



**KOPIĆ, MARIO
'UMJETNIK,
UMJETNOST,
UMJETNINA'**

KOPIĆ, MARIO 'UMJETNIK, UMJETNOST, UMJETNINA'

Preneseno iz:
Ogledi i rasprave, 17.10.2004.
Hrvatski radio – Treći program
Urednica: Evelina Turković

Čini se da umjetnik, umjetnost i umjetnina tvore zaključenu cjelinu, to jest jedan poseban, u sebe zatvoren svijet. Umjetnik proizvodi umjetnine; umjetnost ne predstavlja samo nebo umjetnika i umjetnine, nego i njihovo pod-neblje. Samo u umjetničkom podneblju može prebivati umjetnik, mogu nastajati umjetnine. Otkuda onda početi? Početi od umjetnika, od umjetnina ili pak od umjetnosti same?

Ishodište je novoga vijeka čovjek, čovjek kao subjekt, i zato moderno doba počinje s umjetnikom u naizgled zaključenoj cjelini umjetnik-umjetnost-umjetnina. Najdosljednije ishodište zacijelo izvodi psihanaliza.

Za *Freuda* je čovjek u svojem temelju nagonско biće; nagoni su u biti spolni nagoni, preciznije: različita očitovanja spolnog nagona, to jest libida. To pak znači da ljudski temelj nije isto što i bit čovjeka. Ljudski temelj su nagoni, a bit čovjeka je želja. Želja je nagon usmjeren ka drugome, ali preko trećega, trećega kao prepreke. U početku je ta prepreka nepremostiva. Između djeteta i majke postavlja se otac; on svojom riječju, u kojoj je sadržana određena prijetnja, zabranjuje spolni odnošaj s majkom kao prvim i najbližim spolnim objektom, odnosno majka u očevo ime odbacuje djetetov, na nju usmjeren spolni nagon. Ime oca tako postaje zakon koji nagon pretvara u želju. Želja je zakonom spriječen nagon. A budući da je energija spolnoga nagona nezaustavljiva, djetetov se libido odvrća od majke i obraća ženskom biću izvan dosega oca. Tu ga već čekaju druge zapovijedi i zabrane, zakoni koji sežu iznad incestnog područja. Posrijedi su moralni i drugi društveni zakoni. Svi oni sprječavaju prvotni spolni nagon, ne dopuštajući razlijevanje spolne energije, nego libido iz spolnog područja preusmjeruju na druga područja. Samo dio spolnog nagona ide u spolnu aktivnost. Drugi, možda veći dio, preraspoređen je među ne-spolne, recimo trans-seksualne aktivnosti. Jer spolna je djelatnost samo temeljna, odnosno najniža djelatnost. Druge djelatnosti, među koje spada i primjerice umjetnička, više su djelatnosti. Pripada im uzvišeno mjesto, latinski rečeno: sublimno: 'Najznačajnijim se čini nagonски usud sublimacije, pri čemu se mijenjaju cilj i objekt, tako da se prvotni seksualni nagon sada zadovoljava ne u jednom seksualnom činu, nego u činu koji se i društveno i etički više poštuje'.

Zato Freud u vezi s umjetničkom djelatnošću govori o de-seksualiziranom, odnosno sublimiranom libidu. Umjetnost je za njega rezultat sublimacije. Jer sublimacija je svaki proces koji pogađa objektivi libido i sastoji se u tome što se nagon preusmjeruje na jedan drugi cilj, koji je udaljeniji od seksualnog zadovoljenja, umjetnička sublimacija samo je jedna od sublimacija. Druge su dvije religiozna i znanstvena sublimacija.

Posebnost je sublimacije u tome što nudi izlaz, put po kojem je moguće ispuniti zahtjev da ne dođe do potiskivanja; sublimacija, naime, libido, spolni nagon i njegovu energiju, ne guši, nego samo preusmjeruje, odnosno premješta. Zato umjetnička djelatnost može očuvati isti intenzitet kao spolni nagon. Premda se u sublimaciji ne radi samo o transformaciji cilja, nego i o trans-supstancijalizaciji predmeta spolnosti, zakon o očuvanju energije djeluje i dalje. Možemo reći da je sublimacija takvo potiskivanje libida koje libido zapravo ne potiskuje, nego ga čak pobuđuje. Sublimacija znači potiskivanje samog potiskivanja. I time oslobađanja libidinalne energije na ovom ili onom preko-naravnom, odnosno kulturnom polju.

