Časopis za sodelovanje humanističnih in naravoslovnih ved, za psihologijo in filozofijo

Ustvarjalnost in človekov svet

Šali, Erjavec, Trstenjak, Rupel, Rudolf, Švajncer, Majer, Cetin-Lapajne, Poniž, Mihelčič, Zadravec, Strehovec, Butina, Pediček, Makarovič, Divjak, Podmenik, Pihler, Rus, Vogelnik
razprava: Kos, Lokar, Novak, Košir, Ujčič, Ciglič, Potrč, Omerza, Grosman, Brglez, Logar, Dominko, Pleško)

Anthropos

UDK 3

Leto 1980, številka III

Anthropos

ČASOPIS ZA SODELOVANJE HUMANISTIČNIH IN NARAVOSLOVNIH VED, ZA PSIHOLOGIJO IN FILOZOFIJO

Anthropos izhaja pod pokroviteljstvom Univerze v Ljubljani;
izdaja ga društvo psihologov Slovenije, Slovensko filozofsko društvo
in skupina družboslovnih delavcev

Tajnica uredništva: Irena Gantar-Godina
Lektor: Mihael Hvastija
Načrt platnic in opreme: ing. arh. Edita Kobe
Časopis ima 4—6 številk letno. Rokopisov ne vračamo.
Uredništvo in administracija:
Anthropos, Filozofska fakulteta, Oddelek za filozofijo, Ljubljana, Aškerčeva 12
Telefon 22-121

Anthropos naročajte na navedeni naslov, naročnino pa pošljite
na tekoči račun 50100-678-46236
Letna naročnina za posameznike 100 din, za delovne organizacije 150 din.
Cena enojne številke 20 din, dvojne številke 40 din.
Stavek in tisk: ČGP »DELO«, Ljubljana
Založba: Društvo psihologov Slovenije in Slovensko filozofsko društvo

Časopis izhaja s finančno podporo Kulturne skupnosti Slovenije,
Raziskovalne skupnosti Slovenije in Izobraževalne skupnosti Slovenije

To številko je uredil uredniški odbor v sestavi:
mag. Aleš Erjavec (odg. urednik), dr. Valentin Kalan, dr. Vojan Rus, Andrej Ujčič in dr. Franc Zadravec.

Anthropos

Ustvarjalnost in človekov svet

VSEBINA

(Anthropos, št. 3/1980)

Pričujoča številka vsebuje prispevke s posvetovanja »Ustvarjalnost in človekov svet«, katerega cilj je bil oceniti slovensko kulturo in prispevati k pripravam na IX. mednarodni kongres za estetiko l. 1980 v Dubrovniku.

Posvetovanje so organizirali: Slovensko filozofsko društvo — Sekcija za estetiko, Marksistični center CK ZKS — Sekcija za teoretična vprašanja kulture in Marksistični center MK ZKS Ljubljana — Sekcija za idejna vprašanja kulture v dneh 8. in 9. novembra 1979.

Člani organizacijskega odbora posvetovanja:

Anica Cetin-Lapajne
mag. Aleš Erjavec
Bogdana Herman
dr. Valentin Kalan
dr. Vojan Rus
Andrej Ujčič (predsednik)

Uvodna beseda

FRANC ŠALI

Dovolite mi, da pričnem posvetovanje na temo: »Ustvarjalnost in človekov svet«. Zanj so se odločili sekcija za kulturo pri Marksističnem centru CK ZK Slovenije, Marksistični center Ljubljana in Filozofsko društvo — sekcija za estetiko. Posvet sodi v priprave na mednarodni simpozij o isti temi, ki bo naslednje leto v Dubrovniku. Je hkrati zaključek ciklusa razgovorov v Marksističnem centru Ljubljana o aktualnih vprašanjih estetike in nenazadnje sestavni del prizadevanja MC CK ZKS, da se posveti vprašanjem ustvarjalnosti večja idejno-teoretična pozornost. Zato sodi današnji posvet tudi v širši program sistematičnega vsestranskega tematiziranja in preučevanja ustvarjalnosti delovnih ljudi.

To vprašanje se zastavlja zelo resno, kajti človeštvo in z njim seveda tudi naša jugoslovanska skupnost sta sredi prelomnega časa. Nasprotja, protislovja v družbenih odnosih in odnosih med ljudmi in naravo so številna, tako, da se prihodnost človekovega sveta kaže v dokaj izostreni alternativni obliki: Ali si ustvariti takšno civilizacijo, ki bo znala umno usmerjati tokove proizvodnje in menjave oziroma razporeditve sadov, ali pa se vdati in prepustiti valovom nazadnjaških in škodljivih družbenih silnic. O tem, kje je mesto socialistične samoupravne družbe, ne more biti dvoma, saj se vedno bolj zavedamo, da si lahko le z ustvarjalnim delom izoblikujemo novo kvaliteto življenja. Svet asocijacije svobodnih ustvarjalcev naj bi bil prihodnji človekov svet. Naši samoupravni družbeni politiki je ta cilj vodilo v konkretnih ravnanjih, ko gre za artikuliranje interesov in potreb med ljudmi oziroma skupnostmi znotraj nacionalnih in državnih meja, kakor tudi, ko gre za odnose med ljudmi, gibanji, narodi in državami človeške skupnosti. Mirno lahko rečemo, da ta cilj tako postaja karakterna poteza oziroma ekonomsko, kulturno-politično in ideološko bistvo našega družbenega življenja ter družbena in osebna človekova vrednota. Seveda bi bili naivni, če bi mislili, da z uveljavljanjem alternative svobodnega ustvarjalnega življenja ni težav. Ne poteka vse gladko, še manj pa samo od sebe. Tako so še vedno samoupravno premalo artikulirani proizvodni in delitveni odnosi, značilen je boj za finančni uspeh, za osebni standard, soočeni smo z razlikami, ki izvirajo iz dela, iz položaja v procesu dela, iz stopnje materialne in kulturne razvitosti posameznih pokrajin, območij, krajev, iz izobrazbene in splošne družbene in osveščenosti ljudi, z razmerami, ko je še možno na privatni, grupno-lastninski ali državno-lastninski ravni mani-

pulirati z ljudmi in njihovimi sadovi dela, s pomanjkanjem nekaterih eksistenčnih dobrin in preobilico drugih, z dobrinami, v katerih je sorazmerno malo ali pa prav nič domače ustvarjalnosti, s proizvodi in uslugami, ki so nadpovprečno drage in marsikdaj tudi nekvalitetne — prilagojene principu potrošništva, s pretirano proizvodnjo za človekovo življenje, obnavljanje in razvoj ustvarjalnih sil nepotrebnih dobrin: s tako imenovano produkcijo lažnih potreb, z neustvarjalno potrošniško, potratniško uporabo oziroma koriščenjem prostega časa itd. Še in še bi lahko naštevali pojave oblike delovanja objektivnih in subjektivnih silnic, ki zavirajo procese samoosvobajanja delovnih ljudi oziroma naše skupne napore, da bi iz carstva nuje čimprej vstopili v carstvo ustvarjalne svobode. Kakor se ideja o asociaciji svobodnih proizvajalcev ne prebija z lahkoto v način našega življenja, se tudi ustvarjalno delo spotika ob številne, često iste ovire. Zato boj za razmere, v katerih bo lahko vsak človek ustvarjalno živel, pomeni hkrati boj za prej omenjeno vizijo družbene ureditve. Asociacija svobodnih ljudi ni in ne sme postati ideološka fraza, ampak realna družbenoekonomska in kulturnopolitična možnost in hkrati vedno bolj tudi praksa oziroma način življenja ljudskih množic. Odločitev za samoupravljanje je prvi pomembnejši revolucionarni korak na poti v novo kvaliteto življenja. Kolikor več bo samoupravljanja v družbeni praksi, toliko bliže bomo ciljem. Samoupravljanje ni le izraz človekove svobode v urejanju lastnih in hkrati družbenih problemov, ampak je tudi način ustvarjanja novega, bolj človeškega sveta. Ustvarjanje nove kvalitete življenja s samoupravljanjem pomeni zaupanje v človeka, je dokaz resničnosti Kardeljeve misli, da si srečo lahko ustvari človek le sam, seveda ne kot izoliran, privatiziran posameznik, ampak kot družbeno bitje, kot oseba, ki svoje delo in življenje združuje in povezuje z drugimi ljudmi na načelih enakopravnosti, spoštovanja in vrednotenja vsakogar po njegovem prispevku za rast ožje in širše družbene skupnosti in s tem tudi za svoj osebni razvoj. Samoupravljanje zato ne le prebuja, ampak tudi omogoča vsakomur, da v največji meri razvije in uveljavi svoje ustvarjalne potence. delo. V obeh primerih se ljudje potrjujejo kot ustvarjalna bitja.

