrđujućeg, jednog kojemu je narav kretanje, drugog čija je narav zaustavljanje. To je dinamika ograničeno-neograničenog bića, naravno-

nadnaravnog koje beskonačnosti pristupa putem konačnih intervala, koje se kreće i zaustavlja da bi sagledalo kretanje. Tako istina stoji u događajnosti kao odnosna, a izražava se u sudu pomoću moći intelekta i jezika. Postoji dakle mogućnost izricanja istine u sudu, ali samo kada se takvo izricanje događa kao odnos kontingencije i apsolutnoga. Kada se događa kao odnos dviju kontingencija (uma i stvari) – tada je riječ o činjeničnosti, no ne nužno i istinitosti. U umjetnosti vidimo mogućnost prevladavanja ambivalencije događanja i suda jer je u stvaralačkom procesu i umjetničkom djelu prisutna dinamika slobode u kojoj se može bivati „jednim" ali ne i istim. Zato ćemo u drugome dijelu ovoga rada ukazati da je umjetnost duhovna aktivnost i usporediti je s duhovnim religijskim fenomenima u kojima se također prevladava ambivalencija kao događanje istote bitka i spoznaje.

Cipra ovu ambivalenciju tumači na način da dijalektika mišljenja ima svoj vlastiti život kao paslično zrcaljenje bivstvene cjeline. Čovjek je, izjednačujući se s materijom, izgubio u tom prividu sopstvo pa ga mišljenjem mora ponovo sebi učiniti stvarnim (predstavljački karakter mišljenja) (Cipra, 1999, 59). Za razliku od sopstva kao znajuće slike bivstva, mišljenje može biti i neistinito, i laž, pa se laž pojavljuje samo u domeni mišljenja (Cipra, 1999, 60). Mentalni konstrukt je posljedica odvajanja mišljenja od zbiljske egzistencije. Mišljenje odvojeno od bitka najprije podiže svoju konstrukciju, misaonu tvorevinu. Ona je monološka jer je izgubila *govorenje* kao odnos kontingencije i apsoluta, stoga je riječ o simulakrumu. Vidjet ćemo kako i umjetnost nakon moderne preuzima ovu logiku simulakruma. Kako po Cipri mišljenje ima svojstvo da pretvara biće u njegovu nepostojeću misaonu bitnost, takve su bitnosti od bića sada slobodne, pa je mišljenje zapravo lišeno bića i kao apsolutno slobodno može misliti kako hoće; i istinito i neistinito (Cipra, 1999, 61). Ovdje se pored toga da „može", pojavljuje i „hoće"; uz mogućnost slobodnog mišljenja („može"), potrebno je i da ono „hoće" biti slobodno. Potrebna je ne samo mogućnost nego i volja (to je pozitivna vrijednost slobode koja uvijek stoji u činu pristanka – zato „ništa" kao nemisliva i apsolutna potencija nije ujedno i sloboda sama). Nevezanost mišljenja ne znači nužno i njegovu slobodnu voljnost koja ne leži u mišljenju samom. Zaključujemo da u mišljenju postoji diskurzivnost utemeljena u nevezanosti, a volja da se misli slobodno (time istinito ili lažno) je ipak u biću, ne u mišljenju kao takvom. Cipra kaže da mišljenje nije ono koje može birati hoće li biti istinito ili lažno, i ne može egzistirati bez čovjeka, a čovjek je taj koji ga usmjerava. On smatra da posjedujući mišljenje koje je po svojoj biti apsolutno slobodno, čovjek i sam postaje apsolutno slobodnim i može misliti kako hoće. Budući da je slobodan u svom mišljenju i po svom mišljenju, može ovu slobodu zlouporabiti i proizvoditi lažno

mišljenje (Cipra, 1999, 62). Ovdje ćemo međutim ipak emancipirati volju od toga da stoji u mišljenju kao sloboda. Ona djeluje neovisno od mišljenja, što vidimo po tome da je čovjek može upotrijebiti i protiv mišljenja. Volja je moć duše koja samostalno od mišljenja raspolaže s binarnim pozicijama („da/ne“) i njihovom suspenzijom („možda“). Mišljenje pak, u svojoj karakterističnoj diskurzivnosti, volji nudi razloge za njezino pokretanje u ovom ili onom smjeru. No volja se ne javlja kao sloboda u mišljenju, nego stoji samostalno u biću. Zato se laž i privid pojavljuju kao mogućnost zajedničkog djelovanja diskurzivnog mišljenja i slobodne volje, u kojem se volja unutar raspoloživih mogućnosti može odlučiti ne samo za privid, nego i za ono istinito.

Heidegger napominje da sloboda za objavljeno otvorenog pušta da svako biće bude biće koje ono jest, pa se sloboda otkriva kao puštanje da bude bića. Zapadnjačko je mišljenje to otvoreno u početku shvatilo kao neskriveno – *ta aletheia* (Heidegger, 1996, 283). Čovjek po Heideggeru ne posjeduje slobodu nego sloboda kao otkrivajući tu-bitak posjeduje čovjeka i samo je ek-sistentni čovjek povijestan, dok priroda nema povijesti. Sloboda shvaćena kao puštanje-da-bude bića ostvaruje bit istine u otkrivanju bića. Prema Heideggeru istina nije oznaka ispravne rečenice koju subjekt izriče o objektu, nego je otkrivanje bića putem kojeg otvorenost bivstvuje pa čovjek jest na način ek-sistencije. Ali tu nas čeka Augustinovo pitanje s početka: ukoliko ono otvoreno *jest* istinito, što je onda lažno? Heidegger na to odgovara da povijesni čovjek, s obzirom da je istina sloboda, može u puštanju-da-bude bića pustiti i da ne bude biće koje i kakvo ono jest. Tu privid, u kojemu se pojavljuje nebit istine, preuzima premoć (Heidegger, 1996, 285). Neistina i istina nisu jedna prema drugoj ravnodušne i neistina mora doći iz biti istine (Heidegger, 1996, 286). Neistinito on povezuje sa skrivanjem. No za njega je skrivanje i ono prije objavljenog istinitog, a to ipak ne može biti laž jer se laž dogodi kao iskrivljeno objavljivanje onog što se trebalo objaviti kao istinito. Upravo time što puštanje-da-bude pušta da bude biće i time ga otkriva, ono ujedno skriva biće u cjelini. Tako je puštanje-da-bude u sebi ujedno skrivanje, pa se u ek-sistentnoj slobodi tu-bitka događa skrivanje bića u cjelini (Heidegger, 1996, 287). Heidegger kaže da je skrivenost upravo zato ne-otkrivenost, pa je time biti istine najvlastitija i stvarna ne-istina. Skrivenost je bića u cjelini stvarna ne-istina starija od svake objavljenosti ovog ili onog bića, stoga skrivanje skrivenog kao tajna prožima tu-bitak čovjeka (Heidegger, 1996, 288). Ono krajnje istine za Heideggera dakle stoji u skrivanju kao prožimajućoj tajni tu-bitka. Međutim, ako biće ne posjeduje slobodu nego ona njega, kako već u sljedećem trenutku biće može pustiti da ne bude bića kakvo ono jest, ili se ovdje sloboda smatra bićem? Ukoliko sloboda posjeduje čovjeka, onda

ona njega ne pita za mišljenje, a još manje bi se čovjek mogao zatvoriti pred slobodom – a vidimo da to može. Zato opet uočavamo da je biće ono koje nosi mogućnost slobode, te da posjeduje volju sa suštinskom binarnom pozicijom „da/ne" i njezinom suspenzijom „možda". Budući da je volja u stalnoj binarnoj potenciji („da/ne") i njezinoj suspenziji („možda), nikakvi deterministički „dokazi" ne mogu opovrgnuti njezinu slobodu jer ne mogu nijekati ovu binarnost i mogućnost njezine suspenzije. Tako doslovno iznad svakog ljudskog čina istovremeno i potencijalno stoji „da/ne", „možda".

Cipra o prividu kaže da je njegova bit razdvajanje znanja od bitka, pa tako načelno postoje dvije glavne mogućnosti ustrojstva prividnog bića, te u njemu ili prevladava bitak nad znanjem, ili znanje prevladava nad bitkom, a između i unutar ovih dviju mogućnosti kreću se sva nama poznata bića privida. Priroda je ono biće u kojemu je bitak prevladao nad znanjem, dok je u čovjeku znanje prevladalo nad bitkom pa se zato prividnost prirode očituje u njezinoj propadljivosti budući da ne može svoj bitak sačuvati znanjem, a čovjekova se prividnost manifestira u varljivosti njegove spoznaje jer on svojem znanju jedva može podariti bitak (Cipra, 1999, 46). Govoreći o diskurzivnoj spoznaji Cipra ističe da privid nije spoznaja u istosti znanja i bitka jer znanje sebe doživljava kao da je izvan bitka, i bitak kao da je izvan znanja, čime nastaje za čovjeka iluzija subjekta i objekta (Cipra, 1999, 46). Ovakva se ambivalencija u stvaralačkom činu dokida zato što je to *susret* apsolutnog i relativnog, pa se istota bitka i znanja događa u istovremenosti stvaranja i prepoznavanja istinitog, odnosno nadahnuću. Cipra, interpretirajući Parmenida, kaže da je iluzija o postojanju subjekta i objekta mogla nastati samo na način da se *Sfaira* ustegnula te iz sebe izlučila svoju eteričku supstanciju u kojoj se ogleda kao u svojoj drugotnosti (Cipra, 1999, 46). Stoga čovjek gleda i misli *Sfairu* izvana, doživljavajući njezine izvanjski ogledane znakove, ne znajući da je *Sfaira* zajedno sa sebi drugotnim prividom jedno te isto biće (Cipra, 1999, 46-47). Ako *Sfairu* shvatimo kao analogiju apsoluta, odnosno Boga, teološka će misao postaviti sljedeće pitanje: bi li se Bog ustegnuo dati čovjeku nešto što je savršeno na način da mu umjesto toga daje privid? Ukoliko ovo pitanje prevedemo na filozofski „jezik" ono glasi: može li apsolut lagati? Teološki odgovor znamo: Bog se usteže samo kako bi čovjeku dao slobodu (iz koje može proizaći dobro i zlo, privid i laž). A ukoliko filozofski odgovor glasi da apsolut ne može lagati jer je nepodijeljen, nalazimo da postojanje privida nastaje u međudjelovanju diskurzivnog razuma i slobodne volje. Privid ne nastaje zato što čovjek nema mogućnosti živjeti u istoti bitka i znanja, nego je u raspolaganju s diskurzivnošću mišljenja i slobodom volje odabrao tako. Do pojave je privida i laži došlo na način da su se formiranjem slobodne volje i

diskurzivnog mišljenja stvorili uvjeti kako za privid, tako za laž.

Razlike između stajališta da je riječ samo o tajni pa postoji mogućnost potpunog otkrivanja, da je riječ o tajni kao zaboravu, ili je tajna mišljena kao otajstvo odnosa s Bogom, čine nam se suštinske. Unatoč nastojanjima „izvlačenja" Boga iz filozofije, upravo je ovo mjesto na kojemu bi se trebalo uzeti u obzir nadnaravno, ili se naprosto prikloniti ničeanskoj poziciji. Heidegger međutim zaključuje da je čovjek uvijek u lutanju koje se sastoji od toga da bježi od tajne prema onom uobičajenom pa lutanje proglašava unutrašnjim stanjem tu-bitka. Tako je otkrivanje bića istovremeno skrivanje bića u cjelini, a skrivanje skrivenog i lutanje spadaju u početnu bit istine (Heidegger, 1996, 290-291). Leon Surette će Heideggerovo određenje istine vidjeti kao gnozu (Surette, 1994, 184).

Analizom Heraklitovog, Nietzscheovog i Heideggerovog poimanje istine ustanovili smo da ju je moguće promatrati kao događajnu, a da pritom ne bude i stvaralačka. Kod Nietzschea se ona zatvara u vječnom vraćanju jednakoga (Nietzsche, 1988, 230), a kod Heideggera u lutanju kao vrsti kretanja prouzročenog zaboravom bitka. Heideggerovo poimanje istine važno je za određenje istine u umjetnosti kao događajne, no ostaje pitanje otkriva li se ona ili stvara (ili oboje). Ako je istina događajna, i ako se događa u objavljenosti i otkrivanju, gdje je naime kraj otkrivanju? Ako kraja nema jer je biće beskonačno, ono će se bez stvaralačkog momenta, bez *novuma*, kad-tad početi ponavljati, pa se krećemo prema vječnom vraćanju jednakoga. Tako će se pojaviti bezvoljnost nabrajajućeg, kompiliranog i dosadnog (tzv. loša beskonačnost). Ta vrsta bezvoljnosti rezultat je zamjene stvaralačke za kombinatoričku djelatnost. Ukazali smo u ovom dijelu na ambivalenciju događanja istine i suda, kao i na nadređivanje intelekta cjelokupnom biću u odvajanju uma od duha. Takvo je odvajanje, kao izlazak iz odnosa s apsolutnim, moguće zbog raspoloživosti diskurzivnog mišljenja i autonomije volje.

1.3 Odnos istine i slobode

1.3.1 „Ništa", praznina i privid

Poimanje istine kao odnosne odredili smo u njezinoj događajnosti prema punini bitka, što nas je usmjerilo prema odnosu u Trojstvu, a ovaj ćemo teološki moment i njegovu

razložnost u razumijevanju umjetničkog stvaralaštva objasniti nešto kasnije. Taj se odnos otvara kao zagonetka ljudske egzistencije u pitanju drugosti, te također u pitanjima beskonačnoga i totaliteta, kao i unutarnjega i vanjskoga. Istina se u umjetničkom djelu pojavljuje kao događanje koje u otjelotvorenju djela stoji u otvorenosti prema punini bitka – u djelu je stoga prisutna beskonačna dinamika. Jedna od pretpostavki je da je umjetničko stvaralaštvo slobodno i da je takva sloboda utemeljena u idejnom „ništa“. „Ništa” razmatramo kao nepostojeće i nemislivo, ali ujedno i kao apsolutnu potenciju. Naša ljudska iskustva s transcendentnim ne indiciraju da je to nešto što se ne može misliti uopće, već je riječ o bezmjernom o čemu se govoriti može tek na analogan način. Za razliku od transcendentnog, „ništa” se ne može misliti, a kao takvo ne može biti ni onostrani susretnik. Ono dakle *nije*, no ne kao pred-prostor postojanju, već onkraj postojanja kao njegova apsolutna potencija. Kao takvo, u stvaralaštvu „ništa” garantira beskonačnu stvaralačku osnovu, a time i prostor slobode. No sloboda kojom djelo nastaje ne odgovara na pitanje po čemu je ono istinito. Istinito može biti samo ukoliko postoji apsolutni kriterij. Biti istinitim znači biti u odnosu s apsolutnim kriterijem. Ovdje ćemo obraditi neka od tumačenja „ništa”, slobode, odnosa unutarnjeg i vanjskog, individualnog i totalitarnog, a na kraju ove cjeline ćemo obrazložiti u kakvu vezu dovodimo umjetnički *novum* sa Svetim Trojstvom (u poglavlju pod nazivom *Određenje pojma istine*).

S odnosom „ništa” i slobode bavio se među ostalim misliocima i Nikolaj Berdjajev. Ante Škember ukazuje na Berdjajevljevo problematično shvaćanje nestvorene slobode iz koje se rađa Bog. Berdjajev je naime, u želji da oslobodi Boga od odgovornosti za zlo u svijetu, bio pod utjecajem Jakoba Böhmea, što ga je dovelo u sukob s kršćanskim pravovjerjem (Škember, 2011, 263). Škember ističe da je privučen idejom o Böhmeovom *Ungrundu*, Berdjajev istu transformirao u polazište svojih tvrdnji da je sloboda tajna, da nije biće nego ne-biće, te da nije stvorena od Boga. Sloboda po njemu ima temelj u *Ungrundu* koji nije od Boga, te joj daje prednost pred bitkom, što dovodi do tragedije slobode u kojoj zlo mora biti utemeljeno izvan Boga, u slobodi (Škember, 2011, 263). Ovim ćemo Berdjajevljevim uvjerenjima posvetiti više pažnje u potpoglavlju *Pojam „ništa“ u filozofiji i stvaralaštvu*. *Ungrund* se od „ništa” kao apsolutne potencije razlikuje u tome što „ništa” nije temelj slobode. „Ništa“ nepostojanjem i nemislivošću omogućuje apsolutnu potenciju. Apsolutna potencija tek stoji „s onu stranu“ nepostojećeg i nemislivog „ništa“ i ona, kao i „ništa“, nije sloboda. Sloboda se pojavljuje s bićem i u biću. Da bismo raščistili eventualne nedoumice, evo pitanja: ako Bog stvara *ex nihilo* – „ništa” nije ili jest dio Boga? U našem shvaćanju „ništa” nije nešto,

ono ne postoji. Stoga Bog stvarajući *ex nihilo* donosi na svijet tu-bitak kojeg prije toga čina nije bilo. Bog ne obuhvaća „ništa" zato što je, kako je tvrdio Berdjajev, slobodan od zla, nego se tu nema što obuhvatiti – „ništa" jednostavno ne postoji. Tu ne može biti ni dualizma jer postoji ono što postoji, a Bog je Onaj koji *jest*, dok „ništa" *nije*. Ako bi „ništa" bilo dio Boga (a tada više ne bi bilo „ništa" nego nešto), onda bi Bog „stvarao" svijet koji bi bio dio njega samog. Drugim riječima, stvaralaštvo ne bi bilo moguće.

Po Luigiju Pareysonu samo sloboda može prethoditi slobodi. Ona je bezdan, beskrajna dubina i nedjeljivost (Pareyson, 2005, 20-21). Čin slobode je čin izbora kojemu ništa ne prethodi i u svojem početku ima ono ništa, prazninu, ništavilo (Pareyson, 2005, 28-29). Bezdanost onog „ništa" u točki je u kojoj Bog prethodi sam sebi, a zajedno s Božjom bezdanošću postoji bezdanost samog „ništa", i ta je praznina slobode ono „ništa" koje Bog svladava i pokorava utemeljujući se kao egzistirajući (Pareyson, 2005, 34). Naše je polazište međutim da „ništa" nije praznina jer praznina podrazumijeva postojanje prostora koji nije ispunjen ni sa čim. „Ništa" ne može biti početak jer naprosto *nije*. Ovdje pravimo značajnu razliku između apsolutne potencije i početka. Početak je nešto već postalo, a „ništa" sâmo nikad ne dolazi u postojanje, te je upravo zato apsolutna potencija. Božja beskonačnost ne dolazi iz praznine nego iz punine kao savršenstva u kojem nema ništa što *nije*. Njegovu slobodu nije omogućilo „ništa" kao apsolutna potencija jer ono svakako ne postoji. Punina kojom stvara iz „ništa", ali ne na način da iz nepostojanja (kao neke pozitivne vrijednosti) doziva u postojanje, stvara ono što nije postojalo. Dakle, ono što nije postojalo, a sad postoji, nije prije toga postojalo kao „ništa". Naprosto *nije* bilo, a sad *jest*. Skok u „nešto" kao stvorenost nije pretvaranje „ništa" u nešto, nego pravo stvaranje – činjenje da bude.

Ne možemo dovoljno naglasiti kako „ništa" i sloboda nisu isto. „Ništa" nije i baš zato omogućuje apsolutnu potenciju. Sloboda, za razliku od „ništa" koje ne postoji, pripada biću. Ona se kao čin volje može „oglasiti" u svojim binarnim pozicijama („da-ne") i njihovoj suspenziji („možda"), ali takvo njezino pojavljivanje je „samo" eksternalizirani indikator njezinog prisustva. Sloboda je prije samog čina volje nešto još puno dublje u biću, ona je čistina unutar bića, ali ne kao „ništa" za koje smo rekli da ne postoji. Filozofski je rječnik ovdje siromašan pa ćemo se poslužiti stihom iz Ujevićeve pjesme:

> „O blago nikom! neće da ga čudi
> nevinost bića na kraju vremena…" (Ujević, 1978)

Sloboda je nevinost bića na početku vremena. Ona je vedra čistina u dubini bića.

Sloboda ništa ne pretpostavlja i uglavnom ne zapažamo njezinu prisutnost u dubokoj tišini bića. Svijest o njoj obično se budi kada nam se pokušava oduzeti – tada nerijetko svom silinom nahrupi iz dubine bića na sve njegove unutarnje i vanjske dijelove, pa i preko toga, dajući do znanja da nam je drugi čovjek nema pravo oduzeti. Ta čistina posred bića supostoji s diskurzivnim razumom i ukoliko diskurzivni razum preuzme kontrolu nad bićem, tada mu više neće biti vidljiva ova vedra čistina koja prebiva u njemu. Ako čovjeku i nije moguće izbjeći potamnjenje slobode, moguće je ipak uvijek joj nanovo dolaziti.

Dio o odnosu slobode i „ništa" zaključit ćemo s pojmovima praznine i privida. To je ujedno i neka vrsta uvoda u naše istraživanje odnosa „ništa" i stvaralaštva kojemu ćemo posvetiti poseban dio. Augustin o praznini kaže da nije istina ništa što Istina nije učinila istinom, no je li tada Istina stvorila prazninu i je li išta istina tamo gdje nema Istine? Odgovara niječno i zaključuje da praznina nije istina, te da ništa ne može učiniti ništavnim ono što nije ništavno. O praznini se dakle pita kako može postojati ono što je apsolutno ništa i zaključuje da treba ostaviti prazninu kao potpuno praznu (Augustine, *The Soliloquies*, II, 17, 31). Augustinovim pitanjima o praznini pridodajemo Ciprinu primjedbu da problem privida u Parmenidovu mišljenju nije manje težak od problema bitka, te da oni pripadaju zajedno jer svako iskazivanje jednoga kao istine vodi i do pomišljanja nečega tome *drugoga* kao neistine (Cipra, 1999, 36). Po Ciprinom zapažanju mišljenje nema mogućnost da se na bilo koji način postavi izvan odnosa istine i laži jer je njime potpuno obuhvaćeno, zato se mora prihvatiti da bivstvuje bitak, ali da bivstvuje i privid. On se, slično kao i Augustin, pita kako je moguće supostojanje bitka i privida, istine i laži, i pomišljanje njihovog uzajamnog odnosa. Objašnjava da bitak i privid, istina i laž, ili bivaju neovisno jedno od drugog, ili se pak jedno zasniva na drugomu kao na svome temelju. Kako laž ne može biti temeljem istine, očigledno se može pomišljati samo da je privid utemeljen u bitku, laž u istini (Cipra, 1999, 37). Mogućnost je nastanka privida iz bitka, laži iz istine, ono što predstavlja neriješenu zagonetku Parmenidove filozofije u »njemu samom sakrivenoj pozadini njegovog filozofskog promišljanja« (Cipra, 1999, 38). Cipra smatra da je ovaj problem s parmenidovskog stajališta nerješiv ukoliko se u bitku ne pomišlja ujedno i mogućnost nečega tomu bitku *drugoga*. No pita se kakva je to drugotnost koja se samo čini kao drugotnost, ali je bivstvena istost, i kako to da je privid, koji se čini kao privid, ujedno bitak? Na to pitanje odgovara ovako:

> Istina u *istoti* znanja i bitka jest *istina sama i po sebi, istina pri sebi i za sebe* – istina u *drugotnosti* jest pak *istina po drugome, istina van sebe i pri drugome ili za drugo*, ona nije više istina u *istosti* znanja i bitka, već u njihovoj *neistosti* – neista i utoliko neistinita istina – ukratko *privid*. (Cipra, 1999, 38)

To je moguće samo uz raspoloživost diskurzivnosti mišljenja i slobodne volje, u njihovom uzajamnom djelovanju. Bez diskurzivnog mišljenja ne bi bilo moguće ostvariti odnos pozicije i opozicije, a bez slobodne volje ne bi se moglo pristati na privid omogućen diskurzivnošću mišljenja, nego bi se ostalo tek u neodredivosti mogućnosti. Stoga je pitanje nad kojim ostajemo nemalo začuđeni, a kojim ćemo se podrobnije baviti kod stvaralačkog momenta umjetničkog djela, sljedeće: kako uopće, uz diskurzivno mišljenje i slobodnu volju, dolazimo do istinitog? Cipra razmatra privid u kontekstu Parmenidova učenja, no ponajprije istražuje opću narav privida, a naročito onaj privid koji nastaje razdvajanjem znanja od bitka gdje kaže da je odredba istine same i po sebi da su znanje i bitak isto, dok je odredba privida da je drugo znanje, a drugo bitak. On smatra da je događaj razdvajanja dalekosežan ne samo za smrtnike nego i za bivstvenu cjelinu koja od toga trenutka nije više sebi sama ista. Ipak, ona se nastankom od nje odijeljenog privida nije njega „odrekla" već ga drži kod sebe, ali ne kao privid, već kao bivstveno biće istine same. Tako privid ne zna istinu, ali istina zna za privid jer ga ima kao vlastitu prisutnost (Cipra, 1999, 39-40). No kako se u cjelini *Sfaire* može pomišljati događaj nastanka privida (Cipra, 1999, 40)? Da bi mogla biti istina kao istota znanja i bitka, *Sfaira* ne može biti jednolična istovjetnost jednoga, te je potrebno da sebe na neki način „odzrcali" i tako dođe do sebeznanja; bitak je dakle isto što i znanje u vlastitom samoogledanju (Cipra, 1999, 40). To bi značilo da u *Sfairi*, a u našoj analogiji apsolutu, ogledajući se te po tom ogledanju spoznajući, znanje ipak kasni za bitkom. Da bi došlo do privida, Cipra objašnjava da *Sfaira* kao skroz providna i kao takva istinsko znanje, mora napraviti mjesto koje ona sama mora otvoriti ukoliko je privid unutar nje. Taj prostor može stvoriti jedino na način da samoustegnućem u sebi otvori prazninu unutar koje se može dogoditi pojava privida (Cipra, 1999, 41). Vidljiva priroda koja se prostire prazninom prostora je prema tome zrcalo *Sfaire* koja je to zrcalo proizvela da bi se mogla ogledati u istoti same sebe kao *aletheia*, ali i u svojoj drugosti, u prividu prirode kao *doxa* (Cipra, 1999, 43).

U analogiji prema Parmenidovoj *Sfairi*, a u našem slučaju apsolutu – što ovo znači za shvaćanje istine kao odnosa relativnog i apsolutnog? Značilo bi da privid nastaje unutar kontingentnog bića, ali apsolutno biće taj privid drži kod sebe, ne kao privid nego kao biće istine same. Privid je omogućen ustezanjem *Sfaire*. No rekli smo da je čovjek onaj koji diskurzivnošću mišljenja i slobodom volje dospijeva u privid. Iz teološkog pak gledišta kršćanski Bog ovaj privid ne odbacuje, ali i ne prihvaća ravnodušnošću *Sfaire*. Naprotiv, spušta se na zemlju otkupivši palo stvorenje, ostavlja slobodnu volju dozvolivši tako privid,

ukazujući vlastitim utjelovljenjem što je istina.

„Ništa", prazninu i privid uključili smo u naše istraživanje jer će se pokazati kao važni elementi razumijevanja odnosa slobode, istine i stvaralačkog postupka.

1.3.2 Odnos vanjskog i unutrašnjeg, totalitarnog i individualnog

Svaka je pojedinačnost beskonačna u svojoj različitosti u odnosu na drugu takvu pojedinačnost, pa nalazimo da je područje usporedbe pojedinačnosti područje nesumjerljivoga. Kada gledamo iz perspektive općenitosti vidjet ćemo da takav pogled diskriminira upravo ovu beskonačnost u različitosti, shematizira je tako da se različitosti mogu promatrati pod vidom neke kategorije. Postoji li među shematiziranim pojedinačnostima stvarna (realna) srodnost? Čini se da svakako postoji, ljudi su ljudima srodniji nego stablima, stabla su stablima srodnija nego životinjama, itd. – na takvoj mogućnosti uopćavanja počiva naše sporazumijevanje. No postoji li stvarna istost, pitanje je koje ne možemo preskočiti u problematici stvaralaštva. Pojedinačnosti promatrane kao beskonačne različitosti su po pitanju istraživanja u nepovoljnom položaju, a mogućnost iznošenja zaključka je u znanstvenom pogledu upitna. Takav tip prikaza nalazimo u nekim umjetničkom djelima koje se nerijetko karakterizira hermetičnima jer se čini da su u bavljenju pojedinačnošću otišli u nesumjerljivosti koje malo tko još može razumjeti. Jedna od vrsta nesumjerljivosti može biti odnos unutarnjega i vanjskoga čije opreke mogu ići do takvih krajnosti da u nekim slučajevima osobi onemogućuju funkcioniranje. O tome govori Rüdiger Safranski (2010) u knjizi *Koliko istine čovjek treba?* U prvom dijelu prikazuje kako Jean-Jacquesa Rousseaua obuzima misao da je istina u njemu, a sve vani je laž, te da je socijalizacijom čovjek istrgnut iz njegovog instinktivnog samobitka (Safranski, 2010, 20). Rousseau istinu traži u neposrednosti života, ali nailazi na granice jezika priželjkujući trenutke u kojima se sve vanjsko pretvara u sjajno unutarnje gdje nema razdvajanja unutrašnjeg i vanjskog (Safranski, 2010, 24-25). Razvija tako društvenu utopiju u kojoj nema mjesta za drugoga u njegovoj drugosti jer je bitak drugoga ono neprobojno vanjsko, dok je društvu potrebno potpuno pounutrenje (Safranski, 2010, 32). Sloboda će kod Rousseaua pojačati njegov strah jer postoji i sloboda drugih (Safranski, 2010, 33). U usporedbi s Rousseauom, Heinricha von Kleista muči pitanje sprječava li ga društvo da se pokaže kakav zapravo jest (Safranski, 2010, 37)? Njegovi su najsretniji trenutci oni u kojima zaboravlja sebe, a u čežnji za neposrednošću će u svojim

djelima sanjati o tome da se unatoč neprestanom događanju istočnog grijeha ipak može ostvariti rajska prirodnost (Safranski, 2010, 38). Razočaran i zatečen životom samim, odlazi u novu krajnost gdje sada nehotični bitak hoće zamijeniti razumskom objektivnošću pomoću koje se suprotstavlja mijenama nutrine (Safranski, 2010, 42). I taj se plan u kojemu je htio život usidriti u znanstvenoj utemeljenosti morala urušava u krizi susreta s Kantovim mišljenjem koje je ugrozilo njegovu vjeru u um, a posrijedi je, kako kaže Safranski, Kleistovo pogrešno tumačenje Kanta. Naime, Kleist je smatrao da je Kant pokazao da sve gledamo kroz naočale subjektivnosti te da zato ne može biti objektivne stvarnosti. Pri tomu dolazi do uvjerenja da nema „unutarnje stvarnosti" u kojoj bi se moglo živjeti jer sve što dolazi u dodir s unutrašnjim jazom nestaje, pa se svaki smisao pokazuje kao nešto što smo samo umišljali (Safranski, 2010, 43-44). Kleist ovo ne može podnijeti i želi van i to djelovanjem, pa se odlučuje na samoubojstvo zajedno s Henriettom Vogel (Safranski, 2010, 45-53). To posljednje djelo Safranski tumači ujedno i nutarnjim i vanjskim; nutarnje je radi toga što u umiranju Kleist želi doći k samom sebi, pri čemu je moć izvanjskog slomljena jer u smrt odlazi sam. Vanjsko je jer će ono što od njega ostaje postati interesom onih koji dolaze iza njega (Safranski, 2010, 54-55).

O odnosu unutarnjeg i vanjskog Safranski dalje prepričava događaj kada će Nietzsche, nekoliko tjedana nakon što je napisao svoje poznate riječi protiv ljudske samilosti, izaći iz stana na Piazza Carlo Alberto i u ironičnom prevratu svojega života kada ugleda da kočijaš tuče konja plačući se životinji baciti oko vrata. Obuzet i slomljen samilošću doživjet će duševni rasap. Safranski se pita što je filozofa „velikog Podneva", koji je radi „života" odbacio metafizički i religiozni transcendentni svijet, otjeralo u spilju vlastite imaginacije lišene svijeta (Safranski, 2010, 59-63)? Nietzsche je i postavio pitanje koje je Safranski uzeo za naslov knjige - Koliko spoznaje i koliko istine čovjek treba? – ukazujući da previše znanja sprječava oblikovnu snagu (Safranski, 2010, 70-71).

Vanjsko je, primjećuje Safranski, za Rousseaua, Kleista i Nietzschea nešto *drugo,* svijet u kojem se osjećaju strancima. No to vanjsko prodire i u njih pa moraju prevladati sebe i u tome se sve više udaljuju od svijeta, za njih distanciranje postaje čin pounutrenja, a stara je metafizika sa svojom objektivnošću izgubila uvjerljivost (Safranski, 2010, 92-93). Za takvu je pak metafiziku duh viši stupanj stvarnoga koji jamči da nećemo nikad izgubiti sponu sa svijetom (Safranski, 2010, 94), pa za Sokrata ni umiranje nije stanje samoće jer se i dalje pripada velikom redu bitka koji obuhvaća i život zajednice (Safranski, 2010, 106). Dok je za grčku metafiziku čovjek biće koje sebe održava jer je u mišljenju postao jedno s bitkom, u

kršćanstvu je bitak održavan Božjom milošću i ljubavi koja je apsolutna dobrovoljnost, stoga kršćanska metafizika povjerenje u svijet ima „samo” u iskustvu te ljubavi (Safranski, 2010, 110-111).

Totalitarni će metafizičar nastojati ostati cjelovit tako da u drugome otklanja i izbjegava sva upozorenja da njemu nešto manjka (Safranski, 2010, 160). Kao znak unutarnjeg zaziranja od totalitarnog Safranski nudi primjer Franza Kafke koji je dezorijentiran svaki put kada izađe među ljude jer mu s njima nedostaje zajednički jezik i smisao, zajednički pojmovi o pravom i krivom, o dobru i zlu (Safranski, 2010, 166). Pisanje mu pomaže u povlačenju pred životom, no paradoksalno je samo u pisanju u istini života u koji je pak dospio kao zabunom u igru čija pravila ne zna (Safranski, 2010, 168-169). Ne snalazeći se u svijetu implicitnih istina života koje izrastaju iz neposredna življenja pokušava pronaći eksplicitnu istinu, no logika u kojoj se najprije pojavljuje istina, a na temelju nje i život, ne vodi u život – a to je i tema njegovih romana (Safranski, 2010, 175). Safranski o takvom načinu življenja piše:

> U čemu, međutim, 'uživa' Kafka kada piše? On uživa u onome što mu pod socijalnim pritiscima života postaje mukom: u vlastitoj neodredivosti, u beskonačnim mogućnostima imaginarnog koje može razviti, a da ih pritom ne mora reducirati na neopozive odluke. On uživa u vlastitoj mnogoznačnosti, koja ga istodobno plaši kad je izložen socijalnim pritiscima jednoznačnosti. U pisanju, tom 'oklijevanju da se rodi', on uživa u onom trenutku u kojem još uvijek nije pod utjecajem fikcija istinitoga, dobrog i korisnog, koje su u službi života. U pisanju je sve još uvijek otvoreno, i sve ovisi o pojedincu. To je trenutak koji prethodi padu u ideološke i 'socijalne' istine, čijoj će se zaštiti prije ili kasnije uteći svaki 'normalan' život. To je trenutak u kojem čovjek još uvijek sve može *iznaći*, jer još uvijek nema ničeg što nas objektivno obvezuje, a što bismo morali *pronaći* i čemu bismo se morali priključiti. (Safranski, 2010, 186)

U nesumjerljivostima koje prikazuje Safranski riječ je o udaljenostima koje postoje tek kod slobodnih bića. Kod drugosti se primarno ne radi o tome da se do nečega ne može uopće doprijeti, već o tome što je ono u stalnoj mogućnosti promjene pozicije. Emmanuel Levinas se u djelu *Totalitet i beskonačno* bavi metafizičkom željom koja po njemu teži prema apsolutno drugom (Levinas, 1976, 17). Biti ja znači imati identitet kao sadržaj, no Levinas kaže da niti „ja” nije biće koje uvijek ostaje isto (Levinas, 1976, 20). Identifikacija Istog nije tautološka, niti je dijalektička suprotnost Drugome, jer ako bi se Isto identificiralo pukim suprotstavljanjem Drugome bilo bi dio totaliteta koji obuhvaća i Isto i Drugo čime bi težnja metafizičke želje za apsolutno drugim bila zanijekana (Levinas, 1976, 22). Odnos Istog i Drugog je, smatra Levinas, govorenje, jer u njemu Drugo, unatoč odnosu s Istim, ostaje transcendentno Istom, pa se relacija Istog i Drugog (ili metafizika) odigrava kao govor u kojem Isto sabrano u svojoj istosti „ja”, kao autohtono biće izlazi iz sebe (Levinas, 1976, 23).

Transcendencija prema Levinasu označava relaciju sa zbiljom beskrajno udaljenom od moje, no ta udaljenost ne poništava relaciju, kao ni relacija udaljenost, a on je naziva metafizičkom (Levinas, 1976, 25-26). Misliti beskonačno, transcendentno, misliti Stranca po Levinasu ne znači misliti neki objekt, a misliti ono što nema obrise objekta znači činiti nešto više ili bolje nego misliti (Levinas, 1976, 33).

Unutrašnjost pak ostvaruje red različit od historijskog vremena u kojemu se formira totalitet (Levinas, 1976, 40). Levinas nalazi da je za Stvoritelja velika slava što je omogućio bitak sposoban za ateizam (Levinas, 1976, 43) jer ateističko odvajanje zahtijeva ideja Beskonačnog koja kao odnos Istog i Drugog ne poništava odvajanje, Isto može doseći drugo tek u nesigurnosti i istraživanju istine, namjesto da smireno na njemu počiva (Levinas, 1976, 45). Bez odvajanja ne bi bilo istine već samo bitka; istina je po Levinasu dodir manji od tangencije i traži se u drugom, a udaljenost je u isti mah i nepremostiva i premostiva (Levinas, 1976, 45-46). Odvojeni bitak je samostalan i traži drugo, što nije potaknuto nedostatkom potrebe, ni sjećanjem na neko izgubljeno dobro, a istina iskrsava tamo gdje se odvojena bića ne sunovraćuju jedno u drugo već jedno drugom govore (Levinas, 1976, 46-47). Tako su odvajanje i unutrašnjost, istina i govorenje, kategorije ideje beskonačnog ili metafizike (Levinas, 1976, 47).

Ovdje nam se vraćaju dva prethodno postavljena pitanja: zašto čovjek kao inferiorni sugovornik stupa u komunikaciju s *Drugim*, i što on u takvoj komunikaciji može dati? Levinas smatra da je riječ o metafizičkoj želji koja teži prema apsolutno drugom. No što težnju priljubljuje uz *Drugo* i stvara metafizičku želju? Može li se čovjek takvoj težnji oduprijeti, ne u smislu da odbije aktivno sudjelovanje (to on može), već da prekine težnju kao vlastitu unutrašnju dislociranost, te sam sebe vrati sebi? Ako ćemo suditi po primjerima koje nudi Safranski, onima Rousseaua, Nietzschea i Kleista, čini se da to nije moguće.

1.3.3 Sveto Trojstvo kao odnos i ljudsko su-stvaralaštvo

Istina se u umjetnosti ne pojavljuje kao potpuna otkrivenost već je riječ o tzv. dijalektici objave i prikrivanja, istine i privida. Prikrivanje u umjetničkom djelu međutim nije mišljeno na način da će skriveno, otkrivši se, sve razjasniti. Razlozi skrivenosti leže u beskonačnoj dinamici djela kojoj je temelj odnos kao istina i sloboda. Tražeći ono krajnje u čemu

beskonačna dinamika, istina i sloboda djela počivaju, upućeni smo prema dinamici Svetog Trojstva. Što znači dinamika Trojstva i zašto smo upućeni baš prema njoj u pitanju stvaralaštva?

Kada bi pitanje o istini kao kriteriju umjetničkih djela bilo postavljeno izvan znanstvenog konteksta u slobodnom misaonom procesu, ono ne bi bilo zahtijevano pružiti argumentaciju o metodi kojom se došlo do odgovora. Na nj bi (ili ne bi) bilo odgovoreno unutar jednog mislilačkog procesa koji sam po sebi nema potrebu takvo pitanje, kao ni odgovor na njega, svrstati u područje neke postojeće znanstvene discipline. Pitanje bi bilo postavljeno slobodno, mislitelj bi iz svojih naravnih mislilačkih sposobnosti odgovorio na njega, a problematika uvrštavanja pitanja u područje ove ili one znanstvene discipline ne bi se ni pojavila. Ukoliko je pitanje postavljeno na znanstveni način, od njega se zahtijeva da pronađe disciplinu u kojoj će se ugnijezditi. Tako bismo naše pitanje o istini kao kriteriju umjetničkih djela svrstali u područje filozofije umjetnosti. Problem se pojavljuje kada nam se (naime ne samo nama nego cijeloj povijesti umjetnosti) odgovor na to pitanje ne otvara iz istog područja u kojem je postavljeno. A što je za metodu još delikatnije, izazovnije i ne baš oportuno, otvara se iz drugog područja, i to – teologije. Da smo dakle kao slobodni mislitelji postavili to pitanje i dobili odgovor na njega bez ishodovanja znanstvenog utemeljenja, čitav ovaj problem eventualnog prelaženja iz jednog područja u kojem zatičemo pitanje, u drugo područje u kojem zatičemo odgovor, ne bi se pojavio. U koje znanstveno područje pripada ovaj naš problem? Smjestili smo ga u područje religijskih znanosti koje nam nudi mogućnost interdisciplinarnosti. Da je baš takva kategorizacija opravdana objasnit ćemo sada, ali će se pokazati i iz tijeka samog istraživanja.

Filozofija se kao zasebna disciplina metodološki razlikuje od teologije. No filozofija je dakako slobodna misliti i Boga do granica do kojih to razum dozvoljava. Ona je slobodna misliti i umjetnost, ali i tu, kao i u pitanjima Boga, također nailazi na granice ljudskog razuma. Kušar ističe da vjera kao takva nije proturječna razumu, u vjeri je angažiran cijeli čovjek, ne samo razum, ni samo volja, a spoznavanje i htijenje su samo elementi pri jedinstvenom činu vjerovanja (Kušar, 2001b, 68). U tako postavljenom načinu filozofijskih razmišljanja, kao neraskidivom jedinstvu spoznavanja i htijenja u vjeri, radi se o sljedećem:

> Radilo se o tome da se pokaže je li ili nije vjerovanje u Boga intelektualno pošten posao koji čovjek može opravdati pred forumom razuma. Rezultat ovih razmišljanja mogao bi se ovako sažeti: Čovjek je biće koje u iskustvima svojega života, u svojem govorenju i u svojem spoznavanju leti prema bezuvjetnoj tajni i posiže za tajnom apsolutne slobode. Taj polet vjerovanja i nadanja kao i otvorenost prema apsolutnom

> smislu i slobodi smješta u slobodu svako spoznavanje i djelovanje u ovom svijetu. A čovjeka shvaćamo u tom svjetlu kao biće u traganju za znakovima u kojima se njemu obraća i priopćuje apsolutna tajna beskonačne slobode. On je biće pred beskrajnom tajnom, biće koje očekuje samoobjavu te tajne i njoj se nada; on traga za riječima i znacima u kojima mu se Bog objavljuje. (Kušar, 2001b, 68)

U mišljenju Boga Kušar ukazuje na dvije vrste razumijevanja. Budući da je Bog iznad svih mogućih načina shvaćajućeg mišljenja i izricanja to ne znači da je izvan svega što se može misliti i reći, već da je izvan načina mišljenja koje se iscrpljuje u shvaćanju, te govorenja koje izriče shvaćanje i suđenje. Pored shvaćajućeg mišljenja koje hvata (ili grabi) svoj predmet, ukazuje i na mišljenje koje dodiruje svoj predmet; takvo dodirujuće mišljenje ono što se nikada ne može shvatiti, može preko i kroz negativnost ne-shvatljivosti dodirnuti, uz pomoć ljudskog duha koji dopire dalje u doticanju neshvatljivoga negoli u shvaćanju shvatljivoga. U dodirujućem se mišljenju sva negativnost preobražava u sublimnu pozitivnost koju se više ne može pozitivno izreći (Kušar, 2001b, 75). Kušar podsjeća da našem shvaćajućem mišljenju izmiče Božja bit, kao i njegovo zbiljsko jestanje, a afirmacija Božje nedokučive zbiljnosti nadilazi samu sebe i upućuje na neizrecivost. To pak ne znači da se mišljenje ne može i ne treba na pozitivan način uzdići k Bogu jer:

> Ondje naime gdje je Nedokučivi u duhu dodirnut i u toj dodirnutosti afirmiran, ljudski je duh svjestan neizrecivog sadržaja, a ne puke praznine. (Kušar, 2001b, 76)

Predmet istraživanja stavlja pred nas zahtjev da ovakvu vrstu dodirujućeg mišljenja primijenimo i na umjetničko djelo. Niz stoljeća filozofija je tražila i nije pronašla odgovor na „problem“ ljudskog stvaralaštva budući da ono prekoračuje granicu shvaćajućeg mišljenja, te zahtijeva pitanje o nadnaravnom koje se s umjetničkim djelom pojavljuje, a kojemu se može pristupiti putem dodirujućeg mišljenja. Što to znači za ovo istraživanje? Filozofija će ovdje, s obzirom na nadnaravnu i duhovnu dimenziju predmeta svojeg bavljenja (umjetnosti), podnijeti pitanje o odnosu stvaralaštva i Boga. Riječ je o razložnom prijelazu iz filozofije i shvaćajućeg mišljenja u teologiju i dodirujuće mišljenje – zahtjev koji nam je uputio sam predmet istraživanja. Što se filozofija umjetnosti održala do sada iako je postalo jasno da ona umjetnost ne može razumski obrazložiti – i to je jasno još od antike – možemo zahvaliti upravo dodirujućem mišljenju.

U prethodnim smo potpoglavljima uvidjeli da se u Heraklitovom, Nietzscheovom i Heideggerovom poimanju istine ne nazire mogućnost *novuma*, odnosno one novosti koja se

kao živost-živoga pojavljuje u umjetničkom djelu. Promatranjem umjetničkih djela i stvaralačkog procesa, gdje smo uočili da ne samo da čovjek i djelo čine ovaj proces, nego je neizostavan i apsolut bez kojega je nemoguća istina u umjetničkom djelu, također i s obzirom na beskonačnu dinamiku djela, odgovor na pitanje o *novumu* u umjetnosti potražili smo u nauku o Trojstvu unutar kojega stoji mogućnost *novuma* kao takva. S obzirom da je *novum* kao takav, *novum* uopće kao živost-živoga moguć u dinamici Trojstva, odnosno da kao fenomen pripada području kojim se bavi teologija (u okvirima u kojima je to razumu shvatljivo), uzimajući ovu činjenicu u obzir mi ćemo se s *novumom* baviti na interdisciplinaran način. Tako ćemo *novum* koji se pojavljuje u umjetnosti dovoditi u vezu s mogućnošću *novuma* kao takvog, a tu pak mogućnost nalazimo u teološkom nauku o Trojstvu. Filozofija se umjetnosti bavila i bavi pojmom *novuma*, no nije joj uspijevalo objasniti što on jest i pod kojim se uvjetima pojavljuje. Zato ćemo ovdje kao uvjet pojavljivanja *novuma* kao takvog odgovor potražiti u nauku o Trojstvu. To će nas nadalje upućivati na „spoznaju“ što *novum* jest u umjetnosti, u granicama u kojima je to razumu uopće shvatljivo, a duhu dohvatljivo.

U obrazloženju zašto Trojstvo dovodimo u vezu s umjetnošću (a time nadalje i s beskonačnom dinamikom umjetničkih djela) i propitivanju ove dvije mogućnosti novoga-kao-živosti-živoga, jednoga koji se odnosi na Boga Stvoritelja i drugoga koji je prisutan u ljudskom stvaralaštvu, potrebno je dati kratki uvid u kršćanski nauk o Trojstvu. U ljudskom govoru o Bogu patristika je ukazala na tri puta; *via negationis*, *via positionis* i *via eminentiae* (Courth, 1999, 42). Skolastičko načelo analogije kaže da ni dosegnuti izričaji po *via eminentiae* nisu potpuno odgovarajući, već su to izričaji samo slični po odnosu, oni su analogni (Courth, 1999, 45).

Kako misliti Boga kao trojstvenost u relacijalnoj dimenziji unutar njegove vlastite biti i naše uključenosti u takvu relacijalnost vidjet ćemo u Augustinovom nauku o Trojstvu, te Ratzingerovom diskursu o relacijalnosti trojstvenoga Boga i čovjeka koji je uključen u nju. Time upravo ulazimo u područje teologije. Tu nalazimo da čovjek kao *imago Dei* sudjeluje u su-stvaralaštvu te se mogućnost ljudskog stvaralaštva oslanja na Božju stvaralačku moć, odnosno na Boga-Stvoritelja. Zašto Bog stvara ne može se razumski obrazložiti, a tako je i s ljudskim stvaralaštvom. Iz razlaganja u prethodnim poglavljima očigledno je da *novum* ne nalazimo u statičnom momentu istine, kao ni u onom dinamičnom koji se odnosi samo na događanje (kako samo pokazali, *novum* nije moguć ni u Heraklitovom, ni u Nietzscheovom, ni u Heideggerovom tumačenje događanja istine). S obzirom da smo zaključili da se istina niti

samo otkriva, niti samo stvara, već se su-stvara, iz toga proizlazi da je *novum* plod ovog procesa, te da je kao živost-živoga moguć tek tamo gdje je prisutno stvaranje i su-stvaranje; dolazi dakle kao mogućnost u dinamici Trojstva.

Temeljna pozicija oko koje Augustin gradi pojam Trojstva je *odnos*. Augustinov nauk kaže da Otac rađa Sina i zato Sin nije isti s Ocem, niti Otac sa Sinom, a Duh je Sveti Duh Oca i Sina koji pripada jedinstvu trojstvenoga Boga (Courth, 1999, 147). Riječ je o tri osobnosti Boga koji je jedne biti (Courth, 1999, 149). Osobitost Duha Svetoga je što je on po Augustinu vez ljubavi koji ujedinjuje Oca i Sina. Augustin proširuje ovu definiciju na povijest spasenja te Duha Svetog opisuje Božjim darom danim čovjeku (Courth, 1999, 152). Također razlikuje ono Božje i ono ljudsko koje se odnosi na Duha Svetoga, te naše eventualno su-dioništvo u Trojstvu (Courth, 1999, 153; Augustin, Trojstvo, V, 14, 15). U Augustinovom nauku o Trojstvu koji je karakteriziram pojmom odnosa pojavljuje se problem oko predočavanja pojma osobe i odnosa, to jest u definiranju pojma „persone“ i pojma „supstancije“ unutar Trojstvene dinamike. Kako Franz Courth objašnjava, Augustin pojam „persona“ u Trojstvu tumači s obzirom na odnos kako bi ga razlikovao od supstancije, no poteškoća je u tome što tek pojam „supstancija“ određuje nečemu značenje (Courth, 1999, 155). To će reći da ukoliko se osobe Trojstva definiraju relacijalno, tada još uvijek nedostaje razlikovni faktor između Oca, Sina i Duha. Nedjeljka s. Valerija Kovač nas upućuje da će taj problem riješiti Toma Akvinski (Kovač, 2014, 91), ne izjednačujući supstanciju s naravi već je izvodeći iz bitka po kojemu osoba jest ona koja jest (Sancti Thomae Aquinatis, *Summa Theologiae*, pars I, q. 1, a. 4), te kao takva zasebice u sebi bivstvuje. Tako jedan Bog, odnosno osobe unutar Trojstva mogu biti u odnosu kao Otac, Sin i Duh Sveti, gdje Ocu pripada očinstvo, Sinu sinovstvo, a Duhu duhovstvo, a ipak je riječ o jednomu Bogu.

Možemo reći da trojstveni Bog koji je jedan Bog nosi neku vrstu *drugosti* kroz tri božanske osobe. U kršćanstvu se drugost pojavljuje kao otajstvo. Bruno Forte podsjeća da se kršćanska svijest na razne načine branila od zagrljaja moderne ideologije koja hoće sve razumjeti i objasniti (Forte, 2010, 343-344). Takve ideologije uronjene su u totalitarizam razuma koji hoće sve stvari svesti na jasnu i razgovijetnu ideju, u skladu s univerzalizmom racionalnosti koja ne ostavlja mjesta za nečuveno, pojedinačno, neizrecivo, novo (Forte, 2010, 154). Na težnju za apsolutnom dominacijom razuma (ali i osjetila) ukazivao je i Augustin upozoravajući na potrebu bdijenja protiv zasjeda onih koji se varaju kad pomoću spoznatljivih (osjetilnih i razumskih) zbilja žele mjeriti i pojmiti netjelesne i duhovne zbilje (Augustin, *Trojstvo*, I, 1). Augustin ističe kako je Otac odnosni naziv te da je on odnos prema Sinu, a

počelo prema svemu što je od njega. I Sin je odnosni naziv, a odnosno se kaže i Riječ i Slika, u svim se tim nazivima odnosi prema Ocu, ali se Otac ničim od toga ne naziva, dok se Sin naziva i počelo; kada se Oca i Sina naziva počelima nije riječ o dva počela za stvorenja, nego su Otac i Sin zajedno jedno počelo s obzirom na stvorenja, Duh Sveti je zajedno s Ocem i Sinom jedan Bog, a Bog je u odnosu na stvorenje jedno počelo (ne dva ili tri počela) (Augustin, *Trojstvo*, V, 14). Augustin nadalje kaže da je Duh vječno dar, a da je vremenito dan, te da se ni gospodar ne zove gospodarom osim kada stekne slugu – taj se odnosni naziv pripisuje Bogu iz vremena jer stvorenje kome je on gospodar nije vječno (Augustin, *Trojstvo*, V, 15-16). Bog ne gospodari vječno ako stvorenje vječno ne služi, Bogu je to da je gospodar čovjeka pridošlo iz vremena kada je čovjek počeo postojati (u Božjoj se naravi ne događa promjena u toj odnosnosti, već u nama) (Augustin, *Trojstvo*, V, 17). O tome što je Bog i Istina, piše:

> Evo shvati, ako možeš, dušo pritisnuta tijelom što se raspada i koja si opterećena mnogim zemaljskim i različitim razmišljanjima, evo shvati ako možeš: Bog je Istina. Ovo je, naime, napisano: da je Bog svjetlost. Nije kakvu gledaju ove oči, nego kakvu vidi srce kada čuje: Istina je. Nemoj tražiti što je Istina. Smjesta se ispriječe tmine tjelesnih slika i oblaci utvara te poremete vedrinu koja ti je zasjala prvim udarom kada rekoh: Istina. Eto, ostani u tome prvome udaru kojim si kao bljeskom pogođena kada se rekne Istina. Ali to ne možeš. Ponovno padaš u ono što je obično i zemaljsko. (Augustin, *Trojstvo*, VIII, 3)

Augustinov nauk o odnosima koji u ono što je istobitno unosi razliku putem trojstvenih osoba jednoga Boga ima također i izričito povijesno-spasenjsko gledište; ova se unutartrojstvena razmjena božanskog života širi prema stvorenju (Courth, 1999, 160). Ljubav i duša nisu dva nego jedan duh, ni dvije esencije nego jedna, te se to dvoje izriče kao uzajamni odnos; ljubitelj se odnosi na ljubav, a ljubav na ljubitelja (Augustin, *Trojstvo*, IX, 2). Nutarnja se riječ začinje ljubavlju stvorenja ili Stvoritelja, ili promjenjive naravi ili nepromjenjive istine (Augustin, *Trojstvo*, IX, 13). Stoga je za njega traženje čežnja za pronalaženjem, a čežnja što je u traženju proizlazi od tražitelja, te o njemu na neki način ovisi. Čini se da ta čežnja, odnosno traženje, nije ljubav kojom se ljubi ono što je spoznato, o čemu piše ovako:

> Budući da ono traži i pronalazi što želimo spoznati, rađa se porod, sama spoznaja. Stoga se ona čežnja kojom se začinje i rađa spoznaja ispravno ne može zvati rađanjem i porodom. Zato isto čeznuće kojim se žudi za spoznavanjem postaje ljubav spoznate zbilje kada drži i grli dragi porod, to jest kada spoznaju sjedinjuje s onim tko je rađa.
> Određena je slika Trojstva sama duša i njezina spoznaja koja je njezino dijete i njezina riječ iz same sebe. Ljubav je treća. To troje je jedno i jedna supstancija. Porod nije manji kada duša sebe pozna kolika jest. Ni ljubav nije manja kada duša sebe toliko ljubi koliko sebe pozna i kolika jest. (Augustin, *Trojstvo*, IX,

18)

Tumačeći Ivanovo evanđelje (1 Iv 4, 7-8) Augustin kaže da je Ljubav Bog iz Boga, te da čovjek ne posjeduje čime bi ljubio Boga osim što je iz Boga (Augustin, *Trojstvo*, XV, 31). Ako ljubav i duša nisu dva nego jedan duh, kako tvrdi Augustin, tada se onome što je Levinas nazvao metafizičkom željom za *drugim*, a mi vlastitom unutrašnjom dislociranošću, čovjek ne može oduprijeti u smislu da je apsolutno dokine unutra. Može je negirati, ali ne i dokinuti; volja je naime slobodna i od ljubavi, ali duša nije. Čovjekova težnja stoji u takvom odnosu te u njemu dolazi do istine, a tenziju tog odnosa (to je ona ista tenzija o kojoj se Nietzsche pita odakle potreba za takvom iluzijom kao što je istina) određuje napetost ljubavi s kojom je u duši neodvojiv. To je ono što težnju priljubljuje uz *Drugo* i stvara metafizičku želju uspostavljajući odnos savršenog i nesavršenog, beskonačnog i konačnog, kontingentnog i apsolutnog. Čovjek je po Duhu Svetom su-dionik Trojstva, u tom odnosu kod čovjeka nastaje pojam istine.

O Trojstvu kao radikalnoj drugosti Bruno Forte kaže da je ona homogenosti emanacionističko-neoplatonističkog svemira nemisliva (Forte, 2010, 27) te da biće postoji iz ljubavi, budući da Stvoritelj stvarajući *ex nihilo* nema drugog razloga za stvaranje osim ljubavi, beskonačnog milosrđa i isijavajuće radosti priopćavanja bitka i života (Forte, 2010, 333). Ukoliko je bitak izvorno čin ljubavi, onda je on izvorno događaj, zbivanje darivanja, te čin slobodnog priopćavanja bitka, te bitak jest ukoliko se zbiva, ukoliko je dar koji se dovršava (Forte, 2010, 334). Joseph Ratzinger također ističe da je čovjek biće koje je na putu i mora tek postati dovršenim, te da će njegova budućnost očitovati tko je on (Ratzinger, 2008, 59-60). Dovršavanje se događa kao odnos apsolutnog i kontingentnog, ono je su-stvaralaštvo i pripada relacijalnoj dinamici. O relacijalnosti koja se zastupa u razradi nauka o Trojstvu Franz Courth kaže:

> Iz toga slijedi: kao prvo, da Bog nije nikakav „Deus solitarius“, nikakav nepromjenjivi princip, nikakva čvrsto utemeljena struktura koja u vječnoj nepokrenutosti stoji iza svih bića; naprotiv, njegovoj biti pripadaju život, odnos, predanje i ljubav. No ovdje se – kao drugo – ne smije misliti ona stvarnost u odnosu na život, koja se ostvaruje na način izvora koji se prelijeva; ovome nedostaje osobni moment, to jest moment slobodno darovane ljubavi. Zbog toga je neizbježna misao, da Božje predanje stvorenjima i ljubav koja dariva spasenje ne možemo shvaćati neovisno o Božjem odnosu prema svijetu i o njegovoj stvarnosti koja je sama u sebi relacijalna. (Courth, 1999, 212)

Trojstvo u sebi nudi i specifično-obrazloživu dinamiku, naravno ne na način da dokida

Božju otajstvenost. Naime, Ratzinger tvrdi da puka dvojedinost ne postoji, ostala bi samo nasuprotnost i dvojstvo između kojega ne bi bilo moguće stvarno jedinstvo, ili bi se to dvoje stopilo u jedno pa bi nestalo dvojstva (Ratzinger, 2005, 25). Otac i Sin pak ne postaju jedno tako da nestaju jedan u drugomu, već ostaju jedan naspram drugoga u plodnosti u kojoj svatko daruje sebe i svatko je on sam, te u Trećemu »u kojemu daruju same sebe, u daru, oni su uvijek oni sami i jedno« (Ratzinger, 2005, 25-26). Stjepan Kušar kaže da se pitanje trojstva pojavljuje i inače kao prapitanje čovječanstva te da se trinitarne sheme u razumijevanju i izricanju stvarnosti uvijek javljaju tamo gdje stvarnost pruža otpor i zatvara se prema svim pokušajima totalitarnih oblika jedinstva. No i da je zadnji temelj sve zbilje za kršćansko vjerovanje personalno određen kao jedan Bog u trima osobama (Kušar, 2001a, 170-171). U zahtjevu zbiljnosti slike Božje ovo možemo primijeniti i na ljudske odnose. Bog je htio čovjeka kao biće koje ga može misliti i poznavati (Ratzinger, 2011, 154). Čovjek je u odnosu ovisnosti prema Bogu gdje ovisnost nije ponižavajuća budući da odnos Boga i čovjeka u ljubavi ovisnost preobražava u slobodu, pa Božje stvaranje čovjek treba prihvaćati u slobodi i odatle živjeti (Ratzinger, 2008, 107-109). Biti slikom Božjom znači biti upućen prema „Sasvim-drugomu“ i nudi mogućnost izlaženja iz sebe i govorenja Bogu „ti“ (Ratzinger, 2008, 59);

> Promatrajući odozgo, specifičnost čovjeka sastoji se u tome što se Bog njemu obraća, što je Božji partner u dijalogu, biće koje Bog doziva. Promatrajući pak odozdo, to znači da je čovjek ono biće koje se svojim mišljenjem može uzdići do Boga, biće koje je otvoreno transcendenciji. (Ratzinger, 2007, 357)

Čovjek je dakle su-stvaratelj i biće odnosa, ne samo prema Bogu nego i prema drugom čovjeku. Budući da tek mora postati dovršenim, on je su-stvaratelj i biće otvoreno transcendenciji u odnosu s tri božanske osobe. Tako može stupiti u odnos s Ocem, Sinom i Duhom Svetim. Duh Sveti je, teološkim rječnikom rečeno, *nadisanje* (*spiratio*) od Oca i Sina, Otac i Sin kao jedno počelo „nadišu“ Duha (Kušar, 2001a, 191). Čovjek pak stupanjem u odnos s Duhom Svetim koji je *nadisanje*, također biva nadahnut. To ga itekako stavlja u položaj Božjeg sugovornika i su-stvaratelja koji može prepoznavati i nadahnuto (su)stvarati istinu gdje *novum* kao mogućnost stoji u onome koji govori: „Evo, sve činim novo“ (Otk 21, 5). Duh Sveti nadahnjivao je i proroke. Razlika u nadahnuću proroka i umjetnika u tome je što prorok govori Riječ Oca po nadahnuću Duha Svetog, dok umjetnost nije, takoreći, *direktni* silazak Oca u djelo putem Duha Svetog, već je plod *odnosa* kontingentnog i apsolutnog. Prorok ne stoji u nekoj vrsti zaigranosti prema apsolutu, dok umjetnik upravo to čini.

Prorokovo djelovanje nije potaknuto odnosom zajedništva/igre koji rađa *novum*, već Božjom porukom koju prorok treba prenijeti dalje, dok umjetnik čini prvi korak prema Bogu na koji se Bog ne mora odazvati. Umjetnik-ateist, naravno, ne čini korak prema Bogu već prema nečemu što drži bezmjernim, o čemu će biti riječi. Ukoliko se Bog umjetniku odazove, to ne znači da progovara kroz njega u djelo (kao što to čini s prorokom), već djelo nastaje kao *odnos*, suradnja. To je bitna razlika jer kontingencija ovdje dobiva dar autorstva (u su-stvaralaštvu). Tri su momenta ovog odnosa, ovim redoslijedom: 1) umjetnikov *ekstazis*, izlazak iz sebe, istegnuće prema apsolutu, 2) nadahnuće kao istovremeno prepoznavanje i stvaranje, 3) *novum*, plod odnosa kontingentnog i apsolutnog.

Još jedna digresija o čovjeku kao biću odnosa kako se ljudska upućenost na *Drugog* i *drugog* ne bi razumjela kao imperativ društvenosti. Premda je riječ o konstitutivnoj postavljenosti čovjeka u relacijalnost, to ne može značiti neurozu društvenosti kakvu je danas moguće vidjeti na mnogim očekivanim i neočekivanim mjestima. To bi se protivilo slobodi bića. Stoga relacijalnost valja shvaćati kao slobodu bića za odnos. Kada diskurzivni razum preuzme kontrolu nad bićem tada on slobodu za odnos s Bogom i čovjekom (koja je radost nastala u vedroj čistini bića) prevodi u „dužnost“.

Da rezimiramo; Augustinov su temeljni nauk o Trojstvu pojedina teološka tumačenja razrađivala u smjeru tumačenja Duha Svetoga kao onoga koji omogućuje čovjeku u slobodi prihvatiti božanski dar kao svoj osobni odgovor (Courth, 1999, 178). Ratzingerova nas stajališta također upućuju na relacijalnost unutar Boga samoga kao trojstvenoga, kao i uključenost čovjeka u takvu relacijalnost. Iz tako teološki postavljene relacijalnosti nadolazi nam mogućnost tumačenja *novuma* u ljudskom stvaralaštvu. Kapitulacija filozofije pred fenomenom stvaralaštva opravdava naš pokušaj širenja potrage o pitanju istine u umjetnosti na teologiju. Štoviše, s popriličnim naporom koji bi morao uključiti hotimično i dugotrajno skanjivanje onih koji se s umjetnošću bave i koji ju misle, možda bi se nekako uspjelo previdjeti i izbjeći misao o Bogu, nadnaravnome ili duhovnosti u pitanjima stvaralaštva.

Kušar ukazuje da se pozitivni i obuhvatni pojam otajstva razrađuje u teologiji na način da se u filozofski usmjerenom antropološkom razmišljanju pokaže kako je čovjek u dubini svoje naravi biće duboke i nenadilazive tajne, što se pokazuje u nadilaženju samoga sebe, odnosno ljudskog duha.

> Čovjek naime u poletu svog razumijevanja i htijenja nadilazi sve svoje pojmove i čine kao i samoga sebe u cjelini te iskoračuje preko sebe; on je pritom upućen na ono sasvim Drugo, na bezimenu, neobuhvatljivu i nedokučivu Tajnu. Ona je apriorni uvjet svake kategorijalne spoznaje i svakog čina.

> Spoznaja otajstva nije deficijentni oblik spoznaje, nešto negativno ili neka granica, nego praiskonski način spoznavanja koji tek otvara prostor i načine svega kategorijalnog spoznavanja. Ispunjenje čovjeka nije u racionalnom pronicanju tako shvaćenog otajstva vlastite biti nego u susretu s neizmislivim Otajstvom Božjim; misterij čovjeka dade se različito tumačiti, ali on ipak ostaje otvoren za ono Otajstvo koje mu samo od sebe može doći u susret. Mnogoznačno otajstvo čovjeka po objavi Božjega otajstva biva jednoznačno određeno kao slika i poredba Božjeg Otajstva i njegove slobode – čovjek je slika i prilika Božja. (Kušar, 2001a, 173-174)

Filozofija ne može premostiti zijev između stvarnosti i metafizike kada pita o *novumu* umjetničkog djela. Ona postavlja pitanje na koje ne može dati odgovor. Odgovor se pojavljuje kao misterij, otajstvo koje može biti tumačeno u analogiji prema Trojstvu koje je imanentno Trojedini Bog u sebi (a nama kao takav transcendentan), ali i koje je u ekonomijskom, živom odnosu prema nama – Bog koji nam se komunicira, između ostalog i putem umjetnosti. Ako se istina pojavljuje na taj način kao događajna, shvatljiva je nijemost filozofije pred takvom stvarnošću, no to joj ne dokida mogućnost da u dodirujućem mišljenju uključi teološki moment govora o Trojstvu i povuče paralele s umjetnošću. Stoga je u ovom interdisciplinarnom zahvatu legitimno da filozofija postavlja pitanje, a teologija odgovara na njega jer je događanje otajstva takvo da ga ne možemo obuhvatiti u shvaćajućem mišljenju, neto tek dosegnuti u dodirujućem.

1.4 Definiranje stajališta o istini kao kriteriju u umjetničkim djelima

U pregledu pojma istine obradili smo različita polazišta relevantna za naše istraživanje istine u umjetnosti. Zaključili smo da se istina pojavljuje kao odnos relativnog i apsolutnog, da se subjekt ne može eliminirati iz spoznajnog procesa, no to ne znači da je istina subjektivna. Ukoliko neki od ovih elemenata izostaje, bilo da je riječ o slobodnom stvorenju ili apsolutu, pojam istine se ne može formirati. Kako pod apsolutom podrazumijevamo trojstvenoga Boga, stoga odnos kontingencije i apsoluta za nas znači sudioništvo u dinamici Trojstva.

Ustvrdili smo da istina ima dva momenta; prvi je dinamični kao odnos i događanje, a drugi statični kao spoznavanje. Također smo razlučili istinu kao odnos kontingentnog s apsolutnim od činjeničnosti kao odnosa kontingentnog s kontingentnim, gdje se činjeničnosti

ne niječe istinitost, ali se s njome automatski ne izjednačuje. Propitali smo nadalje istinu kao događajnu ili statičnu sa stajališta ateizma i egzistencijalizma te uvidjeli da bi događanje zaista bilo događanje (a ne neka vrsta kruženja, bilo kao vječno vraćanje jednakog ili lutanje u otkrivanju kao zaboravu skrivanja) potrebno je da istina sadrži stvaralačke elemente. Kod Nietzschea stvaralački element postoji kao razvoj bića u vlastitom nadrastanju, ali se zbog nepostojanja odnosa prema onom trajno beskonačnom i bezmjernom (Bogu kao trojstvenomu) zaključava u ponavljanju vječno jednakoga. Kod Heideggera također ne nalazimo odnos prema trojstvenom Bogu, već se događanje istine kao raskrivenost bitka odvija u lutanju pri zaboravu bitka, pa isto tako nema mogućnosti za *novum*. No istina u sebi mora imati *novum* ukoliko je stvaralačka, u protivnom je riječ o kružnom gibanju i ponavljanju. O novumu će biti više riječi u dijelu pod nazivom *Stvaralačka istina umjetnosti*.

Istražili smo one momente u kojima se u sukobljavanju nasuprotnih polova pojavljuje kako težnja za slobodom, tako i za zarobljavanjem. Nasuprotni polovi koje smo uključili u naše istraživanje su: istost i drugost, unutarnje i vanjsko, totalitarno i pojedinačno, da bi na koncu kao rješenje takvih polarizacija obradili pojam beskonačnosti u dinamici Trojstva. Istinu u stvaralaštvu sagledavamo iz odnosa prema Trojstvu. Najavili smo na početku da se istinitost umjetničkog djela ne sagledava iz unaprijed danih filozofsko-teorijskih postavki istine, već da je za to potreban hermeneutički pristup. Do istinitosti se djela, ukoliko je riječ zaista o stvaralaštvu, teorijski može dopirati samo u analogijama budući da je istina utemeljena u odnosu prema apsolutnom kriteriju koji je trojstveni Bog i kao takav nudi dinamiku beskonačnog. Da bismo istražili takvu vrstu dinamike prisutne u stvaralaštvu potrebno je istražiti duhovne dimenzije umjetničkog djela. Baveći se dakle istinom kao kriterijem umjetničkog djela, bavit ćemo se njegovom duhovnošću i položajem u suradničkom zbivanju trojstvenog Boga, te stvaralačkim dimenzijama takvoga odnosa. Što se tiče istine u općenitom smislu, naš odgovor na problem razdvoja koji se u filozofiji javlja još od Anaksagore je da je istina bitno stvaralačka jer se događa kao uključenost slobodnog stvorenja u otajstvo Trojstva. U tom je slučaju podjela na subjekt i objekt u kojoj subjekt svojim razumskim sposobnostima spoznaje objekt privid nastao međudjelovanjem diskurzivnog mišljenja i slobode volje. Takozvana spoznaja objekta („stvari po sebi“) je neka vrsta padanja u ponor neprozirnosti materije i zato smo takvu vrstu spoznaje ukoliko se događa u razdvojenosti subjekta i objekta ograničili na činjeničnost u antropološkim okvirima u kojima se kontingentnost stvorenja susreće s kontingentnošću stvari.

Povijesni pregled stajališta o pitanju istine i diskurzivna analiza istih pomogli su nam da

dođemo do zaključka u ovome dijelu: istina je odnos relativnog i apsolutnog te je kao takva su-stvaralačka. Takvo nam je određenja istine polazište prema istraživanju istine kao kriterija u umjetničkim djelima.

2 Istina u umjetnosti kao duhovna dimenzija

2.1 Umjetnost kao mitska i religijska

2.1.1 Simbolizam i transcendencija

Zaključivši da je istina bitno su-stvaralačka pozicionirali smo je u područje djelatnosti duha, te ćemo unutar tog područja ispitati na koji se način pojavljuje kao kriterij umjetničkih djela. U prethodnom smo dijelu obradili spoznajne i događajne momente istine; umjetničko djelo se zbiva kao istota bitka i znanja temeljena na odnosu relativnog i apsolutnog, što podrazumijeva istovremenost događajnog i spoznajnog karaktera istine. No događajni karakter istine umjetničkog djela nosi spoznaje koje nisu identične racionalnim, već su duhovnog karaktera. Štoviše, umjetničkim se djelom dokida podvojenost događanja i spoznavanja istine. Ako smo upitani da nekome razjasnimo razliku između dva djela od kojih jedno jest umjetničko, a drugo nije, što je pitanje kojim se bavio Arthur Danto (1997) u *Preobražaju svakidašnjeg*, objasniti se može samo po čemu ono djelo koje nije umjetničko to nije. Ali se ne može u potpunosti eksplicirati po čemu ono koje jeste umjetničko, to jeste, stoga što se istina umjetničkog djela nalazi u području duhovnosti, a ne racionalne spoznaje. U ovom ćemo dijelu usporedno istraživati kako se istina pojavljuje u duhovnosti umjetničkih i religijskih fenomena, komparirajući sličnosti i razlike između njih. Takva usporedba će nam poslužiti kako bismo razlučili utemeljenost ovih dviju duhovnosti; dok se jedna kreće iz antropološkog u nadnaravno „proizvodeći" transcendenciju, druga se iz nadnaravnog spušta u antropološko pri čemu se u području ljudskoga rađa sveto.

Kada netko stupa iz profanog u sakralni prostor samim ulaskom je izložen konkretnosti svetih simbola, dok ulazak u muzej nije u istoj mjeri popraćen simboličkom jasnoćom umjetničkih djela. Umjetnost se, između ostalog, služi znakovima i simbolima na način da ih uzima kao materiju koju djelom oduhovljuje, što je smjer kretanja odozdo prema gore, od „zemlje" prema „nebu". Duhovnost se pak religioznih fenomena događa u suprotnom smjeru, odozgo prema dolje kao kretanje od Boga prema čovjeku, te se u takvom „spuštanju" događa i svetost, dok se u umjetničkom djelu ne događa svetost već transcendiranje.

