

2.2. Istina u umjetnosti i teološka perspektiva

2.2.1. Duhovna dimenzija istine u umjetnosti

Platon je umjetnosti, s obzirom na to da ju je smatrao mimičkom jer ne oponaša ni ideju nego tek izrađenu stvar, kao imitaciji imitacije udijelio treće mjesto u odnosu na istinu (Platon, *Država*, 598–602). Umjetnik prema Platonu do istine može doći tek u manji 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 ni ovaj pojam, kako ćemo kasnije vidjeti, ne definira razliku između estetskog iskustva i stvaralačkog čina. Treba istaknuti i važnost dijaloškog momenta umjetnosti koji ga smješta u relacijsku dinamiku gdje estetsko iskustvo nije nešto pri čemu se subjekt može 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, materija postaje duhovnom stvarnošću.

Dakle, kada je u pitanju stvaralački proces, dvije su različite perspektive, teistička i ateistička, 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 Augustinovu shvaćanju ostaje neispunjen do susreta s Bogom kojemu teži kao onome koji ga može, kao ono najbliže ljudske vlastitosti, dovesti njemu samom u dinamici sudionitva u Trojstvu. Ovdje, dakle, Bog ne čeka čovjeka kako bi se ustanovila istina bitka, već Bog »čeka« da ga čovjekпусти sebi kako bi se u su-stvaralaštvu za čovjeka ostvarila istina bitka. Pokušajirazumijevanja 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 naslanja na krajnji kriterij, a ukoliko takvo što ne postoji, utoliko 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, utoliko 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. U tom slučaju onostrano nije bez bitnog utjecaja na *sada* i *ovdje*. Stvaralaštvo proširuje pitanje nadnaravnog preko fenomenološkog 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 uključeni u ljudski razvoj, te u razvoj prirode i društva. 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*, utoliko 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 svojevrstne derivacije i integracije ovih dvaju fundamentalno različitih shvaćanja.

Ukoliko se malo bolje zagledamo u odnos istine i slobode, utoliko se može 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: ako je Bog čovjeku dao slobodu, o kakvoj je onda 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 uz slobodu postoji i istina kao odnos relativnog i apsolutnog, utoliko 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. 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 pridemo 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, onda bi bila na neki način objektivirana i u tom slučaju je izbor između dva (ili više) »objekta«. U takvom odnosu nema stvaralačke mogućnosti. 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. Pritom je prisutno i stvaralačko »ništa« kao apsolutna potencija, koje se ne mora nužno realizirati u djelo. Ako na taj način »stojе« mogućnosti u otvorenosti, može li se onda

reći da se one otkrivaju? Ili, ako se beskonačnost mogućnosti ne smanjuje »otkrivanjem« onda i nije riječ o otkrivanju nego o stvaranju? Da bi zaista bila riječ o stvaranju, 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 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, utoliko 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 dovelo do pretpostavke 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, »istežanju« 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 istežanju 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). Prema njemu, umjetnost je 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-prigadaanje istine.« (Heidegger, 2010, 145)

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 u tome 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. Prema 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). U ovoj točki je potrebno obrazložiti naše stajalište o ontološkom i ontičkom kod umjetničkog stvaralaštva, zašto smo zauzeli relacijalno stajalište kod objašnjavanja umjetničkog stvaralašta, te zbog čega ne možemo pristati uz Heideggerovu tvrdnju da je kod istine riječ o neskrivenosti bića kao bića, već o susretu bića i Bića. Kako smo već rekli, istine ne može biti ako nema apsoluta, tj. istina je odnos relativnog i apsolutnog – gdje u ontološkoj kategorizaciji smjestiti ovu tvrdju? Na ontologiju se u krajnjem pojednostavljenju može gledati kao na disciplinu