Ni pravega samoupravljanja brez ustvarjalne samopotrjujoče aktivnosti vsakogar, ki v njem sodeluje. Zato je tudi boj za uveljavljanje, zlasti pa razvoj samoupravljanja, ustvarjalno delo. V obeh primerih se ljudje potrjujejo kot ustvarjalna bitja. Torej gre za odnose med subjekti. Kritična analiza naše družbene prakse bi pokazala, da prav na tej točki danes poteka boj za nove odnose med ljudmi. Dejstvo je, da sistem samoupravljanja sam po sebi ne zagotavlja samoupravnih odnosov. Le-ta ne odpravlja nesamoupravne prakse avtomatično in tudi v prihodnje se bomo v organih upravljanja in telesih skupščinskega sistema še srečevali z drugačnimi odnosi. Še naprej bo treba ustvarjati objektivne pogoje za to, da bodo v sistemu samoupravljanja ljudje nastopali kot subjekt družbenih odnosov, ne pa kot nekakšen glasovalni stroj njim odtujenih sil. Prav koncepcija združenega dela je tista materialna in moralna sila v rokah delovnih ljudi, ki lahko bistveno prispeva k izboljšanju možnosti človeka, da resnično zavlada nad sadovi svojega dela, da bi bili le-ti bolj preudarno kot sedaj usmerjeni v nadaljno rast gmotnih in intelektualnih osnov za še ustvarjalnejše življenje. Zato pomeni boj za združeno delo krepitev intelektualne komponente v slehernem delu, še posebej pa odpiranje možnosti za čisto intelektualno ustvarjanje slehernemu, ki si to želi ne glede na to, kakšne so njegove poklicne oziroma delovne obveznosti v celokupni družbeni

reprodukciji. Subjekt ustvarjanja nove kvalitete življenja tako postaja množica. Njihova intelektualna prisotnost ni le vse bolj pričujoča v procesu dela in v procesu družbenega upravljanja, ampak tudi v sferi znanosti in umetnosti kot posebni vrsti dela, ki je bila dolga stoletja le stvar inteligence. Zdaj pa se vedno več delovnih ljudi ukvarja tudi s temi intelektualnimi ustvarjalnimi nagnjenji, pri čemer gre za njihovo notranjo potrebo, ne za poklicno ali delovno obveznost. Tako intelektualna ustvarjalnost postaja vedno bolj možnost za vsakogar in s tem vedno bolj splošna last in način življenja delovnih ljudi. V tej luči je treba gledati in ocenjevati našo kulturno politiko v njenih prizadevanjih za množično kulturno aktivnost delavcev, krajanov, mladine v organizacijah združenega dela, krajevnih skupnostih in šolah ter raznih društvih in organizacijah, še posebej v Zvezi kulturnih organizacij. Takšna kulturna iniciativa socialističnih sil je obrodila prve vidnejše rezultate. Kulturna stvarnost se je močno spremenila. Vse manj je kulturnega mrtvila in vse kvalitetnejša so ustvarjalna dejanja delovnih ljudi na področju umetnosti. Izboljšujejo se tako gmotni kakor tudi kadrovski in programski pogoji za njen policentrični razvoj in vsestranski utrip v slovenskem kulturnem prostoru. Ob čvrstem, ustvarjalno plodnem profesionalnem kulturno-umetniškem jedru se nenehno širi in krepi ljubiteljska tvornost, brez katere si danes ni mogoče predstavljati življenja. Človekov svet tako vse bolj postaja svet enotnosti intelektualnega in proizvodnega snovanja — svet ustvarjanja. Misel in roka se ponovno združujeta, rutina ni le izvrševalka projektov odtujenega intelekta, ampak je vedno bolj z njim spojena v enotno ustvarjalno delo. Čeprav tehnologija proizvajanja gmotnih dobrin in opravljanja nekaterih materialnih uslug mnogim ljudem še zapira pot k intelektualno kreativno poklicnemu delu, ne more zavreti procesa ljubiteljske intelektualne aktivnosti na področju umetnosti. Tako se že na nad 100.000 odraslih ljudi v Sloveniji aktivno ljubiteljsko ukvarja z ustvarjalno in poustvarjalno kulturno dejavnostjo, ne glede na vlogo in položaj v družbeni oziroma proizvodni delitvi dela. Človekov svet tako vedno bolj postaja plod intelektualnega, moralnega in praktičnega delovanja množic. Množice pri nas formalno, vedno bolj pa tudi dejansko, niso več sredstvo materializiranja idej intelektualne elite v korist formalnih ali neformalnih lastnikov sredstev, ampak so vse bolj tudi stvarno nosilke oziroma kreativne ustvarjalke materialnih, političnih in kulturnih osnov lastnega življenja in razvoja. Ob tem velja pripomniti, da s socialistično samoupravno družbeno oziroma kulturno politiko, ki izhaja iz kritike in boja zoper stvarnost, ki ljudem ne dopušča ustvarjalnega življenja in upravljanja z rezultati takšnega življenja, v boju zoper tisti del stvarnosti, ki ovira proces oblikovanja svobodnih proizvajalcev, lahko prispevamo predvsem k širjenju pogojev za ustvarjalno življenje, za razvoj ustvarjalnih sposobnosti delovnih ljudi, ne moremo pa samo z njo zagotoviti ustvarjalnosti. Naložba v ljudi in za ustvarjalnost ugodne materialne in družbene razmere — tudi na področju teorije in kritike — je vse, kar lahko samoupravna, družbenokulturna politika naredi za prebujanje, širjenje in rast ustvarjalnosti. V zvezi s tem lahko naše dvodnevno posvetovanje razumemo kot prispevek tiste družbene in kulturne politike, ki se zaveda pomena ustvarjalnosti v oblikovanju človekovega sveta, še zlasti, ker so danes v svetu še produktivne tudi tiste sile, ki so zoper podružbljanje ustvarjalnosti oziroma so si ustvarjalnost, zlasti na področju raziskovalnega dela in umetnosti,

podredile v skladu z interesom po ohranjanju oblasti nad človekom in njegovim delom.

Tovarišice in tovariši, dovolite mi, da vas ob začetku posvetovanja v imenu organizatorjev toplo pozdravim in zaželim uspešno delo. K temu bo gotovo pripomoglo tudi delovno predsedstvo, ki ga predlagam, in sicer v naslednji sestavi:

Vojan Rus — predsednik sekcije za estetiko SFD
Anica Lapajne — vodja MC — Ljubljana
Valentin Kalan — predsednik slovenskega fil. društva
Aleš Erjavec — tajnik sekcije za estetiko SFD
Bogdana Herman — sekretarka sekcije za kulturo pri MC CK ZKS

Referati I

Ustvarjalnost in dogma

mag. ALEŠ ERJAVEC

Če se sprašujemo o zvezi in odnosu med ustvarjalnostjo in dogmo, to pomeni, da se sprašujemo o dveh pojmih, ki sta dobila današnjo vsebino predvsem v novoveški filozofiji in v krščanski teologiji.

Pojem dogme uporabljamo danes predvsem v dveh povezavah. Najprej v religiji, kjer pomeni versko resnico, ki ne dopušča dvoma, in nato v znanosti, kjer pomeni trditev, ki temelji na avtoriteti, ne pa na argumentih znanstvene resnice. V novejšem času se je pojem dogme uveljavil predvsem v zvezi s politiko, namreč s politiko kot prisilo in manipulacijo z ljudmi ter v vseh tistih njenih povezavah oz. tistih vidikih, ki jih takšna politika vsiljuje drugim sferam družbene dejavnosti.

Na kratko lahko rečemo, da pomeni danes dogma dvoje: (1) že obstoječo vrednoto ali normo, na katero zvedemo vse novo, in (2) normo, ki ne prenese in ni podvržena racionalni in znanstveni kritiki in ki ne dopušča dokazovanja.

Pojem ustvarjalnosti je tesno povezan s krščansko teologijo, čeprav se pojavi že v antični filozofiji in to predvsem pri Aristotelu, kjer bi ga lahko označili kot prehod iz možnosti v dejanskost, v kasnejši filozofiji pa tudi kot prehod iz zamisli v zamišljeno. To bi pomenilo upredmetenje zamišljenega in nezavednega v njuni dialektični povezavi in prehajanju. Slednje bi na drug način lahko izrazili tudi s Freudovo zastavitvijo primarnega procesa, ki pomeni interferenco zavednega in nezavednega oz. znanega in neznanega.