Premda Freud navodi da psihanaliza ne može pojmiti bit umjetničkih dostignuća, u spisu *Sjećanje iz djetinjstva Leonarda da Vincija* iz 1910. minuciozno i samosvjesno raščlanjuje umjetničku i drugu osobnost toga umjetnika, njegov umjetnički put, pa i umjetnine kakva je Mona Lisa, portret iza kojega se skriva, prema Freudu, lik Leonardove majke. Portret *Mona Lise del Giocondo* je misteriozan. Freud ga opisuje, posudimo li izraz od *Rudolfa Otta*, kao numinoznog: 'Kada je Leonardu uspjelo na licu Mona Lise iznova dati dvostruki smisao koji je imao taj osmjeh, kako obećanje bezgranične nježnosti tako i propast najavljujuće (*unheilverkündente*) prijetnje, on je time ostao vjieran sadržaju svojega najranijeg sjećanja'. Osmjeh se, naime, odnosi na majčin osmjeh. Sjećanje na taj osmjeh trebalo bi biti ujedno njegovo uprizorenje, njegovo ovjekovječenje, vječno prisutnjenje u slici.

Numinoznost Leonardova portreta proizlazi dakle iz osmjeha, iz njegove dvosmislenosti. Osmjeh nam se pokazuje kao dvostruki *mysterium*: kao *mysterium fascinans* i kao *mysterium tremendum*. Zato nas ne samo privlači, nego i odbija. Ali privlačnost je snažnija od odbojnosti. Osmjeh na slici jest takav jer uprizoruje smiješak numinozne, to jest falične majke, majke s penisom, dakle androgine majke. Naravno, nije posrijedi realna Leonardova majka, majka Katarina, nego Leonardova imaginarna majka, majka Leonardovih fantazmagorija. Leonardo je, naime, bio nezakonito dijete. Zato mu je majka posvećivala posebnu pažnju, u odsutnosti muškarca milovala ga podvojenom ljubavlju, strasno ga ljubila i tako dalje. Čak bi ga i pojela od silne ljubavi. Ujedno mu je nadomještala oca. Za Leonarda bila je majka i otac istodobno. Udarac koji je Leonardo doživio kada ga je negdje između treće i pete godine života u svoju obitelj uzeo drugom ženom oženjen otac, bio je utoliko jači. Odnos prema majci kao erotskom objektu prekinuo se ne samo na simboličkoj razini, nego i na realnoj. Kao objekt želje, za Leonarda majka je već od rane mladosti bila dvostruko izgubljen objekt, objekt podvojene želje. Želja za majkom, želja za majčinom željom (o čemu je pisao *Lacan*) bila je

neizmijerna. Zato je sjećanje na nju i na njezin osmjeh ostalo neizbrisivo. Godinama je postojalo, čak je i jačalo. Od Mona Lise nadalje pojavljuje se i na drugim slikama, čak i na licu Ivana Krstitelja, na slici istog imena.

Uprizorenje numinoznog osmjeha postalo je svojevrsna Leonardova opsesijom. Drugo ime za numinozno kao ambivalentan mysterium jest sublimno. U *Filozofskoj raspravi o podrijetlu naših ideja o sublimnom i lijepom* (iz 1757.) Edmund Burke sublimno opisuje kao nešto što izazivlje čuvstvo sa slašću i/ili ugodom pomiješanog užasa. Sublimno je uzvišeno i veličanstveno, prihvaćamo ga zato sa strahopoštovanjem (kako piše Scheu). Lijepo pak volimo jer je maleno i ljupko. Kant koji u *Zapažanjima o čuvstvu lijepog i uzvišenog* latinski izričaj *sublimis* prevodi njemačkim *erhaben* (od er-heben: podignuti, dignuti k vrhu) kaže: 'Uzvišene značajke ulijevaju poštovanje, a lijepe izazivlju ljubav'. Zatim nabraja: visoki hrastovi i usamljene sjene u gaju su uzvišeni, cvjetne aleje, niske živice i u različite oblike potkresano drveće su lijepi. Noć je uzvišena, dan je lijep. Tragedija je uzvišena, komedija je lijepa. Uzvišeno dira u srce čovjeka, lijepo očarava. I Burke i Kant polaze od spisa *Peri hysus*, dakle od grčkog teksta nastalog početkom naše ere, vjerojatno već u prvom stoljeću. Napisao ga je neki *Longin* (a budući da to nije bio *Dionizije Longin*, kako se mislilo, nazivamo ga *Pseudo-Longin*). Već za *Longina hysos*, subliman, uzvišen nije mali oganj koji može zapaliti čovjek sam, nego je to vulkanski oganj i svjetlo na nebu. Uzvišeno je ono čemu se čudimo i divimo. Priroda je, kaže Longin, usadila u naše duše nezadrživu ljubav prema svemu veličanstvenom i vječnom, svemu što nas iznenađuje i transcendirira. Jer je ne samo čudno, nego i čudnije od nas samih ili od prirode neposredno oko nas. Čak kozmos, lijepo uređena kozmička priroda iz toga nas aspekta ne zadovoljava. Entuzijazam nas u našim mislima, u kontemplaciji nosi zato i preko granica kozmosa. Pojam sublimnoga ima dakle dugu povijest. I Freud se, krećući unutar nje, iako ne posve svjestan toga.