Duhovnost je područje nadnaravnog koje, najjednostavnije rečeno, nadilazi ljudske

naravne sposobnosti, ali nije otrgnuto od njih već je s njima isprepleteno. Iz kršćanske perspektive ono proizlazi iz odnosa Boga i čovjeka, a najčišći izraz tog odnosa je svetost. Mircea Eliade sveto naziva realnošću posve drugog reda od „prirodnih" realnosti, te je jeziku samo u analogijskom izricanju dopušteno da ono što nadilazi prirodno iskustvo stavi u riječi nastale iz tog iskustva. Čovjek upoznaje sveto kroz čin manifestiranja realnosti koja nije od ovoga svijeta, ali u predmetima koji čine sastavni dio „profanoga" svijeta (Eliade, 2002, 9-10). Naime, tek je sveto stvarnost u pravom smislu riječi jer je zasićeno bitkom (Eliade, 2002, 11). Želja religioznog čovjeka da živi u svetomu odgovara želji da živi u objektivnoj stvarnosti i da ne ostane zatočen u beskrajnoj relativnosti subjektivnih iskustava (Eliade, 2002, 19). Eliade primjećuje da modernom čovjeku čežnja religioznog čovjeka da se periodički vraća unatrag i nastojanje da uspostavi mitsko stanje koje je bilo na *početku*, može izgledati ponižavajućom. No religiozni čovjek načelno ne odbija napredak, već ga prihvaća i daje mu božansko podrijetlo i dimenziju (Eliade, 2002, 56-57). Nebesko sveto ostaje djelatno putem simbolizma jer se simbol obraća cjelokupnom ljudskom biću, a ne samo njegovu razumu, te u simbolima svijet postaje „proziran" i pogodan pokazati transcendenciju (Eliade, 2002, 79). Riječ je o osjetilnom karakteru simbola za koje Pareyson smatra da se uzajamno privlači s transcendentnim karakterom božanstva u neodvojivosti fizičnosti i transcendencije. Samo u jeziku osjetilnosti transcendentno može naći prebivalište budući da se u njemu ono istovremeno može objaviti u svojoj prisutnosti i onostranosti (Pareyson, 2005, 95). Osjetilni i slikovni karakter simbola podnaša dvostruki Božji aspekt, kako njegovu nedohvatljivu udaljenost, tako blagotvornu i strahovitu blizinu, za razliku od sofisticiranog filozofskog pojmovlja koje je teško svladavalo bogatstvo pjesničkog jezika i njegov udio u religioznom iskustvu (Pareyson, 2005, 96). Čin definiranja u zalaganju za potpunom jasnoćom uništava svaku neiscrpivost, pa se transcendentno radije izručuje simbolu nego pojmu (Pareyson, 2005, 98). Pareyson naglašava da u simbolu ne postoji ono objašnjivo nakon čega više ne bi ostalo ništa za reći, već stvar koja zbog svojeg neiscrpivog obilježja može uspjeti samo u interpretaciji shvaćenoj kao beskonačni proces. Dijalektika simbolizma postaje dijalektika objave i prikrivanja budući da simbol prima onostranost transcendencije, čime ujedno zadržava distancu kojom izmiče diskurzivnom govoru (Pareyson, 2005, 100). Pareyson primjećuje da simbolizam za razliku od mistike ne slavi tišinu već je čuva u djelovanju jer u samom činu uspijeva sačuvati beskonačnu neizrecivost (Pareyson, 2005, 101). Umjetnost se, za razliku od kršćanske mistike, kreće odozdo prema gore; u rukovanju s materijom u umjetnosti se otjelotvorenjem djela ulazi u transcendenciju. Djelo nije samo po sebi simbol,

no da bismo ga bolje razumjeli ispitat ćemo razliku između simbola u umjetnosti i kršćanskoj mistici, te sličnosti i razlike između kršćanske duhovnosti i duhovne dimenzije umjetnosti. Na prvi pogled može se činiti da između kršćanske mistike i umjetnosti postoji velika sličnost u neizrecivosti karakterističnoj za obje, no postoje i bitne razlike. Rajmund Kupareo smatra da umjetnost ne može zamijeniti mistiku jer umjetnost spada u područje znakova, a mistika je Božji život, te će doći vrijeme kada nam znakovi neće više biti potrebni i nećemo osjećati potrebu za stvorenim stvarima (Kupareo. 2007, 217). To aktualizira pitanje stvaramo li iz nedostatka ili obilja, te hoće li neki elementi stvaralaštva biti prisutni i u takvom životu kada nam znakovi neće trebati? Naime, ukoliko se više nećemo služiti fizičkom već samo duhovnom „materijom", hoće li ipak nešto od stvaralaštva ostati kao ono što istinu čini bitno stvaralačkom? Jer ukoliko istina nije bitno su-stvaralačka, tada je bitno otkrivajuća – što nas vodi u neku vrstu panteizma. Ukoliko odnos Svetog Trojstva u sebi nije na neki način stvaralački, može li tada biti vječan, beskonačan, a uvijek novi?

2.1.2 Mitska i religijska obilježja umjetnosti

Umjetnost prošlih vremena bila je povezana s mitskim shvaćanjima svijeta. Rasprave o istinitosti poezije pojavile su se već u vrijeme predsokratovaca kada su Ksenofan i Heraklit kritizirali Homera i Hesioda zbog njihovog navodnog pogrešnog prikazivanja bogova, a potonja su dvojica izvor umjetnikove inspiracije pripisali božanskoj moći (Borchert, 2006, s.v. *aesthetics, history of*; Homer, *Odiseja*, VIII; Heziod, *Teogonija*, 22 ff.). Pareyson napominje da bi se filozofijsko promišljanje mita trebalo suzdržati od demitizacije koja *logos* nastoji prevesti u filozofski oblik, i da bi njezin zadatak trebao biti spašavanje mitske objavljujuće karakteristike da kaže stvari koje se mogu izreći samo na taj način (Pareyson, 2005, 146). Mit je, smatra on, posjedovanje istine na jedinstven način, s jednim prikrivanjem koje je isijavajuće i objavljujuće (Pareyson, 2005, 147). Milan Galović primjećuje da je mit prognan u povijest, a pokušaji njegove rehabilitacije od strane F. Hölderina, F.W. Schellinga i J.W. Goethea proglašeni su romantičnim promašajima (Galović, 2002, 23). Podsjećajući da se *mythos* kao kazivanje u nekim novijim interpretacijama razumijeva kao priča gdje još nisu razdvojeni riječ i stvar, riječ i djelovanje, on objašnjava da *mythos* nije puka priča o bogovima i božanskim zbivanjima, već je obnavljanje iskonskog događanja, božanska prisutnost i djelovanje, kultno i umjetničko događanje ujedno, zajednički život „neba" i „zemlje" (Galović,

2002, 43-46). Iz kršćanske perspektive to nam može izgledati kao pokušaj da se uz pomoć magijskog čina Boga dovede u prisutnost, no teško je s ovom vremenskom udaljenošću imati pouzdana saznanja o tome jesu li mitski obredi služili pokušaju da se sudionici dovedu u stanje u kojem su se osjećali kao dio puno veće stvarnosti, pa su posljedično imali i doživljaj božanskoga, ili su se unosili u svoju projekciju da će obredom dozvati božanstvo. Vjerojatno je bilo i jednog i drugog. Ono što dolazi s kršćanstvom je *Logos* kao utjelovljenje Boga, pa je svaki poduhvat vraćanja na mitsku svijest iz perspektive kršćanstva zapravo neka vrsta regresije. No u mitsko vrijeme to je doista mogao biti način dovođenja u zajedništvo ljudi, prirode, stvari, po osobinama različit od diskurzivnog mišljenja. Galović kaže da suprotstavljanje *logosa* kao diskurzivnog svodi mit na puku priču ili poetsku fantaziju, pa se zamišlja da suprotstavljeni *logos* djeluje razorno, otkrivajući u mitskom kazivanju neutemeljenosti, nelogičnosti, privid i laž (Galović, 2002, 46). Početak se čovjekova gubljenja mitsko-umjetničkog jezika dogodio kad se ideja odvojila od stvari, tako su riječi i kazivanje postali stvar logičkog mišljenja i našli svoje mjesto u *logosu* (Galović, 2002, 47). Time ukazuje da filozofija više ne može doprijeti do mita (Galović, 2002, 50). U kršćanstvu mit postaje obmanom ili pukom pričom bez vjerodostojnosti, a umjesto pjesnika objavitelja Muza pojavljuju se proroci potaknuti Duhom Svetim (Galović, 2002, 50). Danas je međutim, kako ističe Galović, jasno da mit nije ni prikrivena filozofija, ni primitivna religija (Galović, 2002,52). Mitski život se događao u objavi bogova prisutnih u poeziji i kultu te kao takav nije život u racionalnoj zbilji (Galović, 2002, 55). Raspoloženja mitskog čovjeka homerskog doba (koji još nije došao u podjelu na unutarnje i vanjsko) koja se pojavljuju u kultovima i misterijima jesu groza, jeza, drhtanje, strepnja, muka, čuđenje, užas (Galović, 2002,109-110). U kultnoj svetkovini spajalo se smrtno i besmrtno, u okrugu Dionizove prisutnosti zbiva se „tragični" susret smrtnika i besmrtnika (Galović, 2002, 113). Galović ističe da Aristotelova razmatranja pokazuju da je u tadašnjoj grčkoj filozofiji već nestala mogućnost izvornijeg pristupa mitu, te već Aristotel govori o pukoj mitologiji kao mitu odvojenom od božansko-ljudskog zbivanja. Zato tragedija u Aristotelovoj *Poetici* nije razmatrana kao dio kultne svetkovine, već je jedna od umjetnosti, i kao takva stvar filozofije (Galović, 2002, 114). Nakon Aristotela filozofija je nastavila umjetnost gledati odvojeno od mita i kulta, no ipak su nastojanja nekih filozofa i pjesnika (F. Hölderin, F.W.J. Schelling, F. Nietzsche, E. Cassirer, M. Heidegger, W.F. Otto, K.Hubner, G. Picht i dr.) pomogla da se u tragediji vidi mitsko porijeklo, te da se njezina svrhu promatra u kultnom okruženju kao izvorno događanje (Galović, 2002,115). Tek ako se iz tragedije izdvoji mitsko kultno događanje, te je time

odsutan i Bog, ona gubi mitsku izvornost i može postati predmetom poetike i estetike (Galović, 2002, 120). Mitsko iskustvo ne poznaje razliku između biti i pojave, idejnog i realnog, pa ne odvaja pojavu božanstva od božanstva samog (Galović, 2002,161). Zato mitska slika ne može biti mimetičko djelo, imitacija, reprezentacija, odraz nečeg idejnog ili transcendentnog, već je *theatron*, svetkovna pozornica na kojoj se odvija mitski događaj (Galović, 2002, 193). Također treba razlikovati mitsku sliku kao *eidolon* od slike kao *eikon*; slika kao *eidolon* (porijeklo od *oida, idein*, gledati, vidjeti, uviđati) postoji samo u odnosu spram gledanja i svjetla, njezin je način postojanja pokazivanje, očitovanje, uprizorenje bića samog, na način primjeren mitskom mediju, a uprizorenje je ovdje uvijek i jedan način prisutnosti (Galović, 2002, 154). *Eidolon* se, za razliku od *eikon*, ne može umnažati (Galović, 2002, 155). Slika kao *eikon* (ikona, nalikovina, palik) vezana je uz uzor, izvorni lik koji iznosi na vidjelo, uprizoruje, objavljuje, prikazuje, oponaša (*mimesis*) (Galović, 2002, 160). Kad je riječ o *mimesis*, oponašanju, ono u mitskoj umjetnosti nije bilo moguće jer, primjerice, kip mitskoga boga nije prikaz odsutnoga boga već utjelovljenje boga samog (Galović, 2002, 341).

Galović objašnjava da se religijska umjetnost suštinski razlikuje od mitske zbog religijskog rascjepa između nebeskoga i zemaljskoga bitka, te ona, za razliku od mitskog kulta, ne spašava zemlju i njezinu profanost (Galović, 2002, 294-296). Umjetnost odsad ima dva momenta; pomoću umjetničkog zbivanja dovodi božansko u svijet, te u okretu od svijeta sudionike uzdiže prema onostranom (Galović, 2002, 297). Budući da se ne može vratiti mitskom jedinstvu slike i stvari, religijska umjetnost postaje čuvaricom razlike između slike i pralika kojemu je prava egzistencija na nebu (Galović, 2002, 299). Teologija je, smatra Galović, u srednjem vijeku bila gotovo nezainteresirana za religijsku umjetnost kao umjetnost, premda ona u kršćanskoj liturgiji pomaže otvoriti duhovno u čovjeku (Galović, 2003, 39). Slika ili kip bili su nekom vrstom umijeća bez autorstva, a zanatski izrađena ikona postala je pravim religijskim umjetničkim djelom tek posvećenjem u hramu (Galović: 2003, 40). To vrijedi unutar katoličke tradicije, dok je u pravoslavlju ponešto drugačije. Teologijske su znanosti tek religijski opravdale umjetnost, a *artifex* u srednjem vijeku ostaje anoniman (Galović, 2003, 73-75). Galović podsjeća da je međutim Augustin pretpostavio da ljepota umjetničkog djela nastaje posredstvom duše umjetnika koji je nekako dospio (vlastitim putem ili Božjim izborom) u vrstu božanske ljepote iznad duše (Galović, 2003, 76). Preko Akvinskog se kasnije prihvaća tumačenje da čovjek ipak proizvodi djelo iz u njegovu duhu prisutne ideje (tzv. *quasi-idea*), pritom se mislilo uglavnom na tehnička djela poput gradnje kuće (Galović, 2003, 77). No Augustinovo pitanje o podrijetlu ljepote ostalo je neodgovoreno

jer se prihvaćanjem kvaziideja otklanja tek pitanje o podrijetlu likova ili likovnog sadržaja, a pitanje o prisutnosti i podrijetlu ljepote u umjetničkim djelima ostaje bez odgovora (Galović, 2003,77).

Galović ističe da su umjetnici renesanse još uvijek na razne načine religiozni jer nisu napustili uvjerenje o umjetnosti naslijeđeno iz srednjeg vijeka da je čovjekov duh u svojim najvišim djelatnostima povezan s duhom Božjim (Galović, 2003, 115). No renesansni umjetnik nagovještava novi svijet koji počinje s Descartesom (Galović, 2003, 121) i u kojem duhovni bitak proizlazi iz mišljenja, što je najveći prevratnički princip novoga vijeka (Galović, 2003, 151). Počinje li na ovom mjestu i rascjep između umjetnosti i duhovnosti? Čini se da još ne, nego će se to u umjetnosti dogoditi tek s postmodernom. No što se onda događa u moderni? Galović govori o tome da je umjetnost pjesnika mita i romantičkog genija bila umjetnost u kojoj se objavljivalo božansko ili temelj svijeta, no pita se što je od toga ostalo u modernoj umjetnosti? Navodi primjer Franza Marka; koji je drugi razlog nego zatvorenost u svjetovno kad Franz Mark od umjetnosti traži „razbijanje ogledala života, tako da se može pogledati bitku u lice" (Galović, 2003, 275). Je li Mark međutim mislio na „razbijanje ogledala" u kojemu se zrcale predodžbe svijeta koje traže sadržaj u objektu? Galović ističe da u zahtjevu autonomije umjetnost napušta vanjski sadržaj zatvarajući se u svoju vlastitu materiju; riječ, boju, liniju, ton, te podsjeća da neki filozofi umjetnosti tvrde da se moderna umjetnost upravo ovdje približava mitskoj (Galović, 2003, 276). Riječ, ton, boja, kamen koji se u modernim estetikama imenuju materijom kojoj umjetnik daje neki oblik, u mitskoj su umjetnosti neodvojivi od onoga što mi danas vidimo kao formu (Galović, 2003, 61). Galović smatra da ukoliko se u mitskoj umjetnosti amimetičnost očitovala u istovjetnosti umjetničkoga djela i onoga što se u djelu pojavljuje, tada moderna umjetnost slijedi njezin put kad odustaje od značenja (Galović, 2003, 276). No riječ je o tome da moderna umjetnost ne odustaje od značenja uopće, već samo od narativnog značenja, i zbog toga inzistira na mogućnostima vlastita jezika kao izraza duha u čemu i leži genij moderne, njezina umjetničko-medijska raznovrsnost. Na pitanje je li kod apstraktne umjetnosti na djelu čisti formalizam bez ikakva značenja, postavljamo protupitanje: postoji li uopće forma bez sadržaja, a time i značenja? I zašto se djelu odriče svako značenje ako umjetnost moderne ukida samo narativna značenja? Michael Hochgesang kaže da je ako je vjerovati mnogim njezinim interpretima, bespredmetna umjetnost neka vrsta ilustracije moderne logičko-matematičke slike svijeta, no ispravno je, tvrdi on, upravo suprotno: ona je alogička i predlogička te visoko konkretna umjetnost jer se kod nje radi upravo o onom elementarno

zornom, o točki, liniji, boji, površini kao prakvalitetama (Galović, 2003, 319). Ovdje se moramo čuvati opasnosti da točku, liniju, plohu, boju, itd. shvatimo platonistički, one naime nastaju kao mogućnost stvaranja iz idejnog „ništa“, kao skok iz „ništa“ u nešto. Ne postoje idealne točke ili crte, o nijansama boja da ne pričamo, već u svojim različitim karakteristikama i kvalitetama nastaju istovremeno s materijalizacijom djela.

2.2 Istina u umjetnosti i teološka perspektiva

2.2.1 Duhovna dimenzija istine u umjetnosti

Platon je umjetnosti, s obzirom da ju je smatrao mimetičkom jer ne oponaša ni ideju nego tek izrađenu stvar, kao imitaciji imitacije udijelio treće mjesto u odnosu na istinu (Platon, *Država*, 598-602). U tumačenju istine kao stvaralačke gdje iz idejnog „ništa“ nastaje djelo, umjetnost zaista nije ni mogla dospjeti do vječnih ideja zato što je istina *odnos* relativnog s apsolutnim. Umjetnik po Platonu do istine može doći tek u maniji obuzetosti božanskim (Platon, *Fedar*, 245a; *Ion* 533e, 536b). Aristotelovo razumijevanje umjetnosti je bliže stvaralačkom poimanju (premda je umjetnost također vidio kao oponašanje), ali joj je pripisivao *telos*. Svrha je tragedije katarza, pročišćenje. Kant je odbacio ideju povezivanja umjetnosti sa svrhovitošću uvodeći pojam estetskog iskustva – no i ovaj pojam je, kako ćemo kasnije vidjeti, nedorečen, jer ne definira značajnu razliku između estetskog iskustva gledanja pejzaža i stvaralačkog iskustva. Treba istaknuti i važnost dijaloškog momenta umjetnosti koji ga smješta u relacijsku dinamiku gdje estetsko iskustvo nije nešto pri čemu subjekt možemo odvojiti od susreta s djelom. Jedna od mnogobrojnih razlika između jezika znanstvenih činjenica i umjetničkog jezika je da prvi ne podnosi dvosmislenost, a drugi jednoznačnost. Podsjetimo, zapitali smo se kako je nedjeljivost kao karakteristika istine moguća u dinamici događaja i to nas je odvelo do teološkog momenta Trojstva. Nadalje smo zaključili da događanje istine u umjetnosti stoji u području duhovnosti kao ostvarenje dinamike odnosa naravnog i nadnaravnog, relativnog i apsolutnog. Iznijeli smo neke od aspekata mitske i religijske umjetnosti, nakon čega je potrebno dublje ući u duhovnu dimenziju događanja istine u umjetničkom djelu.

Kada je riječ o metodama znanstvenog istraživanja duhovnosti Gadamer ukazuje da ne

postoji nikakva vlastita metoda duhovnih znanosti, te da zato što se opiru uvrštavanju u moderni pojam znanosti, one su problem same filozofije (Gadamer, 2012, 14). Propitujući je li pojam istine rezerviran za pojmovnu spoznaju, te mora li se također priznati da i umjetničko djelo ima istinu (Gadamer, 2012, 56) upućuje na neponovljivost i tajnu djela koju nikad u potpunosti neće dokučiti nijedan jezik (Gadamer, 2012, 69). O geniju se radi posvuda gdje dolazi do nečega što se ne može pronaći samo učenjem i metodskim radom i tamo gdje postoji *inventio* i nadahnuće (Gadamer, 2012, 71), a estetski doživljaj sadrži iskustvo beskonačne cjeline i punine značenja koja ne pripada jedino tom posebnom sadržaju ili predmetu, već zastupa cjelinu života (Gadamer, 2012, 90-91). Gadamer podsjeća da fenomenologijskoj kritici psihologije i spoznajne teorije 19. stoljeća možemo zahvaliti oslobađanje od pojmova koji su sprječavali primjereno razumijevanje estetskog bitka, a koja je pokazala da su pogrešni pokušaji da se estetski bitak misli iz iskustva zbiljnosti i poima se tek kao modifikacija tog iskustva. Ova kritika ukazuje na činjenicu da se prava istina djela vidi u tome *što* ono iskušava, pa se zbog toga estetsko iskustvo niti ne može rastvoriti pravim iskustvom zbiljnosti (Gadamer, 2012, 107). Iskustvo umjetnosti preobražava:

> U iskustvu umjetnosti vidimo na djelu jedno čisto iskustvo koje onoga koji ga stječe ne ostavlja nepromijenjenim i pitamo o vrsti bitka toga što se iskušava na taj način. Tako se možemo nadati da ćemo bolje razumjeti kakva je to istina koja nam tu dolazi u susret.
> Vidjet ćemo da se time ujedno otvara dimenzija u kojoj se u 'razumijevanju' kojim se bave duhovne znanosti iznova postavlja pitanje o istini.
> Ako želimo znati što je istina u duhovnim znanostima, onda ćemo cjelini duhovno-znanstvenoga postupka morati uputiti pitanje filozofije u istom onom smislu u kojem ga je Heidegger uputio metafizici u kojem smo ga mi uputili estetskoj svijesti. Odgovor samorazumijevanja duhovnih znanosti nećemo smjeti pretpostaviti, nego ćemo morati pitati, što je za njih uistinu razumijevanje. Pripravi tog dalekosežnog pitanja moći će poslužiti pitanje o istini umjetnosti posebice zato što iskustvo umjetničkog djela uključuje razumijevanje, što dakle i sâmo predstavlja jedan hermeneutički fenomen i to sigurno ne u smislu neke prirodoznanstvene metode. Naprotiv, razumijevanje pripada susretu s umjetničkim djelom, tako da po *načinu bitka umjetničkog djela* može osvijetliti samo iz te pripadnosti. (Gadamer, 2012, 127)

Drama je stvaralaštva drama odnosa „neba" i „zemlje", a iz teološke perspektive duhovnost u umjetnosti povezana je s dva prethodno postavljena pitanja: zašto čovjek kao inferiorni sugovornik stupa u komunikaciju s Drugim, i što on u takvoj komunikaciji može dati? Na prvo pitanje odgovorili smo u prethodnom dijelu, a što se tiče drugog, odgovor je nagoviješten u zamjedbi Hendrika Willema van Loona da je umjetnost pokušaj čovjeka da dodirne rub vječnosti (Dodlek, 2017, 37-47). Prva težnja (kao metafizička želja) da čovjek stupi u komunikaciju s Drugim prožima ga na način da ulaskom u prostor nadnaravnog uspijeva iz vlastitog fizičkog temelja materiju preobraziti u duhovnu stvarnost – što je

odgovor i na drugo pitanje. Ivan Dodlek se na Loonovu rečenicu osvrće zapažanjem da on opservaciju o umjetnosti donosi temeljem općenitoga iskustva s kojim se ljudski duh nosi od pradavnih vremena, a to je iskustvo ljudske ograničenosti – na to iskustvo čovjek odgovara umjetnošću (Dodlek, 2017, 37-47). Ovako široko shvaćen pojam ljudskog duha obuhvaća i ateističke stvaratelje. Mnogi umjetnici ateisti bi se u osporavanju polazišnog teološkog stajališta sasvim opravdano mogli poslužiti činjenicom da i ateistima uspijeva ostvarenje umjetničkih djela, a nekim vjernicima ne. Umjetnost je moguća sve dok u stvaralačkom procesu, bio umjetnik ateist ili vjernik, prisustvuje ljudski duh kojim se nadilazi naravno iskustvo.

Dvije su dakle različite perspektive, teistička i ateistička, kada je u pitanju stvaralački proces, istinosnost i djelovanje umjetničkog djela, one mogu imati različita polazišta, a time i oprečne interpretacijske implikacije. Najprije ćemo se baviti teološkim aspektima odnosa stvaralaštva-slobode i autonomije-milosti, te kvalitativnim i kvantitativnim karakteristikama vremena u njihovoj podudarnosti s djelovanjem umjetničkog djela. U kontekstu stvaralaštva propitat ćemo konflikt ljudske autonomije i Božje providnosti, te utjecaj Božje milosti na ljudske vlastitosti.

U pokušaju ponovnog promišljanja bitka Martin Heidegger u *Bitku i vremenu* iz područja istraživanja „izbacuje" onostrano kao spekulaciju (Heidegger, 1988, 282), dok u *Prilozima filozofiji* njegov „posljednji Bog" čeka na čovjeka kako bi se u tom susretu dogodila istina bitka (Heidegger, 2008, 338-344). Naspram takvog tumačenja odnosa Boga, čovjeka i bitka postavljamo Augustinovo zapažanje da je Bog čovjeku bliži od njegove vlastite duše (Augustin, *Ispovijesti*, III, 6). Čovjek u Augustinovom shvaćanju ostaje neispunjen do susreta s Bogom kojemu teži kao onome koji ga može, kao ono najbliže ljudske vlastitosti, dovesti njemu samom u dinamici sudioništva u Trojstvu. Ovdje dakle Bog ne čeka čovjeka kako bi se ustanovila istina bitka, već Bog „čeka" da ga čovjek pusti k sebi kako bi se u su-stvaralaštvu za čovjeka ostvarila istina bitka. Pokušaji razumijevanja stvaralaštva stoje, ili je bolje reći zapinju, na polazištu istinosnog koje se čini temeljnije i od pitanja bitka, jer bitak koji se odnosi na čovjeka, složili se mi s Heideggerom ili Augustinom, dolazi tek po stvaranju, a ukoliko je istina odnosno-događajna, bitak zapravo proizlazi kao njezina „posljedica", tj. kao posljedica odnosa relativnog i apsolutnog. Iz toga slijedi da je bitak uvijek istinit, a privid je njegovo iskrivljeno razumijevanje. Istinu se kroz povijest filozofije određivalo na različite načine i kao što smo u prvom dijelu rada vidjeli, na stvari je neka vrsta pluralizama i pluralnih konsenzusa o tome što taj pojam obuhvaća. Razlozi za mnoštvenost su

različiti temelji od kojih pojedino tumačenje polazi. Tu su, dakle, teorija korespondencije, teorije koherencije, utilitarističke teorije, lingvističko-semantičke teorije, itd. S obzirom na rečene mnogovrsnosti, jasno je da je to vodilo k nekoj vrsti relativiziranja istine. Neka od filozofskih i teoloških aspekata tumačenja istine iznijeli smo u prvom dijelu gdje smo pojam istine obradili kroz dimenzije statičnosti ili dinamičnosti. Rekli smo da se istina u stvaralaštvu oslanja na krajnji kriterij, a ukoliko takvo što ne postoji tada ne možemo govoriti o istini već samo o relativnim stajalištima. No neka umjetnička djela preživljavaju stoljeća, a da se njihova vrijednost ne može relativizirati s obzirom na ukus, razdoblje, društveni i bilo koji drugi kontekst, i ta činjenica govori da ona posjeduju *ono nešto* krajnje istinito. Ukoliko je Bog, kako kaže Augustin, čovjeku bliži od njegove vlastite duše, takav poredak odnosa će bitno utjecati na shvaćanje ljudske stvaralačke djelatnosti i razumijevanja položaja u koji se čovjek u toj djelatnosti stavlja prema beskonačnome, duhovnosti ili Bogu. Ukoliko onostrano postoji tada nije bez bitnog utjecaja na *sada* i *ovdje*. Stvaralaštvo proširuje pitanje nadnaravnog preko fenomenološko-egzistencijalističkog polja shvaćanja, te ćemo istraživanju duhovnosti u stvaralaštvu kao odnosu naravnog i nadnaravnog pristupiti kroz razmatranje slobode, *ekstazisa*, prepoznavanja i/ili stvaranja istine, te doživljaja vremena.

2.2.2 Istovremenost stvaranja i prepoznavanja kao nadahnuće

Promatrano iz antropološko-ateističke perspektive koja ne podrazumijeva Boga kao Stvoritelja svega stvorenoga, bitak bi bio nešto što nastaje kontekstualno i kao posljedica interakcije svih činitelja koji su u ljudski, te u razvoj prirode i društva, uključeni. Čovjekova bit tada nije nešto „zadano" već se razvija evolucijski. To svakako ne vodi u zaključak da je, ukoliko je Bog stvorio čovjeka kao *Imago Dei*, time čovjek unaprijed zadan, te da se ne razvija i evolucijski. Teološko stajalište ne isključuje niti kontekst društvenog razvoja, niti evolucijski razvoj. Ono što čini razliku između ateističko-antropološkog i teološko-antropološkog horizonta je pogled na čovjeka shvaćen kao promatranje iznutra; kao na biće slučajnosti (ne u smislu kontingentnosti jer sloboda darovana čovjeku i Božje ustezanje također izražavaju izvjesnu kontingentnost) ili biće smisla. Koliko god je važno eksternalizirano pojavljivanje obaju stajališta, još je važnija njihova međusobna razlika u pitanju nutarnjeg pogleda, a ta se razlika pojavljuje u unutrašnjem doživljaju sebe kao slučajnog bića ili bića smisla. Nutarnji pogled prvog vodi u ateističko-ezistencijalističko

shvaćanje slobode, dok drugi slobodu doživljava kao radost pouzdanja prema punini bitka. Tu su i svojevrsne derivacije i integracije ovih dvaju fundamentalno različitih shvaćanja.

Ukoliko se malo bolje zagledamo u odnos istine i slobode, može se činiti kako tu postoji u najmanju ruku nešto čudno, ako ne i kontradiktorno. Ako smo zaista slobodni, možemo li stvarati vlastitu bit? Iz ateističke perspektive ljudska se bit zaista tako i stvara. No problematično je pritom da se može smatrati bitnim nešto nastalo slučajno i kontekstualno, ili pukim evolucijskim mehanizmom, te nešto što je prolazno. Bitno podrazumijeva i odnos prema krajnjoj istini jer je u toj relaciji ono bitno bitno tek kao plod, izraz ili posljedica nečega što istinito stoji kao odnos relativnog i apsolutnog. Moment bitnog je na neki način u sukobu sa slučajem. Nešto je uvijek ili bitno ili je slučaj, no i slučaj može postati bitnim naknadno ili kontekstualizacijom. Sve će ono ostati slučajem čemu se ne uoči bitnost. Ili će sve ono što je bilo bitno postati slučajem ukoliko se isključimo iz toga odnosa po kojem nešto postaje (ili jest) bitno. Naziremo dakle odnos u bitnom. Vratimo se sada našem pitanju odnosa istine i slobode u okviru teološke perspektive, a tu stoji pitanje: ukoliko je Bog čovjeku dao slobodu, o kakvoj je slobodi riječ ako se ona ima ravnati prema istini? Unutar takve perspektive odnos istine i slobode su u nekoj vrsti spregnutosti. Iz ateističke perspektive odnos istine i slobode je olabavljen, ako su stvari kontekstualne ili slučajne tada je i istina relativna, a sloboda se shvaća kao nešto što proizlazi iz ove relativnosti. Kao objektivizacija se svodi na slobodu izbora, a ne poima se, primjerice, kao nešto nutarnje, kao odnos-no i kao bit-no. Ukoliko pak, uz slobodu, postoji i istina kao odnos relativnog i apsolutnog, tada je pred nama mogućnost da se istina bira – ne kao slučaj, ne bez odnosa, već kao bit-no i odnos-no, što slobodu ne stavlja u podređen položaj naspram istine jer se sloboda ne mora ravnati prema istini, ali će pojedinac zbog toga snositi posljedice. Premda smo slobodni izabrati, jesmo li na neki način ucijenjeni: ako ne biramo istinu, propast ćemo. Vjernik također može reći da smo osuđeni na slobodu (i izbor) ako ima Boga. To je tako kada se stvari gledaju izvana. Međutim pogled iznutra donosi jedan drugačiji odnos istine i slobode. Kada bi čovjek uvijek točno znao što je istina, te kada bi mu unaprijed bile potpuno poznate sve posljedice njegovih izbora, čak i tada bi veliki izazov bio da ne bira istinito. Ako ni zbog čega drugog, ono zbog toga što je slobodno biće i što se sloboda u njemu gdjekad opire nametanju, pa čak i postojanju istine. Međutim, ukoliko bi živio istinu iznutra (kao ono bit-no i odnos-no), otpori bi se značajno smanjili, možda i nestali. Što, međutim, znači živjeti istinu iznutra? Na to pitanje nećemo naći odgovora ukoliko mu ne priđemo iz diskusije o diskurzivnosti mišljenja. Postoje naime izvjesne deformacije koje se dogode u diskurzivnim mogućnostima razuma, a

nazvat ćemo ih racionalizacijom. One se u principu događaju kada, umjesto da se razumom *služimo*, njime pokušavamo *posjedovati* spoznaje. Njihov je problem, čini se, iskrivljenje razboritosti (*prudentia*), koje se proširuje i na njihov odnos prema daleko suptilnijem, te pred dominantnom probitačnošću racionalizacije sklonjenim u stranu, djelovanju duha. Kada bi istina bila nešto na što se odlučujemo diskurzivnošću našeg mišljenja i temeljem slobodne volje, i u slučajevima kada ona jest takva, tada je na neki način objektivirana, i u tom slučaju je izbor između dva (ili više) „objekta". U takvom odnosu nema stvaralačkog. U stvaralačkom odnosu istina se pojavljuje istovremeno kao stvaranje i prepoznavanje, kao odnos-na i bit-na, zato je riječ o su-stvaralaštvu. Trenutak prepoznavanja istine u momentu njezinog nastanka je nadahnuće, *ekstazis*. Na *ekstazis* gledamo kao na neku vrstu izlaska iz sebe, ili ne bivanja pri sebi. Što to znači? Rajmund Kupareo o umjetničkom ushitu kaže sljedeće:

> Riječ 'ushit' dolazi od glagola 'hititi', baciti. Umjetnik je 'bačen' u viziju koja nadilazi redoviti proces spoznaje. Zanos (ekstaza) spada u afektivno područje zbog ljubljenog predmeta ili osobe, dok ushit (*raptus*) ne teži za nečim izvan sebe, jer je njegov predmet već intencionalno prisutan u njemu. Stremljenje za nečim može biti posljedica ushita, ali ne njegova bit. Kad bi stremljenje bilo bitno u umjetnosti, onda umjetnost ne bi bila daleko od izvanestetske svrhe ili nakane. Stari su taj 'ushit' (*raptus*, od lat. *rapere*, zgrabiti, silom povući) zvali '*furor*' (bijes, žar). Dakle, '*furor poeticus*', '*furor tragicus*'. Dosta je promatrati velike dirigente simfonijskih orkestara da se čovjek uvjeri da u njima vlada taj 'ushit' (*raptus*) koji zanosu nadodaje misaonu silovitost ('addit violentiam mentis', rekao bi Toma Akvinski). (Kupareo, 2007, 265-266)

Kako u stvaralačkom činu dolazi do neke vrste konvergencije, što je posljedica odnosa kontingentnog i apsolutnog u kojemu se događa istinitost, u njemu je ipak prisutno stremljenje u kojemu se ljudski duh „istegne", izađe iz sebe da dohvati ono što mu se pokazuje tek titravim i slutećim. To je susret „zemlje" i „neba" u kojemu se materija pretvara u duhovnu stvarnost. Umjetnik itekako teži nečemu izvan sebe, štoviše, upravo je time izazvan, no to ujedno, kako primjećuje Kupareo, doživljava i kao vlastito unutarnje koje je intencionalno prisutno u njemu. Promatrajući dirigenta možemo vidjeti da stoji u nekoj vrsti „sile" koja ga cijelog prožima, a on na to odgovara. To bismo mogli nazvati *furor poeticus*. Pritom je prisutno i stvaralačko „ništa" kao apsolutna potencija, koje se ne mora nužno nikad realizirati u djelo. Ukoliko na taj način „stoje" mogućnosti u otvorenosti, može li se reći da se one otkrivaju? Ili, ukoliko se beskonačnost mogućnosti ne smanjuje „otkrivanjem" onda i nije riječ o otkrivanju nego o stvaranju? Da bi zaista bila riječ o stvaranju, a ne otkrivanju, potrebna je aktivnost koja stoji u slobodnom činu. Valja napomenuti da se na stvaranje iz „ništa" misli kao na stvaranje „ni iz čega", kako ne bismo aktiviranje „ništa" shvatili tako da

je „ništa” zapravo *nešto* što se aktivira. Ono je apsolutna potencija, i ono se, jer ne postoji, ne može ni misliti. Podsjećamo da „ništa“ nije ono koje utemeljuje slobodu jer „ništa“ ne postoji.

U ljudskom se stvaralaštvu iz idejnog „ništa”, u pozitivnoj vrijednosti slobode koja u biću „stoji“ kao čistina i nevinost bića na početku vremena, dakle iz takve se slobode izlazi u čin i dolazi do istine. Točnije, istina se tu, s obzirom na idejno stvaranje ni iz čega, su-stvara. No ukoliko se istina su-stvara, i da bi istina bila istinom, tada mora postojati nešto temeljem čega se ona su-stvarajući prepoznaje. To se događa u susretu kontingentnog i apsolutnog. Rekli smo da se u stvaralaštvu istina ne prepoznaje temeljem neke supstancijalnosti po kojoj se ravna. To nas je navelo na pretpostavku da je riječ o odnosu i da je ono što čini prepoznavanje istinitog u stvaralaštvu odnosno. Istovremeno stvaranje i prepoznavanje istine u umjetnosti odnos je u kojem se u stvaralačkom stremljenju zbiva *ekstazis* kao ne bivanje pri sebi u naginjanju, „istezanju” relativnog k apsolutnom (to je moment koji moramo razmotriti i teološki, zbiva li se kao milost, izbor, oboje?). Ovdje se „zemlja” isteže prema „nebu”. Nadalje se to u odnosu istine i stvaralaštva očituje u beskonačnoj dinamici koja obuhvaća kako djelovanje djela tako i primateljev odgovor. Istina u umjetnosti dakle nije statična kao kakva supstancija, nego je odnos u naginjanju i istezanju kontingentnog k apsolutnom. Heidegger međutim smatra da je umjetnik izvor umjetnosti, djelo je izvor umjetnika, te nijedno nije bez onog drugog, a umjetnik i djelo su svaki po nečemu trećem, a to je umjetnost (Heidegger, 2010, 9). Po njemu je umjetnost sebe-stavljanje istine u djelo (Heidegger, 2010, 57). Naglašava da je do sada umjetnost imala posla s ljepotom, a ne s istinom jer istina pripada u logiku, a ljepota u estetiku (Heidegger, 2010, 49). U djelu je na djelu istina, a ne samo nešto istinito, te je ljepota jedan način kako prebiva istina kao neskrivenost (Heidegger, 2010, 91). O odnosu istine i ljepote kaže sljedeće:

> Istina je neskrivenost bića kao bića. Istina je istina bitka. Ljepota se ne nalazi pored te istine. Kad se istina stavi u djelo, ona se pojavljuje. Pojavljivanje je – kao taj bitak istine u djelu i kao djelo – ljepota. Tako ono lijepo pripada u sebe-prigađanje istine. (Heidegger, 2010,145)

Nisu li međutim istina i ljepota kvalitete koje se različito pokazuju, a obje proizašle iz odnosa kontingencije i apsoluta? Jer ukoliko se istina i ljepota ne pokazuju različito, mogli bismo ih izjednačiti, pa nam je umjesto dva pojma dovoljan jedan. Istina se, premda se događa kao odnos, dohvaća naravnim mogućnostima (koje u umjetnosti oduhovljenjem materije prelaze u nadnaravno). Istinu smo, podsjetimo, ipak stavili „vremenski ispred” lijepog i dobrog. Heidegger se pita koje je biti istina da može, ili čak mora, biti stavljena u

djelo da bi se događala kao umjetnost (Heidegger, 2010, 94-95):

> Ali što je istina, da se mora događati u nečemu takvom kao što je ono stvoreno? U kojoj mjeri istina iz temelja svoje biti ima nagnuće k djelu? (Heidegger, 2010, 101)

Stoga što je istina *stvaralačke* biti u odnosu relativnog i apsolutnog, zato se mora događati u nečemu takvom kao što je ono stvoreno. Istina kao odnos rađa plodom (*novum*). To onda znači da se kao takva ne pojavljuje samo u umjetničkom djelu. Razlika između istine u umjetničkom djelu i drugdje je što se u umjetničkom djelu materija oduhovljuje. Čovjek zaigranošću svojstvenom stvaralačkom činu „replicira" apsolutu na način da oduhovljuje materiju. Heidegger je problematiku umjetnosti na neki način „prebacio" u promatranje uloge pjesništva i jezika u događanju istine, gdje je sam jezik pjesništvo u bitnom smislu kao događanje koje otvara biće kao biće. Za Heideggera je ovo otvaranje mišljeno upravo kao otvaranje, a ne kao stvaranje. Po njemu se bit jezika ne iscrpljuje u tome što je sredstvo sporazumijevanja, jezik tek daje mogućnost da se bude usred otvorenosti bivstvujućeg, jer samo tamo gdje je jezik, tamo je i svijet (Heidegger, 1982, 134). Također ističe da jezik nije pjesništvo zato što je on pra-poezija, nego se poezija događa u jeziku zato što on čuva izvornu bit pjesništva; građenje i oblikovanje se po njemu događaju uvijek samo u onom otvorenom *kaze* i imenovanja, pa su oni poseban način pjesnikovanja unutar čistine bića koja se u jeziku već dogodila, a umjetnost je kao stavljanje istine u djelo, po njemu, također pjesništvo (Heidegger, 2010,129). No ne kazuje temeljem čega se istina može prepoznati. Za njega je sama njezina bit otvorenost ili objavljivanje bića čiji obzor se, čini se pod utjecajem japanske budističke tradicije (što problematizira i sugerira u djelu *Na putu k jeziku* (2009a)) stapa s velikim „Ništa". Za sada ćemo još reći da je Heidegger, usuprot mimetičkih shvaćanja umjetnosti, smatrao da umjetnost nije u osnovi nikad usmjerena na nešto već stojeće i predmetno zato što ne prikazuje nego postavlja svijet (Heidegger, 2010, 185). Bit umjetnosti je stavljanje istine u djelo, a istina ne znači nešto pojedinačno istinito nego bit istinitog, otvorenost svakog otvorenog (Heidegger, 2010, 193). No otvorenost već predmnijeva odnos, implicira *drugu* stranu naspram koje nešto hoće stajati u raskrivenosti.

2.2.3 Pitanje providnosti i autonomije

Istaknuli smo da u ovom dijelu promatramo stvari iz teološke perspektive te da je iz tog stajališta čovjek okrenut prema Bogu kao biće nastalo *ex nihilo* koje svoju potpunost ostvaruje jedino posredno. Sve što mu je kao stvorenju dano prolazi kroz osobitosti ljudskog položaja, pa se stoga i vrijeme nadaje kao puno i prazno. Ljudska utrka s vremenom nije ništa drugo doli pokušaj uskladištenja i posjedovanja vremena. Ispunjeno se vrijeme može usporediti s vječnošću, dok je prazno vrijeme utrka i gubitak te utrke kao smrt. Iz teološke perspektive vrijeme dato čovjeku je vrijeme milosti koje mu je dano na spasenje ili na propast. Međutim, ukoliko je čovjek usmjeren na Boga, što je s njegovom ljudskom autonomijom? Oblikuje li i vlastiti bitak istom slobodom kojom u stvaralaštvu postupa s „ništa" i istinitim? Kako se u tom slučaju prepoznaje istina? Hans Urs von Balthasar kaže:

> Kako on koji je stvorio jezik, ne bi mogao govoriti razumljivo? (Balthasar, 2010, 34)

Ne radi se dakle samo o našem razumijevanju i prepoznavanju, već o Božjem govoru koji nam je darovano razumjeti. Milan Špehar upućuje na tumačenje Karla Rahnera o nekoj vrsti nadilaženja apofatičke teologije gdje stoji moment prepoznavanja:

> No kršćanska znatiželja što se mistike tiče – za razliku od raznoraznih suvremenih propagiranja – dolazi do paradoksnog iskustva Boga, a to je 'da je Bog bitno neshvatljiv; da njegova neshvatljivost raste, a ne smanjuje se što ispravnije shvaćamo Boga, što nam se više približava njegova ljubav koja ga samoga objavljuje; on postaje našom 'srećom' ako ga častimo i ljubimo bezuvjetno ...' Mistika, po Rahneru, ne živi samo tu dijalektiku, nego je nadilazi. Mistika nije čista apofatička teologija, nego i nju nadilazi. (Špehar, 2004, 88)

Unatoč našem prepoznavanju Božja neshvatljivost se time ne smanjuje, a kako je istinu ipak moguće prepoznati, znači da se ta dijalektika nekako nadilazi. Rahner govori o nadnaravnom samopriopćenju Boga koje je čovjeku dano kao mogućnost prihvaćanja ili odbijanja, te nadnaravnoj objavi koja je onostrana ljudskoj naravnoj spoznaji, no i da:

> Time upravo nije kazano da je to stanje stvari nedostupno čovjekovom transcendentalnom, ali milosno uzvišenom iskustvu, te da je stoga priopćivo samo pomoću ljudskih riječi koje dolaze 'izvana' i koje su samo tako prouzročene od Boga. (Rahner, 2007, 194)

Iako nije potpuno jasan „mehanizam" prepoznavanja ovog iskustva, vidljivo je da se zbiva neka vrsta nadilaženja potpune neshvatljivosti onostranog. Bog je vječno izmičući, ali je u tom izmicanju istina dohvatljiva kao odnos, i kao trag koji ostavlja a koji je moguće prepoznati u svijetu kao svjedočanstvo stvaranja i su-stvaralaštva. Postoji li neka vrsta

sveobuhvatnosti kojom povijest spasenja uključuje i umjetnost, mora li umjetnost žrtvovati dio svoje autonomije kako bi se podredila ovoj sveobuhvatnosti? Spasenje dolazi kao milost, a umjetnost je slobodna ljudska djelatnost. No ona je, prije svega, djelatnost duha, a kad je tako onda znači da na neki način ono od gore već počiva na njoj. Rahner nas može podsjetiti da čovjek nikad ne počinje nešto činiti ili se kretati prema Bogu, a da u tome već ne bi bio nošen Božjom milošću (Rahner, 2007, 193-194).

To se može primijeniti i na umjetnost u smislu da iz teološke perspektive ne postoji ljudska vlastitost koja bi se zasnivala samo na čovjeku, te da mogućnost bavljenja umjetnošću i ostvarenje umjetničkog djela počiva na Božjoj milosti. No čovjek je biće slobodne volje, što podrazumijeva Božje suzdržavanje. Stjepan Kušar ukazuje da je u takvom suzdržavanju sloboda slobodna i od same sebe, da ona ne može dopustiti ni tu zapovijed da ne raspolaže sama sobom tako da se npr. ne bi odrekla i same sebe (Kušar, 2001b, 90). Stoga ne bi bilo proturječno da Bog uspostavi odnos sa svijetom u kojem se odriče svoje slobode i tako potpunije izražava svoju transcendenciju, odnosno transcendira i svoju transcendenciju, nadilazi i vlastito nadilaženje (Kušar, 2001b, 90). Nikolaj Berdjajev kaže da Bog nije otkrio da hoće slobodnu smjelost u stvaralaštvu, već da je može otkriti samo čovjek u slobodnom činu ljudske smjelosti. Smatra da je u tome Božja premudrost što je od čovjeka sakrio svoju volju o tome da je čovjek pozvan biti slobodni i smjeli stvaralac, a od sebe je sakrio ono što će čovjek stvoriti u svojoj slobodnoj smjelosti (Berdjajev, 2014, 84). Stvaralačke mogućnosti koriste se autonomno, ako su i darovi dobiveni kao milost. Stvaralaštvo je, uslijed Božjeg suzdržavanja, slobodno od neposredne Božje intervencije (osim ako bi Bog u nekom trenutku odlučio drugačije) pa je stoga moguće slobodno ljudsko djelovanje. Što, međutim, vrijedi stvaralačka sloboda i smjelost ukoliko se u njima ne dolazi do istinitosti? Ili bi one trebale biti same sebi svrhom? No stvaralačka sloboda nije stvaralačka ukoliko nije plodna, a već to pokazuje da nije sebi svrhom. Budući da nije riječ o Božjem potrebovanju čovjeka kako bi se uspostavio tu-bitak, niti o Božjoj supstancijalnosti iz koje proizlazi ljudska, a kako ipak dolazi do prepoznavanja istinitosti, riječ je o *ekstazisu* u kojem se iz ljudske autonomije događa susret s apsolutom gdje čovjek uspijeva u otjelotvorenju umjetničkog djela oduhoviti materiju. Kušar na pitanje o Božjem stvaranju kaže da nema nikakve razlike između Boga kao Stvoritelja i Boga kao takvoga. Budući da Bog utemeljuje stvaranje, ono ostaje misterijem čije razloge nije moguće objasniti, niti je moguće dati odgovor na pitanje zašto je Bog stvorio svijet (Kušar, 2001b, 94). Kao što nije moguće odgovoriti na pitanje zašto je Bog stvorio svijet, nije moguće odgovoriti ni na pitanje zašto čovjek stvara. No primjećujemo da je u

stvaralaštvu prisutno istovremeno stvaranje i prepoznavanje istine – a kako je to moguće ako čovjek kao kontingentno biće ne može uspostaviti apsolutni kriterij? Iz čega proizlazi da do istine može doći jedino u odnosu s apsolutnim. Također vidimo da ljudska narav nalaže neko djelovanje, iako je čovjek slobodno biće, i u tom smislu zamjećujemo sukob naravi i biti. Kao fizičko biće čovjek je određen tom činjenicom i u fizičkom smislu zaista trpi od nekog vida neslobode, ali u onom duhovnom ne posjeduje takvu narav koja bi ga činila neslobodnim. Nije samo fizička narav ona koja ga do neke mjere određuje, dominacija racionalnosti nad suptilnom duhovnom stvarnošću također se pokazuje kao poteškoća. Takve dominacije »uma bremenitog mislima« (Mudr 9,15) nije lišena ni umjetnost, što je moment u kojemu gubi stvaralačku moć i istinitost kao odnos.

Pitanje o odnosu Božje providnosti i naše autonomije ne možemo dakle zaobići ni kod stvaralaštva. I svakodnevica reflektira taj problem; može se dogoditi da se čovjek po svojim naravnim sposobnostima nikad ne uspije približiti Bogu, pa je pitanje koliki je utjecaj Božje milosti u tome, i koliko Božje suzdržavanje dozvoljava uplitanje u autonomiju ljudske volje? To se iskazuje i u Augustinovoj rečenici:

> Ali tko će te zazvati, a da ne zna za te. (Augustin, *Ispovijesti*, I, 1)

Kako se može pronaći Boga ako Bog ne potraži čovjeka i zašto se mora odgovarati za to ako ga se ne pronađe ukoliko je i za to potrebna njegova milost? Gdje je granica ljudskih vlastitosti dobivenih milošću i Božjeg pozivanja? To pitanje možemo prenijeti u stvaralaštvo: kojim vlastitostima čovjek može doći u onostranost, ako mu nije dana takva milost? Pitanje Božje providnosti i naše autonomije je i pitanje su-stvaralaštva (ne samo u umjetničkom stvaralaštvu nego općenito). Bog je u tom smislu ono uvijek otvoreno, neovisno o ljudskoj odluci za ili protiv. No moguće da je isto tako Bog u su-stvaralaštvu ono koje uvijek pokušava otvoriti, a za uspjeh otvaranja je potrebna i u tome odlučujuća ljudska volja. Što međutim ostaje od ljudske autonomije ukoliko čovjek dopusti da Bog djeluje kroz njega? Paradoks je *ekstazisa* kao izlaska iz sebe (kako bi se bivalo u odnosu) da se pritom ujedno biva duboko (autentično) u sebi, pa je pojedinac time upravo više pojedinac. Berdjajev kaže da je nadahnuće (koje mi ovdje nazivamo i *ekstazisom*) prožimanje čovjeka duhom i tek ono otkriva pozitivnu ljudsku prirodu i izbavlja od grijeha, za razliku od askeze koja je neprijateljski raspoložena prema nadahnuću (Berdjajev, 1985, 91). Po njemu ljudsko nadahnuće dolazi od Boga i slobode i to je tajna duhovnog života koji je dvojedin i

bogočovječan kao susret, dijalog i uzajamno djelovanje u kojemu Bog govori čovjeku, ali i čovjek Bogu (Berdjajev, 1985, 144-145). Berdjajev također smatra da etika stvaralaštva nije ista kao i etika uopće. Stvaralaštvo po njemu ne možemo smjestiti ni u etiku zakona, ni u etiku otkupljenja jer se u stvaralaštvu zaboravlja na vlastito spasenje. Etika stvaralaštva nije usmjerena na čuvanje od zla i strah od kazne već prema stvaranju vrijednosti i ljubavi prema božanskom životu (Kribl, 1973b, 122).

Može li se povijest kao autonomno ljudska izdvojiti od povijesti spasenja? Postoje li paralelno ljudska povijest i Božja povijest s ljudima, odnosno ljudska povijest s Bogom? Može li čovjek prisvojiti slobodu i od nje autonomnim, ljudskim sredstvima napraviti jedan svijet blaženstva? Izvjesnost smrti mrsi mogućnosti ostvarivanja takvih namisli. Povijest čovječanstva teče kao autonomna, no iz perspektive vječnosti podliježe povijesti spasenja. Tako ne postoje dvije povijesti, već samo jedna koja imanentno sadrži i povijest spasenja, a ona je uvijek i sadašnjost, dok traje vrijeme milosti. Berdjajev međutim smatra da ljudska priroda slična Bogu nije mogla biti stvorena samo zato da, budući da je pogriješila, iskupi svoj grijeh, te da u čin iskupljenja uloži sve svoje snage jer bi ovakvo shvaćanje unižavalo ljudsku bogoliku vrijednost. Osim na iskupljenje, apsolutna kristološka istina je upućena i na stvaralačko poslanje čovjeka pa je po njemu evanđeoska istina samo dio kristološke istine i u njoj ne treba tražiti opravdanje za ljudsko stvaralaštvo (Berdjajev, 2014, 80-81).

2.2.4 Dokidanje vremenitosti

Jedan od elemenata u kojem se manifestira duhovni karakter umjetnosti jest i doživljaj vremena. Religiozni čovjek, kako smatra Mircea Eliade, poznaje dvije vrste vremena; profano i sveto. U prvom je trajanje koje nestaje, a u drugom „niz vječnosti" (Eliade, 2002, 64). Hans Urs von Balthasar naglašava da je budističko-platonska transcendencija podređena prošlosti budući da je povezana sa sjećanjem o istini, a židovska transcendencija je usmjerena prema budućnosti. Za kršćanstvo ostaje samo sadašnjost jer je Krist postao čovjek poput nas živeći u našoj otuđenosti i umirući u našoj napuštenosti od Boga – ali Božja sadašnjost uključuje svaku prošlost i budućnost jer su nam iz nje otvorene sve dimenzije vremena (Balthasar, 2010, 182-183). Vrijeme nam se nadaje kao fenomen i o tome su napisane knjige s raznih stajališta, pa tako uz vrijeme milosti poznajemo fizikalno, psihološko, relativno, biološko, pjesničko vrijeme, itd. Ono može protjecati kao puko nabrajanje i gomilanje zbivanja, ali se može i

preobraziti u *kairós*. Perspektiva smrtnog bića potencira osjećaj za protok vremena. Kada bi čovjek pred sobom imao vremensku neograničenost, što bi se dogodilo s predodžbom protjecanja vremena? Thomas Mann u djelu *Čarobna gora* piše o fenomenu vremena i sagledava ga na više načina. Prvi način je pogled na vrijeme kao na gibanje:

> Što je vrijeme? Tajna – nestvarna i svemoćna. Uvjet pojavnog svijeta, gibanje spareno i povezano s postojanjem tjelesa u prostoru i njihovim gibanjem. Ali zar ne bi bilo vremena kad ne bi bilo nikakvog gibanja? Ni gibanja da nema vremena? (Mann, 2003, 5)

Zaista, ako sve stoji kao zamrznuto, protječe li vrijeme? Možemo primijetiti kada silom prilika, ili našim nastojanjima, svakodnevna dinamika kretanja stane, tada se pokazuje jedan drugačiji vid gibanja, unutrašnje gibanje, pa je odnos vremena i kretanja moguće motriti kao uranjanje u dubinu. Takvo je vrijeme kao beskonačna dinamika i kao kretnje duha „uhvaćeno" i u umjetničkom djelu. Drugi način kojeg se Mann dotiče je vrijeme kao promjena:

> Vrijeme je djelatno, ono ima glagolsko svojstvo, ono 'proizvodi'. A što to proizvodi? Promjenu! *Sada* nije *onda, ovdje* nije *ondje*, jer između njih leži gibanje. (Mann, 2003, 5)

Promjena u gibanju duha bila bi neka vrsta trajnog *ekstazisa*, paradoksa bivanja unutra i vani? Tako odnos s Bogom ne bi bio statično blaženstvo već beskonačna dinamika, a sličnu dinamiku u analognom razumijevanju možemo vidjeti i u odnosu prema umjetničkom djelu; ono nam se čini kao *uvijek novo*. Treći način je kružnost gibanja:

> Ali, kako je gibanje, po kojem se vrijeme mjeri, kružno, zatvoreno u samo sebe, gibanje i promjena su jedno te isto i gotovo bi se mogli označiti kao mir i mirovanje: jer *onda* se neprestano ponavlja u *sada, ondj*e u *ovdje*. (Mann, 2003, 5)

Ovakvo kružno gibanje bilo bi besmisleno kada bi vrijeme bilo onakvo kakvim ga sada poznajemo. Krist donosi diskontinuitet u vremenu koji kružnu besmislenost čini smislenom u vidu *kairósa*. Cjelovitost pak umjetničkog djela stavlja vrijeme u smislenost punine. Odnos konačnog i beskonačnog četvrti je način Mannovog motrenja vremena:

> A kako se, nadalje, konačno vrijeme i omeđen prostor ne mogu zamisliti ni uz najbolju volju, ljudi su odlučili da vrijeme i prostor 'zamisle' kao vječne i beskonačne, misleći očito da će im to poći za rukom, ako ne baš potpuno, a onda bar nešto malo bolje. (Mann, 2003, 5)

Mannovo pitanje odnosa vremenitosti i vječnosti stoji u temelju ne samo kršćanske eshatologije nego je to pitanje mogućnosti sadašnjeg doživljaja vremena kao vječnosti. Vrijeme, kao i povijest, možda jest podvojeno u sebi, ali nije dvostruko. Razlika koja razdvaja konačno od vječnog nalazi se u smrtnoj perspektivi čovjeka, te u utjecaju na percepciju vremena tako da se ono ne može doživjeti kao vječnost i punina nego kao nizanje trenutaka. Mogućnost preobrazbe vremena otvara se u umjetnosti i to kroz kretanje. Kada se na odnos vremena i kretanja gleda kao na nizanje na brojevnom pravcu, kao na slijed događaja, sve se kreće u daljinu i nabrajanje, stoga ovdje *novo* ne predstavlja kvalitativnu vrijednost, već kvantitetu. U takvom kvantitativnom shvaćanju *novog*, ono ne može biti *uvijek novo staro* (što je kvalitativna karakteristika). Kada se kretanje zbiva kao nabrajanje nemoguće je izbjeći hiperprodukciju – sve što je na takav način proizvedeno je višak. Kretanje od biti u kojem ovakav nepotrebni višak nastaje uvjetovano je shvaćanjem biti samo kao ideje, a ne odnosnog događanja u kojem sudjeluju relativno i apsolutno. Tako bit postaje potrošnom materijom ideje kao vrsta prerađevine i produkta, objektiviranja. No ukoliko povijest hoće biti u skladu s biti, kretanje bi se trebalo odvijati kao produbljivanje, a nastanak *novog* kao kvalitativna vrijednost. Peti način na koji Mann razmatra vrijeme je pokušaj poimanja konačnog i beskonačnog:

> Ako nužno pretpostavimo vječnost i beskonačnost, kako se s time slažu pojmovi kao što su udaljenost, gibanje, promjena, pa i samo postojanje omeđenih tjelesa u svemiru? (Mann, 2003, 5-6)

U teološkoj perspektivi o mogućnosti odnosa čovjeka i Boga (a time premošćivanja odnosa konačnosti i beskonačnosti) govori se kao o Božjoj autokomunikaciji koja se prikazuje ljudskom i božanskom dimenzijom kroz ljubav, križ i uskrsnuće, te spasenje:

> Budući da čovjek posjeduje transcendentalnu strukturu koja mu omogućuje primiti ono što ga nadilazi (milost), tako mu je moguće i primiti Boga preko Kristova čovještva, te u Isusu iz Nazareta naći odgovore na sva ljudska pitanja, koja se pak mogu svesti na tri: pitanje značenja bezuvjetne ljubavi (sebedarja); pitanje bez/smisla smrti (križa); pitanje obećane budućnosti (uskrsnuća). (Mateljan, 2016, 607)

U pitanjima sebedarja, bez/smisla i budućnosti susreće se odnos konačnosti i beskonačnosti. Iz perspektive konačnosti oni se mogu shvatiti kao sebe-uskraćivanje, besmisao i prolaznost. No ako čovjek kao konačno biće posjeduje transcendentalnu strukturu onda je zaista uzaludno, besmisleno i nelogično biće – ili takvu strukturu posjeduje jer je određen za vječnost, pa je stoga smisleno biće. Mann ističe da nije bezuvjetno točno da

zanimljivost i novost sadržaja skraćuju vrijeme, a da ga monotonija i praznina na neki način produžuju; njegov glavni lik Hans Castorp govori kako je navikavanje malaksalost osjećaja za vrijeme, pa je sporije prolaženje vremena u mladosti, i brže u starosti, povezano s navikavanjem (Ćutić-Gorup, 2017, 121). Glavni junak proveo je sedam godina u sanatoriju za liječenje plućnih bolesti i uslijed svakodnevne jednoličnosti »Castorp ne može razlikovati pojmove 'još' i 'opet' pa iz njih proizlaze 'uvijek' i 'vječno', koji su izvan vremena.« (Ćutić-Gorup, 2017, 125) Dojam je to vremenske statičnosti i nezbivanja, a paradoks je u tome što Castorpu dani prolaze sporo, ali godine brzo (Ćutić-Gorup, 2017, 122-123). Tako se čini da se osnovna razlika u odnosu vremenitosti i vječnosti nalazi u kvaliteti vremena, a ne u njegovoj kvantiteti. O ovoj razlici između kvantitete i kvalitete govori i Gadamer. On ističe prazno vrijeme koje se doživljava kao ono koje treba nečim ispuniti, tu razlikuje dva pola takvog vremena, dosadu i zaposlenost, u kojima se vrijeme promatra kao nešto što je ispunjeno ničim ili nečim (Gadamer, 2003, 67). Međutim, postoji i drugačije iskustvo vremena koje je povezano s iskustvom svetkovine i iskustvom umjetničkog djela koje Gadamer naziva ispunjenim ili vlastitim vremenom, i to je slavlje (Gadamer, 2003, 67-68). Berdjajev povezuje problem vremena s etikom stvaralaštva, jer je, iako se pokazuje u vremenu, izvor stvaralaštva u vječnosti, pa se stvaralaštvom približavamo preobražaju svijeta u kojemu se, ulazeći u vječnost, rješavamo vremena (Kribl, 1973b, 124). Vječnost je za njega stvaralački život bez vremena i dinamizam slobodnog duha, te postoje dva izlaza iz našeg vremena u vječnost; kroz dubinu trenutka, i kroz kraj vremena i svijeta (Kribl, 1973b, 126).

Hans Sedlmayr upućuje na iskustvo umjetničkog djela da ono pripada povijesnom vremenu, no da istodobno izlazi iz povijesnog okvira prelazeći u nadpovijesno vrijeme, što je temeljni paradoks povijesnog promatranja umjetnosti (Sedlmayr, 2009, 245-246). Govoriti o takvim karakteristikama vremena u umjetničkom djelu kao o bezvremenosti po njemu nije potpuno pogrešno, no smatra da djelo ipak pripada dvama načinima vremena; jednom povijesnome i drugome iznadpovijesnome, od kojih svaki u sebi uključuje sadašnjost, budućnost i prošlost (Sedlmayr, 2009, 246). Na koji način se to događa Sedlmayr objašnjava ovako:

> Unutar vremena glazbenoga umjetničkog djela postoji nešto što nam u povijesnom vremenu nedostaje: istinska, mirujuća sadašnjost, 'Sad koje stoji', 'vječna sadašnjost'; uzdignutost prolaznosti trenutka i mirovanje (takoreći) 'svekolikog' vremena u trajnoj, stalnoj (nepunktualnoj) sadašnjosti. Oni koji pozornost obraćaju jedino na ovu crtu, ono što ondje doživljuju uglavnom nazivaju neadekvatnom riječi 'bezvremenost', čime misle upravo na stanovitu neobičnu uzdignutost sadašnjosti iznad prolaznosti 'trenutka', izričući ustvari na taj način presudni moment strukture tog iznadpovijesnog postojanja u

vremenu. Trenutak takoreći počinje poprimati trajnost i tek na taj način postaje istinskom sadašnjošću. No i u tom vremenskom bivanju itekako postoje prošlost i budućnost, samo što imaju potpuno drukčiji odnos prema sadašnjosti, pa tako i same dobivaju potpuno drukčiji karakter. (Sedlmayr, 2009, 248)

Umjetničko djelo integrira oprečne momente vremenskog događanja u „neraskomadano" vrijeme gdje su oni pomireni u onome vazda bivajućem (Sedlmayr, 2009, 249). Na takvoj se strukturi vremena pojavljuje ushićenost pred nekim umjetničkim djelom (Sedlmayr, 2009, 249).

Kod kvantitativnog pristupa umjetničkom mediju događa se tematsko iscrpljivanje jer se do *novog* u djelu dolazi putem nabrajanja i nizanja analognog vremenskoj sukcesiji. Za razliku od toga, primjerice je svaki slikarski pravac u povijesti kvalitativno neiscrpiv u mogućnostima koje mu pruža jezik medija. No kada dođe novi smjer, prethodni se smatra zastarjelim, premda nije „iscrpljen". Još uvijek možemo vidjeti u njegovoj nadpovijesnoj kvaliteti umjetničku vrijednost nekog renesansnog djela u onoj svježini kao i kad je nastalo. Da je jezik umjetničkog medija u njemu iscrpljen takvo bi djelo za nas imalo vrijednost umjetničkog dokumenta pripadnog prošlosti i ne bismo se mogli uživjeti u djela s kojima nismo suvremenici. Naravno, ne želimo reći da se umjetnost trebala držati jednog pravca i raditi na njegovom produbljivanju, već to da svaki sljedeći pravac ne znači nužno i posjedovanje kvalitete *novuma*. Kada se to zaboravi, tada se *uvijek novo* zamjenjuje sa *suvremenim*, a takav pristup često nije sklon dubini nego nabrajanju po diktatu mode, te ne „zaustavlja" vrijeme u umjetničkom djelu u nepunktualnoj sadašnjosti, već ga troši. Da takva djela samo konzumiramo, možemo zamijetiti po utjecaju koji imaju na nas jer ostavljaju dojam kao bilo koja druga vrsta potrošne „robe"; ne oplemenjuju. Kvantitativni pristup zatvara mogućnosti medija, kvalitativni ih otvara. Ono vremenito u sukcesiji teži stalno biti *novo* kao pribrojeno, a ne kao dubina, život i događanje djela. U takvoj vrsti sukcesije *novo* gubi logiku ploda. Kada vrijeme u umjetničkom djelu zadobije puninu, to se ne zbiva otuđivanjem djelovanja djela od inherentnosti materije, nego kroz materiju u kojoj se forma, sadržaj i djelovanje djela susreću u nedjeljivosti. Ovo obilježje transcendiranja materije i vremena izostaje u djelima koja za polazište i cilj imaju ideju, umjesto dinamiku proizašlu iz mogućnosti medija. Osobi odviše privikloj na djela suvremene umjetnosti neko će renesansno djelo možda biti nezanimljivo jer u njemu nema takve definicije koja bi na izričit način sugerirala potpuno jasnu misao s kojom bi se gledatelj mogao složiti ili ne, te s kojom bi mogao raspravljati. Ono ga neće provocirati na diskurzivno-misaoni način, dok suvremena djela teže upravo raspravljačkoj strukturiranosti. U umjetničkom djelu kod kojeg se dogodio

ulazak u dubinu medija, čime je uspostavljena i beskonačna dinamika, sudjelujemo u preobraženoj materiji i vremenu pa vrijeme promatranja takvog djela nije nešto što se događa u nabrajanju, već zadobiva puninu. Takvi trenutci stvaraju diskontinuitet u našem svakodnevnom vremenu na način da je ono izgubilo karakter slijeda i pretvorilo se u stalnu sadašnjost (dok traje percepcija djela). Možemo ih, po analogiji usporediti s „već da, još ne" Kraljevstva Božjeg. Prepoznajemo ih kao naš najvlastitiji govor – kao govor duha.

2.2.5 Duhovnost i ateizam u umjetnosti

Dosad smo u području duhovnosti obradili pitanje istine kao prepoznavanja i stvaranja, odnos autonomije i providnosti, su-stvaralaštva i milosti kroz teološku perspektivu, te svojstvo preobrazbe vremena u umjetničkom djelu. Što se događa iz ateističke perspektive kada je u pitanju odnos umjetnosti i duhovnosti i kako se istina u stvaralaštvu pojavljuje ako ne postoji apsolutni kriterij? Dva su pitanja na koja je ovdje potrebno odgovoriti: je li istina u umjetničkom djelu tada moguća, i je li istina tada relevantna kao kriterij? Ona se mogu činiti kao slična ili ista pitanja, no vidjet ćemo da je riječ o dva različita problema. Odgovor glasi: istina je u takvim djelima itekako moguća, ali se najčešće ne uzima kao relevantni kriterij (u smislu postojanja apsolutnog kriterija). Da bismo uvidjeli zašto je riječ o dva, a ne o istom problemu, iznijet ćemo neke opće odrednice ateizma. Bernhard Welte ateizam dijeli na tri vrste od kojih se prva događa u tako usmjerenoj svijesti unutar koje se Bog više ne pojavljuje, pa i pitanje o Bogu izostaje. To je ateizam koji je negativan i u kojem se ne tvrdi pozitivno da nema Boga, već to pitanje naprosto otpada (Welte, 2016, 146). Drugu vrstu Welte naziva kritičkim ateizmom i u njemu postoji mogućnost da Bog ostane, ali kao neka stvar, čime nastaje privid da bi se Bog mogao odrediti u nekoj definiciji. Tada je Bog nešto u pojmu znano, a ne tajna koja nadilazi svaki pojam (Welte, 2016, 148). Treću vrstu naziva pozitivnim i borbenim ateizmom koji se aktivno i polemički postavlja kao negacija Boga (Welte, 2016, 150-151).

U postmodernoj je umjetnosti istina kao kriterij postala irelevantna uslijed shvaćanja kulture kao pluralne, što je povezano s pluralističkim shvaćanjima istine. Načelno postavljanje postmoderne umjetnosti u pitanjima istine, ne toliko na deklarativnoj već na izvedbenoj razini, ide u smjeru u kojem se ne tvrdi da Boga nema nego se to pitanje ili ispušta kao irelevantno, ili se može i uključiti, ali kao jedna od pluralnih mogućnosti, ali ne i kao

osnova za postojanje apsolutnog kriterija istine. Konzistentnost ovdje ipak inzistira da je istina moguća jedino uz postojanje apsolutnog kriterija i odnosa apsolutnog i relativnog, te postavlja pitanje može li se u umjetnosti relativnost ipak razgranati na takav način da svaka od relativnih pozicija zaista ostaje sama za sebe istinita, makar bila u takvoj kontradikciji da se kao relativna poziva na istinitost? Kada govorimo o mnogostrukosti mogućnosti koje stoje u temelju svake kreativnosti, naravno da je takva raznovrsnost moguća kao istinita. No ovdje smo suočeni s nečim drugim što na neki način glumi istinsku raznovrsnost. Naime, u postmodernizmu se identificiralo smjer-poziciju s *novumom* shvaćenim kvantitativno. Iz toga proizlazi da već sam smjer kao ono relativno i pluralno mogućnosti hoće biti priznat (što je ovdje ekvivalent istinitosti) kao umjetnički. Odnosno da smjer kretanja sam po sebi *jest* umjetnost i *novum*, a da se pri tome preskače pitanje istinitosti djela, što je nadalje otvorilo beskonačnu mogućnost grananja smjerova koji se samouspostavljaju kao umjetnički. To je presedan u umjetnosti, a događa se, između ostalog, na način da umjetnik umjetničkim *statementom* proglašava djelo umjetnošću. Naravno, riječ je tautologiji, te bi u takvom slučaju (samoproglašenjem) sve moglo biti istina ili umjetnost, a tada su oba pojma besmislena jer ništa ne konstituiraju i ni na što se ne odnose. Zato se istina kao relevantan pojam povlači iz umjetnosti. Unatoč samoproglašenju, empirija kaže da lažnost u umjetničkim djelima postoji jer bi u protivnom svako djelo moglo biti proglašeno umjetničkim od strane kulturnih institucija – a to nije – usprkos tome što bi ga autor mogao samoproglasiti takvim. Tezu po kojoj svako djelo iz svoje relativne i pluralne pozicije samoproglašenjem može biti umjetničko, ali ne i istinito, nije dakle teško ni empirijski, ni teorijski diskvalificirati. No ipak je potrebno razabrati što se zapravo u umjetničkom samoproglašenju djela događa, te zašto se ono pojavilo. Budući da je iz stvaralačkog čina nestao odnos kontingentnog i apsolutnog, posljedica je toga da kontingentno može samoproglasiti što hoće. Ne samo da može, nego je i na neki način pozvano da to učini – što drugo preostaje ako je Bog mrtav? Međutim, ne smije se zanemariti činjenica da postoje brojni vrhunski umjetnici ateisti u čijim djelima se ne može sporiti istinitost, pa se stoga vraćamo na naša dva pitanja: je li istina u umjetničkom djelu moguća ako ne postoji apsolutni kriterij, i je li istina tada relevantna kao kriterij? Istina se ovdje očigledno dogodila neovisno o vjerskom opredjeljenju – ipak, ovi umjetnici nisu izbacili kriterij istinitosti u tretmanu umjetničkog medija. Oni dakle prepoznaju istinitost u umjetničkom djelu, ali se ili ne pitaju o njezinim uzrocima, ili istinito ne povezuju nužno s Bogom. Duhovnost može biti utemeljena ne samo na vjerovanju u Boga nego i na temeljnom ljudskom iskustvu transcendencije, kako kaže Luigi Pareyson:

> Zapravo nikada nisam shvatio razlog tolikoj sumnji, kad mi se činilo nepobitnim da je temeljno iskustvo čovjeka iskustvo transcendencije: on zna da nije sam od sebe nastao, posvuda se susreće s nesvodivim transcendencijama, čak mu se događa da transcendira i samog sebe. Filozofska afirmacija transcendencije u osnovi nema drugo značenje nego spoznaju da čovjek nije sve, tako da je on uvijek obuzet nečime što ne ovisi o njemu i što mu se čak i opire. Nadam se dakle da niti jedan stav ne bi htio biti tako predrasudno 'antimetafizičan', a da ne prepozna nesvodivi karakter nekih realnosti do kojih čovjek ne uzmaže doprijeti, niti u potpunosti uspijeva učiniti ono što želi. (Pareyson, 2005, 81)

Netko tko putem kvalitativnog bavljenja medijem uspostavlja istinu u djelu, čini to neovisno o tome vjeruje li u Boga ili ne. Religiozno-narativne pak karakterističnosti u umjetnosti koje se pozivaju na istinu i Boga, ali u kojima se istinitost djela ne pokušava uspostaviti kvalitativnim putem već isključivo kvantitativnim nabrajanjima religijskih elemenata, jednako su lažne kao one nereligioznih sadržaja kod kojih je tretman medija isti. Uglavnom je riječ o tome da se sadržaj ovdje nameće formi. Takvih primjera u religijskoj umjetnosti ima dosta. Religijski kič uglavnom se može svesti na ovakav naglašeno narativni tretman gdje se motiv postavlja iznad medija kao sadržaj iznad forme, ali istinitost na kvalitativnoj razini nije uspostavljena. Slična je stvar i s postmodernim konceptualnim kičem. No dekadenciju u umjetnosti općenito možemo povezati s negiranjem istine kao odnosa relativnog i apsolutnog, jer se time na duži rok postupno događalo lišavanje djela istinitosti, te pojavljivanje relativizma u kojem umjetnost s vremenom generalno gubi kriterije vlastita jezika, a time i duhovnu dimenziju, odnosno transcendiranje djela kao njezinu istinitost. Da bi se to kompenziralo, oslonac se s kvalitativnih svojstava medija prebacuje u kvantitativna kao racionalizacija i narativnost. Tako dolazi do situacija u kojima postmoderne umjetničke prakse zamjenjuju moment transcendencije djela raznim psihologizmima, socio-kulturalnim aktivnostima, teorijskim tretmanom umjetničke materije, itd. Umjetnost je pritom izgubila duhovnu dimenziju što je problem odnosa duhovne i racionalizirane stvarnosti kojim ćemo se detaljnije baviti u zadnjem poglavlju.

2.3 Odnos duhovnih fenomena u umjetnosti i religiji

2.3.1 Stvaralaštvo i destrukcija

Granicu između stvaralaštva i destrukcije ponekad je teško odrediti, a ujedno u

njihovom odnosu prema stvarnosti postoji kontinuirana podudarnost; oboje su prijestup unutar svakodnevnih rutina i kod oboje se gubi barijera između subjekta i objekta. Budući da je takav gubitak zbivanje blisko fenomenu koje Nietzsche u *Rođenju tragedije* naziva dionizijskim, u jednom širem shvaćanju tog pojma, uz apolonsko, usporedit ćemo njihovo posredovanje u stvaralaštvu, dionizijskog kao uranjanja u mrak i apolonskog kao izranjanja u djelo. Usporedbom ovih estetskih fenomena s njihovim religijskim pandanima razmotrit ćemo aspekte srodnosti, isprepletenosti, razgraničavanja i razilaženja s ciljem identificiranja dodirnih točaka između umjetnosti i religije. Pritom valja isključiti zamisao da se umjetnost podređuje religijskim svrhama i obrnuto. Srodnosti i razlike koje se obrađuju pri usporedbi dionizijsko-apolonskog s religijskim fenomenima *mysterium tremendum* i *fascinans* odnose se na općenitosti duhovne perspektive kroz koju se religija i umjetnost postavljaju svaka sa svojim specifičnostima iz kojih je njihove fenomene moguće usporedno analizirati. Utvrđivanjem razlika došli smo do zapažanja o inverziji u kojoj stoje duhovno i materijalno u umjetnosti i religiji, a koja se očituje u utjelovljenju Boga s religijske strane, te otjelotvorenju djela u umjetnosti.