Preden preidemo k vprašanju ustvarjalnosti in dogme v umetnosti, se moramo osredotočiti na sam *pojem ustvarjalnosti*. Pojem ustvarjalnosti, kot je bil zastavljen v zadnjih stoletjih, je, kot vemo, problematičen, in to zato, ker je vezan na smisel, kot mu ga je pripisala krščanska dogmatika in v skrajni konsekvenci že tudi Aristotel, pri katerem je tudi vezan na obstoj boga. (Vendar pa naj k temu dodam, da Aristotelu sploh ne moremo pripisovati današnje vsebine pojma »ustvarjalnost«, saj gre pri njem za izraze, kot so »enérgeia« in »entelécheia«, torej za términe, pri katerih ne nastopa vprašanje zavestnosti in prilastitve zamisli in zamišljenega.)

Bistveni očitki, ki jih lahko postavimo današnjemu konceptu ustvarjalnosti, so sledeči: da je takšna ustvarjalnost ustvarjanje iz zamisli, ki je človeku, avtorju, subjektu, stvarniku vedno povsem zavedna in je vedno navzoča že tudi kot

refleksija. To pomeni, da se zamisel v predmetu te zamisli, se pravi v predmetu, ki naj bi bil ustvarjen, pojavi v popolnoma identični obliki, ali povedano drugače, ta predmet na nek način v celoti obstaja že prej. To pojmovanje ustvarjalnosti med drugim predpostavlja absolutno svobodo in absolutni subjekt, svobodo, ki je svoboda razuma ali bolje duha, ki je čista, povsod navzoča duhovnost in je le kot taka duhovnost tudi svobodna.

Delno vzporednico temu pojmovanju — vsaj kar zadeva njegove posledice za razumevanje umetnosti — lahko najdemo tudi pri Platonu, kjer je ideja vedno navzoča že vnaprej, iz tega pa izhaja tudi teorija mimetične umetnosti. Čeprav se to sliši nekoliko paradoksno, to pomeni, da zanikanje ustvarjalnosti v opisanem pomenu besede sploh šele omogoča realnost same umetnosti in sploh kakršnegakoli ustvarjanja. To pa, če gremo še korak dalje, seveda tudi pomeni, da ravno zanikanje takšne ustvarjalnosti sploh šele omogoča ustvarjalno upredmetenje. Nekaj ustvariti pomeni s pomočjo danega materiala in preko dialektične povezave zavednega in nezavednega producirati predmet ustvarjanja in to tako, da ga upredmetimo. Gre torej v bistvu za koncept produkcije. Vendar pa to še ne pomeni, da je to upredmetenje že tudi ustvarjalnost, saj vsa produkcija nikakor ni ustvarjalnost.

Dogma je v umetnosti navzoča »od zunaj«, izven njene lastne neposredne sfere, in to predvsem preko najrazličnejših oblik ideologije, katere izvor je družba ali bolje neki njen segment.

V sami umetnosti ne moremo govoriti o dogmi, ki bi bila inherentna umetnosti kot taki. Znotraj same umetnosti se sicer dogaja, da se določena umetniška oblika ali smer zdogmatizira in da na njeni osnovi novi ali stari avtorji ali estetika ali družbene skupine vrednotijo, presojajo in ocenjujejo — ter tudi sankcionirajo — novonastajajočo umetnost. Toda tu gre v resnici za estetsko normo, ne pa za pravo dogmo. »Živo umetniško delo vedno oscilira med preteklim in prihodnjim stanjem estetske norme: sedanjost, s katere zornega kota jo zaznamo, občutimo vedno kot napetost med preteklo normo in njenim neupoštevanjem, ki mu je namenjeno, da postane stalni del prihodnje norme.«

V nasprotju z normo, ki je lahko racionalno zastavljena oz. utemeljena, in za katero ni nujno, da je eksplicitno izražena, mora biti dogma nujno izražena eksplicitno ali mora biti vsaj jasno prisotna v zavesti, pri čemer pa ne more biti racionalno zastavljena oz. utemeljena. Dogma je povezana s tistimi nosilnimi ideološkimi sestavinami zavesti vsakega družbenega razreda ali družbene skupine, ki so nujne za njun položaj in brez katerih bi razred ali skupina propadla ali pa bi temeljno ogrozila svoj položaj. Dogme so tako proizvod in izraz nujno nereflektiranih temeljev, ki so neizogibni za nek razred ali družbeno skupino. Teh temeljev nek razred ali družbena skupina ali njuni člani ne morejo spoznati za resnico, ne da bi s tem prenehali biti to kar so, ali da ne bi pričenjali postajati nekaj drugega. Ti temelji ali posledice teh temeljev se razkrijejo v svojih učinkih, med katere spadajo tudi dogme kot pojavne in posredovane oblike zakritih temeljev.

Dogma je bila v tem, kar imenujemo danes umetnost, skoraj vedno navzoča. Navzoča je bila ali kot religiozna ali politična dogma in le na osnovi ene izmed teh dveh tudi kot možna estetska »dogma«. Razlika med možno estetsko »dogmo«

v opisanem pomenu in estetsko normo je v tem, da gre pri normi med drugim za institucionalizacijo starega, torej sedaj estetsko normativnega, ki pa še omogoča koeksistenco starega in novega, čeprav je pri tem staro v podrejenem položaju. Nasprotno pa t. im. estetska dogma ne dopušča koegzistence. Ali vlada ali propade. In v celoti propade šele takrat, ko je poražena *temeljna,* t. j. družbena ideološka dogma. Šele tedaj pade celotna umetniška smer ali vsaj njena estetika, ki jo je ta temeljna dogma preko estetske »dogme« utemeljevala. Najočitnejši primer tega je estetika socialističnega realizma.

Temeljna dogma podreja umetnost svojim specifičnim interesom, čeprav je seveda tudi res, da dogma kot taka nima lastnih in sebi imanentnih interesov, saj je dogma sama le proizvod interesa. Dogma umetniško ustvarjanje enostavno zreducira na tiste interese, prek in iz katerih ona sama, kot dogma, izhaja, s čemer odvzema umetnosti njene lastne cilje, in njen, njej relativno imanenten način udejanjanja. Pri tem skuša lastne cilje, oziroma cilje katerih izraz in del je ona sama, prikazati kot cilje, ki so imanentni sami umetnosti. Priče smo zakrivanju dogme, oziroma novi obliki posredovanosti ideologije in njenih družbenoekonomskih temeljev.

Umetniška ustvarjalnost kot normativnost je le ena izmed oblik ustvarjalnosti kot ustvarjanja in produkcije. Njena specifičnost je v tem, da je pretežno nereflektirana in nediskurzivna in *v tem* pogledu močno podobna dogmi. Razlika med njima pa je v tem, da je dogma sicer racionalno razložljiva, da pa ne sme biti racionalno razložena, kajti s tem bi se ukinila, saj bi razkrila svoje bistvo, tj. da je pojmovna oblika nečesa drugega. Nasprotno pa umetnost sicer sme biti racionalno razložena, a to ne more biti, ker z refleksijo izničimo njeno neposrednost. To ne pomeni pohvale iracionalizmu; gre namreč za to, da umetnost kot ustvarjalnost po refleksiji in analizi obstaja naprej — tako kot lahko na podoben način naprej obstaja tudi estetska ali moralna norma — medtem ko je dogma s taistim dejanjem teoretsko izničena in vsaj na tej ravni tudi ukinjena in onemogočena.

To pomeni, da ustvarjalnost ne more biti dogmatska in da je posledica prenosa dogme v ustvarjalnost predvsem onemogočenje same ustvarjalnosti; iz tega po mojem mnenju tudi izhaja, da umetnost potrebuje kritiko in historično raziskavo same sebe, kajti ti dve jo lahko varujeta pred prenosom ideološke dogme v umetnost ter razkrivata tudi racionalno jedro te dogme same.

Ustvarjalnost in delo

dr. ANTON TRSTENJAK

Vsaka ustvarjalna dejavnost je posebne vrste delo. Zato mora biti delo izhodišče za razlago ustvarjalnosti. Na to je menda prvi sistematično opozoril sovjetski psiholog S. L. Rubinstein. Velja pa tudi obratno: vsako pravo delo je v jedru že ustvarjalno, ali bolje, je izraz človekove ustvarjalnosti. Zakaj? Ker človekovega dela ne poganja samo moč telesnih mišic, marveč hkrati »prosta predstava namena«, ki ga ima delavec pred očmi. »Predstava gre pred delovanjem«, pravi Rubinstein.