Freud ne bi mogao govoriti o sublimaciji ako na određeni način ne bi unaprijed znao što znači sublimno. Pri oblikovanju i uporabi koncepta sublimacije vezan je ponajprije za alkemijsku definiciju sublimacije; ta je pak oslonjena na onaj kemijski proces u kojem neko tijelo prelazi iz krutog neposredno u plinovito stanje. Za alkemiju taj je proces identičan procesu trans-supstancijalizacije, pretvorbom nečega osjetilno tjelesnog u nešto duhovno, uzdizanjem u nešto uzvišeno. Alkemijsko sublimiranje nije moguće odvojiti od traženja čudesnog kamena mudrosti, sublimne stvari kao takve. Umjetnička je djelatnost, prema Freudu, najuspješniji oblik sublimacije; vjerska i znanstvena sublimacija manje je uspješan, donekle inhibirani oblik sublimiranja libida. Radi iznimno uspješne umjetničke sublimacije umjetniku dopušta, čak preporučuje iznadprosječno erotsko realiziranje: 'Umjetnik koji apstinira doista je teško zamisliv, a mladi znanstvenik koji apstinira zacijelo nije rijetkost. Ovaj drugi može pomoću suzdržavanja dobiti slobodne snage za svoj studij, dok će kod prvoga njegovo umjetničko stvaranje biti snažno potaknuto njegovim seksualnim iskustvom'. 'Skoro posvemašnje suzbijanje realnog seksualnog života ne pruža najpovoljnije uvjete za realizaciju sublimiranih seksualnih stremljenja.', zaključuje Freud. Komparativna analiza dakle pokazuje da je Freudu umjetnička djelatnost ono mjesto koje, prema mišljenju alkemičara, pripada upravo njihovoj djelatnosti, sublimnoj djelatnosti proizvodnje sublimnog. No, Freud nigdje izričito ne kaže što mu zapravo znači sublimno. I samu Mona Lisu ne razaznaje kao nešto sublimno i zato eksplicitno, premda govori o njoj jezikom sublimnog, jezikom koji dolazi iz područja numinoznog, njezinu sublimnost ne spominje. O njoj šuti.

Zašto? Freud se kreće unutar tradicionalnog razlikovanja između nižih i viših, primitivnih i sublimnih aktivnosti. Kod Leonarda Freud utvrđuje 'njegovu izrazitu sklonost prema potiskivanju nagona i njegovu upravo iznimnu sposobnost sublimiranja primitivnih nagona'. Ali o višem, uzvišenom, ne govoreći što mu ono zapravo znači, govori s ironične distance. Kao da je bio uzvišen nad uzvišenim. U *Sjećanju*.. čitamo: 'Psihoanaliza nam je otkrila intimnu su-ovisnost između kompleksa oca i vjerovanja u boga, ona nam je pokazala da osobni bog, psihološki govoreći, nije nitko drugi nego uzdignuti otac i ona nam svakog dana svjedoči kako mlade osobe gube religioznost čim se u njima sruši autoritet oca. U kompleksu roditelja otkrivamo tako korijen religiozne potrebe; svemoćni, pravedan bog i dobrotiva priroda pojavljuju se kao veličanstvene sublimacije oca i majke, još više, kao obnova i uspostava predodžbi o njima iz ranog djetinjstva'. Sintagma veličanstvena sublimacija zapravo je pleonazam. Bog kao nešto sublimno jest veličanstven. Ako Freud rabi pleonazam, tada je to izraz njegove uzvišene ironije nad uzvišenim, to jest veličanstvenim. Boga kao ono sublimno smatra proizvodom sublimiranja. Bog kao sublimacija nije ništa drugo doli sublimirani, fantazmagorično uzdignut otac. Priroda kao sublimacija nije ništa drugo doli sublimirana, fantazmagorično uzdignuta majka. Freudova uzvišenost nad uzvišenim implicira da je uzvišeno iluzija i da iluzornosti te iluzije, iluzornosti sublimnog možemo biti svjesni, pa se otresti religiozne prisile, osloboditi elemenata opsesivne neuroze koji navodno prožimaju religiju.