Destrukcija nije nešto istovjetno zlu, štoviše, ponekad takvo ponašanje instinktivno ili hotimično teži dobru u rušenju lažnih normi, razbijanju konstruiranih „istina", razotkrivanju apsurdnih postupanja i drugih patvorenih zbilja i radnji. Nije identična ni nihilizmu, premda mu je svojstvena. U umjetnosti ponekad djeluje kao rušilački element koji pripravlja temelj za cjelinu djela, kao simulacija u antičkoj tragediji, međufaza u slikarstvu, u modernizmu kao čin razračunavanja s vrijednostima ranijih razdoblja, itd. U postmoderni se destrukcija zamjenjuje dekonstrukcijom gdje se u postupku propitivanja vrijednosti rastvara utemeljenost istih, dok se u životnom okruženju uspostavlja sljedeća matrica: sve može, a ništa nije. Postmoderna je kompleksno civilizacijsko razdoblje nastalo na ruševinama povijesnih kriterija koji se zatiču nakon moderne, pa je njezino glavno legitimacijsko obilježje nesigurnost stava prema pojmu vrijednosti. Shodno tomu, događa se da se kao način djelovanja i obdržavanja društvenih normi afirmira ono što su sofisti koristili kao metodu dijalektike. Sofistika se, naime, u postmoderni živi kao praksa i to se zbiva gotovo iz uvjerenja (točnije, iz izostajanja istog, iz uvjerenja da je uvjerenje samo po sebi pogrešno). Otišlo se i korak dalje na način da ono što je prema općeprihvaćenim normama ponašanja bilo označeno kao negativno, doživljava stanje apatije (npr. "nemoralno" prelazi u „amoralno" iz nesigurnosti zauzimanja stava prema moralnom). Ako se promatra iz perspektive gubitka vrijednosti, ovdje je riječ o „pobjedi" znanja nad istinom, ali takvog koje je izgubilo odnos prema apsolutu i koje postaje

indiferentnom „činjenicom“.

Tamo gdje se radije pristaje na propast nego na poraz, leži destruktivna veza sa stvaranjem koja se ne prelama kao oplemenjujući i konstituirajući nego kao dezintegrirajući čimbenik. No nema li svaki pokušaj stvaranja, u nadilaženju „zadanih” snaga i u težnji širenja granica, nešto od hibrisa? Slobodan izbor je zastrašujuća i veličanstvena mogućnost odgovaranja na svaku situaciju (s „da” ili „ne”). No izbor sam po sebi ne ostvaruje savršenost i često uopće ne donosi osjećaj oslobođenja, pa je pitanje zapravo ovo: je li sloboda vanjsko ili unutarnje stanje? Ako je vanjsko, tada onaj kojemu je na bilo koji način zapriječeno fizičko kretanje ne može doći do slobode, a ukoliko zapriječeni ipak uspije pronaći neku vrstu kretanja iznutra, tada je sloboda i unutarnje stanje. Čovjek ponekad bira neslobodu iznutra ne mireći se s vanjskim granicama (s neshvatljivošću „stvari po sebi”). Destruktivni se poriv, međutim, događa kao težnja k (još većoj) neugodi. U samoj srži destrukcije nalazi se stremljenje k još dubljem propadanju. Ipak, za destrukciju je ponekad karakteristično baš to da ne želi uništenje kao krajnji cilj, već se propadanjem u još veću tjeskobu traži izlaz. U odnosu modernizma i postmodernizma razlučujemo dvije različite vrste destruktivnosti, kao stvaralački princip okrenut ništavilu i kao sveznajući nihilizam. Pristajanje radije na propast nego na poraz možemo svrstati u herojsko doba modernizma, dok se u sveznajućem nihilizmu zrcale temeljne postavke postmodernog stanja.

2.3.2 Gubitak granice između subjekta i objekta i drama stvaranja

Razmatranje mogućnosti preobrazbe od destrukcije prema duhovnim i religijskim usmjerenjima bit će praćeno mislima jednog od najpoznatijih filozofskih ateista. To pitanje će se razmotriti u primjeni pojmova „dionizijsko” i „apolonsko” šire od onog kako ih je Nietzsche otvorio u *Rođenju tragedije*, preispitujući ih kao stanja koja se tiču i stvaratelja i primatelja, te će ih se kao fenomene svojstvene umjetnosti usporediti sa srodnim fenomenima u religiji.

Zlu se može opirati, između ostalog, na način da ga se upoznaje kroz umjetnost tako da se simulirane situacije sagledavaju sa sigurne distance, anticipirajući pritom moguće ishode, kao primjerice u grčkoj tragediji. Aristotel u tom smislu, kao ključne elemente pročišćenja kroz umjetnost spominje osjećaje sažaljenja i straha gdje se oponašanjem života ljudi postiže očišćenje od tih osjećaja (Aristotel, 1983, 18) i gdje je ključno da se gledatelj može prepoznati

u glumcima, a sažaljenje pobuđuje onaj tko nezasluženo pada u nesreću, netko sličan nama (Aristotel, 1983, 29). Nietzsche se nije slagao s Aristotelovom teorijom katarze (Nietzsche, 1997, 146), već grčku tragediju promatra kroz fenomen dionizijskogi apolonskog. Princip koji proizlazi iz tih fenomena će se pokušati proširiti i na druge umjetnosti, ali i na ljudsko ponašanje s ciljem da se jasnije razmotre implikacije koje nosi njihov odnos prema duhovnom u umjetnosti.

Praznina i privid prisutni su u postmodernističkim djelima na način da je „sve već viđeno“. Suprotnost tom stavu kršćanski je način gledanja na „staro“ kao na *uvijek novo* gdje sve staro može biti viđeno kao novo i drugačije. Tako djeluje i umjetnost: *novum* je ono *uvijek novo*, a ovakva mogućnost leži u slobodi duha. Nietzscheova tvrdnja da apolonsko u umjetnosti spašava od prapatnje svijeta, neposredna zora i izljeva volje (Nietzsche, 1997, 141) ukazuje na uvide obrađene na umjetnički način, kojima se u estetskoj distanci dolazi do spoznaje. Umjetnost je u stanju i ono najdestruktivnije u čovjeku preobraziti u *novum*. No upravo to ne čini ni Aristotelovu teoriju pogrešnom jer i ona posjeduje momente u kojima se iz dionizijske smjese osjećaja, slutnji i užasa uzdiže uzvišena spoznaja kao apolonsko.

Što bi zapravo bilo dionizijsko, postoji li ono kao zbivanje svijeta kojemu su grčki bogovi metafora ili je to stanje u koje se upušta stvaratelj kako bi iznio formu i sadržaj u apolonskom? To je stanje čovjeka, a ne svijeta, u koje se stvaratelj upušta kako bi u gubitku, „zamračenju” odnosa subjekta i objekta iznio *nešto* iz mraka na svjetlost. Tako prispijeva u onu kvalitetu u kojoj su, kako primjećuje Romano Guardini, čovjek i stvar otvoreni, za razliku od svakodnevnog tu-bitka u kojem su sapeti i zastrti (Guardini, 2005, 99). Nietzsche upućuje na pogrešno gledanje grčke tragedije tamo gdje je gledatelj distancirani promatrač i mislilac pod utjecajem „estetskog sokratizma” (Nietzsche, 1997, 88). U skladu je to s njegovim mišljenjem da istinsko ljudsko biće ne počiva duboko skriveno u čovjeku, nego neizmjerno iznad njega (Nietzsche, 2003, 8). Glazbu je lakše, nego primjerice slikarstvo ili književnost, misliti kao dionizijsku jer je njome moguće postići zanos svih uključenih. Nastojat ćemo ustanoviti je li odnos dionizijsko-apolonskog primjenjiv i na druge umjetnosti. Nietzsche s ovakvim pogledom na grčku tragediju na neki način sugerira pitanje o doživljajnoj istovjetnosti od strane sudionika i autora. U oblikovnom smislu ono je unutarnje sada i vani, a ono vanjsko i unutra, te primatelj može stupiti u prostor koji se djelom otvara (Guardini, 2005, 100). Međutim, Nietzsche ukazuje i na jedan drugi problem, a to je uživljavanje autora samo u doživljajnu projekciju pojedinca iz publike, a da autorski pritom ne ulazi u dionizijsko stanje. To ga je stajalo i apolonskog ishoda. O utjecaju „estetskog sokratizma” u grčkoj

tragediji piše ovako:

> Što si htio ti, bezakonju odani Euripide, kad si toga umirućeg još jednom pokušao upregnuti u svoju službu? Umro je pod tvojim nasilnim rukama: i sad ti je bio potreban oponašani, maskirani mit koji se, poput Heraklova majmuna, znao još samo kititi starim sjajem. A kako ti je preminuo mit, tako ti je preminuo i genij glazbe: koliko god pohlepno posezao za svekolikim vrtovima glazbe da ih pljačkaš, svejedno si dotjerao samo do oponašane, maskirane glazbe. I zato što si ti napustio Dioniza, napustio je tebe Apolon; samo poplaši sve strasti na bijeg iz njihova tabora i stjeraj ih u svoj krug, izoštri i ugladi za govore svojih junaka sofističku dijalektiku – i tvoji junaci imaju samo oponašane, maskirane strasti i drže samo oponašane, maskirane govore. (Nietzsche, 1997, 77)

Arthur Danto tumači da je prema Nietzscheovoj pretpostavci Euripid racionalizirao svoja dramska djela, kor učinio sporednim, a budući da je dio funkcije kora bilo prenošenje poruke o tome što junak misli, tu je ulogu preuzeo povjerenik (satnik ili sobarica kojima junak ili junakinja mogu otkriti ono što je prije kor prenosio). Također ističe da su junaci i junakinje „smanjeni" do normalne veličine kako bi publika u njima mogla lakše prepoznavati vlastite motive i živote te su zamijenjeni tipovima koje možemo razumjeti: kućanicama, ljubomornim muževima, adolescentima i sličnima. To Nietzsche zove estetskim sokratizmom. Euripid će te obične osobe ubaciti u najneobičnije situacije, no Nietzsche je držao da je time uklonjeno nešto bitno za umjetnost i to u interesu racionalnosti (Danto, 1997, 36). Sličan se okret prema racionalnosti dogodio u prelasku moderne u postmodernu gdje ono herojsko modernizma koje se ogledalo u bogatstvu mogućnosti umjetničkog medija biva zamijenjeno postmodernističkom racionalnošću.

Iz sličnih razloga zbog kojih je u postmoderni stvaralaštvo zamijenjeno „kustoskim praksama", Nietzsche proziva Euripida za oblikovanje tragedije na način kao da je kritičar iz publike, a ne stvaratelj. To da autor stvara kao gledatelj i razmišlja onako kako pretpostavlja da bi se od njega očekivalo, opasnost je koja trajno vreba svakog umjetnika. Iz takvog pristupa sve ostaje unutar kritičarskog, pojmovnog i moralističkog. Stoga je autoru potrebno ući u neku vrstu dionizijskog stanja u kojemu nestaje odnos subjekta i objekta, da bi rukovao materijom (zvukom, pokretom, bojom, riječju, kadrom, itd.) i „izvukao" formu i sadržaj (apolonsko). Ovdje je riječ o drami stvaranja, a ne o razmatranju strategije. Može li se međutim razumjeti grčku tragediju bez toga da i primatelj bude uveden u stanje u kojemu iščezava odnos subjekta i objekta? Pogled koji stoji postrance i potpuno trezvenim umom ulazi u tkivo djela imat će okrnjenu spoznaju jer će izostati ono iz čega se spoznaja otvara, a to je da subjekt na trenutak izgubi odnos unutarnjeg i vanjskog. Takvo iskustvo djela proizlazi iz medija samog, materije kojom se oblikuje, te koje primatelja dovodi u stanje kontemplacije.

Ipak ono što primatelj doživljava najčešće nije istovjetno onome što stvaratelj proživljava. Doživljaj primatelja počiva na postavljenom djelu koje mu se otvara bez muke i porođajnih trudova, stoga to itekako može biti trenutak nestanka primatelja kao subjekta i djela kao objekta, no to stanje nije jednako dionizijskom „zamračenju" subjekta i objekta prilikom nastajanja djela. Dapače, kod takvih trenutaka pri stvaranju prisutan je cijeli niz stanja, od mraka i neznanja što činiti, preko predosjećaja da će djelo nastati, momenta kada proces „preuzme" autora, do radosti kad se cjelina otvori – kad se djelo konačno otjelotvori. Apolonsko se međutim i kod publike i kod autora događa kao otvaranje djela u događaju istote bitka i znanja. Gadamer o odnosu primatelja i djela kaže da bit gledatelja sačinjava to da samozaboravljen bude predan jednom trenutku (Gadamer, 2012, 158). Također i da je onaj tko gleda ili sluša upućen na apsolutnu distancu koja mu onemogućava svako praktično i svrhovito sudjelovanje, stoga je ta distanca u pravom smislu estetska (Gadamer, 2012, 160).

U grčkoj tragediji kor je sudjelovao u stvaranju i u tome je, čini se, počivao zajednički ushit svih uključenih. Glazba iz koje je, kako Nietzsche smatra nikla tragedija, nosi u sebi mogućnost obuhvaćanja velikog broja sudionika u zajedničkom zanosu, za razliku od slikarstva, književnosti, itd. Zato Nietzsche upućuje na vrstu jednakosti stvaranja, prikazivanja i promatranja grčke tragedije, te da se taj grčki fenomen može ispravno tumačiti tek razumijevanjem nastanka tragedije iz duha glazbe. Međutim, čini se da bi pogrešno bilo shvaćati ovo kao zahtjev za ritualnim sudjelovanjem povezanim s grčkim misterijama. Prije će biti da korijeni njegovog shvaćanja leže u tome što se čini da je i sam pisao iz dionizijskih stanja, ali možda i u povezivanju estetskih i religijskih fenomena, o čemu će biti riječi. Nietzscheovo gledanje na bogove Dioniza i Apolona ovdje valja shvaćati metaforički, no svejedno je zaista teško vjerovati, kad je već ovakvim zapažanjem o značajkama dionizijskog i apolonskog u umjetnosti došao do bogova, da nije u njihovom duhovnom značaju prispio do onoga većeg na što bi integritet tih fenomena eventualno mogao ukazivati. Ali je također svakako prijeporno pretpostavljati da Nietzsche pri promatranju dionizjsko-apolonskih fenomena nije imao refleksije o Bogu nego o bogovima, premda ih je kao ateistički mislilac mogao primjenjivati kao metaforu stanja svijeta kojeg je načelno postavljao kao vječno vraćanje jednakoga. Njegovo naslućivanje da je tragedija ponikla iz genija glazbe kadre proizvesti ili pozvati na izvjesna stanja duha u kojima je moguće razvijati formu-sadržaj, duhovni je zor. Dakle, sažaljenje i strah je moguće iz glazbe „odmotati" na izričitiji način kroz radnju tragedije gdje je smjer kretanja od apstraktnog do konkretnog (kod Euripida i do narativnog). Pretpostavka da glazba u sebi sadrži potencijal tragedije počiva na uočavanju

neposrednog djelovanja glazbe, a ta aktivnost duha ne pripada „automatici" u sebe zatvorenog „sustava" kakvo je vječno vraćanje jednakoga. Duhovna je baš stoga što je otvorena – ali prema *čemu*? Na Nietzscheovom primjeru možemo vidjeti kako ateist također može biti otvoren, ali ne mora znati/misliti prema *čemu*, štoviše, može to čak i negirati. Različitost pristupa kod Nietzschea i Aristotela je u tome što Nietzsche osjeća mrak, sile i svjetlost stvaranja, a Aristotel je, iz pozicije kritičkog promatrača, postavlja u jednu ljudsku dimenziju putem koje se gledatelj preobražava. Da bi preobrazba bila potpuna, moraju se nadići emocije straha i sažaljenja kako bi se došlo do uzvišenog, što je ono apolonsko u pretvorbi, te dosljedno tome i do mira koji kruni takvu spoznaju-prihvaćanje. Galović kaže da Aristotel u teoriji pjesništva ne izlazi iz okružja ljudskih karaktera, njihove prakse i pjesničkog oponašanja te prakse, pa se i sama katarza kao svrha tragedije smješta u okružju etike. Smatra da unatoč pokušajima nekih interpreta katarzu nije moguće podići od afekta na razinu religijskog ili metafizičkog zbivanja (Galović, 2003, 11). Skloni smo misliti, budući da je katarza ipak nešto daleko složenije od afekta, da je Aristotel itekako slutio da je katarza sraz čovjeka s božanskim (relativnog s apsolutnim), a otuda u konačnici dolazi i osjećaj uzvišenosti.

Ostalo je još da se u ovom dijelu kaže nešto i o drami stvaranja, te da se dionizijsko u umjetnosti razluči od ritualnog. Tu autor zaranja u mrak, a zatim djeluje u materiji (mediju) kako bi došao do apolonskog (forme-sadržaja) u kojem se uspostavlja beskonačna dinamika djela. Dionizijsko je, kako smo rekli, stanje u kojem se gubi granica između subjekta i objekta. Znači li to da granica naprosto ne postoji ali se živi u prividu njenog važenja, ili postoji, ali se putem dionizijskog stanja stvara dojam da je nema? Ili istovremeno, na neki način postoji i ne postoji? Uobličenje svijeta upravo podrazumijeva opstojnost granica utemeljenih i oživljenih kao prostiranje pojedinačnih vanjština i nutrina, egzistencija. Takve granice između bića međusobno, te granice između svijeta i bića, moguće je nadilaziti u duhu tek po njihovom prethodnom spoznavanju i tu sposobnost posjeduje samo *animal rationale*. Na dionizijsko se ponekad gleda kao na ritualno i ako ono ima svoju ulogu u tome, ta uloga je različita od one u umjetnosti. Premda se u ritualu opozivaju granice, to se ne zbiva uvijek u duhovnom uspinjanju, već postoji i inklinacija prema animalnom, a usto izostaje i djelo. U stvaralaštvu se (pod)nosi zamračenje granice između bića međusobno, i između svijeta i bića, pa dionizijsko i apolonsko nisu stanja svijeta naprosto (koji bi bio bez granica, a onda bi se u apolonskom uspostavljalo granice i na taj način stvaralo). Stanje je svijeta stanje opstojnosti granica koje je moguće prevladati duhovnošću umjetničkog djela na način da se u

dionizijskom izgube postojeće granice zamračenjem, a u apolonskom uspostavi život djela u otvorenosti, svjetlosti, u duhovnomu. To u konačnici znači da se u dionizijsko-apolonskom ne stvara dojam da granice nema, već se ona nadilazi u duhu djela. Kao pretpostavke bića i svijeta, granice i dalje postoje, ali sada bivaju otvorene, čime se gubi njihova uloga sprječavanja i razdvajanja.

Poziv da primatelj doživi djelo kao stvaratelj ne ide u suprotnom smjeru, autor je „zakinut" za doživljaj svojeg djela na taj način kao što doživljava djela drugih autora. Evo u tom pogledu jedne misli Ive Šebalja:

> Ali ti mogu reći da je izgradnja mog anakoretskog (pustinjačkog, op. Nenad Fabijanić) stava i odnosa prema životu oblikovana slikarstvom. Slikarstvo je stvaralo moj moralni lik građanina, ono ima svoj moral u sebi samom, ja sam postao takav sasvim sigurno zbog moje sporosti u radu, a slikarstvo traži vrijeme. Ono nije religija, slikarstvo je mrak. Slikarstvo je mene zapravo izmučilo, ono je svojom problematikom tako zahtjevno za moje biće da nisam bio u stanju da sada, na primjer, radim po narudžbi, ne znam, zid, prekosutra keramiku ili što ja znam što ne, na to nisam mogao ni pomisliti i tako je postupno nastajao moj profil čovjeka slikara. (Fabijanić, Šebalj, 1996, 121)

Stječe se dojam da Šebalj ne raspolaže slikarstvom nego ono njime, da ono gradi njega. Riječ je, dakle, o nečemu što ga obuzima ili oduzima njemu njega samog. Da je kod umjetnosti riječ samo o mimezi (pa i mimezi ideja), ovakva ponesenost bila bi groteskna. Zar da čovjek zapada u takva stanja, a potrebno je samo, uz stanoviti talent i vještinu, nešto precrtati, eventualno raskriti, osvijetliti? I natruha kakve drame stvaranja, pogotovo kod tzv. apolonskih umjetnosti, bila bi pretjerana. U kontekstu drame stvaranja analizirat ćemo pjesmu Viktora Vide, *Željezni zastor* (Vida, 2009):

> *Željezni zastor*
>
> Sanjao sam, da je Uskrs.
> Za istim stolom sjedimo
> moja majka, vremešna ženica,
> sva k'o u pamuku tišine,
> moj otac, pognut pod teretom godina,
> ja, i meni sučelice
> Gospodin Nadbiskup Alojzije Stepinac,
> Metropolit Hrvatske.
> On nas blagoslovi.
> Potom reče:
> 'Mi nemamo neprijatelja,
> i njihovi mrtvi zajedno su s nama.'
> Oko nas puno uskrsnog zraka.
> On položi na stol svoje dobre ruke.
> Vani pada snijeg.

Zatim gledamo bijeli stolnjak.
Ja jedem kruh i plačem.

U pjesnikovom opisu majke i oca istovremeno se pojavljuju dvije razine doživljaja, jedna se odnosi na duhovnu dimenziju gdje se pokazuje odmaknuto, univerzalno, te milosrdno žaljenje nad vremenitošću bića (ovo je moment svojstven tzv. estetskoj distanci), a druga na osobnu, blisku i običnu tugu spram roditelja. Motiv kardinala Stepinca unutar takvog raspoloženja pojavljuje se kao znak Božjeg prisustva i obećanje drugačije stvarnosti. On unosi nadu i mir u njihovu tugu, a uskrsni zrak je obećanje svjetlosti i radosti. Motivi snijega, stolnjaka i pamuka u svojoj bjelini se odnose i na smrt i na čistoću. Oni su također povezani s pjesnikom koji jede kruh i plače – to su suze žaljenja nad ljudskom patnjom, ali ujedno i one koje patnju nadilaze. Željezni zastor je neprozirnost između ovozemaljske težine i radosti uskrsnuća, pjesnik osjeća obje strane, zato jede kruh i plače. U tome je i drama stvaranja; motiv pjesnika koji jede kruh i plače motiv je u kojem on u nekoj vrsti istegnutosti stoji na „zemlji" dotičući „nebo". Tu se rečenicu ne može razumjeti na način da je samo pročitamo i shvatimo, razumijevamo je tek i fizičkim uživljavanjem u radnju. Nelogično je da čovjek u svojim uobičajenim ponašanjima jede kruh i plače, najčešće to ne radi istovremeno. Dok plače, obično mu nije do jela, a kad jede, barem je toliko dobro da neće plakati. U umjetničkom se kontrapunktu jedenjem kruha hoće „poništiti" radnju plakanja; ona je prisutna, ali nije odlučujuća (plakanje je nešto što će proći, ali još nije prošlo) – to je nada u uskrsnuće. Drama stvaranja je dakle u tome što autor osjeća „zemlju", a dotiče „nebo". Ovdje ćemo, u naglašavanju važnosti „zemlje" u umjetnosti, a ne samo „neba", opet povući paralelu s kršćanskom mistikom. Hans Urs von Balthasar o unižavanju vrijednosti materijalnog u kršćanskoj mistici problematizira novoplatonsku koncepciju mistike kao individualističku; u obezvređivanju posebnih karizmatskih zrenja javlja se novoplatonsko i budističko obezvređivanje svih osjetnih i imaginativnih vizija koje, jer su navodno još vezane uz materiju, onaj tko ih zrije treba nadići ili možda potpuno odbaciti. Balthasar smatra ovakva mistička tumačenja više gnostičkima nego kršćanskima. U prilog važnosti materije, osjetnih i imaginativnih vizija i sl., kaže da duh koji nije istinski očišćen ljubavlju uopće ne bi mogao od Boga darovane vizije prihvatiti iz duha božanske ljubavi, pa bi ih dalje posredovao na način da bi djelomično ili potpuno krivotvorio njihov smisao jer se slike božanskog života ne mogu „mehanički" posredovati (Beierwaltes, von Balthasar, Haas, 2019, 54). Umjetnost ne bi bila moguća bez materije (zvuka, boje, pokreta, riječi, itd). U kontekstu Balthasarovog promišljanja možemo se zapitati nije li slaba točka mističke literature zanemarivanje upravo

iznimne važnosti materije u oblikovanju? Nije pretjerano ako kažemo da rečenice iz mističke literature ponegdje zvuče kao odveć općenite, i ukoliko se u čitanju ne preskoči sam jezični izraz kao manje bitan u ovakvoj literaturi, te se neposredno ne uhvati smisao iza neke rečenice kojom je zaista mišljeno puno više negoli rečenica izražava, čitanje mističke literature može kod nekih ljudi lako pobuditi iritaciju. Doista mislimo da je problem „samo" u jezičnim izričajima kojima su se služili neki mistici, a kojima nerijetko nedostaje preciznosti umjetničkog izraza. To se najčešće u mistici pravdalo time da je duhovnu stvarnost nemoguće prikazati riječima, no kako je to onda uspijevalo pjesnicima i prorocima? Možda je ovdje ipak riječ o nečemu drugomu; o razlici između umjetnosti i kršćanske mistike koja se sastoji u tome da pjesnik *mora* osjećati i „zemlju" i „nebo" ne bi li otjelotvorio djelo, a ako je mistika Božji život tada mistik opisuje „samo" duhovnu stvarnost „neba" bez namjere da otjelotvori djelo (i da time materiju pretvori u duhovnost). Pjesnik aktivno sudjeluje u pretvorbi „zemlje" u duhovnu stvarnost, dok se mistik „pasivno" kreće duhovnošću „neba".

Slijedom ovih primjera, te Šebaljeve primjedbe da slikarstvo ima moral u sebi samom u kojoj se stječe dojam da u stvaralačkoj težnji ima nešto ultimativno i krajnje, dalje ćemo se baviti razmatranjem sličnosti i razlika kod estetskih i religijskih fenomena.

2.3.3 Analogija religijskih i estetskih fenomena

Rudolf Otto u djelu *Sveto* prikazuje religijske fenomene *numinozno, mysteruim tremendum* i *fascinans* kao stanja naslućivanja Božje veličine u ispreplitanju jezovitosti i udivljenosti. O tome govori kao o kontrastnoj harmoniji i dvostrukom karakteru numinoznoga u najrespektabilnijem događaju religije gdje stvorenje drhti pred istovremeno jezivo-strašnim i primamljivo-dražesnim (Otto, 2006, 51). O dionizijskom u djelovanju *numena* Otto piše ovako:

> Misterij nije samo ono divno, nego je i čudesno. Pored onoga što zbunjuje smisao postoji ono što smisao očarava, zaokuplja, čudnovato ushićuje, što se često uspinje do omamljenosti i opijenosti, ono dionizijsko u djelovanju numena. Ovaj moment želimo nazvati fascinans numena. (Otto, 2006, 51-52)

Kod estetskih fenomena dionizijsko bez artikulacije i sinteze u apolonskom, prijeti biću (prapatnjom svijeta, neposrednim zorom i izljevom volje (Nietzsche, 1997, 141)), dok ga apolonsko vraća u njegove „granice", odnosno nadilaženju istih. Doima se da je čovjek, kao

fizičko biće, nekako kalibriran na ograničenu dozu onostranog i čini se da se ona nalazi u mjeri koja se zbiva u horizontu religije i umjetnosti. Fjodor Mihajlovič Dostojevski, koji je i sam bio epileptičar, u djelu *Bjesovi* kroz lik Kirilova opisuje izvjesno stanje (na koje drugi lik, Šatov, upozorava da je riječ o uzbuđenju pred epileptični napadaj) koje se nalazi na granici takve mjere:

> Ima trenutaka, ujedanput ih se skupi možda najviše pet-šest, kad čovjek odjednom osjeti da je vječna harmonija posve ostvarena. To nije zemaljski osjećaj; ne kažem ni da je nebeski, nego hoću reći da to čovjek u zemaljskom obliku i ne bi mogao podnijeti. Treba se fizički izmijeniti ili umrijeti. Taj osjećaj je jasan i nepobitan. Kao da odjednom ćutite cijelu prirodu i kažete: tako je, to je istina. Dok je Bog stvarao svijet, potkraj svakog dana bi rekao: 'Jest, to je istina i to je dobro'. To... to nije ganuće, nego obična radost. Više ne treba opraštati ništa, jer nema što da se oprosti. Nije da čovjek voli, jer je to i te koliko uzvišenije od ljubavi! Upravo je strašno koliko je to nevjerojatno jasno i koliko je radosno. Ako potraje dulje od pet sekundi, duša izdržati ne može i naprosto nestaje. Za tih pet sekundi možeš proživjeti život, i ja bih za njih dao cio svoj život jer se isplati. Da bi čovjek deset sekundi izdržao, treba da se čovjek izmijeni fizički. (Dostojevski, 2006, 331)

Što se religije tiče, mjera onostranosti je izričita; nitko još nije vidio lice Boga i ostao živ: »A ti moga lica ne možeš vidjeti, jer ne može čovjek mene vidjeti i na životu ostati« (Izl. 33:20). O odnosu dionizijsko-apolonskog, gdje je apolonsko mišljeno u „dovršenosti", ali do kraja ne iscrpljuje stanje uzvišenosti, može se misliti u analogiji prema *fascinansu*. Otto kaže da racionalne predodžbe koje idu paralelno s iracionalnim momentom *fascinansa* i shematiziraju ga jesu ljubav, sućut, voljnost za pomoć, kao momenti duševnog iskustva mišljeni u dovršenosti, no ipak posve ne iscrpljuju religiozni doživljaj blaženstva (Otto, 2006, 52). Dalje nastavlja:

> 'Što nijedno oko ne vidje, ni uho ne ču, što ni u jedno ljudsko srce ne uđe.' – Tko nije oćutio veleban zvuk ovih Pavlovih riječi i ono opojno dionizijsko u njima! Poučno u tome je što se u takvim riječima u kojima bi osjećaj htio iskazati ono najviše 'slike' opet povlače i da ćutilna duša ovdje 'dolazi od slika', posežući za čistim negativima. A još je poučnije da pri čitanju i slušanju takvih riječi ono njihovo samo negativno uopće ne primjećujemo, da se ulančanostima takvih negativa možemo ushićivati i opijati te da su spjevani mnogi himni najdublje dojmljivosti u kojima ne stoji zapravo ništa... (Otto, 2006, 54-55)

Dionizijsko se u riječima sv. Pavla razabire u nemogućnosti da se Boga objasni pomoću pojma, ono se pojavljuje kao vječito izmicanje i privlačenje u vazda odgođenom raskrivanju – ispostavlja se, međutim, da se ono negativno u riječima ne primjećuje (Otto, 2006, 55). O kontrastnoj harmoniji *tremenduma* i *fascinansa* i povezanosti s estetskim fenomenima, Otto kaže sljedeće:

> Želeći udovoljiti ovoj drugoj strani numinoznoga koja vuče k sebi, morali smo mysteriumu tremendumu nadodati da je ujedno apsolutni fascinans. I u tome u isti mah beskrajno *jezovitomu* i beskrajno *čudesnomu* ima *misterij* svoj vlastiti, *pozitivni*, dvostruki sadržaj koji se objavljuje osjećaju. Ova kontrastna harmonija u sadržajnom 'što' i 'kako' misterija koju pokušavamo i ne umijemo opisati izdaleka se dade naznačiti analogijom koja nije pripadna religiji nego području estetike, premda je to samo blijed odsjaj naše stvari i povrh toga nešto teško razrješivo: to je, naime, *uzvišeno*. Rado se pak i često negativni pojam 'nadsvjetovnoga' puni ovim pouzdanim čuvstvenim sadržajem uzvišenoga; time se Božja nadsvjetovnost upravo objašnjava njegovom 'uzvišenošću', a to je kao analogna oznaka zacijelo dopušteno. Ako bismo to, međutim, htjeli ozbiljno i doslovno misliti, bila bi to zabluda. Religiozni osjećaji nisu estetski. (Otto, 2006, 67)

Valja se složiti s Ottom da bi zabludom bilo estetske fenomene razumijevati kao religijske i obrnuto. Između njih stoje dvije ozbiljne razlike koje se temelje na tome da estetski fenomen nastaje kao ljudski poduhvat, a religijski kao potresenost i očaranost, te da je, za razliku od religijskog, estetski fenomen popraćen ostvarenjem djela. Povrh toga, potresenost kod *tremenduma* je moment različit po intenzitetu, „obojanosti“ i ishodištu od opoja u dionizijskom, i više je nalik posvemašnjem gubitku tla pod nogama, potresu i strahu. Prije detaljnijeg razmatranja ovih razlika, prilikom čega bi valjalo pažljivo umaknuti Scilama i Haribdama imaginacije, ipak se u nizu asocijacija koji se pokreću uz gornje citate i pojmove javlja pitanje, možda očigledno, a možda neopravdano. Uostalom takvo na koje se zacijelo ne može dobiti odgovor, no koje možda ipak pomaže da se bolje sagleda analogija estetskih i religijskih fenomena i da se njihova srodnost uzme ozbiljno. Naime, je li se moglo dogoditi da je Nietzsche u dionizijskom i apolonskom na neki način isprepleo estetski i religijski fenomen? Je li mislio na jezovitost *tremenduma* (shvaćenog kao dionizijsko) i privlačnost *fascinansa* (shvaćenog kao apolonsko) kad je govorio o uživljavanju u grčku tragediju? Kao što je istaknuto, razlika između estetskih i religijskih fenomena je u tome što prvi autorskim manevrom, otjelotvorenjem djela čine nešto, dok se drugi dogode neovisno o ljudskom činjenju. Svojevoljno uvođenje u stanje koje će rezultirati *fascinansom* nije moguće, dok autor spontano zapada ili se sam uvodi u (dionizijsko) stanje koje će možda rezultirati djelom. Stanje *tremenduma* i *fascinansa* nije proizašlo ni iz kakvog angažmana i napora. Druga razlika je što kod estetskog fenomena postoji otjelotvorenje djela. Kod religijskih fenomena to izostaje. Utjelovljenje se u religiji ne zbiva kao ljudski napor već kao Božja milost u Kristu. Tako je jasno da gledatelj grčke tragedije nije mogao doživjeti religiozni *mysterium tremendum* i *fascinans* djelovanjem „utjelovljenja” tragedije na sceni, a malo je vjerojatno da se takva milost religijskog doživljaja *tremenduma* i *fascinansa* istovremeno spustila na svu publiku, kor i glumce svaki put kad bi predstava bila izvođena. A opet, nešto od jezovitosti *tremenduma* i očaranosti *fascinansa* naslućuje se u tragediji. Gadamer o *eleosu* i *phobosu* u

grčkoj tragediji kaže sljedeće:

> 'Eleos' je jad koji obuzima nekoga s obzirom na ono što nazivamo jadnim [...] Sukladno tomu, 'phobos' je ne samo neko duševno stanje, već, kako kaže Aristotel, studen, da se nekome ledi krv tako da ga obuzima jeza [...] Jad i tjeskoba jesu načini 'ekstasis', bitka-izvan-sebe, koji svjedoče o tijeku onoga što se odvija pred nekim. (Gadamer, 2012, 163)

I ovdje vidimo neobičnu pomiješanost estetskih i religijskih fenomena. Nije dakle nezamislivo da se estetski i religijski fenomeni poistovjete ili isprepletu, čini se da između njih postoji zajednički „presjek" zbog čega su ovdje i prispjeli u usporedno razmatranje. To zajedničko stoji u duhovnom događanju koje se u religiji javlja kao susret Boga i čovjeka, a u umjetnosti kao duhovna dimenzija djela. Ovaj širi smisao smije se nastojati određenije identificirati, a u tome je nezaobilazno propitivanje raspleta stvaralačkog čina u otjelotvorenju djela. Da je pritom riječ o ljudskom naporu govori forma djela koja se beziznimno zbiva u materiji (riječ, zvuk i pokret također su materija kojom se rukuje kao zadanošću), i putem koje se uspostavlja sadržaj, te tako postaje glavnim fenomenom tumačenja umjetničkog djela. Želi se naglasiti da jedino u materiji forma i sadržaj umjetničkog djela susreću svoju nerazdvojivost. Ipak, djelo nadilazi predmetnost, protežnost, vremenitost, fragmentiranost, te tako transcendira materiju, ali i vrijeme jer ono u djelu gubi svoju protežnost. Otjelotvorenje je, dakle, prijelaz putem materije onkraj nje same i onkraj vremena, te susret s transcendentnim. *Tremendum* i *fascinans* se, nasuprot tomu, kreću od Boga prema svijetu, no jedino se u utjelovljenju Boga u Kristu, gdje se duhovno spušta u materijalno, postupkom obrnutim od umjetničkog otjelotvorenja djela gdje se materijalno uzdiže do duhovnog, očituje susret Boga i čovjeka. Stoga se čini da im je, osim duhovne komponente koja je zajednička religijskim i estetskim fenomenima, zajedničko i utjelovljenje, koje se od Boga prema čovjeku zbiva spuštanjem duhovnog u tjelesno, a od čovjeka prema transcendentu umjetničkom pretvorbom materije u duhovnu stvarnost. U oba se slučaja događa susret koji se prepoznaje kao zajednički presjek u duhovnomu religijskih i estetskih fenomena.

2.3.4 Transcendent i katarza

Odnos čovjeka s duhovnošću može se obnoviti u religiji i umjetnosti (umjetnost ni na koji način ne mora biti religiozna da bi se to dogodilo), a jedno i drugo se zbiva kroz

utjelovljenje; u prvom slučaju Boga u čovjeka, u drugom transcendiranjem materije na način da ona u umjetničkom djelu nadilazi svoja fizikalna svojstva. Prva se pojavljuje i kreće kao milost od Boga prema čovjeku (unutar religije), a druga kao napor i iskorak čovjeka ka transcendentu (unutar umjetnosti). U prvom se slučaju Bog kao duhovna stvarnost utjelovljuje, a u drugom, čovjek u obrnutom postupku oduhovljuje materiju. Bog daje svoga Sina kao zalog mirenja i susreta Boga i čovjeka, a u umjetnosti se uzdizanjem materijalnog u duhovno ulazi u duhovnu stvarnost. U nadilaženju materije stoji i svojevrsna usmjerenost, iako umjetničko djelo pruža otpor prema definiranju služeći se beskrajnim izbjegavanjem potpunih određenja (nekom vrstom umjetničke „apofatičnosti"), ono u sebi – kao ono ultimativno i krajnje djela – nije usmjereno ni prema ništavilu, čemu u prilog govori uobličenje kao takvo. Ako se u djelu izbjegava definiranje, a ne teži se ništavilu, ostaje da se teži nečemu što nije prazno, nije ni bezobično, a nije ni konačno. Iz toga slijedi da je ono nositelj neke istine koja nema karakteristiku konačnosti, pa tako djelo stoji u dinamici beskonačnog. Nadilaženje nije usmjereno samo na bijeg od „usuda" materije i inercije materijala, niti je samo reakcija na porobljavanje nekim zahtjevom logike i svrhe. U transcendiranju se dinamika beskonačnog pojavljuje kao govor, ostvarujući se u specifičnosti materijala, medija i umjetničkog jezika kao svojevrsni odnos.

Djelo u svom procesu nastanka vodi neku vrstu tihog dijaloga s beskonačnim (i kod ateista i kod vjernika), a da je tomu tako svjedoči se u nadilaženju koje se ne zbiva kao ispražnjenost od značenja u protestu protiv imperativa materije i svrhovitosti – jer da jest, djelo bi kao puka konstatacija tog nadilaženja bilo potrošeno. Ono je, usuprot tome, cjelina koja nosi vlastitu autonomiju čija nezavisnost počiva na neobjašnjivosti fenomena koji se tu ispoljava: prvo, da se obraća *nečemu* čemu se ne može utvrditi konačnost, i drugo, što je primatelju moguće uživljavanjem u djelo također i sebe postaviti u ovaj odnos prema beskonačnomu. Kad je, navodno, Michelangelo zaviknuo *Mojsiju* »Sad progovori!« nije samo bježao od inercije kamena i tvrdoglavosti „stvari po sebi", već je kultiviranjem materije izbjegavao direktni sukob sa „stvari po sebi" i njezinom neprozirnošću koja vodi u neku vrstu beznađa, destrukcije, pa i ateizma. Međutim, samo bježanje od „usuda" materije nije dovoljno da se djelo uobliči. Kultiviranjem materije nešto se susreće i po tom susretu pokazuje se ono ujedno slobodno i „nužno" djela pri čemu možemo razlikovati sliku od zida, roman od hrpe slova, glazbu od nasumično postavljenih nota. Bez postojanja tog momenta koji omogućuje *stavljanje istine u djelo* (Heidegger, 2010, 193), naprosto bi sve plutalo u neodređenosti. Djelo se ne može stjerati u logiku konačnosti i svrhovitosti, no to ne znači da zato ide u drugu

krajnost i da je bezobličnо, neodređeno ili slučajno. Bez postojanja referentne točke ne bi se imalo temeljem čega prepoznati kao djelo. Ono što omogućuje postavljanje djela jest istina koja sjeda u djelo.

Umjetničko djelo se, u jezičnim mogućnostima medija i umjetničkog izraza, može dogoditi i bez suštinske opservacije što ono jest, pa i bez refleksije o tome što se tu uopće zbiva. Zbiva se što se zbiva, i sve što je moguće da se zbiva unutar nekog medija, a te mogućnosti su neiscrpne. Tu je na snazi ispitivanje mogućnosti medija navlastito jeziku umjetnosti i ono je na neki način „samodovoljno" (»slikarstvo ima vlastiti moral«, »tragedija nastaje iz duha glazbe«) u oblikovanju materije svojstvene pojedinom mediju, čime dospijeva u duhovnu dimenziju. To je ujedno i razlog zašto rijetko koji umjetnik ima „potrebu" objašnjavati što se tu događa. No razumski se objasniti svakako pokušava naknadno i nema sumnje da i u nereflektiranom činu stvaralaštva postoji usmjereno kretanje ka djelu i beskonačnoj dinamici koje ono nosi. „Znanja" kako se to prepoznaje su iz kategorije Kirilovljevog govora: »Kao da odjednom ćutite cijelu prirodu i kažete: tako je, to je istina.« (Dostojevski, 2006, 331). Također postoji i falsificiranje ovakvog doživljaja koje se osjeća kao višak uživljavanja i okrenuto je odnosu sa samim sobom. Uživljavanjem u to da se uživljava u nešto, događa se da se sva pažnja usmjeruje na vlastito uživljavanje u mogućnost uživljavanja kao da se cilj već dosegao. Ta vrsta monologa je u korijenu svakog kiča, pa tako i suvremene umjetnosti koja gubi odnos s Drugim.

U umjetnosti je, kao istovremeni odnos zemlje i neba, nerijetko također istovremeno prisutna bol i ljepota, uz što se ponekad vezuje pojam melankolije. Iz religijske perspektive, možemo povući analogiju u pisanju Josepha Ratzingera o melankoliji ljudske egzistencije koja stoji u takvoj osobitoj vrsti doticanja:

> Ustvrdili smo da je život, kakva iz svakodnevice poznajemo, uglavnom samo sjena života, neka vrsta Hada, u kojemu ponekad naslućujemo što bi zapravo život bio. To je i razlog zašto čovjek u prosjeku nema neposredne čežnje za besmrtnošću: život, onakav kakav jest, produljivati u beskonačnost, nikomu ne može izgledati poželjnim. Ali zaključak koji se nameće – da onda smrt treba biti što je moguće bezbolnija i kasnija, a da iz života treba izvući što je moguće više – također nije rješenje. Njemu se protivi onaj iskonski osjećaj koji je Nietzsche izrazio rečenicom: 'Svaka žudnja hoće vječnost, hoće duboku, duboku, vječnost.' Postoje trenutci koji nikada ne bi trebali proći. Ono što se u njima dodiruje ne bi smjelo nikada završiti. No da unatoč tomu prolazi, odnosno da ga se redovito može iskusiti samo u ovakvim trenutcima, to je istinska melankolija ljudske egzistencije. (Ratzinger, 2016, 98)

Slikarstvo je izmučilo Ivu Šebalja, Mark Rothko čija djela odišu mirnoćom i unutarnjim sjajem počinio je samoubojstvo, Jean-Michel Basquiat također, Ujević je živio boemski, a

Danilo Kiš ljepše i bogatije zahvaljujući mahnitosti i patnji (Kiš, 1990, 334). O odnosu boli i ljepote Nietzsche kaže:

> 'Blaženi narode helenski! Kako mora da je među vama velik Dioniz kad delfijski bog ovakve čarolije smatra nužnima da izliječi vašu ditirampsku mahnitost!' – Tako raspoloženomu mogao bi pak neki atenski starac, gledajući ga Eshilovim uzvišenim okom, uzvratiti: 'Ali kaži i ovo, ti čudnovati stranče: koliko li je morao trpjeti taj narod da je mogao postati tako lijepim!...' (Nietzsche, 1997, 160)

Povezanost boli i ljepote ima u sebi nešto nadnaravno. Pareyson smatra da negativnost zla može biti pobijeđena samo negativnošću patnje; patnja u tom smislu nije jednostavno podnošenje već neko djelovanje, aktivno i kreativno podnošenje. Na taj način patnja postaje nositeljica tajne bitka i uvođenje u eshatološku pozitivnost (Pareyson, 2005, 65). Umjetničko djelo već jest transformirana stvarnost, u tome se sastoji njegova duhovnost, i natprirodni fenomen preobrazbe materije nije nigdje tako univerzalno opipljiv (bez obzira na vjerska opredjeljenja) kao u umjetnosti. Međutim, djelo sa svojom odlikom da baca drugačije svjetlo na svakodnevicu znak je pitanja o temeljnoj i najbolnijoj ljudskoj stvarnosti – prolaznosti. Ono što umjetničko djelo nosi u sebi nespojivo je s propadanjem. Zato je ono pouzdanje u postojanje drugačije stvarnosti, utjelovljeni indikator u kojemu je čovjeku moguće što mu je za života uskraćeno: da prijeđe onkraj materije i gleda u onostranost, a ostane na životu.

2.4 Određenje duhovne dimenzije u djelu

U ovom dijelu iznijeli smo kratki pregled mitske i religijske umjetnosti, istražili duhovnu dimenziju istine u umjetnosti, razmotrili odnos Božje providnosti i ljudske autonomije, milosti i naravi. Tako smo ustanovili da je nadahnuće (*ekstazis*) istovremenost stvaranja i prepoznavanja istine. Vrijeme smo propitali kao jedan od aspekata u kojemu se pokazuje duhovna dimenzija umjetničkog djela kao diskontinuitet u vremenu koji stvara djelo. Osvrnuli smo se i na odnos duhovnosti i ateizma te zaključili da umjetnik ne mora biti vjernik da bi dosegao istinitost djela, iako ona nastaje kao odnos relativnog i apsolutnog. Međutim, problematika se umjetnosti ne može razmatrati bez postavljanja u odnos prema duhovnosti, a na tom mjestu se pojavilo pitanje: ako utemeljenje umjetnosti stoji u duhovnom, je li pitanje Boga u umjetnosti nezaobilazno? Ukoliko bi duhovnost bila nešto što proizlazi isključivo iz postojanja Boga, iz toga bi slijedilo da je pitanje Boga nezaobilazno u pitanjima duhovnosti, a

tako i umjetnosti. No duhovnost se može shvaćati, i shvaća se, na više različitih načina. Jedan od njih je da se na duhovnost gleda kao na nešto što samo nadilazi uobičajeno ljudsko poimanje materijalne stvarnosti. Drugim riječima, svijet se može dijeliti na materijalno i duhovno u zapažanju njihove različitosti, ali bez povlačenja daljnjih implikacija o ishodištu ove podjele. Zaključili smo da se umjetnost događa kao susret „zemlje" i „neba" i bez njihove suradnje ne bi bilo moguće stvoriti djelo; bez materije nema što u djelu dovoditi do transcendencije, a bez duha se može proizvoditi, no takav proizvod ne nadilazi materiju.

Obradili smo odnos stvaralaštva i destrukcije te ukazali na zajednički presjek u kojemu u duhovnosti stoje umjetnost i religija kao autonomni estetski i religijski fenomeni. Zaključili smo da se istovremeno stvaranje i prepoznavanje istine u umjetnosti događa na način da se istina pojavljuje kao odnosna, a da je stvaralački proces odnos slobode i istinitosti. Iz usporednih estetskih i religijskih analiza, kao odnosa dionizijsko-apolonskog i *tremenduma* i *fascinansa*, te umjetničkog stvaralaštva i kršćanske mistike, zaključili smo da ovdje postoji jedan inverzni odnos; Bog se utjelovljuje, dok se materijalno kroz umjetnost u inverznom postupku oduhovljuje. Bog se spušta (*Logos*), a čovjek se uzdiže (kroz otjelotvorenje djela) rukujući u umjetnosti s materijom koja doseže nematerijalno svojstvo transcendencije. Zajedničko religijskog i umjetničkog stoji u duhovnom događanju koje se u religiji javlja kao susret Boga i čovjeka, a u umjetnosti kao duhovna dimenzija djela. Ovaj smo širi smisao odnosa umjetničkih i estetskih fenomena nastojali preciznije identificirati kroz rasplet stvaralačkog čina u otjelotvorenju djela. Ono je izlazak u duhovnu dimenziju i transcendenciju i to putem materije, dok se u religijskim fenomenima odvija kretanje u suprotnom smjeru, od Boga prema svijetu, te se u utjelovljenju Boga u Krista duhovno spušta u materijalno, postupkom obrnutim od otjelotvorenja djela. Tu smo došli do zaključka da osim duhovne komponente koja je zajednička religijskim i estetskim fenomenima, zajedničko im je i utjelovljenje, koje se od Boga prema čovjeku zbiva spuštanjem duhovnog u tjelesno, a od čovjeka prema transcendentnom umjetničkom pretvorbom materije u duhovnu stvarnost. U oba se slučaja događa *susret* koji se prepoznaje kao zajednički presjek u duhovnom religijskih i estetskih fenomena.

Primijetili smo zatim da postoje razlike između diskurzivnosti razuma i duhovne stvarnosti te razabrali da se djelovanje duha u stvaralaštvu događa kao *ekstazis*, izlazak iz sebe, istegnuće u kojem se čovjek nalazi na „zemlji", a dotiče „nebo". Taj smo trenutak istovremenog prepoznavanja istine i njezinog nastajanja nazvali nadahnućem. U ovom smo susretu propitali kakav je odnos Božje providnosti i ljudske autonomije te koje su mogućnosti

nadilaženja teološke apofatičnosti. Istina je susret kontingentnog i apsolutnog koji se događa kao tu-bitak, a kod stvaralaštva se u otjelotvorenju djela (oduhovljenju materije) očituje u beskonačnoj dinamici djela. Primijetili smo da se duhovna dimenzija umjetničkog djela nalazi i u predodžbi o vremenu, te u vezi s tim manifestira se način promatranja djela kao *uvijek novog*. Kada međutim istina kao kriterij postane irelevantna uslijed shvaćanja kulture kao pluralne, *novum* se shvaća kao kvantiteta, ne kao kvaliteta. Budući da umjetničko djelo može nastati neovisno o tome vjeruje li osoba u Boga ili ne, zaključili smo da se do istinitog u djelu dolazi putem kvalitativnog bavljenja umjetničkom materijom (za razliku od kvantitativnog pristupanja). No za to je ipak potreban odnos kontingentnog i apsolutnog koje se kao istinito pojavljuje u oduhovljenoj materiji djela. Pojavom relativizma moment se transcendencije i duhovne stvarnosti u umjetnosti zamjenjuje raznim racionalizacijama. Tako umjetnost i dalje na neki način jeste izraz ljudskog duha, ali sada samo ljudskog, te istina kao kriterij umjetničkog djela prestaje biti odnos relativnog i apsolutnog.

3 Stvaralačka istina umjetnosti

3.1 *Novum*, slučajnost-spontanost-improvizacija i „ništa” u perspektivama moderne i suvremene umjetnosti

3.1.1 Procesualnost, dinamika djela i *novum*

U prethodnim smo dijelovima rada ustvrdili da je istina odnos relativnog i apsolutnog, a njezina je specifičnost kao kriterija u umjetnosti da se u otjelotvorenju djela nadilaze njegova materijalna svojstva. Tako smo između umjetnosti i kršćanske religije ustanovili zajednički presjek materijalno-duhovnog zbivanja i to kao inverziju. U kršćanskom otajstvu utjelovljenja Bog uzima fizičko tijelo, dok se u umjetnosti događa obrnut proces u otjelotvorenju djela kojim se pomoću materije prispijeva u dimenziju duha. Stvaralaštvo je za čovjeka, za razliku od Boga koji stvara u potpunosti *ex nihilo*, pretvorba materije u duh (tako nastaje *novum* djela) u kojoj se kao izostanak konceptualne predrasude događa idejni *ex nihilo*. Duhovna dimenzija umjetničkog djela kao njegova istina, u susretu se relativnog i apsolutnog pokazuje u slobodi, *novumu* i slučajnosti-spontanosti-improvizaciji. S ta tri pojma ćemo se baviti u ovome dijelu. Slobodu smo povezali s „ništa” kao apsolutnom potencijom. *Novum* je moment koji umjetnost čini stvaralaštvom u otvorenosti ljudskog duha prema apsolutu pri kojemu se u materijalnoj bazi djela stvara procijep prema beskonačnosti. Teološkim rječnikom rečeno, *novum* kao novost novog, plod stvaralaštva i istinu umjetničkog djela smještamo u samo središte slobodnog odnosa prema apsolutnom kao prema dinamici Trojstva. Novost novog nije dakle kvantiteta i novo kao pridodana aktualnost, već kvaliteta koja je moguća i kao novost *uvijek novog starog*, uranjanje u dubinu odnosa koji je istina, ukoliko se odvija su-stvaralački u slobodi. Treći moment je uloga „slučajnosti”; premda se u nastanku umjetničkog djela kontingentno postavlja aktivno naspram apsolutnog, slučajnost-spontanost-improvizacija (koju zapravo kontingentno biće vidi kao slučajnost) nije proizvoljnost, već nenametljivo djelovanje apsolutnog prema kontingentnom (providnost). To znači da u istegnuću kontingentnog prema apsolutnom, apsolutno ne ostaje hladno i pasivno. Izuzev što ćemo se u ovom dijelu baviti *novumom* u umjetnosti, nastojat ćemo ukazati i na važnost slučajnosti-spontanosti-improvizacije u nastanku djela, te aspektom „ništa” kao apsolutne potencije povezane sa slobodnim stvaralaštvom. Tri navedena momenta objedinjena su u stvaralačkom

činu apstraktnim oblikovnim principom o kojem će biti riječi kasnije. Još ćemo istaknuti da „ništa" kao apsolutna potencija nije karakteristika samo umjetničkoga stvaralaštva već slobode općenito, pa tako i diskurzivnosti mišljenja. Opet ćemo napomenuti da nemislivo „ništa" ne postoji, za razliku od slobode koja je čistina posred bića. No kada diskurzivnost izgubi svoj slobodni dodir s transcendentnim, spušta se u racionalizaciju i udaljava znanje od bivanja. Želimo također naglasiti da slučajnost-spontanost-improvizacija koja je prisutna u stvaralačkom procesu, kao i stvaralaštvo iz idejnog „ništa", ne znači da umjetnik u taj proces kreće proizvoljno ili bezidejno kao *tabula rasa, v*eć samo da dopušta da ga u njegovoj slobodi bića dotiče apsolut. Dapače, umjetnik najčešće u djelo ulazi iz neke ideje svjestan da je to samo polazišna točka koja će se tijekom procesa transformirati, i možda u samom rezultatu djelo neće imati ništa od onoga s čime je proces započeo. Što se *novuma* u djelu tiče, moguć je samo zato što takva mogućnost stoji pri apsolutnom kriteriju (naime, u dinamici Trojstva). Stvaratelj je aktivan u stvaralačkom procesu, ali se ne zatvara pred momentom koji smo nazvali nadahnućem kao istovremenim stvaranjem i prepoznavanjem istinitosti, a koji je neka vrsta zajedničkog djelovanja umjetnika i apsoluta.

Novum je ono živo u djelu. Filozofija ne daje odgovor na pitanje *živoga*, premda se pita „zašto nešto (to jest živo), a ne ništa?" – niti na to pitanje ne daje odgovor. Filozofija dakle ne daje odgovor na pitanje što je živo, ni zašto ono uopće jest. Stoga se u pokušaju približavanja *živoga* misaonosti (koja ga dakako ne može domisliti do kraja) okrećemo teologiji i pitamo *kako* teologija misli *živo*? Kada je riječ o aktualnosti kao novomu (kvantiteti), tu se radi o racionaliziranoj imitaciji *novuma*, a kvalitativno novo je živo kao znak prisutnosti duha. Duh ovdje nije nešto što dolazi odozdo (kao primjerice ljudski duh koji bi se mogao razvijati evolucijski u suradnji s intelektualnim potencijalima), već se spušta kao ni sa čime izazvana milost. Prema kršćanskom tumačenju postoji razlika između duha i duše. Duša je duhovna, ali je u Božjem stvaranju vezana uz tijelo, pa je kao takva pojedinačna, pojedinačno stvorena u jedinstvu s tijelom. U Poslanici Hebrejima (Heb, 4,12) spominje se rastavljanje duše i duha. Katekizam KC ne tumači ovo odvajanje kao dvojstvo u duši. Hebrejska se riječ *ruah* u Bibliji uobičajeno pojavljuje u tri značenja; kao vjetar, kao dah života i kao Duh Sveti. U Psalmu i Knjizi Postanka *ruah* se pojavljuje kao dah; »Sakriješ svoje lice, oni se smetu; oduzmeš im dah, ugibaju i u prah se svoj vraćaju« (Ps 104, 29), »Ja ću, evo, pustiti potop – vode na zemlju – da izgine svako biće pod nebom, sve u čemu ima dah života: sve na zemlji mora poginuti.« (Post 6,17), »i vrati se prah u zemlju kao što je iz nje i došao, a duh se vrati Bogu koji ga je dao« (Prop 12,7), »Kad bi on dah svoj u se povukao, kad bi čitav svoj duh k sebi vratio, sva

bića bi odjednom izdahnula i u prah bi se pretvorio čovjek.« (Job 34, 14-15) Iz navedenih citata vidljivo je da *ruah* i duša nisu isto. Što znači razdvajanje duha od duše? Duh dolazi odozgora, a kada se prožima s materijom kao što je to slučaj s čovjekom-živom-dušom, takvoj stvorenosti duh biva imanentno-transcendentnim. Tako u primjeru Vidine pjesme spomenuti univerzalni (estetski) pogled dolazi odozgo, od duha, a onaj osobni od duše, gdje je prisutno razdvajanje duha od duše u rečenici »Ja jedem kruh i plačem«. Novo je dakle ono što je živo, što je od duha, no živo možemo tek raspoznati kao takvo, ali ne i obrazložiti što život jest i zašto on jest. U umjetničkom djelu živo-novo također raspoznajemo, ali ga ne možemo do kraja objasniti. Duhovnu dimenziju umjetničkog djela izjednačavamo s onim živim u njemu, a ono se dogodilo ljudskom aktivnošću kao odnos kontingentnog i apsolutnog koji za posljedicu ima oduhovljenje (oživotvorenje) materije u otjelotvorenju djela.

Milan Damnjanović se u tumačenju stvaralaštva referira na Joséa Ortege y Gasseta koji je estetiku povezao s modernim principom stvaralačkog, te stavom da je čovjek stvaralačko biće (Damnjanović, 1988, 171-172). Pojavu modernizma Ortega y Gasset tumači iscrpljivanjem jednog stila i dolaskom novoga, smatrajući da je u umjetnosti svako ponavljanje ništavno (Damnjanović, 1988, 175). Damnjanović naglašava da se moderna umjetnost od ranijih estetika razlikuje po tome što se vezuje uz ideju umjetnosti kao proizvodnju nove stvarnosti (Damnjanović, 1988, 308). Ponavljanje kao uporaba već prethodno primjenjivanih izražajnih sredstava ipak ne mora nužno voditi u iste matrice stvaralaštva, istim se sredstvima može napraviti neograničen broj djela. Vidimo zapravo da su impresionisti, ekspresionisti, kubisti, itd. preobražavali staru stvarnost i to istim starim sredstvima, a specifičnost modernizma je u tome što su se umjetnici na drugačiji način služili istim starim sredstvima. No čini se ipak da se u jednom trenutku uporaba starih sredstava za nove izraze okrenula u imperativ novog izraza, te da se u novi izraz više nije stizalo putem materije/medija, već je novi izraz konceptualno postavljen kao cilj koji diktira sredstvo. U tom obratu umjetnost prestaje biti *métierovska* i postaje idejna, fabularna, diskurzivna, odnosno konceptualna. Izvedba djela više nije stvaralačka drama već prerasta u mehaničnost izvedbe koncepta. U konačnici djelo postaje bespotrebno kao fizička pojavnost, što rezultira teorijama o kraju umjetnosti. U ovom procesu iz stvaralaštva iščezava specifični vid znatiželje i istraživanja materijalnih mogućnosti umjetničkog medija pomoću kojih se postizala dematerijalizacija.

Damnjanović ističe da kasno tematiziranje fenomena stvaralaštva ne znači da prije toga nije bilo bavljenja tom temom. Već se kod Grka pojavljuju takve ideje, a u kršćanstvu nastaju

prvi pokušaji sustavnog izvođenja, no prava se filozofija stvaralaštva razvija tek u novo doba jer je u kršćanskoj metafizici ona bila teološka filozofija (Damnjanović, 1988, 382-383). Sofisti su bili prvi na tragu principa stvaralaštva, u vezi s tim Damnjanović kaže:

> Na taj način smo dodirnuli onu osetljivu tačku u razvoju starogrčkog mišljenja, u kojoj se prvi put u našoj tradiciji pojavljuje filozofija ne-identiteta, koja polazi od iracionalne osnove sveta i veruje u mogućnost stvaralačke promene u svetu, nasuprot vladajućoj filozofiji identiteta i racionalističkoj metafizici, koja se održala u svoj našoj tradiciji. (Damnjanović, 1988, 389)

To je bio trenutak kada su sofisti uvidjeli da se ljudske tvorevine mogu mijenjati i postati drugačije (otuda pitanje o biću onoga što postaje drugo i novo) i tu je na djelu princip stvaralačkog koji pretpostavlja slobodu, no ipak je sofistička filozofija stvaralaštva ostala tek na nagovještaju (Damnjanović, 1988, 389). U kasnijem grčkom pogledu umjetnost ne podrazumijeva stvaralaštvo, umjetnik oponaša prirodu, a ako bi stupio u neku vrstu stvaralačke slobode to bi bilo na štetu umjetnosti jer bi se odvojila od savršenstva prirode ili od apsolutne ljepote kao istine (Damnjanović, 1988, 401). Damnjanović smatra da ni judeo-kršćanska koncepcija ne dopušta radikalnu promjenu u zahtjevu stabilnosti svega postojećeg te afirmira mišljenje da je upravo proizvođenje nečeg novog, stvaranje ljudskog okružja usred prirodnog, kriterij za prijelaz sa stvorenja na stvaralačko biće (Damnjanović, 1988, 391-392). Od sredine 19. st. kategorija novog zauzima centralno mjesto, a Theodor W. Adorno u vezi s tim kaže: »Novo je slijepa mrlja, prazno kao savršeno *ovo tu* (Dies da)«, ističući da je apstraktnost novog tako malo poznata, no da u njoj dolazi ono što je sadržajno odlučujuće (Adorno, 1979, 54-55). Pojam novog po njegovom mišljenju pati od apstraktnosti i više je negacija nego afirmacija, ali ne u smislu da negira prethodne umjetničke prakse, već tradiciju kao takvu (Adorno, 1979, 54-56). Novo je ono što je „postalo", estetski znak s obećanjem neograničenosti, nije subjektivna kategorija te je pod pritiskom starog koje za novim ima potrebu kako bi se ostvarilo (Adorno, 1979, 57-58). Ako je jedna mogućnost inovacija iscrpljena, te se unatoč tome one nastave mehanički ponavljati, Adorno smatra da kretanje u kojem inovacija smjera tada treba promijeniti (Adorno, 1979, 59). *Work in progress* uzima kao primjer aporije iz koje umjetnost ne može izaći jer ono što se pojavljuje i postaje, ne može se bez laži prikazivati istovremeno kao nešto zatvoreno i završeno (Adorno, 1979, 65). Možemo ga promatrati u usporedbi s onim što nazivamo beskonačnom dinamikom djela, gdje djela koja posjeduju zatvorenost i cjelovitost u tradicionalnom smislu, također posjeduju i beskonačnu otvorenost. U čemu je onda novina djela koja su *work in progress*? Ovdje je riječ o konceptualnom predznaku koji izvana djelo karakterizira kao beskonačno i zato umjetničko,

a ne o tome da dinamika djela proizlazi iz njegove nutarnje strukture postale u drami stvaralaštva. Beskonačnost djela tu se hoće ostvariti sukcesijom aktualnosti, čime je dobivena njegova linearna „otvorenost-beskonačnost“ nalik matematičkom pravcu, a takvom linearnom sukcesivnošću onemogućena je cjelovitost djela u tradicionalnom, dinamičnom smislu. Opstruiranjem dinamičke cjelovitosti djela zbiva se to da nas ono na neki način promašuje, a i mi njega jer nismo uključeni u njegovo strukturalno kretanje. Tu zapravo i nije riječ o dinamici već o „statičnosti“ multipliciranja, o opetovanju konfiguracijski neoživljenih momenta. Paul Nicolai Hartmann kaže da su u djelu materija i duhovni sadržaj međusobno povezani oblikovanjem materije (Hartman, 1968, 102). Duh po Adornu nije dah koji oživljava umjetnička djela nego je to snaga ili unutarnjost djela; duh umjetničkog djela transcendira i njihovu stvarovitost i čulni fenomen, a ipak ne postoji drugačije nego posredstvom ova dva momenta (Adorno, 1979, 159-160). Duh je umjetničkog djela njihov sadržaj, te duh same stvari koja se pojavljuje kroz pojavu, stoga se toj stvari ne može unaprijed odrediti djelovanje jer se njezino djelovanje pojavljuje iz nje same (Adorno, 1979, 160-161). *Work in progress* je umjetnost u kojoj se čini upravo to – unaprijed joj se određuje djelovanje. Adorno kaže da duh umjetničkog djela ne određuje sloj koji bi bio ispod ili iznad pojave, njegovo je mjesto konfiguracija onoga što se pojavljuje, ono oblikuje pojavu. Čulna umjetnost nije samo to nego i otjelovljuje duh čulnosti, te je duh kao element života umjetnosti vezan za svoj sadržaj istine, ali s njim ne koindicira. To ovako pojašnjava:

> Duh umjetničkih djela može biti neistina, jer sadržaj istine postulira kao supstancu nešto zbiljsko, i nikakav duh nije to zbiljsko neposredno. (Adorno, 1979, 161)

To da se duh umjetničkih djela ne može jednostavno usporediti s kompleksom njihovih čulnih momenata tumači na način da ono nije nenapuklo jedinstvo po sebi, niti je organizam, nego je najviši proizvod u kojem se prelama otpor prema njegovom organskom aspektu kao iluzornom i afirmativnom, dok čulnoj kompleksnosti pripada intelektualno posredovanje koje uvjetuje njihovu percepciju. Naglašava da ni u jednom umjetničkom djelu moment duha ne postoji već postaje i konstituira se, te da umjetnost nije protkana duhom nego ih ovaj, oslobađajući imanentni jezik umjetničke tvorevine, prati tamo kuda one hoće (Adorno, 1979, 167-168). Zato kaže:

> Ono što u umjetničkom djelu transcendira faktičko, njegov duhovni sadržaj, ne može biti čvrsto prikovano za posebnu čulnu datost, već se pomoću nje konstituiše. U tome se sastoji posredovni karakter sadržaja istine. Duhovni sadržaj ne lebdi iznad fakture, nego umjetnička djela transcendiraju svoju

činjeničnost vlastitom fakturom i konsekventnošću njihove strukturacije. Dah koji iz njih zrači i koji je najbliži njihovom sadržaju istine, zbiljski i utvarno ujedno, bitno je različit od atmosfere koju djela izražavaju; ovu proces oblikovanja prije razara u korist tog daha.
U umjetničkim djelima stvarnost i istina idu zajedno. (Adorno, 1979, 223-224)

Ivan Dodlek kaže da za Adorna otvoriti djelo podrazumijeva da mu se pristupa kao eksperimentu, čime se želi srušiti Hegelov zahtjev za apsolutnost, a kao suprotnost apsolutnoj odgovornosti Adorno uspostavlja zahtjev neodgovornosti, odnosno igre. Na taj način napuštajući ideal zatvorenosti djela u smislu njegove statičnosti, upućuje na njegovu imanentnu dinamičnost u otvorenosti i na procesni karakter djela gdje se kontemplativnim uranjanjem oslobađa imanentni procesualni karakter umjetničke tvorevine, te *govoreći,* ona postaje nešto u sebi pokretljivo, kaže Dodlek. Ono što se u djelu naziva jedinstvom njegovog smisla za Adorna nije statičko već procesualno razrješenje antagonizama prisutnih u svakom djelu, zato ističe da u analizu umjetničkog djela možemo stupiti tek procesualno shvativši međusobni odnos njegovih momenata, a ne tako da se djelo dekomponiranjem svodi na takozvane „izvorne elemente" (Dodlek, 2016, 247). Dinamika djela je ono što u njemu govori, pa upravo iz imanentne procesne osobine djela da progovara za Dodleka proizlazi mogućnost da ono uvijek iznova ulazi u pokret, što ga stavlja u poziciju trajnog razvoja i njegovog naknadnog života (Dodlek, 2016, 248-249). Adorno tvrdi da zagonetni karakter umjetničkih djela ne leži u njihovoj kompoziciji nego s obzirom na njihov sadržaj istine; pitanje »je li to istina?« pitanje je koje se u umjetničkom djelu postavlja s obzirom na apsolutno, a na njega svako djelo reagira tako da se oslobađa forme diskurzivnog odgovora. Umjetnost pokušava dati odgovor, no lišena suđenja, ne daje ga, time ostaje zagonetna, a sadržaj istine može biti dobiven samo filozofskom refleksijom, i upravo to po Adornu opravdava estetiku (Adorno, 1979, 221-222). Dodlek ukazuje na to kako umjetničko djelo ne može *iskazati* istinu koju izvodi u pojavnost, istina se ovdje pojavljuje neuhvatljiva kao konkretna. Premda Adorno smatra da sadržaj istine umjetničkog djela može biti dobiven samo filozofskom refleksijom, nije riječ o tome da se pukim racionalnim uvidom pokuša dohvatiti neuhvatljivo, već mu se pristupa interpretativnim umom gdje interpretacija ovdje znači filozofsku interpretaciju (Dodlek, 2016, 249-250). Međutim Dodlek upozorava da u umjetnosti ostaje specifično iskustvo zagonetnoga – iracionalno se ne može dokinuti racionalističkim filozofiranjem – oboje se mora nadvladati posebnom logikom umjetnosti koja je čini jedinstvenim fenomenom (Dodlek, 2016, 250). Adorno ističe da se metafizika umjetnosti okreće oko pitanja kako duhovno, te ono što je napravljeno/postavljeno, može biti istinito, budući da se autentičnost djela pojavljuje tako kao da ono ne može biti laž, a pritom diskurzivni sud ne doseže svoju

istinu, pa umjetnost posjeduje istinu kao privid neprividnoga (Adorno, 1979, 226-227). Dodlek upućuje na Wellmerovu interpretaciju Adornove sintagme da je umjetnička istina privid besprividnoga kao na negaciju objektivno obvezujućeg smisla koja stavlja u pitanje tradicionalne norme, pa Wellmer u Adornovim otvorenim formama nalazi odgovor emancipirane estetske svijesti u odnosu na ono nasilno u tradicionalnim smisaonim totalitetima (Dodlek, 2016, 251). Za Adorna je mogućnost umjetničkoga u tzv. transcendentalnom višku, neizrecivosti, pojavi nečega što nije dano kao da je nekad postojalo, gdje je ono što ne postoji obećano time što se ipak pojavljuje (Dodlek, 2016, 253-254). To Käte Hamburger, kako ćemo kasnije vidjeti, smatra problematičnim jer u odnosu nebivstvujućega i istine nije jasno je li istina fundirana u nebivstvujućem koje je tubitak umjetničkog djela, ili istina djela uključuje njegov suštinski element nebivstvujućega (Hamburger, 1982, 96). Umjetničko djelo međutim vidljivo upućuje na opstojnost nečega što je više od onoga što se događa u materijalu transcendirajući spoznaju realnosti kao spoznaju bivstvujućega, gdje se umjetnost samo na takav način afirmira kao carstvo slobode (Dodlek, 2016, 254). Dodlek naglašava važnost Adornovih promišljanja o otvorenosti i nedovršenosti djela pa stoga njegovog procesnog i dinamičnog karaktera, no s druge strane upozorava i na problem koji se pojavljuje u svođenju umjetničke istine u apofantičku koja u polarizaciji na subjekt-objekt ne može realizirati intersubjektivne momente komunikacije. Tu upućuje na Habermasovo tumačenje komunikativne racionalnosti i djelovanja, te Buberovu filozofiju dijaloga kao kritiku Adornove teorije (Dodlek, 2016, 260). Te kritike idu u smjeru u kojemu se na Adornovu teoriju gleda kao na objektivirajuću funkciju jezika proizašlu iz polarnosti subjekta i objekta, gdje Wellmer smatra da se kod Adorna iza objektivirajućih funkcija jezika više ne mogu prepoznati komunikativni učinci kao uvjet njihovih mogućnosti (Dodlek, 2016, 261).

3.1.2 Interpretativni okvir djela

Spoznaja i tumačenje istine, kao i njezinih komunikabilnih potencijala, pri razumijevanju istine kao odnosa relativnog i apsolutnog proizlaze iz resursa ovoga odnosa, iz primarne mogućnosti komunikacije kontingentnog i apsolutnog. Bez toga ne bi bila moguća istina kao takva, niti istinita spoznaja, ni dinamika dolaženja do istinite spoznaje putem vertikalno-horizontalnih rekurzivnih relacija svih sudionika ovog odnosa (komuniciranje

spoznaje). Pritom ne dolazi do podjela na objektivizirano i subjektivizirano već je riječ o rekurzivnoj komunikabilnosti između vertikalne (apsolutno-kontingentno) i horizontalne (kontingentno-kontingentno) osi. Ustvrdili smo da istina proizlazi iz odnosa (komunikabilnosti) apsolutnog i relativnog, a uvjet njezinog uspostavljanja, njezin ontološki temelj, jest neuskraćeno prisustvo apsolutnog. Bez toga se istina uz pomoć diskurzivnosti mišljenja i slobode volje ne bi mogla ni prepoznati, ni uspostaviti, a ljudska bi se komunikacija svela na beskrajno mnoštvo subjektivnih relacija. Za umjetničko djelo to znači da je njegovo uspostavljanje istinitosti kao odnosa relativnog i apsolutnog ujedno i njegova ontološka vrijednost koja je u sebi dinamična i koju se ne može uzeti kao objektivizaciju zato što se do nje dolazi odnosom (komunikabilnošću) subjekta i apsoluta. Bez tog ljudskog čimbenika, koji također ne možemo nazvati subjektivnim jer se istinitost djela uspostavlja u dodiru s apsolutnim, nema ni ontološke vrijednosti djela (njezinog „objektiviteta"). Reklo bi se da je ovdje podjela na subjekt-objekt odgođena do daljnjeg jer ne možemo iz takozvanog „objektiviteta" djela ekstrahirati niti djelovanje subjekta, niti djelovanje apsoluta. Riječ je o stalnom povratnom, dinamičkom djelovanju sva tri „činitelja" – djela, čovjeka i apsoluta, o su-stvaralaštvu. Međutim, pojavljuje se pitanje na koji se konkretan način prepoznaje istina u djelu, postoje li hermeneutičke smjernice o antropološkim specifičnostima interakcije čovjeka i djela, o vjerodostojnoj interpretaciji, te o dijaloškom karakteru djela. Budući da umjetnost nije egzaktna znanost, kako ćemo skepticima dokazati da nije riječ o subjektivnim stavovima ili o ukusima, već o istini djela? Interpretacija umjetničkog djela prošla je kroz razne faze u kojima se povijest i kritika umjetnosti često bavila više estetičkim nego umjetničko-stvaralačkim pitanjima. Tako se umjetnost izjednačavala s estetskim uživanjem, estetskim iskustvom, a kao kriterije procjenjivanja djela običavalo se uzimati pojmove poput lijepog, skladnog, harmoničnog. Ne uspijevajući svesti razumijevanje umjetnosti tek na pojam lijepog, skladnog, kasnije estetike uvode pojam umjetničkog genija. Za Immanuela Kanta estetsko zadovoljstvo izazvano je objektom koji nema svrhu i funkciju; a „smisao" takvog objekta je izazivanje bezinteresnog (estetskog) užitka kojeg Kant naziva sudom ukusa i koji je istinit za sve (Kant, *Kritika moći suđenja,* §9; cf. §§35–39). Druga pak stajališta interpretativni primat daju društvenom okviru u kojemu se djelo pojavljuje. Mišljenje da je umjetnost primarno društvena snaga, te da umjetnici imaju društvenu odgovornost, prvi je put razrađena od strane francuskih socijalista 19. stoljeća (Borchert, 2006, s.v. *social responsibility*). Zatim su tu i stajališta koja ukazuju na važnost intuicije. Henri Bergson kaže da je svijest kod čovjeka nadasve inteligencija, a da je mogla i morala ujedno biti i intuicija. Intuicija i inteligencija dva

su suprotstavljena smjera svjesnog rada, dok intuicija ide samim smjerom života, inteligencija ide u obrnutom smjeru i ravna se prema kretanju materije (Bergson, 1999, 101). Također, postoje i tumačenja umjetnosti kroz teoriju simboličkih oblika kao kod Ernsta Cassirera. Poststrukturalistička tumačenja za okosnicu svojim teorijama imaju ideju da ne postoji transcendentno svojstvo djela, a jedan od predvodnika takvog stajališta je Jacques Derrida.