Ni nobenega še tako »izključno« mišičnega dela, ki bi ga hkrati ne poganjala predstava namena ali cilja, za katerim se delavec poganja in v katerem najde tudi nagib (motiv), da sploh dela. To se pravi: ni nobenega izključno ročnega dela, ki bi ne zahtevalo obenem vsaj minimalnega predstavnega in prek njega umskega dela. Kar tradicionalno ustaljena ločitev telesnega dela od umskega je torej že v osnovi brez osnove. Človek se čudi, kako so mogli psihologi in njim sorodni misleci toliko deset in stoletij viseti na tako neutemeljeni postavki. Razlagamo si jo lahko edino kot posledico prevladajočega gospodarsko socialnega stanja, v katerem je zijal kar pravi prepad med ročnim in umskim delom oziroma njenimi nosilci.

S to notranjo zakonito povezavo med telesnim in duševnim delom pa je obenem podkrepljena še druga zakonitost, namreč da človek z delom oblikuje ne samo svet okrog sebe, marveč tudi svet v sebi, svojo osebnost. Če namreč to velja že za zgolj telesni vidik dela, o katerem vemo, da vtisne vsakemu delavcu svoj pečat in ga preoblikuje v »tipičnega predstavnika«, saj mu oblikuje tudi dlani in roke, hojo, celotno postavo in obraz (zoran, zagorel itd.), moramo še bolj poudariti oblikovalno silo človekove predstave in misli.

Človek z delom ne oblikuje samo zunanjega sveta, marveč tudi notranji svet svoje osebnosti.

Človek je edino bitje, ki ga spoznanje spreminja. Misel človeka oblikuje. Idealistični filozof Nikolai Hartmann nima prav, ko pravi, da »kaže bitje vse premagujočo neprizadetost glede na spoznanost«. Za človeka to ne velja. Zanj ni vseeno, ali ga kdo spoznava in ali sam koga spoznava.

Človek kot delavec in mislec ni morebiti le nekakšen katalizator, kakor ga poznamo v svetu kemije, da bi spreminjal s svojim delovanjem druge snovi, ne

da bi se pri tem sam spreminjal. Ne, človeško bitje je kar alergično občutljivo za to, ali ga kdo spoznava in kako ga spoznava ali spoznava in kako spoznava. Ni velikanske razlike samo med džunglo in modernim velemestom, ampak prav tako med nepismenim primitivcem, ki živi »tjavdan« in med ustvarjalnim kulturnikom, ki veliko misli. Misel človeka dobesedno »preobrazuje« ali izobrazuje; z miselno dejavnostjo človek ne spreminja samo obličja zemlje, temveč tudi svojo podobo. To je v bistvu isto, kar je povedal že Karl Marx, da je delo ustvarilo človeka.

O mišljenju pa smo že ugotovili, da je že v svojem jedru ustvarjalno; vse to v moči njegove simbolične semantične dejavnosti. Z mislijo ustvarjamo vmesni svet med subjektivnim in objektivnim svetom, med človekom in stvarnostjo, ki ga obdaja. Živali potrebujejo neposredni fizični kontakt s svetom in z njegovimi stvarmi; človek pa razen neposrednega zadoščevanja biološkim (gonskim) potrebam kontaktira s svetom in njegovimi stvarmi po simbolično miselnem kontaktu. Človek živi predvsem v simboličnem svetu jezika, misli, socialnih sistemov, znanosti, tehnike in umetnosti. Tudi njegov fizični svet z neposredno okolico v stanovanju pa vse do knjig in avtomobilov in bomb je materializacija njegove simbolične dejavnosti. Zato je v jedru že vsako še tako preprosto umsko delo hkrati ustvarjalno.

Ker pa je misel (predstava) kot motivna in usmerjevalna sila vsebljena v vsakem telesnem delu, zato je že v moči te misli tudi vsako telesno delo vsaj v najpreprostejši in najmanjši količini — ustvarjalno. Specifično človeško delo, ki bi ne bilo niti minimalno ustvarjalno, je protislovje v samem sebi.

Iz tega sledi, da je že vsak ročni, telesni delavec hkrati umski delavec in zato ustvarjalen vsaj v najosnovnejšem pomenu besede.

Še globlje moramo poseči. Delavec je ustvarjalen tudi kot ročni telesni delavec, kolikor pač smemo ta vidik metodično osamiti od predstavno miselnih funkcij, ki spremljajo vsako delo. Saj je človek prav s fizičnim posegom v naravo dobesedno preobrazil svet okrog sebe in ustvaril na vseh kontinentih velikansko stavbo civilizacije: skrčil gozdove, obdelal ravnine, pozidal mesta, utesnil, spremenil in zajezil tokove rek, prepredel zemljo s cestami, jo prevlekel z umetno snovjo itd. To je svet civilizacije, ki je dobesedno nekaj »novega«, česar prej ni bilo; površina zemlje kaže danes pod vplivom človekovega civilizatoričnega dela docela drugačno podobo, kot pa jo je imela, dokler je bila prepuščena zgolj delovanju naravnih sil in njenih oblikovalnih vplivov (erozije, klime itd.).

Kako je prav telesni delavec s svojim telesnim oblikovanjem sveta in sebe res ustvarjalen, vidimo iz kulturno zgodovinske in evolucijske primerjave človeka z živaljo. Kar so živali dosegle z evolucijo v različne vrste (species), to je človek dosegel z ustvarjanjem različnih kultur. Namesto da bi v svojem razvoju prehajal iz ene vrste v drugo, kakor to vidimo v živalskem svetu, se je dvigal, spreminjal in diferenciral iz ene kulture v drugo.

Človek edini je spremenil evolucijo v zgodovino; to pa z delom. Živalstvo merimo po geoloških dobah v milijonih let, človeštvo pa v zgodovinskih obdobjih s skokovitimi vzponi v nekaj tisoč letih. V ozadju tega zgodovinskega razvoja je tudi anatomsko fiziološki razvoj telesnih organov. Živali so si ob svojem razvoju v različne vrste tudi različno specializirale svoje telesne organe: ene za življenje na

kopnem, druge v vodi in v zraku, ene za hojo, druge za plezanje itd. Edino človek nima svojih telesnih organov specializiranih za noben izključni način življenja. Pač pa zmore z močjo svojih misli ob pomoči telesnih organov svoje življenje prilagoditi ne samo na kopnem, marveč tudi v vodi in zraku, da, v najnovejših pridobitvah celo v vesolju, zunaj atmosfere Zemlje in njene težnosti. Zato antropologi pravilno ugotavljajo, da je edina človekova specializacija v izredno močnem razvoju velikih možganov z obema hemisferama, česar pri nobeni živalski vrsti ne srečujemo, tako da sodobni avtorji (npr. H. Spatz) govore že o »razantnem razvoju neokorteksa«, kjer gre že za progresivno neokortizacijo kot najnovejšo fazo hominizacijskega procesa.

Če ugotavljamo, da je predhodnica vsakega telesnega dela predstava ali misel, s tem obenem povemo, da je homo faber, telesni delavec že od vsega začetka hkrati homo sapiens; obenem pa s tem potrjujemo, da se homo sapiens razvija še naprej, da se s progresivno hominizacijo napoveduje bitje »homo futurus«, kakor ga je imenovala leta 1964 pariška Société d'Anthropologie.

Edino v tej luči si lahko pravilno razložimo tudi začetke človekove civilizacije in njegovega razvoja, ki naj bi bil na črti homo faber — homo sapiens. Le če sta nastopila oba hkrati, se pravi, če je bil homo faber obenem tudi že homo sapiens, ne zaidemo v protislovni segressus in infinitum, v katerega so zašli nekateri antropologi, ki so si skušali razložiti, kako je človek prišel do izdelave prvega obdelanega orodja.

Takole so sklepali: za obdelavo prvega orodja je potreboval človek — arhantropin — že orodje; toda za to orodje je moral imeti zopet orodje; in tako nazaj v neskončnost. Iz tega protislovnega povratka v neskončnost ob ugotovitvi, da je človekova edina specializacija razvoj velikih možganov, ki mu omogočajo univerzalnost funkcij, obenem ugotovimo, da je prav v moči teh svojih možganov videl ob univerzalnosti pojavov, pred katerimi se je znašel sredi sveta, tudi univerzalno orodje za vse, ali bolje, univerzalne možnosti za vsa potrebna orodja. Tako je neobdelano kost ali kamen drgnil ob ostrino žive skale, da jo je bodisi opilil bodisi priostril ali prerezal; tako mu je kotanja vode v ilovnatih tleh, v drevesnih skorjah ali v lupinah sadežev ponujala prve modele za posode itd.