koja se bavi s onim što je nepromjenjivo i temeljno. Nas se ona tiče u onoj mjeri u kojoj je prožeta s pitanjem o umjetnosti, a to prožimanje, vidjet ćemo, seže do u sami korijen kako umjetnosti, tako i ontologije. Ono ispituje: što ako je ono nepromjenjivo i temeljno *biti* ustvari sloboda, i to ne na način kako je to mislio Sartre, već na su-stvaralački način? Što ako je temeljna *bit* bića su-stvaralačka sloboda? Takva bi bit inherentno podrazumijevala stalnu mogućnost (su-stvaralačke) mijene. U tom bi slučaju postalo jasnije zašto je nemoguće objasniti bit umjetničkog djela na način da ju se spoznajno fiksira. Štoviše, iz umjetničkog stvaralaštva primjenom analogije možemo donijeti zaključke o našoj stvarnosti. Referiramo se ovdje na Ivana Fochta kada kaže da ono što metafizika nije nikad mogla odrediti, naime što je biće i kako je moguće da ono jest, prema Fochtu se na najneposredniji i najjednostavniji način odvilo u umjetničkom stvaralaštvu (Focht 1972, 43–44). I kad bismo uspjeli uhvatiti i fiksirati ovaj skok tj. prijelaz iz ništa u biće, tada bismo otkrili tajnu umjetnosti, no ono što u tom procesu možemo najviše znati jest kada se takav život pojavio, ali ne i kako (Focht, 1972, 44).

Prije razradbe tvrdnje da je ono nepromjenjivo i temeljno biti ustvari sloboda, da je temeljna bit bića su-stvaralačka sloboda, potrebno je reći nekoliko riječi o odnosu bićevnosti, bivstvovanja, bitka i biti. Nismo u mogućnosti iznijeti stajališta svih onih filozofa koji su se bavili s ovim pojmovima, već ćemo se, s obzirom na kontekst našeg pitanja, ograničiti na Heideggerovo, Derridaovo i Sartreovo tumačenje. Heideggerovo je tumačenje bitka imalo veliki utjecaj na suvremeno poimanje ontologije. S razumijevanjem bitka iz egzistencije napravljen je otklon prema idealističkim pozicijama koje pretpostavljaju esenciju prije egzistencije. Ispred iskaza o biću Heidegger stavlja raskrivenost bitka (Heidegger, 1996b, 276–280). U kontekstu Heideggerove filozofije Jacques Derrida postavlja pitanje:

»U njezinu najapstraktnijem obliku, aporija oko koje raspravljamo možda će biti upravo ovakva: je li otkrivenost (Offenbarkeit) izvornija od objave (Offenbarung), i dakle neovisna o bilo kojoj religiji?« (Derrida, 2019, 492)

Istaknut ćemo dvije važne razlike između otkrivenosti i objave, a koja će najaviti na koji se način problem odnosa ontičkog i ontološkog reflektira na pitanje odnosa umjetnosti i Boga. Otkrivenost, naime, ne podrazumijeva govorenje *drugomu*, ona može stajati sama za sebe, sama u sebi. Ona se nalazi sama unutar sebe i sama se sebi raskriva u odnosu na ono skriveno odnosno neraskriveno u sebi. Kod otkrivenosti stoga ontološko ima primat nad ontičkim, bitno nad bićevnim, a što je za našu temu značajnije, spoznajno nad stvaralačkim. Objava se nužno objavljuje drugomu, ona je govor Boga čovjeku, pa ovdje ontičko ima prednost pred ontološkim, su-stvaralačko pred spoznajnim. U kontekstu umjetnosti to znači da prvi pristup ne nudi mogućnost stvaralaštva, tj. su-stvaralaštva jer je zatvoren sam u sebe kao otkrivanje onoga što već neotkriveno jest. Zato stavljamo naglasak na drugi pristup koji nudi mogućnost umjetničkog stvaralaštva, a on je povezan ne samo s Božjim govorom čovjeku nego i ljudskom mogućnošću da odgovori Bogu, da su-stvara. A taj pristup se u prvom redu bavi bićem čija je temeljna značajka sposobnost i sloboda za odnos u kojoj se nadaje mogućnost plodnog su-stvaralaštva.