Povijest estetike je povijest kruženja oko pitanja ljepote, forme, emocija, semantike, semiotike, društvenih relacija, intuicije. Pitanje kako je djelo nastalo nudi važnu informaciju o tome što ono jest, a odgovor na to pitanje je u umjetničkom nadahnuću kojeg je djelo otjelotvoreni govor, kao govor s apsolutnim. Arthur Danto u *Preobražaju svakidašnjeg* (1997) pokušava dati definiciju umjetnosti stavljajući umjetničku teoriju i interpretaciju na neki način ispred kontemplativnih svojstava djela, a Nelson Goodman u djelu *Jezici umjetnosti* (2002) kroz bavljenje simbolima, slikama, riječima također inzistira na umjetničkoj interpretaciji i razumijevanju djela, radije nego na njegovoj kontemplaciji. Interpretacija djela je bez daljnjega važna, ali se ne možemo složiti da je razumijevanje djela konačni cilj, niti da je ideja njegova krajnja postaja. Interpretacija nam pomaže da dođemo u kontemplativno stanje iz kojega u djelu vidimo svjetlucanje transcendencije, a ne ideje. Strukturalisti i poststrukturalisti su naglašavali važnost dekodiranja ili dekonstruiranja djela. Ovo se proširilo i na estetičko shvaćanje prirode, te se pojavila misao da bismo umjesto kontempliranja ljepote vodopada, cvijeta ili planine, trebali našu osupnutost temeljiti i na znanstvenom znanju o tome u što gledamo, jer što više znamo o predmetu promatranja, bogatije će biti naše estetsko zadovoljstvo (Borchert, 2006, s.v. *meaning and interpretation*). Ne možemo se u potpunosti složiti s tim, kada se u stanje kontemplacije zaplete racionalna misao, automatski se ispada iz tog stanja. Taj fenomen detaljno obrađuje psihijatar Gerald G. May u svojem djelu *Psihologija volje: uvod u kontemplativnu psihologiju* (2021) na što ćemo se također kratko osvrnuti. Zato su mnogi umjetnici, poput primjerice Paula Gauguina, putovali u nepoznate krajeve kako bi se doveli u kontemplativno stanje gledanja svijeta. Ne tvrdimo naravno da o nečemu trebamo što manje znati, već samo da će u trenutku kontemplacije racionalna misao to stanje omesti, pa je u okruženju u kojemu nismo opterećeni znanjem ili predrasudom lakše ući u takvu vrstu svijesti.

Da bi se razaznala istina nekog djela, ono najprije mora biti iskušavano, čemu je preduvjet kontemplativna svijest. Zato će skeptik, ako zaista želi doprijeti do istinitosti djela, morati odustati od intelektualne skepse kako bi ušao u kontemplativni dijalog s djelom. Drugi je bitan moment razaznavanje interpretativnog konteksta unutar kojega djelo živi svoj život

kao antropološki prostorno-temporalni smještaj varijabli iz kojih se naše razumijevanje dalje kreće prema razaznavanju transcendiranja djela, doticanju apsolutnoga. Valja nešto reći o odnosu ontoloških pretpostavki u pozicioniranju djela unutar interpretativnog konteksta, o polazišnim točkama interpretacije same. Algis Mickūnas problematizira odnos suvremene estetike i pretpostavljene ontologije i u tom smislu ukazuje na ograničenja u estetičkoj edukaciji u sljedećim točkama: 1) da se svijet sastoji od objekata koji posjeduju specifične karakteristike, umjetničko je djelo jedan takav objekt s karakteristikama kao što su ljepota, harmonija i jedinstvo koji izazivaju subjektivni osjećaj uvažavanja ili zadovoljstva, ali ne i razumijevanja; 2) navedeno implicira dihotomiju subjekta i objekta koja pretpostavlja da su oboje supstancijalni entiteti koji posjeduju specifične karakteristike i u međusobnom su odnosu. Tako umjetnički objekt posjeduje karakteristike, dok je umjetnički moment: a) objektivizacija umjetnikovih emocija ili ideja; b) emocionalni odgovor promatrača na umjetnikovu objektivizaciju; c) promatračeva objektivizacija emocija i ideja (Mickūnas, 1975, 43). Mickūnas na to daje opasku da dok god dominira ontologija supstancije s karakteristikama, bile one subjektivne ili objektivne, estetsko će podučavanje imati vrlo ograničen zadatak, a to je emocionalno samo-izražavanje i reakcija na takvo samo-izražavanje (Mickūnas, 1975, 45). To su najčešće pogreške koje se čine u interpretaciji djela, ali i pristup u kojem smo ostali do današnjih dana kružeći oko objektiviranja umjetnikovih ideja ili emocija, te odgovora promatrača na iste. Ustanovili smo međutim da se u umjetnosti duh odvaja od duše (neki to nazivaju i sublimacijom emocija putem umjetničkog djela) iz čega slijedi da bit djela nije sadržana u emocijama ili idejama, kao ni objektiviranju istih. Mickūnas također ukazuje da umjetničko djelo nije dano bez konteksta, te da čitanje umjetničkog djela uključuje čitanje ukupnog svijeta određene civilizacije (Mickūnas, 1975, 49). Kulturalni *a priori* tiče se strukture ljudske subjektivnosti i iskušavanog objektiviteta koji su shvatljivi samo unutar interpretativnog konteksta (Mickūnas, 1975, 48). No je li onda moguće da nas djela homerskoga doba, grčka tragedija, gotičko slikarstvo, renesansna arhitektura ne dotiču i da ih zapravo ne razumijemo jer egzistiramo izvan njihovog vremensko-običajnog dometa, njihove kulturalne apriorne baze? Dakako da nas dotiču i da ih možemo na način specifičan za razumijevanje umjetnosti razumjeti, tj. prepoznati njihovu istinitost. Što onda čini taj specifikum djela i razumijevanja istine u njemu? Kontekst je naime ne samo zastupljen u djelu, već i naprosto neizbježan jer je sve uvijek uronjeno u nekakav kontekst. To nije nešto što moramo uključiti u interpretaciju djela, nego iz interpretacije ne možemo isključiti. Kontekst sam ipak nije dovoljan niti za uspostavljanje, niti za razumijevanje djela, zato nas

zanima upravo ona specifičnost koja nadilazi svaki kontekst, bilo vremenski, bilo prostorni, čineći djelo umjetničkim-istinitim, budući da ono takvim biva tek nadrastajući kontekst, transcendirajući ga, nadvladavajući svoje materijalne i temporalne karakteristike. Władysław Stróżewski ukazuje na tri elementa koja su povezana s interpretacijom umjetničkog djela, a to su: 1) djelo; 2) skup prijedloga koji izražavaju njegov smisao, odnosno prijedloga koji čine interpretaciju djela; 3) transcendentna realnost. Odnosi između ove tri komponente mogu biti shvaćeni samo intuitivno (Stróżewski, 1981, 267). On tvrdi da djelo može postati istinito samo kroz interpretaciju prosudbi koje su izgrađene na njemu. Istinitost je prema njemu područje odnosa između interpretativnih prosudbi – utemeljenih na realitetu djela, i transcendentne stvarnosti. Interpretacija djela je ona koja je istinita, njezina istinitost je istinitost djela samog u stupnju u kojem je interpretacija vjerna s obzirom na samo djelo (Stróżewski, 1981, 268). Međutim, kako kaže, istinita interpretacija ne vodi uvijek do potvrde istinitosti djela u odnosu prema stvarnosti jer se može pokazati da su osjeti koje je djelo izazvalo potpuno ili djelomično u zabludi i zato izostaje odnos s transcendentnom stvarnošću (Stróżewski, 1981, 268-269). Interpretacija dakle može biti nevjerodostojna u odnosu na djelo (Stróżewski, 1981, 269). Što to u konačnici znači ako ne to da djelo u stvaralačkom smislu nastaje kao odnos kontingencije s apsolutom? Te da također, u receptivnom aspektu dijalogizirajući s djelom, stupamo u dinamični odnos s apsolutom. Ako smo istinu označili kao odnos relativnog i apsolutnog, to prema realitetu djela, njegovoj interpretaciji i transcendentu znači da istinitost djela nosi u sebi tri konstitutivne „varijable“ kao odnos: djelo, kontingenciju (stvorenje) i apsolut (Boga). Istinito ćemo od neistinitog razlikovati po prisutnosti transcendencije kroz imanenciju materije – to je ono što je u djelu vidljivo. Takva vidljivost nije nešto za što skeptiku možemo predočiti matematički izvod. Primjerice, hermeneutičkim pristupom ustanovljeno je da u nekom djelu izostaje transcendencija. Koje je ovdje jamstvo vjerne interpretacije u odnosu na transcendentnu stvarnost? Upast ćemo u zamku odnosa subjekta i objekta ako istinu djela okarakteriziramo njezinim „objektivitetom” koji nadolazi pomoću nečega transcendentnoga izvana. Jer je to „izvanjsko” ujedno i nutarnje. Ako je djelo istinito, transcendentna stvarnost je u njemu prisutna kao *ovdje* i *sada,* analogno s „već da“ Kraljevstva Božjeg. Kako autor dopire djelom do transcendentne stvarnosti, tako ono putem ovdje-i-sada-djela stiže natrag do primatelja. Djelo se preko svojih fizičkih granica „izlijeva” prema primatelju i u tom smislu Dodlek istražuje dijaloški karakter djela, gdje djelo oslovljava osobu (Dodlek, 2016, 273). Sukladno dijaloškom karakteru djela za Cascardija je umjetnost način djelovanja u kojem je djelovanje djela povezano ili raste kao odgovor na to

djelovanje, a ne u produkciji djela kao takvoj, u djelu kao objektu (Cascardi, 1998, 55). Budući da djelo oslovljava čovjeka, Dodlek smatra da takav govor zahtijeva i odgovor, te je mogućnost razgovora s djelom ključan element dijaloške estetičke misli (Dodlek, 2016, 273). Takav stav je ujedno i aktivno „razumijevanje" istinitosti koju skeptik ne može doseći induktivnom ili deduktivnom metodom, već dopuštanjem susreta s djelom u kojemu se dodiruje transcendentna stvarnost. Dodlek ukazuje da su i produktivna i receptivna strana estetskog iskustva važne za interpretaciju i komunikaciju djela jer ono ne postoji bez svojeg djelovanja koje pretpostavlja recepciju, primatelja kao aktivnog subjekta u čitanju djela (Dodlek, 2016, 269). Također i da nas djelo izdiže iz zarobljenosti u samo znanstveni bitak, i da se umjetničkim bitkom otvara područje preobrazbe zbilje (Dodlek, 2016, 265). O znanstvenoj pak spoznatljivosti umjetničkog djela, odnosno o istinitosti estetske prosudbe Anthony J. Cascardi upućuje na Kantovo definiranje područja estetike gdje su osjećaji zadovoljstva i boli zahvaćeni univerzalnošću neovisnom od zakona spoznaje i morala (Cascardi, 1998, 36). No poteškoća s estetskim sudom leži u činjenici da ove općenitosti ne postoje prije pojavljivanja dotične pojedinosti (Cascardi, 1998, 37). Ovdje se dakle potrebno suočiti s pitanjem iz Kantove treće Kritike: kako mogu pojedinačnosti koje potječu iz iskustva zadovoljstva i boli potvrditi valjanost koja je neovisna o općim kategorijama koje kao da stoje ispred njih, kako ove pojedinačnosti mogu stvoriti vlastite općenitosti (Cascardi, 1998, 39)? Ovakva pitanja generalno promašuju kako bit djela tako i njegov dijaloški potencijal jer su posljedica podjele svijeta na subjekt i objekt. Umjetničko djelo izmiče sudu kao onome kojemu je domena činjeničnost, no ne nužno i istinitost shvaćena kao odnos kontingentnog i apsolutnog. Iskušavanje djela izmiče općenitosti suda, spoznajno-činjenične općenitosti ne dosežu njegovu dinamiku nadnaravnog pojavljivanja koje se očituje kao svjetlucanje transcendencije i kao događanje istote bitka i znanja. Djelu zato pristupamo hermeneutički, no Cascardi se također pita o mogućoj pogrešci takvog pristupa u kružnoj logici. Budući da estetska refleksija uključuje oblik suđenja koji zahtijeva ne samu primjenu kriterija nego i njihovo otkrivanje, stoga cirkularnost estetskog suda može nalikovati također cirkularnoj logici hermeneutike (Cascardi, 1998, 45). Kružna je logika prisutna i u Heideggerovoj konstataciji da je umjetnik izvor umjetnosti, djelo je izvor umjetnika, te nijedno nije bez onog drugog, a umjetnik i djelo su svaki po nečemu trećem, a to je umjetnost (Heidegger, 2010, 9).

Hermeneutiku ne trebamo shvaćati kao metodu tumačenje djela već kao metodu uvođenja u djelo jer kritična točka stupanja u odnos s djelom nije njegovo razumijevanje nego komuniciranje s njime. Hermeneutika također na konkretan način može pomoći primatelju

usmjeravajući ga gdje da u dijalogu s djelom položi „pogled". Ono što u hermeneutici dolazi kao kružna logika jest činjenica da interpretacija djela počiva na iskušavanju djela samog, a ne u odnosu na neki realitet pomoću kojega se izvana može „očitati" istinitost djela. Ona pridolazi u dijalogu s djelom, a u zamjedbi transcendencije koja je djelu ujedno nutarnja i vanjska. Stoga hermeneutika ne može donijeti općenite sudove o djelu, već je u vrlo nezahvalnom položaju rizika zapadanja u subjektivnost, što nipošto ne znači da „predmet" svog proučavanja treba predati ontologiji subjekta i objekta. Moment kada u djelu počinje svjetlucati transcendencija znači upravo i njegovu istinitost, a do tog se momenta ne dopire bez kontemplativne svijesti i dijaloškog odnosa s djelom. Za hermeneutiku to znači: ukoliko je interpretacija vjerodostojna, utemeljena na realitetu djela i njegovog transcendiranja, iskušana u dijaloškom odnosu s djelom, utoliko ona kao odnos relativnoga i apsolutnoga postaje univerzalno čitljiva i na vidjelo izlazi istinitost djela. To zatim potvrđuje iskustvo drugih te povijesni hod umjetničkog djela.

3.1.3 Slučajnost-spontanost-improvizacija kao neproizvoljni momenti stvaralaštva

Nerijetko će umjetnici na pitanje kako su napravili neko djelo odgovoriti da im je tako „ispalo", da su htjeli napraviti nešto drugo, a dobili ovo, ili da su malo eksperimentirali s medijem. „Slučajnost" se na mnogim mjestima ispravlja kao pogreška, a u umjetnosti se uzima u razmatranje kao spontanost, improvizacija, eksperimentiranje i istraživanje mogućnosti medija. *Novum* koji se pritom dogodi, bilo da je riječ o umjetnosti u kojoj se čini da oponaša stvarnost, ili o nečemu manje sadržajno razlučivom, moment je kojem umjetnik teži, a koji najslikovitije potvrđuje tezu da je umjetnost oduhovljenje-oživljenje materije u Michelangelovom nestrpljivom uzviku *Mojsiju*: »Progovori!« Problem je međutim definiranje *novuma* kako u djelima klasične, tako i suvremene umjetnosti – ono je u krajnjoj liniji ono *živo* u djelu, a živo kao takvo nismo u stanju obuhvatiti pojmovno. Možemo mu se međutim približiti koliko nam to dozvoljava kako bismo doveli u razumijevanje živost živog kao novost novoga. Razliku između proizvođenja i stvaranja čini to što se proizvođenje događa serijski po prethodno utvrđenom postupku, dok u stvaralaštvu značajnu ulogu igra spomenuta slučajnost-spontanost-improvizacija. Pokazuje se kako se stvaralaštvo od proizvodnje razlikuje u tome što se u stvaralaštvo ulazi s isključenjem konceptualne predrasude, odnosno iz idejnog „ništa", iz slobode, no to ne znači da je ovdje riječ o proizvoljnosti. Opasnosti

slobode (naročito nakon što je u modernizmu probuđena sloboda stvorila do tad neviđenu stvaralačku dinamiku) da se uzme kao samodovoljnost, u postmodernizmu se razvijaju u njezino imperativno određenje. Time se otvorenost stvaralaštva modernizma povukla u postmodernistički racionalizam, a kao umjetnički ideal postmodernizma uspostavlja se koncept. Kao pozitivan odgovor na pitanje napušta li umjetnost moderne Aristotelovu misao da u umijećima ništa ne nastaje iz ničega, Milan Galović kaže da su se pojavile dvije mogućnosti; prva je umjetnost stvaranja gdje umjetnički objekti nisu prikazi realnih predmeta ni ideja, druga je mogućnost proizvodnja fiktivnih bića i njihovo prikazivanje u djelu. Galović primjećuje da je u oba slučaja riječ o odustajanju od prikazivanja unaprijed dane čiste ideje, i prikazivanju čiste ideje koje bi se uz pomoć djela otkrivalo kao umjetnička zbilja te ideje. Pravom stvaraocu ne prethodi unaprijed dana ni zbilja, ni ideja, ni predodžba, ni osjećaj, tako stvaralačka umjetnost nije oponašanje, prikazivanje, predstavljanje, ni puštanje da se u djelu pojavi nešto unaprijed dano u realitetu (Galović, 2008, 34). Štoviše, čini se da je umjetničkom djelu nemoguće da bude do kraja izvedeno kao ideja ili koncept. Uzmimo primjer slikara koji slika portret po živom modelu; na idejnoj razini zna da slika portret, a vjerojatno ima i koncepciju kao unaprijed osmišljeni način izvođenja kojim će pristupiti portretu. Ipak, nije moguće da taj portret bude izveden sasvim u skladu s idejom i zadanim načinom, čak ukoliko bi to umjetnik iz nekih razloga želio. To je neizvedivo i na nivou mimeze i na nivou ideje; kao što se stvar ne može posve izlučiti u ideji ili iskazu, tako ni ideja nije u stanju unaprijed posve anticipirati stvorenu stvar zbog toga što je ona sačinjena od materije, a materija pruža otpor. Slikar može u glavi imati sasvim preciznu predodžbu kakav portret želi napraviti, tehnički bi ga mogao realizirati približno onako kako je to i zamislio (ali nikad u potpunosti jer ne može do kraja predvidjeti kako će se stvari rasplitati na materijalnoj razini). Ali on to, osim u konceptualnoj umjetnosti, gotovo nikada ne čini. Zašto? Zato što zna da ideja ne može potpuno anticipirati naslikanu stvar, ali prije svega, najčešće i ne želi tako raditi jer se u dijalogu umjetnika (koji materijalu pristupa bez konceptualne predrasude) i umjetničkog medija dogodi mnoštvo slučajnosti-spontanosti-improvizacija. One ga na neki način (pre)usmjeravaju u postupku slikanja, pa zato ponekad čujemo da je djelo „tako ispalo". Riječ „ispalo" odražava dijalog, borbu, pustolovinu i dramu između umjetnika i medija, budući da medij uvijek pruža otpor. U toj dinamici odnosa, koji je sve samo ne mirni suživot umjetnika i medija, nastaju slučajnosti-spontanosti-improvizacije koje ga na neki način vode prema djelu. Stoga ideje uzima samo kao varijabilnu polazišnu točku na nepredvidljivom putovanju. Istinitost umjetničkog djela umjetnik traži u onom materijalnom medija boreći se s njime, zato

je u krajnjoj liniji nebitno je li umjetnik vjernik ili ateist. Djelo nastaje ako uspije oživljavanje materije u procesu istovremenog stvaranja i prepoznavanja istinitog kao nadahnuća koje za posljedicu ima da se u materiji pojavi svjetlucanje transcendencije.

Milan Damnjanović primjećuje da stvaralačka djelatnost sadrži isto toliko slučajnosti koliko i nužnosti (Damnjanović, 1988, 515). Ukazuje na paradoksalnost koju smo ranije spomenuli: da iskustvo nečega što izmiče volji stvaratelja upravo omogućuje njegovu stvaralačku djelatnost, inače bi ona bila tek mehanički dohvatljivo savršenstvo. Tu je i iskustvo umjetnika da se tijekom rada na djelu događa nešto što ne ovisi samo o njima (Damnjanović, 1988, 517). Značajno je da Damnjanović o odnosu determinizma i spontanosti u stvaralaštvu ističe sljedeće:

> Kritičko mišljenje ne može odbaciti determinizam, jer u svetu vlada neka zakonitost, pa dakle i zakonita povezanost stvaralačkog procesa, jer i u zaista novim delima postoji poredak, koji je u izvesnom smislu razumljiv, ali se zato ne svodi na ono što je prethodno dato, čime se opet ne odbacuje ni gledište o zagonetnoj prirodi stvaralaštva, jer u svetu postoji i spontanost. (Damnjanović, 1988, 405)

Hartmann naglašava da slučajnost ne umanjuje vrijednost genijalnosti koja se u velikoj mjeri sastoji upravo u sposobnosti iskorištavanja slučajnosti (Hartmann, 1968, 313). Upozorava pritom da umjetnička sloboda sadrži i svoje naličje, a to je proizvoljnost (Hartmann, 1968, 322). Problem slobode i proizvoljnosti za Hartmanna se javlja svugdje gdje umjetnost stvaralački teži nadilaženju pukog reproduciranja. No sloboda uvijek ima posla s određenom determinacijom iznad koje se izdiže, pa pod umjetničkom nužnošću ne treba misliti neko trebanje, već se ona nazire kao zakonitost povezujući djelo u jedinstvo (Hartmann, 1968, 327-328). Vidimo da unutrašnjom nužnošću djela Hartmann smatra ono što su kasnije estetike, odnosno teorije postmodernističke umjetnosti osporavale, a to je organska cjelovitost i jedinstvo djela kao dinamičke (otvorene) cjeline. Hartmann u okvirima modernističke estetike još uvijek podrazumijeva da se unutrašnja nužnost umjetničkog djela tiče međusobnog odnošenja dijelova i cjeline koje kao „imanentna istina" djela iskazuje skladnost cijele tvorevine (Hartmann, 1968, 329). Vidjet ćemo da Jagor Bučan (2019) u kontekstu suvremenosti upotrebljava sintagmu „uvjerljivost djela" kao njegovu istinitost, odnosno cjelovitost. Sloboda se po Hartmannu od proizvoljnosti razlikuje u tome što proizvoljnosti nedostaje unutrašnja nužnost kao princip jedinstva iz kojega se djelo formira (Hartmann, 1968, 330). Stvaratelj se nalazi u, kako kaže, mučno pipkavom položaju, tražeći uvjerljivo jedinstvo pokušava na različite načine, a često i njega samog uvjerava tek odobravanje promatrača (Hartmann, 1968, 330-331). U postmodernističkim djelima se kao suprotnost proizvoljnosti

pojavljuje koncipiranost djela koja posjeduju (logičko) jedinstvo, no ne nužno i umjetničku uvjerljivost. To je slučaj s konceptualnim slikarstvom. Umjetnici grupe *Art & Language* koji su u djelu *Portret Vladimira Iliča Lenjina s kapom u stilu Jacksona Pollocka* (Prilog br. 1) za idejno polazište uzeli Lenjinov portret, a kao koncepciju Pollockov način slikanja (Prilog br. 2), u ovoj kritici tradicionalnog slikarstva propuštaju razumjeti značaj slučajnosti-spontanosti-improvizacije kojima Pollock ne proizvoljno već namjerno i slobodno, ostavlja prostor. *Action painting* nije slikarstvo potpune proizvoljnosti već je riječ o slikarski kontroliranoj slučajnosti gdje je potrebno odmjereno predvidjeti gdje baciti koju boju, dok je kod portreta Lenjina riječ o nasilju ideje nad likovnošću i kompozicijom. Najbolje to možemo vidjeti u ritmu koji je itekako promišljen u Pollockovim djelima, a koji je u djelu *Art & Languagea* proizvoljan. Stoga je djelo *Portret Vladimira Iliča Lenjina s kapom u stilu Jacksona Pollocka* u svojoj kritici tradicionalnog slikarstva mehaničko. To je važan moment jer na ovom mjestu razaznajemo istinitost od neistinitosti djela i govorimo o kriteriju istine u konkretnom umjetničkom djelu. Točno je i da institucionalna legitimnost portreta Lenjina osim u kritici tradicionalnog slikarstva stoji i u političkoj poruci o hladnoratovskim odnosima. No ta poruka, ukoliko nije na neki način sastavni dio cjeline koja se uzdiže iznad materijalnog, nadilazeći ne samo puku materijalnost djela nego i dijalektiku misaonog, nema umjetničku dubinu, cjelovitost i uvjerljivost. Ona u maniri pamfleta „skriva" portret Lenjina u pollockovskim mrljama boje. Budući da ovo djelo u svojoj poruci o hladnoratovskim odnosima ostaje u dijalektici misaonog, premda na uvjetno duhovit način, to nije bilo dovoljno da uđe u područje transcendentnog. Najbolji način da ovo testiramo jest da osluhnemo zove li nas djelo da ga ponovo i ponovo pogledamo. Suprotno od toga je da kada shvatimo poruku, djelo je „konzumirano" i nemamo ga više želje pogledati ponovo jer smo ga razumjeli. Štoviše, nismo ga trebali ni vidjeti da bismo ga mogli razumjeti, mogao nam ga je netko prepričati.

Da u umjetnosti postoji slučaj koji se opaža i proizvedeni slučaj, to smatra Peter Bürger. O slučaju koji se opaža kaže da nastaje u protestu protiv svrhovito-racionalnog društva (Bürger, 2007, 89-90) i tu možemo ubrojiti dadaizam i nadrealizam, dok kod slučaja koji se proizvodi razlikuje neposrednu i posrednu proizvodnju slučaja. Prva se pokazuje u *tašizmu, action paintingu* i drugdje gdje je žrtvovano namjerno oblikovanje u prilog spontanosti, a subjekt je bez prisila i pravila oblikovanja po Bürgeru bačen u praznu subjektivnost pa je i rezultat slučajan u lošem smislu te riječi. On smatra da ovdje protest protiv momenta prisile vodi u proizvoljnost, koja se naknadno može tumačiti kao individualni izraz (Bürger, 2007, 90). No rezultati ni kod *tašizma*, ni kod *action paintinga* nisu zapravo proizvoljni premda su

slikari dopuštali slučaju-spontanosti-improvizaciji da ih vodi kroz proces. Promišljenost likovne cjeline, umjetnička uvjerljivost djela, vidljiva je kako iz kompozicijskih silnica, tako i ritma, ekspresije, međudjelovanja boja i svega onoga o čemu se inače vodi računa pri slikanju portreta, mrtve prirode ili apstrakcije. Ako priđemo posve blizu Velázquezovim slikama, primijetit ćemo da je riječ o gotovo divljačkom bacanju manjih ili većih grudica boje po platnu, a rezultat je realistička slika. „Proizvoljno" nabačene mrlje boje tvore u konačnici glavu, figuru, odijelo, pozadinu, itd. Ukoliko je slikar u stanju uz pomoć slučajno-spontano-improvizirano nabačenih mrlja boje uspostaviti figuraciju na umjetnički uvjerljiv način, te ukoliko je umjetnička uvjerljivost (a ne figurativni prikaz) ključ djela, zašto to ne bi bio jednako u stanju kada radi apstrakciju? Izdvojivši bilo koji segment Velázquezove slike, susrest ćemo se s apstraktnim slikarstvom. Navodeći primjer mrlja boje na portretu Fransa Halsa koje su ujedno i nosnica i pikturalna činjenica, Jagor Bučan obrazlaže da sve što je na slici prikazano, uspostavljeno je materijalnim čimbenicima istodobnim s prikazom. Istaknuvši da je renesanso slikarstvo u mimetičkim nastojanjima takvu dvojnu prirodu slikarske geste nastojalo prikriti bez vidljivih šavova, i da je moderno slikarstvo ovaj procijep između prikaza i prikazanoga rastočilo kako bi prikaz bio izjednačen s prikazanim (mrlja boje ne predstavlja ništa drugo osim samu sebe), zaključuje da je u slikarstvu logično ono što je uvjerljivo (Bučan, 2019, 20-21). Stoga kategorija praznog u slici nije nikakva mistifikacija nego konstitutivni princip likovne tvorbe, a to prazno Bučan naziva mjestom „neizrecivog" budući da se ne može svesti na jednoznačnu, pozitivnu činjenicu. Stoga kaže:

> Pozitivno možemo mjeriti tragove njegove prisutnosti u dispoziciji oblikâ unutar slike, u rasporedu silnica koje reguliraju formativne i perceptivne snage. No, sâmo generativno načelo izmiče opažaju; ono je mjesto na koje ne možemo položiti pogled, mjesto koje – opet paradoksalno – ostaje skriveno upravo očitošću vidljivih sastavnica slike. (Bučan, 2019, 123)

Kontemplativni je čin za Bučana prvi stupanj u percepciji slike (Bučan, 2019, 140), a ono „čisto vidljivo" koje je područje najveće gustoće u slici, budući da se tu ostvaruje punina njezine pojavnosti, ujedno je i ono najpraznije u slici (Bučan, 2019, 255). To je područje naime obilježeno kretanjem pogleda k mjestima koja se metaforički gibaju i koja upravo svojim odnosnim ulogama omogućuju kretanje pogleda u slici – a takvo kretanje pogleda nije proizvoljno, riječ je o skokovitim pokretima oka koji slijede strukturnu organizaciju površine slike, pa je ono uvijek planirano i organizirano, ističe Bučan. Ukazuje da se slikar ovdje služi specifičnom likovnom inteligencijom kako bi pokrenuo, njima upravljao i stavljao u odnose kompozicijske silnice. Ističe da se taj postupak kao bitni čin slikanja može preklapati s

programatskim, doživljajnim i materijalnim djelatnostima, no o njima nije ovisan i nalazi se s onu stranu takvih djelatnosti. Bučan upućuje i na obrazovnu tradiciju kao na iskustvo tradicionalno slikarskog; da je ponekad poželjno da slikar prilikom realizacije djela sva svoja slikarska znanja sam stavi u modus „neznanja“ kako bi izbjegao odveć kontrolirajuće intencije (Bučan, 2019, 260). Naime, kako bi mogao ostaviti prostor za slučajnost-spontanost-improvizaciju, budući da samo znanje i iskustvo nisu dovoljni za ostvarenje *novuma* u djelu. Jer je kod istine kao kriterija umjetničkih djela riječ o odnosu apsolutnog i relativnog, momenti kontrolirane slučajnosti-spontanosti-improvizacije odrazi su odnosa gdje relativno, premda aktivno djeluje u otjelotvorenju djela, pušta da bude vođeno u tom procesu od strane apsolutnog.

3.1.4 Biti novim (novost novoga)

U pitanju stvaralaštva pojavljuju se i stajališta prema kojima umjetnost nešto čini vidljivim, pa je tako Paul Klee izraz da umjetnost »ne ponavlja vidljivo nego čini vidljivim« razumio kao otvaranje, a ne kao stvaranje iz ničega (Galović, 2008, 35). To je jedan od načina shvaćanja umjetnosti, a o činjenju stvari vidljivima u strategijama suvremene umjetnosti u svojoj zbirci eseja piše i Boris Groys (2006). Ovaj je teoretičar suvremene umjetnosti ustvrdio da je diskurs o nemogućnosti novoga u umjetnosti posljednjih desetljeća postao osobito raširen, te da je u namjeri da stvaramo istinski živu umjetnost potrebno odgovoriti na pitanje kako i pod kojim uvjetima umjetnost izgleda živom, jer za njega biti živim znači zapravo biti novim (Rukavina, 2019, 206). Groys podsjeća da u moderni postoji tradicija napada na povijest i muzeje i to u ime istinskoga života. Budući da muzej prihvaća jedino stvari koje uzima iz stvarnog života, tvrdi da je to razlog zbog kojeg umjetnici žele da „njihova” umjetnost izgleda živom i stvarnom – jer ono što je već predstavljeno u muzeju doživljavamo kao nešto prošlo (Groys, 2006, 106-107). Svaki umjetnik po njemu ima svog „unutarnjeg kustosa” koji mu kazuje što više nije moguće raditi, a muzej daje prilično jasnu definiciju kako treba izgledati umjetnost da bude živom; ne smije naime izgledati kao stara umjetnost koja se predstavlja u muzejima (Groys, 2006, 111). Tako biti novim podrazumijeva biti drugačijim i biti nedavno načinjenim. Groys upućuje na Kierkegaardovu suprotnu tvrdnju da biti novim ne znači biti drugačijim, te da se određena razlika prepoznaje kao takva tek zato što imamo sposobnost identificirati razliku kao razliku (Groys, 2006, 112-113). Za Kierkegaarda

nema takve stvari kao što je „novi" automobil – novo je razlika s onu stranu razlike, a primjer takve razlike za njega je Krist (Groys, 2006, 113-114). Povlačeći paralelu, kao primjer razlike s onu stranu razlike (shvaćene kao razlike između svakodnevne stvari i umjetničkog djela) Groys uzima primjer Duchampovog *ready-madea* (Groys, 2006, 114). Dodaje da bi međutim danas novo umjetničko djelo bilo uistinu novo, ono ne smije ponavljati stare razlike između umjetničkih objekata i običnih predmeta jer je takvim ponavljanjem moguće tek stvoriti drugačije, ali ne i novo djelo. Po Groysu novo može biti doživljeno kao novo samo ako proizvodi učinak beskonačnosti i otvara beskonačni pogled na stvarnost izvan muzeja, ali se takav efekt beskonačnosti može predstaviti jedino unutar muzeja. To je po njemu i glavna uloga muzeja, da omogući zamisao beskonačnog svijeta izvan muzeja. Nova umjetnička djela mogu ispuniti tu ulogu samo kroz relativno kratko razdoblje jer će se staro zamijeniti s novim u namjeri da se obnovi romantično osjećanje beskonačne stvarnosti (Groys, 2006, 115). No čini se da ovakvo shvaćanje podrazumijeva *novum* kao nabrajanje, a ne kvalitativno i kao odnos. To se potvrđuje u Groysovom mišljenju da se novo ne pojavljuje u samom povijesnom životu iz nekog skrivenog izvora, kao što se ne pojavljuje ni obećanje skrivenog povijesnog smisla (što je ateistički pogled na stvari). Proizvodnja je novog tek pomicanje granice između kolekcioniranih predmeta i svakodnevnih predmeta izvan zbirke koje, zamjenjujući stari novim postavom, uvijek iznova proizvodi efekt novine, otvorenosti i beskonačnosti (Groys, 2006, 121). Groys na ovome mjestu zaključuje da muzej nudi mogućnost uvođenja uzvišenoga u banalnost, te da je to jedino mjesto na kojemu su još moguće inovacije (Groys, 2006, 134). U tom smislu povlači spomenutu paralelu s Kristom kao čovjekom koji je u uzvišenju Bog, i *ready-madeom* koji od banalnog postaje umjetničkim objektom (Groys, 2006, 114). Pritom briše značajnu razliku da Krist nije poput *ready-madea* proglašen Bogom, nego za kršćane jest pravi Bog, dok je kod *ready-madea* riječ o tomu da se svakodnevnom predmetu izjavno pridaje značenje umjetničkog objekta. To je obrat u kojemu umjetnička vrijednost djela ne proizlazi iz drame stvaralaštva i ono ovdje ne nosi istinitost kao plod odnosa relativnog i apsolutnog. Kod *ready-madea* „aura" (ako je tako možemo nazvati) djela je jednokratna pa zaista ne podnosi ponavljanje jer ne biva novom nego samo drugačijom i stoga zahtijeva zamjenjivanje starog novim. Za razliku od Krista gdje je ona trajna jer on auru čini aurom, te *uvijek novom,* pritom *uvijek novo* ovdje znači: živo, stoga novo. I za razliku od kvalitativnog pristupa materiji umjetničkog djela unutar kojeg je moguće da se istim starim sredstvima uvijek dolazi do novog-živog.

Žarko Paić smatra da je za razumijevanje fenomena novosti u avangardnoj umjetnosti

metodičko isključenje Boga i religije prvi korak do ateologijske biti svijeta. Iz toga nadalje avangardna umjetnost sebe otvara zajednici, a pitanje o novome naslanja se na pretpostavku da je kultura ljudska tvorevina (Paić u: Groys, 2006, 137-139). *Novo* ovdje razumijevamo iz Paićevog tumačenja modernizma-postmodernizma u *Posthumanom stanju* u kojemu se umjetnost usklađuje s tehno-znanstvenim dovršenjem svijeta (Paić, 2011). Po Paiću Groysova je kulturalna ekonomija dualna metafizika novoga koja raspoređuje svijet na dva velika područja: profani prostor i kulturalni arhiv. Kako takva kultura sjećanja brzo izmjenjuje svoje „proizvode", tako sve „novo" pohranjuje na CD-romove, videovrpce i sl. unutar spremišta muzeja, knjižnice, arhiva (Paić u: Groys, 2006, 140). Neizbježno je dakle pitanje čemu uopće spašavati takvu umjetnost povratkom na izvore ako se ne razriješi problem novosti novoga (Paić u: Groys, 2006, 142)? Katarina Rukavina kod ovog problema analizira Groysovu interpretaciju aure umjetničkog djela kako ju je uspostavio Walter Benjamin (Benjamin, 2006). Groys naime smatra da pojava tehnologije reprodukcije ne znači nestanak razlike između originala i kopije kao takve, jer original i dalje ima auru koju kopija nema (Rukavina, 2019, 207). Groysova je tvrdnja utemeljena na uvjerenju da aura umjetničkog djela nije nestala i da original ima posebno mjesto kojim je upisan u povijest, a kako kopiji nedostaje autentičnosti, ona je bezmjesna, virtualna i ahistorijska, te se od samog početka pojavljuje kao potencijalno umnožavanje. Budući da po njegovom mišljenju Benjaminova interpretacija razlike između originala i kopije (Benjamin, 2006) ne otvara samo mogućnost stvaranja kopije iz originala, nego i stvaranja originala iz kopije – primjerice kada svi (bezmjesni, virtualni i ahistorijski) dokumenti u instalaciji postaju originalom – izvjesno je da instalacija na taj način stvara originale iz kopija (Rukavina, 2019, 208). Rukavina ističe da se Groysova misao pokazuje dalekosežnom za razumijevanje pojma stvaralaštva u kontekstu suvremene umjetnosti. No i da Groysovo obrazloženje nastanka originala iz kopije ne rješava problem novoga koji u suvremenoj umjetnosti kao „novost novoga" ostaje apsolutna (i neobjašnjena) vrijednost (Rukavina, 2019, 209). Paićeva stajališta o tom pitanju korespondiraju s Rukavininim u zapažanju da u moderni *institucija umjetnosti* postaje ono što umjetnosti daje legitimnost priznanja, i da je tu riječ o bezuvjetnoj vladavini novoga. Definicija umjetnosti koja podrazumijeva da priznanje umjetničkim dolazi iz svijeta umjetnosti, a da pritom isključuje metafizičko utemeljenje, u najmanju je ruku problematična (Paić, 2011, 75). Transcendentalni status umjetničkog djela u institucionalnom prostoru izlaganja ostaje nepropitan, pitanje o tome što omogućuje da ono *novo* legitimira što je umjetnost, a što nije, je izvan rasprave, i Paić to smatra temeljnim paradoksom suvremene umjetnosti jer je na taj

način isporučena na milost i nemilost aktualnosti (Paić, 2011, 76). U umjetnosti se danas ne vidi problem oko toga što ona nema metafizičko utemeljenje, transcendentalnog se statusa odrekla u avangardi kako bi se „približila životu". Dogodilo se međutim suprotno, od života se izolirala te tako postala dehumanizirana. Dodlek ukazuje na hermetizam i izolaciju kulturno-umjetničkih elita koji jesu dehumanizirajući stoga što apsolutiziraju individualni umjetnički izraz bez ikakvih kriterija (Dodlek, 2019, 760). Ono što je nekad bio odnos „neba" i „zemlje" sada je u cilju postizanja životnosti spušteno na zemlju, te se čini da transcendentalni status umjetničkog djela nije tek nepropitan, već svjesno dokinut. Dodlek upućuje na Berdjajevljevo viđenje izlaza iz te situacije u priznanju duhovnog i transcendentalnog načela i uspostavi nove ravnoteže između ljudskog i božanskog vrela stvaralaštva (Dodlek, 2019, 762). To je svjetlo *uvijek novog starog* pa ono ne podrazumijeva neku vrstu regresivnog ili reakcionarnog povratka na staro, već ponovnu i suvremenu uspostavu odnosa vertikale i horizontale.

Novum se kao srž umjetničkog djela pojavljuje na kvalitativan način, no valja ga kao izraz odnosa relativnog i apsolutnog specificirati u području suvremenosti i duhovnosti, a ne tek u kontekstu aktualnih društvenih okvira. Kada diskurzivnost koja je presjekla svoju vezu s vertikalom (transcendentnim) postane temelj umjetnosti, tada se *novum* degradira u originalnost, a originalnost pod svaku cijenu pokazatelj je imperativa slobode. Miško Šuvaković primjećuje da originalnost dobiva na važnosti upravo u trenutku kada se gubi transcendentna veza umjetnika i asimetričnog Drugog, te kada umjetnik počinje stvarati iz individualiziranih ili društvenih intuicija. Ističe da su u modernističkoj umjetnosti bila dva pristupa originalnosti, prvi koji se temeljio na važnosti autorstva i originalnosti, i drugi po kojemu je originalnost iluzija jer uvijek postoje vanjski uvjeti koji definiraju pojavu određenog tipa rada. Šuvaković smatra da se u ovom drugome shvaćanju pojavljuje paradoks gdje umjetnik uporabom tehnoloških sredstava, ili uporabom postojećih predmeta masovne potrošnje, ili kolektivnim radom, stvara impersonalno djelo odričući se originalnosti na nivou izvođenja, ali zadržavajući je na nivou koncepta. Tu se, kako zapaža, događa odvajanje pojma autora od pojma izvođača, a pojam se originalnosti integrira unutar koncepta, projekta ili ideje. Pojavljuju se i teorije po kojima subjekt nije uzrok djela, nego su djelo i svijet pokretači koncepcije subjekta i njezinih identifikacija, a Šuvaković podsjeća da su ove teorije temelji postmoderne bez subjekta i originalnosti, te se kao protu-reakcija pojavljuju i umjetnici druge moderne (ili modernizma poslije postmodernizma) koji su kritički pristupili vladajućoj ideologiju smrti subjekta okrećući se pitanjima identiteta, bića, originalnosti (Šuvaković, 2007,

433-434).

U ovom smo dijelu ispitali važnost „ništa”, slučajnosti-spontanosti-improvizacije i *novuma* u stvaralaštvu, a njihov pravi domašaj pokazat će se u povezanosti s apstraktnim oblikovnim principom gdje je slučajnost-spontanost-improvizacija manifestacija ovog principa, *novum* je njegov plod, a „ništa” je njegov potencijal.

3.1.5 Pojam „ništa” u filozofiji i stvaralaštvu

U narednom ćemo segmentu rada propitati postoji li u stvaralaštvu otvoreni prostor slobode samo kada se u idejnom smislu stvara iz „ništa“. Ponovit ćemo da „ništa“ i sloboda nisu ista stvar, „ništa“ uopće ne postoji, dok je sloboda čistina unutar bića. Otvoreni prostor slobode kako u biću, tako i stvaralaštvu, postoji sve dok biće s njime surađuje i dok kontrolu nad njime ne preuzme diskurzivna misao. Kako bi se stvaralaštvo obranilo od takve preuzetnosti, ono mora na neki način postati apofatičko i „pobjeći“ od diskurzivne misli u idejno „ništa“, te iz toga stvarati u slobodi.

U istraživanju pojma „ništa” obradit ćemo Heideggerovo, Welteovo, Sartreovo i Berdjajevljevo stajalište. Od spomenutih mislilaca odnosom se stvaralaštva i „ništa” bavio Berdjajev, dok je doprinos ostalih u tumačenju tog pojma općenito filozofski. U našem istraživanju „ništa” je usko povezano sa slobodom te ga promatramo kao dio stvaralačkog procesa u kojemu je zajedno sa slučajnošću-spontanošću-improvizacijom, te *novumom*, sastavni dio apstraktnog oblikovnog principa. Racionalizacija nastupa presijecanjem vertikalne osi (transcendencije) koja zajedno s horizontalnom (društvo, kultura, itd.) čini dinamiku su-stvaralaštva. Ono što za čovjeka ostaje nakon pucanja odnosa između vertikale i horizontale je samo horizontalna, društvena os. Ukoliko u takvom društvu i njegovim terminološko-komunikativnim postupanjima ostaju uklopljeni pojmovi koji su nastali još za postojanja vertikalno-horizontalne protočnosti, oni su sada u funkciji neke vrste fosila – nisu živi, a nastavlja „živjeti” samo njihova forma. Tako su postali objektom, a ne živom komunikativnom „monetom”, što je dovelo do njihove objektivizacije-racionalizacije gdje je mišljenje određeno pojmom, a nije tako da se pojam-predodžba-spoznaja uspostavlja mišljenjem. Što se u konačnici i ne može nazvati mišljenjem. U tome je nastala jedna vrsta pomaka između stvarnosti koja se živi i jezika koji je, zbog nemogućnosti tako brze promjene, preuzet iz jedne stvarnosti koja se ne živi odozgora prema dolje. Odnosno, u

kominikaciji/jeziku su ostali primjerice pojmovi vrijednosti, morala i sl., no oni nemaju svoje stvarno utemeljenje ukoliko to ne podrazumijeva postojanje apsolutnog kriterija. Kako se na izvjesnoj razini osjeća ova lažnost, tako se ipak nastoji doći u autentičnost življenja i govorenja, ali se to čini na kompenzacijski način generiranjem još više riječi, koje imaju još manje značenja. Društveni se diskurs stoga mijenja i u jezičnom smislu, pa u govoru možemo zamijetiti sve više izraza koji podržavaju ovu racionalizaciju, a ne misle pojam koji nude. A zapravo smo u prilično velikom problemu: nitko više ne uzima jezik za ozbiljno. Ovom ćemo se racionalizacijom kao odvajanjem diskurzivnog od duhovnog baviti u kontekstu istraživanja istine u umjetnosti. Jedan od aspekata racionalizacije povezan je sa stvaralaštvom iz idejnog „ništa" gdje je ono zamijenjeno sa stvaralaštvom iz konceptualne predrasude. Zato ćemo u ovome dijelu razmotriti "ništa" najprije u općenito filozofskom, a zatim i u smislu koji je u vezi sa stvaralaštvom.

Heidegger „ništa" povezuje sa smrću te u tom smislu smrt smatra krajnjom mogućnošću, odnosno mogućnošću apsolutne nemogućnosti tubitka. „Bačenost u smrt" najviše se pokazuje u osjećaju tjeskobe;

> Tjeskoba pred smrću jest tjeskoba 'pred' najvlastitijim, neodnošajnim i nenadmašivim Moći-biti (Heidegger, 1988, 285)

„Ništa" stavlja u relaciju sa smrti na način da ono određuje ljudski odnos prema smrti kao nemogućnosti moći-biti, u tjeskobi se tubitak nalazi pred „Ničim" moguće nemogućnosti svoje egzistencije (Heidegger, 1988, 302). Heidegger u svojem predavanju iz 1929. g. pod nazivom *Was ist Metaphysik* propituje postoji li „ništa" zato što postoji nijekanje, ili nijekanje postoji zbog „ništa" zaključivši da nijekanje ovisi o „ništa" (Heidegger, 1929). Kako tu-bitak može biti unesen u „ništa" budući da ono *nije*? To je moguće jedino na način da „ništa" zamislimo kao ništavilo. Ništavilo je, za razliku od „ništa", egzistencija koja teži vlastitom poništenju, pa se tjeskoba ne događa pred nadirućim (nemislivim) „ništa", već pred onim što možemo misliti kao umanjenje bitka i težnju njegovom ukinuću.

Bernhard Welte naziv „ništa" daje ne-opstojanju kao onomu bivšeg i budućeg cijelog čovječanstva (Welte, 2016, 57). O „ništa" ne bismo mogli govoriti kao o neospornoj činjenici kad se „ništa" ne bi pojavljivalo kao danost, a za njega to znači iskusiti da nas nekoć nije bilo tu, i da nas jednom neće više biti tu (Welte, 2016, 58). Ukoliko „ništa" kao ono iskustveno ima neku pozitivnu crtu, o njemu se može nešto reći; tko iskušava i vidi da svi jednom nećemo biti tu, taj to iskustvo može razumjeti kao iskustvo ništavnog „ništa", ili kao iskustvo

apsolutne skrivenosti gdje će u prvom slučaju reći da tu nema ničega, a u drugom da tu ništa ne vidi (Welte, 2016, 59). Welte smatra da dvoznačnost u kojoj se ne da odlučiti pripada iskustvu onoga „ništa“, gdje nalazi i pozitivnost takvog iskustva budući da se ono „ništa“ pokazuje kao viđeno „ništa“, a to viđeno je dvoznačno jer osoba ne može znati je li stupila u prazan prostor, ili u prostor u kojem se iskustvu uskraćuje ono što bi unutra moglo biti. Obje mogućnosti drži otvorenima zbog nemogućnosti razlikovanja ništavnog „ništa” od „ništa” apsolutne skrivenosti (Welte, 2016, 60). Za njega je smisleno ljudsko postojanje moguće tek ukoliko „ništa” nije puko prazno ništa nego skrivena prisutnost beskonačne i bezuvjetne moći koja svemu daje i čuva smisao (Welte, 2016, 70), te naglašava da „ništa“ kao prisutnost beskonačne moći jest kao ne-nešto, kao ne-biće i ono *drugo* spram svega bića (Welte, 2016, 72).

Jean-Paul Sartre također postavlja pitanje proizlazi li „ništo” (prijevod: Daniel Bučan) od niječnosti ili je pak „ništo”, kao struktura zbiljnoga, izvor i osnovica niječnosti. Za njega se ne-bitak pojavljuje uvijek u okvirima nekog ljudskog stava (Sartre, 2006, 35). „Ništo” – koje nije – može imati postojanje samo od drugoga, ono svoje bivanje ima od bitka, a ne-bitka ima samo na površini bitka (Sartre, 2006, 45-46). Sartre objašnjava da je „ništo” okruženo bitkom sa svih strana i istodobno je isključeno iz bitka, te smatra da Heidegger s pravom inzistira na tome da nijekanje svoj temelj izvodi iz „ništo” pa „ništo” utemeljuje nijekanje zato što kao svoju bitnu strukturu sadrži ono *ne* (Sartre, 2006, 47-48). „Ništo” utemeljuje nijekanje kao *čin* stoga što je ono nijekanje kao *bitak*, a mogućnost nijekanja Sartre vezuje uz postojanje kao „ništo svijeta”. Ali ga ne stavlja u slobodu bića već mu dodjeljuje bitak pri svijetu:

> Ništo može biti ništo samo ako se izrijekom ništi kao ništo svijeta; to jest tako da u svome ništenju izrijekom bude usmjereno na ovaj svijet da bi se uspostavilo kao odbacivanje svijeta. Ništo u svom srcu nosi bitak. (Sartre, 2006, 48)

„Ništo” se može ništiti samo na pozadini bitka, te ako „ništo” može biti dato, onda to nije ni prije ni poslije bitka, niti izvan bitka, već u samoj srži bitka (Sartre, 2006, 51). Ukoliko je nijekanje moguće samo u odnosu na ono što već postoji kao negacija nečega što već jest, tada ono ne proizlazi iz „ništa” već iz diskurzivne moći mišljenja koja raspolaže antinomijom izrečenom u Welteovom zapažanju da tko iskušava i vidi to da svi jednom nismo bili i nećemo biti tu, taj može to iskustvo razumjeti kao iskustvo ništavnog „ništa“ – gdje „ništavno ništa” nije isto kao i „ništa” apsolutne potencije. „Ništavno ništa” je ono koje ima iskustvo postojanja, stoga i svoj stav o ne-bivanju temelji na bivanju onoga što već jest, a čega jednom

neće više biti, a ne na nemislivom „ništa". „Ništavno ništa", s obzirom na iskustvo nastajanja i nestajanja, poništava ono što već jest – ova negacija je dijalektički izraz diskurzivnosti mišljenja – ali ono što *nije* ne može misliti. Ako dakle za nešto tvrdimo da nije, tada to tvrdimo u odnosu na ono što jest. Na primjer, kada za plavu boju tvrdimo da nije crvena, naša tvrdnja počiva na poznavanju i plave i crvene boje. Možemo reći da to nije crvena boja u apsolutnom smislu, ali ta tvrdnja ne počiva na apsolutnosti *nije* (odnosno na nijekanju koje bi proizlazilo iz „ništa", zato što nijekanje ne proizlazi iz apsolutnog „ništa" već iz diskurzivnosti mišljenja i slobode volje), već u odnosu na ono što (relativno) poznajemo i crvenim i plavim. Naše nijekanje nije apsolutno, već je u odnosu spram onoga što znamo o onome što niječemo, a sama mogućnost nijekanja ne proizlazi iz apsolutnosti „ništa" (ono je nemislivo u apsolutnom smislu) već dijalektike mišljenja. To znači da o onome „ništa" mi ne znamo ništa zato što ono ne postoji, a ne može nešto nepostojeće biti temeljem nijekanja. To se čini u dijalektici mišljenja, uz pomoć iskustva nastajanja i nestajanja, a ne temeljem stvarnog ne-bivanja koje kao iskustvo nije moguće. „Ništa" nema bitak, i ne sadrži „ne" već je ono apsolutna potencija. Ništavilo je pak nešto drugo, ono je težnja ka ne-biti.

Josip Kribl objašnjava kako Berdjajevljevo tumačenje slobode ne ulazi u okvir tradicionalnog učenja o slobodi volje, zato što je sloboda po Berdjajevu nestvorena, nije ju Bog proizveo. Sloboda ne trpi određenja pa stoga po Berdjajevu postoji u prapočelu bez temelja, *Ungrundu*, koji kao bestemeljno prapočelo jest „ništa" (Kribl, 1973a, 21). Sloboda je zbog njezine neizvodivosti ni iz čega, i nesvodivosti ni na što, po Berdjajevu neutemeljeni temelj bića i kao takva fundamentalnija od svakog bića (Berdjajev, 2014, 126). Primijetit ćemo da ako je sloboda fundamentalnija od bića, i ako je ona nešto što ga kao biće „nosi", takvoj egzistenciji ne možemo nijekati entitet neovisan od bića, to joj jamči njezina bestemeljnost. I eto nas kod nikad odgovorenog pitanja: gdje je smjestište ovih entiteta kao ezgistencijala ili kao ideja ako nisu ni u biću, ni u Biću?

Za Berdjajeva sloboda je beskrajno dubok zdenac čije je dno konačna tajna, a dijeli je na božansku i đavolsku slobodu (Berdjajev, 2014, 126-128) – zbog ove mu je podjele bilo potrebno da slobodu odvoji od Boga jer u njemu ne može biti nikakvog zla. Tu se oslanja na Böhmeove uvide o zlu; iz *Ungrunda* odnosno *Bezdana* se rađa svjetlost (Bog), a zlo nema izvor u Bogu koji se rodio, već u temelju Boga, u *Bezdanu* iz kojeg potječu i svjetlost i tama (Berdjajev, 2014, 130). Božanstvo kao Böhmeov *Ungrund* temeljnije je od Boga – Oca, Sina i Duha (Berdjajev, 2014, 283). Bogdan Lubardić Berdjajevljev *Ungrund* predstavlja kao božansko „ništa", ali ne kao nekakvo apsolutno „ništa" slično Sartreovom „néant"; bez-

osnovan je, iako svaka druga osnova potječe iz njega, te se pokazuje kao volja u kojoj „ništa" žudi postati „nešto" (Lubardić, 2003, 14-15). Primjećuje da je i volja kod Berdjajeva kao *Ungrund*, apsolutno neodređena i neuvjetovana, pa se može pojaviti kao čista sloboda, čime Berdjajev odstupa od metafizičkog ontologizma, te podržava tradiciju metafizičkog voluntarizma. Premda Berdjajev tumačenje o *Ungrundu* preuzima od Jacoba Böhmea kojega naziva najvećim mistikom i najvećim gnostikom svih vremena (Berdjajev, 2014, 53), Berdjajeva kod Böhmea zapanjuje mistično zbližavanje neba i zemlje, Boga i čovjeka, Krista i Adama kao rođenje čovjeka u Bogu i sudjelovanje čovjeka u božanskom životu (Berdjajev, 2014, 54-55), od njega se značajno i razlikuje smatra Lubardić (Lubardić, 2003, 16). Berdjajev tumači Böhmeov *Ungrund* kao praizvornu nestvorenu slobodu, dok Böhme smatra da se *Ungrund* nalazi u božanstvu, a oboje zatim u Bogu, Berdjajev tvrdi da se *Ungrund* nalazi izvan božanstva, prema Böhmeu je Bog taj koji stvara slobodu, po Berdjajevu sloboda nije stvorena već izvirući iz *Ungrunda* i bivajući sam *Ungrund*, nalazi se slobodna i od Boga, ali ne i bez odnosa s njim (Lubardić, 2003, 19). Za Berdjajeva je zamisao o nestvorenoj slobodi događaj mističke spoznaje, i ne podrazumijeva ontološki dualizam u odnosu na Boga jer je govor o dualizmu moguć samo unutar racionalističke metafizike i ontoloških kategorija (Lubardić, 2003, 22). Ipak ističe da za razliku od svake mistike *Jednog*, on sam zagovara monopluralizam, prihvaća ne samo *Jedno* već i mnoštvenost (Berdjajev, 2014, 11). Prema Lubardićevom tumačenju, Berdjajevljev *Ungrund* simbolizira ponor bezobličnе neodređenosti postojeće prije uobličenja, beskraj mogućnosti koje još nisu aktualizirane, pa se zato može i poimati kao bezuvjetna sloboda (Lubardić, 2003, 24). Uloga se Božje stvaralačke djelatnosti raskriva kroz aktualizaciju bezbrojnih potencija *Ungrunda* pa tako shvaćen *Ungrund* Bogu daje sve svoje mogućnosti, a Božje se stvaralaštvo tumači kao neprekidni proces ostvarivanja najboljih mogućnosti (Lubardić, 2003, 48-49). Zahvaljujući neograničenim mogućnostima praizvorne nadosnovice božanstva, Bog je kadar uvijek stvarati novo (*novum*), činovima Božjeg stvaralaštva potencije se *Ungrunda* aktualiziraju, i takvo shvaćanje božanskog, ali i ljudskog stvaralaštva, određuje kreativnost kao čudo pojave novih oblika; Lubardić stoga zaključuje da Berdjajev kritizira ontologizam zbog obrane mogućnosti božanskog i ljudskog stvaralaštva (Lubardić, 2003, 52). To čini iz uvjerenja da Bog ne bi bio stvaratelj *ex nihilo* već bi bio prisiljen stvarati iz nečega pozitivnoga kada sloboda ne bi prethodila biću, te kada bi bila način postojanja bića – što bi po njegovu mišljenju zatvorilo mogućnost da ono postojeće bude kvalitativno drugačije, *novum* bi tada bio nemoguć (Lubardić, 2003, 52-53). Budući da čovjeka vidi kao stvaratelja na sliku Božju (Berdjajev, 2014, 284), samo je mladenački moral

ujedno moral stvaralaštva i smjelosti. Preko iskupljenja svijet će doći do novog, stvaralačkog morala mladosti u Duhu Kristovom, u njegovoj vječnoj mladosti (Berdjajev, 2014, 227). Tako je budući stvaralački moral, moral preobražene vječne mladosti (Berdjajev, 2014, 228). Iz čega slijedi da je čovjekov cilj stvaralački uspon:

> Izlaz iz ovog, za hrišćanstvo tragičnog problema može biti samo jedan: religiozno shvatanje istine da se religiozni smisao života i bića ne iscrpljuje iskupljenjem greha, da život i postojanje imaju pozitivne, stvaralačke zadatke. […] Spasenje od greha, od propasti, nije konačni cilj religioznog života, spasenje je uvek od, a život mora da bude za. I mnogo toga što nije potrebno za spasenje je potrebno za ono čemu je potrebno i samo spasenje, za stvaralački uspon bića. Čovekov cilj nije spasenje već stvaralački uspon, ali za stvaralački uspon je nužno spasenje od zla i greha. Epoha iskupljenja je religijski podređena epohi stvaralaštva. (Berdjajev, 2014, 89)

Krajnji ciljevi života se nalaze dalje od iskupljenja od grijeha, u pozitivnom stvaralačkom zadatku u kojemu je čovjek prepušten sam sebi, a takvu smjelost u stvaralaštvu može otkriti on sam u slobodnom činu (Berdjajev, 2014, 80-84). Genijalnost je po njemu svetost smjelosti, a ne svetost poslušnosti, no takav život premda poznaje trenutke ekstatičkog blaženstva, ne zna za mir i sreću, te se uvijek nalazi u raskolu sa svijetom – suštinski je tragičan jer nije od svijeta i u takvom usudu stoji njegova svetost žrtvovanja (Berdjajev, 2014, 151-153). Čovjek je potpuno slobodan u otkrivanju svoga stvaralaštva i u toj je strašnoj slobodi njegova bogolika vrijednost i zastrašujuća odgovornost (Berdjajev, 2014, 91). Berdjajev stvaralaštvo smatra posljednjim otkrivenjem Trojstva, njezinim antropološkim otkrivenjem (Berdjajev, 2014, 93). Tu međutim, u balansiranju između antropološkog otkrivenja shvaćenog kao potpuno izlijevanje Boga u svijet (što bi bila neka vrsta panteizma) i ničeanskog stvaranja bez Boga, ponovo dolazimo k pitanju o ljudskoj autonomiji i Božjoj milosti, u relacijalnosti u koju smo „smjestili“ ljudsko stvaralaštvo, gdje kontingencija zadobiva dar autorstva u *odnosu*, a ne mimo njega. Čovjek je u takvom odnosu više od Nietzscheovog stvaratelja – on nije mimo apsoluta stvaratelj, niti Božja milost kroz njega emanira u djelo – on je (su)stvaratelj. Iz čega slijedi da ljudsko stvaralaštvo ne proizlazi iz nedostatka već iz obilja, i takav stvaralački „simptom“ može biti nagovještajem da je istina i u vječnosti stvaralačko događanje.

S Berdjajevim se ne slažemo oko toga da bi Bog bio prisiljen stvarati iz nečega pozitivnog ukoliko sloboda ne prethodi biću. Ona je s bićem istovremena, a izvan bića ne postoji jer ne bi imala u čemu djelovati (to ne znači da sloboda kao „eksistentna” posjeduje

čovjeka). Bog stvara *ex nihilo*, a „ništa" je kao ono nepostojeće i nemislivo apsolutna potencija pa stoga nije nužno da sloboda bude izvan Boga kako bi *novum* kao realizacija iz apsolutne potencije u slobodi bića bio moguć. Aporija se u Berdjajevljevom shvaćanju pojavljuje u zanemarivanju činjenice da između „ništa" i „nešto" stoji oštri rez bez gradacije – *Ungrund* je svojevrsna gradacija između „ništa" i „nešto". *Ungrund* nije nešto već je bestemeljan, no već i kao takav, a postojeći (nije dakle „ništa") neku formu i sadržaj mora imati, makar amorfnu ili apstraktnu, što Berdjajev naziva bezobličnošću, a što može biti pandan grčkom stvaralačkom *kaosu*. U umjetničkom se stvaralaštvu ponekad ideja pojavljuje kao gradirani element između „ništa" i „nešto". Apstraktni oblikovni princip o kojem će kasnije biti više riječi može biti prvi čin stvaranja jedino kao skok iz „ništa" u „nešto" koji biće izvodi slobodno.

3.1.6 Stvaralaštvo i *ex nihilo*

Jedna od svojstvenosti koja oslikava ljudsko biće kao *imago Dei* jest stvaralačka aktivnost. Čovjek ne razumije u potpunosti stvaralački proces, kao što ne zna ni kuda će ga isti odvesti, a upravo po težnji da bude više od onoga što jest, on i jest čovjek – stvorenje koje prekoračuje svoje granice. Nadiđene granice pitaju o odnosu duhovnog i materijalnog. U stvaralaštvu problem odnosa materijalnog i duhovnog stoji kao problem kanona (zakona) i stvaranja *ex nihilo*. Ako se, primjerice, zapitamo o kvadratu kao vječnoj ideji ili egzistenciji koja je nastala *ex nihilo*, primijetit ćemo da je u našem euklidskom svijetu kvadrat najprije moguć, pa tek onda postoji. Znači li to da njegova mogućnost podliježe nekoj vječnoj logici? Ako da, onda nije nastao *ex nihilo*, a ukoliko je nastao *ex nihilo*, tada ne može postojati ništa što posreduje između Stvoritelja i stvaranja kao nekakav gradacijski element. Jer ukoliko bi vječna logika bila nadređena Bogu kao stvaratelju, tada bi on bio Demijurg. Ukoliko je Bog onaj kojemu podliježu sve zakonitosti, pa tako i logike, tada je moguće da kvadrat nastaje *ex nihilo*. Postoji i treća mogućnost, a ta je da su Bog i logika ekvivalenti, a u tom slučaju stvaranje *ex nihilo* ne bi bilo moguće jer logika jasno kaže da iz „ništa" ne može nastati nešto. Bog dakle stvara i logiku ili nije Bog-Stvoritelj. Pojam „drveno željezo" postoji samo kao iskaz, ali ne i kao egzistencija jer je to kontradikcija, ideja „drvenog željeza" također je nemoguća jer se takvo što ne može zamisliti, a to onda znači da je ideja izraz ljudski zamislivoga. No, prethodi li ideja zamislivomu ili stoji kao njegova posljedica? Egzistencija,

prije svojeg nastanka „stoji" kao potencija u nepostojanju, ona tada još *nije*, a ne mora nužno nikad ni biti, i kao takva, kao „ništa", prethodi ideji i iskazu. To o odnosu zamislivoga i mogućega govori da je hipotetski moguće i ono što je nezamislivo jer egzistencija ne proizlazi iz zamislivoga, već *ex nihilo*. Dakle, ono što se ne može zamisliti ne može postojati kao ideja, no ono što je moguće nije u ovisnosti o zamislivome. Ideja je vezana uz postojanje, stoga ne može ništa reći o nepostojanju, ni nastajanju, ni sa čim se referirati na potenciju koja još nije došla u postojanje. Tu apsolutnu potenciju nazivamo „ništa", ono ne postoji ni na koji način (ni kao ne-biće ili ne-bitak) i nemislivo je. Ono se, međutim, kao način stvaranja iz idejnog (kad je čovjek u pitanju riječ je samo o idejnom, ne i materijalnom *ex nihilo*) „ništa" pokazuje po svojoj posljedici u umjetnosti. I to u apstraktnom oblikovnom principu kao skok iz „ništa" u nešto pri kojem se zbivaju tri momenta: „ništa" koje se odnosi na stvaralaštvo bez konceptualne predrasude, slučajnost-spontanost-improvizacija kao suradništvo kontingentnog i apsolutnog (čovjeka i Boga), te *novum* kao plod. Ovdje pravimo razliku između „ništa" kao apsolutne potencije i pozitivnosti slobode. Sloboda je uvijek sloboda Bića/bića, ona ne postoji bez bića, niti se može stavljati u odnos prema „ništa" iz kojeg bi proizlazila kao neka vrijednost neovisno od bića. Budući da postoji s bićem, za razliku od „ništa" apsolutne potencije, sloboda je pozitivna vrijednost koja se u stvaralaštvu služi sa „ništa" apsolutne potencije. Da sloboda kao čistina posred bića ne postoji, ono bi bilo primorano uvijek djelovati iz nekog unaprijed postojećeg koncepta. No biće je kreativno baš zato što može iz slobode djelovati lišeno prisile koncepta i to nazivamo stvaranjem iz idejnog „ništa". „Ništa" dakle niti je temelj slobode, niti je uvjetuje, iako sa slobodom sudjeluje u realizaciji djela – ne aktivno već upravo zato što „ništa" *nije*.

Premda se jezik pojavljuje posvuda gdje postoji mogućnost izražavanja, iskaz je moguć samo kod verbalnog izraza. U klasičnim djelima likovne umjetnosti linearno je ulaženje teksta u nelinearni karakter slike prepoznato kao ilustrativnost. To nikako ne znači da je sliku bilo potrebno ili moguće osloboditi svakog značenja, niti da umjetnik mora biti posve ispražnjen od svake ideje pri stvaralačkom činu, već problem nastaje ako verbalni iskaz preuzme likovni a nije riječ o ilustraciji nego o slici. To se naime može dogoditi i na posve apstraktnom djelu. Vrijedi i obrnuto, realistična slika može nositi čistoću likovnog izraza bez obzira ako za motiv ima pripovijest, prispodobu ili alegoriju. Giulio Carlo Argan u primjedbi o razlici impresionizma i hiperrealizma tvrdi da je u impresionizmu prisutno pročišćavanje od osjetilnih navika i interpretativnih konvencija, te izbjegavanje naučenih i ustaljenih pojmova koji kvare autentičnost iskustva. Za razliku od toga, u hiperrealizmu se događa da se u

percepciju ubacuju ne samo stečeni pojmovi, već i konvencije i predrasude, pa doslovnost slike već na izvoru koči svaki mogući pokret imaginacije (Argan, 1974, 71-77). Ovakvo stvaralaštvo ne možemo povezati s idejnim *ex nihilo*. Vidjeli smo na koji način Berdjajev povezuje stvaralaštvo *ex nihilo* s voljom, a naša se stajališta razlikuju od njegovog utoliko što na slobodu gledamo kao na pozitivnu vrijednost unutar Bića/bića. Pritom se, s obzirom na pitanje »zašto nešto, a ne ništa?« pitamo može li živo biće uopće ne htjeti? Reklo bi se kako je stanje života stanje neprestanog htijenja, djelovanja volje. Može li se međutim „ništa", kao nepostojanje, htjeti? Augustin piše da htijenje da se ne bude, nije htijenje za „ne biti" nego za „više biti" (Augustin, *O slobodi volje*, III, 9, 24). Je li zaista tako i može li jedno postojanje ipak htjeti vlastitu anihilaciju? Augustin smatra da se po naravi volje ne može htjeti ne biti (Augustin, *O slobodi volje*, III, 9, 24) – to bi bila kontradikcija gdje se htijenje, koje je srž bivanja, sudara sa svojom ontološkom suprotnošću, ne-bivanjem. Dakle, ne sudara se htijenje s ne-htijenjem, nego se htijenje stavlja u položaj htijenja-ne-bivanja, što je kontradiktorno htijenju kao takvom, iz čega po Augustinu slijedi da je htijenje-ne-bivanja zapravo htijenje za više bivanja. Međutim, kad je riječ o anihilaciji, ne radi se samo o htijenju bića da ga nema, već o htijenju za poništenjem bitka. Tako ono ne želi da ga sad nema (što je samo težnja ka više biti, kako argumentira Augustin), nego da ga nikad nije bilo, što je nešto sasvim drugo. To je pobuna protiv Stvoritelja u kojoj čak i kad bi ušao s čovjekom u raspravu o tome zašto je bolje postojanje od nepostojanja, racionalnim alatima to ne bi mogao obrazložiti. Tek bi mu ostalo da kaže: »Htio sam da budeš«. A to je ključ svakog stvaranja, pa i ljudskog, i njegova moć pred ništavilom. Riječ je o činu volje, ne bilo kakve nego slobodne. Ne radi se ovdje o spomenutom i filozofiji dobro poznatom pitanju »zašto nešto, a ne ništa?«, budući da odgovor na pitanje stvaralaštva nije odgovor na pitanje „zašto". Ako je uopće odgovor na ikakvo pitanje stoga što se stvaranju ne može postaviti pitanje „zašto?", a da pitajući prije toga nije stvoren da bi se uopće mogao pitati. Da borba između bitka i ništavila postoji u stvaralaštvu kao vrlo živa dinamika, odraz je gore navedenog i općenitijeg sukoba bivanja-ne-bivanja, te činjenice da to što nešto jest, nije nužno istinito samo zato što jest. Ono je istinito kao činjenica postojanja, ali ni laži se ne može nijekati postojanje. No može joj se nijekati autentično postojanje.

Htjeti „iz ništa" posve je drugo od htjeti „ništa". „Ništa" još nije došlo u postojanje, za razliku od toga, ništavilo je ono što već postoji kao kretanje postojećeg ka praznini, odnosno anihilaciji. Samo ono što već postoji moguće je osjećati kao prazninu (ispražnjeno mjesto) dok se u ne-bivanju to ne može jer je ono pomanjkanje bivanja, a ne ispražnjeno mjesto. U

nepostojanju nema mjesta, a o tome što *nije* nemoguće se izraziti jer ne postoji. Postoji samo ono što jest, i ništa izvan toga, stoga je Božje stvaranje *ex nihilo* slobodno stvaranje „onoga" čega nije bilo. „Ništa" nije – kao „ono" što ne postoji, ali ne kao pred-prostor postojanju, već onkraj postojanja, kao njegova apsolutna potencija. Ukoliko je djelo stvoreno ni iz čega u idejnom smislu, istinito može biti samo ako postoji apsolutni kriterij, a ukoliko nema Boga kao garancije postojanja istine, tada se svaka priča o istini svodi na subjektivnost. Međutim, ako Boga ima, sve što postoji neizbježno stoji u nekom odnosu prema toj činjenici. Budući da se ne može dokazati da Boga ima, ne može se dokazati ni da ima istine. Kako sad razgovarati iz diskursa koji priznaje Boga kao temelj istine, i onog koji ga ne priznaje, te na koji način utvrditi istinitost nekog djela? Možemo ipak ustvrditi da uspijevamo prepoznati istinu u umjetničkom djelu, a također uspijevamo prepoznati i kad je u pitanju nešto lažno. Pa ako razaznajemo istinu u djelu, a istine ima jedino ukoliko ima Boga kao apsolutnog kriterija, tad ćemo zaključiti da budući da ima istine, ima i Boga. Ovo naravno nije nikakav „dokaz" za postojanje Boga, jer ne možemo dokazati da ono što u umjetničkom djelu razaznajemo kao istinu zaista jest istina. Zapravo nikakav egzaktan dokaz za postojanje istine kako općenito, tako i u umjetničkom djelu, nije moguće pružiti, a ovdje se želimo baviti istinom kao kriterijem umjetničkih djela. Rekli bismo kao i Bernard Lonergan, da je takav dokaz previše za tražiti budući da ne možemo pružiti niti dokaz da je plavo zaista plavo, da postojimo kao fizička bića, ili da materija uopće postoji. Solipsizam je praktički neoboriv i posve besplodan kada bismo ga shvatili kao prepreku za daljnja razmatranja o bilo čemu, pa ćemo nastaviti u točki u kojoj istinu u umjetničkom djelu raspoznajemo, odnosno vidimo da smo je u stanju raspoznati. Tu se dakle javlja problem postavljanja ili prepoznavanja istine u djelu kao nečega što nosi ontološku vrijednost, naspram autorovog postavljanja djela kao koncepcije, odnosno koncepcije kao djela gdje ga djelom najčešće određuje autorska izjava ili čin. Da je neko djelo istinito vidimo ne samo iz konkretnog djela, nego i u usporedbi s djelom koje to nije. Relativiziranje ontološke vrijednosti djela je moguće, ali smatramo da je pogrešno. Budući da se naše stajalište temelji upravo u postojanju apsolutnog kriterija, tako zastupamo tezu o postojanju ontološke vrijednosti djela, nasuprot relativizmu. U prethodnim poglavljima istinu smo postavili kao odnos relativnog i apsolutnog, stoga njezino prepoznavanje stoji u temelju toga odnosa. Ontološka vrijednost umjetničkog djela uspostavlja se kao odnos relativnog prema apsolutnom (u otjelotvorenju djela) – što je njegova istinitost. Zato ju je moguće iščitavati kroz stoljeća kao uvijek aktualnu (*uvijek novu*) jer njezin temelj nije u suvremenosti.