Potreba neskončnega povratka, v katerega naj bi bil zajet homo faber pri izdelovanju prvega orodja, je podobno zmotna misel, kakršno smo srečali pri pretiranem dualizmu med subjektom in objektom, ko naj bi se tudi homo sapiens znašel v potrebi neskončnega povratka, kadar se zavestno refleksivno vrača na svoje misli in jih napravi za svoj objekt.

V obeh primerih zaidejo avtorji v to protislovnost predvsem zato, ko razdvajajo človeka v delavca (homo faber) in misleca (homo sapiens), ali pa postavljajo pretiran dualizem med človekom in svetom, subjektom in predmetom. Človeka kot delavca — ustvarjalca je treba pojmovati celovito: sam v sebi je celota, ki ne potrebuje regresa niti v neskončnost nečesa »prvega« niti v neskončnost nečesa »drugega«. V tem se razodeva zanimiva dialektična napetost: ker vidi vesoljnost predmetov, vidi tudi sebe, ne da bi moral pri tem videti sploh kak predmet; ker vidi vesoljnost predmetov, ni odvisen od nobenega posameznega predmeta, marveč je lahko sam sebi predmet in zato tudi sam sebi zadošča; sam sebe v delu poganja kvišku v vedno številnejšo specializacijo svoje delavnosti.

Ker je torej v vsakem telesnem delu že imanentno vsebljeno tudi umsko delo, zato je vsak telesni delavec v principu tudi že ustvarjalni delavec. Ta trditev dobi svoje potrdilo v obratnem dejstvu: tudi vsako umsko delo zahteva za svojo učinkovitost hkrati telesne gibe in kretnje, skratka telesno delo, vsaj v nekem najmanjšem obsegu. Ni nobenega duhovnega dela, ki ne bi izčrpalo tudi telesnih moči. Skratka: pri vsakem bodisi telesnem ali duševnem delu je zaposlena celotna človekova osebnost.

V tem so načelne podlage za postavko, da je tudi »navaden ročni delavec« lahko ustvarjalen, vsaj v najširšem, recimo osnovnem pomenu besede, da torej glede ustvarjalnosti ni kvalitativne razlike med navadnim delavcem in med genialnim vrhunskim ustvarjalcem.

Če pa nadaljujemo z razglabljanjem in se obrnemo na konkretna področja telesnega dela, moramo odkriti, kajpada tudi tu različne stopnje ustvarjalnosti: od najnižje, komaj zaznatne, ki je praktično enaka ničli, pa vse do občudovanja vredne spontane izvirnosti in iznajdljivosti v načinu in uspehu dela.

Menda je bil Abraham Maslow prvi psiholog, ki je začel načrtno opozarjati na ustvarjalno delo preprostega vsakdanjega delavca. Govori o ustvarjalnosti žene, ki zna dobro kuhati (saj govorimo danes že o posebni vrsti kulinarične umetnosti, torej ustvarjalni iznajdljivosti), ki pa je obenem dobra mati, potrpežljiva gospodinja in žena, ki »zna moža narediti«. Vse to je v skladu s pregovorom: »Žena naredi moža«. To se pravi: žena zna iz človeka, ki bi bil sicer pokveka ali packa ali nepridiprav, narediti resnično osebnost, česar sam iz sebe ne bi zmogel. In vendar gre pri tem pogosto za »navadno delavko«, ki pa s svojo osebnostjo izžareva resnično ustvarjalno silo. Tako utegne biti torej kreativna, medtem ko druga, ki »dela pesmi«, ni kreativna.

Tudi »navadna šivilja« utegne biti v svojem delu kreativna, ko zna iz pomanjkljivega materiala narediti obleko »brez napake«. Isto velja za vse vrste obrti; po tej iznajdljivosti so se tudi že od nekdaj razločevali »odlični mojstri« od zelo povprečnih. Tudi kirurg je lahko v svojem delu ustvarjalen, ko je večkrat postavljen pred nepredvidene težave, ki jih še ni srečal niti v teoriji niti v praksi, pa čeprav ni napisal nikoli nobene razprave. Rešiti življenje bolniku, ki je »inoperabel«, je nedvomno bolj ustvarjalno delo, kot pa napisati teoretično medicinsko razpravo, ki ni nikoli nikomur nič koristila.

Sicer pa se nam ustvarjalnost delovanja razodeva najbolj očitno že ob neposrednem opazovanju, kako ročni delavec opravlja svoje delo. Ko vrtnar, čeprav morda »nekvalificiran«, obrezuje sadno drevje, pri tem sproti razmišlja, katero vejo sme ali celo mora odrezati, kako daleč naj sega njegov »očiščevalni poseg«. Isto velja celo za danes že zastarel način — kopi v vinogradu: ne zna vsak pravilno očistiti debla divjih koreninic; podobno velja za pravila obrezovanja trte, kako nizko sme odrezati, koliko »oči« ji naj pusti, vse glede na individualno moč, starost in vrsto trte, pa tudi glede namenov, ki jih ima vinogradnik z njo. Vse to delajo »navadni« delavci, ki so zvečine »brez kvalifikacije«, z golo prakso, priučeni, in vendar morajo pri tem misliti; in od njihove pravilne »rešitve problemov« so odvisni rast trte ter pridelek in napredek vinograda. Kdor to nevešče opravlja, lahko vinograd v kratkem uniči; izgovarja se na slabe letine in vremenske ujme,

ne vidi pa prek mejaša svoje pameti in svojega vinograda, da njegovemu sosedu vinograd pod istim nebom odlično uspeva, ker ga je pač obdeloval z bolj razvitim ustvarjalnim čutom.

Ali pa posezimo na še bolj preproste dejavnosti! Vsakdo je lahko že opazoval, kako navadni »nekvalificirani« delavci brez žerjavov ali drugih mehanskih priprav nalagajo na voz npr. debele hrastove hlode ali sode vina ali obratno: kako take težke tovore razkladajo z voza itd. Pri vseh takih opravilih so ti delavci prisiljeni, da si sproti »iznajdejo« sredstva, ki jim pomagajo do cilja. Zanimivo je še opazovati, kako se med njimi, ko akcija ne gre dobro od rok, oglasi jecljač, ki ga imajo vsi malo za »to-to«, in jim svetuje, kako naj akcijo izvedejo, in vsi ga ubogajo; na mah je isti človek zanje avtoriteta, ker že vedo, da je bolj iznajdljiv kot vsi drugi; v njem je ustvarjalnost za razred višja kot pri vseh drugih.

Že pri »navadnem cepljenju drv, ki je prototip nekvalificiranega dela«, vidimo očitne razlike: slabotni deklici je šlo to delo od rok z lahkoto »kot pesem«, močnemu dedcu ob njej pa le s težavo, ker ni imel »oči«, da bi videl, kako najprimerneje nastavi poleno, s katere strani naj se ga loti, kako potekajo drevesne žile, kdaj je treba sekiro obrniti in udariti z glavo ob tnalo, po kakšni metodi naj se loti grče itd.; vse to je deklica ob njem s pravo lahkoto zadevala v živo, porabila manj telesne moči in prikazala večjo strokovnost. Ta mož je bil dobesedno pravi »težak«, manjkala mu je prožnost predstave, ki naj bi šla pred mišičnim naporom in udarcem sekire, tiste predstave, ki jo psihologi ustvarjalnosti odevajo v učene izraze »stvariteljska domišljija«, »inspiracija« ipd. Da, celo pri cepljenju drv je potrebna porcija inspiracije, ker sicer vse preveč trpi transpiracija.

Da sklenemo: dokler psihologi ne bodo začeli z ustvarjalnostjo in njenim procesom že pri navadnem delavcu, tako dolgo bodo zaman iskali »kamen modrecev«, ki naj bi jim odkril »skrivnosti ustvarjalnosti«, kakor da gre pri tem še vedno za nekaj izrednega, kar sega malone že v mistične višine; ta kamen modrecev namreč drži v rokah navaden delavec, kajti homo faber je bil že izza predavnine homo sapiens in obratno — v eni osebi.