Ali vidjeli smo da elementi opsesivne neuroze prožimaju i umjetnost. Leonardovo opsesivno uprizorenje sublimnog osmjeha nije moguće reducirati na mehanizam histerije koja bi bila svojstvena umjetničkom sublimiranju. Postavlja se nužno pitanje: otkuda uopće sublimno u umjetnosti? Otkuda sublimno kao takvo? Ono sublimno koje nas, premda ga ne vidimo, gleda iz umjetnine kakva je *Mona Lisa*? Koja nam se otkriva tako da nam se skriva u tajanstvenom osmjehu *Gioconde*? Koja nam se otkriva kroz tajnu *Mona Lise*?

Za Freuda je u pozadini tajne *Mona Lise* zapravo tajna Leonardove majke, a u pozadini tajne Leonardove majke tajna falične majke. No, otkuda numinoznost, sublimnost falične majke? I otkuda razlika između umjetničke sublimacije kakva je *Mona Lisa* i veličanstvene sublimacije, slične vjerskoj sublimaciji, kakva je dobrotiva priroda?

Je li Bog jedino i samo otac? Je li priroda jedino i samo sublimirana majka? Nije li Bog kao osobni bog ponajprije bog, bog kao bog izraz božjeg, a božje kao božje pak izraz numinoznog, sublimiranog, izraz onoga što je *Otto* prepoznao kao *das Heilige*, kao sveto? Prije nego dijete može sublimirati oca u nešto sublimno, recimo Boga, mora se u svijetu susresti sa sublimnim kao takvim, sa svetim. Prije negoli čovjek u sjećanju na svoje djetinjstvo sublimira majku u Prirodu, mora se u svijetu već sresti sa svetim kao biti sublimnog, u svijetu, odnosno između neba i zemlje, na zemlji i pod nebom, u prirodi kao prirodi. Priroda se može pokazati kao majka Priroda samo ako je već prije čovjekova prirodna majka nešto prirodno, to jest prirodno biće. Čovjek se kao dijete s prirodom i preko prirode sa svijetom sreće najprije po majci. S njom se sreće u trenutku odvajanja. U tome je prvotno ishodište čovjekova ambivalentnoga odnosa spram majke, odnosa koji je odnos spram su-bitka, odnosno su-opstojanja u odnosu prema drugome. Doći na svijet i biti tu (*Da-sein*), biti na svijetu znači su-bitu, biti izložen drugome i drukčijem, odnosno egzistirati. Bit, esencija čovjeka jest njegova *ex-sistencija*, iz-loženost. Bitak čovjeka je u tu-bitku. Načini egzistiriranja *ex-sistencije* su egzistencijali: briga i bezbrižnost, tjeskoba i spokojnost, užas i radost, veselje i žalost, ljubav i mržnja... Egzistencijali se pokazuju kao psihički proizvodi,

njihovi korelati kao projekcije ja-stva; ali tako se mogu pokazati samo jer i ako jesu načini čovjekova bitka kao tu-bitka. To su pak samo ako se odnose na nešto drugo i drukčije od ja-stva. Zato egzistencijale nije moguće po-jastviti. Čovjekov bitak nije moguće svesti na ja-stvo. Ja jesam - to je stavak koji znači: ja-stvo jest ako ja jesam, ako sam izložen kao tu-bitak. Bitak prethodi ja-stvu. Ne samo moj bitak, nego bitak svih bića. U tom smislu bitak bića 'transcendira' ja-stvo. I jer bitak nije ništa bićevno, osjeća ja-stvo to transcendiranje kao prijetnju ništine. Bitak osjeća kao bezdan (*Abgrund*), kao zijev, kao lakanovsku rupu upravo na dnu, u temelju ili jezgri sebe sama. Zato čovjekovu oslobođenost, otvorenost u svijet uvijek prožimlje tjeskoba. Svijet je okružje čovjeka kao ja-stva, svijet jest simbol, cjelina koju ja-stvo razastire oko sebe, ali radi ontološke diferencije, razlike između bitka i bića, protječe kroz sredinu simbola dijabolični rez, za-rez koji iz simbola čini nešto ne-cijelo, to jest sim-bol. Otuda dija-boličnost, odnosno numinoznost ili sublimnost svijeta.