Mnoga umjetnička iskustva ukazuju na to da je u stvaralaštvu riječ možda i o najvećoj

slobodi koje biće u životu može doživjeti. Pa kako sad posred ovoga ucijepiti istinitost kao nekakvu nužnost? Nietzsche takvu nužnost dovodi u vezu sa slobodom:

> Postajanje i prolaznost, izgradnju i rušenje, bez ikakve moralne odgovornosti, u vječno istoj nevinosti – posjeduje u ovom svijetu samo igra umjetnika i djeteta. I onako kao što se dijete i umjetnik igraju, igra se i vječno živa vatra, nevino gradi i razara; i tu igru Eon igra sa samim sobom. Pretvarajući se u vodu i zemlju, on – poput djeteta – gomila hrpe pijeska na obali mora, gomila i raznosi; s vremena na vrijeme on iznova započinje igru. Trenutak je zasićen, a onda ga opet hvata potreba, isto kao što prisiljava umjetnika na stvaranje. Ono što oživljava druge svjetove nije zločinačka obijest, već je to uvijek iznova probuđeni nagon za igrom. Dijete odbacuje svoju igračku, no ubrzo je – u nevinom raspoloženju – ponovo uzima. Međutim, čim dijete gradi, ono povezuje, sklapa i oblikuje ka zakonu i u skladu s unutrašnjim porecima.
> Tako svijet promatra samo čovjek – esteta – koji je od umjetnika i iz nastanka umjetničkog djela saznao kako sukob mnoštva ipak može u sebi nositi zakon i pravdu, kako umjetnik razmišljajući stoji iznad, a djelujući, unutar umjetničkog djela, kako se nužnost i igra, suprotnosti i sklad moraju združivati u stvaranju umjetničkog djela.
> Tko će sada od jedne takve filozofije tražiti još i etiku s nužnim imperativima – 'ti trebaš' – ili čak prigovoriti Heraklitu za takav nedostatak! Čovjek je potpuno potreba i apsolutno 'neslobodan' – ako se pod slobodom shvaća budalasti zahtjev da se svoja essentia može po hiru mijenjati kao kakva haljina, zahtjev koji je dosada svaka ozbiljna filozofija s dužnom porugom odbacivala. (Nietzsche, 2009, 45-46)

Odnos „nužnosti" i slobode se u stvaralačkom procesu po našem mišljenju događa kao odnos kontingentnog i apsolutnog. Da istina u djelu izostane, igra o kojoj Nietzsche priča bila bi prazna. Ona jest bezinteresna, ali nije besciljna u oblikovnom smislu. Stvaratelj se zasigurno igra, ali je u igru uvučen *pozivom* i tu stoji tzv. „nužnost" koja se raskriva kao transcendentno otvoreno u beskonačnoj dinamici djela – kao njegova istina. Stoga ono „nužno" djela jest upravo više, a ne manje slobode. Uz stvaralaštvo se često vezuje pojam igre. Hans-Georg Gadamer o igri kaže da je tu uvijek mišljeno tamo-amo jednog kretanja koje nije utvrđeno nekim ciljem, već je takvo kretanje za odredbu igre toliko centralno da je svejedno tko ili što izvodi kretanje (Gadamer, 2012, 131). Kretanje tamo-amo kod igre proizlazi samo kao od sebe, te igri pripada da je ono ne samo bez svrhe, već i bez napora, a draž igranja te fasciniranost koju ono stvara je u tome što igra gospodari igračem (Gadamer, 2012, 135). Dapače, igrač igru doživljava kao zbiljnost koja ga nadmašuje, no to vrijedi samo tamo gdje se ona misli kao takva zbiljnost, naime gdje se igra pojavljuje kao „prikaz za gledatelja", „igrokaz" (Gadamer, 2012, 138). U tom slučaju način sudjelovanja u igri nije određen time da se sudionici potpuno gube u igri, već time da svoje uloge igraju u odnosu na cjelinu igrokaza (Gadamer, 2012, 139). Takva preobrazba iz igre u tvorevinu postaje umjetnost pa se sad igra pokazuje kao odvojena od čina igrača, sastojeći se u čistoj pojavi toga što oni igraju, imajući pritom karakter djela, „ergon", a ne samo „energeia" (Gadamer, 2012, 139-140). Ta je preobrazba zapravo preobrazba u istinito:

> Bitak svake igre uvijek je ozbiljenje, čisto ispunjenje, energeia koja svoj 'telos' ima u samoj sebi. (Gadamer, 2012, 142)

Stvaralačka sloboda koja se u odnosu prema apsolutu transponira u ono istinito djela ne govori o tome da postoji samo jedno rješenje, odnosno da u umjetničkom djelu postoji samo jedno „točno" rješenje. Postoji mnoštvo rješenja od kojih sva mogu biti istinita ako se do njih došlo u slobodi i u odnosu relativnog i apsolutnog (ali i lažna ako to nije slučaj). Također ne držimo točnom tvrdnju prema kojoj umjetnost nastaje iz nedostatka, te da bi potrebe za umjetnošću nestalo kada ne bilo nesklada. Biće se putem umjetnosti privremeno vraća u stanje slobode.

3.1.7 Kakva se vrsta istine pojavljuje u umjetnosti?

Rekli smo da je vrsta istine koja se pojavljuje u umjetnosti stvaralačka, no što to znači? Mirko Zurovac upozorava na jednu od najvećih predrasuda o umjetnosti, naime da ona treba reći istinu koja je istina o nečemu, pa se na umjetnost gotovo redovito gleda kao na znak za nešto drugo. S obzirom da se takve zablude racionalističke estetike šire do današnjih dana, problem istine u umjetnosti zahtijeva da mu se priđe njegovim vlastitim putem (Zurovac, 1986, 347-348). Käte Hamburger međutim dovodi u pitanje pojam estetske istine tvrdeći da je riječ o aporiji, a jedan od njezinih glavnih prigovora je da je pojam istine u području estetike i filozofije umjetnosti upotrebljavan u nediferenciranom smislu (Hamburger, 1982, 18). Ona ga promatra kao kategoriju realnosti, izuzimajući područje estetike i umjetnosti. Ukoliko je umjetnost predmet estetike, po tradicionalnoj razdiobi filozofskog pojmovnog sustava dodijeljena joj je kategorija lijepog, a ne istinitog (Hamburger, 1982, 5-7). No tu je i uvid da se kategorija lijepog pokazala kao nedostatna za određenje biti umjetnosti jer u preuskoj definiciji pojma lijepoga, koji ne može u sebe primiti i ružno, već Friedrich Schiller vidi problem pa predlaže da se na mjesto lijepog stavi riječ istinito (Hamburger, 1982, 58-59). Hamburger nalazi da se i Hegelovo određenje lijepog kao osjetilnog izgleda ideje izvodi ponešto nasilnim izjednačenjem istinitoga i lijepoga (Hamburger, 1982, 61). U Hegelovoj se filozofiji umjetnosti naime pojmovi lijepoga i istinitoga pojavljuju kao identični na način da se za svrhu umjetnosti „umjetnički lijepo" upotrebljava kao ime za istinito, te se ispostavlja da

se „lijepo“ kao „osjetilni izgled ideje“ pokazuje kao osjetilni izgled istine (Hamburger, 1982, 73). Hamburger primjećuje da se istina u poslijehegelovskoj kritici i filozofiji umjetnosti probija kao vodeći estetički pojam, te je povezana s time da kategorija istine, za razliku od ljepote, pripada realnosti ljudskoga života u najširem smislu (Hamburger, 1982, 75). Na ovo iznosi primjedbu da proces umjetničkog stvaranja ne predstavlja stvarnost, te da se ne nalazimo u sistemu kategorija realnosti kada doživljavamo jednu umjetničku tvorevinu. S tim se argumentom služi kako bi zaključila da je stvarnost struktura života, a nestvarnost struktura umjetnosti (Hamburger, 1982, 78-79).

Dvadesetak godina prije ove kritike pojma „estetske istine” James K. Feibleman u kontekstu istinitosti umjetničkog djela i njegovog činjeničnog realiteta postavlja pitanje mogu li propozicije iz Hamleta predstavljati svoju vlastitu činjeničnu istinu? Zaključuje da u slučaju umjetničkog djela propozicije umjetničkog djela referiraju na moguće, radije nego na aktualne objekte (Feibleman, 1966, 504). Činjenice u umjetnosti su vrijednosne-činjenice, stoga istina za umjetnost znači korespondenciju s vrijednostima (Feibleman, 1966, 504). Istina umjetničkih djela je istina vrijednosti, ne istina činjenice, pa premda vrijednost leži izvan dometa logike, ono što je ekstra-logično nije nužno a-logično (Feibleman, 1966, 506). Daniel Joseph Shaw u pogledu propozicionalne istine u umjetnosti upućuje na teoriju Johna Hospersa prema kojoj umjetničko djelo nikad ne daje propozicionalnu istinu, niti ne iznosi činjenice ni o čemu. Ali umjetničko djelo može biti istina za život. Prema Hospersu kada su umjetnička djela istinita ona nas upoznaju sa životnim svojstvima pružajući intenziviranu svjesnost o njima, bogateći tako životno iskustvo. No budući da istina-za-život nije propozicionalna istina, umjetnička djela ne daju znanja o životu, već obogaćuju naše iskustvo – što jeste vrijednost kao sastavni dio prirode umjetničkih djela, i s tim se Hospersovim zapažanjem Shaw slaže. No nije uvjeren da umjetnost nikad ne nudi poseban vid znanja, te da nema svojstvenu joj kognitivnu vrijednost. Tu nas Shaw dalje upućuje na teoriju Davida Daichesa prema kojoj literarni rad može biti oblik znanja, jedinstveni način prezentiranja uvida koji ne mogu biti iskušani ili komunicirani na nijedan drugi način. Shaw će, štoviše, ovo Daichesevo promišljanje proširiti i na druga, ne-literarna djela umjetnosti poput slikarstva i glazbe (Shaw, 2001, 50-51). Hospersovo mu ocjenjivanje umjetničke prirode tragedije kao ne-kognitivne nije prihvatljivo jer se lomi na svakom mjestu gdje Aristotel nalazi značajke velike tragedije, a naročito u razumijevanju i objašnjenju motiviranih djelovanja (Shaw, 2001, 54). Shaw ističe da bi doslovna primjena korespondencijske teorije na umjetničku istinu donijela sa sobom irelevantne, pa kako kaže, i budalaste procjene, no da ne bismo trebali upasti ni u suprotni

ekstrem u potpunom odbijanju korespondencijske teorije, tvrdeći da su umjetnička djela stvar za sebe čija vrijednost je u potpunosti određena unutarnjim relacijama od forme do sadržaja. Shaw ovdje nadalje ukazuje na najoriginalniju značajku Grahamovog povezivanja estetike i kognitivizma koju naziva obrnutom korespondencijskom teorijom umjetničke istine (Shaw, 2001, 60). Gordon Graham tvrdi da umjetnička istina obrće relaciju korespondencijske teorije; u odnosu umjetnosti sa svijetom ne trebamo biti vezani uz ideju korespondencije već bismo trebali pogledali najprije u umjetnost, pa zatim stvarnost vidjeti tako da smo je prvi puta svjesni na pravi način. Proces se ovdje zbiva od umjetnosti prema iskustvu, a ne od iskustva prema umjetnosti (Shaw, 2001, 60). Na taj način se umjetnički irelevantno pitanje: »Je li ovo onako kako u zbilji jest?« premješta u relevantno pitanje: »Čini li nas ovo živim za nove aspekte ove vrste događanja?« (Shaw, 2001, 61)

Nadalje o načinu na koji postoji istina u umjetnosti Douglas N. Morgan kaže da se neke istine mogu afirmirati jedino putem umjetnosti. Slike, pjesme, muzički komadi mogu izraziti istine koje ne može izraziti nijedan drugi medij, a eminentna je kritika ustvrdila da je komunikacija ovih istina bitna značajka umjetnosti (Morgan, 1967, 18). Naime, na umjetnost se u kontekstu istine često gledalo kao na nešto iracionalno, pa čak i opasno u usporedbi sa zdravom sigurnošću istine (Morgan, 1967, 19). Morgan smatra da znanje u umjetnosti može biti jedino na način da je u simpatetičnom jedinstvu s onim što je znano. Takav je participativni osjećaj postojanja daleko istinitiji put prema Bogu i umjetnosti nego što ikakva spoznaja može biti (Morgan, 1967, 27).

Glazba se smatra jednom od najapstraktnijih umjetnosti. Jerrold Levinson postavlja pitanje kako su djela apsolutne glazbe na bilo koji način istinita i ima li ideja istine ovdje ikakvo uporište (Levinson, 1981, 131)? Što dakle znači kada se kaže da je neka sonata bila istinita? – Levinson ovdje ističe ekspresivni karakter umjetnosti (Levinson, 1981, 143) i vidi smislenosti umjetnosti u njezinoj izražajnosti. Kakva je vrsta znanja moguća u umjetnosti pitanje je koje se nerijetko iz teorija o ekspresivnosti nadalje kreće do aspekata ne-racionalne spoznaje, što postaje naročito vidljivo kod glazbe zbog njenog nereprezentacijskog karaktera. Tradicija mišljenja o postojanju ne-racionalnih vrsta znanja koje se natječu, ili čak nadmašuju racionalno znanje, stara je koliko i filozofija; već i Platon piše o konfliktu između poezije i filozofije (Dorter, 1990, 38). Kenneth Dorter podsjeća da je religija uvijek umjetnosti davala istaknuto mjesto zbog umješnosti u utjelovljenju svojstava iznad-osjetilnosti, pružanju ne-konceptualnog znanja o svijetu. Štoviše, umjetnost donosi vlastitu vrstu znanja na taj način reagirajući protiv našeg uobičajenog iskustva, prikazujući ono izvanredno i prizivajući ga u

našu pažnju (Dorter, 1990, 40-42). Metaforička priroda umjetničke imaginacije čini je vrstom iskustva drugačijim od kognitivnog, a ono što je otkriveno takvim iskustvom može se nazvati istinom koju ono otkriva (Dorter, 1990, 42-43).

Hamburger međutim smatra da se na umjetnost primijenjeni pojam istine razmatran u ontološkom, odnosno idealističkom poimanju istine, razlikuje od pojma istine koji se javlja u preostaloj filozofiji umjetnosti posljednjih desetljeća gdje se istina pojavljuje kao gotovo apsolutna kvaliteta umjetnosti (Hamburger, 1982, 87). Tu ona ponajprije propituje Adornova stajališta te tvrdi da Adornova filozofija na umjetnost prenosi mitsko-religiozni fenomen analogan epifaniji u pojavi obećanja mogućeg bitka *nebivstvujućega* – »pojavljivanje nebivstvujućega kao da ono jeste« – istinu kao ispunjenje tog obećanja, a laž kao neispunjenje (Hamburger, 1982, 95). Hamburger kaže da za problem istine iz toga slijedi da u odnosu nebivstvujućega i istine ne može biti odlučeno je li istina fundirana u nebivstvujućem koje je tubitak umjetničkog djela, ili istina koju posreduje umjetničko djelo uključuje njegov suštinski element nebivstvujućega (Hamburger, 1982, 96). Riječ je o ovome drugome, najprije zato što istina ne može biti fundirana u nečemu čega nema, a onda i zato što je istina umjetničkog djela utemeljena na jednom odnosu, a ne na tome da je ona *apriori* tu-bitak djela (gdje bi bila riječ o mimezi, a tvrdimo da je istina djela nemimetička, odnosno stvaralačka). No niti se ne radi doslovce o nebivstvujućem kao suštinskom elementu istine umjetničkog djela, nego je riječ o apstraktnom koje putem odnosa relativnog s apsolutnim dolazi u djelo. Apstraktni moment pojavljuje se u samom početku stvaralačkog čina, ali i u gotovom djelu u njegovoj beskonačnoj dinamici, i to kao moment onostranosti. Je li riječ o nekoj vrsti epifanije? Riječ je zapravo o *odnosu* koji ima elemente *igre* (čovjek tu nije tek pasivni sudionik).

Generalni zaključak Käte Hamburger je da je pojam istine kad se upotrebljava u kontekstu umjetnosti ostao nereflektiran (Hamburger, 1982, 152). Odnosno, da ono što se naziva „sadržajem istine umjetničkog djela" ostaje nepoznatom estetičkom veličinom, te da se ne može usuglasiti s pojmom interpretacije. Potonje potkrepljuje objašnjenjem da se ulaženje istini u trag događa samo u području realnosti, no da interpretacija simptoma i indicija nije iste vrste kao interpretacija djela (Hamburger, 1982, 154-155). To znači da interpretacija umjetničkog djela ostaje uvijek samo u području tumačenja, i da u strogom smislu pojam istine tu nema mjesta jer interpretacija djela nema posla sa simptomima i indicijama stvarnog sadržaja, stoga nikad ne može naići na istinu, odnosno ne istinu onoga biti-slučaj koja jedino ispunjava smisao istine po Hamburger (Hamburger, 1982, 155). Paul Klee će, nasuprot tome,

tvrditi da su njegova naslikana ljudska lica istinitija od stvarnih (Johnson, 2013, 487). I imao bi pravo inzistirati na dokazu po kojemu bi empirijske činjenice, ili ono što Hamburger naziva realitetom, bile automatski (ili uopće) izjednačene s istinom. Jer ovdje se radi upravo o tome, o izjednačavanju realiteta s istinom, a to odmah znači da duhovna stvarnost ne može biti istinita. Ili ćemo dakle proširiti pojam realiteta, ili ćemo odustati od takve definicije istine ako smatramo da duhovna stvarnost postoji. Kontingentnost ne može biti sama po sebi istinita, to postaje tek u odnosu s apsolutom – ukoliko apsoluta ima. Ukoliko ga ne bi bilo, ne bi bilo moguće doći do istine. Istina činjenice nije automatski istina u pravom smislu, jer ako u njoj izostaje odnos s apsolutnim, po čemu bi činjenica bila istina? A s apsolutnim u odnos može stupiti samo osoba, ne činjenica ili stvar. Stvari su dakle indiferentne. S teološke pozicije, ukoliko je riječ o prirodi koju je Bog stvorio, ona je istinita kao dio Božje promisli, ali takva biva tek u pogledu kontingentnog bića na nju. Kada kontingentnog bića ne bi bilo, imali bismo Boga koji jest apsolut, i kontingentnu prirodu – gdje bi između Boga i prirode nastao pojam istinitosti? Zar bi Bog rekao za prirodu da je istinita sugerirajući time da je moglo ispasti i drugačije? Laž nastaje, kako smo zaključili, u biću u kojemu je moguće međudjelovanje slobodne volje i diskurzivnog mišljenja, i koje za posljedicu (ne nužnu, ali aktualnu) tog međudjelovanja ima razdvajanje bitka i znanja u vlastitoj osobi.

Vratimo se na Hamburger koja je u analizi estetičkih teorija istine nastojala pojam istine prikazati kao značenjski prazan, odnosno pojam estetske istine kao aporiju, kako bi se istina spasila od zlouporabe u području umjetnosti (Hamburger, 1982, 162). Kasim Prohić piše da je Hamburger unaprijed pristala na akademizam teorijskog spoznavanja, što čini na način da kategoriju istine razmatra u strogo logičkom smislu. No već i suočavanje s različitim značenjima onoga što se naziva istinom zahtijevalo je od nje odgovarajuću metodu istraživanja (Prohić u: Hamburger, 1982, 8-9). Postavila je pojam istine kao takav, bez njegovih kontekstualizacija (Prohić u: Hamburger, 1982, 10). Budući da je po njoj istina kategorija realnosti, slijedi da ima bezuvjetan karakter faktičnosti (Prohić u: Hamburger, 1982, 11). Prohić primjećuje da Hamburger nigdje ne spominje da bi se i kod Hegela, i kod Heideggera, i kod Adorna moglo pronaći eksplicitno naglašavanje ontološkog statusa umjetničkog djela – istinu o umjetnosti da ona čini posebno konstruiran svijet, naime svijet privida koji je nimalo prividno najčešće realniji od onog što priznajemo kao svijet realnog života (Prohić u: Hamburger, 1982, 12). Njezino označavanje pojma „estetske istine" aporijom Prohić kritizira ukazujući da filozofiji umjetnosti nije ništa dopušteno što joj ne bi dopuštala sama umjetnost, te da se čini da bi filozofiju umjetnosti trebalo spašavati od onih

koji filozofsku metodu svode na pojmovni žongleraj (Prohić u: Hamburger, 1982, 14).

Władysław Stróżewski također ističe da je klasična koncepcija istine često primjenjivana na umjetnost, nekad eksplicitno, nekad implicitno (Stróżewski, 1981, 252). Podsjeća da je kod Aristotela istinitost sadržana u njegovoj teoriji mimeze: ako umjetnost imitira, ta imitacija nije stvaranje iluzornih pojava nego se može odnositi na bit stvari, no postoji li odnos istine, *adequatio*, uspostavljen između onoga što imitira i onoga što je imitirano (Stróżewski, 1981, 253)? Razmotrit ćemo ovaj problem unutar kojega se mimeza sklanja iza pojma *biti*, odnosno slaganja sa biti stvari. Alexander H. Zistakis upućuje na primjer Cézanneova slikarstva koje ne treba biti realistično da bi bilo stvarno, ističući da tu leži istina i svrha slikarstva: da bude istinska reprezentacija istine (Zistakis, 2018, 165). Ne dakle stvaralačko događanje, nego reprezentacija. Zistakis međutim nastoji uspostaviti i objasniti razliku između mimezisa i imitacije, no opet u okviru razumijevanja umjetničke istine kao reprezentacije. On tvrdi da su razmatranja mimezisa u modernoj umjetnosti motivirana razumijevanjem mimezisa pretežno kao imitacije, te da Cézanneovo inzistiranje na proučavanju prirode i predstavljanje njezinih najnutarnjijih oblika i zakona pruža prvu refleksiju onoga čemu bi moderna umjetnost trebala težiti. Po Zistakisu je ovdje riječ o novom mimezisu prirode, u svojstvu reprezentacije istine prirode i istine slikarstva – što je sve samo ne oponašanje izgleda prirode. Slikanje dakle ne treba biti realno, nego stvarno, u tome je istina i svrha slikarstva: da bude pravi prikaz istine (Zistakis, 2018, 165). No mimezis neke već postojeće biti, makar se ona takvim činom tek razotkrila, njezino je ponavljanje, i to ne kao nje same identične sebi (jer je to, kako ćemo objasniti, nemoguće). Kako onda izbjeći kazati da je u ovakvu tumačenju ipak riječ o oponašanju, odnosno imitaciji? A ako nije moguće da bit stvari u mimezisu bude identična sama sebi, onda imamo posla s nečim što nije to za što se predstavlja, nego je očigledno nešto drugo. Unatoč tome, pri mimetičkom tumačenju djelu se odriče upravo ono što ga čini stvaralaštvom – njegov *novum*.

Zistakis nadalje kaže da je Cézanne posegnuo za geometrijskim oblicima, da ih je smatrao istinom i time postavio izrazito platonistički put. Proglasio je oblike za istinu prirode i tako po Zistakisu ponovno ustoličio idealizam, formalizam i racionalnost kao bitne karakteristike moderne umjetnosti (Zistakis, 2018, 166). Cézanne je ipak tek slikarski primijetio da se sve u prirodi može svesti na kuglu, stožac i valjak, iz čega ne proizlazi da kugla, stožac i valjak stoje u temelju svijeta kao ideje, već je riječ o tipično umjetničkom apstrahiranju stvarnosti koje svaki slikar živi motreći svijet oko sebe. Što bi bilo da je rekao da se sve u prirodi može svesti na mrlje boja? U tome nema geometrije pa bi stvar bilo teže

povezati s idealizmom, vjerojatno se samo zato i impresioniste nije proglašavalo platonistima. Slikarski pogled nije semantički, već naprotiv, apstrahiranjem se razbija „poznata" semantika te se svijet pokušava gledati „novim" očima. Tako se, uzmimo primjer portreta, isti može vidjeti kao odnos svijetlo-tamnih i toplo-hladnih ploha, koje se pomicanjem, kao i promjenom svjetlosnih uvjeta, stalno mijenjaju i čine kromatsko-svjetlosno-oblikovnu dinamiku jednog lica. Pogled umjetnika na stvarnost je često divergentan (iz toga nastaju neočekivani „spojevi" kod umjetničkih djela). Umjetnička „konvencija" nije nešto što nastaje iz reprezentacije, iako njome može biti potaknuta. Ernest C. Marshall zapravo ustvrđuje da je faktor reprezentacije u umjetnosti jači, što je funkcija konvencije slabija, i obrnuto. Na primjer, kod realističnih slika je faktor reprezentacije jači pa je jasno što slika „reprezentira", dok u primjeru Picassovog djela *Glava bika* (Prilog br. 3) napravljenog od sjedala i volana bicikla, konvencija nadijevanja deskriptivnog naziva djelu nadomješta reprezentaciju govoreći što ta skulptura predstavlja (Marshall, 1989, 70-71). Marshall upozorava na razliku između umjetničke i lingvističke konvencije koja ima tendenciju prikrivanja činjenice da postoje umjetničke konvencije za reprezentaciju, te da one funkcioniraju tako da upućuju na stvari u svijetu, jednako kao što to čine riječi i propozicionalne rečenice (Marshall, 1989, 73). S razlikom prema riječima koje moraju biti naučene da bi imale značenja za nas, umjetničke konvencije se na neki način prenose iz jedne reprezentacije u drugu i ne moraju svaki put iznova biti naučene (Marshall, 1989, 73).

Vratimo se na pitanje reprezentacije biti. Iz takvog se tumačenja na umjetnost gleda kao na nešto što cilja i pogađa bit, što je u skladu s poimanjem istine kao one koja se ima otkriti. Podsjetimo, naše polazište nije da se istina otkriva, nego da se istovremeno prepoznajući su-stvara. U tom pogledu evo pitanja potaknutog gore rečenim osvrtanjem Stróżewskog na Aristotela: odgovara li istina u slikarstvu istini naslikanih stvari (njihovoj biti)? Uzmimo opet kao motiv portret. Što je to što je naslikano, a da odgovara biti slikarskog motiva? Ako ima odgovarati biti na način da se istina otkriva (ili se kao *aletheia* raskriva u događanju), a ne imitira – svejednako je riječ o *mimezisu* jer se predmnijeva ponavljanje (odnosno oponašanje) istine koja već postoji ispred same slike. Ovdje ne problematiziramo pitanje biti stvari (a koje je također problematično), nego tek hipotetski pretpostavljamo da one imaju bit. Niti ne kažemo da neka istina motiva (u ovom slučaju portreta) ne postoji ispred same slike, već da slika ne ponavlja *takvu* istinu. Umjetničko djelo je tvorevina pa se njime nikad samo ne otkriva, već se uvijek i stvara. No zanima nas osobitost umjetničkog djela da u sebi nosi stvaralačku istinu, naspram drugih neumjetničkih tvorevina koje u sebi ne nose stvaralačku

istinu. U *mimezisu* bi bilo tako da se otkrivajući-istinu-u-djelu, djelom ta bit ponavlja, samo sada u slikarskom mediju. No to je i nemoguće jer niti djelo može u potpunosti anticipirati pretpostavku biti stvari, niti bi se bit stvari mogla posve ekstrahirati u djelo. Između ideje-kao-promisli-biti-stvari i djela nailazimo na otpor materije, a između djela i ideje-kao-promisli-biti-stvari nailazimo na otpor višeznačnosti i viška koji se neobjašnjivo pojavljuje u djelu. Taj višak je transcendiranje djela i upravo je ono kao nadilaženje ideje-kao-promisli-stvari, materije i vremena, sama istina djela, apstraktna i onostrana.

Može li se u skladu s poimanjem istine kao *aletheie* slikanje portreta vidjeti kao slikarsko događanje istine koja je bila skrivena, kao događanje bića kako ono jest, a da to bude stvaralačko događanje? U analizi Van Goghove slike cipela Heidegger govori o tvorevinskom svojstvu tvorevine koje se sastoji u njezinoj korisnosti; u služenju s tvorevinom susrećemo se s njezinim tvorevinskim karakterom (Heidegger, 2000, 20). To za Heideggera ovdje znači i puno više. Tvorevina potječe iz udaljenijeg izvora, a tvorevinsko biće cipela otkrili smo tako što nam je o njemu, našavši se u neposrednoj blizini djela, slika govorila, pa smo zahvaljujući umjetničkom djelu saznali što cipele zaista jesu (Heidegger, 2000, 22). Na taj način bivstvujuće je stupilo u neskrivenost svog bivanja pa je na slici istina bivstvujućeg stavila sebe u djelo (Heidegger, 2000, 23). Budući da je istina suština istinitog (Heidegger, 2000, 35), slika prikazuje samu bit seljačkih cipela u njihovom tvorevinskom biću i u njihovoj oruđevnosti. To za ove cipele znači da zbiljski služe pa nas u događanju njihove uporabe kao oruđa susreće njihova oruđevnost (Heidegger, 2010, 43). Ono što se tiče stvari, po Heideggeru ne smije biti zanijekano u djelu, a mora biti mišljeno iz onog djelatnog, pa je zbiljnost djela određena preko djela do stvari, a ne obrnuto (Heidegger, 2010, 55). Prema ovome tumačenju istina se ipak ponavlja u djelu, jer premda se u događanju raskriva kao bivstvujuće, ona se ovdje „postavlja“ kao da prethodi djelu. Iz toga slijedi da se istina djelom ne su-stvara, nego ipak otkriva. Tu dolazimo do našeg pitanja s početka: što kada se sva istina raskrije? I do zaključka koji iz toga slijedi: ako je istina odnos relativnog i apsolutnog tada je ona, budući da se relativno u otvorenosti „naslanja“ na beskonačnost apsolutnog (kao Trojstva koje je vječni odnos), su-stvaralačka, a ne tek raskrivajuća. Jer kada povučemo krajnje posljedice mišljenja da je istina nešto što se ima otkriti, neizbježno stižemo do zida gdje će sva istina jednom biti otkrivena kao znanje. Tražeći izlaz iz te slijepe ulice promišljamo istinu kao događanje. Ali i događanje je samo po sebi nešto što ima svoj početak i kraj, a ukoliko bi događanje išlo u beskonačnost, kao ponavljajuće, vrtimo se u Nietzscheovom krugu vječitog vraćanja jednakoga. Izlaz iz ovoga nam nudi shvaćanje istine kao su-stvaralačkog događanja.

Apsolut kao otajstvo Trojstva pruža mogućnost ovakve su-stvaralačke otvorenosti u odnosu.

Heidegger se više bavi motivom na slici nego slikom i slikarstvom, što primjećuje i Jacques Derrida. On kaže da Heideggerov interes za spomenutu sliku nije takav da ispituje njezinu osobitost kao kritičar umjetnosti, radi se zapravo o opisivanju jednog proizvoda („para seljačkih cipela") (Derrida, 1988, 220). Sve se zbiva, kaže Derrida, kao da Heidegger nije uopće govorio o slici, ali daleko od toga da od nje bježi – prepustio je govor njoj samoj (Derrida, 2988, 233). Prema Heideggeru Van Goghova slika je otvorenost onoga što proizvod (par seljačkih cipela) uistinu jest kao neskrivenost bivstvujućega koje Grci nazivaju *aletheia*; Derrida se pita nije li to gore od svega? Jer evo slika sada otkriva govoreći, u neposrednoj blizini svojega prisustva naspram kojega je dovoljno da se smjestimo ili nađemo (Derrida, 1988, 234). Cipele su tu ne da bi bile zavezane za nečije noge, nego su tu za slikarstvo, za ono što postoji od slikarskog ostajanja kao formula koja se ne svodi ni na kakvu drugu (Derrida, 1988, 279). Nas ovdje slikarstvo (odnosno umjetnički medij) zanima kao formula koja se ne svodi ni na jednu drugu, u propitivanju na koji se način stvaralačka istina realizira u „zemljanosti" jednog medija. Događanje slike može se ostvariti samo slikanjem i nikako drugačije. Slika ne postoji unaprijed u motivu, niti joj je moguće motiv potpuno realizirati kao odslik. Ali slikom nastaje novo, do tad nepostojeće događanje koje je ostvarivo samo u mediju u kojemu se izvodi. Riječ je o kvaliteti događanja koju ne možemo sadržajno odvojiti od medija u kojemu se realizira. Istina koju ovdje vidimo nije pojmovna spoznaja, već se zbiva na slikarski način. Sadržaj nije *a priori* dan, ili naknadno pridodan, on se s formom događa. Nećemo reći da iz nje proizlazi, već da joj je istovremen. Riječ je o istovremenosti materije-forme-sadržaja čiji se stvaralački karakter manifestira u tome da je ono „što" naslikanost sadržajno „izriče" moguće izreći samo konkretnim, u ovom slučaju slikarskim medijem. Ono je na specifičan način iskazivo samo u tom mediju, a stvaralaštvom postaje kada transcendira medij u kojemu nastaje. Slika portreta nam se u umjetničkom smislu otvara čak i u slučaju da nikada nismo vidjeli osobu koja je na slici. Jasno je da u tome slučaju ne možemo biti svjedoci uspostavljanja istinite biti „motiva", no iako osobu ne poznajemo, moguće je vidjeti je li djelo istinito.

3.1.8 Rauschenbergovo brisanje W. de Kooninga i Maljevičev *Bijeli kvadrat na bijelom polju*

Slijedi interpretacija dvaju djela u kojima se razmatra stvaralaštvo bez konceptualne predrasude. Riječ je o Rauschenbergovom brisanju de Kooningovog crteža (Prilog br. 4), te o *Bijelom kvadratu na bijelom polju* Kazimira Maljeviča. Postupkom obrnutim od crtanja, brisanjem, uspostavio je Rauschenberg umjetnički govor. Posegnuvši najprije za brisanjem vlastitog crteža, čini se da nije bio zadovoljan rezultatom te se odlučio na brisanje crteža nekog afirmiranog umjetnika (Roberts, 2013). Izbor je pao na Willema de Kooninga, koji je, premda pomalo konsternirano, pristao na Rauschenbergov prijedlog (Roberts, 2013). Obradom obrisanog crteža infracrvenim digitalnim skenerom moguće je vidjeti tragove originalnog de Kooningovog crteža (Prilog br. 5).

Ispod crteža, u okviru, kao sastavni dio djela postavljen je natpis trećeg umjetnika, na kojem stoji: „Erased de Kooning drawing, Robert Rauschenberg, 1953" (Prilog br. 6). Dijelom rada smatra se i sam okvir na čijoj je poleđini autor vlastoručno napisao: »Ne odvajaj crtež od okvira jer je okvir sastavni dio crteža« (Roberts, 2013) (Prilog br. 7). Najprije treba otkloniti autoreferencijalnost u Rauschenbergovu radu. Kako je već spomenuto, u prvom stadiju procesa autor je brisao vlastite crteže. Tražeći od afirmiranog umjetnika dopuštenje da obriše njegov crtež, Rauschenberg cijeloj stvari daje drugačije značenje. Riječ je o činu-iskazu. Djelo računa s poznavanjem konteksta: bitna je činjenica da se radi baš o de Kooningovu crtežu s čime započinje premještanje iz karakteristične simultanosti vizualnog u sukcesiju linearnosti svojstvene iskazu, a ne vizualnom mediju. Djelo ne progovara primarno iz vlastitog, u ovom slučaju vizualnog medija, što je za razumijevanje važno jer sam pogled na uokvireni prazni papir u likovnom smislu ne ocrtava namjeru umjetnika. Stoga je za pojašnjenje bio potreban i natpis: brisanje de Kooninga. Na ovoj točki razmatranja može se mirno ustanoviti da rad polazi od misaonog koncepta. Što to Rauschenberg zapravo briše? Reklo bi se, nekakvo postojanje, formu-sadržaj. Tako postaje očigledno da je želio u prvi plan dovesti čin-iskaz, a ne djelo kao nekakav „pasivni" artefakt od gledatelja distanciran svojom suzdržanom „neaktivnošću". Takav čin-iskaz se afirmira i rasvjetljuje iz tekstualnosti-virtualnosti, a ne iz vizualnog medija u kojem nastaje. Drugi bitan trenutak koji čini sastavni dio rada je postavljanje okvira i natpisa. Okvir izbrisanom crtežu daje status djela, da ne bi bilo zabune da se radi samo o praznom listu papira. Natpis također čini isto, jasnije napominje o čemu je riječ, a postavlja ga, nitko drugi doli Jasper Johns, još jedan poznati američki umjetnik. U isticanju natpisa opet je riječ o činu-iskazu. Da je sam Rauschenberg postavio natpis radilo bi se o uobičajenom potpisivanju djela, ovdje je riječ o trostrukoj potvrdi u kojoj sudjeluju tri umjetnika: prvi crta, drugi briše, treći imenuje. Sve ovo, naravno, ne bi bilo

vidljivo samo iz promatranja djela, tek upoznavanjem konteksta ono se otvara razumijevanju, bez toga bi gledatelj ostao zbunjen. Iz svega rečenoga jasno je da se Rauschenberg kreće prema konceptualizaciji. Također je važna činjenica da Rauschenbergov rad utjecaj duguje i de Kooninogoj reputaciji (Roberts, 2013) koji je u to vrijeme bio jedan od eminentnih umjetnika. Na pitanje je li to čin pobune ili poštovanja, Rauschenberg odgovara da je riječ o ovom drugom (Rauschenberg, 1999).

Premda se Rauschnebergova i Maljevičeva polazišta u njihovim minimalističkim gestama mogu činiti sličnima, ona su fundamentalno različita. Dok Rauschenberg kreće iz koncepta, Maljevič želi pokazati da medij (u ovom slučaju slikarstvo) progovara iz vlastita jezika vizualnog mišljenja. Točnije, da ono upravo jest vlastiti jezik i mišljenje. Ne privatni, nego jezik (slikarskog) medija. Minimalističkim pristupom poziva gledatelja da uđe u zbivanje naslikane površine, pa je djelo *Bijeli kvadrat na bijelom polju* (Prilog br. 8), iako oskudno u naraciji, prebogato slikarskim zbivanjima; titravost površine u malim pomacima tonova, kvadrat postavljen ne bilo gdje u kompoziciji već na mjestu koje nosi najveći mogući dinamički potencijal. Djelo, suprotno konceptualizaciji, zahtjevom na povećanu receptivnost i nutarnjim kretanjem duha (usuprot povećavanju sadržaja kod naracije), uvodi gledatelja u kontemplativno raspoloženje i beskonačnu dinamiku. Evo što sam autor kaže:

> Nisam izložio 'prazni kvadrat' već osjećanje ne-predmetnosti [...] Suprematizam je ponovno otkrivanje čiste umjetnosti koja je s vremenom i u srastanju sa stvarima, postala nevidljiva. (Goldwater i Treves, 1972, 453, prijevod: autorica teksta)

Na primjeru djela *Crni kvadrat na bijeloj podlozi* Maljevič objašnjava postupak koji je kasnije s radom *Bijeli kvadrat na bijelom polju* doživio svoju radikalizaciju:

> U očajničkom pokušaju da oslobodim umjetnost od balasta predmetnosti, 1913. g. sam pronašao utočište u kvadratnom obliku i izložio sliku koja se sastojala samo od crnog kvadrata na bijelom polju. Kritičari i javnost su složno uzdisali: 'Sve što smo voljeli izgubljeno je. U pustinji smo .... Pred nama je samo crni kvadrat na bijeloj pozadini!' Ali pustinja je ispunjena duhom ne-predmetnosti... koji proniče sve. (Maljevič, 2003, 68, prijevod: autorica teksta)

Ovdje autor pokušava odvojiti sliku i riječ, predmetnost i slikarsku osjetilnost:

> Prikaz predmeta, odnosno objektivnost kao cilj prikazivanja, nema nikakve veze s umjetnošću, premda takva praksa ne isključuje mogućnost da je i takav rad umjetnost. Za suprematiste odgovarajuće je sredstvo ono koje omogućuje punu izražajnost čistog osjećaja bez obzira na uobičajeno značenje predmeta. U tom smislu predmet sam po sebi je beznačajan, a ideje svjesnog uma bezvrijedne. Odlučujući je osjećaj…tako umjetnost dolazi do prikaza ne-predmetnosti – u suprematizmu. (Goldwater i Treves,

1972, 452, prijevod: autorica teksta)

U daljnjem tekstu se u okviru pretpostavke da djelo koje za polazište ima misaoni pred-koncept ujedno ima tendenciju kruženja unutar konačnoga, usporedno razmatra Rauschenbergovo i Maljevičevo djelo. Brisanje ili preslikavanje jedan je od uobičajenih postupaka u crtačkom ili slikarskom procesu s ciljem kretanja prema cjelovitosti djela. No ukoliko se brisanjem želi poništiti djelo, tada to više nije sastavni dio procesa, već cilj i uspostavljanje novog umjetničkog govora. Rad je konceptualan zato što podrazumijeva idejni temelj (ne kao naknadnu interpretaciju, već polazište). Riječ je o poništenju prethodne forme i sadržaja (što nije identično s deklamiranjem o njihovoj bezvrijednosti). Valja istaknuti jednu znakovitu premisu djela kako bi ga se moglo preciznije pozicionirati unutar odnosa kretanja iz idejnog, ili iz „ništa": činjenicu što je Rauschenberg odustao od početne ideje brisanja vlastitih djela. Takav bi postupak bitno odredio rad kao procesualnu autoreferencijalnost (što je bio početni potencijal djela). Odustajanjem od te zamisli, te brisanjem de Kooningova crteža i Johnsovim postavljanjem natpisa, opredjeljuje se na kretanje prema konceptualizaciji. Djelo ima ozbiljnost dokumenta, a koji su dometi ovog postupka ovisi o tome zahtijeva li ono samo misaonu, ili misaono-duhovnu aktivnost. Koncept ne dozvoljava da mu se pristupa kao Maljevičevom radu, ne nudi kontemplativno gibanje kroz djelo. To nije način kako Rauschenberg upućuje na gledanje, promašila bi se poanta. No kad bi se previdjela ova uputa, i kad bi ga se gledalo „samo" kao djelo od kojega se očekuje da likovno progovori, moguće je razočarenje jer se ono slabije od Maljevičevog kvadrata oslanja na takvu izvjesnost. To se očituje u kompoziciji: na papiru se nalaze mrlje na kojima se pogled najprije zaustavlja, a u drugom trenutku pokušava protumačiti slabo vidljive tragove koji su ostali od de Kooningova crteža. Upravo u tome što komunicira na dvije različite razine, s jedne strane mrljama, a s druge tragovima brisanja, i što između ta dva načina ne postoji vizualna smislenost (likovna koherentnost, uvjerljivost), u likovnom smislu rad nema cjelovitost. Stoga pogled pred njim ostaje ponešto tup – iako je ova primjedba svakako posve irelevantna u smislu značenja koje Rauschenberg namjenjuje radu, ali je primijenjena u pokušaju ukazivanja na koju vrstu gledanja djelo računa.

Maljevičevo djelo progovara iz (slikarskog) medija. Na „sukob" teksta i slike ovdje ukazuje već i sam naziv, naime bijelo na bijelom ne bi bilo vidljivo, a ipak u ovom slučaju jest, pa se time daje mig promatraču u kojem smjeru treba gledati: u obilje malih tonskih skokova čija se struktura suprotstavlja pukoj mehanici gledanja. Bez vizualnih ekscesa,

zgodnih efekata i u sprječavanju pogleda da se zadrži na nekoj lijepoj dionici, autor poziva na suptilnije opažanje. Kvadrat je smješten u kvadratni format sa savršenim osjećajem za kompoziciju; da je malo više gore, dolje, lijevo, desno, da je malo manji ili veći, da je pod drugačijom kosinom – to ne bi bilo to. Takva integriranost kvadrata je progovorila iz samog medija, a do nje se dolazi na način „ovo da, a ovo ne" i nije dostupna racionalizaciji, već je riječ o istovremenom stvaranju i raspoznavanju istinitosti, nadahnuću. Kvadrat je vizualno „teška" i statična forma, no u Maljevičevom radu poprima čudesnu lakoću i zanjihanost u kojoj se zaista gubi njegova tvarnost, predmetnost. Nejednoliki i blago pastozni namaz boje čini fakturu slike nalik ljetnom zraku, jedva primjetno titravom, ljepljivom i gustom. Oko, krećući se od rubova prema sredini (naslikanog) kvadrata ulazi dublje u prostor „iza" same slike i doživljava „pustinju" plutanjem pogleda koji tone sve dublje u sliku, odnosno prostor „iza" nje. Rubovi kvadrata su ujedno oštri i nježni, odlučni i krhki, odvajaju se od podloge da bi u daljnjem kretanju pogleda prema središtu opet uranjali u nju čineći nemogućim razaznati jesu li ploha kvadrata i podloga na kojoj se on nalazi nešto spojeno ili razdvojeno. Ti isti rubovi, kao preko dječjeg tobogana prebacuju pogled duboko u središte kvadrata gdje je nevidljivo žarište slike. Ono nastaje kao zanjihanost dviju nevidljivih kompozicijskih sjecišta; jednog koje se dobiva time što pogled nesvjesno povlači dijagonale iz kvadratnog formata slike, a drugog povlačenjem nevidljivih dijagonala iz naslikanog kvadrata. Kako se ta dva sjecišta ne nalaze u istoj točki, tako se pogled neprestano kreće od jednog do drugog tražeći uporište, nalazeći ga u neodređenim dubinama slike, u „pustinji" koju spominje Maljevič.

Gledatelj bi ispred Rauschenbergovog *Brisanja de Kooninga*, upoznat sa svim njegovim značajkama, mogao reći: »Zanimljivo, duhovito«, te promišljati o značenju autorstva u umjetnosti. No nakon što ga je uspio razumjeti ili doći do nekih zaključaka, najvjerojatnije neće imati potrebu dulje se zadržavati ispred njega. Pred Maljevičevim kvadratom moglo bi se ostati dulje vrijeme i ponovo mu se vraćati, odmarajući se u njegovoj „pustinji" od viška značenje, pogledom dodirujući beskraj.

3.1.9 Što je novost novoga?

U stvaralačkom procesu postoji stalno odlučivanje na razini „ovo da, ovo ne" koje se ne da racionalizirati. Tako se čini da se svaka kreacija, osim inercijom materijala, opire uspostavljanju istinitosti i u postojanju bezbroj nijansi između „ova da" i „ovo ne". Djelo je

dakle u opiranju: najprije da bude postavljeno, a kasnije se opire definiciji. Otpor je ovdje ponajprije otpor materije prema kojoj umjetnik ulazi u neku vrstu ofenzive napadajući je na njezinoj materijalnoj osnovi. Hartmann primjećuje da je u estetskoj percepciji sredstvo bitno i da opažaj ne klizi preko osjetilne slike već na njoj zastaje. Opažaj ni na svojim višim stupnjevima ne napreduje ka pojmu, saznanju i sudu, ne nosi teret nečega što bi trebao biti, niti ima zadatak da dokuči istinu, već mnoge stvari koje ostaju neshvatljive u pojmovnom smislu, mogu biti vidljive u neposrednosti umjetničkog medija (Hartmann, 1968, 68-69). Na ovom se mjestu pojavljuje staro pitanje iz estetike: jesu li u umjetnosti forma i sadržaj, materija i značenje, odvojivi? Koncepcijske prakse pokazuju da su forma i sadržaj odvojivi i to na način da forma tek prati koncept pa se sadržaj kod takvih djela može prepričati. Prvenstveno stoga što je u konceptualizaciji nestala slučajnost-spontanost-improvizacija, kao i slobodno stvaralaštvo iz idejnog „ništa" uz koje se kroz istovremenost materije-forme-sadržaja pojavljuje *novum* u djelu. Umjetnost postmoderne služi se konceptualnim diskursima, a posljedica je ambivalentnost svojstvena samo misaonosti, a ne i misaono-duhovnom. *Novum* je ono živo u djelu, no ne kao kombinatorika aktualnosti koja biva zamijenjena novom aktualnošću jer to dozvoljava ne/određeni broj kombinatoričkih mogućnosti, već u transponiranju materije u duhovnost. Kriterij istinitosti koja se događa kao specifičnost umjetničkog govora u jeziku umjetničkog medija, u njegovoj materijalnoj komponenti, izgubio se u prestanku odnošenja kontingentnog prema apsolutnom, a s tim nestaje i drama stvaranja kao umjetnikovo nastojanje da materiju dematerijalizira.

U ovome dijelu bavili smo se pojmom slobode kao pozitivne vrijednosti kojom je iz apsolutne potencije „ništa" omogućeno slobodno stvaralaštvo bez konceptualne predrasude, zatim pojmom *novuma*, te pojmom slučajnosti-spontanosti-improvizacije. Ova tri momenta definiraju ontološki status umjetničkog djela, odnosno kriterije za određivanje njegove istinitosti. Dakle, tri su kriterija: je li djelo slobodno stvarano (bez konceptualne predrasude), postoji li u djelu *novum* kao život/duh djela, te je li u djelu prisutna slučajnost-spontanost-improvizacija kao su-stvaralački element odnosa relativnog i apsolutnog. Zaključili smo da je *novum* srž djela, ali ne kao pridodana aktualnost, već kao kvalitativna vrijednost, te smo rekli da je novost novoga zapravo živost živoga. Upuštajući se u stvaralaštvo čovjek ne može posve predvidjeti kuda će ga to odvesti. Tu je prisutan moment odnosa ljudske autonomije i božanske milosti jer se oni u nadahnuću kao istovremenom stvaranju i prepoznavanju istine sastaju. Čovjek tada biva u istoti bivanja i znanja (prevladana je ambivalencija događajnog i spoznajnog momenta istinitosti). Postavili smo pitanje kako spoznajemo istinu u umjetničkom

djelu? Znamo da je nešto istina kada smo na sva naša pitanja dobili odgovore. Kako se to manifestira na umjetničkom djelu? Zastanemo li ispred neke slike Marka Rothka ili ispred *Fontane* Marcela Duchampa, manifestiranje istine u djelu postat će nam očiglednije. Rothko je o svojim slikama govorio da činjenica što se puno ljudi ispred njih rasplače njemu pokazuje da je uspio prikazati osjećaje putem boje te ako su gledatelji dirnuti samo međuodnosima boja, djelomično su promašili poantu (Kedmey, 2017). MoMA-in bivši glavni kustos William S. Rubin za Rothkove radove piše da se njegovi pravokutnici u boji dematerijaliziraju u čistu svjetlost (Kedmey, 2017). To je glavna karakteristika Rothkovih djela, njegove slike svijetle iznutra. Na sličan način svijetle iznutra i Leonardove *Blagovijesti*, te Raphaelova *Madonna del Prato*. Kada se u umjetničkom djelu nastani ova kvaliteta, pitanja zašute. Duchampova *Fontana* međutim postavlja stotine pitanja, ona je krajnje diskurzivna. Tako Donald Kuspit pred *Fontanom* dvoji mogu li se Duchampovi *ready-madeovi* vidjeti i kao svakodnevni artefakti i kao umjetnička djela, budući da prikrivajući razliku između umjetnosti i neumjetnosti imaju dvostruki identitet (Kuspit, 2018, 33). Za Kuspita je to gordijski čvor koji ne može presjeći nijedan intelektualni mač jer *ready-made* kao istovremeno umjetnički i neumjetnički predmet nema definiran identitet. Ako ga naime promatrač uzme ozbiljno kao umjetnost istog časa postaje banalan, no kada se odbacuje kao banalni predmet, postane ozbiljna umjetnost (Kuspit, 2018, 34). Tako *ready-made* uvijek izigra promatrača te postoji samo za to da ga, kaže Kuspit, ismije i porazi. Smatra da je Duchampovo patetično izrugivanje umjetničkom djelu i stvaralačkom činu zapravo akt Duchampova pesimističkog nihilizma (Kuspit, 2018, 35-36). Duchamp ne uviđa da je stvaralaštvo estetski proces, te da je umjetničko djelo rezultat estetske transformacije svakodnevne stvarnosti koje pruža novo iskustvo o njoj (Kuspit, 2018, 40). Duchamp je, naprotiv, smatrao da slika mora biti u službi uma kao intelektualni izraz (Kuspit, 2018, 45). Kuspit zaključuje da je u postestetskom svijetu djelo postalo propovjedaonica, a umjetnik samozvani pravednik koji propovijeda ružnoće i nepravde svijeta za koje ionako znamo, ne nudeći kontemplativnu alternativu. U zanemarivanju etike svojstvene estetici napušta se ideja da je umjetnost povlašteni prostor kontemplacije (Kuspit, 2018, 51). Kuspit o tom katarzičnom svojstvu umjetnosti kaže:

> Kada gledamo jezive prizore rovovskog rata Otta Dixa, njegovu estetsku preobrazbu smrti i razaranja u začudno lijepe prizore, to je kritički učinkovitije – više nas osvještava, da tako kažemo – nego bilo koji novinski izvještaj. (Kuspit, 2018, 52)

Dodaje da su Duchamp i Barnett Newman oklevetali estetiku odvajajući je od djela i

procesa stvaranja, te da su njihova razmišljanja starog stava da je osjetilnost varljiva i zavodljiva koji se javlja još kod Platona i gdje je umjetnost iluzija koju razum treba raskrinkati (Kuspit, 2018, 55-56). Senzualno se omalovažava kao animalno, a intelektualno se smatra jedinstveno ljudskim pa je umjetnost za takav intelektualistički stav tek iluzija koja ima posla s osjetilima, stoga u svojoj intelektualnoj preobrazbi ona postaje sredstvom ideologije (Kuspit, 2018, 60-61). Za Kuspita je predanost banalnosti i ovisnost o svakodnevici koju Duchamp nudi kao stvaranje umjetnosti znak estetske i umjetničke smrti (Kuspit, 2018, 67) gdje postmoderni umjetnik u klišejiziranom obliku ponavlja alkemijske eksperimente moderne umjetnosti pretvarajući je u karikaturu i nešto svakodnevno (Kuspit, 2018, 74). Zato umjetnost kao slaba repriza već viđenog postaje suvišnom (Kuspit, 2018, 75). U postumjetničkom svijetu javna ličnost vrijedi više od predmeta koje predstavlja kao umjetnost (Kuspit, 2018, 98), spektakl zamjenjuje auru djela, a takva je slava sekularni oblik „svetosti" kao „svetost" bez božanskoga (Kuspit, 2018, 111-112). Kuspit je preneražen:

> Tematske izložbe, tematski restorani, tematska postumjetnička djela – svi cinično zabavni; to jest svi derealiziraju i depersonaliziraju bitak i prazne ga od značenja. Sugeriraju da stvarnost ne postoji, iako nas zadirkuje. (Kuspit, 2018, 112)

Ulica je postala muzej sukladno s dolaskom svjetovnog na mjesto svetog i budući da je nastupio kraj umjetnosti kakva je postojala od pretpovijesnih špilja do Rothkove kapele, umjetnost ne odlikuje više ništa posvećeno već je stvorena za uličnu gomilu (Kuspit, 2018, 167-168). Umjetnost sada bez ostatka pripada svojem vremenu (Kuspit, 2018, 175), a ne onome iznad-povijesnomu ili bezvremenskomu. Suvremena umjetnost, umjesto da je, kako je to nekad bivalo, nositeljica otpora prema ponižavanju ljudske slobode, benevolentnim i nekritičkim prihvaćanjem znanstvenog i tehničkog dovršenja svijeta takve trendove oponaša i razvija. No primjećujemo da „kraj umjetnosti" znači istovremeno i jedinstvenu priliku da se u atmosferi zasićenja hiperprodukcijom stvari vrate na izvor, pa da kao i na početku kada je iz pećine svjedočila o dijalogu „neba" i „zemlje", progovori o potresnoj deformaciji bića zakopanog u jedan od njegovih najvećih darova, razum, spuštajući ga u puku racionalizaciju. Kuspit zapaža da je atelijer ipak živnuo označujući to kao post-post-modernost i kao spoj tradicionalne s avangardnom umjetnošću koja pokazuje kako umjetnost nije umjetnost ukoliko objekt ne živi kroz svoj materijal. Pokušaj „novih starih majstora" oživljavanje je visoke umjetnosti u kojemu ona ponovo postaje sredstvom estetske transcendencije, no bez gubitka kritičke svijesti o svijetu (Kuspit, 2018, 225-226).

Ova nas Kuspitova promišljanja o post-post-modernosti utvrđuju u zapažanjima da je usprkos poplavi shvaćanja novoga kao kvantitete i aktualnosti, *novum* još uvijek ostvariv kao kvalitativna vrijednost i mogućnost *uvijek novog*. Ona također iniciraju pitanje koja je razlika između umjetnički i estetski oblikovanog predmeta i *ready-madea*? Kod oblikovanja umjetničkog djela postoji moment stvaralačke spoznaje koji kaže: »Ovo da (ali ovo ne)« kada umjetnik u stvaralačkom nadahnuću istovremeno stvara i prepoznaje istinitost. Tu smo slobodni povući analogiju s teologijom u Knjizi postanka: »I vidje Bog da je dobro« (Post, 1,12; 1,18; 1,21; 1,23; 1,31). Kod konceptualnog čina više nije riječ o istovremenom stvaranju i prepoznavanju istine, već o lažno autorskom stavu: »Ja kažem da ovo da, i zato da«.

3.2 Mimezis postmoderne

3.2.1 Mimetičko shvaćanje umjetnosti nasuprot apstraktnog momenta u oblikovanju

Načelo mimezisa u pitanjima istine kao kriterija umjetničkog djela usmjerenima na prepoznavanje i otkrivanje (ne i stvaranje) kreće se u panteističkom razumijevanju svijeta. Na taj se način previđaju i anuliraju stvaralačke mogućnosti uspostavljene u slobodi. Moderna je razdoblje u kojemu se inzistira na stvaralačkoj autonomiji. Sloboda kao jedna od najsnažnijih i najdubljih ljudskih težnji, u moderni je pod teretom dvotisućljetne premoći mimetičkoga (ne)razumijevanja umjetnosti tolikom silinom uputila zahtjev za autonomijom da je u tom naletu oslobođenja kriterij istinitosti izgubio svoje težište u djelu. No u moderni je umjetnički izraz, iznikavši iz jezika umjetničkoga medija, ipak ostao svojstvenost stvaralaštva. Gubitak kriterija istinitosti kao podbačaj umjetničkog izraza manifestira se u postmoderni, pri čemu se umjetnost vraća u mimetičko. Ovaj put to se događa kroz tri karakteristike koje se, uz određene deformacije, prenose iz antike: umjetnost kao odraz ideja (koncept), kao izražavanje osjećaja (egzibicionizam) i kao instrument etike (moraliziranje). Za posljedicu je to imalo gubitak transcendentnih obilježja djela. Umjetnički je izraz konceptualizacijom usmjeren prema teoriji, što je ideju postavilo ispred stvaralačkog „ništa", odnosno stvaralačke slobode i su-stvaralaštva.

Uvažavanje umjetnosti kao one koja odražava stvarnost pojavljuje se ponajprije radi njezinih tematskih preokupacija, bilo da su direktno inspirirane zbiljom, bilo da su htjele

osvijetliti neku skrivenu stvarnost, bilo da je imaginativnim manevriranjem referirajući se na zbiljsko postavljena neka nad-zbiljska umjetnička predodžba. Pojava apstrakcije nerijetko se smatra razvojnom etapom umjetnosti odmakle u modernizmu, pri čemu se katkad zaboravlja da ona nastaje istovremeno s figuracijom (ako ne i prije) još u špiljama Lascauxa. Problem razumijevanja umjetnosti puni zamah svog povijesnog nesporazuma, koji seže još od antike, ispoljio je tek u modernizmu, a taj stoji u razmatranju umjetnosti kao one u kojoj se istina prepoznaje, a ne stvara. Antički Demijurg ne stvara *ex nihilo* već se služi vječnim idejama, što sugerira da one stoje ispred mislećeg bića. Teško je međutim podastrijeti ozbiljne argumente uz koje bi se uvidjelo da su Bogu potrebni posrednici u vidu vječnih ideja, a još je teže zamisliti da one vječno stoje izvan mislećeg bića u nekom neobjašnjivom „spremištu" iz kojeg ih se potom izvlači. Nesporazum o sudjelovanju vječnih ideja u stvaralaštvu, koje svojim autonomnim „postojanjem" cijelo stvaralaštvo pretvaraju u mimezis, na pritajene je načine još uvijek prisutan u razmatranju istine kao kriterija u umjetničkim djelima kao one čija ontološka os stoji ispred samog stvaralačkog čina. Na povijesnom i metafizičkom raskrižju razumijevanja umjetnosti kao mimetičke ili stvaralačke sukobljavaju se tri različite premise od kojih je jedna da se svijet otkriva, druga da se stvara, a treća da se stvara i su-stvara. Prva se odnosi na antičko shvaćanje umjetnosti i panteistički pogled na svijet. Drugu možemo razmatrati u skladu s Nietzscheovim pogledom na stvaralaštvo koje Berdjajev opisuje kao Nietzscheovo omrznuće Boga zbog opsjednutosti nesretnom idejom da je uz postojanje Boga ljudsko stvaralaštvo nemoguće (Berdjajev, 2014, 96). Treća pripada kršćanskom tumačenju koje uz stvaranje vezuje istinu, puninu bitka, te su-stvaranje. Kada bi svijet bio tek odrazom vječnih ideja, slobode i stvaralaštva ne bi bilo jer je volja odrazu neprihvatljiva (u odrazu se ne može pojaviti ništa slobodno i nepredvidljivo). Viđenje svijeta kao odraza vječnih ideja u grčkom je vrijednosnom sustavu dalo prednost filozofiji pred pjesništvom i, zbog blizine riječi idejama, pjesništvu pred drugim umjetnostima. Da se stavljanje ideje ispred stvaranja i događajne osobitosti stvaralaštva održalo do danas, da je dovelo do raznih formalizama u mimetičkim tradicijama naglašavanjem vještine i oponašanja nasuprot živom zbivanju u djelu, da je to proizvelo bunt u modernizmu, a „kraj umjetnosti" u postmodernizmu, razmotrit ćemo u sagledavanju umjetničke istine kao su-stvaralačkog odnosa relativnog i apsolutnog. Već je Aristotel zamijetio da pjesnička mimeza nije puko oponašanje i da su tu prisutni ritam, govor i melodija (Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, 1447, 15, 20) koji nisu ni narativni, ni konceptualni elementi djela. Njegova prosudba još uvijek ostaje u domeni otkrivanja jer je prema Aristotelu čovjeku prirođen nagon za oponašanjem,

svoje prve spoznaje stječe njime, te se raduje svakom oponašanju (Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, 1448, 5). Stoljećima kasnije Nietzscheova kritika estetskog sokratizma (Nietzsche, 1997, 88), te razumijevanje duha glazbe aksijalnom snagom grčke tragedije, upućuje na povezanost apstraktnog i duhovnog u umjetnosti. U tom smjeru istražit ćemo kako u postmodernizmu nestankom istinitog kao odnosa relativnog i apsolutnog djelo ostaje tek horizontalnom relacijom primatelja i djela u objektiviranju djela, a kasnije se svodi na također horizontalni odnos umjetnika i publike, bez nužne realizacije djela.

Čak se i istinitoj umjetničkoj težnji može dogoditi da prilikom realizacije zataji, što je najčešće vidljivo kao neka vrsta neuvjerljivosti u jeziku umjetničkog medija, pa je pitanje jezika u umjetnosti od prvorazredne važnosti. Ostvarujući se u slobodi bez konceptualne predrasude, kao forma neposredno pred svojim otjelotvorenjem u apstraktnosti oblikovnog, djelo se najprije zatiče ispred jezika, da bi po nastajanju ostalo kao neka vrsta „otiska" u jeziku, nadilazeći ga pak u procesualnoj i beskonačnoj dinamici, u umjetničkoj uvjerljivosti i dematerijalizaciji. Stvaralački čin nalazi apstraktnost ispred jezika, a djelo u jeziku dobiva svoju konkretizaciju, odlazeći potom „iza" jezika (kao transcendiranje) – što ga čini duhovnom stvarnošću. Goran Sunajko objašnjava postupak slikanja u *tašizmu* koji ćemo promotriti u kontekstu razumijevanja apstraktnog oblikovnog principa:

> Upravo se u tašizmu ogleda kako ideja (forma) ne prethodi obliku jer je ideja ta da nema oblika koji bi bio mišljen prethodno kao ideja. Slikar, potpuno izvan namjere bilo kakve forme, vrši akcidentalan slučaj kistom koji na platnu proizvodi proizvoljnu, slučajnu i formalno nemišljenu mrlju koja nema pravilan oblik ili se ne zna hoće li ga imati. (Sunajko, 2018, 151)

Ovakav pristup nije zastupljen samo u *action paintingu* ili *tašizmu*, niti je riječ o pukoj proizvoljnosti, već o tzv. kontroliranoj slučajnosti, odnosno o suradnji kontingentnog i apsolutnog, te je na takav način moguće postupanje i kod figuracije i kod apstrakcije. Apstraktno u oblikovanju nije nešto što već postoji ispred djela kao duhovna stvarnost koja djelom tek postaje vidljiva, ono je istovremeno s djelom u smislu da nastaje u procesu stvaranja. Istina se u umjetnosti ne događa kao posljedica razložnosti i vrijednosti, u čemu bi kao odraz vječnih ideja imala svoje utemeljenje. Ona se stvara u slobodnom stvaralačkom činu, pojavljujući se istovremeno s nastajanjem djela, ali kao transcendentna jeziku. To čini razliku između racionalizacije i duhovnosti: u govoru duha koji se pojavljuje zajedno s apstraktnim oblikovnim principom stvari se ne mogu falsificirati zato što je to moment u kojem umjetnik dotiče „nebo", pa se neistinitost/privid događa u času ostvarivanja forme u jeziku, i to na način da u njemu ostaje zarobljena (ne nadilazi ga). Prepoznavanja

zarobljavanja forme u jeziku važan je moment u razumijevanju razlike između govora duha i diskurzivnog govora, a događa se uslijed racionalizacije u trenutku neposrednog stvaranja. Riječ je o nekoj vrsti „spuštanja" iz duhovnog i odnosnog u jezično i monološko, iz kontemplativnog u racionalno. Kada se odnosno u stvaralačkom činu u kojem je uspostavljen duhovni govor kao *ono između* relativnog i apsolutnog racionalizacijom prekine, pada se u formalizam jezičnosti bez transcendiranja djela.

Prevlast racionalnog i jezičnog nad apstraktnim oblikovnim principom, u značajnom se učinku, čini se, prvi puta dogodila u grčkoj civilizaciji. Iz takvog je okruženja potekla mimetička interpretacija umjetnosti i ostala aktualnom do današnjih dana, privodeći stvaralaštvo u područje pojmovnog. Pokušajima prevođenja stvaralačkog u racionalno, umjetnička se istinosnost prihvaća kao podložna objektiviranju, i to ne kao naknadnom pokušaju razumijevanja djela, već se želi nametnuti kao ona koja djelo formira. Stoga djelo prestaje biti okrenuto istinitosti na odnosan način jer to pretpostavlja neku vrstu „inferiornosti" naspram pojmovnog „osvajanja". Nazire se to i u Sokratovom posjećivanju pjesnika: »Da tako kažem, gotovo svi prisutni znali su govoriti bolje o stvarima koje su ti pjesnici bili zapisali, nego što su to sami pjesnici mogli!« (Platon, *Obrana Sokratova*, 22b) Iz takve nedorečenosti pjesnika Sokrat iščitava da oni ne shvaćaju što čine, pa to dakle ne čine uz pomoć mudrosti dodajući: »Odoh dakle i odavde, misleći da nad njima imam istu prednost kao i nad političarima.« (Platon, *Obrana Sokratova*, 22b) Ne iskušavajući stvaralaštvo kao nešto racionalizacijom, pa i razložnošću, neuhvatljivo, ocjenjuje da se premoć koju ima nad pjesnicima sastoji u davanju značaja razložnoj dosljednosti koja je u prednosti pred umjetničkim vidjelaštvom. Sokrat pjesnike naziva vidiocima i prorocima: »Nije mi trebalo dugo da također i o pjesnicima doznam da ono što čine ne čine mudrošću, nego prirodnim darom i zanosom poput vidjelaca i proroka; pričaju mnoge lijepe stvari, ali niti sami ne shvaćaju što govore.« (Platon, *Obrana Sokratova*, 22c). No pod utjecajem imperativa razložnosti Sokratu izmiče duboko čuđenje nad neskladom u koji gleda, a u kojem stoji stvaralački čin: nesklad je to transcendentnih obilježja djela i objektivne svijesti o nastanku djela kod umjetnika. Taj raskorak za Grke zapravo i ne postoji budući da se istina otkriva, a ne stvara, pa je iz te perspektive moguće da umjetnik kao vidjelac bude samo prenositelj bez stvarnog razumijevanja što čini.

Filozofska aspiracija da se umjetnost podčini objektiviranju proširila je svoj utjecaj cijelom zapadnom civilizacijom. Metode pristupanja istini kao statičnoj, i onoj čiji ontološki domet stoji u mogućnostima njezinog otkrivanja, u svojem se konzekventnom tijeku svode na

racionalizirana polazišta, na *osmišljavanje*, što se prenosi i na umjetnost manifestirajući se u tom razdoblju na dekadenciji grčke tragedije. Euripid će *koncipirati* tragediju, neće je nadahnuto stvarati kao autor. Nietzsche u tom smislu kaže:

> Jesmo li, prema tome, spoznali toliko da Euripidu uopće nije uspjelo utemeljiti dramu jedino na apolonskome, da je, štoviše, njegova nedionizijska tendencija zalutala u neku naturalističku i neumjetničku, možemo se sad već lakše približiti biti *estetskog sokratizma*, kojega vrhovni zakon otprilike glasi: 'sve mora biti razumljivo, da bi bilo lijepo' kao paralelno načelo uz ono sokratovsko 'samo onoga koji zna, resi vrlina'. S tim je kanonom u ruci Euripid mjerio sve pojedinačno i rektificirao prema tom principu: jezik, likove, dramaturšku gradnju, korsku glazbu. (Nietzsche, 1997, 88)

Njegovanje racionalizirane svijesti generacijski je bujalo do hiperracionalizama današnjice u kojima se djelo reciklira, citira, koncipira, programira, ali ne stvara. Takav je način kretanja i djelovanja svijesti prijemčiv i može se usporediti s igrom domina: sve je logično i nadovezuje se jedno na drugo. Da je riječ o konstruiranoj stvarnosti, zapažanje je koje je pomalo izmaklo svjesnom uvidu i odmaku od misaone zatvorenosti. Mentalni konstrukt postao je „stvarnost" i činilo se doista teško u općoj tendenciji porasta takve svijesti izmaći njezinom utjecaju i u umjetnosti – valjalo ju je privesti jeziku intelekta i nad njome provesti diktat „razumnosti". Tamo, dakle, gdje se nije uspjelo vidjeti istinu kao odnosnu i kao komunikabilnost apsolutnog i relativnog, pokušalo se nametnuti istinito kao objektivirano.

Takozvano približavanje „idealnom principu" nimalo ne mijenja srž oponašateljskog shvaćanja umjetnosti. Oponašanje prirode ili ideala posve je ista stvar i pojavljuje se kao panteistička zatvorenost svijeta u prepoznavanju gdje se stvarnost ponavlja kao mjera ideala-ideje. Modernizam se u svojem najdubljem i najistinskijem htijenju pojavljuje kao emancipacija od mimetičkog shvaćanja umjetnosti i kao zahtjev prema slobodi. Vječne ideje ne oplođuju se u dinamici stvaranja već stoje kao prauzor čiju vrijednost valja oponašanjem reproducirati, kako bi poslužile svrhama etike i države. U takvom ponavljanju nema stvaralaštva, već najčešće veličanja ili idoliziranja koje u kasnija vremena postaje majka svakoj režimskoj umjetnosti. Baš kao i pjesnici koje susreće Sokrat, stvaratelj od kojeg se zahtijeva da objasni što je napravio nerijetko je doveden u nepriliku uslijed toga što stvaralački čin stoji prije primisli forme, ili joj je istovremen – u taj dio neposrednog nastajanja ne može se do kraja prodrijeti razumom. Zatečen u zahtjevu da čin koji je ispred ne samo razumskog uvida, nego i namisli o obliku, mora prevesti u govor razumljiv razumu, autor se gdjekad u nekoj vrsti zaborava jezika koji se zgodi u neodlučnom treperenju između neizrecivog i izrecivog, nađe tup pred takvim zahtjevom. Tupost je izazvana trenutačnom

neprevodivošću govora duha u objektivirano gledište. Tako su možda Sokratu izgledali pjesnici, moguće je da su saslušali njegova pitanja bespomoćno zureći u ponor između govora u kojem se nalaze i jezika u koji se od njih zahtijeva da prevedu. U analogiji prema religijskim duhovnim fenomenima predočit ćemo jedan primjer neprevodivosti duhovnog govora koji spominje Ivan od Križa. Objašnjavajući da se ne može na vanjski način izraziti Božji jezik, navodi da prorok Jeremija nakon što je govorio s Bogom ne zna reći ništa drugo osim »A, a, a« (Ivan od Križa, 2012, 137-138).

Zaticanje čina ispred primisli o definiciji forme, u nekoj vrsti živog događanja koje se odvija u apstraktnosti oblikovnog govora, praksa je neobjašnjiva za mimetička tumačenja umjetnosti i shvaćanje istine kao statične (objektivirane). Sokrat taj moment u umjetnosti prepoznaje kao vidjelaštvo, držeći nedoraslima pjesnike zato što ga ne znaju obrazložiti, no ipak ne uviđajući da krajnja točka neobjašnjivosti koja tu stoji ima utemeljenje u slobodi, a ne u ideji. Ne radi se o tome da je govor duha nerazuman, nego se pokazuje neprevodiv do svoje posljednje instance racionalnim alatima koje posjedujemo. Naravno da zbog toga nećemo odustati od pokušaja „prevođenja", pri čemu je važna svijest da je riječ o uvjetno shvaćenim prijevodima i razumijevanju funkcije njihove prikladnosti kako bi se o fenomenima stvaralaštva moglo barem bilo kako sporazumijevati.

Između antičkog tumačenja umjetnosti i postmodernističke prakse postoje tri ključne sličnosti. Prvu smo već naveli, to je antičko shvaćanje umjetnosti kao mimezisa ideja i postmodernističko prakticiranje umjetnosti kao koncepta. Druga se sličnost odnosi na antičko povezivanje umjetnosti s izražavanjem osjećaja (Platon, *Država*, 606a-607e), predrasuda koja se održala do danas (ukoliko se djelom i tematiziraju osjećaji, to nije njegov krajnji domet), a u postmoderni je dobila i egzibicionističku crtu u šokiranju i iznošenju privatnoga u javno. Leon Surette upućuje na to da se klasični iskaz ekspresivno-afektivne teorije nalazi u Platonovom *Ionu* (Platon, *Ion*, 533d-534a) gdje Sokrat govori o nadahnuću i opsjednutosti pjesnika, te da oni nisu pri svome razumu kada stvaraju pjesme (Surette, 1994, 182). Prenaglašenost u iskazivanju osjećaja zbog površnosti efekata koji ciljaju na niže aspekte emocionalnosti prethodna su razdoblja najčešće svrstavala u kič, dok se u postmodernizmu ne događa promatranje emocije s distance svojstveno ranijim estetikama kao dijeljenje duha od duše, već tu stoji identičnost označitelja i označenog. Treća poveznica antike i postmoderne jest postavljanje etičkog okvira umjetnosti u antici (Platon, *Država*, 378d-e; 396c-d; 399e-400a; 401c-e) čime joj se negira slobodni temelj, dok se u postmodernizmu superiornost etičkog nad stvaralačkim naglašava zauzimanjem poze moralne nadmoći putem djela.

Možemo primijetiti da postmoderna izokreće tri značajke antičkog tumačenja umjetnosti i nijedna od njih sada ne dolazi odozgo prema dolje, već se odozdo konstruira kao diktat istinitosti namjesto odraza vječnih ideja. Ni u jednom od ta dva pristupa, niti antičkom, niti postmodernističkom, ne postoji shvaćanje stvaralačkog momenta odnosa. Kod prvog su prisutna emanacijska obilježja oblikovanja, dok se u drugom racionalizacija pojavljuje kao dovršenje svijeta u (tehno)znanosti gdje je sve postojanje položeno i otvoreno kao knjiga bez mogućnosti metafore, hiperbole ili bilo kakve druge metode prenošenja značenja (u kojoj otvorenost djela stoji kao provalija koju znanost ni filozofija, za razliku od umjetnosti i religije, ne može premostiti). To je i razlika diskurzivnosti mišljenja i govora duha, dok jedan ne uspijeva niti otkloniti, niti razriješiti zijev između postojećeg realiteta i onog metafizičkog, u estetskim i religijskim fenomenima postoji *iskustvo* njegovog prevladavanja. Govorimo o razlici diskurzivnosti mišljenja i govora duha koja stoji u pretpostavci metafizičke stvarnosti, te pojmovnom operiranju unutar takve pretpostavke kojemu ne uspijeva premostiti jaz realiteta i metafizike. Religiji i umjetnosti to uspijeva, odatle i njihov zajednički duhovni „presjek"; u religiji kroz Logos kao utjelovljenje Boga, a u umjetnosti – kao inverzija utjelovljenja Boga – oduhovljenjem materije u otjelotvorenju djela. U oba slučaja riječ je o *iskustvu* i događanju istote bitka i znanja.

Tumačenje umjetnosti u kontekstu oponašanja idealnog uzora ne ostavlja prostor stvaralaštvu, pa je u tom slučaju umjetnik samo prenositelj, no to nije jednako onomu što Sokrat naziva „vidjelac". Prenositelj poruku može prenositi i mehanički, a biti vidjelac uključuje aktivno odnošenje prema onome što se gleda na način da se razabire, prepoznaje, vidi – neposredno. U objektiviranju koje se u mimezisu primjenjuje na djelo, kao ono koje se u funkciji objekta odmjerava s idealnim, ne ostvaruje se direktni odnos s istinitim već se događa reproduciranje koje se u teoriji imenuje kao umjetnička reprezentacija. Postmodernističkim gubitkom odnosa s apsolutnim relativnost je zamijenila istinitost, slijedom čega je došlo do pervertiranja idealnog jer je svaka individua tvorac vlastite istine-ideala, stoga je objektivizirano reproduciranje u umjetnosti doživjelo estetičnost hiperprodukcijske univerzalnosti. Hiperprodukcijske – budući da je svatko imao pravo na svoju istinu, one su se namnožile, univerzalnosti – jer su sve te istine nalikovale jedna drugoj u tri navedena elementa: konceptualizaciji, emotivnom egzibicionizmu i moraliziranju. Očigledno je da se dogodio paradoks u kojemu je individualiziranje dovelo do univerzalnosti. Čini se da je i opća društvena klima takva, svijet je postao žrtvom dviju ideja koje su obilježile suvremeno društvo, a to je krajnja individualizacija s jedne, i jednakost s druge

strane. One se pojavljuju u karikaturalnim obrisima na način da u suvremenom društvu jednakost teži slabljenju razvoja individualnih kvaliteta, dok individualizam, shvaćen kroz prizmu građanskih prava, razbija jedinstvo ljudskog zajedništva. Primjenjivanjem općeg pojma „jednakost", koji se odnosi na dimenziju ljudskosti, na kategorije „ispod", dobije se apsurd; pogrešno je misliti da će ljudi biti čovječniji ako se pretvaraju da se u svojoj ljudskosti ne pojavljuju u nekoj kontekstualnoj ili fizičkoj „određenosti". Ovakva se društvena zbivanja oponašanjem prenose i u stvaralaštvo na način da se djelom imitira društveno-racionalno postavljen ideal koji postaje idol.