Posebnosti slovenske literature

dr. DIMITRIJ RUPEL

Pričujoče razmišljanje se seveda opira na ugotovitve in stališča, ki sem jim zapisal v nekaterih obsežnejših razpravah in sestavkih o slovenski literarni problematiki; vendar se skuša na tem mestu še posebej izostriti in razviti v smer, ki morda privede do spoznanja o splošnejših (tedaj ne samo literarnih) razsežnostih slovenskega življenja. Predvsem mi gre za primerjavo položaja in pomena, ki ga imata za Slovence (in druge narode) literarni poklic in pravzaprav leposlovno delovanje v celoti. Pri tem nočem skrivati navdiha, ki sem ga bil deležen — po eni plati — s strani *sociološke,* po drugi s strani *primerjalne* vede. Posebnost, o kateri je govor, je razvidna v primerjavi s t. i. *svetovno* literaturo in položajem le te v ustrezajočih družbenih (pravno-političnih, ideoloških . . .) kontekstih. S svetovno literaturo tu seveda mislim na evropsko literaturo in na tisto, ki je nastala v neposrednem dialogu z njo. Za Slovence so bile v preteklosti pomembne predvsem zveze s književnostmi v nemškem, ruskem, angleškem, francoskem in italijanskem jeziku. (Dejstvo, da je pojem svetovne književnosti v konvencionalni rabi tako rekoč izčrpan z zgoraj navedenimi jeziki, je pač rezultat ali dediščina imperializma tudi v področju umetnosti.) Slovenska literarna produkcija je z ozirom na svetovno v izrazito *podrejenem* položaju; v njej je mogoče zaznati značilnosti kolonialnih književnih razmer. Kolikor je po eni strani mogoče trditi, da slovensko leposlovje pripada tradiciji evropske (t. j. »svetovne«) kulture in literature, tako je mogoče reči tudi to, da ga marsikaj povezuje z usodo ne-evropskih literatur, torej tistih, ki so nastale ali nastajajo v t. i. tretjem svetu, v naročju oz. sponah kolonialnih kulturnih razmer. (Nekatere sodobne težnje po povezovanju s kulturami in umetniškimi institucijami dežel »tretjega sveta« so tedaj razumljive in upravičene — le če niso nekoliko zakasnele!?) Naj mi bo na tem mestu dovoljena raba Marxovega jezika: literarne proizvajalne sile, ki jih je slovenskim proizvajalcem narekoval njihov položaj znotraj evropskega kapitalistično-kolonialnega sistema, so v določenem času ustrezale ravni slovenskih družbenih odnosov; v nekem trenutku pa so se spremenile v okove, spone, in začelo se je obdobje konfliktov, revolucionarnih sprememb in emancipacije. Slovenske literarne proizvajalne sile so se razvile do takšne stopnje, da jim obstoječi odnosi niso več ustrezali: zastavilo se je vprašanje kompletne slovenske kulture, njene samostojnosti in *posebnosti.*

Ta teza pa je povezana tudi s precejšnjimi komplikacijami. Zastavlja se namreč vprašanje, koliko je slovenska kulturna emancipacija še vedno refleks, *odraz* kapitalistično-kolonialne situacije, in koliko je potrebno uvesti v raziskovanje slovenske literature še neke dodatne pojasnjevalne modele. Znano je namreč, da se je slovenska literarna produkcija v sredini 19. stoletja podredila nacionalnemu boju, ki je sam po sebi pojav kapitalističnega sistema, oz. je rezultat višje, nove stopnje razvoja kapitalizma (cf. Kardelj, *Razvoj*). Po drugi strani bi bilo mogoče na podlagi analize vrste slovenskih literarnih del tja do prve svetovne vojne skleniti, da smo Slovenci v določenem pogledu — v razmerju do svetovne literature — tudi *nazadovali*. Nacionalna emancipacija je povzročila delno podreditev lokalnim, »borniranim« razmeram; preureditev literarnega trga, zamenjavo publike (kmetstvo), prevzem vzgojno-izobraževalnih nalog, ideologizacijo, tendenčnost, mitizacijo itn. Čeprav se ugotovitev na prvi pogled kaže absurdna, je emancipacija (osvobodilni boj Slovencev kot izkoriščanega kolektiva) začasno odvrnila slovenske (literarne) izobražence od socialnih vprašanj. Notranji spori so se morali umakniti zunanjim. Čeprav je Levstika nujno potrebno smatrati kot pobudnika notranje diferenciacije (zahteva po kritiki, po eliminaciji »slogaštva«), on sam in njegovi nasledniki (Jurčič, Stritar, Kersnik . . .) še dolgo časa reproducirajo stare odnose, ki se manifestirajo v rabi mitologije, kolektivnega subjekta, socializiranega posameznika, v izpostavljanju družinske idile, »srečnih koncev«, temeljne *liričnosti* kot nasprotje dramatičnosti itn. V kontekstu teh ugotovitev se pokaže kot problematična teza o neposrednem vplivanju »tujih« vzorcev na domača dela. Domača dela prejkoslej jemljejo iz »svetovne literature« le posamezne sestavine in zgolj tiste, ki jih je mogoče primerno aktualizirati, prirediti za domače potrebe.

Lahko bi rekli, da se postavitev samostojne slovenske literature kaže na dva načina:

1. na način konflikta s širšo vladajočo ideologijo evropskega oz. svetovnega kapitalizma-kolonializma (zoper Avstrijo, nemške institucije, ekspanzijo mednarodnega kapitala . . .);

2. na način sporazuma z vladajočo ideologijo domačega kapitalizma — ki je seveda povezan s svetovnim, vendar na kompleksen način; kar pomeni izključitev iz boja svetovnega proletariata oz. napredne inteligence in seveda iz skokovitega razvoja literarnih proizvajalnih sil.

*

Pogosto razpravljamo o problemih: *zaostajanja* spričo svetovne literarne proizvodnje, *neprimerljivosti* domače in tuje književnosti. Poleg banalnih praktičnih obstajajo za to še drugi, bolj temeljni razlogi. V bistvu je nemogoče reči, da so slovenski pisatelji, tudi tisti pred Cankarjem, neinformirani o svetovni produkciji. To da izbirajo za »presaditev« avtorje, ki so po sto ali tudi več let »stari« (npr. Goldsmith, Goethe-Werther), tedaj v evropskem prostoru neaktualni; ali da sodobne avtorje primerno modificirajo (Turgenjev), je mogoče pojasniti na več načinov; najverjetnejši pa je tisti, ki razume napore slovenskih avtorjev v

smislu doseganja kompletnosti in paritete slovenske literature. Dohitevanje in hkratno zaostajanje? V bistvu gre pri delovanju naših pisateljev za poskus kompletiranja celotne literarne zgodovine, za »skrajšano« varianto celotne zgodovine, kamor sodi tudi klasika. Eni generaciji je naloženo, da opravi delo, ki so ga v drugih kulturah opravljale številne generacije. V bistvu sploh ne gre za počasnejši ampak za hitrejši tempo razvoja, le da je razdalja, ki jo je treba »prehoditi«, tako zelo dolga. Po drugi strani je treba vedeti, da »samostojnost« po naravi stvari zahteva nekakšen odmik od »tujega« in »na tujem aktualnega oz. relevantnega«. Odmik od tujega je dosežen tudi s časovno distanco, ko neko konkretno tuje delo že dobi značaj univerzalnosti in »domačnosti«. »Presajanje« je mogoče šele, ko neko tuje delo postane splošna last. Ne nazadnje je treba vedeti, da marsikatera dela, ki jih presajajo slovenski literati v zadnji polovici 19. stoletja, sodijo med dela, ki pripadajo pred-meščanski, celo fevdalni ali skratka glede na kapitalizem reakcionarni ideološki usmeritvi. Sovražniki naših sovražnikov so naši prijatelji! Hipotezo, da so slovenske razmere v resnici predkapitalistične (patriarhalizem . . .) bi bilo s tem v zvezi treba seveda podrobneje raziskati. Jasno pa je, da je z vidika svetovnih gospodarskih in kulturnih procesov slovenski nacionalizem do določene mere tudi reakcionaren.

Glavna posebnost slovenske literature je seveda njen *jezik*. Kot je očitno, da je zapis tega jezika v literaturo sam po sebi dogodek, ki navdaja s ponosom in zmagoslavjem (tega zmagoslavnega občutka slovenskim pisateljem ni mogoče prikriti in ga je mogoče zaslediti v številnih literarnih delih; torej je njihova »epičnost« — pri čemer imam v mislih notranjo neproblematičnost, kar ni v nasprotju s prej omejeno »liričnostjo« — tudi posledica tega zmagoslavja), se tako rekoč istočasno pojavlja tudi občutek nezadoščenosti in prikrajšanosti. Ta nezadoščenost oz. prikrajšanost se seveda ne kaže samo v literaturi (čeprav se v njej nemalokrat — iz razumljivih razlogov — tudi prikriva), ampak tudi v splošnem ljudskem čustvovanju, ki je proizvedlo ljudske pesmi in mite, kakršen je mit *Lepe Vide*. Domači jezik je po eni strani — tako kot urejena domačija — zaščita in varstvo, po drugi strani pa zid in pregrada. Tujina je po eni strani strašna, po drugi pa tudi privlačna. Še posebej mora to veljati za občutljive in prodorne ljudi, kakršni so pisatelji. Slovenstvo je tedaj *problem*. Ta problem je navzoč skozi vso slovensko literaturo in celo v esejistiki in sociologiji, o čemer pričajo tako moderni primeri, kot je polemika med Vidmarjem in Kardeljem-Brodarjem v zvezi s »Kulturnim problemom slovenstva« pa kasnejša Kardeljeva oz. Speransova knjiga, zaplet v zvezi z Louisom Adamičem in Otonom Župančičem, prepir med Cankarjem in Župančičem zaradi Cankarjevega »nihilizma« itn. Tedaj bi morali reči, da je ena posebnosti slovenske književnosti tudi njena obsedenost od nacionalnega problema, ki meji na šovinizem in rasizem (»zamorec« v Lepi Vidi).