U onom metafizičkom stajalištu koje se u prvom redu bavi bićem, nastao je prema Heideggeru zaborav bitka kao zaboravljanje razlike između bitka i bića (Heidegger, 1996a, 304). Ta razlika postaje ontološkom diferencijom onoga što ispostavlja (bitak) i onoga ispostavljenog (biće). Metafizika biće misli kao biće i u onome općenitome (Heidegger 1996a, 308) pa je prema Heideggeru ona isključena iz iskustva bitka (Heidegger 1996a, 97). Premda Heidegger ne razdvaja bitak od bića, niti ga postavlja iznad bića, ipak ga na neki način stavlja u temelj bića (Heidegger 1996a, 311–316). To implicira da je neodređeni i neograničeni bitak elementarniji i širi od određenog i ograničenog bića. Time se postulira da egzistencija prethodi esenciji (odnosno biti), te da biće postoji na neki način istodobno i kao neodređeno i neograničeno (kroz bitak), i kao određeno i ograničeno (kroz bićevnost). Ispitat ćemo je li se u takvom slijedu premisa moglo doći i do zaključka da egzistencija prethodi esenciji jer je biće slobodno, namjesto da se uvodi treći pojam, bitak.

Ukoliko je, naime, bitak bez nekog »nositelja« (bivstvovanja ili bićevnosti) nemoguć, utoliko bi iz toga slijedilo da je bivstvujuće ili bićevnost temelj bitka, te da se biće ne rađa iz postojanja kao takvog, već postojanje jest zbog toga što ima onoga koje bivstvuje. Valja zapaziti da ne tvrdimo da bit prethodi bitku, već da bitka ima jer ima onoga koje bivstvuje. Ujedno postavljamo tezu da je biće slobodno pa stoga nije ograničeno i određeno, i da u toj slobodi su-stvara svoju »bit« (u daljnjem će tekstu postati jasnije zašto je »bit« stavljena u navodnike). To dakle znači da esencija ne prethodi egzistenciji, ali i da biće koje je slobodno ne potrebuje neodređeni i neograničeni bitak. Slobodno biće ima »bit« istovremeno u potenciji i aktualnosti, ono kao slobodno može svoju »bit« su-stvarati. »Bit« je moguća samo kao ono bitno, a to je moguće tek ukoliko postoji krajnji kriterij bitnoga – apsolut (Bog). Ukoliko ne postoji apsolut kao garancija krajnjeg kriterija, tada nikakva »bit« nije moguća.

Objava najvišeg Bića (Boga) [Ja jesam (Izl 3,14)] u nekim se tumačenjima uzima kao ona koja govori bitak, ono »jesam« kao čisto bivanje, postojanje. No, kako riječ »Ja«, tako i riječ »jesam« ne govore zapravo vrstu postojanja bez pripadajuće bićevnosti, iz *Ja jesam* slijedi da »jesam« jest »Ja« (kao Biće, a ne kao neodređeni i neograničeni bitak) i da je takvo *Ja* u slobodi neodređeno i neograničeno. No, ako se drži da je biće moguće samo zato što je bitak kao neodređen i neograničen ono nužno (dok je biće ne-nužno), tada je i najviše Biće posljedica bivanja samog i to Biće više nije nužno nego je kontingentno. To tvrdi Sartre; da je i Bog ukoliko postoji kontingentan:

»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)