3.2.2 Odustajanje od „predmeta"

Navedeni se društveni utjecaji potvrđuju u činjenici da je umjetnost postala „kulturnim sektorom", te se, kako ističe Galović, na taj način nastavlja prodiranje uma u ono njime još neosvojeno u čemu su prednjačile prirodne znanosti (Galović, 2008, 71-72). On podsjeća da su posljednjih stoljeća pisane mnoge estetike, a da su se razlike između brojnih filozofijskih i znanstvenih pristupa umjetnosti pokazale nepremostivima. Kršćanski, marksistički, fenomenologijski i semiotički pristupi djeluju tako kao da govore o različitim umjetnostima (Galović, 2008, 72-73). No prave poteškoće za suvremenu umjetnost počinju kada se gubi mogućnost otvaranja svijeta iz transcendencije (Galović, 2008, 76) te kad je unutar novovjeke filozofije gubitak religijskog i metafizičkog Boga stavio čovjeka pod utjecaj znanstveno-tehničkih globalnih moći (Galović, 2005, 105-106). Pred umjetnicima moderne bilo je postavljeno pitanje kako nakon mitskih bogova, religijskih proroka, mudraca i genija, ponovo biti umjetnikom (Galović, 2005, 5)? Društvo je sklono na umjetnost moderne gledati kao na preuzetni individualizam umjetnika, smatrajući da ona ne nosi u sebi gotovo ništa univerzalno. Galović tvrdi da, premda je umjetnik nakon mitskih bogova, proroka, mudraca i genija prepušten samome sebi, a ovakva se umjetnička praksa navikla nazivati subjektivnom, to nikad nije bila subjektivnost koja se zatvara u granice vlastita svijeta (Galović, 2005, 181). Primjerice, impresionistički slikari, htijući dospjeti u stanje čistog gledanja i tražeći motive u prirodi, prikazuju stvari onako kako se one pojavljuju u odnosima boje i svjetla (Galović, 2005, 204-205). No ustaljeno je mišljenje bilo da impresionisti ne nastoje prikazati realne stvari nego trenutne impresije, pa su neki zaključili da je impresionizam okret prema subjektu (Galović, 2005, 211). Veći prijepor od toga da bi pojedini slikar-subjekt tako vidio svijet je da

s ovakvim likovnim izrazom proviruje pitanje zašto bi pristup koji je isključio doživljajne momente svjetla i boje bio objektivniji od onoga koji ih uključuje? Mogu li se oni uopće isključiti i može li se propisati izravan i ispravan način gledanja koji bi u svim uvjetima danjeg, noćnog, toplog, hladnog, južnog, sjevernog, morskog, planinskog svjetla, jednako vrijedio za sve subjekte? Pitanje istine ovdje izravno zadire u odnos subjekta i objekta, jer ona istina koja bi kao objektivnost proglasila nekakvu, premda opet od neizbježnog subjekta, zamišljenu objektivnost likovne realističnosti, hoće isključiti subjekt iz sudjelovanja u stvaranju istine. Iako to ne može jer ako nema subjekta, nema tko stvarati pojam o istinitosti. Budući da je naše polazište da istina nastaje kao odnos relativnog (subjekta) i apsolutnog (Boga), ukoliko subjekt iz tog odnosa nestane, ostaje apsolutno koje nema u odnosu na što biti istinito jer je ono nedjeljivo. Iz rečenoga smo zaključili da je istinito ono što se između čovjeka i Boga dogodi (što slobodu stavlja uz istinitost), a da neistinito (i konstruirano) počinje kada se čovjek isključi iz odnosa s Bogom. Dakle, ukoliko subjekt ne postoji, ni istina se ne može pojaviti, a ako se subjekt isključi iz odnosa s apsolutnim, tada nastaje neistinito. Dakako, to nam još uvijek ne govori je li impresionizam istinit, a za neobjektivnost su impresionisti bili prozivani i na društvenom planu. Osim što im se predbacivalo da su prvi počeli razarati predmete i predmetni svijet (Galović, 2005, 214), Galović ističe da su ih smatrali ravnodušnima prema socijalnim, političkim i moralnim problemima života, budući da se činilo da su njima svi motivi jednako važni (Galović, 2005, 209). Cézannea se, u razlici spram impresionista, smatralo slikarom koji je svijet „gledao objektivno", no upravo je on obznanio kako mu je do čistoga slikarstva, rasterećenog ponajprije tektonike i plastičnosti arhitekture i kiparstva, ali i literarnog sadržaja kojem pripada mitsko i religijsko (Galović, 2005, 231). On ističe da su za slikara samo boje istinite, te da bi se slikao jedan objekt mora se pustiti da se motiv rodi iz boje (Galović, 2005, 234). Cezanne inzistira na tome da slikarski objekt nastaje iz slikarskog (a ne primjerice literarnog ili arhitektonskog) medija, a za modernu je umjetnost presudno njegovo mišljenje da boje vode do korijena svijeta, i uzdižu se iz njega (Galović, 2005, 237). Hans Sedlmayr Cézanneovo slikarstvo smatra očišćenim od intelektualnih i emocionalnih primjesa, te kaže da u njemu boja, izmičući pojmovima, poprima do tada nepoznat vlastiti život kao djelujuće sredstvo i supstancija slikarstva (Sedlmayr, 2001,159). Tumači to kao »stanje krajnje bešćutnosti duha i duše na doživljaje oka«, i kao umjetnost udaljenu od života jer se iz događaja zora odbijaju druga ljudska područja u prilog čistog gledanja (Sedlmayr, 2001,161). Kao opasnost vidi da slikarstvo na njegovom vrhuncu upravo kod Cézannea i svijeta čiste boje omalovaži čovjeka (Sedlmayr,

2001,175). No Cézanne zacijelo nije mislio da bi slikarsko inzistiranje na važnosti boje moglo omalovažiti, već naprotiv, oplemeniti čovjeka. U procesu takvog „čišćenja" stvaraju se slikarski preduvjeti za moment odvajanja duha od duše, jednako kao što se u literarnom izričaju čistoćom izraza dolazi do njegove oštrine u umjetničkom i sadržajnom smislu. U analogiji prema religijskim duhovnim tradicijama, ovakvo čišćenje je prisutno u tzv. praksi „mrtvljenja" gdje se praktikant na neki način prazni od stvorenoga kako bi mogao primiti božansko. Zato je točno da se slikarstvo čisti od ljudskih utjecaja, ali prije svega onih neumjetničkih. Kada riječ ili tektonika predmeta hoće dominirati medijem poput slikarstva, one u strukturu djela unose lažnost jer od slikarstva čine nešto što ono nije. Još bolje se ta lažnost uočava u glazbi, primjerice kada tekst pjesme preuzme cijelu skladbu i spusti je u niže afektivno područje. Sve to, iz umjetničke perspektive, zahtijeva čišćenje od „ljudskih" utjecaja jer ovdje nije riječ samo o tomu da je nešto ljudsko, već i na kojoj razini ljudskosti se nalazi. Ne tvrdimo da se riječ i slika, ili riječ i glazba ne smiju integrirati, već da takvo prožimanje, ukoliko se uspostavlja u stvaralačkoj slobodi, mora biti pročišćeno na način da je umjetnički uvjerljivo. Kao što se u religiji „mrtvljenjem", koje je u službi filtriranja lažnosti, stvaraju uvjeti za primanje božanskoga, tako se i čišćenjem djela od lažnih primjesa dolazi do uvjeta za uspostavljanje umjetnički uvjerljivog, odnosno istinitog. Ako je Cézanne zaustio da mu je do čistoga (odnosno istinitoga) slikarstva, rasterećenog plastičnosti arhitekture i kiparstva, kao i literarnog sadržaja, zacijelo to nije rekao zato što je mislio da se umjetnik u svojoj slobodi ne smije služiti i spomenutim elementima, već zato što je uočio da su oni postali sami sebi svrhom i zamućuju spoznaju o tome što slikarstvo doista jest. Kada dakle Cézanne to kaže, on se ne želi samo na brzinu otresti svih promašenih pitanja o tome zašto ne slika posve realistično, već sugerira što slikarstvo jest. Nakon impresionizma, kako Galović primjećuje, iz slike će nestati osvjetljujuće svjetlo, ponajprije sakralno, zatim svjetlo Sunca i drugih izvora svjetla, a onda i dnevno svjetlo. Boje sada same donose u sliku svjetlo, te se u njihovom samostalnom nastupu javlja mogućnost odvajanja slikarstva od prirode (Galović, 2005, 238). To je svakako važan moment jer potvrđuje da slika nastaje iz utrobe vlastite materičnosti kao sublimacija materije-forme-sadržaja. Primjerice u ekspresionizmu, uz često naglašenu materičnost (fakturu) slike, motiv je „deformiran", kako bi se zajedničkim djelovanjem debelog nanosa boje (impasta) i deformacije slikarskog objekta postigla sugestivnost jedne ekspresionističke slike. Galović međutim ukazuje da se ekspresionizam uobičajilo shvaćati kao »protest protiv pozitivističkog optimizma«, te da je ekspresionističko napuštanje umjetnosti oponašanja tražilo napuštanje uvažavanja predmeta u njihovu realnom

izgledu (Galović, 2005, 263-264). Zacijelo jest, ali ako je ekspresionizam u svojemu protestu i nosio otpor prema ovoj ili onoj politici, kao i u slučaju sa Cézanneom, izražavao ga je i da bi ukazao što je slikarstvo. Tako nije posve točno da ekspresionizmu uopće nije bitan predmet pa stoga napušta realizam, već u prvom redu zato što ekspresivni tretman materije (boje i geste) nije više dopuštao realne granice predmeta jer bi boja i slikarski nerv (gesta) bili pritiješnjeni, sputani, svezani u realističnom okviru – stoga se on deformira. To je zahtijevala uvjerljivost, odnosno istinitost umjetničkog djela. Iz rečenoga je vidljivo da slikar u procesu slikanja ne upućuje razumom ruci što da „izvede", već cijelim svojim bićem koje uključuje temperament, tjelesnost, um, sudjeluje u činu koje eskalira u prepoznatljivosti slikarskog rukopisa. Deformacijom predmeta slikari su smanjivali tenziju između boje, geste i forme – naravno, do određene razine, jer su ponekad htjeli i zadržati tu tenziju. Možda je negdje i namjerno naglasiti, što ovisi o slikarskoj logici koja se podređuje umjetničkoj uvjerljivosti djela. Na ovu su umjetničku istinu, koja proizlazi iz odnosa materija-forma-sadržaj, ukazivali ekspresionisti. Riječ je ne samo o gramatici jednog (slikarskog) jezika, već i o umjetničkoj slobodi kojom se rukuje s tim jezikom, te umjetničkoj uvjerljivosti za čije postizanje ne postoji unaprijed zadana formula. Zato i jest riječ o stvaralaštvu, a ne kopiranju, citiranju, osmišljavanju, kompiliranju i programiranju. Galović tvrdi da je i kubistima motiv nevažan (Galović, 2005, 265), međutim kubisti polaze upravo od analize predmetnog svijeta, a zbog karaktera takve analize (i ponovne sinteze) kubističko je slikarstvo podjednako crtačko i slikarsko. Vanjska se forma predmeta ovdje najprije (crtački) rastvara, što je u većoj mjeri popraćeno misaonim uranjanjem u oblik, nego intenziviranjem boje i geste. Kubizam je kontemplacija o obliku, kako divljenje nad njegovom kompaktnošću, tako i ispitivanje njegovih granica, te slikarsko interveniranje u nj. Naročito je oblik suptilno-meditativnog raščlanjivanja predmeta prisutan u slikarstvu Georgesa Braquea.

Ovakve su tendencije moderne umjetnosti, kako smo naveli u primjerima impresionizma, ekspresionizma i kubizma (a ima ih, naravno, i puno više), ipak okarakterizirane dehumanizirajućima. One su, ipak neopravdano jer su bile stvaralačke, pridružene nekim avangardnim praksama koje su za polazište imale konceptualnu predrasudu i koje su stavljanjem koncepta ispred slobode čina poništile stvaralaštvo.

3.2.3 Dehumanizacija i „gubitak središta" u umjetnosti

O dehumanizirajućim pojavama José Ortega y Gasset uviđa da je moderna umjetnost u svojoj srži antipopularna, da se raskorak između publike i umjetnosti zbio u dubljem sloju od osobnog ukusa, da većina naprosto ne razumije modernu umjetnost, te da se ona ne obraća svima nego samo nadarenoj manjini (Ortega y Gasset, 2007, 12-14). Takva su stajališta posljedica njegova zapažanja da je estetsko zadovoljstvo većini nerazlučivo od svakidašnjih zadovoljstava i da je njihova mentalna aktivnost upravljena prema ljudima i strastima, dok na umjetnost gledaju kao na sredstvo pomoću kojega dolaze u doticaj sa zanimljivim dogodovštinama. Čim pretegnu čisti estetski elementi, oni zapadaju u nedoumicu što da rade s nekim djelom, pa ih ono ostavlja hladnima (Ortega y Gasset, 2007, 17-18). Tako Ortega y Gasset zaključuje da je moderna umjetnost zapravo umjetnost za umjetnike (Ortega y Gasset, 2007, 23). Ipak, umjetnost ili je umjetnost ili to nije, a problem moderne umjetnosti u odnosu na njezinu smislenost u široj populaciji nije u tome što bi to bila umjetnost za umjetnike, nego što se ni umjetnost prethodnih epoha uglavnom nije razumijevala po svojoj umjetničkoj biti, već u kontekstu dogodovštine, zanimljivosti, sentimentalnosti, kurioziteta. Nesporazum u moderni nastaje kada su površnom primatelju oduzeti upravo oni elementi koji su ga držali na površini djela, pa je iz tog razloga izgubio svaki odnos s djelom. Brojni smjerovi koji se pojavljuju u modernizmu posljedica su nagle oslobođenosti, ali i pokazatelj dotadašnje prigušenosti slobode koja je sada dovoljno sazrela kao svijest o stvaralačkoj biti djela. Ortega y Gasset u potrazi za općenitijom i karakterističnijom crtom moderne umjetnosti zaključuje da je to težnja da se umjetnost dehumanizira. Dok čovjeka, kuću ili planinu u predmodernim radovima odmah prepoznajemo, dotle smo pred modernom slikom u neprilici da ih razaberemo (Ortega y Gasset, 2007, 32-34). No nije slikar, kako kaže, nevješt u prikazivanju stvarnosti, nego ide namjerno protiv nje lomeći njezin ljudski aspekt; dehumanizirajući je (Ortega y Gasset, 2007, 35). Tako je umjetnik srušio mostove koji bi nas vratili u svakidašnjicu, primoravajući nas da improviziramo druge oblike odnosa, različite od uobičajenih postupanja sa stvarima (Ortega y Gasset, 2007, 35-36). Ortega y Gasset smatra da takva umjetnost nije nehumana zato što ne sadrži humane stvari, već i zato što je to *čin* dehumanizacije, budući da je umjetnika pritom manje briga do čega dolazi, od toga što on razara. Objašnjava da se ne radi o tome da se naslika nešto različito od čovjeka, već da se naslika čovjek na način da mu bude što manje nalik, kuća tako da se sačuva tek ono što otkriva njezinu metamorfozu, a da iz onoga što je bilo planina izroni stožac. Napominje da se možda čini lako slikati na takav način, ali da je za konstruiranje nečeg što nije kopija prirode, a ipak ima vlastitu supstanciju, potrebna ruka genija. Iz toga zaključuje da moderni umjetnik

užitak izvlači iz trijumfa nad humanom građom (Ortega y Gasset, 2007, 37-38). Ipak, ponajprije se radi o slikarskom interesu za odnos materije-forme-sadržaja, a moguće je, ali tek na drugom mjestu, da postoji i motiv trijumfa nad humanom građom kod nekih umjetnika. No primarno je riječ o tome da je slikar htio uspostaviti, a ne srušiti neku formu. Za posljedicu je to imalo napuštanje prethodno postojeće forme u manevru za koji Nietzsche kaže da takvu slobodu u rušenju i stvaranju bez moralne uračunljivosti na ovom svijetu posjeduju samo dijete i umjetnik (Nietzsche, 2009, 45-46). Moralna neuračunljivost ovdje znači da je riječ o vrsti igre gdje je umjetnik u specifičnom stanju koje ga nužno, ili uopće, ne prati kao osobu kroz druge njegove aktivnosti. U njemu, ako ćemo povući analogiju s teologijom – kao u Augustinovom minimalističkom ujedinjavanju slobode i ljubavi u rečenici »Ljubi i čini što hoćeš« – u slobodi čini što hoće, a budući da je stvaralački čin u odnosu relativnog i apsolutnog stanje milosti/ljubavi, ne može napraviti nešto loše. To je drugačije ostvarenje slobode od njezinog poimanja kao slobode izbora, i nije, kao u mistici, odnos pasivnog već aktivnog prepuštanja, gdje je za stvaralački čin specifična aktivnost kao igra (i sloboda). Aktivno prepuštanje doima se kao paradoks, no ako promatramo dirigenta ustanovit ćemo da je riječ upravo o tome. Međutim, kada kritički promotrimo neka djela, vidjet ćemo da ona u umjetničkom smislu nisu istinita. Analizirat ćemo u daljnjem tekstu što se tu dogodilo. Umjetnik, slobodom djeteta koje se igra, ruši prijašnju formu i stvara novu, a duh je ovdje fleksibilan i otvoren. Ukoliko je istina otjelotvorena djelom, tada prigovor publike da umjetnik radi nerazumljiva djela destruirajući mimetičke forme, nije opravdan. No tu dolazimo i do novog problema; što ako u nekom djelu nije uspostavljena istinitost, a proglašeno je umjetničkim? Kako će ovdje promatrač znati je li riječ o umjetnosti kada je i kustos uvjeren da je djelo umjetničko, premda nije istinito?

Prijelaz moderne u postmodernu obilježen je gubitkom transcendentalnog statusa kao bitnog obilježja djela. No je li umjetnost uopće više umjetnost ukoliko djelo nema transcendentalnu važnost? Galović kaže da je umjetnost, ukoliko se više ne oslanja na predmetno, a u dubini života ne susreće božansko ili metafizičko, prinuđena da postane apsolutnom u svojoj čistoći i slobodi (Galović, 2005, 316). Međutim težnja za bivanjem čistim i slobodnim događa se zbog čežnje za božanskim, zato čistoća i sloboda nisu argumenti protiv metafizičnosti modernističke umjetnosti, nego za nju. Galović ipak smatra da novi svijet umjetnosti ne dospijeva do onoga čemu su smjerali Vasilij Kandinsky i Piet Mondrian, naime do ozbiljenja umjetničkoga u svijetu, pretvaranja svijeta u umjetnički (Galović, 2008, 38-39). Modernistički su napori po njemu, u odvajanju riječi od značenja i simbolike, pa sve

do ukidanja značenja, završili u praznoj transcendenciji – onome što je Mallarme imenovao *Ničim* (Galović, 2008, 54). Tu tvrdnju potkrepljuje riječima slikara Franza Marca o tome kako njegov demon »dopušta da vidimo između pukotina svijeta...« i Mondrianovim riječima o apstrakciji objašnjenoj rečenicom »Ako se ne vide stvari, ostaje prostor za božansko« (Galović, 2008, 58). »Vidjeti između pukotina svijeta« rečenica je koja međutim opisuje samu bit slikarstva. Ni Mondrianova rečenica ne upućuje zapravo na prazninu, već poziva na drugačije gledanje; ukoliko su predmeti i prikazani na slici, ne treba gledati u njihovu sličnost sa stvarnim svijetom, nego gledanjem kroz pukotine svijeta pogled uprijeti dalje, preko same predmetnosti. Slika bez predmeta onemogućuje gledanje u predmetnost, što promatrača može zbuniti jer ne zna u što treba gledati, a takva zbunjenost ne mora biti nužno loša. Ukazali smo na analognu praksu odmicanja od stvari u religiji nazvanu „mrtvljenjem" koje je vid čišćenja od svega suvišnoga što se postavilo između kontingentnog i apsolutnog. Galović međutim zaključuje da umjetnici moderne u svojoj usamljenosti, bez mita, religije, filozofije, ipak nisu bili dovoljno duboki da dospiju do „pravog boga", pa otuda i njihova umjetnost nije bila dovoljno zbiljska da otvori i pokrene novu povijesno-svjetsku zbilju (Galović, 2008, 63-64). Zapažanje Ortege y Gasseta da moderna umjetnost nije umjetnost za mase govori upravo suprotno, da tako veliki cilj nije u umjetnosti ni postavljen.

Sedlmayr kaže da je umjetnost 19. i 20. stoljeća izgubljena u bezgraničnom individualizmu (Sedlmayr, 2001, 21). Počinje se očitovati nova volja za „istinom" u kojoj se javlja zahtjev za materijalnom izvornošću (primjerice u smislu istinitosti arhitektonske konstrukcije) (Sedlmayr, 2001, 47). Novi su se graditeljski materijali povezivali s „golim" oblicima (Sedlmayr, 2001, 95), a Sedlmayr smatra da je slikarstvo 19. i 20. stoljeća daleko kaotičnije nego graditeljstvo (Sedlmayr, 2001,141). Uspostavlja dijagnozu za umjetnost, a ta je da ona gubi središte: »Umjetnost teži dalje od središta. Umjetnost postaje – u svakom smislu te riječi – ekscentrična.« (Sedlmayr, 2001,189). No što ako se umjetnost ustvari postavlja naspram već izgubljenog središta, uzimajući ovu dijagnozu kao dijagnozu svijeta, a ne njezinu vlastitu? Sedlmayr kaže da umjetnost teži dalje od čovjeka, no i da se to ne događa samo u umjetnosti, već se čovjek općenito želi odvojiti od središta (Sedlmayr, 2001, 190). Objašnjava kako je poremećen odnos čovjeka prema Bogu, samome sebi, drugome čovjeku, prirodi, vremenu, a također i prema duhovnome (Sedlmayr, 2001, 212-214). Izgubljeno središte čovjeka jest upravo Bog (Sedlmayr, 2001, 216). Dosljedan bi materijalist po Sedlmayru trebao priznati da dokidanje Boga za sobom povlači i dokidanje umjetnosti, a ono što bi moglo biti zanijekano je da to za sobom povlači i dokidanje čovjeka, odnosno njegovu

preobrazbu u ispod-ljudsko, u stroj (Sedlmayr, 2001, 259). No za Sedlmayera je ipak nijekanje duha u većoj mjeri stvaralačko od ostanka u epigonstvu, pa zaključuje da je nemoguće tražiti spas u pukom povratku na stara stanja (Sedlmayr, 2001, 261-262). Čini mu se da je raspadanje umjetnosti i rastvaranje u izvanumjetničkom otišlo predaleko te dvoji nad ireverzibilnošću toga procesa (Sedlmayr, 2001, 299), ističući da su među svima u 19. i 20. stoljeću najdublje trpjeli upravo umjetnici jer im je poziv učiniti vidljivom propast čovjeka u njegovu svijetu (Sedlmayr, 2001, 314). Problem koji s ostajanjem u starom izlazi na vidjelo jest sljedeći: bi li čovjek čija je (umjetnička) istina stvaralačka, mogao ponavljati uvijek istu (umjetničku) matricu i pritom ostati kreativan i istinit? I što je, u takvom ponavljanju, sa slobodom stvaralaštva? Ako je graditelj otkrio nove materijale, došavši do spoznaje i o novim načinima gradnje, može li biti istinito inzistiranje na starim materijalima i načinima ukoliko se pokazuje da novi imaju i neke prednosti, ili čak samo nove stvaralačke izazove? Da je moguće ostvariti vrhunska ostvarenja arhitekture s modernim materijalima vidljivo je na mnogim primjerima moderne gradnje. Može li kreativno biće zaboraviti svoju kreativnost i pritom stajati u istini? Povući ćemo paralelu s teologijom: u prethodnom smo dijelu spomenuli da Bog pri stvaranju kaže »Ovo je dobro«, te da čovjek pri stvaralačkom činu također ima moment raspoznavanja istinitog u djelu na razini »Ovo da, ovo ne«. Ako Bog kaže »Ovo je dobro«, znači li to da je prije njega stajalo nešto dobro što on tek raspoznaje, pa iz toga slijedi da dobro stoji ispred Stvoritelja? Bog je apsolutno dobro pa sve što bi stvorio bilo bi dobro. No budući da stvara iz „ništa", gdje ćemo predočiti da je prije stvaranja bilo ništa, a sad jest nešto, tj. život, tako smislenost rečenice »Ovo je dobro« možemo gledati iz te perspektive; bilo je ništa, a sad je život – to je dobro. Čovjek, međutim, ne stvara nužno neko dobro, zato kaže »Ovo da, ovo ne«. Autor ne stvara život da bi rekao »Ovo je dobro«, već materiju pretvara u duhovnu zbilju pa pred tim događanjem može osjetiti neku vrstu mješavine radosti i jeze, a ipak spokojno stajati nad djelom. Budući da su mogućnosti stvaralaštva neiscrpne, a čin slobodan, u samom je procesu prisutna neka vrsta autorskog legitimiteta (i su-stvaralačkog ponosa) kao osjećaj slobode i pouzdanosti koji proizlaze iz toga što je čovjek ipak *Imago Dei*. On tu kao su-stvaratelj doista jest i autor, i to u potpunoj slobodi. Hartmann o umjetničkoj slobodi ističe da je drugačija i veća od moralne kao čisto, slobodno postojanje onoga što ni na koji način nije zahtijevano (Hartmann, 1968, 46).

Zaključit ćemo u ovome dijelu da su neki smjerovi moderne umjetnosti pogrešno okarakterizirani subjektivnošću i samovoljom umjetnika, te da je istinitost umjetničkog djela vezana za njegovo transcendiranje, izostankom kojeg se pada u puku jezičnost. U daljnjem

ćemo tekstu propitivati odnosi li se to i na umjetnost pod utjecajem tehno-znanosti, no prije toga ćemo obraditi odnos forme i sadržaja kako bismo ukazali na važnost materije u transcendiranju umjetničkog djela koje daje konačnu potvrdu njegove istinitosti.

3.2.4 Problem odnosa forme i sadržaja

Nietzscheova misao da umjetnikom netko biva uz cijenu da ono što neumjetnici zovu formom, on osjeća kao sadržaj i samu stvar (Nietzsche, 1988, 391), dopire do najprisnijeg momenta između umjetnika i materije, njihovog neprijateljstva i savezništva. Formom umjetnik pobjeđuje u materiji njezinu neprozirnu šutljivost, nepopustljivu ravnodušnost, nadmoćnu pasivnost, uvredljivu ispraznost i bezličnu ograničenost. To znači da kod djela koja posjeduju jedinstvo materije-forme-sadržaja, sadržaj ne može biti nešto puko izvanjsko jer se on u materiji formom ostvaruje. Budući da tek formu (a ne već materiju) umjetnik osjeća kao sadržaj, u odnosu prema materiji koju formom dematerijalizira, trebao bi postupati istinito. To znači da materija ne stoji prema umjetniku kao potpuno prazna. S kamenom se ne može napraviti isto što i s drvetom, zvukom, pigmentom, pokretom, riječ je o ostvarivosti u određenom mediju koja sve ono „visoko" u umjetnosti spušta najprije na materijalnu osnovu. Hartmann objašnjava da način formiranja u umjetnostima uvelike ovisi od vrste materije u kojoj se formira, i to zato što svaka vrsta forme nije moguća u svakoj vrsti materije, što nipošto ne ukida autonomiju forme nego je samo ograničava (Hartmann, 1968, 19-20). Ističe da stvaratelj ne formira tek naknadno materijal s kojim se služi, već ga isprobava u formiranju. Materijal ne postaje identičan s formom ali je neodvojiv od nje, pa tako umjetničko djelo ne doživljavamo kao dvostrukost forme i sadržaja, već kao cjelinu i jedinstveno formirani sadržaj (Hartman, 1968, 294). Zato ni Mondrian, ni Maljevič nisu mogli tek tako odlutati u „praznu transcendenciju", budući da su bili do grla i preko glave u materiji. Transcendencija se tu jest ili nije dogodila, a ako jeste, pa se učinila „praznom", to može upućivati i na stupnjeve njezine „apstraktnosti", što se razlikuje od praznine. Ukoliko je djelo dematerijalizirano i transcendira, tada ćemo pustiti da transcendencija govori nama. Nećemo joj prethodno upisivati sadržaje kako bismo pobjegli od „prazne" transcendencije. Možemo eventualno imati primjedbu da djelo ne transcendira, ali ne možemo transcendenciji pripisati prazninu. Razlučiti nam je, dakle, prazno od apstraktnog. Pokušaji afirmacije apstraktnog u

umjetnosti nerijetko se karakteriziraju formalističkima, što je pogrešno jer se interes za formu ne događa radi nje same, već zbog njezine neodvojivosti od sadržaja.

Peter Lamarque vidi problem s formalističkim shvaćanjima umjetnosti u inzistiranju na tome da je najvažnija pojavnost umjetničkog djela, a ne njegova povijest. On naprotiv drži da ništa nije tako važno kao to kad su djela nastala i zašto, te da veza s povijesnim kontekstom djelomično određuje što umjetnička djela jesu (Lamarque, 2010, 209-210). Ističe i temeljnu činjenicu umjetničkog djela, a to je da se njegova vremenska trajnost čini neporecivom. Djela preživljavaju vrijeme i privlače divljenje unatoč promjenama okolnosti, premda djelo mora čekati sud vremena da bi se moglo evaluirati kao umjetničko (Lamarque, 2010, 211-212). Smatra da bismo trebali napustiti lažnu dihotomiju formalizma i moralizma po kojoj se teži samo formi i kompoziciji ili sadržaju (Lamarque, 2010, 212-213). Ideja da su djela vrijedna zato što su korisna, bilo u političkom ili religioznom utjecaju, ili zato što su dobra za nas jer njihova vrijednost leži u stjecanju samospoznaje ili moralnog razumijevanja, deformira njihovu istinsku vrijednost kao umjetnosti; djelo će biti vrednovano i preživjet će sud vremena ne zato što je korisno, nego zbog njega samog (Lamarque, 2010, 213).

Noël Carroll također podsjeća da su neki kritičari kritizirali pogled na umjetnost zvan formalizam prema kojemu estetsko iskustvo nije ništa doli upućenog pogleda na formu djela. Estetsko je iskustvo razumijevanje i formalnih, i/ili estetskih, i/ili izražajnih svojstava djela kao načina na koji su djela utjelovljena ili predstavljena (Carroll, 2012, 173-174). No Caroll takvu karakterizaciju estetskog iskustva ne smatra jedinom vrstom iskustva koju djelo kao umjetnost daje, ono može pružati široki spektar iskustava uključujući moralna, kognitivna, religiozna i druga (Carroll, 2012, 174).

Jedan od filozofa koji se bavio odnosom umjetničke forme i sadržaja je Ivan Focht (Labus, 2006, 170). On polazi od toga da put u spoznaju tajne umjetnosti vodi preko forme jer se ona pokazuje kao „jezik“ svih umjetnosti (Labus, 2016, 53). Forma je po njemu uvijek neuhvatljiva, neodrediva, drugačija u svakom novom umjetničkom djelu, te premda je temeljna, u njoj se ne iscrpljuje sav fenomen umjetnosti (Labus, 2016, 54). Tako se čini da je tajna umjetničkog *novuma* u formi koja je kao dinamika svakog novog umjetničkog djela, zapravo *uvijek nova*. Focht naime ukazuje da o formi nije moguć iskaz, te da zato ona kao ontološki jezik umjetnosti ostaje tajnom: neuhvatljiva, u svakom autentičnom djelu uvijek nova, a ipak ista. Ontologijsko biće umjetnosti je uvijek isto, smatra Focht, ali je forma svakog novog umjetničkog djela uvijek nova i drugačija. Fundamentalno se određenje forme umjetnosti po Fochtu ne može pojmovno definirati zato što nije dana kao realna ili teorijska

činjenica, već predstavlja odnos sveukupnih dijelova cjeline koji svako djelo čini jedinstvenim i neponovljivim (Labus, 2016, 55). Stavlja li se ovdje naglasak na kombinatoričku, a ne stvaralačku tendenciju, u kojoj se djelo pojavljuje tek kao neiscrpna kombinatorika rasporeda elemenata kompozicije? Focht implicitno daje odgovor na ovo pitanje, smatra da potpuna analiza umjetničkog djela nije moguća jer se ne može izdvojiti nijedan korelat u umjetničkom djelu, a da se ono ne destruira, zato što je forma djela jedinstvo i cjelovitost svih odnosa u njemu (Labus, 2016, 55). To bi po definiciji bilo organsko djelo, te ono očigledno u Fochtovom stanovištu nije samo zbir svojih dijelova koji smisao nose kao kontekstualno pridodanu vrijednost. On nadalje ističe da se forma djela pojavljuje u dvostrukom vidu; kao ontološki fundirana forma, i kao forma konkretnog umjetničkog djela, a te su dvije forme nedjeljiva lica djela, pri čemu je ovaj spoj nevidljiv (Labus, 2016, 56).

Na to da forma ne stoji u umjetničkom djelu izdvojena upozorava Peter Bürger, jer formalna određenost nikako nije nešto što bi moglo ostati izvan sadržaja (Bürger, 2007, 35). U pitanjima dijalektike forme i sadržaja upućuje na razvoj umjetnosti nakon 19. stoljeća koji je tekao tako da se ona pomicala više u prilog formi, pa se formalna strana izdvaja kao ono estetsko u užem smislu, dok se sadržajna strana djela (njegov „iskaz”) sve više povlači (Bürger, 2007, 27). Modernistički razlozi za takvo „povlačenje” stoje u reakciji na dotadašnju dominaciju sadržaja u percepciji; forma je stajala tek kao element uz čiju se pomoć sadržaj ima ostvariti. Time se poticalo na razumijevanje umjetnosti uglavnom kroz njezine sadržaje i vještine, a nije se ukazivalo na značaj istovremenosti i neodvojivosti materije-forme-sadržaja. Hartmann smatra da umjetnička forma ostaje nedostupna analizi i da je neobjašnjivo zašto neka određena forma djeluje lijepo, te i najmanje pomicanje u njoj kvari dojam. To spada u tajnu umjetnosti, zakon nepoznat i samom umjetniku (Hartman, 1968, 263). U izražajnom činu po Mauriceu Merleau-Pontyju nestaje svaka razlika forme i sadržaja; ne postoji s jedne strane forma, a s druge sadržaj, a stil je ono što otjelovljuje smisao (Zurovac, 1986, 304) i oznaka je genija, pa je umjetnik izumitelj formi, a zanatlija onaj koji forme kopira (Zurovac, 1986, 316).

Da stvar nije jednostavna pokazuje i međusobno neslaganje umjetnika po pitanju odnosa forme i sadržaja, što ćemo vidjeti u daljnjem razmatranju, počevši od različitog stava klasičara i avangardista. Objašnjavajući tu razliku Bürger kaže da umjetnik koji proizvodi organsko djelo, a kojega on zove klasičarom, svoj materijal tretira kao nešto živo, dok je avangardistu materijal samo materijal; klasičar stvara djelo s namjerom prikazivanja žive slike totaliteta, avangardist spaja fragmente s namjerom davanja smisla. Organsko je umjetničko

djelo izgrađeno na način da pojedinačni dijelovi i cjelina tvore dijalektičko jedinstvo, dok tu pretpostavku neorgansko djelo odbacuje, avangardno djelo ne stvara cjeloviti smisleni dojam, a ovo sabotiranje smislenosti na neki način šokira primatelja (Bürger, 2007, 107-108). U avangardi se događa novi tip recepcije, pažnja nije usmjerena na smisao djela već na princip konstrukcije gdje dio služi za ispunjavanje strukturnog obrasca, dok u organskom djelu dio sudjeluje u dinamici smislene cjeline (Bürger, 2007, 109-110). To znači da je strukturni, konstrukcijski obrazac u avangardi unaprijed dan kao koncepcija (a ne kao prožetost materije-forme-sadržaja), i da je to moment u kojem se diskurzivno počinju odvajati sadržajni elementi djela, da bi se u konačnici nametnuli cjelini. Kod organskog djela pojedini dijelovi ne „popunjavaju" cjelinu nego je procesno formiraju i zato se u svakom trenutku stvaralačkog čina može dogoditi da neki postavljeni dio bude isključen, a drugi (nenadano) uspostavljen, jer tako zahtijeva umjetnička „logika" – do momenta uspostave uvjerljive (istinite) cjeline. Djelo ne postoji kao unaprijed u potpunosti mišljena (formirana) cjelina, već se prema cjelovitosti kreće u nadahnuću kao istovremenom stvaranju i prepoznavanju istinitosti. Tako se gradi umjetnička uvjerljivost gdje dinamička „zatvorenost" cjeline kao dovršenje djela otvara mogućnost beskonačnog odnosa.

Rüdiger Bubner o odnosu sadržaja i forme u modernizmu kaže da se umjetnička nastojanja suprotstavljaju klasičnom idealu djela kao organskom posredovanju svih dijelova u cjelinu, da se koherencija i samostojnost djela dovode u pitanje, a ponegdje i svjesno razaraju (Bubner, 1997, 22). Po Bubneru kategorija djela pripada tradicionalnim određenjima estetike, te ističe da prakse od kubizma do futurizma preko *ready-madea*, a naročito *happeninga*, razbijaju uvriježeno jedinstva djela i idu u smjeru neometanog prijelaza između umjetnosti i života (Bubner, 1997, 39). Smatra da je otpao prigovor da je u tumačenjima potrebno proširiti pojam djela, pa da se onda spomenuti fenomeni mogu podvesti pod taj pojam. S obzirom na iznesene primjedbe Bubner ustvrđuje da ukoliko se ne možemo pouzdati u kategoriju djela kao ontološkog nositelja istine u umjetnosti, tada nam je poći od estetskog iskustva (Bubner, 1997, 40). Ostaje međutim pitanje: ukoliko kategoriju djela (i onu proširenu) otklonimo jer pod nju navodno ne bismo mogli uvrstiti performans, na čemu će počivati estetsko iskustvo? Ukoliko performans ne možemo promatrati kao djelo, temeljem čega ćemo ga razlikovati od nekog neumjetničkog događanja koje također polaže pravo na kategoriziranje estetskim iskustvom (poput promatranja pejzaža)? Pa ako ne postoji ontološka vrijednost kao istinitost umjetničkog djela, tada umjetničko djelo jednako možemo proglasiti i kod neumjetničkih pojava jer nemamo kriterij za razlikovanje. Estetsko iskustvo koje je i umjetničko iskušava

upravo istinosnost djela. Ontološku smo vrijednost umjetnosti stavili dakle u njegovu istinosnost kao komunikabilnost relativnog i apsolutnog u dinamici djela. Zaključili smo da iz takvog ontološkog-kao-odnosno-istinitog pojavljivanja djela ne možemo izlučiti niti djelovanje subjekta, niti djelovanje apsoluta, te da je riječ o dinamici djela, čovjeka i apsoluta kao su-stvaralaštvu. Tako proširen pojam djela podrazumijeva estetsko iskustvo koje ćemo ovdje nazvati umjetničkim jer je pojam „estetsko" preuzak da bi se pod njega supsumiralo sve fenomene umjetnosti. No pogledajmo što dalje kaže Bubner. Analiza je estetskog iskustva po njemu izvrsno provedena u Kantovoj *Kritici rasudne moći* (Bubner, 1997, 41). Kant estetska djelovanja analizira unutar estetskog iskustva gdje se ono ne smije shvatiti kao pasivno prihvaćanje nečega što izvanjski djeluje na to iskustvo, nego se iskustvo u kojem se estetski sadržaj tek konstituira mora opisati kao učinak (Bubner, 1997, 42). Prvi Kantov uvid, koji bi se po Bubneru u odnosu na modernu trebao obnoviti je taj da se estetsko iskustvo identificira unutar napetosti između osjetilne dodirnutosti i stvaralačkog postizanja učinka. On je dakle oživljavanje spoznajnih moći motivirano osjetilnim putem koje ostaje neodređenim i koje se pokušalo izraziti kao „estetska ideja" – nju pak odlikuje to da pruža poticaje za razmišljanje, a da to nikad ne sažme u neki pojam (Bubner, 1997, 45). Podsjeća i na drugi Kantov važan uvid, a taj je da umjetnički objekti ne izdaju svoje naloge, već se umjetnost u njima konstituira na osnovi aktivnih učinaka posredovanja koji ono dano i nužno uvijek prekoračuju (Bubner, 1997, 45-46). Estetski predmet po Bubneru ne predstavlja nešto što bi se moglo imenovati, a potpuno zahvaćanje promašuje samu stvar, te kaže:

> Ovaj neempirijski višak, koji se želi spoznati i razumjeti jer se u njemu nešto pojavljuje, što se, budući da se samo čini, ipak nikada ne može identificirati kao određeni bitak, čini estetsko iskustvo, te na osnovi svojeg prividnog karaktera uvjetuje *nedovršivost* tog iskustva. (Bubner, 1997, 51)

Stoga, budući da Bubner smatra da je filozofska estetika prisiljena pribjeći estetskom iskustvu ukoliko sama sebi ne želi zapriječiti pristup načinima na koje se umjetnost već duže vrijeme pojavljuje (Bubner, 1997, 53), primjećujemo da u otklanjanju pojma djela ne objašnjava u kakvoj istinosnoj mogućnosti stoji događanje estetskog (odnosno umjetničkog) iskustva. Što je onda ono što izaziva estetska djelovanja, po čemu ćemo znati da je nešto što se događa umjetnost? U tom slučaju nemamo diskriminirajući kriterij za neumjetnost. Konkretno, estetskim iskustvom u tom slučaju možemo proglasiti i sentimentalnost i bunt, te ukoliko nemamo uvjetno rečeno „objektivitet" djela, tada nemamo „ključ" po kojem ćemo raščistiti s tim iskustvima kao „neestetskim" (u našem slučaju neistinitim i neumjetničkim). A

to se upravo i dogodilo u avangardi – ne postoji kriterij za razlikovanje umjetničkog od neumjetničkog. Vidljivost prisutnosti estetske distance (za primjer smo obradili Vidin *Željezni zastor*) kao odvajanje duha i duše (i kao transcendiranje) u konkretnom djelu diskriminira sentimentalnost kao lažno „estetsko" (odnosno umjetničko) iskustvo, što se događa upravo iskušavanjem istine konkretnog djela. Djelo zovemo djelom jer je plod ljudske aktivnosti, a ne zato što bi bila riječ isključivo o fizičkom objektu poput slike ili skulpture (to ne mora biti), a umjetničkim jer se njime segnulo u transcendenciju na kojoj počiva estetsko (umjetničko) iskustvo kao odvajanje duha i duše. Ukidanjem pojma djela odbacuje se povijest poimanja klasičnog djela djelom, s ambicijom da se umjetnost redefinira na temelju avangardnih procesa, od kojih su neki itekako bili skloni pojmu djela. Možemo također kritički propitivati uporabu riječi „umjetnički" ispred nekih praksi koje svojom pojavom dovode status djela u pitanje. Kada sve sagledamo, premalo je argumenata da se pojmom djela ne služimo kao proširenim. Neki avangardni i neoavangardni pravci nemaju međutim više organski, već konceptualni tretman djela. Na ovoj točki smo ustanovili da nestaje transcendiranje djela, ali i da su kriteriji koje smo definirali za utvrđivanje njegove istinitosti (sloboda, slučajnost-spontanost-improvizacija, *novum*) također zaobiđeni, odnosno nisu primjenjivani u ovakvoj vrsti djela. Gdje se djelo postavlja kao koncept, sloboda (kao nevezanost za konceptualnu predrasudu) i slučajnost-spontanost-improvizacija postaju irelevantni, a do novoga se dolazi samo kvantitativno – što nije *novum* kao *živost živoga*. Premda kaže da nema koherentne i integrativne povijesti u umjetnosti 20. stoljeća, Miško Šuvaković u mnoštvu pravaca toga razdoblja želi ukazati na pomak od fenomena čulnog izraza do konceptualiziranih umjetničkih praksi kao autorefleksivnih (Šuvaković, 2007, 15). Prijelaz se s mimetičkih i stvaralačkih praksi na kritičke intelektualne ostvaruje u Duchampovim *ready-madeovima*, s čime konceptualizacija postaje važnija od „čulnih" karakteristika djela (Šuvaković, 2007, 16). Uviđamo da se ovdje forma prilagođava onome što Bürger naziva strukturnim (konstruiranim) obrascem. Neoavangarde su subverzivne prema dominantnom visokom modernizmu, te se kao izraz kritike pojavljuje umjetnost koja se bavi metaodnosima koncepta i fenomena djela u odnosu na svijet umjetnosti, kulturu i društvo – tu je došlo do obrata od predstavljanja egzistencijalne istine kroz umjetnost do uspostavljanja konceptualne paradigme (Šuvaković, 2007, 17). Avangardna umjetnost time želi napustiti pretpostavku umjetnosti kao stvaralaštva postavljenu u modernizmu. Odnos materija-forma-sadržaj bitno je promijenjen; materija se, a time i forma, isključuje iz aktivnog procesa nastajanja djela, a obje su diktirane intelektom i podređene sadržaju-konceptu. Šuvaković podsjeća i na Greenbergovo tradicionalno tumačenje

plošnosti slike koja je imanentni aspekt slikarstva i kojom modernističko slikarstvo pruža otpor predmodernističkom prikazivačkom modusu (Šuvaković, 2007, 21), te ovom tradicionalnom tumačenju tzv. herojskog modernizma od Cezannea, Matissea, Picassa, do Rothka, kontrapunktira sinonim za antitradiciju – Duchampa (Šuvaković, 2007, 25). Budući da je konceptualna umjetnost pokret diskurzivnog i analitičkog karaktera, koncept *ready madea* utjecao je na avangardnu, neoavangardnu te postavangardnu umjetnost 20. stoljeća kao sredstvo emancipacije od umjetnika kao stvaralačkog bića (Šuvaković, 2007, 28-29). Šuvaković ističe da je Joseph Kosuth najeksplicitnije izveo koncept dišanovske *drugosti* u odnosu na tradiciju modernizma (Šuvaković, 2007, 25), i da je pročistio Duchampov koncept povezavši ga s analitičkom filozofijom (Wittgensteinovim „jezičkim igrama"), konstatirajući da je umjetnost stvar *a priori* u smislu da ako netko to zove umjetnošću, to jeste umjetnost (Šuvaković, 2007, 31). Kosuth iznosi i kritiku djela načinjenog tradicionalnim tehnikama tvrdeći da se tradicionalna praksa mora „demistificirati" jer prikriva strukture označavanja koje generiraju značenja, a po njemu nema skrivenih značenja u metafizičkom smislu jer umjetnički rad nastaje kao sinteza raznih čimbenika kulture, svojom strukturom pokazujući kako kultura za sebe proizvodi značenja i smisao (Šuvaković, 2007, 32). U *ready madeu* je izokrenuta stvaralačka okosnica materija-forma-sadržaj i na to mjesto uveden apriorni iskaz o umjetničkoj kontekstualizaciji „običnog" predmeta. To se ostvaruje kao jedna od mogućih posljedica dokidanja pojma djela, jer kada smo odustali od tog pojma u njegovom punom stvaralačkom značenju, umjetnost moramo proglašavati kako bismo uveli razliku između umjetnosti i neumjetnosti. Kod ovakvih djela više ne možemo segnuti do transcendencije, već ih razumijevamo isključivo na diskurzivan način, što smo promatrali u usporednoj analizi Maljevičeve slike i Rauschenbergovog izbrisanog crteža. Razumjevši jednom djelo, nemamo se više razloga zadržavati kraj njega. Ono nema kontemplativnu kvalitetu već je okarakterizirano mentalitetom racionalističkog umnažanja – mentalno smo ga „potrošili" onoga časa kada smo ga „dešifrirali", odgonetnuli. Tako funkcionira racionalističko-generički ustrojena svijest koja *novum* može vidjeti jedino kao kvantitetu. Ono što je u tradicionalnom smislu bila transcendentna dimenzija djela, u Kosuthovoj se koncepciji spustilo u društvene algoritme, gdje suštinskim problemom vidimo kako sada razlikovati umjetnost od bilo koje druge društvene prakse? Kako razlikovati običan predmet od artefakta? Arthur Danto je analizirao slučajeve objekata koji su proglašeni umjetničkim djelima pokušavajući ustanoviti razliku između običnog predmeta i umjetničkog djela (Danto, 1997). Granica se između umjetnosti i života briše (iz toga Joseph Beuys izvodi da je svaki čovjek umjetnik). Možemo

razumjeti primamljivost ove ideje, no premda je pribjegla teoriji, Danto je uočio da se granica između umjetnosti i filozofije briše jer se umjetnost pretvara u svoju vlastitu filozofiju.

Jedan od utjecajnih umjetnika postdišanovske tradicije je i Andy Warhol, a Šuvaković kaže da je njegov rad ujedno i antidišanovski jer nasuprot Duchampovom hladno-inteligentnom ciničkom elitizmu umjetnika, ovaj razvija hladni i tupi cinizam potrošačkog populizma (Šuvaković, 2007, 59). U njegovom se prelaženju iz jedne u drugu ulogu otkrivaju potencijali masovne kulture koja se odrekla ontološkog identificiranja u ime konceptualnog i ideološkog relativizma (Šuvaković, 2007, 61). Za razliku od toga, kao umjetničku bit tradicionalnog slikarstva, Šuvaković ističe Greenbergovo tumačenje apstraktnog ekspresionizma, koje, budući da u njemu slika potvrđuje svoju pikturalnu plošnost i promatrač sve vrijednosti vizualnog doživljaja crpi iz nje, smatra kontemplativnim slikarstvom. Kao primjer kontemplativnog slikarstva i ostvarenje transcendentnog izraza ističe Rothkove monokrome za kapelu u Institutu za religiju i ljudski razvoj u Houstonu (1971. g.). Naglašava da u američkom slikarstvu 60-ih godina dolazi do propitivanja ovakvog procesa slikanja kao kritički odmak od slike u smislu autonomnog i ostavljenog umjetničkog traga. Pojavljuju se pristupi vezani uz protokonceptualističke eksperimente Roberta Rauschenberga, Jaspera Johnsa, Ada Reinhardta i Franka Stelle (Šuvaković, 2007, 101). Reinhardt slikarskim izražajnim praksama suprotstavlja konceptualni determinizam, postavljajući diskurzivni okvir slikarstava kao umjetnosti (Šuvaković, 2007, 104). Konceptualna umjetnost banalizira, čak i niječe auratske karakteristike djela kritizirajući poziciju modernizma od Benjamina do Adorna da je djelo nužno djelo kroz autentični ljudski rad, te umjesto o djelu, konceptualna umjetnost radije govori o produkciji (Šuvaković, 2007, 223-225). To otvara zanimljiva pitanja. Možemo, na primjer, zapaziti da je slučajni skup mrlja na fasadi neke zgrade jedno malo apstraktno remek-djelo. Ono se dogodilo ili posve slučajno, ili je Bog to duhovito i namjerno izveo. U svakom slučaju dogodilo se bez ljudskog djelovanja (a umjetnost je antropološki fenomen, i kako se od Benjamina do Adorna tvrdilo, autentična ljudska aktivnost). Logika je *ready-madea* da se takav skup mrlja može proglasiti umjetnošću, čime (primjećivanjem i smještanjem u kontekst umjetnosti) takva slučajnost zaista postaje djelatnošću ljudskog duha. No jednako bismo onda i pejzaže mogli proglašavati umjetnošću – uzevši ih, naravno, kao *ready-made* – ali to (uglavnom) ne činimo. Osim što bi bilo nepraktično, time bi se jasnije pokazalo da u kontekstualizaciji nije riječ samo o tome da se nešto primjećuje kao potencijalno umjetničko, ona naime i ne ostavlja tu „stvar" na svome mjestu onako kako je zatiče, već joj mijenja značenje. Čim smo je uzeli kao *ready-made* i proglasili je umjetnošću,

mrlja na fasadi više nije ista stvar koju smo vidjeli, onako kako smo je vidjeli. Proglašenjem mrlje na zidu umjetnošću ujedno će se stvoriti otpor da je u duhu vidimo onako kako ju je vidio onaj koji ju je vidio kao likovnost. To se sloboda u nama buni protiv preuzetne navade intelekta da se svemu pridjene ime-pojam, i da se događaj koji je zaista događaj bez ikakvog ljudskog upliva, pretvori u nešto artificijelno. Mrlja na zidu koja je nastala bez ljudskog uplitanja sada kao da se zainatila u bijegu od pojmovnog obuzdavanja, pa se pretvara u svoju suprotnost – ne da nam više da je vidimo onako kako smo je vidjeli prije proglašenja umjetničkom. Događa se to i s *ready-madeom*, stoga Kuspit uočava da je tu riječ o gordijskom čvoru koji ne može presjeći nijedan intelektualni mač jer *ready-made* kad ga se smatra umjetnošću, spontano prelazi u neumjetnost, a kada ga se odbacuje kao banalni predmet, postane ozbiljna umjetnost (Kuspit, 2018, 34).

Sljedeći korak koji se nastavlja na logiku *ready-madea* jest konstruiranje stvarnosti. Tako ćemo primijetiti da istina kao kriterij umjetničkih djela s pozicije istovremenog prepoznavanja i stvaranja prelazi u poziciju generičkog uspostavljanja istinitosti – konstruiranje. Konceptualizacija tako započinje u plemenitom i duhovitom zapažanju, ali završava u prijevari o nadmoći intelekta. A što je s „objektivitetom" mrlja na zidu u kojima zaista opažamo likovnost? Jer ako smo ih vidjeli kao istinite, njihov likovni „objektivitet" zahtijeva da ih nazovemo umjetnošću. Ovdje međutim izostaje djelo kao ljudski čin (osim u gore opisanoj konceptualizaciji), te bismo istom logikom i lijepe pejzaže morali proglašavati umjetnošću. Primorani smo zapaziti da postajemo nekonzistentni ako iz poimanja nečega umjetničkim izbacimo kako pojam djela kao djelatnosti, tako i odnos relativnog i apsolutnog. Slučajne mrlje na zidu, jednako kao i pejzaž, mogu dakle spadati u domenu estetskog doživljaja, estetskog iskustva, ali ne i umjetničkog djela.

3.2.5 Odnos forme i sadržaja u kontekstu virtualnosti i intersubjektivnosti

Šuvaković ističe da su od pojave konceptualne umjetnosti uslijedile postkonceptualne produkcije koje su prelazile s doslovnog na fikcionalni, i s fikcionalnog na virtualni objekt. Ovi su se nudili kao atmosfera ili aura na mjestu odsutnog trodimenzionalnog objekta (Šuvaković, 2007, 225). Prijelaz iz 20. u 21. stoljeće obilježen je digitalnim tehnologijama te je došlo do drugačije vrste odnosa unutar mreže digitalnih sistema (Šuvaković, 2007, 690-691). Šuvaković ukazuje da ključno pitanje za svijet digitalnih tehnologija nije što je virtualna

stvarnost, već što je stvarnost virtualnog? Pri tome objašnjava da je generiranje prividno postupak stvaranja ni-iz-čega, a da je simulacija postupak generiranja čiji je rezultat „tvorevina" koja nema referenta u svijetu, no nužno ukazuje na potencijalnost referiranja izvan sebe. Simulakrum je slika bez originala, u digitalnoj simulaciji postoji obećanje izvora, ali ga zapravo nema jer je fikcionalan – Šuvaković stoga konstatira da simulakrum nema onoga odakle i po čemu neka stvar jeste, kao ono što i kako jeste (Šuvaković, 2007, 691). Upućuje na jedno od važnih pitanja: može li se takav tehno-sustav i digitalna tehnologija smatrati medijem umjetnosti? Medij je u umjetnosti uobičajeno povezivan s iskustvom odnosa osjet-medij, dok se digitalna tehnologija temelji na simulaciji, tako da ona zapravo nije medij nego izvođački simulakrum bilo kojeg ili svih čulno orijentiranih medija (Šuvaković, 2007, 694). Propitujući ovaj moment, vratit ćemo se na pretpostavku da je generiranje prividno stvaranje ni-iz-čega. Stvaralaštvo ovdje polazi od mogućnosti digitalne informacije kao svoje medijske baze, gdje se automatski prekida veza sa stvaralaštvom iz idejnog „ništa", odnosno sa slobodom. No ta se veza gubi jedino u slučaju ako je digitalni poslužitelj na neki način automatiziran, bez ljudskog upliva kreativnosti. Ukoliko se umjetnik služi s digitalnom informacijom kao s materijom, još uvijek postoji mogućnost stvaralaštva. Dolazimo međutim do zanimljivog zapažanja: do transcendencije u digitalnom djelu ne dolazi (ovdje ne mislimo na film, fotografiju i animaciju, medije koji se naknadno digitaliziraju). Uputit ćemo na tumačenje „događaja" kako ga vidi Alain Badiou (na isto se Badiouovo tumačenje događaja osvrće i Šuvaković (Šuvaković, 2007, 696-697)) u suprotnosti naspram događaja kao odnosa prema punini bitka i ljudskog su-dioništva u dinamici Trojstva:

> Ako istina nije prisutna u znanju, ako dakle nema znanja o istini, nego postoji jedino *proizvodnja* istinâ, znači da je istina mišljena matematički u svome bitku – dakle kao čista množtvenost generička, lišena svakog jasnog određenja, preostatak u odnosu na ono što je ona kadra razabrati. Cijena koju valja platiti za tu izvjesnost jest da *kvantiteta* nekog množtva podržava neodređenost, neku vrstu razdvajajućeg nedostatka, koji čini svekoliku zbiljnost bitka samog: naprosto je *nemoguće* misliti kvantitativni odnos između 'broja' elemenata nekog beskonačnog množtva i broja njegovih dijelova. Taj odnos ima jedino oblik *postojećeg viška*: znamo da su dijelovi brojniji od elemenata (Cantorov teorem), ali nikakva se mjera tog 'više' ne može utvrditi. Uostalom, u toj se stvarnoj točci – postojeći višak u beskonačnoj kvantitativnosti – uspostavljaju velika *usmjerenja misli*. *Nominalistička* misao odbija taj rezultat i priznaje jedino postojanje imenljivih množtvenosti. Ona prethodi događaju matema o kojemu govorim, te je stoga konzervativna misao. *Transcendirajuća* misao vjeruje da će određenje neke točke množtva s one strane uobičajenih mjera rukovoditi, utvrditi 'odozgo' opstojnost viška. Ta misao podnosi nerazaberivo, ali kao prijelaznu posljedicu nepoznavanja nekog 'vrhunskog' množtva. Ona dakle ne proglašava višak i opstojnost kao zakone bitka, nego se nada nekom potpunom jeziku, istodobno priznajući da ga mi još ne posjedujemo. To je proročanska misao. Napokon, *generička* misao doživljava nerazberivo kao vrstu bitka svekolike istine, a opstojnost viška doživljava kao stvarnost bitka, kao bitak bića. Kako odatle proizlazi da je svaka istina beskonačni proizvod koji ovisi o događaju, nesvodiv na uspostavljena znanja, i jedino

> određen *aktivnošću* zagovornika tog događaja, može se reći da je generička misao, u najširem smislu borbena misao. Ako se ovdje valja osmjeliti nadjenuti neko *ime* događaju matema kojega smo mi filozofijski suvremenici, složit ćemo se da kažemo kako je taj događaj nerazberive ili generičke mnoštvenosti kao istinski bitak čistog mnoštva (prema tome, kao istina bitka-kao-takvog). (Badiou, 2001, 60-61)

Događaj je ovdje interpretiran kao kvantitativna mogućnost, a ne kao kakvoća koja se u digitalnom mediju kao umjetničkom ne postiže zato što se između kontingentnog i apsolutnog ispriječio simulakrum. Digitalnost prevodi/oponaša stvarnost u matematičko-generirano polje aktivnosti i ono je kao čisti mimetički princip, kao simulakrum, potpuno lišeno stvaralačkih svojstava. Tako generirani *kod* ne može biti umjetničkom bazom, materijom, jer je potpuna imitacija. Zato digitalni medij izaziva frustraciju i u svakodnevnom životu. Ne samo da djelo digitalnog medija ne sjaji iznutra, već digitalni medij sve što mu stoji nasuprot poput crne rupe guta u svoje bezličnu generičku masu. Napomenuli smo da se naša razmatranja o digitalnom mediju ne odnose na film, fotografiju i animaciju, koje su izvorno umjetnosti analognog medija. Ukoliko su unutar vlastitog jezika zadržale sredstva postizanja umjetničke uvjerljivosti, digitalizacija im ne može naštetiti, izuzev u slučaju da podlegnu logici simulakruma. A na to uopće nisu imuni ni tradicionalni mediji poput slikarstva i kiparstva jer virtualnost nije nešto što je nužno digitalno, već je prisutna i u konceptualizaciji kao vrsta fantazme, što ćemo kasnije i objasniti.

Razvojna linija odnosa sadržaja i forme išla je dakle u smjeru dekonstrukcije umjetničke cjelovitosti-uvjerljivosti djela koja je držala u jedinstvu odnos materije-forme-sadržaja. Primjećujemo da se od modernističkog naglašavanja važnosti forme kao sadržaja dogodio povratak na dominaciju koncepta-sadržaja nad cjelinom materije-forme-sadržaja. Ukoliko je umjetnost nastala iz povijesnih pretpostavki, Mladen Labus tvrdi da se jedino iz njih može i razumjeti, te da je situiranje moderne umjetnosti u bitak modernog svijeta nju samu uvelo u proces u kojem njezino načelo postaje istraživanje, korespondentno s načelom znanosti (Labus, 2006, 17). No on se slaže s modernističkom premisom da je istraživanje kao eksperiment s mogućnostima transcendiranja materije svojstvo umjetnosti. Primjećuje međutim da ljepota više nema ontološki rang, a to mjesto sada zaposjeda spoznaja kao racionalni odnos (Labus, 2006, 18). Labus u umjetničkom istraživanju koje se oslanja na jezik znanosti pretpostavlja ontološku novinu moderne umjetnosti gdje ona poprima karakter eksperimenta koji je ujedno i eksperiment povijesnim bitkom i mišljenjem (filozofijom); budući da problematizira zbilju u cjelini, umjetnost postaje spoznajnoteorijski/hermeneutički organon povijesnog mišljenja (bitka) (Labus, 2006, 18). To je zapravo postmodernistički

diskurs, jer je modernizam u inzistiranju na odnosu materije-forme-sadržaja ostao vjeran tradicijskim temeljima. Umjetnost počinje biti spoznajnim fenomenom kada se iz sadržaja počinje diktirati tretiranje forme-materije. Zato Labus primjećuje da ona postaje refleksijom ne samo estetičkih, već i spoznajnih i moralnih pitanja ljudske egzistencije, u prvi plan dolazi njezina spoznajno-teorijska problematika stvarnosti, što je takva promjena njezine biti da ona više nije moguća kao nekakav izdvojeni „Schein", pa ulazi u krug apsolutne refleksije kao dio apsolutnog duha znanosti (Labus, 2006, 19). Labus kvalificira porast racionalnosti u modernoj umjetnosti (kako u smislu pojmovnog mišljenja, tako i uvođenju tehnologije u postupak umjetničkog procesa) kao novinu u njezinu biću; principi racionalnog uvode se u proces njezinog nastajanja, njezina priroda prihvaća znanstvenu metodologiju, filozofsku refleksiju i otvorenost razvoju tehnike (Labus, 2006, 20). Pita se međutim označava li raskid s organskim konceptom umjetničkog djela jedan drugi stupanj ljudskog duha koji se sve više konstituira u svom refleksivnom bitku, i je li takva umjetnost još uopće umjetnost (Labus, 2006, 21-23)? Tumači to kao prodor čiste forme koji je uspostavljen sintaktičkom strukturom umjetničkog djela koji znači definitivan ulazak umjetničkog bitka u racionalnu strukturu bitka (Labus, 2006, 23). No budući da je u stvaralaštvu riječ o uspostavljanju forme upravo pomoću pripadajuće joj sintaktičke strukture, što u umjetnosti nije racionalizam već istraživanje mogućnosti materije-forme iz vlastitog joj medija, tako se putem sintakse uspostavlja umjetnički izraz kao zajedničko djelovanje materije-forme-sadržaja. To će reći da nije forma ono racionalizirano u djelu, već je racionalizacija izvršena nadređivanjem sadržaja materiji-formi. Labus se nadalje pita što se u novonastalom tehničkom bitku naše epohe dogodilo s bitkom umjetnosti i može li tehnika stati na mjesto umjetnosti te je ukinuti, koja je *differentia specifica* koja odvaja tehničke tvorevine od umjetničkih djela? Na to pitanje odgovara ovako:

> Čini se da je odgovor na ovo pitanje moguće pronaći samo u njihovu modusu postojanja. Upravo se u njemu nalazi načelna nemogućnost tehničke estetičke tvorevine da postoji kao autentični estetički bitak. Bitak tehničke estetičke tvorevine je surealan, kao i umjetnički, ali je njena bit u tome da je funkcionalna. Bitna odredba je funkcionalnost, sa 'čvrstom' strukturom, jer svaki element ima svoje čvrsto određeno funkcionalno mjesto. Umjetničko djelo, naprotiv, strukturirano je slobodno i postoji kao surealnost slučajnog, što znači nepredvidivog. (Labus, 2006, 39)

Nicolas Bourriaud na odnos sadržaja i forme gleda kao na relacijsku estetiku koja nije teorija umjetnosti nego teorija forme, a formom naziva koherentno jedinstvo i strukturu koja pokazuje karakteristike nekog svijeta (Bourriaud, 2013, 24). Tako on proširuje pojam djela pa je svako djelo model trajnog svijeta, a forma se može definirati kao trajni susret, i to kada

dijelovi sačine cjelinu čiji čvrsti smisao potiče nove mogućnosti života (Bourriaud, 2013, 25). Jedinstvo „umjetničke stvari" ne dovodi se u pitanje, no forma suvremenog umjetničkog djela nadilazi njegovu materijalnu formu (Bourriaud, 2013, 26). Bourriaud kaže da se forma najčešće definira kao obris nasuprot sadržaja i da modernistička estetika poziva na plodno izjednačavanje tih dvaju pojmova, a kada je riječ o suvremenim umjetničkim praksama pokazuje se da forma postoji jedino u susretu, dinamičnoj relaciji uspostavljenoj između umjetničkog iskaza i drugih formacija, bile one umjetničke ili ne (Bourriaud, 2013, 27). Riječ je o društvenoj konstrukciji umjetničke forme. Iz onoga što smo nazvali su-stvaralaštvom u umjetničkom stvaralaštvu kao stalnom dinamičkom djelovanju tri „činitelja" – djela, čovjeka i apsoluta – uklonjen je apsolut. Bourriaud kaže da forma zadobiva svoje stvarno postojanje tek kada pokrene interakciju među ljudima, te da se forma umjetničkog djela rađa iz procesa pregovaranja s onime što ne možemo pojmiti, a što nam je zajednički dano. Umjetnik po njemu formom započinje dijalog, bit umjetničkog stvaranja počiva na uspostavljanju odnosa među subjektima, stoga je svako umjetničko djelo poziv na suživot, a umjetnikov rad splet odnosa spram svijeta koji stvara druge odnose i tako unedogled (Bourriaud, 2013, 28). On smatra da u relacijalnoj teoriji intersubjektivnost ne predstavlja samo društveni okvir recepcije umjetnosti, nego je to i sama bit umjetničke prakse (Bourriaud, 2013, 28-29). Čini se da Bourriaud ono za što kaže da nam je zajednički dano, a što ne možemo pojmiti, razumijeva kao nešto što ne dolazi odozgora, nego odozdo. To i nije toliko problematično ako stvaralaštvo promatramo kao antropološki čin koji zaista polazi odozdo (od ljudske aktivnosti), no djelo svedeno samo na ljudski čin i intersubjektivna iskustva materije-forme-sadržaja kojima je cilj stvaranje međuljudskih odnosa, ne uzima u obzir apsolut, a time ni mogućnost istinitosti djela. Bourriaud dakle ne negira status djela nego ga ostavlja bez transcendencije. Valjalo bi ovdje jasnije iskazati: ili djelo prelazi razinu specifičnosti ljudske komunikacije i transcendira pa je stoga umjetnost, ili takvo nešto kao što je transcendiranje ne postoji, a tu bi dosljedan materijalist, kako je rekao Sedlmayr, morao zaključiti da ne postoji ni umjetnost (Sedlmayr, 2001, 259). Slažemo se da djelo mora biti cjelovito i to u smislu u kojem ga Bourriaud drži koherentnim jedinstvom i strukturom koja pokazuje karakteristike nekog „svijeta", odnosno model trajnog „svijeta", definirajući formu djela kao trajni susret u kojemu dijelovi čine cjelinu čiji smisao potiče nove mogućnosti života. To je ono što se naziva uvjerljivošću djela. No kod intersubjektivnosti bez transcendencije djelo ostaje tek jednom društvenom praksom, pa je i Bourriaudovo razumijevanje umjetničke istine oslonjeno na kontekstualizaciju – što odnos materije-forme-sadržaja čini tek popratnom, i ne zaista

bitnom pojavom.

Napravili smo analizu odnosa materije, forme i sadržaja kako bismo ukazali da isključivanjem bilo kojeg od ova tri elementa, ili nadređivanjem jednog elementa drugima, transcendiranje djela – a time i njegova istinitost – biva onemogućeno. Zašto je tako? U ovoj se točki korelacija materije-forme-sadržaja s transcendiranjem može rasvijetliti uz pomoć analogije s teologijom. Na to nas upućuju iskustva gledanja u transcendiranje umjetničkih djela. Ono se događa iz odnosa materije-forme-sadržaja. Duhovnost umjetničkih fenomena u prethodnim smo poglavljima uspoređivali s duhovnošću religijskih fenomena. Tu smo pronašli da je u umjetničkim fenomenima riječ o izvjesnoj inverziji u odnosu na religijske, u aspektima duha-materije, naime da se Bog kao duhovna zbilja „materijalizira" u Kristu, dok se kod umjetnosti materija, inverzno, u otjelotvorenju djela uzdiže u duhovnu stvarnost kao njegovo transcendiranje, odnosno umjetnička istina. To se zbiva kroz odnos materije-fome-sadržaja koji sam po sebi ne objašnjava transcendiranje. Kao što utjelovljenje Boga u Kristu nalazimo nedokučivim otajstvom, tako je i „mehanizam" preobrazbe materije-forme-sadržaja umjetničkog djela u duhovnu stvarnost neuhvatljivi misterij. Po tome je umjetnost od početaka s pravom smatrana zasebnom vrstom ljudske djelatnosti.

3.2.6 Sukob „starih" i „novih"

Modernizam slovi kao razdoblje u kojemu dolazi do prekida s tradicionalnim umjetničkim vrijednostima. Je li problem puno dublji: pravo razumijevanje umjetnosti nije zaživjelo ni prije moderne, umjetnički se jezik „čitao" linearno kao priča, a kad se u modernizmu izrazila volja za autonomijom umjetnosti, ovaj problem izbija na površinu? Govor duhovnog u umjetnosti kreće se (istovremeno) iz apstraktnog prema konkretnom, od strukture ka sadržaju, od fizičke pojave (pod fizičkom pojavom podrazumijevamo i najmanji element forme, poput recimo zvuka ili linije) prema značenju. Čemu onda uopće sadržaj? Modernizam je razbio iluziju da sadržaj u smislu *priče* zaista treba biti prisutan. Odnosno, ukazuje da forma nužno podrazumijeva sadržaj, da je ono fizičko djela (kao materija i forma) upravo i njegov sadržaj, te da su to neodvojivi aspekti cjeline. Riječ je o jeziku medija, „tjelesnosti" umjetničkog izraza pomoću kojega se otjelotvorenjem djela u istovremenosti materije-forme-sadržaja doseže transcendencija i beskonačna dinamika djela. Narativnost kao takva nije nešto samo po sebi štetno, problem nastaje ukoliko postane zamjenom za strukturni

način postojanja djela, za umjetnički izraz. Izgrađujući, strukturni element je govor duha koji se u umjetnosti pojavljuje istovremeno s materijom i koji se ispoljava kroz specifičnosti umjetničkog izraza, no s tim se izrazom dogodilo da je na njegovo mjesto posjednut iskaz kao racionalizacija izraza. Moderna u tom smislu zasigurno ostaje vjerna tradiciji te raskriva zablude narativno shvaćene umjetnosti, okrećući se protiv mimetičkog shvaćanja umjetnosti. Ona ne prekida s odnosom prema mediju u smislu istovremenosti materije-forme-sadržaja, te je u tome smislu tradicionalna. Mogućnosti medija u moderni doživljavaju procvat koji je obilježen i raznim opasnostima shvaćanja slobode kao proizvoljnosti. Kada su umjetnici tog razdoblja svojim ponašanjem ukazivali na važnost autonomije umjetnosti, s jedne strane su se otrgnuli od dvotisućljetnog tretmana umjetnosti kao mimezisa, s druge strane istinitost djela je pred snažnim naletom oslobađanja naknadno u postmodernizmu plaćala cijenu autonomije shvaćene kao oslobođenosti od svega, pa i istine. Ovime naravno ne želimo reći da autonomija umjetnosti nije nešto što se trebalo realizirati, već ukazati na davanje prednosti slobodi pred istinom kao kriterijem djela (premda su sloboda i istina u umjetničkom djelu neodvojive), i koja se u modernizmu nije pokazala upravo zbog modernističkog tretiranja medija kao onog bitnog u ostvarivanju djela. U postmoderni se naime iz modernizma preuzima samo načelo slobode, ne i tretman medija. Modernistička neopterećenost raznim „vanjskim" predodžbama o umjetnosti prešla je u jedan postmodernistički *laissez faire*, što je za posljedicu imalo relativizaciju kriterija umjetničkog djela. Vraćamo se dakle na pitanje: što je sloboda bez istine? Na mjestu kriterija istinitosti kao kompenzaciju ovog nedostatka nalazimo povratak u mimetičko.

U modernizmu će pitanje kriterija istinitosti djela postati predmetom relativiziranja. Razmatrat ćemo na koji se način to pitanje polemizira, ali ne razrješava, kroz Barbarićevo prikazivanje tzv. sukoba „mladih" i „starih" u Hrvatskoj. S razvojem sekularizirane svijesti dolazi do pretpostavljene analogije u kojoj se modernistička umjetnost stavlja u kontekst s ateizmom. Kako rekosmo, u modernizmu se pokušalo ukazati na autonomiju umjetnosti, a daljnje implikacije koje su izašle iz rečene pretpostavljene analogije nisu mogle istinito stajati pored takve autonomije i nijekati je u ime vjere i tradicije. Sagledat ćemo prijeporne točke modernizma sažete u ovdašnjem sukobu „starih" i „mladih" prateći kako se umjetnost kao slobodno stvaralaštvo nastavila razvijati u autonomnom smjeru koji je odmicanjem od religioznosti doživljen kao pogrešan pravac kretanja. Damir Barbarić ovaj sukob naziva ne samo svjetonazorskim nego povijesno-metafizičkim, a da je riječ o nečem odista temeljnijem od svjetonazorskog pitanja, vidjet ćemo po argumentima koji su se pojavili na sukobljenim

stranama. O dubini njegovih korijena Barbarić kaže da sukob nije bio povijesno jednokratan, stoga je nerazriješen te pritajeno prisutan i u današnje vrijeme (Barbarić, 2019, 278). Riječ je o prijeporu između tzv. „tradicionalnih“ i „naprednih“ shvaćanja svijeta, što je točka oko koje se i danas događaju podjele i iznova izranjaju sukobi. Antun Barac navodi kako tu nije riječ samo o književnom sukobu nego su se preko njega lomila nacionalna, politička, moralna i religiozna stajališta, a suština se hrvatskih književnih obračuna zbiva između jedne struje koja je za to da književnost bude nacionalna i socijalna, i druge koja bi htjela da ona bude kozmopolitska zadržavajući individualni i estetički karakter (Barbarić, 2019, 278). „Stari” optužuju „mlade” za pomodarstvo, na što „mladi” odgovaraju da „modernu” kao naziv treba razlikovati od pridjeva „moderan”, pa je za njih pripadnik modernizma onaj koji duboko osjeća i sudjeluje u duševnim pokretima suvremenog društva (Barbarić, 2019, 279-280). Princip koji pokreće pristaše moderne je predodžba slobode, a Ivo Pilar je shvaća kao onu kroz koju umjetnik pokušava proizvesti nešto novo i originalno držeći da je umjetnikova duša ogledalo u kojem se zrcali okolina na poseban i individualan način, zato umjetnik mora iskazati što osjeća kao odraz svega što se događa oko njega, pa mu to daje pravo da vlastite osjećaje prikazuje kao odslik općeg stanja (Barbarić, 2019, 280-281). Pilar umjetnost smatra živim organizmom koji izrasta iz ljudske duše, a jedini pravi predmet bavljenja i zanimanja moderne je čovjek i njegovo duševno čuvstvo (Barbarić, 2019, 281). Ističe da moderna umjetnost hoće prikazati sva ljudska nagnuća i osjećaje uključujući i one najmračnije, te da je život čudesan i s takvim dimenzijama. Kod Pilarovog objašnjenja moderne možemo primijetiti da se odnos s apsolutnim premješta u ovostrano, predmet umjetničkog bavljenja su ljudski osjećaji i odnos čovjeka prema samome sebi. Poziv na neograničenu slobodu kao najviši doseg umjetnosti proizveo je kod tzv. „starih” osudu i otklon od shvaćanja slobode u umjetnosti u kojoj se apostrofira neograničenost i apsolutnost, vidjevši u tome pritajeni anarhizam, egoizam, materijalizam, ateizam (Barbarić, 2019, 282). Franjo Marković ističe dvije glavne zablude moderne, prva je stav da se umjetničko stvaranje i ljepota smiju odvojiti od cjeline s istinom i dobrom te svrhu pronalaziti u sebi, a druga je u zahtjevu za individualnosti i okretanju od univerzalnih zakona, te zapadanje u egocentričnost (Barbarić, 2019, 284-285). Barbarić to ovako komentira:

> Općenito će Matičini filozofi kao najveću opasnost moderne i razlog za svoju duboku podozrivost spram svih njezinih očitovanja uvijek iznova navoditi njome polučeni gubitak središta i čvrstog uporišta u onostranom i vječnom te kobno istupanje iz reda i poretka stvari koji se iz tog središta gradi. (Barbarić, 2019, 285)

Franjo Ksaver Kuhač ustvrđuje da je narodni smjer u umjetnosti potrebniji nego ikad, osobito za narode kojima na neki način prijeti uništavanje njihovog individualiteta, Marković pak predlaže da hrvatsko društvo treba kiparskoj i slikarskoj umjetnosti davati narodne zadatke i da bi se umjetnost trebala odazvati „narodnoj duši" kako bi se hrvatska duša usklađena s univerzalnom ogledala u djelima hrvatskih umjetnika, a Đuro Arnold poziva na povratak izvoru koji sve nadahnjuje, a to je po njemu narod (Barbarić, 2019, 286). Barbarić zaključuje da su „stari" zagledani u vječnost i sklad sveopćeg reda previdjeli duh svojeg vremena i neponovljivi značaj pojedinačne osobe, te da se mora priznati da je neumoljivi hod povijesti dao za pravo „mladima" (Barbarić, 2019, 290-291).