Naslednja važna posebnost, ki jo — že spet — lahko izluščimo iz številnih variacij na temo Lepe Vide, je *generacijski konflikt*. Tudi ta problem je domala strastno obravnavan v slovenskem leposlovju in v kulturni politiki (staroslovenci — mladoslovenci, Cankar, Podbevšek, Kreft . . .). Deloma je generacijski konflikt druga beseda za patriarhalizem, ki je — kot smo rekli — v zvezi z nasprotovanjem kapitalistični ideologiji in oblastništvu pa uspehu ne glede na »družinsko« oz.

narodnostno pripadnost. Generacijski konflikt — t.j. nezaupljivost oblastne elite do »mladih« je v nekem smislu tudi varianta nacionalnega problema, saj gre za svojevrstna *plemenska pravila občevanja: prenašanja tradicije,* varovanje sprejetih vrednot, pomembnost pripadnosti nasproti učinkovitosti in znanju . . . Starci imajo preteklost, torej korenine; mladi so gibčni in dovzetni za tuje vplive . . . Če je bistvena »plemenska« sloga, tako ali tako ne more biti razlik počez, t. j. ideoloških, razrednih; edine razlike so med starejšimi in mlajšimi, izkušenejšimi in manj izkušenimi prpadniki iste vrste. Drugačnost je vedno samo starostna, generacijska; kar je od tega različno, je *marginalno.* S tem v zvezi je treba ugotoviti, da je v literaturi, o kateri govorimo (Jurčič, Kersnik pa tudi Cankar) veliko incestnega oz. *incestoidnega* gradiva: problematika majhnih, zaprtih družb. Družba oz. kultura, ki sega preko generacij, je družba oz. kultura, ki išče, ki je odprta (s tem da išče stik z drugo generacijo se neka generacija utrjuje zoper druge razrede); »plemenska« logika ne išče, ampak zadržuje in utrjuje, kar je že bila našla.

*

Seveda moramo — s pravkar povedanim v mislih — govoriti o

1. *zunanjih* vidikih različnosti in
2. *notranjih* vidikih različnosti.

V zvezi s prvim je mogoče govoriti o razlikah glede položaja pisatelja in glede položaja literature nasploh. V zvezi z drugim govorimo po eni strani o vsebinskih ali ideoloških, po drugi pa o strukturalnih, oblikovnih in metodoloških razlikah.

Za starejšo (19. stol.) slovensko književnost je bržkone odločilen pojav, ki smo ga na drugem mestu (*Svobodne besede,* 1976) *imenovali slovenski kulturni sindrom. S tem pojmom označujemo — na nivoju zunanjih okoliščin literarnega življenja — predvsem pisateljevo »vključenost«, »sprijaznjenost« s širšim družbenim življenjem (z oblastjo, vladajočo ideologijo, politiko . . .).* Za podelitev imena »kulturni sindrom« pa je bistvena neka druga značilnost slovenskega literarnega življenja, namreč ta, da slovenska literatura v razmerah pomanjkljive družbene delitve dela in neoblikovane družbene vrhnje stavbe, *vrši celo vrsto neliterarnih oz. neumetniških funkcij.* Ta literatura je tako rekoč edini predstavnik slovenske nacionalne in kulturne identitete, kar je nekoč Josip Jurčič izrazil s stavkom, da »če ne moremo delati politično, delajmo tam, kjer moremo, na polju literarnem«. Tu je bistveni podatek *visoka družbena odgovornost* literature. Literatura nadomešča celotno vrhnjo stavbo, predvsem pa *politiko,* in *če ima literatura takšno visoko poslanstvo* (rešuje vsa temeljna slovenska vprašanja, torej je privilegirani prostor nacionalne identitete), *pri tem ne more poznati samo literarnih obveznosti, kakor tudi ne sme poznati nobene šaljivosti ali igrivosti.*

Pravila, po katerih se ravna slovensko leposlovje v 19.stoletju (videli bomo, da tudi kasneje), narekujejo ukvarjanje s *svetom v celoti.* Svet literature ni poseben svet, različen od sveta znanosti, ideologije, filozofije, morale, utopičnih sanjarij itn., ampak je svet, ki zastopa vse navedene svetove. Položaj Slovencev pred osvoboditvijo ne dovoljuje »izdvajanja«, ne dovoljuje specifičnih postopkov

in nikakor *ne omogoča marginalnosti*. Kdor se ukvarja z literaturo, občuje s samim slovenskim »bistvom«. Literatura v bistvu ustvarja ali vsaj predstavlja vladajočo ideologijo; v najslabšem primeru je z njo stalno v stiku. (V svoji najvišji fazi oz. najbolj razviti obliki — recimo pri Cankarju — slovensko pisanje oponira slovenski vladajoči ideologiji, jo spodbija, kritizira . . . vendar je nenehno z njo v stiku: ne gradi poleg nje novega prostora, temveč jo skuša nadomestiti, je tudi samo neke vrste ideologija. Kdo bi lahko oporekal trditvi, da je pisanje Ivana Cankarja irelevantno za Slovence in slovenstvo, za slovensko državo in svobodo itn?!)

Če vzamemo v misel slovensko literarno dogajanje med letoma *1848 in 1948*, bomo videli, da se — z nekaj izjemami — suče v neposredni bližini »komandnega stolpa« slovenskega naroda, pri čemer se zelo pogosto *dogaja, da iz nacionalnih interesov* (in ogroženosti) *molči o socialnih vprašanjih, oz. da potiska vprašanja*, ki so kakorkoli povezana z diferenciacijo (socialno, funkcionalno), tudi estetska vprašanja v drugi plan.

Na prvi pogled nekaj literarnih imen premaguje takšen položaj, t. j. se izmika SKS-u. Ta imena se pojavijo v tem stoletju in so vsa povezana z delavskim gibanjem, z vprašanjem *socializma*, kot so tudi vsa *anti-nacionalistično* usmerjena. Ta imena so npr.: Ivan Cankar, Srečko Kosovel, Prežihov Voranc, Bratko Kreft, Anton Podbevšek, Ivo Brnčić, Edvard Kardelj, Boris Kidrič in Boris Zihrl. Tem imenom je skupno to, da se postavijo po robu vladajoči ideologiji: deloma se to zgodi v znamenju avantgardizma (Podbevšek, Kosovel, Kreft . . .), deloma v znamenju brezobzirne kritike tradicije — tudi literarne —, meščanstva, vladajoče ideologije.

Vendar vse te kritične avtorje, ki so zares drugačni od nekdanjih slogašev, nekaj povezuje s pojavom, ki ga imenujemo slovenski kulturni sindrom. Kot je nekoč ogroženost od Avstrije in nemške kulture slovenske pisatelje silila v nacionalistično simbiozo in jim ukazovala neliterarne oz. literarno »nečiste« postopke; tako se je »novi val« uprl tradiciji v imenu »zunanje«, neslovenske zamisli: v imenu svetovnega oz. sovjetskega socializma. Podobnost je v podrejanju projektu, ki je »prišel od zunaj«. Najprej je bila sloga v znamenju osvoboditve od nemške kulture, kasneje je bil razdor v znamenju osvoboditve od nacionalizma, ki je dobil podobo »šentflorjanstva« in provincializma, vendar je bil stržen te osvoboditve sovjetski komunizem. Diferenciacija kljub vsemu ni bila *povsem notranja stvar*, kot prejšnja konsolidacija *ni bila povsem notranja stvar*. Dve veliki literarni gibanji sta bili v bistvu *heteronomni: nista bili estetski temveč ideološki*.