Logički je neodrživa zamisao da bitak biva ako nema onoga koje bivstvuje, bitak ne može biti čisti egzistencijal bez »nositelja«. Stoga bitak ne može biti ni ono nužno iz čega proistječu

bića kao ne-nužna. Ukoliko bitak proizlazi iz najvišeg Bića, utoliko *jest* izvire iz *Ja* i *jesam* (gdje su *Ja* i *jesam* dvostruke afirmacije Bića). Međutim, ukoliko bi bilo tako da iz bitka kao neodređenog i neograničenog (dakle, iz apstraktnog postojanja) nastaje mogućnost bića, utoliko su sva bića, uključujući i najviše Biće, tek neka vrsta pojave na uvijek već postojećem bitku. Tada biće »nadolazi kao što je iz sebe sama neskriveno« (Heidegger 1996a, 312). To bi značilo da bitak može stajati bez nekog »nositelja«, što je logički neodrživo (jednako kao i zamisao da ideje mogu postajati bez »nositelja«), te da biće ne može biti slobodno jer je bitak (apstraktno postojanje kao takvo) njegov uvjet. Biće, dakle, u tom slučaju ne može biti slobodno jer se ono ne stvara *ex nihilo*, tj. iz ništa koje je apsolutna potencija; ako neodređeno i neograničeno bitka već *jest* kao temelj svakog upojoedinjenja i ujedno ga u svojoj apstraktnosti nadilazi, to bi paradoksalno značilo da nije moguće stvaranje slobodne individue. Tek je iz stvaranja *ex nihilo* moguća slobodna individua zato što takav način stvaranja djeluje iz ništa koje je apsolutna potencija. Jer ako biće nije stvoreno *ex nihilo*, tada »nadolazeći« iz postojanja kao takvog, već u njemu ima svoj nukleus, supstrat. Tako bi jedno ne-nužno biće kao što je čovjek bilo na neki način prisutno u tom supstratu (no ne nužno i realizirano kao biće) jer proizlazi iz postojanja kao takvog. Riječ je dakle o aporiji gdje je neodređen i neograničen bitak nemoguć kao neka vrsta apstraktnog egzistencijala. Neodređenost i neograničenost moguća je tek ili kao nepostojeće ništa (ali tada se ne može ni smatrati neodređenošću i neograničenošću jer ne postoji), i/ili kao sloboda Bića/bića.

Određenje bitka koji nadilazi biće i koji mu je temelj dolazi iz shvaćanja bitka kao onoga što *jest* nasuprot onomu što *nije*, pa se iz tako definiranog bitka biće određuje kao ono koje *jest*, po tome što uopće *jest* – jer bitak prebiva u biću. Bitak, međutim, ne može biti neko neodređeno i neograničeno postojanje u prostoru između ništa i nešto jer se naprosto nema gdje postojati između ništa i nešto, a nije moguć ni postepeni prijelaz iz ništa u nešto. Iz ništa (*ex nihilo*) Bog stvara slobodno biće bez posredovanja bitka kao neodređenoga i neograničenoga. U stvaranju *ex nihilo* nije moguća gradacija između onoga što

nije i onoga što jest, već stoji jedan skok iz nepostojanja u postojanje, iz *nije* u *jest*. Nema načina da ništa postepeno prijeđe u nešto jer bi već ta postepenost bila *nešto*, stvaralački čin je, dakle, radnja koja čini da iz ništa koje ne postoji bude nešto. I u ljudskom stvaralaštvu stoji jedan slobodni »skok« koji je specifičnost stvaralačkog čina, s razlikom da čovjek ne stvara *ex nihilo* već se u slobodi služi danom materijom. Sloboda i odnos s bezmjernim je ono što karakterizira umjetničko djelo. To je i razlog zašto se njegova bit ne može epistemološki fiksirati.

Nadalje, ukoliko bitka ima tek ako ima bivstvujućega, iz toga nužno ne slijedi da je bit temeljno određenje bića. Bit bića je da je ono slobodno. Možemo li govoriti o Božjoj biti, a da ona ne podrazumijeva slobodu? Ako podrazumijeva slobodu tada Biće nije ni ograničeno ni određeno. Analogno, kada govorimo o ljudskom biću, možemo li govoriti o ljudskoj biti (za razliku primjerice od životinjske koja je određena instinktima), a da ona ponajprije ne podrazumijeva slobodu? Ako je bit bića sloboda, takvo biće nije zatvoreno u svoje ograničenosti i određenja odnosno u svoje afirmacije, već je otvoreno i relacijalno. I jer je biće konstitutivno otvoreno, ono se u takvoj otvorenosti ostvaruje, tj. »realizira«, što tek naknadno vidimo kao »bit«. Ta bit ne stoji prethodno negdje u biću pa se samo otkriva i realizira. Ona se ne otkriva već se o-stvaruje, su-stvara. Kada apsolutnog Bića (Boga) ne bi bilo, tada ne bi bila moguća ni bit, tj. tada je moguće jedino ono što Derrida naziva diferiranjem i ispisivanjem kao *diferancijom* knjige života (Derrida, 2007, 82).