Rasprava „starih" i „mladih" i danas otvara osjetljiva pitanja, a jedno od njih je kriterij istinitosti u umjetničkim djelima. „Stari" su htjeli stvaralaštvu načiniti identitetski okvir, kako nacionalni tako i religiozni, a „mladi" su degradirali pitanje kriterija istinitosti u hermetičnost individue, domenu subjektivnog, osjećajnog i duševnog. Stvaralačka sloboda jest i postavljanje djela u vlastite narodske i nacionalne korijene, kao što je sloboda da djelo može u tom smislu biti i raskorijenjeno, pa je ovaj sukob dio problema u kojemu se mogući nedostatak istinitosti u djelu projicira ili u nedostatak korijena, odvojenost od religioznosti, ili se, što je pogreška druge sukobljene strane, inzistira na općenitostima poput kozmopolitizma i individualizma, kao da se slobodi može nešto dodati. Druga je varijanta pogreške da se uslijed zagovaračke pripadnosti jednoj ili drugoj struji propusti uočiti istinitost umjetničkog djela (ukoliko je u djelu prisutna) samo zato što dolazi iz nasuprotnog tabora. Umjetnička preokupacija, tematski i *métierovski*, stvar je nadahnuća kao odnosa kontingentnog i apsolutnog, te izmiče zaključcima ovakvih rasprava, kako u smislu identitetskih, nacionalnih i religioznih pitanja, tako u smislu subjektivnosti, duševnosti i kozmopolitizma. Pitanje je stoga potrebno vratiti na ishodište kako umjetničkog djela, tako i takvih polemika, a to je kriterij istinitosti djela. U tom horizontu možemo vidjeti kako istini u umjetničkom djelu prispijevaju ili ne prispijevaju i vjernik i ateist. U vraćanju na izvor, razmotrit ćemo odnos duhovnosti i oblikovne apstraktnosti kao strukturnog stvaralačkog principa preko kojega se djelo dovodi u postojanje iz slobode na način svojstven umjetničkom jeziku, te ćemo takva promišljanja dovoditi u odnos prema postmodernističkom mimezisu. No kako bismo došli do ove točke, kao suprotnost apstraktnom oblikovnom principu, moramo ispitati opravdanost tvrdnji o navodnom kraju umjetnosti pod utjecajem tehno-znanosti.

3.2.7 Kraj umjetnosti u izostanku transcendencije i integracijskim procesima tehno-znanosti?

U postmoderni se pojavljuju rasprave o utjecaju tehno-znanosti na umjetnost, gubitku umjetničke biti, a posljedično i o kraju umjetnosti. Pri tome se jezik tehno-znanosti smatra nečim bitno drugačijim od naravi umjetnosti. Kraj umjetnosti za Heideggera znači gubitak njezine biti u kojoj je bila jedan od načina otvaranja istine svijeta, te njezino izoliranje u kulturni sektor u kojem postaje instrumentom tehnike (Galović, 2008, 80). Galović se na tu pojavu osvrće ovim riječima:

> Formuliramo li pitanje parafraziranjem Heideggerova, od Hölderlina preuzeta iskaza, tad ono može glasiti: može li umjetnost biti prisutna u tehničkom okružju života tako da se s rastom opasnosti od tehnike u umjetnosti čuva i raste ono spasonosno? To pitanje ima smisla upravo stoga što nije jasno koliko se umjetnost može oprijeti tehničkom. (Galović, 2008, 82)

Labus upućuje da se o tehničkom bitku Heidegger izjašnjavao u bojazni da se bit tehnike ne nastani u stjecanju istine i ugrozi pjesničko koje dovodi ono istinito do sjaja (Labus, 2006, 42). Bit pjesničkog i bit tehničkog ovdje se kategoriziraju kao dva suštinski različita načina postojanja. Gianni Vattimo ističe da redukcijom bitka na razmjensku vrijednost za Heideggera nastaje nihilizam (Vattimo, 2000, 21). O kraju umjetnosti piše sljedeće:

> Smrt umjetnosti jedan je od onih pojmova koji opisuju ili bolje koje konstatiraju epohu kraja metafizike, kako je Hegel proriče, Nietzsche živi, a Heidegger bilježi. (Vattimo, 2000, 50)

Umjetnost u 20. stoljeću doživljava eksploziju estetike izvan institucionalnih okvira, pojavljuju se *land art, body art*, ulični teatar, itd., a umjetnina sada cilja na problematiziranje društva, ne više na umjetničku uvjerljivost (Vattimo, 2000, 51). Nietzsche odnos prema neuvjerljivosti tj. (ne)uspjelosti djela anticipira kao problem epigonstva budućih naraštaja, te kao preobilje historijske svijesti koja se bavi eksploatiranjem povijesnih skladišta, što priječi proizvodnju istinske novosti, nazvavši to historijskom bolešću (Vattimo, 2000, 152). Moderna je epoha u kojoj novost brzo zastarijeva i zamjenjuje se još novijom, pa se iz toga ne može izaći prevladavanjem (Vattimo, 2000, 153). No budući da su mogućnosti materije u stvaralačkom smislu neiscrpive i da je moderna ostala vezana za tradicionalno shvaćanje medija, mogla je biti (i jest) *uvijek nova stara*. Prekretničko događanje koje zahvaća stvaralački odnos materije-forme-sadržaja započinje s umjetničkim iskazom – paradigmom Duchampova *ready madea* u kojemu izjava-čin proglašava nešto djelom. Tako se razvija

prava „historijska bolest" unutar koje se znanja (kao historijski *puzzle*) mogu implementirati kao dio konceptualnog obrasca (često u obliku umjetničkog citata gdje se jedan umjetnik posluži djelom drugog kako bi ga postavio u drugi kontekst, dobivajući tako nova značenja). Ovakvo postupanje može uroditi nekom inteligentnom opaskom, zanimljivom dosjetkom i sličnim manje ili više duhovitim uzletima koji gledatelja mogu potaknuti da o nečemu promišlja na drugačiji i dublji način, no je li to dovoljno da bi djelo bilo umjetničko? Nije, jer se umjetnička istina pojavljuje tek kao nadilaženje (transcendiranje) bilo misaone, bilo materijalne, bilo temporalne osnove iz koje se pojavljuje. Kritika modernizma započela je skrupuloznim primjedbama od strane samih umjetnika na elitizam umjetnosti. Takve kritike – ako im i jeste cilj približavanje umjetnosti masama – nisu utemeljene, jer onaj koji surađuje s apsolutom služi se darovanim kreativnim potencijalima i u tome nema ničega elitističkog. Osnovni argument za uspostavljanje *ready madea* kao djela je navodna novost viđenja umjetničke stvarnosti u običnim, svakodnevnim predmetima. Međutim, kakva je to novost ako su umjetnici oduvijek vidjeli mogućnost umjetnosti tamo gdje drugi nisu, što je i glavna karakteristika umjetničkog senzibiliteta? To su „pukotine svijeta" o kojima priča Franz Marc, a umjetnik ih nije proglašavao umjetnošću već je, da se slikovito izrazimo, od pukotine načinio prolaz u transcendenciju. Vezano za ostvarenje umjetničkog bitka *ready-madeom* Labus upućuje na Arthura Dantoa i „čudo" preobrazbe svakidašnjeg postojanja u status umjetničkog djela s pitanjem kako se ostvaruje ta preobrazba:

> Danto odgovara: čudo preobrazbe događa se tako da umjetnik otkriva i izvlači skrivenu estetsku dimenziju iz svakodnevnih predmeta. Umjetnik, u ovoj filozofiji, nije taj koji stvara umjetničko djelo u tradicionalnom smislu, nego on otkriva umjetnički svijet kao integralni dio svakidašnjeg svijeta života, i to je ontološki novum pomoću kojeg Danto razvija svoju filozofiju umjetnosti. (Labus, 2006, 65- 66)

Takvim postupanjem autorski legitimitet stoji u obratu koji govori: »Ovo da, zato što ja tako postavljam stvari«. To je mimetički čin oponašanja Boga kada svijet stvara po svojoj Riječi, a gdje umjetnik više nije autor, su-stvaratelj na sliku Božju, već on tu sliku oponaša kao obrazac. Umjetnost sebi tako otvara prijelaz u filozofiju u objašnjavanju same sebe te postaje autorefleksivnom (tj. monološkom). Labus kaže da svaka nova definicija umjetnosti više ne može zaobići značenje Warholove *Brillo* kutije jer je njezinom pojavom povijest umjetnosti došla do svršetka na način da je prešla u svijest o samoj sebi i pretvorila se u vlastitu filozofiju (Labus, 2006, 66-67). U odnosu na to Danto određuje položaj suvremene umjetnosti; ona se ne može razumijevati niti postojati bez „atmosfere umjetničke teorije" i bez „znanja o povijesti umjetnosti" (Labus, 2006, 81). Po njemu umjetnička djela nisu vječni,

nepromjenjivi i izvanvremenski estetski entiteti, već izgrađujući oblici vlastite umjetničke povijesti, no tu postoji opasnost da granice između filozofije i umjetnosti budu izbrisane pa Danto traga za definicijom umjetnosti i filozofije iz njih samih (Labus, 2006, 73-74). Njegova se dilema zašto jedan predmet ima status umjetničkog djela, a drugi nema kreće oko promjene uvjeta za razlikovanje umjetnosti od realnog svijeta kako ih je postavila klasična filozofija umjetnosti (Labus, 2006, 71). No ovdje se ne može izbjeći i danas prisutna aporija koja se pojavljuje kod proglašenja djela umjetničkim i pitanja njegove istinitosti: biti dosljedan logici samoproglašenja beziznimno znači da svatko može proglasiti da nešto bude djelom, ali umjetnički *establishment* ipak to ne dopušta zahtijevajući neke kriterije. Time implicira da postoji istina kao kriterij djela, što automatski čini upitnim vjerodostojnost samoproglašenja.

Skliznuvši iz odnosa kontingentnog i apsolutnog u vlastitu filozofiju, umjetnost se ubrzano racionalizira, s čime nestaje kontemplativna kvaliteta djela. Opservacije Žarka Paića o odnosu posthumanog stanja i umjetnosti postmoderne odnose se na kritiku kulture zapadnog postindustrijskog i informacijskog društva. On ističe da se sva pažnja posvećuje pojmu „novoga“, što će rezultirati inflacijom zaokreta u humanističkim znanostima i umjetnostima s kraja 20. st., a to traje do danas s još većim intenzitetom traganja za spasonosno „novim“ (Paić, 2011, 35). Paić smatra da tehno-znanstveni načini spoznaje konstruiraju svijet koji sam po sebi ne postoji. Postmoderno je stanje određeno pragmatikom znanja u poretku društvenog samoorganiziranja odozdo (Paić, 2011, 44). Od svijesti o transcendentalnomu, preko historijske svijesti, čovječanstvo je išlo u smjeru biotehnološke svijesti, pa određenje svijeta iz logike napretka služi jedino vlastitome samoodržanju kao poredak isporuke mase, energije i informacije (Paić, 2011, 44). Tehno-znanost svodi znanje na binarni kod i pragmatiku jezičnih igara, a čudovišno je, smatra Paić, što je Lyotardova analiza postmodernoga stanja istovremeno radikalan put spram posthumanizma i pokušaj spašavanja nesvodivog ostatka s pomoću već dehumanizirane umjetnosti (Paić, 2011, 47). Jean-François Lyotard drži da se ono što je nesvodivi ostatak ljudskoga ne može programirati jer oko i uho nisu automati, a posljednje mjesto otpora je u uzvišenome u umjetnosti (Paić, 2011, 57-58). Po Lyotardu neizrecivo prebiva u tome što se nešto događa, a ono što se događa u likovnoj umjetnosti je boja i slika čije se događanje ne izriče već se svjedoči (Lyotard, 1991, 93). Estetika uzvišenoga po njemu ima zadatak očuvati umjetnost u posthumanome stanju kao mjesto nesvodivoga ostatka mišljenja neprikazivoga (Paić, 2011, 60). Ukoliko je suvremeno istoznačno s tehno-znanstvenim napretkom, smatra Paić, tada se umjetnosti više ne može pripisivati kreativnost jer je postala informacijsko-komunikacijska djelatnost. Nije realno da

ona bude posljednje utočište razlike spram tehno-znanstvene kolonizacije cjelokupnoga života (Paić, 2011, 66-67). Muzeji suvremene umjetnosti su po njemu fascinantni estetski objekti praznine i velika skladišta događaja i slika iz obestvarenog svijeta života:

> Suvremena se umjetnost u muzejima suvremene umjetnosti događa kao spektakl vizualne reprezentacije već odigranoga kraja povijesti. (Paić, 2011, 79)

Također i teorija adekvacije gubi vjerodostojnost u suvremeno doba zbog ontologijskog obrata u kojemu medijska tvorba stvarnosti prethodi svakoj mogućoj stvarnosti (Paić, 2011, 80). Paić podsjeća da je suvremena umjetnost još uvijek deklarativno posvećena brizi za slobodu, no da je paradoks utoliko veći jer je slika suvremene umjetnosti postala medijska slika virtualne stvarnosti. Posljedica je da iz nje nestaje ono živo i neponovljivo, a stvarno se konstruira kao vizualni događaj u virtualnom prostoru (Paić, 2011, 82). Pitanje je, dakle, sljedeće: može li umjetnost pomoću tehno-znanstvenoga izraza kojega je Heidegger smatrao suštinski drugačijim od biti umjetničkoga, još proizvesti *novum*, dematerijalizirati materiju, te doseći transcendenciju? Ako ne može, što je to ključno drugačije u mogućnostima tradicionalnih materijala, u odnosu na tehno-znanstvene? U prethodnom smo dijelu zaključili da se ovdje između apsolutnog i relativnog ispriječio simulakrum kao čisti mimezis. Prisjetit ćemo se Cézanneove misli da boje izlaze iz korijena svijeta. Boja, zvuk, pokret, kamen, metal, itd., tradicionalni su mediji zatečeni u svijetu kao već postojeći. Nije ih čovjek osmislio ni konstruirao, oni su mu dani. Tehno-znanstveni medij konstruirao je čovjek, no i dalje ne vidimo zašto bi bio manje prikladan za ostvarenje umjetničkog djela, i zašto bi to bilo razlogom da djelo načinjeno od virtualne „materije" ne transcendira? Odgovor je u tome što virtualnost osporava materiju, a istinu smo umjetničkog djela okarakterizirali kao transcendiranje kroz materiju-formu-sadržaj. Tehno-znanost materiju pretvara u kod, poričući njezin materijalni temelj. Nadomještanje otjelotvorenja umjetničkog djela, njegove „tjelesnosti" s virtualnošću, umjetnosti se oduzima i transcendencija, i lice, te ona postaje bezličnom (što se razlikuje od apstraktnog). Umjetnost bi kao odnos „neba" i „zemlje" ovdje morala izvesti manevar u kojem sredstva tehno-znanosti uzima kao materiju, a ne kao kod/jezik. No u tom bi slučaju tehno-znanstvenim sredstvima bila oduzeta svojstva po kojima ona jesu virtualna, te bi ih se svelo na „mehanička" svojstva materije, da bi ih se učinilo medijem umjetnosti. Ukoliko bi u suvremenosti htjela hodati s tehno-znanosti, umjetnost bi digitalni medij trebala tretirati jednako kao bilo koji drugi materijal koji se opire oblikovanju, preoblikovati ga oduzimajući mu virtualnost, te mu otvoriti vrata transcendencije. Ono što

sada nalazimo u „odmjeravanju snaga" umjetnosti i tehno-znanosti je da virtualnost razgrađuje umjetnički bitak. U tom smislu Labus primjećuje da je proizvodnja bitka iz znanstveno-tehničkog zahvata *novum* tehničkog svijeta, te da ni moderna umjetnost nije mogla izbjeći tom procesu bivajući apsorbirana tehničkim bitkom, no on smatra da njezin princip dobiva novo značenje postajući humanistički korektiv, upravo kao rimska božica pravde, u ravnoteži držeći prirodu i tehniku (Labus, 2006, 48). Ne mislimo da je ovo zadatak umjetnosti, niti da umjetnost može održati ovu ravnotežu. To je prije pitanje ili-ili; ili će virtualnost rastvoriti i transmutirati kulturu i umjetnost, ili će čovjek virtualni medij podrediti svojoj ljudskosti. Labus eksperimentiranje umjetnosti s tehno-znanosti drži eksperimentom slobode, ali se također pita može li tehnička svijest koja je zasnovana racionalno ukinuti estetički bitak (Labus, 2006, 51)? Kod virtualnosti međutim nije riječ o racionalnosti u descartesovskom smislu jer virtualnost zapravo nije racionalna, već je iracionalno nad-racionalna, i kao takva spada u fantazmu. Paić u tom smislu na tehno-znanost gleda kao na *neljudsko* - radikalnu apstrakciju čovječnosti i svedenost jednog iznimnog bića na strukture, mreže i fraktalne odnose (Paić, 2011, 68). U pitanjima prodora *neljudskoga* u umjetnost upućuje na Wolfganga Welscha koji smatra da je zahtjev za *neljudskim* unutrašnja povijest slikovne umjetnosti od renesanse do neoavangarde, te da se u umjetničkim djelima pojavljuje nešto uznemirujuće od Cezannéa do kubizma, od Maljeviča do Cagea i Feldmanna, a to je nestanak čovjeka kao figure i subjekta u korist apstraktne čudovišnosti objekata i strojeva (Paić, 2011, 69). Tako se za Welscha dehumanizacija umjetnosti pojavljuje kroz antropocentrizam klasične umjetnosti (Dürer, da Vinci, Raffael), antropijsku misaonu figuru moderne (koja sve shvaća ljudskim stvaralaštvom slobode), romantiku kao negativnu antropiku u slikarstvu Caspara Davida Friedricha, te avangardnu dekonstrukciju slike (primjer Maljevičeve suprematističke slike *Crni kvadrat* kao primjer jednodimenzionalnosti slike u kojoj nestaje ljudska mjera i antropo-teleologijski pristup svijetu) (Paić, 2011, 69-70). Paić dehumanizaciju u umjetnosti povezuje s procesima apstrahiranja u umjetničkom djelu, poistovjećujući ih s apstrahiranjem ideje čovjeka. No apstrahiranje ideje čovjeka, kao i apstrahiranje u procesu mišljenja, nije identično stvaralačkom apstraktnom oblikovnom principu na koji ovdje želimo ukazati. Ono što Welsch vidi kao dehumanizirajuće vrsta je ukazivanja od strane umjetnika na ono umjetničko u djelu za čiju je neosjetljivost, po mišljenju Wilhelma Roberta Worringera, bilo odgovorno zapadnjačko primitivno razumijevanje umjetnosti (Worringer, 1997, 11-12). Worringer ukazuje na važnost apstraktnog kao ne-linearnog-i-ne-narativnog koje je u umjetnosti prisutno još od prethistorije.

Ovdje je međutim potrebno napraviti izričitu razliku između stvaralaštva modernizma i mimezisa postmodernizma. Postmodernizam nastaje kada je racionalnost odmijenila kontemplativnost, što u konačnici dovodi do pojave fantazme. Kao jasnu posljedicu ovakvih nestvaralačkih kretanja i virtualnog preuzimanja umjetničke biti, Paić vidi to što umjetnost umjesto privida zbilje proizvodi učinak fascinacije objektima totalno konstruiranog svijeta (Paić, 2011, 74). Premda umjetnost nije privid zbilje (kao vrsta mimezisa), fascinacija suvremene umjetnosti objektima konstruiranog svijeta jest sveprisutno mimetičko shvaćanje umjetnosti koja generičko tretira kao *novum*.

Lyotard je kritiku neljudskoga najviše usmjerio na pitanje nestanka tjelesnosti dok je suvremena umjetnost kao radikalni nastavak povijesne avangarde skoro ostvarena ideja o umjetnosti bez djela (Paić, 2011, 101-106). Paić upozorava da iskustvo dodira nestaje u korist energije stroja (Paić, 2011, 108), a ono je nezamjenjivo te se njime svijet iz čudovišnoga stanja bezavičajnosti i tjeskobe vraća u iskonsku dimenziju povjerenja i bliskosti. Najuzvišenije slika u povijesti umjetnosti za njega je Michelangelova freska *Stvaranje Adama* gdje dodir Boga i čovjeka predstavlja ono jedino bitno u neposrednoj komunikaciji različitih i istih (Paić, 2011, 109). Upozorava da je umjetnosti njezinu budućnost preotela tehno-znanstvena igra s onim što je nekad pripadalo Bogu, metafizici i prorocima (Paić, 2011, 116) i da se moć stvaranja novih svjetova odvija kao jezička igra pluralnih diskursa (Paić, 2011, 43).

Kraj umjetnosti se povezuje s procesima racionalizacije njezine stvaralačke biti, a tu razdvajamo modernističku stvaralačko-umjetničku bit od postmodernističkog diskurzivnog, racionaliziranog pristupa. Upućivanjem na različitosti diskurzivnog mišljenja i stvaralačkog apstraktnog principa prikazat ćemo na koji je način apstraktni oblikovni princip povezan sa slobodom, slučajnošću-sponatanošću-improvizacijom, te *novumom* djela. Paić, Sedlmayr i Welsch apstraktnost su povezali s otuđenjem, no ono je u stvaralaštvu kao oblikovni princip slobodni skok iz „ništa" u djelo, a jednako tako prisutan je i u beskonačnoj dinamici djela kao „krajnja" istina u njegovoj neiscrpivosti, odnosnoj biti koja je u svojoj posljednjoj instanciji apstraktna - nema ništa apstraktnije od dubine odnosa kontingentnog i apsolutnog budući da se taj odnos ne može ni sa čim ni ilustrirati, ni mjeriti.

3.2.8 Odnos apstraktnog i duhovnog u umjetnosti

Radikalniji razlaz između mimetički i nemimetički shvaćenog odnosa forme i sadržaja

zbiva se s apstrakcijom. Ona se u likovnoj umjetnosti javlja još u prethistoriji, no uzlazna linija njezina razvoja odigrava se tek u moderni. Umjetničko djelo, pa i ono figurativno, u strukturi nastaje kao apstraktno (kompozicija se uvijek sastoji od apstraktnih elementa, u glazbi su to zvukovi, u slikarstvu boje, linije, plohe, itd.), a u interpretaciji dobiva svu širinu i slojeve značenja, stoga ono kao beskonačna dinamika ostvarena u cjelini djela „stoji" u trajnom dovršavanju. No da apstraktni oblikovni princip, kao struktura realizacije djela, tek u modernizmu objelodanjuje svoju važnost, zaista je pomalo čudno. Ortega y Gasset u djelu *Dehumanizacija umjetnosti* kaže da od četiri sudionika – supruge, liječnika, novinara i slikara – koji sudjeluju u prizoru čovjeka na samrtnoj postelji, ovaj posljednji ima najveću distancu prema događaju (Ortega y Gasset, 2007, 26-30). Možemo li reći da ta distanca počiva na odvajanju duha od duše i da je to najkarakterističniji aspekt apstraktnog oblikovnog principa? Interdisciplinarni nam pristup dozvoljava da ovdje povučemo paralelu s kršćanskom mistikom:

> U ovom smislu možemo razumjeti, uzimajući ih u duhovnom značenju, riječi našeg Spasitelja: Neka ti ne zna ljevica što čini desnica (Mt 6,3). Kao da bi rekao: Ono što se događa na desnoj strani, a to je viši i duhovni dio duše, neka ne zna lijeva strana, to jest neka bude takve naravi da niži i sjetilni dio ne može tamo doprijeti: neka to bude tajna samo između duha i Boga. (Ivan od Križa, 2012, 162-163)

Također i:

> Kad su te milosti dane duši u tajnosti, to jest samo u duhu, u nekim milostima duša obično vidi da je, a da ne zna kako, veoma odvojena i udaljena svojim višim dijelom od svojega nižega, sjetilnog dijela; tako raspoznaje u sebi dva posve različita dijela, u tolikoj mjeri različita, da jedan nema nikakve veze s drugim nego su, dapače, posve razlučeni i udaljeni između sebe. I uistinu je na neki način tako: jer u djelovanju, koje je tada posve duhovno, duša se uopće ne dodiruje sa sjetilnim dijelom. (Ivan od Križa, 2012, 168)

Dehumanizacija se svrstavala uz apstraktne dosege u umjetnosti, no ono što je kao apstraktno neshvatljivo duši, nije neshvatljivo duhu. Apstrahiranje Ortega y Gasset vidi kao dehumanizirajući posljedak u umjetnosti koji nema negativni predznak već je, slično kao i u kršćanskoj mistici, proizašao iz razdvajanja duhovnog od osjetilnog ili emotivnog. Spomenuti prizor opisuje na sljedeći način:

> Slikar, napokon, potpuno ravnodušan, samo motri iz prikrajka. Ono što se ovdje zbiva njega se nimalo ne tiče; on je, u neku ruku, tisuće kilometara udaljen od svega. On je u čistome stanju opažanja; zapravo, on ne motri događaj u svoj njegovoj ukupnosti. Tragični nutarnji smisao izmiče njegovoj pozornosti – koja je upravljena isključivo na vizualni dio: koloristička vrijednosti, svjetla, sjene. U slikaru nalazimo najveću udaljenost i najmanji udio osjećaja. (Ortega y Gasset, 2007, 29)

Ne radi se naime o potpunoj isključenosti iz događanja, već se ovdje, budući da je riječ o drami stvaralaštva kao odnosu „neba" i „zemlje", povezuju elementi duha, duše, osjetila i materije. Umjetnik je istovremeno i prisutan i odsutan budući da je dušom povezan sa „zemljom", a duhom s „nebom". Zato taj moment uspoređujemo s citiranim mističkim momentom kao analogiju i upućivanje na važnost apstraktnosti u stvaralačkom činu kao na govor duha.

Neobično je i što se u slikarstvu modernizma apstrakcija dogodila „unatraške", kao apstrahiranje figurativne slike, s obzirom da apstraktno oblikovno „promišljanje" nema pasivnu ulogu predstavljanja nekog motiva, nego aktivnu ulogu realizacije strukture i semantike (odnosa materije-forme-sadržaja) slike. Ranije smo istaknuli da se na pitanje otkrivanja istine može gledati kao na problem panteističkog razumijevanja svijeta gdje se istina ne su-stvara. Razmotrit ćemo stajališta Wilhelma Roberta Worringera o odnosu apstrakcije i suosjećanja koja potvrđuju zapažanja Ortege y Gasseta o umjetnikovoj „odsutnosti". On smatra da nagnuće prema oponašanju stoji izvan prave estetike i da njegovo zadovoljenje nema ničeg principijelnog s umjetnošću (Worringer, 1997, 11). Nietzsche također za deksriptivnu glazbu kaže da je to lakša i imitabilnija vrsta umjetnosti koja prepušta zbilji da djeluje i za kojom posežu neznatno nadareni (Nietzsche, 1988, 397). Worringer ističe da je primitivna težnja za mimezisom ovladala svim vremenima, a njezina je povijest ustvari povijest vještine bez estetičkog značaja, te je upravo u najstarijim vremenima ova težnja bila odvojena od istinske umjetničke težnje i stoji u direktnom sukobu sa stvaralaštvom; Worringer želju za oponašanjem smatra igraćom radosti preoblikovanja prirodnog uzora (Worringer, 1997, 11-12). Ona se javlja u povezanosti s empatijom, te naglašava da se kao suprotan pol težnje za suosjećanjem pojavljuje nagnuće k apstrakciji (Worringer, 1997, 14). Tu pronalazimo analogiju s objašnjenjem Ortege y Gasseta slikarove udaljenosti naspram događanja, a koju smo kao estetsku distancu razumjeli u razdvajanju duha i duše. Worringer dodaje da težnja apstrakciji ukazuje na umjetničko htijenje prirodno nadarenih naroda i kod nekih naroda ostaje na visokom stupnju kulture, dok kod Grka i drugih zapadnih naroda postupno slabi. Pretpostavke kretanja k apstrakciji on traži u osjećanju svijeta ovih naroda i njihovom psihološkom ponašanju naspram svemira (Worringer, 1997, 15). Ernest C. Marshall također ukazuje na tradicijsko-kulturalno nasljeđe konvencija gledanja, te na to da je zapadnjačka civilizacija razvila drugačije načine gledanja slike od primjerice aboridžinske ili staroegipatske (Marshall, 1989, 72-73). Težnja za suosjećanjem po Worringeru sadrži sretan panteistički odnos bliskosti između ljudi i svijeta, dok ona k apstrakciji ukazuje na

uznemirenost pojavama vanjskog svijeta, te je u religioznom smislu povezana s transcendentnošću tih pojava – to stanje on označava kao čudesni strah od prostora koji je na neki način korijen umjetničkog stvaralaštva (Worringer, 1997, 15). Slikareva distanciranost u primjeru Ortege y Gasseta proizlazi iz njegovog osjećanja veličine događaja koja – u smislu u kojem Rudolf Otto objašnjava *mysterium tremendum et fascinans* – paralizira osjećaje na duševnoj razini, a pokreće čuvstvo obavijenosti (opkoljenosti i prožetosti) duhom, gdje se nebo čini velikim, a zemlja malom. Možemo to nazvati i čudesnim strahom (ili strahopoštovanjem) od prostora, prostranstva, neba, Boga, te nije samo dio unutrašnjeg subjektivnog svijeta, već stoji u interakciji unutrašnjeg i vanjskog. U pitanju poimanja „stvari u sebi" Worringer govori o razlici između osjećanja i filozofske spekulacije:

> Ipak se nitko neće usuđivati tvrditi da, na primjer, Novalis kao istaknuti predstavnik visokog mišljenja o matematici od kojeg potječu izreke 'Život bogova je matematika' i 'Čista matematika je religija' nije bio pravi umjetnik. Samo između ove prosudbe i elementarnog instinkta primitivnog čovjeka leži ista bitna razlika za koju smo upravo vidjeli da postoji između osjećaja primitivnog čovječanstva za 'stvar u sebi' i filozofskih spekulacija o 'stvari u sebi'. (Worringer, 1997, 19, prijevod: autorica teksta)

Međutim, ovo „osjećanje stvari u sebi" ne može biti mišljeno kao puki osjećaj ili neka vrsta primitivne animističke svijesti, već prije kao uvid o odnosu „veličina" konačnih i beskonačnih „stvari" koji se javlja uslijed neposrednog duhovnog zora. Razlučujemo je od filozofske spekulacije u tome što potonja posjeduje misaonu refleksiju koja se, za razliku od neposrednog zora kao intuitivne spoznaje, odmata u prevođenju pojava-događaja u diskurzivni misaoni proces kojemu je cilj odgonetanje smisla. Smisao se u filozofskoj refleksiji od strane subjekta prema objektu spoznaje razmatranjem diskursa, dok neposredni zor kao kontemplativna spoznaja uranja cijelo biće u sveukupnost vanjsko-unutrašnje dinamične zbilje u kojoj nestaje odnos subjekt-objekt. Također i Maljevičevo tumačenje nepredmetnosti i pozivanja na „čisti osjećaj" ide u smjeru Worringerova objašnjenja o onome neposrednom u samome zoru, i ne treba ga povezivati s emocijama, već s duhovnim koje on vidi kao uzbuđenje (zatečeno u odnosu unutarnjeg i vanjskog). To uzbuđenje se za Maljeviča ne može izraziti u svojoj punoj snazi jer je ono po usmjerenju *ono* nepredmetno u djelovanju (Maljevič, 2015, 6). Što Maljevič vidi unutrašnjim uzbuđenjem koje je bez smisla, cilja i logike, bez unaprijed danog usmjerenja, a u djelovanju sve spoljašnje hoće preobraziti u unutrašnje (Maljevič, 2015, 6), možemo dovoditi u vezu s onim što Worringer shvaća kao (unutrašnju) uznemirenost pojavama vanjskog svijeta. Ali i s dramom stvaralaštva u kojoj se spoljašnje (materija) pretvara u unutrašnje (duh). U napetosti unutrašnjeg i vanjskog, ovdje je

na djelu su-stvaralaštvo – kao uzbuđenje ili uznemirenost koji se stvaralački preobražavaju u otvorenost djela, što je udaljeno od mimetičkog poimanja umjetnosti. Stoga uočavamo razliku između diskurzivnosti mišljenja i vanjsko-unutrašnje pretvorbe materije u duh koja se u umjetničkom stvaralaštvu događa kroz apstraktni oblikovni princip, i u Worringerovom zapažanju odstupanja između intelektualnog shvaćanja „stvari u sebi" i osjećanja „stvari u sebi". U tumačenju istine kao one koja se otkriva stoji panteističko shvaćanje svijeta, dok u razumijevanju istine kao one koja se istovremeno stvara i prepoznaje pronalazimo kršćansko poimanje stvaranja iz „ništa" u idejnom smislu koje stoji u nagnuću prema punini bitka. U takvoj težnji kod stvaralačkog procesa možemo prepoznati Worringerovu uznemirenost i Maljevičevo uzbuđenje prema onom nadolazećem istinitom – pred apsolutnim se događa ovakva vrsta uznemirenosti i uzbuđenja, bilo da je riječ o estetskim ili religijskim fenomenima.

Ako je umjetnost prije modernizma bila tumačena kroz filtere mimetičkoga, i ako je modernizam revolt protiv takvog shvaćanja, u postmoderni se unatoč tome opet okreće mimezisu. Sada se oponašanje ne odnosi na prirodu, objekt ili pak ideje, već tehnološki napredak i virtualnost u kojoj nastaje simulakrum. No nije samo digitalni medij nositelj virtualnosti, nalazimo je i u konceptualizaciji kao generičko konstruiranje stvarnosti utemeljeno samo na diskurzivnoj moći uma. Digitalni medij je preslika ove ljudske aktivnosti. Konceptualna umjetnost je virtualna i bez digitalnog medija jer je izgubila odnos unutrašnjeg i vanjskog i postala monološka. U konačnici, riječ je o dominantnoj premoći diskurzivnog nad kontemplativnim.

Razdoblje moderne bilo je razdoblje borbe za slobodu umjetničkog izraza, ali kad se jednom oslobodila mimetičkih predrasuda, izgledalo je kao da se umjetnost nema više s čime boriti pa se upustila u neku vrstu plutanja u oslobođenosti od svega, pa i istinite biti djela. Za nešto se ipak morala „uhvatiti", pa se vješto okreće sigurnoj luci čovječnosti – diskurzivnom mišljenju, te u neprirodnoj i autodestruktivnoj ambiciji da progovori jezikom teorije, tehnike i znanosti, nastaje postmodernistički mimezis. Pritom nestaje čudesni strah od prostora, unutrašnje uzbuđenje i uznemirenost, a odnos vanjsko-unutrašnje iz vertikalne osi spušta se u horizontalnu. Pod „teretom" slobode i potencijalne opasnosti od proizvoljnosti, stvaralački čin se sklanja u okrilje racionalnosti, te u inicijativi da bude racionalno opravdan, na putu prema logičkoj konzistenciji rasipa uvjerljivost umjetničkog izraza. U tome se umjetnik postmoderne pridržava za tri zablude o umjetnosti koje su translatirane iz antike: konceptualizaciju djela kao odraz ideja, svođenje umjetnosti na izražavanje emocija kao postmoderni emocionalni

egzibicionizam, te pretpostavljanje etike stvaralaštvu u racionalizirano-moralnim aspektima postmodernističkih djela. Za razliku od antike, to se ne događa kao sokratovsko traženje objašnjenja nakon što se već gleda u dovršeno djelo, nego se u izvedbu djela uključuje obrazloženje, štoviše, djelo proizlazi iz racionalnog argumenta. Čin više nije stvaralački, a mehaničkim postaje u pukoj izvedbi ideje, iz čega slijedi da fizička pojavnost djela postaje bespredmetna i besmislena. Umjetničko djelo kao identično ideji ne mora biti izvedeno (ono je dakle virtualno) jer je u tom slučaju riječ o nekoj vrsti neinteligentnog udvostručavanja, pa mnoga djela hotimice ostaju na razini pisanih koncepata. Koncept se utvrđuje kao kanon postmodernističke umjetnosti, te kao kompenzacijski čin u kojemu se djelo izjavom proglašava umjetnošću. U stvaralaštvu se ipak radi o vrsti osobito *novog* kao stvaranju iz idejnog „ništa" (silazak u dionizijsko da bi se izvuklo u apolonskom, apstraktno oblikovnog iz kojeg se konkretizira materija-forma-sadržaj) i istovremenosti stvaranja i prepoznavanja istinitosti (nadahnuću). Što se, u konačnici kao transcendentna kvaliteta djela, ostvaruju kroz apstraktni oblikovni princip manifestiran u kriterijima istinitosti umjetničkog djela: *novumu* kao plodu, slučajnosti-spontanosti-improvizaciji kao su-stvaralaštvu, te slobodi. Odnos ljudske autonomije i božanske milosti kao dinamika su-stvaralaštva ispoljava se u slučajnosti-spontanosti-improvizaciji. Ljudsko i božansko djelovanje se tu prožimaju, riječ je o pravom zajedništvu u kojemu se ljudska autonomija ne narušava, ali se ni božanska milost ne uskraćuje. Kod gledanja u dovršeno djelo vidljivo je odvajanje duha od duše kao trag su-stvaralaštva. Kako bi se materija u umjetničkom djelu oduhovila, u tom procesu kao su-stvaralačkom čovjek ne odrađuje svoju dionicu, a Bog svoju, te je rezultat njihova ukupnog djelovanja umjetničko djelo; kada gledamo dirigenta vidimo da stoji u nekoj vrsti prožetosti i dijaloga s onostranim – i da nije baš sasvim svoj. Publika pak koja sluša skladbu, ako je dovoljno pažljiva moći će u njoj „čuti" odvajanje duha od duše.

U transcendiranju se susreću stvaratelj i primatelj kao u onom istinitom djela: što je autor u djelu imao kao nadahnuće, primatelj vidi kao istinitost, „objektivitet", te kao gledatelj, slušatelj itd. sudjeluje u dinamici djela. Takvu istinu ne možemo shvatiti kao iskaznu, ili kao racionalnu spoznaju, već kao dinamiku u kojoj je spoznaja moguća kao događanje istote bitka i znanja. Riječ je o vrsti znanja za koje smo rekli da se ne može uskladištiti ili objektivirati. No čini se da se „razumijevanje" umjetnosti od strane šire publike ipak poklapa s razdobljima mimetičkog prikazivanja, pa ona često biva uskraćena za ovakvu vrstu bitka-znanja. Ne može se primijetiti osobito negodovanje oko nerazumijevanja Leonardovog, Tizianovog ili Rembrandtovog slikarstva. Jesu li se njihova djela doista razumjela? Naime, ako se djelo

uspije razumjeti, to mu baš i nije kompliment, i to ne zbog mogućega lažnog mistificiranja, već poradi toga što se na umjetničko djelo ne može primjenjivati vrsta spoznavanja koju nazivamo razumljivošću. Pred Leonardovim slikom *Blagovijesti* može se provesti cijeli dan, možda i tjedan, ne razumijevajući što se u tom djelu objektivno događa. Divljenje prema vještini izvedbe ne bi bilo dovoljno da se pred njim doživi neka vrsta umjetničke epifanije. Upravo ono što nije razumljivo u egzaktnom smislu, krajnja je istina djela – njegove dubine nisu iscrpive. U tom smislu istina je djela apstraktna, što je usklađeno s dubinom njezine odnosne biti. I sam odnos kontingentnog i apsolutnog u općenitom, a ne samo umjetničkom smislu (gdje je specifičnost umjetnosti otjelotvorenje djela) porinut u interakcijske dinamičke dubine ne može se ni sa čim usporediti, kvalificirati i kvantificirati, objasniti. On je jasno, ljubav sama – a postoji li što apstraktnije od toga? Apstrakcija u umjetnosti ne pripada domeni logičkih spoznaja, a problem u razumijevanju proizlazi iz vezivanja njezinog interpretacijskog umjetničkog legitimiteta uz pojmove. Pojmovno shvaćanje oblikovne apstrakcije postavlja pitanje: može li se misliti apstraktno, bez determinacija i konkretizacija? Ono postavlja pitanje o mišljenju koje je već mišljeno s predrasudom objektiviranja u pojmu. Takvo se mišljenje zapravo izjednačuje s pojmom, ali kod apstraktnog oblikovnog principa to nije tako. I kod stvaranja kada se događa skok iz „ništa" u nešto koji je osnova apstraktnog oblikovnog principa, i kod dovršenosti djela kao dubine njegove odnosne biti, apstraktnost se događa u slobodi, a ne u ideji kao konceptualnoj platformi, i ovdje se umjetnost susreće s mistikom gdje izostaje pojmovno određenje, a ipak se zna ono što se „treba" znati; »Ovo da, a ovo ne«. Gerald G. May kaže da je ono što je duhovnim tradicijama poznato kao kontemplacija slično, ako ne i istovjetno pojmu intuicije za kojeg napominje da se ovdje nipošto ne radi o popularnoj interpretaciji intuicije kao svojevrsnog „predosjećaja", već o stanju uviđanja ili sagledavanja koje se događa prije bilo kakvog razmišljanja (May, 2021, 38). Intucija je po njemu čista, izravna i rijetka (May, 2021, 39). Nadalje, ono što kontemplativne tradicije tvrde je da je misterij moguće upoznati čak i ako ga se ne razriješi; on se može naslutiti, osjetiti, sagledati, pa i voljeti, a da ga se ne razumije (May, 2021, 43). Najčešća pogreška gledanja apstrakcije u umjetnosti je čitalačko traganje za označiteljem koji bi pojmovno pojasnio stvari. Pojmovi se ipak u živom motrenju djela ne daju kao označitelji, već se kao takvi pojavljuju u naknadnom procesu interpretacijom. Nerijetko se u primjeni čitalačkog gledanja na djelo pojmovno shvaćanje unaprijed primjenjuje na njegov život, s čime ga se opterećuje i degradira. Zato je važno razdvajanje spoznaja koje se razumiju kao diskurzivne i logičke u smislu da nešto alogično ne može biti spoznato, od onih koje se ne

daju privesti u pojam, nisu diskurzivne, ali nisu ni nelogične – i ipak su spoznaje. Njihova je karakteristika, kada je riječ o umjetnosti, otvorenost, pa se za razliku od racionalnih spoznaja ovakve spoznaje ne mogu posjedovati. One su poput lijepog pejzaža kojega se ne može u njegovoj neiscrpivosti pospremiti u ladicu naše svijesti i od tamo izvući kada poželimo. Možemo ga prizorno ili olfaktivno prizvati u pamćenje, no to se događa upravo kada se život pejzaža već preveo u objektivirani pojam i mi smo ga u sjećanje pohranili kao objekt. Kako međutim neuhvatljive i apstraktne spoznaje mogu biti ontološki relevantne ako ih se ne može pojmovno obuhvatiti? Sve što pretendira biti spoznajnim teži biti razumljivo, štoviše, teži potpunoj razumljivosti. One su relevantne upravo kao svjedoci bilo religijskog, bilo umjetničkog duhovnog iskustva u kojemu stoji događanje istote bitka i znanja. Ovakvom se iskustvu može dostaviti mnoštvo racionalnih primjedbi i pitanja o dokazivosti. No na takve se prigovore može također uputiti protuprigovor objektivne provjere i dokazivosti racionalne spoznaje; budući da nije moguće iznijeti dokaz za dokaz, te izaći iz vlastitog subjekta kako bi se „tamo vani" nešto objektivno ustanovilo, neke se „očiglednosti" jednostavno uzimaju kao aksiomatske. Ljudsko biće ne može naprosto izaći samo iz sebe i svojih spoznajnih mogućnosti kako bi tamo negdje gdje mu ne smeta vlastita subjektivnost i ograničenja ljudskog spoznajnog aparata, objektivno vidjelo što je na stvari s bilo čime. Svaka je ljudska spoznaja obilježena ovom poteškoćom. Zanimljivo je u tom smislu vidjeti što o shvatljivom kaže Maljevič, čija su razmišljanja kako na tragu postmodernističke dekonstrukcije, tako i kvantne fizike. Istraživati stvarnost, smatra on, znači istraživati ono što ne postoji, te ukoliko se uzme bilo koja stvar, ona se pod pritiskom istraživačkog aparata raspada na mnoštvo stvari od kojih je sastavljena, a koje su samostalne, te će istraživanje pokazati da stvar nije postojala, već da je postojao samo zbir stvari:

> Istraživanje stvari pokazat će da su se, sa svoje strane, raspadnute stvari raspale na samostalne stvari i prouzrokovale mnoštvo novih veza i odnosa sa novim stvarima, i tako bez kraja. Istraživanje će pokazati da stvari ne postoje, a da, istovremeno, postoji njihova beskonačnost, 'ništa' i istovremeno 'nešto'. (Maljevič, 2015, 11)

To je problem s početka našeg istraživanja koji se odnosi na nespoznatljivost materije kao „stvari po sebi", gdje smo konstatirali da je ona „stvar za nas" (ako joj pristupamo stvaralački).

Jasnije dolazi do izražaja razlika između objektiviranog načina spoznavanja kakav je svojstven diskurzivnom mišljenju, te odnosnog u kojemu stoji mogućnost „razumijevanja" umjetničkog djela. Budući da je riječ o načinu spoznaje koji ne obuhvaća *drugo* kao objekt, i

budući da ta vrsta odnosne dinamike nije konačna, ona je upućena na apsolutni kriterij kao puninu bitka, te nije supstancija i odvojenost nego relacija i bit. Punina bitka nadaje se dakle relacijalno. U apstrakciji sadržaj ne određuje formu već „tjelesnost" forme nosi sadržaj koji se u istinitosti djela okrenutoj apsolutnom kriteriju ili punini bitka razotkriva, no ne u diskurzivnosti mišljenja, definiciji i spoznaji, već u začudnosti, dinamici i slobodi te je istina umjetničkih djela, kao događanje istote bitka i znanja, transcendentna i apstraktna.

3.2.9 Transcendencija u umjetničkom djelu i apstraktna istina djela

Robert Anderson, direktor Britanskog muzeja (British Museum) u 2002. g. u intervjuu za RSA Journal rekao je da unatoč brojim napisanim radovima na tu temu, problem istine u umjetnosti ostaje prisutnim. Uz dilemu što je to suvremeno muzejsko istraživanje, Anderson propituje i kvalitetu takvog istraživanja; jedan od zadataka muzeja je prezervacija, no sakupljaju li oni prave stvari, trebaju li sakupljati dosadno i važno jednako kao glamurozno i trivijalno, izlazi li posjetitelj promijenjen nakon posjeta muzeju? Ta pitanja naslanja na problem transcendiranja djela (Anderson, 2002, 58-59). Julian Spalding, spisatelj i bivši direktor Glasgowskog muzeja, upućuje na Gorbačevljevu izjavu da muzeji trebaju biti banke istine, mjesto za publiku gdje će istina biti čuvana (Spalding, 2002, 59). Muzeji su tu također da bi prosvijetlili, ali Spalding primjećuje da živimo u post-prosvjetiteljskom vremenu (Spalding, 2002, 60). Muzejska iskustva Andersona i Spaldinga nadovezuju se na filozofske teorije o kraju umjetnosti. Njih pak, začudo, demantira činjenica da umjetnost, unatoč pretpostavkama kako ide svome kraju, još nije prestala – i ne čini se da hoće. Sondra Bacharach objašnjava da filozofi nisu pružili pravi argument za tezu da umjetnost završava kada u filozofskoj formi dosegne pitanje o vlastitoj prirodi. Bacharach podsjeća na tvrdnju Noëla Carrolla da je razlog zašto umjetnost završava nakon modernizma taj da bi umjetnost što god stvorila nakon Warhola, bila umjetnost koja pokušava odgovoriti na pitanje »Koja je priroda umjetnosti?«, a budući da nema umjetnosti koja može odgovoriti na to pitanje, tako nema umjetnosti nakon modernizma. No Bacharach smatra da nema razloga za pretpostavku da bi se budući umjetnički narativ morao baviti pitanjima koja su čak i približno slična onima u modernizmu, pa bi trebalo biti očigledno da ne postoji razlog zbog kojeg bi umjetnost morala završiti nakon modernizma. Ona pretpostavlja da su Noël Carroll i Arthur Danto pomiješali uvjete pod kojima specifičan narativ povijesti umjetnosti završava s uvjetima pod

kojima cijela povijest umjetnosti završava. Činjenica prema kojoj je umjetnost zaokupljena postavljanjem pitanja »Koja je priroda umjetnosti?« znači da ovaj specifični narativ povijesti umjetnosti završava jednom kad je to pitanje postavljeno – no to nije osnova na kojoj se može izvesti zaključak kako cijela glavna pripovijest umjetnosti također mora završiti (Bacharach, 2002, 65). Kada se razumije da umjetnost nije filozofija, nije potrebno postavljati takva pitanja, ni odgovarati na njih, da bi „narativ“ umjetnosti mogao biti nastavljen (i uz sokratovsku kritiku da umjetnici ne znaju što rade). Čini se da postmodernizam ide svome kraju jer se pretvorio u vlastitu filozofiju i na taj se način doveo u slijepu ulicu. Na to razdoblje možemo gledati kao na vrijeme propitivanja o prirodi umjetnosti čiji je rezultat (doduše očekivan) da umjetnost nije filozofija. U transcendiranju djela nalazimo izlaz iz tunela u kojemu je umjetnost „autoreferencijalno” uhodila vlastiti trag u zaboravu svoje onostrane zavičajnosti, zato ćemo razmotriti neka stajališta koja se bave fenomenom transcendencije u umjetnosti, kao i njezinim negiranjem.

Transcendencija je u Jaspersovoj filozofiji, kako tumači Mirko Zurovac koji u kontekstu umjetnosti obrađuje Jaspersova, Heideggerova, Sartreova i Merleau-Pontyjeva stajališta, određena kao „obuhvatno“ i skriveno (Zurovac, 1986, 28), i to ne tek kao čin prekoračenja svake predmetnosti, nego mjesto na koje taj čin odvodi i koje nijedna riječ ne može odrediti (Zurovac, 1986, 32). No čovjek po Jaspersu ne može steći, pribaviti ili poznavati sveobuhvatnost i apsolut kao takav. Sveobuhvatno se uvijek samo najavljuje, ali se samo po sebi nikad ne javlja, već se u sveobuhvatnom sve drugo javlja (Jaspers, 1973, 49). Jedinstvo kad je dato, dato je samo u transcendenciji (Jaspers, 1973, 97);

> Stoga transcendencija za nas nije ništa ukoliko je ono što jeste za nas, dato u obliku postojanja.
> I stoga je transcendencija za nas sve ukoliko je ono što je u postojanju za nas pravo biće, to samo u odnosu na transcendenciju ili kao šifra transendencije. (Jaspers, 1973, 103)

Za Jaspersa prvobitno živjeti u simbolima znači živjeti u stvarnosti koja se tek pokazuje prisutna u simbolu, ali se ne poznaje – zato je simbol beskonačan, neiscrpan, premda nikada ne može predstaviti samu stvarnost (Jaspers, 1990, 314). Transcendencija, iako se primiče egzistenciji, nikad joj ne pokazuje ništa više od višeznačnosti šifre (Zurovac, 1986, 40) pa u kontekstu umjetnosti Zurovac ističe kako je za Jaspersa svaka velika umjetnost jezik šifri i način postojanja istine za nas (Zurovac, 1986, 49). Ona je posrednik, s obzirom da njezine šifre upućuju na ono što je više i neizmjerno (Zurovac, 60-65).

Jaspers je također istraživao koincidiranje psihičkih poremećaja s umjetničkim genijem

(Jaspers, 2004). Proučavajući Van Goghova pisma nastoji ustanoviti izbija li psihoza upravo ondje gdje započinje brzi razvoj novog stila (Jaspers, 2004, 195). No većina je umjetnika, barem dijelom svoga bića, sumnjičava prema pojmu psihičkog zdravlja i „zdravog razuma". Prvenstveno stoga što zdrav razum spašava samog sebe, a umjetnosti nije do toga. Zurovac naime piše da su pjesnici posrednici svetoga s kojim stoje u neposrednom odnosu;

> Pjesnik zna da sam mora postati nijema tišina koju zahtijeva istina poetske riječi kao dokaz da ono što govori – ipak ne govori. Tako autentična poetska riječ preuzima neposredno iskustvo umjetnika koji osjeća da ga je bog dotakao. (Zurovac, 1986. 54-56)

On u tim trenucima dotičući zemlju i nebo osjeća dubinu pada i neizmjernost milosti – istovremeno. Svakome tko drži do zdravog razuma ovo može izgledati shizofreno. Ovaj moment lomi umjetnikovu psihološku uravnoteženost i njegovo cijelo biće na dva dijela, ali je ujedno pokretač umjetničke sublimacije, iscjeljujući faktor koji djelo podiže iz materije u duhovnu stvarnost, u transcendenciju. U usporedbi s Nietzscheovim pojmovima dionizijskog i apolonskog, ovdje apolonsko (ono koje sublimira) spašava od prapatnje svijeta, neposredna zora i izljeva volje (Nietzsche, 1997, 141).

Zurovac primjećuje da je nasuprot Jaspersu, Sartre izgradio ontologiju slobode koja ne traži ništa onostrano (Zurovac, 1986, 171) budući da „ništa" utemeljuje slobodu (Sartre, 2006, 65). Prema Sartreu bi čak i Bog, ukoliko bi postojao, bio obuhvaćen odnosom bezdanosti slobode, bitka i „ništo". Naime, Sartre piše:

> No mogućnost nam se može ukazati i kao ontološka struktura zbiljnoga: tada pripada nekim bićima kao *njihova* mogućnost, ona je mogućnost koja *jesu* ta bića, koja ta bića imaju biti. U tom slučaju bitak održava svoje vlastite mogućnosti u bitku, on je njihov temelj, te se nužnost bitka ne može izvoditi iz njegove mogućnosti. Jednom riječju, ako postoji, Bog je kontingentan. (Sartre, 2006, 118)

Stoga što po Sartreu ljudska sloboda prethodi čovjekovoj biti i omogućuje ju, čovjek u slobodi tek zadobiva svoju bit, što znači da ona nije unaprijed određena (Sartre, 2006, 55). Za Sartrea su vrijedna samo ona umjetnička djela koja prikazuju egzistencijalnu slobodu i vitalno iskustvo čovjeka (Zurovac, 1986, 176) pa on dakle ne traži istinu u djelu već pomoću slobode i vitalnog iskustva utemeljuje vrijednost u umjetnosti. Gledajući iz takve perspektive na umjetnička djela, nešto značajno bismo im oduzeli, kada bi im se *to* moglo oduzeti. No čini se da se ne može. Kada bismo Raphaelovu *Madonnu del Prato* prikratili za transcendiranje, ne bi je kao umjetnost sačuvala ni egzistencijalna sloboda, ni vitalno iskustvo čovjeka. Ona ne bi bila više od pobožne ilustracije. Pokušat ćemo anticipirati što bi se dogodilo da

transcendiranje iz djela nestane, a u tome nam mogu pomoći Jean-Paul Sartre, Jacques Derrida, Maurice Merlaue-Ponty, ali i Martin Heidegger.

Jacques Derrida analizira (tj. dekonstruira) Cézanneovu rečenicu »Ja vam dugujem istinu u slikarstvu i ja ću vam je reći«, smatrajući da je to obećanje osobito jer Cézanne želi nešto reći i implicira da se to što želi reći može razumjeti (Derrida, 1988, 6-7). Derrida međutim smatra da proces institucionalnih oblika obrazovanja treba biti podvrgnut dekonstruirajućem tretmanu jer se u njemu postavljaju pitanja poput: umjetnost – što je to, odakle dolazi, kojeg je porijekla, a sve to implicira da smo se razumjeli o onome što se misli pod riječju „umjetnost"; takva procedura pitanja predodređuje i kombinatoriku odgovora, a pretpostavlja da umjetnost kao pojam ima jedno jedinstvo, izvorni smisao, jednu istinu koja se razvija kroz povijest (Derrida, 1988, 21-22). Pitanja poput »Što je umjetnost?«, »Kakvo je porijeklo umjetnosti?«, »Koji je smisao umjetnosti?«, »Što znači umjetnost?«, itd., zapravo su ujedno i odgovor, a umjetnost je u tom slučaju unaprijed određena (Derrida, 1988, 23). Ona se podvrgava principu historijskog tumačenja gdje ispitivanje značenja svakog djela koje se naziva umjetničkim podrazumijeva pribjegavanje autoritetu riječi, Derrida to ovako objašnjava:

> Ubrzavajući malo ritam došlo bi se do kolizije: između pitanja ('šta je umjetnost?', 'kakvo je porijeklo umjetničkog djela?', 'koji je smisao umjetnosti ili istorije umjetnosti?'), i hijerarhijske klasifikacije umjetnosti. Kada neki filozof ponavlja ovo pitanje, a da ga ne mijenja, u njegovoj onto-interogativnosti, on je već svaki *prostor* podvrgao govornim umjetnostima, glasu i *logosu*. To se može provjeriti: teleologija i hijerarhija su propisane unutar načina postavljanja pitanja. (Derrida, 1988, 24)

Derrida postavlja dubiozno pitanje: što se događa kad se da naslov nekom umjetničkom djelu? »Kakav je *topos* naslova?«, »Događa li se i gdje u odnosu na djelo?« – na rubu, na unutrašnjem rubu, u nečemu što je preko označenog ruba, ili unutar, ili između onoga što je uokvireno i onog što uokviruje, »Upravlja li *topos* naslova djelom« (Derrida, 1988, 25)? Moguće je zapravo da većina umjetnika naziv daje nakon dovršetka djela. Što to govori? Da je Sokrat bio u pravu, da oni nemaju pojma što rade? Derrida problematizira *parergon* kao pitanje odnosa vanjskog i unutarnjeg momenta djela. Može li se naziv djela promatrati kao jedan takav *parergon*? I što je s djelima bez naziva? Derrida tvrdi da *parergon* nije naprosto izvanjskost suviška, nego je to baš naprotiv, unutrašnja strukturalna veza koja povezuje s nedostatkom unutar *ergona*, te bez tog nedostatka *ergon* ne bi imao potrebu za *parergonom* (Derrida, 1988, 59). Znači li to da djelo nema svoju istinu nego mu se ona „pridodaje" kontekstualno, ili u ovom slučaju putem naslova? No i *parergon* je oblik koji

treba nestati, smatra Derrida, istopiti se u trenutku u kojemu razvija svoju najveću energiju (Derrida, 1988, 60). Derrida rezimira:

> Prema tome, taj okvir je problematičan. Ja ne znam šta je u nekom djelu bitno a šta pomoćno, a naročito ne znam šta znači ta stvar koja nije ni bitna, ni pomoćna, ni vlastita, ni nevlastita, koju Kant naziva *parergon*, na primjer okvir. Gdje se okvir događa. Događa li se. Gdje počinje. Gdje se završava. Koja je njegova unutrašnja granica. Spoljašnja. I njegova površina između dvije granice. Ja ne znam da li ono mjesto *Kritike* na kome se određuje *parergon* nije možda samo jedan *parergon*. (Derrida, 1988, 61)

On problematizira stajalište prema kojemu analitika estetskog suda već pretpostavlja da se može razlikovati između onog što je unutrašnje i što je vanjsko, i da se estetski sud mora odnositi na unutrašnju ljepotu, a ne na ono što je okolo, što je primjedba Kantu da stvari odnosa okvira i unutrašnjosti nisu samorazumljive, i da Kantov odgovor na pitanje okvira koji glasi da je to *parergon* – mješavina spoljašnjeg i unutrašnjeg, ali takva koja nije smjesa ili polu-mjera (Derrida, 1988, 61) – zapravo ne osvjetljava samu stvar. Nadalje mu je problematičan odnos uzvišenoga i umjetnosti; ukoliko umjetnost oblikuje ograničavajući i uokvirivajući, onda je u umjetnosti moguć *parergon* lijepoga, no nije moguć *parergon* uzvišenoga, kolosalno isključuje *parergon*, već i zato što nije djelo (*ergon*), a potom zato što se ovdje predstavlja beskonačno koje se ne da obrubiti (Derrida, 1988, 121). U uzvišenom ne nalazimo dopadanje nego poštovanje i divljenje gdje stoji jedna prekomjernost, suvišak, preobilje koje otvara bezdan, tu je riječ o negativnosti uzvišenoga u usporedbi s pozitivnošću lijepoga (Derrida, 1988, 122). Ukoliko uzvišenim nazivamo ono što je apsolutno veliko, tada apsolutno veliko nije veličina u kvantitativnom smislu, štoviše, apsolutno veliko ne pripada veličini, pa se stoga ne može ni uspoređivati (Derrida, 1988, 128). No zašto nazivati apsolutno velikim nešto što uopće više nije neki kvantitet (Derrida, 1988, 129)? Derrida kaže da Kant uvodi uspoređivanje tamo gdje ga i po Kantovim riječima ne bi smjelo biti, te dopušta da se tako uvede analogija između dva poretka koji su međusobno apsolutno nesvodivi, heterogeni i neslični (Derrida, 1988, 130). Konačno dolazimo i do onoga što Derrida još u uvodu spominje kao važnost neprevodivih ostataka u idiomu „istine u slikarstvu" (Derrida, 1988, 8). Oni za njega, čini se, ostaju neprevodivi, ali ne zato što bi imali karakteristiku transcendentnosti. Istina u slikarstvu, ona o kojoj Cézanne piše da nam je dužan reći, za Derridau nije nešto što se može reći, niti je nešto što „počiva" u neizrecivom. Pogledajmo o čemu je onda umjesto o transcendenciji kod Derridae riječ.

Spasoje Ćuzulan kaže da se metoda razgradnje odupire onomu na čemu je počivala metafizika, kao pojmu identiteta, arhimedovske točke (Ćuzulan u: Derrida, 1988, 291). Po

Derridai je simbolička misao još uvijek okrenuta prema prisustvu, izgubljenom ili nemogućem, porijekla koje je iščezlo, i u tom će kontekstu uputiti na drugu, ničeansku mogućnost; afirmaciju igre svijeta kao bez pogreške, bez istine, bez porijekla (Ćuzulan u: Derrida, 1988, 292). Razgradnja metafizike polazi iz destrukcije pojma znaka, pa budući da ništa ne postoji na izvoran način, sve je podjednako izvorno (Ćuzulan u: Derrida, 1988, 297). Stoga po Derridai ni djelo, ni njegova interpretacija, ne mogu biti podložni istini (Ćuzulan u: Derrida, 1988, 298). Smatra da se zadržavanjem stajališta umjetnost-istina (pa bilo to i na način raskrivanja kao kod Heideggera) još uvijek ostaje u okviru mimetičkog shvaćanja umjetničkog djela, stoga Derrida umjetničko djelo izuzima iz ontološkog okvira i stavlja u područje izvorne fantazme (Ćuzulan u: Derrida, 1988, 298). Ono izmiče pitanju o biti koje se svodi na pitanje identifikacije, te kao takvo nema središte (Ćuzulan u: Derrida, 1988, 299). Derridaina „izvorna fantazma" zapravo nalikuje Sartreovoj pretpostavci o ontologiji umjetničkog djela kao egzistencijalnoj slobodi i vitalnosti čovjeka. Stoga se sugerira da nešto jest umjetničko djelo kao ljudska-tvorevina-izvorna-fantazma, no ne i da ono može biti istinito, čime bi se implicirala arhimedovska točka (apsolut). Djelo nema središte, a izvor mu je izvorna (ljudska) fantazma, vitalnost, sloboda. Sartre život vidi kao ples slobode nad ponorom ništavila, gdje umjetnost kao sloboda i vitalnost čovjeka znači barem privremenu pobjedu života. To je točka u kojoj Albert Camus Sizifa, iako apsurdnog, zamišlja ipak sretnim (Camus, 1998, 112). I kada apsoluta ne bi bilo, ili kada ne bismo smatrali da postoji, gotovo bismo se mogli složiti s francuskim egzistencijalistima i dekonstruktivistima. No ono što kao iskušavatelji umjetničkog djela vidimo kao „problem" je da smo u stanju razlikovati umjetničku kvalitetu od kiča, kao istinitost od lažnosti. I tu – jer je razlika između djela koje nam laže, i koje to ne čini, vidljiva – ne možemo preskočiti pitanje o istinitosti, transcendiranju, onostranosti i arhimedovskoj točki.

Filozofija umjetnosti Mauricea Merleau-Pontyja uklopljena je u njegovu ontologiju tijela (Zurovac, 1986, 251-253). Merleau-Ponty upućuje na vezu između umjetnika i ogledala kod autoportreta, osporavajući ono što bismo mogli nazvati „zrcalnom funkcijom" kao izražavanje istine slaganja između slike i realnosti na isti način kako mnogi filozofi govore o slaganju između misli i realnosti, a radije se fokusira na zrcalni fenomen reverzibilnosti koji se pojavljuje u zrcalnoj slici (Johnson, 2013, 481). Galen A. Johnson takvo stajalište stavlja u kontekst Kleeovog ozbiljenja autoportreta za koji Klee kaže da su njegova naslikana ljudska lica istinitija od stvarnih (Johnson, 2013, 487). Paul Klee ovdje naime ipak ne poriče zrcalnu funkciju adekvacije i sličnosti kako tvrdi Johnson (Johnson, 2013, 481), već je uvažava kao

postojeću, ali ne baš kao posve istinitu, pa tvrdi da su njegova ljudska lica istinitija od stvarnih. To je stajalište dijametralno suprotno od onoga Käte Hamburger. Očigledno je za Kleea činjenica da čovjek ima oči, uši, nos, usta, nedostatna za nazivanje nečega istinom. Umjetnost traga za istinom koja ide preko toga. Kako Johnson primjećuje, ni Klee, kao ni Merleau-Ponty, nisu zainteresirani za kreiranje slike koja točno odražava ono što on zove površinskom stvarnošću (Johnson, 2013, 482). Proučavajući Kleeove radove, kao i njegovo pisanje o umjetnosti, Johnson ustvrđuje da je pokret korijen istine u umjetnosti, podupirući to Kleeovim „kreativnim kredom" da je slika fiksirani pokret, te stajalištem Merleau-Pontyja da ljudska vrsta opstoji samo u pokretu (Johnson, 2013, 488). Merleau-Ponty tvrdi da nam slika ne daje znakove kretanja nego zbiljsko kretanje, te da je stvarno kretanje u odnosu između promatrača i djela (Johnson, 2013, 491). Po Merleau-Pontyju prostornost tijela se ispunjava u akciji, kretanje se ne zadovoljava time da trpi prostor i vrijeme već ih uzima aktivno i hvata ih u njihovom izvornom značenju (Merleau-Ponty, 1990, 130). On povezuje kretanje ljudskog tijela i s uspostavom misli i jezika u taloženju mentalnih operacija na koje ne bismo trebali gledati kao na zaključeno znanje i inertnu masu na dnu naše svijesti (Merleau-Ponty, 1990, 160-161). Imenovanje objekata je samo njihovo prepoznavanje, ono ne dolazi posredno (Merleau-Ponty, 1990, 214), dok mišljenje samo na sebe preuzima svoju situaciju;

> Tako je iskustvo uistinu iskustvo samo ako se nastavlja u novom kretanju mišljenja, a mišljenje je situirano jedino ako samo preuzima na sebe svoju situaciju. (Merleau-Ponty, 1990, 161)

Merleau-Ponty pokretljivost shvaća kao originalnu intencionalnost (Merleau-Ponty, 1990, 169). Zurovac smatra da po Merleau-Pontyju fizički čin izražavanja mišljenja nije samo prevođenje nekakve unaprijed postojeće ideje, te je apsurdna pretpostavka da misao prethodi izrazu i da je ontologijom tijela Merleau-Ponty stvorio preduvjete za utemeljenje estetičke teorije, pogotovo u učenju o primordijalnom izrazu u čijem centru stoji problem jezika kao jedan od osnovnih načina izražavanja ljudskog tijela (Zurovac, 1986, 298). No budući da je Merleau-Ponty onostranost i Boga zamijenio pretpostavljenim duhom kulture, zapravo nema razloga da se ovdje misli bio kakva vrsta transcendencije (Zurovac, 1986, 317). Merleau-Ponty kontingenciju svijeta ne shvaća kao neki manji bitak i šupljinu u tkivu nužnog bitka koja se rješava otkrićem dublje nužnosti, već se tu radi o ontičkoj kontingenciji unutar svijeta (Merleau-Ponty, 1990, 457).

Pored Derridainih i Merleau-Pontyjevih otklona od transcendencije, postoji i

Heideggerov. Leon Surette naime smatra da je Heidegger htio pomiriti Nietzscheovu ekspresivno-afektivnu estetiku s njegovom vlastitom modernističkom i kontemplativno mimetičko-formalističkom estetikom (Surette, 1994, 182-183). Za njega je Heideggerova estetika pomirenje platonovske opozicije između istine i umjetnosti u poimanju istine kao *aletheie*, što međutim ne uključuje i pomirenje opozicije između istine i osjetilnog. Stoga Surette zaključuje da je takvo pomirenje neizbježno mimetičko i formalističko, ali i antiaristotelovsko, budući da se Aristotelovo pomirenje istine i osjetilnog temelji na empirijskoj epistemologiji u kojoj opće istine proizlaze iz pojedinačnih osjetilnih informacija (Surette, 1994, 183). Kada se prisjetimo Heideggerove analize Van Goghovih cipela, zaista vidimo da nije zainteresiran za slikarsku „osjetilnost" koja proizlazi iz specifičnosti medija. Surette smatra da za Heideggera istina nije tek puki vidljivi odnos između reprezentacije i predstavljenog, već je događaj (povijesno i u vremenu), manifestacija Bića, te tvrdi da je kao takva zapravo gnoza. Heideggerov jezik podsjeća ga na gnostički opis božanske plerome kao sfere čije je središte posvuda, a opseg nigdje, dok *aletheiu* opisuje kao otvoreno središte (Surette, 1994, 184). Herman Rapaport u pogledu Bića ističe da se kod nekih drugih mislioca, poput Levinasa, ono ipak ne tretira kao neutralni ontološki pojam, za Levinasa je Biće ljudski nepodnošljivo, a istina umjetničkog djela tiče se sposobnosti djela, kao reprezentacije, da ukazuje na takvo Biće; istinitost djela odnosi se na otpor prema samom biću na koje ukazuje, naime, na ljudsku potrebu da se povuče od takvog Bića (Rapaport, 1997, 55). Rapaport smatra da ovakvo razumijevanje istine nije potpuno neslično Heideggerovoj koncepciji *aletheie,* izuzev toga što Levinasovo kretanje prema Biću, i povlačenje od Bića, sugerira napuknuće između egzistencijalnog i ontološkog kojim se utvrđuju granice između ovo dvoje (Rapaport, 1997, 55). Tako Levinasovo tumačenje uključuje odnos prema Biću kao onostranomu, dok Heideggerovo „zastajkuje" u odnosu zemlje i jezika kao kuće bitka. Premda Heidegger rješava „nesklad" između umjetnosti i istine redefinirajući istinito kao „neskrivenost" koje se događa unutar umjetnosti, Surette smatra da svejedno ostaje pitanje što je ontologija umjetničkih djela? Heidegger stavlja fokus na govorljivu umjetnost poezije – ona je za njega sam jezik, odnosno jezik je iskonska poezija u kojoj ljudi govore biće (Surette, 1994, 186). Ako ontologija umjetničkog djela nije pitanje stvari nego događanja, Surette traži odgovor na pitanje kakav je to događaj, te primjećuje da je na tom mjestu Heideggerova misao najradikalnija. Umjetničko djelo shvaćeno kao „svjetovanje svijeta" nije ništa manje od povijesti, no ne kao narativne prošlosti, već kao iznošenje ljudske sudbine u vremenu (Surette, 1994, 189). Surette smatra da Heidegger ima odlučan i nedvosmislen odgovor na pitanje što je

umjetnost; umjetnost je poezija, a poezija je imenovanje zemlje koje unosi zemlju u jezik; jezik je kuća bitka i čini svijet; svijet konstituiran jezikom je povijest, odnosno sudbina svjetsko-povijesnog naroda (Surette, 1994, 190). Čini se da se i ovdje umjetničkom djelu oduzima nešto bitno i bez čega ga svodimo samo na ontologiju slobode, a pritom nije jasno temeljem čega je raskrivenost ujedno i istinitost? Kako znamo da je to što se raskriva istina, a ne laž? Upravo ovdje nam u događanju *aletheie* treba prepoznavanje *odnosa*, ali ono je izostalo (premda je kod Grka odnos s onostranim još uvijek bio živ). Levinasova pak primjedba ide u smjeru da je Biće ljudski nepodnošljivo, a istina djela tiče se njegove sposobnosti kao reprezentacije da ukazuje na takvo Biće. Potvrđuje se to u opažanju da je teško biti sat-dva koncentriran na umjetničko djelo (kada se bavimo procesom njegova nastanka, može se izdržati puno duže). Možemo biti oduševljeni, ali takvo stanje nismo kadri predugo podnositi, nemamo snage za biti „tamo" sve vrijeme. Djelo nas izbacuje iz jezika, iako se jezikom uspostavlja, ono je diskontinuitet u svjetovanju-svijeta.

Podsjetit ćemo na primjedbu Stróżewskog da je za koncepciju istinite interpretacije djela ključan koncept smisla, i to tako široko shvaćen da može obuhvatiti sve što je djelo u stanju reći (Stróżewski, 1981, 257). Iz te se perspektive pitamo obuhvaćaju li tumačenja gore spomenutih mislioca baš sve što je djelo u stanju reći? Stróżewski naime smatra da smisao nije ograničen na sloj značenja rada, i da je njegov bitni moment njegova potencijalna transcendencija – činjenica da djelo zahtijeva upućivanje na nešto iza (iznad ili onkraj) njega samog, da govori o svijetu izvan ovoga djela (Stróżewski, 1981, 258). No transcendentna stvarnost ne stoji kao nešto izvanjsko radu, rad je kao plod odnosa kontingentnog i apsolutnog onaj „čimbenik" koji prekoračenjem uvodi u transcendenciju. A ako se istina umjetničkog djela pokazuje u njegovu transcendiranju, „prostor" ovog događaja je onostranost i stoga je (krajnja) istina u umjetnosti – kao uranjanje u dubine bezmjernoga – apstraktna. Što to znači? Apstraktnost izmiče pitanju *što?* i pokazuje da ono *što* nalazimo u djelu kao apstraktnost nadilazi pojam i sklanja se u *odnos*. Drugim riječima, pitanje *što* je ovdje irelevantno, neadekvatno i nedjelotvorno jer ne zahvaća u materiju. Ne dakle samo da ne „znamo" *što*, nego *što* više uopće nije pitanje koje se tu može postaviti jer nije riječ o *znanju* nego o rekurzivnom zrenju. Ontologija subjekta i objekta ovdje ne samo da ne pomaže, nego je dovedena u pitanje kao takva. Da stvar bude intrigantnija, itekako smo u stanju uočavati različite kvalitete apstraktnog. Derrida ukazuje na dvije operacije imaginacije: zahvaćanje (*apprehensio*) koje može ići bez teškoće do u beskonačnost, te obuhvaćanje (*comprehensio*) koje je konačno i podvrgnuto osjetilnom (Derrida, 1988, 133). U zahvaćanju smo izgubili

pitanje *što*, jer ono ne može, čini se na nijednom „mjestu" odnosa kontingentnog i apsolutnog, obuhvatiti višedimenzionalno „štostvo" ovoga odnosa. A na njemu počiva beskonačna dinamika djela koje čuva taj odnos u materiji, i to je djelatna snaga djela. Misao ne može do kraja ispratiti apstraktni ponor koji je „zahvatio" susret kontingencije i apsoluta. Transcendentna stvarnost umjetničkog djela ne stoji kao transcendentni realitet ispred djela, već djelom nastaje. To znači da imamo čudnovat fenomen u kojemu putem materije dolazi do transcendencije – što se ne može dogoditi bez „uplitanja" duhovne stvarnosti. U umjetničkom djelu vidimo tragove borbe koja je pretvorila mnoštvo materijalnih elemenata u djelo koja transcendira svoje materijalne, misaone i vremenske datosti u „prostoru" onostranosti. U tom „prostoru" čujemo i vidimo – govor je apstraktan, a ipak „razumljiv" na način nesličan svakodnevnom shvaćanju. Što bi ovdje značilo pitanje istinitosti djela u odnosu prema „realitetu"? Kakva bi to onostrana stvarnost bila, a da je možemo spustiti na zemlju i snagom intelekta rastrgati na sastavne dijelove? Ne možemo to napraviti, umjetničko djelo dobro čuva svoje „tajne".