Čovjekova tjeskoba (*Angst*) nije rezultat toga da je čovjek kao Ja (Ego) stiješnjen između Ono (*Id*) i Nad-ja (*Super ego*). Nije tek rezultat. O tomu svjedoči već to da je Freud u spisu *Ja i ono (Das Ich und Es, 1923)* prisiljen tjeskobu rasporediti između svih triju psihičkih instancija, dodijeliti je kako egu (ja) tako i idu i super egu (Nad -ja). Tjeskoba izvire iz čovjeka kao tu-bitka, iz čovjekova prebivanja u svijetu, prebivanja u razlici između bitka i bića, iz dija-boličnog zijeva među njima. Zato je sublimnost svijeta nešto što se ne može ukinuti ili premostiti. U susretu sa svijetom ne može se ukinuti niti tjeskoba čovjekova. Svaki ljudski susret s bićem u svijetu, u svijetu kao prostoru bitka, jest već susret i sa sublimnim kao takvim. Nikada to nije susret s Bitkom, s punim bitkom, nego samo s bitkom koji nije ništa bićevno. Dakle, taj je susret iz aspekta želje za bitkom kao Bitkom (punim bitkom) samo promašen susret. Upravo je u tomu podrijetlo čovjekove iz-loženosti. Ne mogu se skloniti u okrilje punog bitka, premostiti razliku između bitka i bića. U tom smislu nema čovjekove ex-sistencije bez odnosa spram sublimnog, nema i ne može biti. Bez sublimnog nema niti egzistencijalnog. Razlika između egzistencijalnog i sublimnog jest na ishodištu sublimiranja, uvjet je mogućnosti sublimiranja, nipošto posljedica sublimiranja i sublimacije. Stoga je upitno Lacanovo prolongiranje Freuda. Prema Lacanu, kao što u umjetnosti imamo *Verdrängung*, potiskivanje Stvari, i kao što u religiji imamo možda *Verschiebung*, u diskursu znanosti imamo *Verwerfung*. Lacan navodi kratki obrazac koji mehanizme histerije, opsesivne neuroze i paranoje povezuje s trima načinima sublimacije: umjetnošću, religijom i znanošću. Jer ako je, prema Freudu, umjetnička sublimacija put izbjegavanja potiskivanja, jasno je da je dvojbena već samo Lacanovo reduciranje umjetnosti na histerično potiskivanje.

Sublimne umjetnine, odnosno nazočnost sublimnog u umjetničkim djelima poput *Mona Lise*, nije moguće objasniti procesom sublimacije. Ako u toj slici, u osmjehu, prepoznajemo sublimno, ako nas upravo sa slike same gleda sublimni (dijabolični, 'demonični') pogled, hoćemo li se umjetničkome kao umjetničkome najviše približiti pođemo li od umjetnine? Ako u odnosu umjetnik-umjetnina-umjetnost damo prednost umjetnini?

Od umjetnine polazi u spisu *Podrijetlo umjetničkog djela (Der Ursprung des Kunstwerkes, 1936)* Martin Heidegger. Njemački jezik nema poseban izraz za umjetninu. Riječ Kunst-Werk, koju doslovce prevodimo kao 'umjetničko djelo' znači zapravo umjetninu. A kad Heidegger posebice govori o *Kunstwerk* ne misli na umjetničko djelo u smislu djelatnosti, nego na umjetninu, primjerice na sliku. Za ishodište uzima 'poznatu sliku' Van Gogha. Druge formalne podatke

ne navodi (što će poslije izazvati dosta polemičnih iskri), nego samo ustvrđuje da je posrijedi slika para seoskih cipela.