Bit o kojoj ovdje govorimo tek do neke mjere definira biće kao pogled unatrag, pa ono može reći da ga kao individuu »definira« skup nekih realiziranih »biti«. A kako je biće slobodno, ne može za budućnost reći da će ga iz njegove (nepostojeće) apriorne biti definirati nešto određeno, već se takva bit bića može sagledati *a posteriori*, nakon što se realizirala. Budući da je slobodno, biće nema apriorno određenu nego aposteriorno promotrenu »bit«. Budućnost je za biće neodređena i s obzirom na budućnost biće ima bit kao slobodu u su-stvaralaštvu. Relacijalna dinamika koju ovdje zastupamo *bit* »drži«

u odnosu kontingencije i apsoluta, što je i odnos slobode koja nas zahvaća kao su-dionike Trojstva. Ukoliko je, naime, bivstvujuće uvjet bitka i biti, utoliko se naše gledište s ontološkog pomiče k ontičkom.

Vratimo se na Heideggera koji smatra 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 prema 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, prema 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 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 može stajati u raskrivenosti. Ona predrazumijeva ontičko prije ontološkog kao događanje beskonačne dubine odnosa (bića i Bića), pa takva dinamika u umjetnosti omogućuje beskonačno kretanje kroz relaciju kontingencije i apsoluta u otjelotvorenju djela. Relacijalnost koja podrazumijeva biće-djelo-Biće izmiče definiciji *biti* – ona je su-stvaralačka i dijaloška, a njezina istinitost stoji kao odnos kontingencije i apsoluta materijaliziran u djelu koje, jer u njemu sudjeluje i apsolut, drži i čuva beskonačnu dinamiku kao svoju *bit*. Ako se bit umjetničkog djela zbog svojih dinamičkih svojstava ne može postulirati kao spoznaja, ontologija subjekta i objekta tada očekivano ne nudi odgovor na zagonetku umjetnosti. Kako stvari stoje s fenomenološkim pristupom umjetničkom djelu? S obzirom na to da je i u fenomenologiji prisutna svojevrsna ograničenost istraživanja na fenomen kao takav, ona

također ostaje slijepa na dinamiku kontingencije i apsoluta u otjelotvorenom djelu. Fenomenološkim je pristupima zajedničko to da uz pomoć eidetske analize pokušavaju doprijeti do biti predmeta, no ne idu do ontičkog ishodišta umjetnosti u smislu relacijalnosti, već ukoliko naglasak stavljaju na biće tada to čine kroz intencionalnu svijest subjekta.