Konačno, što je Cézanne mislio pod time da će reći istinu u slikarstvu? Zacijelo je znao da je ona transcendentna i neizreciva. Možda je mislio na istinu koja se „govori" slikom, budući da je tu i bio pozvan na istinitost. Prijevod koji kaže „u" slikarstvu, a ne „o" slikarstvu, ide u prilog takvom tumačenju. Tako je Derridaina misao »Ali istina u slikarstvu se već duguje« (Derrida, 1988, 6), kojom se osvrće na Cézanneovu rečenicu, na neki način ispravna. U ovome „duguje" stoji jedan poziv na istinito slikarstvo, ono se duguje kao stvaralaštvo, kao ono što je *moguće*, što se stvaralački *može*.

3.2.10 Kič, laž i postmoderni kič

Călin-Andrei Mihăilescu zapaža da kič nema unutrašnjosti, a mješavina istinitog i neistinitog ometa pokušaj njegovog lociranja (Mihăilescu, 1997, 50). Djela u kojima nema transcendiranja nisu nužno kič, no nisu ni istinita u umjetničkom smislu – ona naprosto mogu biti neuspjeli pokušaji. Kič nas hoće obmanuti (zapravo je namjera autora u tom smislu tek ponekad svjesna). Nedostatak transcendiranja kič-djelo pokušava nadoknaditi imitiranjem. Eli Friedlander kaže da je kič je dvaput odmaknut od stvarnosti – kao imitacija imitacije (Friedlander, 1997, 385), a Hermann Broch smatra da je kič sustav imitacije koji u svemu može nalikovati sustavu umjetnosti (Broch u: Dorfles, 1997, 73). Ako je kič laž, ta se laž

vraća čovjeku koji se služi takvim zrcalom kako bi se prepoznao u lažnoj slici koju mu ono uzvraća (Broch u: Dorfles, 1997, 59). Kič je zapravo do krajnosti doveden princip estetskog sokratizma gdje autor povlađujući ulazi u psihologiju publike. Onaj tko konzumira kič pristaje na ovu igru u kojoj sudionik ne komunicira toliko s djelom, koliko putem djela sa samim sobom; podilaženje se autora kič-djelom prebacuje na podilaženje promatrača samome sebi. Kič-djelo ne postavlja sudionika u odnos s apsolutnim, već u odnos sa samim sobom. Dok umjetničko djelo oplemenjuje, kič-djelo ima učinak zavaravanja sudionika da je oplemenjen, u čemu se nalazi samozadovoljstvo. Tako je u kiču zdrava svijest o dostojanstvu ljudskog bića zamijenjena surogat-utjehom, nekom vrstom ugodne psihološke sitosti. Taj fenomen nije specifičnost samo kiča u umjetnosti, već se pojavljuje svugdje gdje je prisutno ljudsko uživanje u objektu (bio taj „objekt" i on sam), i gdje se čovjek lažno osjeća više čovjekom dok sam sebe najprije pretvara u objekt, a zatim se zadovoljno promatra. Iz toga slijedi da je kič posvuda.

Broch kaže da onaj tko ne traži ništa osim emocionalnog zadovoljstva koje mu trenutak kada uzdiše s olakšanjem čini lijepim, upotrijebit će sva sredstva da bi stvorio takav tip „ljepote" (Broch u: Dorfles, 1997, 86). Kič se ne smatra samo lošim i lažnim u umjetničkom smislu, već je i etički problem kao zlo u vrijednosnom sustavu umjetnosti (Broch u: Dorfles, 1997, 73). Zadovoljenje poriva postignuto konačnim i racionalnim sredstvima, patetizacija konačnoga do u beskonačnost – to kiču daje nešto lažno iz čega se može naslutiti moralno „zlo" (Broch, u Dorfles, 1997, 85). Friedlander također smatra da kič nije samo poniženje unutar estetičke sfere, već je i zbiljski etički problem koji vodi u oblik radikalnog i izrazito duhovnog zla (Friedlander, 1997, 387). Za razliku od umjetničkog djela koje aktivira, kič pasivizira i uspavljuje publiku. Friedlander kaže da u tradicionalnoj definiciji iskustvo kiča uključuje pasivnost od strane publike, te je sentimentalna identifikacija vezana s takvom pasivnošću jer omogućuje lakšu identifikaciju s drugima kada se ne mora platiti cijena te identifikacije (Friedlander, 1997, 386). Zanimljivo je što u području religijske umjetnosti Karl Pawek uočava da je za religijski kič tipično to da mu nedostaje nešto više od čistog pomanjkanja forme, nedostaje mu naime teološka vrijednost – kršćanski kič je istodobno svjedočanstvo velikog gubitka teološke biti (Pawek, u Dorfles, 1997, 146-147). Robert C. Solomon ističe da je ono pogrešno kod „slatkog kiča" u prvom redu njegova sentimentalnost, lako izazivanje slatkih emocija (Solomon, 1991, 1). Pritom se pita koje su onda emocije legitimne, istinite i neiskrivljene i može li umjetnost izazvati ijednu ljudsku emociju, a da zato ne bude optužena za kič (Solomon, 1991, 13)? Umjetnost može izazivati svaku emociju sve

dok je preobražava i ne usidruje se u njoj.

Što je s kičem u postmodenoj umjetnosti? David Galef kaže da je glavni prigovor publike na postmodernu umjetnost da žele iskustvo umjetnosti kakvu oni, kao ne-umjetnici, ne mogu sami kreirati (Galef, 2006, 124). Za razliku od duchampovske definicije umjetnosti koja kaže da je umjetnost ono što se označi kao takvo, definicija koja uključuje pojam zadovoljne publike mogla bi biti da je umjetnost ono što se vraća ponovnom razmatranju (Galef, 2006, 133). S tim se možemo složiti, no navedeni argument publike da želi iskustvo umjetnosti kakvu oni kao neumjetnici ne mogu kreirati ne može biti potpuno ispravan ako se pod time misli vještina. Ona nužno ne rađa umjetničko djelo, niti je nevještom umjetniku nemoguće ostvarenje umjetničkog djela. Ponekad vještina može biti prepreka jer se umjetnik previše vezao za nju, pa mu je važnija od eventualnog transcendiranja djela, što danas i vidimo u mnogim djelima hiperrealistične umjetnosti (ne tvrdimo naravno da su sva ta djela kič). Uživanje u vlastitoj vještini je također kič-uživanje. Van Gogh se borio sa stjecanjem slikarske vještine klasičnog tipa, i u akademskom smislu nije je, na svu sreću, zapravo nikad dosegao. U postmodernoj umjetnosti ima dosta egzibicionizma, što je kao uživanje u sebi već po definiciji kič. Također su neka djela postmoderne umjetnosti previše intelektualizirana (to smo naveli jednim od glavnih razloga nestanka transcendiranja djela), a u intelektualiziranju koje ujedno nije i istinsko promišljanje ima težnje za nadmoći, što je također uživanje u sebi. Svim ovim slučajevima, a možemo ih dugo nabrajati, zajednički je pad iz odnosa u monolog. Riječ je uvijek o nekoj vrsti puzajućeg nagovora, prikradajućem zbivanju u kojemu se povlačimo iz odnosa, s ponekad čak prisutnom zabludom da smo još u njemu. Kada potpuno izađemo, tada najčešće negiramo da je odnos ikada postojao. U misaonoj diskurzivnosti stoji takva opoziciona mogućnost koja se aktivira voljom. Manevar je gotovo nevidljiv, ali su mu posljedice itekako vidljive. Jedini način da se od toga obranimo jest vraćanje u odnos. Broch i Friedlander s razlogom su pozorni na činjenicu da se kod kiča ne radi samo o estetskom problemu, već i o moralnom zlu.

Laž se u umjetnosti manifestira kao prijetvornost u strukturi, materijalnoj pojavnosti, „mesu" djela, što se obično pokušava prikriti narativnošću. Logičnim se slijeđenjem narativa ne može doći do istinitog u umjetnosti, iako se u nekoj vrsti djela istina pokušava uspostaviti upravo na logičan način koji se najčešće pojavljuje kao tehniciranje. Kada je vještina u pitanju, da stvari ne moraju biti onakve kakvima se naizgled čine, možemo vidjeti na slici *Krist u pustinji* Ivana Nikolajeviča Kramskoja (Prilog br. 9) za koju Zdenko Rus kaže:

> Kramskoj se služi potpuno realističkom metodom. Označitelj i označeno su identični. Slika ne znači ništa drugo osim onoga što prikazuje. To nije realizam Courbetova ili Manetova tipa, nego akademski realizam koji je bio silno popularan, upravo dominantan, pravi reprezentat buržoaskog duha i ukusa, ali i najšire publike pune kršćanske osjećajnosti, ali neosjetljive za mistiku. Ta vrsta realizma bila je prihvaćena i u obradi religioznih tema. Crkva je oštro kritizirala Ernsta Renana, njegovo racionalno i pozitivističko objašnjavanje Kristova života, ali je prihvatila realističku formu, upravo fotografsku točnost, uključujući isticanje mimike i pokreta. Drugi je korak patetična idealizacija, poput Madone (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma) talijanskog slikara Ettorea Cerconea. (Rus, 2004, 1169-1176)

Nećemo se složiti s Rusom oko toga da su u naznačenom djelu, premda je i riječ o vrsti akademskog realizma, označitelj i označeno identični, te da slika ne znači ništa osim onoga što prikazuje. Slikarskom je materijom akademski realizam, u smislu da je sam sebi svrhom, ovdje nadiđen. Možemo se djelomično složiti s Rusom da je slika na nekim mjestima na rubu onoga što naziva identičnošću označitelja i označenog. No može biti da je to stvar i namjernog slikarskog poigravanja s takvom vrstom prikaza gdje se gledatelja dovede do praga sentimentalnosti i tu ga se s još većom smionošću iznevjeri u klišeiziranim očekivanjima, te prikrati u zadovoljenju ganutljive čežnje. To se upravo zbiva na ovoj slici budući da usprkos „akademskom realizmu" posjeduje pravu slikarsku neuhvatljivost.

3.2.11 Trostruko otuđenje od umjetničkog bitka

U postmoderni se događa trostruko otuđenje od istine u umjetnosti; prvo kao racionalizacija bitka, drugo kao konstruiranje stvarnosti pomoću racionaliziranog bitka, a treće kao mimezis takve konstrukcije. Konceptualna predrasuda s kojom se ulazi u realizaciju postmodernističkog djela za polazište ima racionalizirani bitak ili konstruiranu stvarnost, pa je ovdje princip antičke mimeze spušten u horizontalnu os, te nije u dodiru s „vječnim idejama". Odnos kontingentnog s apsolutnim prekida se racionalizacijom Logosa, da bi se uspostavila konstrukcija stvarnosti, koja se potom ponavlja u djelu. Riječ je zapravo o dvotisućljetnoj ekstenziji, dalekosežnoj posljedici onoga što Nietzsche naziva estetskim sokratizmom prozivajući Euripida za dekadenciju grčke tragedije na način da stvara kao kritičar, a ne kao autor, uživljavajući se u vlastitu projekciju mogućih doživljaja pojedinaca iz publike.

Navest ćemo i neke primjere ovakve umjetničke prakse. Jedna od suvremenijih prožeta je virtualnošću kao socio-kulturalna umreženost koji vodi u tzv. „komunizam formi". Umjetnost je od početaka bila bitno obilježena transcendiranjem djela, no Bourriaud kaže da

se postupno napušta takva ambicija kako bi se prešlo na istraživanje odnosa čovjeka i svijeta (Bourriaud, 2013, 34). Umjetnik u središte svoga zanimanja stavlja odnos sa svijetom i publikom; sastanci, okupljanja, različiti oblici suradnje, igre, proslave, mjesta susreta, i ostali načini osmišljavanja odnosa sada predstavljaju estetske objekte (Bourriaud, 2013, 35). Od početka devedesetih sve se više umjetnika služi tuđim djelima brišući tradicionalnu razliku između proizvodnje i potrošnje, stvaranja i kopiranja, dok pojmovi poput originalnosti i kreacije zastarijevaju, a sve su prisutniji oblici znanja nastali pojavom „mreže" (Bourriaud, 2013, 141-142). Umjetnici više programiraju forme negoli ih stvaraju, služeći se informacijama i preuzimanjem kulturnih kodova svih djela baštine ili oblika svakodnevice (Bourriaud, 2013, 147). U tom se procesu suvremeno umjetničko djelo ne postavlja kao uvjerljiva i zatvorena dinamička cjelina, već kao generator aktivnosti u kojima se ubacuju vlastite forme u postojeće, i gdje se relativizira granica između potrošnje i proizvodnje (Bourriaud, 2013, 148). Dakako da ovakav stav podrazumijeva radikalni odmak od tradicionalne uloge djela. (Bourriaud, 2013, 149). Tu razliku Bourriaud objašnjava ovako:

> Razlika između umjetnika koji stvaraju djela iz već proizvedenih predmeta i onih koji stvaraju *ex nihilo*, razlika je koju je Karl Marx u *Njemačkoj ideologiji* zamijetio između 'prirodnih proizvodnih sredstava' (primjerice obrađivanje zemlje) i 'proizvodnih sredstava koja su stvorile civilizacije'. U prvom slučaju, prema Marxu, pojedinci su podložni prirodi. U drugom slučaju suočeni su s 'proizvodom rada', odnosno *kapitalom* koji je rezultat akumuliranog rada i sredstava za proizvodnju. Njih spaja razmjena, trgovina između ljudi utjelovljena u trećem pojmu, novca. Umjetnost dvadesetog stoljeća razvija se prema sličnoj shemi; i ovdje se osjećaju učinci industrijske revolucije, ali sa zakašnjenjem. (Bourriaud, 2013, 165)

Bourriaud se pritom pita idemo li prema kulturi koja napušta autorsko pravo u korist prava slobodnog pristupa kao nekakvoj vrsti nacrta za komunizam formi (Bourriaud, 2013, 165)? Smatra da je kraj modernističkog *telosa* zaslužan za otvaranje novog prostora razmišljanja u povezivanju formi, umjesto u herojskoj modernističkoj potrazi za uzvišenim (Bourriaud, 2013, 174). Strategija umjetnika postprodukcije je miksanje i kombiniranje proizvoda, a hiperprodukcija se više ne doživljava kao problem, već kao kulturni ekosustav (Bourriaud, 2013, 177). Ono što smo nekad običavali zvati stvarnost, danas je montaža (Bourriaud, 2013, 207). Stvarnost je dakle dekonstruirana – što je posljedica racionalizacije Logosa, a montažom/konstruiranjem koncipiraju se njezine različite verzije kao moguće i aktualne – što je virtualna stvarnost bez nužnog računalnog posredovanja. U takvim je postupanjima virtualnost onemogućila uspostavu kriterija istinitosti, stoga je istina relativizirana; ovdje smo u području Sartreove ontologije slobode i Derridaine izvorne fantazme.

Još jedan od primjera supstitucije transcendiranja djela s virtualnošću bez nužnog posredovanja računala jest nadomještanje umjetničke uvjerljivosti djela umjetničkom dokumentacijom. Boris Groys upućuje da na mjesto slike u suvremenoj umjetnosti dolazi instalacija kao umjetnička forma koja uglavnom služi za dokumentiranje života (Groys, 2006, 41). Ona za razliku od tradicionalnih umjetničkih formi ne nudi zatvorenu i oblikovanu cjelinu koju se može obuhvatiti pogledom, no time pojam o umjetničkom djelu ne nestaje nego se redefinira (Groys, 2006, 42). Umjetnička dokumentacija po definiciji nije umjetnost, nego tek na nju upućuje (Groys, 2006, 8). Gledanje na umjetničku dokumentaciju kao na umjetničko djelo značilo bi trivijalizaciju njezine odlike da je rezultat bez rezultata, i da radije dokumentira umjetnost negoli je predstavlja, kaže Groys, a za one koji su se posvetili stvaranju umjetničke dokumentacije umjesto stvaranju umjetničkih djela, umjetnost je identična životu. U korijenu ovakvog razmišljanja leži premisa da je život čista aktivnost koja ne vodi nikakvom konačnom cilju (Groys, 2006, 10), što je ateološko razumijevanje života. Umjetnička dokumentacija je po Groysu u prvom redu priča koja evocira neponovljivost živog vremena gdje umjetno može biti učinjeno živim i prirodnim, pričajući povijest svojeg porijekla i nastajanja (Groys, 2006, 15). No živost je živog u tome što je uvijek živo, i to ne na način da se prošlo ponavlja kao ono što je bilo živo, a koje sad opet oživljava umjetničkom dokumentacijom osvješćujući nas da je ono živo, odnosno da je bilo živo. Ovu vrstu reminiscencije i eventualnog osvješćivanja o životu pružaju albumi s fotografijama. Ali album, premda može potaknuti na takvu vrstu svjesnosti, ne nosi u sebi *novost novoga* kao *živost živoga*, a to je upravo ono što od djela hoćemo (kao njegovu bit, *novum*). Ona nije umjetnička samo zato što je odmak od tradicionalnog medija, kako se ovdje hoće definirati s presumpcijom da je to njezin (umjetnički) kao-inovacija-kvantitativni *novum*. Groys međutim ipak tvrdi da dokumentacija postaje jedini rezultat umjetnosti koji se poima kao oblik života i proizvodnja povijesti, pokazujući kako živo može biti nadomješteno umjetnim, i obrnuto, uz pomoć pripovjedne forme (Groys, 2006, 17). Svoju tvrdnju crpi iz stava da je s takvim djelima život pojmljen kao nešto što se može ispripovijedati i dokumentirati, no ne može se pokazati i predstaviti, što daje dokumentaciji uvjerljivost koju neposredna vizualna prezentacija ne posjeduje (Groys, 2006, 20-21). Podsjećajući da pojam aure ima dugu karijeru u filozofiji, naročito u slavnoj frazi „gubitak aure" koja se odnosi na sudbinu originala u moderni (Groys, 2006, 22), sugerira da umjetnička dokumentacija kroz instalaciju zadobiva auru originala, te svoje mjesto *ovdje* i *sada* povijesnog smještaja (Groys, 2006, 26). Vidimo dakle da se u ovom primjeru aura (transcendiranje) djela virtualizira (konstruira), čemu

prethodi racionalizacija, odnosno kontekstuliziranje teme djela unutar teorijskog diskursa, gdje sadržaj-koncept dominira nad jedinstvom materije-forme-sadržaja. Groys doduše komentira da je umjetnost sa svih strana uhvaćena u teorijski diskurs, ali i da se u jednom dijelu umjetničke javnosti stvorilo neprijateljstvo prema teoriji jer se ona osjeća egzistencijalno ugroženom od teorije. Primjedbom da je umjetničko djelo prvobitno izjava, dokument i tvrdnja, objašnjava neprijateljstvo umjetničkog djela kao diskurzivnog prema drugim oblicima diskursa smatrajući da umjetnost želi braniti svoju diskurzivnu autonomiju i ne pristaje biti degradirana na slikovitu ilustraciju ideologija ili znanosti, uključujući prirodne znanosti (Groys, 2006, 38-39). Tu vidimo da je umjetnost podređujući se jeziku teorije svoju autonomiju najprije izgubila, a sada je želi istom diskurzivnošću kojom se odmakla od svojstvenosti umjetničkog joj izraza obraniti pred znanošću, potvrđujući time njezin gubitak i negirajući svoju jedinstvenost koja se od znanosti razlikuje kontemplativnošću, onostranošću, događanjem istote bitka i znanja. Pa ako savršenost postojanja naziremo kao istotu bitka i znanja, te imamo takvu mogućnost povremenog bivanja u kontempliranju umjetničkog djela, zašto bismo umjetnosti nametali diskurzivnost?

Bourriaud o suvremenoj težnji povratku svetomu kaže sljedeće:

> Što se to dakle zbiva danas? Posvuda se vidi povratak svetome; zbunjeno težimo povratku tradicionalne aure; nemamo dovoljno riječi da omalovažimo današnji individualizam. Završila je jedna faza modernističkog projekta. Danas, nakon dva stoljeća borbe za individualnost a protiv kolektivizma, moramo učiniti novu sintezu koja će nas spasiti od sveprisutnog regresivnog fantazma. (Bourriaud, 2013, 74)

Među „reakcionarna iskušenja" smješta i projekt rehabilitacije pojma lijepog (Bourriaud, 2013, 76).

U djelu *Na putu k jeziku* Heidegger analizira pjesmu Stefana Georgea (Heidegger, 2009a, 146-154) posebnu pažnju posvećujući zadnjim stihovima:

> Tako sam se s tugom naučio odreći:
> Da nema stvari gdje nema riječi.

Susretište stvari i riječi u idejama nalazimo u antici, dok se u postmoderni dekonstrukcijom osporava odnos značenja stvari i riječi prema transcendentu, a konstruiranjem stvarnosti čovjek je onaj koji tom odnosu daje značenje odozdo. Stihom je dotaknuto i pitanje apstraktnog oblikovnog principa. Ovo je tekst cijele pjesme koju ćemo sagledati iz tog aspekta:

Riječ

Čudo iz daljine il' san
Donijeh na svoje zemlje kraj

I čekah dugo Nornu sijedu
Da nađe ime u svom zdencu -

Nato čvrsto i snažno zahvatih rukom
Što sad cvjeta i blista po kraju svom…

Jednoć sam prispio nakon dobra puta
S draguljem lika bogata i nježna

Dugo je tražila i potom mi reknu:
»Ništa tu ne sniva na duboku dnu«

Našto je to iz moje ruke kliznulo
I mojoj zemlji nikad blago nije vratilo…

Tako sam se s tugom naučio odreći:
Da nema stvari gdje nema riječi.

(George u: Heidegger, 2009a, 146-147)

Ukoliko se čini da je stvarnost samo tamo gdje se nešto uspijeva *imenovati*, neimenovano se događanje takvim tretmanom izostavlja kao zbiljnost, i u smislu postajanja (stvaranja), i u smislu trajanja. No velik dio ljudske stvarnosti ostaje neimenovan, i to upravo kao misterij *živosti živoga*. Pjesma govori o aspektu (umjetničkog) *iznošenja* u svijet onoga još neimenovanoga, te nije niti izrijekom, niti aluzijom iskazano da je *neimenovano* već postojeće (ali još nije dospjelo u „riječ") ili se ima tek roditi. To je zapravo nulta točka apstraktnosti oblikovnog principa. *Živost živoga*, te istina kao stvaralačka, ovdje se nalaze u trenutku apsolutne potencije – nepostojanja (koju smo označili s „ništa"), u nultoj točki prije stvaralačke „eksplozije". Pjesnik kaže da ono što nije izašlo na vidjelo, ili kao otkrivenost, ili kao stvaranje, ne postoji u stvarnosti. Međutim, onaj koji stvara može znati da postoji nulta točka, a zatim duhovno događanje kao apstraktnost oblikovnog, prije ostvarenosti (ili fizičke realizacije) djela. To je problem umjetnosti, jednako kao i mistike – kako komunicirati duhovnu zbiljnost; naziv pjesme *Riječ* tematizira *imenovanje* kao konkretizaciju apstraktnog. Naknadnim se objektiviranjem uspjelog umjetničkog *imenovanja* ono pretvara u stvar i riječ, koje se tim činom nerijetko odvajaju od svoje duhovne stvarnosti i prelaze u diskurs, privode u jezik teorije. U otuđenoj postmodernističkoj umjetnosti beskonačna dinamika djela

zamijenjena je kompenzacijskim mehanizmom linearne procesualnosti kao kombinatorička aktivnost koja isključuje vertikalnu komunikabilnost kontingentnog i apsolutnog, a hiperproducira društvenu, horizontalnu, interaktivnu. Istina se konstruira kao objektiviranje stvarnosti te postaje tek jednim od diskursa.

3.3 Stvaralaštvo, transcendencija i apstraktna istina djela

U posljednjem smo dijelu, baveći se odnosom mimezisa i stvaralaštva, ukazali na razliku između diskurzivnosti i kontemplativnosti u svojstvu umjetnosti, kao i na antički i postmodernistički odnos prema mimetičkom, te modernistički prema apstraktnom nemimetičkom oblikovnom principu. Potonji je moment istovremenog stvaranja i prepoznavanja istine u otjelotvorenju umjetničkog djela koje spoznajemo kao istotu bitka i znanja. Primijetili smo da antički mimezis u vremenskoj translaciji prema postmoderni oživljava kroz tri karakteristične točke u korelativima: ideal – konceptualizacija, izražavanje osjećaja – egzibicionizam i etika – moraliziranje. Mimezis postmoderne nastaje nakon razdoblja modernističkog oslobođenja umjetnosti od mimetičkog shvaćanja. Zaključili smo da se u tom procesu, postmodernističkom racionalizacijom umjetnosti i objektiviranjem djela relativizira kriterij istinitosti, čime prestaje stvaralački čin. Istina se kao odnosna i bitna u postmoderni povlači iz djela da bi ustupila mjesto konstruiranoj stvarnosti koja je u svojim bitnim karakteristikama, čak i kad nije povezana s digitalnim medijem, zapravo virtualna. Virtualnost nedigitalne konstruirane stvarnosti utemeljena je na ljudskoj sposobnosti imaginacije koja je u ovom slučaju odvojena od odnosa s apsolutnim. Ovdje je dakako riječ o davanju općenitog teorijskog okvira kretanjima u modernizmu i postmodernizmu, pa kao što u modernizmu i ranije postoje djela koja ne prispijevaju istini, tako i u postmodernizmu postoje ona koja prispijevaju.

Gubitak transcendencije ne događa se apstrahiranjem predmetnosti u umjetnosti koja se pogrešno uzima za nešto dehumanizirajuće. Nastojali smo ukazati da se naprotiv, apstraktnim oblikovnim principom čuva stvaralački čin. Dehumanizacija se događa u oponašateljskim praksama koje, kada se uzmu kao krajnja svrha, degradiraju čovjeka. Problem je odnosa apstraktnog oblikovnog i mimetičkog principa najbolje vidljiv u umjetničkom tretiranju odnosa sadržaja i forme. Dok mimetički princip odvaja sadržaj od forme kako bi prednost dao sadržaju, ono što je u modernizmu izgledalo kao davanje prednosti forme pred sadržajem bilo

je ukazivanje na važnost istovremenosti materije-forme-sadržaja. Mimezis se vraća u umjetnost na intelektualno sofisticirani način u kojem umjetnik djelo ne stvara nego proglašava.

Zaključak

Istraživanje istine kao kriterija umjetničkih djela temeljili smo na promatranju i analiziranju stvaralačkog procesa te djelovanja djela. Cilj istraživanja bio je provjera pretpostavke da je istina kriterij za raspoznavanje umjetničkih djela kao umjetničkih. Osnovne teze koje smo u radu propitivali su sljedeće: prva je da se istina umjetničkog djela može temeljiti samo na postojanju apsolutnog kriterija istinitosti. Druga je da istina kao kriterij umjetničkih djela proizlazi iz stvaralačke slobode i mogućnosti stvaranja iz idejnog „ništa". Treća je teza da se umjetničko djelo pojavljuje i razumijeva kao beskonačna dinamika utemeljena na dimenziji odnosa, pri čemu smo uspostavili razliku između duhovnog i diskurzivnog govora te smo uputili na uočavanje srodnih fenomena u umjetnosti i religiji. Sve tri smo teze potvrdili; prvu u cjelini pod nazivom *Određenje pojma istine*, drugu u trećoj cjelini pod nazivom *Stvaralačka istina umjetnosti* (napose u potpoglavlju *Rauschenbergovo brisanje W. de Kooninga i Maljevičev Bijeli kvadrat na bijelom polju*), te treću u prvoj i u trećoj cjelini, ponajprije u potpoglavljima *Sveto Trojstvo kao odnos i ljudsko su-stvaralaštvo*, *Procesualnost, dinamika djela i novum*, *Slučajnost-spontanost-improvizacija kao neproizvoljni momenti stvaralaštva*, *Mimetičko shvaćanje umjetnosti nasuprot apstraktnog momenta u oblikovanju*, *Problem odnosa forme i sadržaja*, *Odnos apstraktnog i duhovnog u umjetnosti* i *Transcendencija u umjetničkom djelu i apstraktna istina djela*. Rezultati do kojih smo došli su: krajnju istinu umjetničkog djela kao njegovo transcendiranje kroz materiju-formu-sadržaj prate kriteriji za definiranje istinitosti: *novum* kao plod odnosa relativnog i apsolutnog, slučajnost-spontanost-improvizaciju kao sam taj odnos, te sloboda (su)stvaralaštva. Istina umjetničkog djela je njegovo transcendiranje o čemu se ponajviše govori u potpoglavlju *Transcendencija u umjetničkom djelu i apstraktna istina djela*. O odnosu materije-forme-sadržaja kao ključnom momentu pojavljivanja istine u djelu, kao i apstraktnom oblikovnom principu koji dovodi do ovog momenta govorimo u potpoglavljima *Problem odnosa sadržaja i forme*, *Problem odnosa sadržaja i forme u kontekstu virtualnosti i intersubjektivnoti*, te *Odnos apstraktnog i duhovnog u umjetnosti* i *Transcendencija u umjetničkom djelu i apstraktna istina djela*.

U istraživanju smo također došli do sljedećih saznanja: da je istina kao odnos apsolutnog i relativnog su-stvaralačka, da su materija-sadržaj-forma u djelu istovremeni, da djelo nastaje iz apstraktnog oblikovnog principa, da je *novum* kvalitativna (a ne kvantitativna)

vrijednost djela i da je stvaralaštvo samo tamo gdje se *novum* pojavljuje na kvalitativan način, da su apstrahiranje i apstraktni oblikovni moment sastavni dio stvaralaštva. U odnosu na ranija saznanja opovrgnuli smo kako tradicionalne tako i suvremene mimetičke teorije o umjetnosti (da je osnova djela, kao i njegov cilj, ideja ili koncept) i da je sadržaj nadređen formi u umjetničkom djelu. Opovrgnuli smo također da je *novum* kvantitativna vrijednost u djelu i da su apstrahirajuće tendencije u umjetnosti ujedno i dehumanizirajuće. S obzirom na ranija istraživanja potvrdili smo stvaralačke i dijaloške, odnosno teorije koje uključuju *novum* djela.

Nakon pregleda i analize pojma istine, uspostavili smo relacijalno stajalište da se istina pojavljuje kao odnos relativnog (kontingentnog) i apsolutnog. Bez kontingentnog bića, Bog kao apsolutan/nedjeljiv ne bi mogao biti percipiran kao istinit. Ustanovili smo da istina ima dinamični moment (događanje) i statični moment (spoznaju). Istina kao kriterij umjetničkih djela proizlazi iz odnosa relativnog i apsolutnog koji se odvija kao su-stvaralaštvo, odnos ljudske autonomije i Božje providnosti, a *novum* kao živost živoga je plod takvog djelovanja. Umjetničko se djelo tako pojavljuje kao duhovno i kao beskonačna, procesualna dinamika, što zahvaća i publiku. Osim duhovne dimenzije zajedničke religijskim i estetskim fenomenima, zajedničko im je i utjelovljenje koje se od Boga prema čovjeku zbiva u Kristu, a u umjetnosti inverzno – pri otjelotvorenju djela pretvorbom materije u duhovnu stvarnost čime ono transcendira; to je zajednički presjek u duhovnomu religijskih i estetskih fenomena. Kao kriterij razlučivanja istinitog u znanosti i umjetnosti stoji razlika između diskurzivnosti i kontemplativnosti. Sloboda, *novum* i slučajnost-spontanost-improvizacija kao zajedničko djelovanje relativnog i apsolutnog u stvaralačkom procesu, definiraju kriterije za određivanje istinitosti djela. Umjetničkim je djelom prevladana ambivalencija događajnog i spoznajnog momenta istinitosti.

Tezu da se istina u općenitom smislu, pa tako i istina umjetničkog djela, temelji na postojanju apsolutnog kriterija postavili smo na način da ukoliko nema apsolutnog kriterija, do istine se ne može doći i sve je relativno. Ovu postavku pokrijepili smo kako kršćansko-antropološkim (Dostojevski) tako i humanističko-antropološkim (Camus) pitanjem o apsolutu i smislu, tako Berdjajevljevom i Horkheimerovom kritikom utilitarizma i instrumentalizacije znanosti. Apsolut smo i apsolutni kriterij nadalje okarakterizirali nedjeljivim. Tu smo ušli u područje teologije jer se u nauku o Trojstvu otvara mogućnost ljudskog su-stvaralaštva. Analizirali smo za naše istraživanje relevantna filozofska i teološka stajališta o pitanju istine u općenitom smislu. Zaključili smo da se istina pojavljuje kao odnos relativnog i apsolutnog, te

da ima događajno-dinamični, kao i spoznajno-statični moment. S ciljem definiranja ontološkog stajališta u sagledavanju istine kao kriterija umjetničkih djela u diskurzivnoj analizi pojma istine, također smo uspostavili relacijalno stajalište u odnosu relativnog (čovjeka, subjekta) i apsolutnog (Boga), te zaključili da premda se subjekt ne može isključiti iz spoznaje, ona time nije nužno subjektivna, i da se istina pojavljuje samo tamo gdje slobodno stvorenje (sa slobodnom voljom i diskurzivnim razumom) kao kontingentno stoji u odnosu prema apsolutnom (Bogu). Kako istina ima dinamični moment kao događanje (i statični moment kao spoznaju) ustanovili smo sljedeće: da bi istina bila događanje (a ne vječno ponavljanje jednakoga), potrebno je da ona bude stvaralačka, za što je nužno da u sebi sadrži *novum* koji je posljedica dinamičkog odnosa Trojstva koji objedinjuje odnos istine i slobode.

Istina kao kriterij umjetničkih djela proizlazi iz slobodnog su-stvaralačkog odnosa kontingentnog i apsolutnog koje se kao njihovo zajedničko djelovanje u stvaralačkom činu prepoznaje kao slučajnost-spontanost-improvizacija, te je *novum* plod takvog djelovanja. U stvaralačkom postupku stoji djelovanje u kojem umjetnik istovremeno prepoznaje istinitost. Trenutak prepoznavanja istine u momentu njezinog nastanka je nadahnuće. No, ukoliko se istina u umjetnosti stvara, tada mora postojati i nešto temeljem čega se ona stvarajući prepoznaje kao istina – tu je uspostavljena paralela s religijskim znanostima kod Rahnerovog gledišta o mogućnostima nadilaženja teološke apofatičnosti kao izvjesnost dohvaćanja istinitog. Navedeni odnos kontingentnog (čovjeka) i apsolutnog (Boga) čini umjetnost duhovnom zbiljom. Postavili smo pitanje što čovjek može dati u takvom odnosu te zaključili da se materiju, na inicijativu ljudske aktivnosti, a u zajedničkom djelovanju s apsolutnim, pretvara u duhovnu realnost. Također smo se pitali što je s ateističkim stvarateljima te ustvrdili da ukoliko čovjek ne vjeruje u Boga, nije zato spriječen u suradnji s apsolutnim, ali i da vjerovanje u Boga samo po sebi ne garantira tu suradnju u umjetnosti. U kontekstu stvaralaštva propitali smo i konflikt ljudske autonomije i Božje providnosti, te utjecaj Božje milosti na ljudske vlastitosti, i u tom dijelu zaključili da je u djelovanju čovjeka i Boga u stvaralaštvu riječ o pravom zajedništvu. Umjetničko se djelo kao plod ovakvog zajedništva pojavljuje kao duhovno, procesualno, te kao beskonačna dinamika u kojoj sudjeluje i publika. Usporedili smo duhovnu dimenziju u religiji s duhovnosti u umjetnosti. Srodnosti i razlike koje se obrađuju pri usporedbi dionizijsko-apolonskog s religijskim fenomenima *mysterium tremendum* i *fascinans* odnose se na općenitosti duhovne perspektive kroz koju se religija i umjetnost postavljaju svaka sa svojim specifičnostima iz kojih smo njihove fenomene usporedno analizirali. Zajedničko religijskog i

umjetničkog stoji u duhovnom događanju koje se u religiji javlja kao susret Boga i čovjeka, a u umjetnosti kao duhovna dimenzija djela.

Uočili smo da se forma djela beziznimno zbiva u materiji gdje se materija, forma i sadržaj umjetničkog djela događaju istovremeno. Otjelotvorenje djela je prijelaz putem materije onkraj nje same i vremena, te susret s transcendentnim. *Tremendum* i *fascinans* se, nasuprot tomu, kreću od Boga ka svijetu, no jedino se u utjelovljenju Boga u Kristu, gdje se duhovno spušta u materijalno, postupkom obrnutim od umjetničkog utjelovljenja gdje se materijalno uzdiže do duhovnog, očituje susret Boga i čovjeka. Zato im je, osim duhovne komponente koja je zajednička religijskim i estetskim fenomenima, zajedničko i utjelovljenje, koje se od Boga prema čovjeku zbiva spuštanjem duhovnog u tjelesno, a od čovjeka prema transcendentnom umjetničkom pretvorbom materije u duhovnu stvarnost, te se u oba slučaja događa susret koji se prepoznaje kao zajednički presjek u duhovnom religijskih i estetskih fenomena.

U dijelu koji se odnosi na duhovnost umjetničkog djela istražili smo također povezanost stvaralaštva i destrukcije. U stvaralaštvu i destrukciji nestaje barijera između subjekta i objekta. Budući da je to zbivanje blisko fenomenu koje Nietzsche u *Rođenju tragedije* naziva dionizijskim, u jednom širem shvaćanju tog pojma, uz apolonsko, usporedili smo njihovo posredovanje u stvaranju, dionizijskog kao uranjanja u mrak i apolonskog kao izranjanja u djelo, s njihovim učešćem u destrukciji gdje se iz dionizijskog ne prispijeva u apolonsko. Usporedbom ovih estetskih fenomena s njihovim religijskim pandanima, razmotrili smo aspekte srodnosti, isprepletenosti, razgraničavanja i razilaženja te smo pronašli dodirne točke između umjetnosti i religije, kako u srodnostima (kao i razlikama) između dionizijsko-apolonskog te *mysterium tremendum* i *fascinans,* tako i u drami stvaralaštva kao odnosu „zemlje" i „neba", zatim u odvajanju duha i duše kod mistike i umjetničkog djela, te na koncu u zapažanju o inverziji u kojoj stoje duhovno i materijalno u umjetnosti i religiji, a koja se očituje u utjelovljenju Boga s religijske strane, te otjelotvorenju djela u umjetnosti. Jer je utemeljena u odnosu prema apsolutnom kriteriju kao dinamici Trojstva, te kao takva trajno pokrenuta (živa) kao beskonačna (procesualna) dinamika djela, o istinitosti umjetničkog djela koja je dakle duhovna, ne može se govoriti egzaktnim jezikom znanosti već, kao i u ostalim duhovnim fenomenima, može se govoriti u analogijama i uz pomoć hermeneutike.

Za razliku od religijskih fenomena, kod estetskih fenomena važan čimbenik realizacije djela je materija, te smo podsjetili da se ovdje pojavljuje pitanje jesu li u umjetnosti forma i sadržaj, materija i značenje, odvojivi? Konceptualna umjetnost odvaja formu i sadržaj na način da forma slijedi sadržaj, što je svojstveno diskurzivnim (a time i znanstvenim), a ne kontemplativnim

(duhovnim) praksama. U takvoj orijentaciji prestaje umjetničko pregnuće da se dematerijalizira materiju, a s njime i drama stvaralaštva. Suprotno od toga ukazali smo na važnost istovremenosti materije, forme i sadržaja pri otjelotvorenju djela kao pretpostavku slobodnog stvaralaštva bez konceptualne predrasude, gdje je ono omogućeno iz „ništa" kao apsolutne potencije. U tom procesu pojavljuje se *novum* kao srž, te ono istinosno i duhovno djela, kao i slučajnost-spontanost-improvizacija kao zajedničko djelovanje su-stvaralaštva u ostvarenju djela. Zaključili smo da ta tri momenta, sloboda stvaralaštva, *novum* i slučajnost-spontanost-improvizacija, definiraju ontološki status umjetničkog djela i kriterije za određivanje njegove istinitosti, gdje je *novum* kao živost živoga srž djela koju primatelj prepoznaje kao umjetničku. U nadahnuću kao istovremenosti stvaranja i prepoznavanja istine koje se zbiva u su-stvaralaštvu kao odnosu ljudske autonomije i božanske milosti, biva se u istoti bitka i znanja te je prevladana ambivalencija događajnog i spoznajnog momenta istinitosti. Rekli smo da znamo da je nešto istinito po tome što smo dobili odgovore na sva naša pitanja, a to se u umjetničkom djelu događa tako da pitanja prestaju transcendiranjem djela. Za razliku od toga, konceptualna djela su krajnje diskurzivna i na njima se pitanja množe, te u takvom pristupu ne postoji istovremenost prepoznavanja i stvaranja istine u djelu, a transcendiranje djela kao očigledni znak da je ono umjetničko zamjenjuje se njegovim proglašenjem umjetničkim.

U određivanju kriterija za razlikovanje istinitog u umjetnosti od istinitog u znanosti i filozofiji, istakli smo razliku između diskurzivnog govora i kontemplativnosti. Zaključili smo da se stvaralaštvo zbiva iz idejnog „ništa" kao apsolutne potencije (odnosno, bez konceptualne predrasude). Usporedbom Rauschenbergovog *Brisanja de Kooninga* i Maljevičevog *Bijelog kvadrata na bijelom polju* ustvrdili smo da polazište koje je utemeljeno na apsolutnoj potenciji „ništa" načelno vodi k beskonačnoj, a ono koje polazi od konceptualne predrasude ulazi u konačnu dinamiku djela.

Propitali smo stajalište da je antičko mimetičko shvaćanje umjetnosti imalo udjela u suvremenom shvaćanju i formiranju mimezisa postmoderne kroz tri točke: umjetnost kao koncept, svođenje umjetnosti na osjećajnost, te postavljanje etičkog okvira čime se umjetnosti negira slobodni temelj. Dekadenciju u umjetnosti povezujemo s relativiziranjem istinosnosti umjetničkog djela i negiranja apsolutnog kriterija na kojem se temelji istinitost. Pojavom relativizma umjetnost gubi kriterije vlastita jezika i teži racionalnom i znanstvenom jeziku kojim ih pokušava kompenzirati. Postoji dakle razlika između jezika znanosti i jezika umjetnosti koja je u ovom istraživanju izašla na vidjelo kao glavni problem suvremene umjetnosti i njezinog otklona od duhovnosti. Kada bi istina u umjetnosti bila nešto na što se odlučuje diskurzivnošću

ljudskog razuma i temeljem slobodne volje, tada bi ona, na neki način, bila objektivizirana te u takvom odnosu nema stvaralačkog čina. Pitali smo se kako u odnosu prema duhovnomu interpretirati umjetnost modernizma, a naročito postmodernizma, te smo razmotrili što u umjetnosti jest, a što nije stvaralaštvo. Uočili smo da shvaćanje umjetnosti u antici ima tri zajedničke točke sa shvaćanjem umjetnosti kao mimezisa u postmoderni, koje na štetu istinitosti u djelu hoće uspostaviti diskurzivni govor: prva je umjetnost kao oponašanje ideja (u antici odraz vječnih ideja, u postmoderni kao konceptualizacija), druga je svođenje umjetnosti na izražavanje osjećaja (u postmoderni kao emocionalni egzibicionizam), treća je miješanje etičkih kategorija sa stvaralaštvom (u antici viđeno kao podilaženje umjetničkih svrha državi, a u postmoderni kao moraliziranje pomoću umjetnosti). Gubitak kriterija istinitosti u umjetničkim djelima kao podbačaj umjetničkog izraza manifestira se u postmodernističkom vraćanju u mimezis. To se u postmoderni događa kao posljedica gubitka kontemplativnosti koja se u umjetničkom djelu iz „ništa" preko apstraktnog realizira u konkretno. Takav govor zamijenjen je objektiviranjem, uplivom teorije i imitacijom znanstvenog jezika što ideju stavlja ispred stvaralačkog „ništa" te stvaralaštvu oduzima slobodni temelj.

Apstraktni oblikovni princip, kao skok iz „ništa" u nešto, kod stvaralaštva se razlikuje od mimetičkog principa s kojom je umjetnost često povezivana. Nakon modernističke emancipacije od mimetičkih svrha u umjetnosti, postmodernističkom se dekonstrukcijom relativizira kriterij istinitosti u umjetničkim djelima. Time automatski prestaje stvaralački čin, a duhovno u umjetnosti iščezava. Naglasili smo važnost apstraktnog oblikovnog principa koji je vezan uz stvaralački čin. Istina se u postmoderni zamjenjuje konstruiranom stvarnošću koja je utemeljena na imaginaciji, ali bez odnosa s apsolutnim, pa tako i bez mogućnosti istinitog, i u osnovi je virtualna. Čisti mimetički princip ostvaruje se u simulakrumu pa bi umjetnost, ukoliko se hoće služiti digitalnim medijem, morala isti podložiti svojem jeziku i tretirati ga kao materiju. No ono što vidimo da se u najvećoj mjeri događa jest da je digitalni medij podvrgnuo jezik umjetnosti generičkoj logici, stoga takva djela ne dosežu transcendenciju. Nadalje smo zaključili da je dehumanizacija u umjetnosti vezana uz mimezis, a ne apstrahiranje. Razlika između mimezisa i apstraktnog oblikovnog principa najuočljivija je u odnosu sadržaja i forme gdje mimezis daje prednost sadržaju pred formom, dok su one u apstraktnom oblikovnom principu istovremene i neodvojive. Naročito je to vidljivo u pojavi *ready-madea* u kojem djelo ne nastaje iz odnosa relativnog i apsolutnog, već se istina konstruira, a djelo proglašava djelom. Stoga su takve prakse u osnovi racionalizirane, a ne kontemplativne.

Glavni zaključci naše rasprave koji se odnose na pitanje istinitosti umjetničkih djela, te definiranja kriterija za uspostavljanje istinitosti su sljedeći: istina je umjetničkog djela apstraktna i pojavljuje se kao njegovo transcendiranje, a kriteriji su *novum* kao plod, slučajnost-spontanost-improvizacija kao su-stvaralaštvo, te „ništa“ apsolutne potencije kao sloboda.

Popis literature

Adorno, Theodor Ludwig Wiesengrund (1979). *Estetička teorija*. Beograd: Nolit.

Akvinski, Toma (2001). Raspravljena pitanja o istini. U: Augustin Pavlović, *Pariške rasprave Tome Akvinskoga* (str. 236-300). Zagreb: Demetra.

Anderson, Robert; Spalding, Julian (2002). Truth and meaning: are museums doing their job? *RSA Journal*, 149(5503), 58-61.

Argan, Giulio Carlo (1974). Umjetničko i estetsko. *Život umjetnosti*, 21, 71-77.

Aristotel (2008). *Analitika I-II. Kategorije. O izrazu*. Beograd: Paideia.

Aristotel (2001). *Metafizika*. Zagreb: Signum.

Aristotel (1992). *Kategorije*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Aristotel (1983). *O pjesničkom umijeću.* Zagreb: August Cesarec.

Augustin, Aurelije (2019). *Ispovijesti*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Aurelije, Augustin (1998). *O slobodi volje*. Zagreb: Demetra.

Augustine (2006). The Soliloquies. U: John Henderson Seaforth Burleight, *Augustine Earlier Writings* (str. 17-63). Louisville: Westminster John Knox Press.

Aurelije, Augustin (2009). *Trojstvo*. Split: Služba Božja.

Aquinatis, Sancti Thomae (1961.). *Summa Theologiae. Prima pars*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos Matriti.

Bacharach, Sondra (2002). Can Art Really End? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60(1), 57-66.

Badiou, Alain (2001). *Manifest za filozofiju*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

Baggini, Julian (2017). *A Short History of Truth: Consolations for a Post-Truth World.* London: Quercus Publishing.

Balthasar, Hans Urs von (2010). *Istina je simfonična*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Barbarić, Damir (2019). Izazov moderne. Matica hrvatska u „Sukobu starih i mladih“. U: Damir Barbarić, Stjepan Damjanović (ur.), *Skrb za duh nacije: Prilozi za povijest nakladništva Matice hrvatske* (str. 277-292). Zagreb: Matica hrvatska.

Beierwaltes, Werner; Urs von Balthasar, Hans; Haas, Alois Maria (2019). *Temeljna pitanja mistike*. Zagreb: Matica hrvatska.

Benjamin, Walter (2006). Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije. *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, 40 (78/79), 22-32.

Berdjajev, Nikolaj (2014). *Smisao stvaralaštva*. Beograd: Logos.

Berdjajev, Nikolaj (1985). *Duh i realnost*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Rebić, Adalbert; Fućak, Jerko; Bonaventura, Duda (ur.) (2003). *Biblija: Stari i Novi zavjet s uvodima i bilješkama iz La Bible de Jérusalem*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Bergson, Henri (1999). *Stvaralačka evolucija*. Zabok – Zaprešić: HAUZ – Igitur.

Blackburn, Simon (2005). *Truth: A Guide*. Oxford: Oxford University Press.

Borchert, Donald M. (2006). *Encyclopedia of Philosophy, Second Edition: Svezak I*. Detroit – New York – San Francisco – San Diego – New Haven, Conn. – Waterville, Maine – London – Munich: Thomson Gale.

Bourriaud, Nicolas (2013). *Relacijska estetika*. Zagreb: Postprodukcija, MSU.

Broch, Hermann (1997). Bilješke o problemu kiča. U: Gillo Dorfles, *Kič: antologija lošeg ukusa* (str. 59-86). Zagreb: Golden marketing.

Bubner, Rüdiger (1997). *Estetsko iskustvo*. Zagreb: Matica hrvatska.

Bučan, Jagor (2019). *Riječ je o slici*. Zagreb: Sandorf i Mizantrop.

Bürger, Peter (2007). *Teorija avangarde*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.

Camus, Albert (1998). *Mit o Sizifu*. Zagreb: Matica hrvatska.

Carroll, Noël (2012). Recent Approaches to Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70(2), 165-177.

Cascardi, Anthony J. (1998). The Difficulty of Art. *Boundary 2*, 25(1), 35-65.

Cipra, Marijan (1999). *Metamorfoze metafizike* (Doktorski rad). Zagreb: Matica hrvatska.

Cipra, Marijan (2007). *Spoznajna teorija*. Zagreb: Matica hrvatska.

Courth, Franz (1999). *Bog trojstvene ljubavi*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Ćutić-Gorup, Maja (2017). Vremenska paradoksija u romanu Čarobna gora Thomasa Manna. *Bulgaria research papers – Languages and literature*, 55(1), 119-129.

Ćuzulan, Spasoje (1988). Dekonstrukcija i kritika uma. U: Jacques Derrida, *Istina u slikarstvu* (str. 288-303). Sarajevo: Svjetlost.

Damnjanović, Milan (1988). *Estetika i stvaralaštvo*. Sarajevo: Veselin Masleša.

Danto, Arthur (1997). *Prebražaj svakidašnjega*. Zagreb: Kruzak.

Davidson, Donald (2000). *Istraživanja o istini i interpretaciji*. Zagreb: Demetra.

Derrida, Jacques (1988). *Istina u slikarstvu*. Sarajevo: Svjetlost.

Descartes, René (1998). *Meditacije o prvoj filozofiji*. Beograd: Plato.

Diels, Herman (1983a). *Predsokratovci. Fragmenti: Svezak 1*. Zagreb: Naprijed.

Diels, Herman (1983b). *Predsokratovci: Fragmenti. Svezak 2*. Zagreb: Naprijed.

Dodlek, Ivan (2016). *Dijaloški karakter umjetničkog djela* (Doktorski rad). Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.

Dodlek, Ivan (2019). Proročka dimenzija umjetnosti. Potencijali duhovno-oslobodilačkog načela stvaralaštva. *Bogoslovska smotra*, 89(3), 757-774.

Dodlek, Ivan (2017). Trinitarnost stvaralaštva – pokušaj čovjeka da dodirne rub vječnosti. *Lađa*, 46(4), 37-47.

Dorter, Kenneth (1990). Conceptual Truth and Aesthetic Truth. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48(1), 37-51.

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič (2006). *Bjesovi*. Split: Verbum.

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič (1960). *Braća Karamazovi*. Zagreb: Naprijed.

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič (2003). *Zapisi iz podzemlja*. Koprivnica: Šareni dućan.

Eco, Umberto (2001). *Estetički problem u Tome Akvinskoga*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.

Eliade, Mircea (2002). *Sveto i profano*. Zagreb: AGM.

Fabijanić, Nenad; Šebalj, Ivo (1996). *Razgovori 1990-1994*. Zagreb: Kratis.

Feibleman, James K. (1966). The Truth-Value of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 24(4), 501-508.

Forte, Bruno (2010). *Na putevima Jednog: metafizika i teologija*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Friedlander, Eli (1997). Some Thoughts on Kitsch. *History and Memory*, 9(½), 376-392.

Gadamer, Hans-Georg (2012). *Istina i metoda*. Zagreb: Demetra.

Gadamer, Hans-Georg (2003). *Ogledi o filozofiji umjetnosti*. Zagreb: AGM.

Galef, David (2006). The Art of Art. *Southwest Review*, 91(1), 121-133.

Galović, Milan (2002). *Bog kao umjetničko djelo*. Zagreb: Demetra.

Galović, Milan (2003). *Ljepota kao sjaj istine*. Zagreb: Demetra.

Galović, Milan (2008). *Može li još biti povijesti?* Zagreb: Demetra.

Galović, Milan (2005). *Nakon proroka, mudraca i genija*. Zagreb: Demetra.

Goodman, Nelson (2002). *Jezici umjetnosti : pristup teoriji simbola*. Zagreb: Kruzak.

Goldwater, Robert; Treves, Marco (ur.) (1972). *Artists on Art; from the 14th – 20th centuries*. London: Pantheon Books.

Glanzberg, Michael (ur.) (2018). *The Oxford Handbook of Truth*, Oxford: Oxford University Press.

Groys, Boris (2006). *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*. Zagreb: MSU.

Guardini, Romano (2005). *O biti umjetničkog djela.* Zagreb: AGM.

Hamburger, Käte (1982). *Istina i estetska istina*. Sarajevo: Svjetlost.

Hartmann, Paul Nicolai (1968). *Estetika*. Beograd: Kultura.

Hearne, Brian (1990). Beauty Is Truth, Truth Beauty. *The Furrow*, 41(1), 9-14.

Heidegger, Martin (1996). O biti istine. U: Ivan Kordić (ur.), *O biti istine: filozofske studije* (str. 273-295). Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Heidegger, Martin (1988). *Bitak i vrijeme*. Zagreb: Naprijed.

Heidegger, Martin (2010). *Izvor umjetničkog djela*. Zagreb: AGM.

Heidegger, Martin (1982). *Mišljenje i pevanje*. Beograd: Nolit.

Heidegger, Martin (2009a). *Na putu k jeziku*. Zagreb: Altagama.

Heidegger, Martin (2009b). *Niče I*. Beograd: Fedon.

Heidegger, Martin (2003). *Plato's Sophist*. Bloomington: Indiana University Press.

Heidegger, Martin (2008). *Prilozi filozofiji (Iz događaja)*. Zagreb: Naklada Breza.

Heidegger, Martin (2000). *Šumski putevi*. Beograd: Plato.

Hesiod (1975). *Postanak bogova – Homerove himne*. Sarajevo: Veselin Masleša.

Homer (2013). *Odiseja*. Zagreb: Bulaja naklada.

Heidegger, Martin (1929). *What Is Metaphysics?* The basic text of Heidegger's inaugural lecture at the U. of Freiburg in 1929. URL: https://www.stephenhicks.org/wp-content/uploads/2013/03/heideggerm-what-is-metaphysics.pdf (23.05.2022.)

Ivan od Križa (2012). *Tamna noć*. Split: Symposion.

Jaspers, Karl (1973). *Filozofija egzistencije*. Beograd: Prosveta.

Jaspers, Karl (1990). *Opšta psihopatologija*. Beograd – Niš: Prosveta.

Jaspers, Karl (2004). *Strindberg i Van Gogh: pokušaj usporedne patografske analize*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Kant, Immanuel (1984). *Kritika čistoga uma*. Zagreb: Matica Hrvatska.

Kant, Immanuel (1975). *Kritika moći suđenja*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Johnson, Galen A. (2013). On the Origin(s) of Truth in Art: Merleau-Ponty, Klee, and Cézanne. *Research in Phenomenology*, 43 (3), 475-515.

Kedmey, Karen (2017). Art and artist: Mark Rothko. The Museum of Modern Art New York. URL: https://www.moma.org/artists/5047 (23.05.2022.)

Kiš, Danilo (1990). *Peščanik*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Kribl, Josip (1973). Berdjajevo egzistencijalno-eshatološko gledanje čovjeka i svijeta (I). *Crkva u svijetu*, 8(1), 18-26.

Kribl, Josip (1973). Berdjajevo egzistencijalno-eshatološko gledanje čovjeka i svijeta (II). *Crkva u svijetu*, 8(2), 120-129.

Kupareo, Rajmund (2007). *Um i umjetnost*. Zagreb: Glas koncila.

Kuspit, Donald (2018). *Kraj umjetnosti*. Zagreb: MSU.

Kušar, Stjepan (2001). *Bog kršćanske objave*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Kušar, Stjepan (2001). *Filozofija o Bogu*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Labus, Mladen (2016). *Filozofija i stvaralaštvo*. Zagreb: Plejada, Institut za društvena istraživanja u Zagrebu.

Labus, Mladen (2006). *Filozofija moderne umjetnosti. Onto-antropologijski i socio-kulturni pristupi*. Zagreb: Institut za društvena istraživanja.

Lamarque, Peter (2010). The Uselessness of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3), 205-214.

Lasić, Hrvoje (2016). *U potrazi za istinom. Korespondencija Blondel – Garrigou-Lagrange*. Zagreb: Demetra.

Levinas, Emmanuel (1976). *Totalitet i beskonačno*. Sarajevo: IP Veselin Masleša.

Levinson, Jerrold (1981). Truth in Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40 (2), 131-144.

Lonergan, Bernard (1992). *Collected Works of Bernard Lonergan*. *Insight: A study of Human Understanding.* Toronto: University of Toronto Press.

Lubardić, Bogdan (2003). *Nikolaj A. Berdjajev između Ungrunda i Oca*. Beograd: Brimo.

Lyotard, Jean-François (1991). *The Inhuman: Reflections on Time*. Stanford: Stanford University Press.

Maljevič, Kazimir (2015). *Bog nije zbačen: umetnost, crkva, fabrika*. Pula: Zadruga Praksa.

Maljevič, Kazimir (2003). *The Non-Objective World: The Manifesto of Suprematism*. Dover: Dover Publications.

Mann, Thomas (2003). *Čarobna gora: Svezak 2*. Zagreb: Školska knjiga.

Marshall, Ernest C. (1989). Artistic Convention and the Issue of Truth in Art. *The Journal of Aesthetic Education*, 23(3), 69-76.

Mateljan, Ante (2016). Božje milosrđe i naše spasenje. *Bogoslovska smotra*, 86(3), 597–623.

May, Gerald G. (2021). *Psihologija volje. Uvod u kontemplativnu psihologiju*. Zagreb: Sandorf.

Merleau-Ponty, Maurice (1990). *Fenomenologija percepcije*. Sarajevo: Veselin Masleša – Svjetlost.

Mickūnas, Algis (1975). Interpretative Dimensions of Art. *Journal of Aesthetic Education*, 9(1), 43-66.

Mihăilescu, Călin-Andrei (1997). Ritual at the Birth of Kitsch. *The Comparatist*, 21, 49-67.

Mišić, Anto (1996). Samosvijest – temeljna sigurnost na putu k apsolutnoj Istini, prema sv. Augustinu. *Obnovljeni život* (51), 373-386.

Morgan, Douglas N. (1967). Must Art Tell the Truth? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 26 (1), 17-27.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm (2009). *Filozofija u tragičkom dobu Grka*. Zagreb: Novum. d.o.o.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1999). *O istini i laži u izvanmoralnom smislu*. Zagreb: Matica hrvatska.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1997). *Rođenje tragedije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm (2003). *Schopenhauer kao odgajatelj*. Zagreb: Matica hrvatska.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1983). *Tako je govorio Zaratustra*. Beograd: Grafos.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1988). *Volja za moć: pokušaj prevrednovanja svih vrijednosti*. Zagreb: Mladost.

Ortega y Gasset, Jose (2007). *Dehumanizacija umjetnosti*. Zagreb: Litteris.

Otto, Rudolf (2006). *Sveto*. Zagreb: Scarabeus-naklada.

Paić, Žarko Paić (2011). *Posthumano stanje*. Zagreb: Litteris.

Paić Žarko (2006). Teorija umjetnosti za kraj avangarde: Boris Groys i paradoksi novoga. U: Boris Groys, *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti* (str. 135-142). Zagreb: MSU.

Pareyson, Luigi (2005). *Ontologija slobode*. Zagreb: Demetra.

Pawek, Karl (1997). Kršćanski kič. U: Gillo Dorfles, *Kič: antologija lošeg ukusa* (str. 143-152). Zagreb: Golden marketing.

Pivčević, Edo (2002). *Što je istina?* Zagreb: Hrvatski studiji – Studia Croatica.

Platon (2002). *Država*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Platon (1996). *Fedon*. Zagreb: Naklada Jurčić.

Platon (1979). *Fileb i Teetet*. Zagreb: Naprijed.

Platon (1998). *Ion*. Zagreb: Hrvatski studiji – Studia Croatica.

Platon (2000). *Kratil. Teetet. Sofist. Državnik*. Beograd: Plato.

Platon (2000). *Obrana Sokratova*. Zagreb: Demetra.

Platon (1968). *Protagora, Gorgija*. Beograd: Kultura.

Platon (1975). *Protagora. Sofist*. Zagreb: Naprijed.

Prohić, Kasim (1982). Da li je „estetska istina" još uvijek legitimna estetička kategorija. U: Käte Hamburger, *Istina i estetska istina* (str. 7-15). Sarajevo: Svjetlost.

Rahner, Karl (2007). *Temelji kršćanske vjere: uvod u pojam kršćanstva*. Rijeka: Ex libris.

Rapaport, Herman (1997). *Is There Truth in Art?* Itaca and London: Cornell University Press.

Ratzinger, Joseph (2005). *Bog Isusa Krista*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Ratzinger, Joseph (2011). *Dogma i navještaj*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Ratzinger, Joseph (2016). *Eshatologija*. Split: Verbum.

Ratzinger, Joseph (2008). *U početku stvori Bog. Promišljanja o stvaranju i grijehu*. Split: Verbum.

Ratzinger, Joseph (2007). *Uvod u kršćanstvo*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Rauschenberg, Robert (1999). Video interview by David A. Ross, Walter Hopps, Gary Garrels and Peter Samis, San Francisco Museum of Modern Art. Unpublished transcript at the SFMOMA Research Library and Archives. URL: https://s3-us-west-2.amazonaws.com/sfmomamedia/media/uploads/documents/research/rrp_sfmoma_rauschenberg_interview_may_6_1999.pdf (23.05.2022.)

Roberts, Sarah (2013). Erased de Koning Drawing. Rauschenberg Research Project, San Francisco Museum of Modern Art. URL: https://www.sfmoma.org/essay/erased-de-kooning-drawing/ (07.05.2022.)

Rukavina, Katarina (2019). O novome nakon modernizma: stvaralaštvo u kontekstu proširenog pojma umjetnosti. *Ars Adriatica*, 9, 203-210.

Rus, Zdenko (2004). Nestanak sakralnoga iz umjetnosti? *Bogoslovska smotra*, 74 (4), 1169-1176.

Safranski, Rüdiger (2010). *Koliko istine čovjek treba? O onome što se može misliti i živjeti*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Sartre, Jean-Paul (2006). *Bitak i ništo. Ogled o fenomenološkoj ontologiji: Svezak I*. Zagreb: Demetra.

Sedlmayr, Hans (2001). *Gubljenje središta*. Split: Verbum.

Sedlmayr, Hans (2009). *Umjetnost i istina*. Zagreb: Scarabeus.

Shaw, Daniel Joseph (2001). Two Views about Truth in the Arts. *The Journal of Aesthetic Education*, 35(2), 49-65.

Sofoklo (1998). Antigona. U: Milivoj Sironić (ur.), *Grčke tragedije* (str. 87-158). Zagreb: Hena com.

Solomon, Robert C. (1991). On Kitsch and Sentimentality. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49(1), 1-14.

Sontag, Susan (2005). An Argument about Beauty. *Daedalus*, 134(4), 208–213.

Sorokin, Pitirim (2016). *Društvena i kulturna dinamika*. Zagreb: Jesenski i Turk.

Stróżewski, Władysław (1981). On the Truthfulness of the Work of Art. *The Review of Metaphysics*, 35(2), 251-273.

Sunajko, Goran (2018). *Estetika ružnoga*. Zagreb: Naklada Breza.

Surette, Leon (1994). Is art worth more than the truth? *Journal of Value Inquiry*, 28 (2), 181-192.

Šegedin, Petar (2007). *Volja za moć i problem istine*. Zagreb: Demetra.

Škember, Ante (2011). Temelji bogočovječje duhovnosti Nikolaja Berdjajeva. *Nova prisutnost: časopis za intelektualna i duhovna pitanja*, 9(1), 259-275.

Špehar, Milan (2004). Mistika u životu kršćana. *Bogoslovska smotra*, 74(1), 87-123.

Šuvaković, Miško (2007). *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.

Ujević, Tin (1978). *Auto na korzu*. Nikšić: Centar za kulturu.

Vattimo, Gianni (2000). *Kraj moderne*. Zagreb: Matica hrvatska.

Vida, Viktor (2009). Željezni zastor. U: *Vijenac*, 394. URL: https://www.matica.hr/vijenac/394/sanjao-sam-da-je-uskrs-3513/ (18.05.2022.)

Welte, Bernhard (2016). *Filozofija religije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Worringer, Wilhelm (1997). *Abstraction and Empathy* (Doktorski rad). Chicago: Elephant paperback.

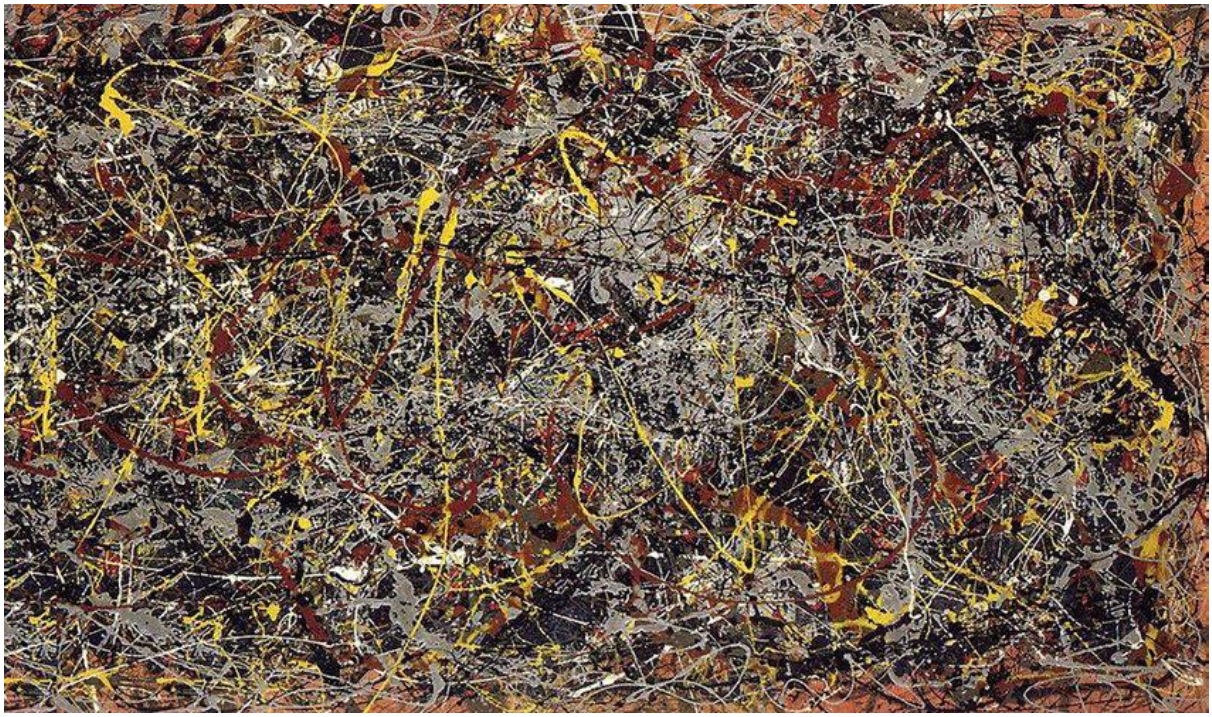
Zimmermann, Stjepan (2013). *O biti spoznaje*. Zagreb: Matica hrvatska.

Zistakis, Alexander H. (2018). Mimēsis – Imitation as Representation in Plato and His Modern Successors. U: Heather Reid; Jeremy C. DeLong (ur.), *The Many Faces of Mimesis: Selected Essays from the 2017 Symposium on the Hellenic Heritage of Western Greece (Vol. 3)* (str. 159-172). Parnassos Press – Fonte Aretusa.

Zurovac, Mirko (1986). *Umjetnost kao istina i laž bića (Jaspers, Hajdeger, Sartr, Merlo-Ponti)*. Novi Sad: Matica srpska.

Prilozi

Prilog br.1
Art & Language, *Portret Vladimira Iliča Lenjina s kapom u stilu Jacksona Pollocka*, 1980. (str. 115)



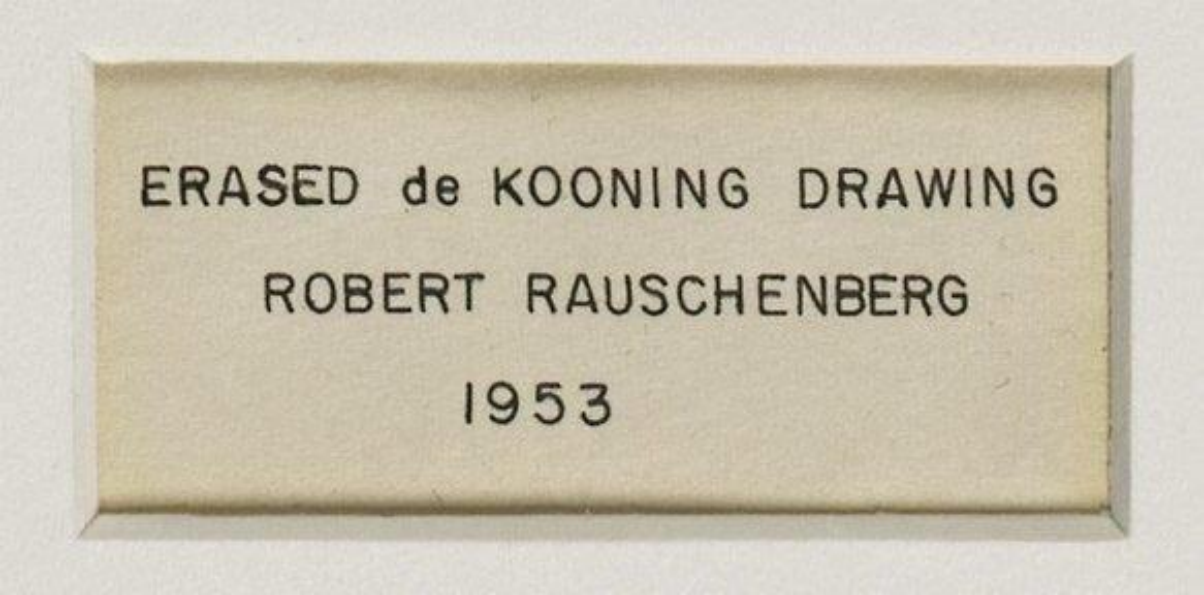
Prilog br. 2
Jackson Pollock, *Broj 5*, 1948. (str. 115)

Prilog br. 3

Pablo Picasso, *Glava bika*, 1942. (str. 137)

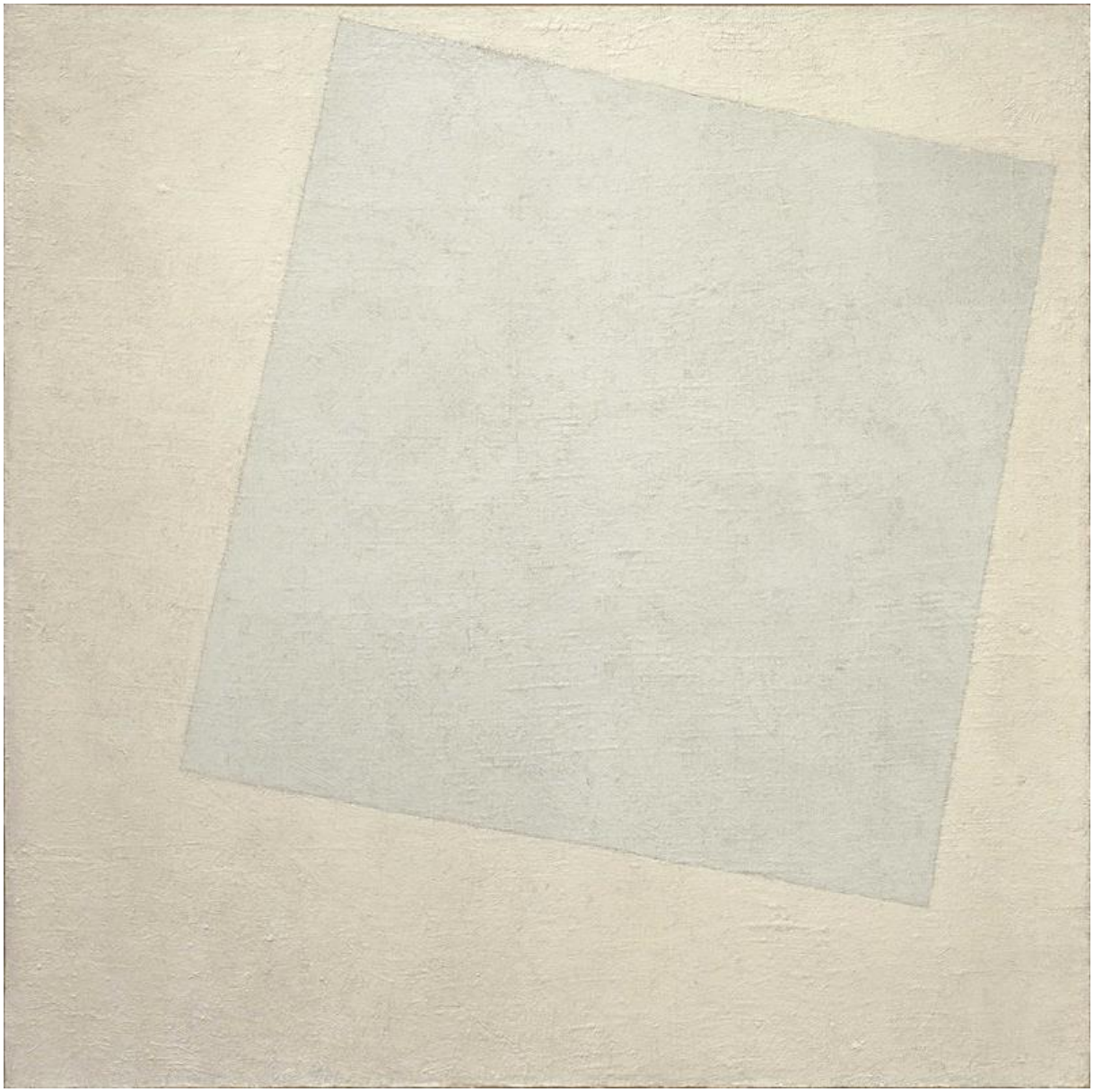
Prilog br. 4
Robert Rauschenberg, *Brisanje de Kooninga*, 1953. (str. 140)

Prilog br. 5
Obrisani crtež Willema de Kooninga snimljen infracrvenim digitalnim skenerom, 1953. (str. 140)



Prilog br. 6
Natpis ispod Rauschenbergove slike (str. 140)

Prilog br. 7
Pozadina Rauschenbergove slike *Brisanje de Kooninga*, 1953. (str. 140)



Prilog br. 8
Kazimir Maljevič, *Bijeli kvadrat na bijelom polju*, 1918. (str. 141)

Prilog br. 9
Ivan Nikolajevič Kramskoj, *Krist u pustinji*, 1872 (str. 204)

Životopis autora s popisom objavljenih djela

Antonia Čačić rođena je 20. veljače 1976. u Zadru. Diplomirala je dizajn pri Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu 2000. te slikarstvo 2002. pri Akademiji likovnih umjetnosti također u Zagrebu u klasi profesora Eugena Kokota. Iste godine upisuje magistarski poslijediplomski studij slikarstva pri Akademiji za likovnu umjetnost i dizajn u Ljubljani koji u klasi profesora Gustava Gnamuša završava 2006. Upisuje doktorski studij 2018. na Fakultetu filozofije i religijskih znanosti u Zagrebu s temom *Istina kao kriterij u umjetničkim djelima*. Od 2002. do danas nastavnica je stručnih predmeta u Školi za umjetnost, dizajn, grafiku i odjeću Zabok, u razdoblju između 2006. i 2012. bila je vanjska suradnica (asistent i viši asistent) na katedri za slikarstvo na Akademiji za primijenjenu umjetnost u Rijeci, a od 2018. godine vanjska je suradnica (docent) na Učiteljskom fakultetu u Zagrebu. Aktivno se bavi slikarstvom, izlagala je na brojnim samostalnim i skupnim izložbama. Članica je HDLU-a.

Popis radova:

Čačić, Antonia; Brđanović, Davor (2021). Elementi križa u Misi Leonarda Bernsteina. *Obnovljeni život,* 76(3), 373-384.