Heidegger naime razlikuje puke stvari, oruđa i umjetnička djela. Puka stvar je, recimo, kamen. Oruđe (ili priprava) su cipele, a umjetničko djelo je slika. Van Goghovu 'poznatu sliku' uzimlje stoga da bi pokazao što su cipele kao oruđe, da bi opisao što cipele kao obuća uistinu jesu. Svoj opis (ne tumačenje!) ne naslanja na nekakvo prethodno filozofsko stajalište, odnosno teoriju. Uvjeren je da njegov opis izražava istinu cipela kao obuće, to jest obuće kao oruđa, ne opis zbiljskih cipela, nego cipela na Van Goghovoj slici. Nije posrijedi opis zbiljsko nazočnih cipela, ni izvješće o načinu njihove izrade ili obuvanja, nego samo postavljanje pred Van Goghovu sliku: 'Ona je govorila. U blizini djela mi smo naglo bili drugdje no što obično običavamo biti. Umjetničko je djelo dalo znati što obuća uistinu jest. Bila bi najgora samoobmana ako bismo pomislili da je naše opisivanje kao neki subjektivan čin sve tako uveličalo i onda prenijelo'. Ne, umjetničko djelo znači postavljanje u djelo istine bića. Samo istine toga biće, naime cipela samih. I ništa drugo. Bit je umjetnosti samopostavljanje istine bića u djelo. Umjetničko djelo kao umjetnina ne daje ni neku pojedinačnu, ni neku opću bit stvari. Ništa ne re-prezentira, nego samo prezentira istinu bića. Nije izraz ili odraz bića, nego izlaganje bića u njegovu bitku. Tako imamo zbiljske cipele i imamo na slici uprizorene cipele. Iz toga su aspekta na slici uprizorene cipele odraz ili snimak realnih cipela. Ali to nije njihova bit. To nije bit umjetnički uprizorenih cipela. Bit je umjetnine da podastire, naime preko uprizorenih cipela, što je bit realnih cipela, što takva priprava, takvo oruđe, kao što je par seoskih cipela, uistinu jest. Opis umjetnine izriče samo ono što umjetnina kao umjetničko djelo, kao izlaganje istine, bitka bića, već sama govori. Heideggerovo je ishodište istodobno i *Wittgensteinovo* ishodište: opis mora imati bezuvjetnu prednost pred tumačenjem. Istinu donosi deskripcija, a ne interpretacija. Wittgenstein uči: 'Tu možemo samo opisati i reći: takav je čovjekov život. U usporedbi s dojmom što ga ostavlja opis, tumačenje je previše neizvjesno. Svako tumačenje ipak nije ništa drugo doli hipoteza'. No, šezdesetih godina protiv Heideggerova opisa Van Goghove 'poznate slike' svom vehemencijom nastupio je znameniti povjesničar umjetnosti Meyer *Schapiro*. Njemu je posve jasno da na Van Goghovoj slici nema nikakvih seoskih cipela, nego da su to cipele samoga Van Gogha, gradske cipele, Van Goghovo osobno vlasništvo u času njegova boravka u Parizu. Heideggerov opis nije dakle nikakav opis, to je samo tumačenje, samovoljno, pogrešno tumačenje: 'Na nesreću, filozof se zapričao... on je sve izmislio i potom projektirao u sliku'.

Na Schapira je reagirao *Jacques Derrida*. Za Derridu su Schapirovi argumenti isto tako boski kao i Heideggerovi. Istina je da se vjerojatno ne radi o paru seoskih cipela, ali nema dokaza ni da su to Van Goghove cipele. Uopće je pitanje o kojoj je Van Goghovoj slici riječ, jer Van Gogh je u zadnjim godinama života naslikao niz slika s cipelama. Ako je posrijedi slika iz amsterdamskog muzeja, nastala 1886. godine, tada nije jasno je li na slici uopće par cipela. Nisu li to zapravo dvije različite, neparne cipele? Dvije lijeve cipele koje možda nisu uopće pripadale istom čovjeku? Što je tada s istinom u slikarstvu, pita se Derrida. Derridin odgovor već je unaprijed jasan: nema istine o istini. Što to znači?

Nedvojbena u Heideggerovu opisu Van Goghove 'poznate slike' nije riječ samo o čistom opisu. To je opis s tumačenjem. Štoviše, Heideggerov se tekst čita kao poezija u prozi, kao da smo pred samostalnom, ovaj put umjetnošću riječi. Nalazimo se pred 'cipelama' koje razotkrivaju temeljne ljudske opreke. U njima se križaju rođenje

i smrt, nedaća i zanos, zemlja i nebo...To su 'cipele' koje sa sobom donose svijet i razotkrivanjem svojega bitka razotkrivaju ujedno već i ljudski bitak, čovjeka u njegovu tu-bitku. Možemo reći da je kod Heideggerova opisa posrijedi njegova osobna mitologija. Je li tako i s *Mona Lisom* u Freudovoj analizi?