Luigi Pareyson, svjestan ovog fenomenologijskog ograničenja, ukazuje na spiralno (a ne kružno) gibanje u hermeneutici. Pareysonovo bavljenje formom upućuje da je ona nešto što se kroz motrivost nadaje dijaloški. Vani Roščić ističe da se Pareyson u svojoj ontologiji slobode posvećuje temama slobode, Boga i patnje, kaneći hermeneutiku izvući iz monotonije i ispraznosti te da se bavi problemima koje ostali filozofi na području hermeneutike nisu obrađivali i to zbog filozofskog sustava iz kojega nisu mogli izaći. Pareysonov odnos prema formi zahtijeva i traži interpretaciju jer je forma po naravi otvorena i komunikativna te poziva da je se interpretira, traži biti shvaćena – forma umjetničkog djela prema Pareysonu može biti objava bitka (Roščić, 2007, 398–401). Ako bitak promišljamo ontički, onda se može reći da se kao odnos kontingencije i apsoluta u umjetničkom djelu »objavljuje« u relacijalnoj dinamici na način su-stvaralaštva, suradnje čovjeka i Boga. To znači da se na objavu bitka u umjetničkom stvaralaštvu ne može gledati kao na objavu Boga, već je riječ o specifičnoj antropološkoj djelatnosti u kojoj kontingencija ulazi u odnos s apsolutom te u su-stvaralaštvu u kojem dobiva dar autorstva, rađa djelo kao plod te suradnje. Tako forma ne može biti objavom bitka na način da se Bog objavljuje umjetničkim djelom, nego je riječ o odnosu u kojemu zajedničko su-djelovanje Boga i čovjeka, njihova suradnja za plod ima umjetničko djelo. U ovoj suradnji otvara se prostor za eksperiment forme u kojemu se i predodžba lijepoga razvija i raste u slobodi su-stvaralaštva. Budući da je ishodište umjetničkog djela ontičko, te da se u eksperimentu forme predodžba lijepoga razvija i raste, takvo ishodište onda pobuđuje, nudi i izgrađuje zagledanost kao kontemplaciju, kontemplaciju kao uzajamnost. »Zahtjev« koji se događa u dovršenom umjetničkom djelu kao forma, poziv je na su-oblikovanje i dijalog;

forma se dalje komunicira u recepciji djela. U stvaralačkom procesu forma umjetničkog djela trpi neku vrstu eksperimenta u kojemu nas nadalje kao sudionike djela otvara prema nekonvencionalnosti i začudnosti. Dakle, umjetničko se djelo ne može razumjeti na način da ga se promatra kao »objekt« već u jednoj dimenziji koja podrazumijeva aktivno sudioništvo. Posljedice takvog odnosa su da u umjetničkom djelu vidimo beskonačnu dinamiku.

Složit ćemo se s Pareysonom da je estetika način sučeljavanja s čitavom filozofskom problematikom (Roščić, 2007, 399). Formi, kao jedinom i privilegiranom objektu hermeneutičkog odnosa, Pareyson ne daje objektivizirajući karakter. Ona se, naime, oblikuje kao definirana i zaokružena stvarnost koja u sebi čuva i izražava beskraj, pa njegova hermeneutika radikalno proširuje granice, te je on nasuprot Heideggeru i Gadameru ne reducira samo na jezik (Roščić, 2007, 400). Pareyson svoju estetiku utemeljuje kao teoriju formativnosti gdje je oznaka forme kontemplabilnost (Pareyson, 2008, 16). Formativnosti se dodjeljuje sloboda i to takva koja je beskrajna i utemeljuje mogućnost nekog čistog oblikovanja, a u umjetnosti djeluje samo jedan zakon koji kao pojedinačni zakon djela mora biti pronađen tijekom umjetničkog postupka (uspjeh je ovdje kriterij samome sebi) (Pareyson 2008, 64–65). Umjetnik pronalazi i domišlja formu tek radnjom i pravljenjem (Pareyson, 2008, 69), a motrenje se djela kao zaključenje procesa tumačenja sastoji u viđenju forme kao forme i uz njega je nužno povezan užitak (Pareyson, 2008, 206). Prema Pareysonu, forma je motriva ukoliko je forma, sama činjenica da je forma utemeljuje njezinu motrivost i zapravo jest ta motrivost, ona se daje i gotovo nameće motrenju, iziskuje i zahtijeva da bude motrena. To nuđenje i nametanje nije neko određivanje jer se ona predstavlja u procesu tumačenja, te se u završnom podudaranju pojavljuje samo onom pogledu koji ju je znao uobličiti i stoga vidjeti, zato se ne može govoriti ni o objektivnosti, ni o subjektivnosti ljepote jer je ona neodloživa samo za onoga tko je zna vidjeti (Pareyson, 2008, 208).