Svako interpretativno opisivanje *Mona Lise* i njezina osmjeha jest priča, dakle mit. No, ni jedno tumačenje ne može ukinuti istinu tog osmjeha, istinu koja se razotkriva kroz njegovu sublimnost. Očito i Van Goghove *Cipele* imaju u sebi nešto sublimno i upravo zbog svoje sublimnosti neuhvatljive se u Istinu, u simbol bez dijaboličnog reza u sebi. Osmjeh *Mona Lise* nije mysterium samo za nas, nego je nešto tajnovito, nedokučivo i za Leonarda samog. Leonardo sa slikom, znamo, nije bio zadovoljan. Uprizorenim osmjehom nije se mogao zadovoljiti, nije ga mogao utješiti, pa ga nastavlja uprizoravati i na drugim slikama. Isto je tako i Van Gogha nešto gonilo da uprizoruje cipele. Nije posrijedi sublimacija ili fetišizacija cipela, posrijedi je suočavanje sa sublimnim preko cipela. Kako to da kao nešto sublimno mogu nastupiti cipele? Jer sublimno je ipak nešto veliko i veličanstveno, nešto što je uzvišeno, više od čovjeka, što ga prekoračuje. Cipele kao razmjerno malene mogle bi u najboljem slučaju biti lijepe. Usto Van Gogh uprizoruje ružne cipele. Spadaju li tada njegove *Cipele* uopće u lijepu umjetnost? A što je s lijepim i sublimnim pri dovršenju lijepe umjetnosti? S obzirom na estetiku ružnog i gnusnog?

U estetici nove mitologije, koju su na početku 19. stoljeća oblikovali kao zajednički program Schelling, Hölderlin i Hegel, opreka je između lijepog i uzvišenog ukinuta. Lijepo bi trebalo biti samo ono što je uzvišeno, a uzvišeno, ako je doista uzvišeno, može biti samo lijepo. Prema toj logici, s modernističkim/avangardnim odbacivanjem lijepe umjetnosti, dakle lijepoga kao jedinog kriterija umjetničkog umjetnosti, bio bi kraj i sublimnosti uzvišenog. Kao da se sublimno preselilo u nisko, odnosno sublimno paradoksalano postoji i u modernizmu i pod okriljem estetike ružnog.

To je jedan korak očuvanja prezentnosti sublimnog. Drugi krak, koji na teorijskoj razini ocrtava *Jean-François Lyotard*, počinje oblikovati Kant pristupom iz pred-kritične faze u razdoblje kritika: kritike teorijskog, praktičnog i poetičkog uma. U *'Kritici snage suda'* (1786), to jest, poetičkog uma, uzvišeno iz područja osjetilnosti pomiče u područje nad-osjetilnog. Fenomenalno uzvišeno, koje nam se prikazuje u veličanstvenim prirodnim pojavama, jest prispodoba uzvišenog, uzvišenog na numinoznoj razini. Prirodu i njezine veličanstvene pojave smatramo nečim uzvišenim samo zato da bi utoliko više uzdignuli svoju vlastitu uzvišenost koja se osvjedočuje u našem gospodstvu nad prirodom. Zvijezde na nebu nešto su uzvišeno, ali moralni zakon u nama uzvišeniji je od uzvišenosti zvjezdana neba nad nama, beskonačno uzvišeniji, s apsolutnog vida dakle ono jedino doista uzvišeno.

Iz aspekta čovjeka kao subjekta, kao gospodara prirode, Kant o pojavama kao što su vihuri, vulkani i uzburkani ocean kaže: pogled na njih 'toliko je privlačniji ukoliko je strašniji, a samo ako smo na sigurnom'. To dakako vrijedi samo na razini prirodnih pojava, jer kod sebe smo uvijek na sigurnom. U odnosu spram čovjekove moralne veličine sve je u prirodi maleno; i premda smo kao prirodna bića poniženi, kao moralne osobe smo beskonačno iznad svih poniženih. Ostajemo uzvišeni. Stoga Kant govori o svetosti, to jest numinoznosti/sublimnosti moralnog zakona. Kategorična je imperativnost moralnog Zakona beskonačno privlačna, no ujedno užasna u svojoj bezobzirnoj zahtjevnosti. Posrijedi je ista sublimna ambivalentnost koju Freud poslije pripisuje Nad-ja.

Budući da je sublimno tako shvaćeno, i estetičko je samo prispodoba etičkog. Istinski je sublimno, ako je izvan ili ponad osjetilnog, nešto i-materijalno, načelno neuprizorivo. Kao starozavjetni Bog. Stoga Lyotard govoreći da moramo iznova pridobiti sublimno, misli ponajprije na etičku dimenziju. U istom smislu kao *Emmanuel Levinas*, tražeći zaokret od svetoga prema svetosti, pri čemu mu sveto znači pogansko, prividno ili estetički sublimno, a svetost sublimnost Boga, odnosno život u skladu s božjim zapovijedima. Ta se linija dakle završava u podređivanju umjetnosti čudorednim zahtjevima, u etizaciji sublimnog. Taj je put isto toliko promašen kao što je promašena i estetizacija morala ili politike. I to ponajprije stoga jer su i etika i estetika metafizičke discipline, spadaju u metafiziku, u obzorje platonizma. Premda je platonizam pokušao prirediti i umjetnost, umjetnost kao umjetnost ne spada u njegovo obzorje. Unatoč svim greškama unutar platonizma, s metafizičke je bojišnice najdalje odstupio Heidegger, približivši se najviše umjetnosti kao umjetnosti. Sublimno, to jest sveto ne traži na razini bića, niti na razini Boga kao najvišega bića, nego na razini bitka, razini koja prethodi osjetilno-nadosjetilnoj razini, razini estetike ili etike. Sublimno se kao sublimno, sublimno koje pokušava uprizoriti umjetnost kao umjetnost, zbiva na razini bitka. Stoga ga mogu uprizoravati slikari nadasve različitih auto-poetika, različitih stilskih (estetskih) usmjerenja i na nadasve različitim slikama. Na svima ćemo sresti nešto od one tajne koja se razotkriva u *Mona Lisi*, u *Giocondinu osmjehu*.

Novost je postmoderne epohe u tomu da se umjetnost u njoj ne zadovoljava više uprizorenjem onoga što biće uistinu jest, biće koje nije umjetnina, umjetničko djelo. Postmoderna nam umjetnost želi pokazati što umjetnina doista jest, što je bit bitka koji je umjetnina, umjetničko djelo. Ne odnosi se dakle samo na drugo biće, nego i na sebe samo, na sebe samo u svojem bitku. U tomu je pravi smisao postmodernog citiranja. I u tomu je unutar-slikarska, umjetnička sublimacija kao takva, nesvodljiva na neku drugu sublimaciju i sublimiranje. Čim sublimno nije više vezano za neko veličanstveno biće, nego se pokazuje u prostoru bitka, i najsuptilnije nije više isključeno iz sublimnog. Nema velikog slikarstva bez prezentnosti sublimnoga. To znači da unatoč svim problemima slike možemo i vrednovati. Kriterij vrednovanja dakako ne mogu biti različite priče, mitovi frojdovskoga ili hajdegerovskoga tipa, nego samo druge slike. Ne postoji kriterij kao takav, nego su kriterij samo druge, bolje umjetnine. Moguće je dakle zaključiti da prizori koji nas gledaju na svoj način ipak govore; istinu ne izreknu, ali pripovijedaju o njoj. To je pak uvijek istina onoga što Freud nazivlje Ja-Ego, Ego kao sirota kreatura koja mora služiti trima gospodarima i koje je dakle izloženo trima opasnostima: jedna potječe od vanjskog svijeta, druga od libida u Ono (Id-u), a treća od strogosti Nad-ja (Super-ega).

Sublimacija je slaba zaštita, ali gotovo jedina. Čovjek kao Ja izložen trostrukoj pogibelji jest iz-loženost, odnosno ex-sistencija u čistom obliku: tu-bitak. Sublimno nije izvan njega, nego u njemu samome. Pokazuje se kao opreka između libidinalnih i tanatalnih nagona. Sublimacija znači njihovo pretakanje, njihovo protjecanje. Čovjek se stoga upravo onda kada izmiče pogibelji već i igra s njom. Samo korak u stranu i postat će zastupnik *Thanatosa*. *Mysterium tremendum* i *mysterium fascinans* sinonimi su za tanatalne i libidinozne nagone. Sublimno nije opreka, nego sama jezgra egzistencijalnog. Ono u umjetnini zasvijetli, i ništa više. Više bi bilo previše.