Pareysonov se hermeneutički pristup pomiče prema oblikovanju filozofske spoznaje u neiscrpoj i apsolutnoj istini

(Roščić, 2007, 397). Razvojni put njegove misli ide preko proučavanja egzistencijalizma i povijesnih aspekata različitih estetika, do razmišljanja o problemu odnosa istine i filozofije (Roščić, 2007, 398). Vani Roščić pita u kojoj mjeri pojam forme može biti na teoretskoj visini uobličavan s instancom istine? Jer se kod Pareysona rađa misao da upravo interpretacija neophodno cilja posljednjoj i najvišoj istini, istini bitka (Roščić, 2007, 401). Ako je umjetnička forma nastala kao plod odnosa kontingencije i apsoluta (bića i Bića), tada interpretacija forme cilja najvišoj istini – onoj su-stvaralačkoj, jer takva forma čuva odnos kontingencije i apsoluta u svojoj beskonačnoj dinamici. Ishodište je dakle, ali i hermeneutički raspon djela, ontički; su-stvaralaštvo kao ishodište, dok je »odredište« (plod odnosa apsoluta i kontingencije kao forma koja se kroz motrivost komunicira) dijaloško i također ontičko.

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 dano čovjeku je vrijeme milosti koje mu je dano na spasenje ili na propast. Međutim, ako 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 vrsti na-

dilaženja 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 prihvatanja 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 pripćivo 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 stalno izmićući, 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 umjetno-

šću 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 transcendiru 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 slobodan 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 i 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

pojedinaac. Berdjajev kaže da je nadahnuće 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). Prema njemu, ljudsko nadahnuće dolazi od Boga i slobode i to je tajna duhovnog života koji je dvojedini 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 prema 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, jer 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 prema 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 vječ-

nosti« (Eliade, 2002, 64). Hans Urs von Balthasar naglašava da je budističko-platonska transcendencija podređena prošlosti jer 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 nabranje 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 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 kretanje 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 od-

nosu 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*, *ondje* 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 umjetničkog djela stavlja vrijeme u smislenost punine. Odnos konačnog i beskonačnog četvrti je način Mannova 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 nabranje, 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 nabranje nemoguće je izbjeći hiperprodukciju – sve što je na takav način proizvedeno je višak. Kretanje u kojem ovakav nepotrebnost višak nastaje uvjetovano je shvaćanjem biti 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, utoliko bi se

kretanje trebalo odvijati kao produbljivanje spomenutog odnosa, 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 prema 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 nabiranja 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 iznadpovijesnoj 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 produbljanju, 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 nabiraju 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 zanemarujući 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 isključivo 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 nabranjanju, 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. Možemo ih po analogiji usporediti s »već da, još ne« Kraljevstva Božjeg. Prepoznamo 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 (samoproглаšenjem) 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 po-

vlači iz umjetnosti. Unatoč samoproглаšenju, 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 prema kojoj svako djelo iz svoje relativne i pluralne pozicije samoproглаšenjem 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 samoproглаšenju 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 se djelima 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 transcencencije, kako kaže Luigi Pareyson:

»Zapravo nikada nisam shvatio razlog tolikoj sumnji, kad mi se činilo nepobitnim da je temeljno iskustvo čovjeka iskustvo transcencencije: on zna da nije sam od sebe nastao, posvuda se susreće s nesvodivim transcencencijama, čak mu se događa da transcendiru i samog sebe. Filozofska afirmacija transcencencije 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 karakterističnosti u umjetnosti koje se pozivaju na istinu i Boga, ali u kojima se istinitost djela ne pokušava uspostaviti kvalitativnim putem već isključivo kvantitativnim nabranjima 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, aktivizmima itd. Umjetnost je pritom izgubila duhovnu dimenziju što je problem odnosa duhovne i racionalizirane stvarnosti kojim ćemo se detaljnije baviti u zadnjem poglavlju.