Z nekoliko svobodnosti bi lahko rekli, da so bili slovenski pisatelji, ki so delovali v obdobju sto let med 1848 in 1948, večinoma *podrejeni* nekakšnim totalnim, dejal bi, metafizičnim vizijam. Slovenska literatura živi v znamenju velikih *odrešilnih* idej. To *življenje* ima za posledico *pomanjkanje* »profesionalne« literature — *namenjene zgolj estetskemu užitku*. Samo najmočnejše osebnosti se niso pustile podrediti: to velja za Ivana Cankarja in Prežihovega Voranca — pa tudi pri njiju ne vselej — pa deloma za Srečka Kosovela, medtem ko imena Edvarda Kardelja, Borisa Kidriča in Borisa Ziherla pomenijo tisto definitivno prelomno točko v slovenski kulturi, ko se izvrši razlika med politiko in literaturo. Seveda so ti slovenski politiki (poleg njih pa še kdo, npr. Vladimir Martelanc) v omenjenem času »podrejeni« odrešilnim idejam, ki prihajajo »od zunaj«, vendar

so kljub temu uspeli emancipirati svoj »sektor« delovanja, kar je seveda dogodek zgodovinskega pomena. V zvezi z literaturo jih omenjamo zato, ker so si intenzivno prizadevali svojim idejam podrediti tudi literarno življenje, kar jim je deloma tudi uspevalo (Kreft, Čufar . . .). Medtem ko bi za slovenske pisatelje, udeležence SKS, lahko trdili, da je bila zanje celotna vrhnja stavba literatura, bi za omenjene ideologe v prvi polovici tega stoletja lahko trdili, da je zanje bila celotna vrhnja stavba ideologija.

V prvi polovici tega stoletja pa se slovenski kulturni sindrom ni povsem umaknil z literarnega prizorišča. O tem poroča recimo Louis Adamič, ki je še v tridesetih letih trdil, da je pri Slovencih najvažnejša industrija kultura, in da imajo v Ljubljani knjigarne tak status kot trgovine z vsakdanjimi pripomočki in živili — ljudje da jih obiskujejo z enako lakoto in frekvenco. O tem govori Vidmarjev programatični spis »Kulturni problem slovenstva«, ki trdi, da imajo Slovenci kot majhen narod predvsem kulturne naloge, in da je nacionalno vprašanje kulturno vprašanje. V svojem znamenitem spisu o Kralju na Betajnovi iz leta 1927 Josip Vidmar piše, da edino umetnost lahko odreši človeštvo, ki je zašlo v moralno krizo; sicer pa je prepričan, da v tekmi z veliki narodi Slovenci lahko upamo na kulturno (ne morda ekonomsko) zmago: Ljubljana namreč postane nova Florenca in nove Atene skupaj.

Slovenski kulturni sindrom ni povsem popustil niti danes, v dobi samoupravne svobode in pluralizma, v času vsesplošne diferenciacije, ekonomske učinkovitosti in informacijske zasičenosti. Tako smo pred kratkim brali članek mladega filozofa, ki je trdil, da bomo Slovenci lahko vstopili v mednarodno areno le z dosežki svojega duha oz. ideologije, medtem ko se nam na ekonomskem področju pač ne kaže truditi. Tako imamo še danes opraviti z literarnim obnašanjem in literarnim malikovanjem — v sferah, ki z literaturo nimajo nobene zveze. Naši televizijski prispevki so male literarne »umetnine«: ta literarni kič, ki se izživlja na ta način, da o nekem banalnem dogodku poroča v nabreklem, zumetničenem, dolgoveznem in seveda nerazumljivem jeziku, ni povsem tuj niti politiki in žurnalizmu, ki pa se ga poslužujeta — morda podzavestno — zato, da bi skrila stališče.

Če se literatura — v novih razmerah — odpoveduje reševanju zunajliterarnih vprašanj, ji namesto *konformnega* in *opozicionalnega* položaja preostaja *marginalni položaj*. V družbenem smislu to pomeni »izdvajanje« v svoj svet, v »subsistem« (maloštevilnost, nizke naklade, ozke skupine, »rahel stik« s širšo družbeno prakso).

Z vsebinskega, *notranjega* vidika je mogoče slovensko literarno specifičnost ponazoriti na področju slovenskega romana. Slovenski roman (govorim o klasični dobi romana, drugi polovici 19. stoletja) pozna namesto posameznega — kolektivnega junaka, namesto tragičnega — srečen konec, namesto konflikta — spravo . . . Razliko je mogoče metaforično označiti z razliko med Jurčičevo *Lepo Vido* in Flaubertovo *Madame Bovary*.

Socialna književnost, ki so jo tako forsirali v dvajsetih in tridesetih letih tega stoletja (da so jo morali zavrniti sami marksisti: Brnčič, Kreft . . .), je slovenskim literarnim »tipom« dodala ideološko konstruirane junake, ki propagirajo včasih šokante (v dobrem smislu), včasih pa prav medle in obrabljene zamisli.

V najnovejšem času je (pač glede na ta notranji vidik) mogoče govoriti o porastu zanimanja za jezikovno kultiviranost in eksperiment. To zanimanje se v širšem — zunanjem — smislu kaže kot družbeno malo relevantno; vendar ga je treba razumeti kot reakcijo in redukcijo glede na nekdanjo narodno očiščevalno vlogo literature.

V tem najnovejšem času se začenjajo razlike med slovensko in svetovno literaturo manjšati, posebnosti izginjajo. Lahko govorimo o dohitevanju in izenačevanju. Ta trend je tu in tam ocenjen kot podleganje vplivom »od zunaj«, vendar je glede na zgoraj razložene procese takšne očitke komaj mogoče resno sprejemati. Med očitki so tudi takšni, ki govore o »dekadentnosti« sodobne slovenske literarne proizvodnje. Ti očitki, ki so mestoma lahko upravičeni, izhajajo iz predstave o polni in relevantni književnosti. Takšno smo imeli v nacionalističnih in kasneje v socrealističnih časih. Tudi nekateri najnovejši pozivi k vračanju k vsebini, »globini« in tradiciji utegnejo izhajati iz razočaranja nad marginalnim položajem sodobnega pisatelja. Bati se je, da ti pozivi nahajajo nevarna sozvočja z vzhodnoevropsko t.i. oporečniško literaturo, katere ambicija po »trdnejšem« stiku z družbeno in politično resničnostjo ima razumljive izvire v pomanjkljivostih politične ureditve.

Ko smo poskušali opisati nekatere najbolj značilne in najbolj specifične literarne modele na Slovenskem — pri čemer smo se osredotočili predvsem na stoletje 1848—1948 — lahko sklenemo, *da je v najnovejšem času slovenska literatura približno na nivoju evropske literature*. Marginalni položaj pisateljev je temu nivoju ustrezen in zanj povsem realen položaj.

Samozavest in sozavest

BRANKO RUDOLF

Produkcija duševnih usmerjenosti v družbi

V Marxovih zapiskih iz leta 1844 najdemo tudi znani stavek o »razvijanju petero čutov«, ki so delo »vse zgodovine«. Danes lahko zatrdimo, da so tvorbe intenzivnega izraza čustev v formalno zaokroženi obliki lastne tudi drugim živim bitjem, posebej ptičem. Navade, ki zadevajo prizadevanje za ovladovanjem (ne nujno obvladovanjem) okolice, so lastne, so značilne tudi za mnoge sesalce. Ampak pri ptičih so v petju dobile značilne ritmično utrjene oblike, ki so dolga stoletja veljale za »tip« nezainteresiranega poetičnega izraza. Novejša raziskovanja etologov (raziskovalcev ravnanja živih bitij) so nedvomno dokazala, da je petje izraz, previdno rečeno, življenjskega razpoloženja v določenem okolju, pa čeprav je dovolj daleč od tega, da bi bilo tako izzivalno kakor petelinji klic.

Izraz »razpoloženjskega življenjskega občutja« pa ob vsej previdnosti sklepanja velja tako splošno, da lahko govorimo o »afirmativnem lirizmu«, o lirizmu, ki izraža določno življenjsko občutje. Tak lirizem nikakor ni agresiven, pač pa pripravljen na obrambo svoje oblike, vsekakor ni nezainteresiran.

Menda ni prehudo drzno, če »afirmativni lirizem« v tolikih primerih pripisujemo tudi človeku v najrazličnejših oblikah, okoljih, stopnjah razvoja. Tako je očitna velikanska razlika med človeško vrsto in živalmi. Človeški svet je v tolikih primerih izrazito raznoličen, družbeno spremenljiv in temu primerno izredno spremenljiv v izrazu. V tem je silna razlika v primeri s petjem ptičev, ki je očitno stotisočletja ostalo isto v istem ali podobnem okolju. Gotovo je treba ob takem obravnavanju omeniti obstoj raznih visoko razvitih kultur, ki so v določnih podobnih socialno-gospodarskih okoliščinah tudi v stilu, v oblikovanju in v dojemanju oblikovanja, v kultiviranem občutku sveta ostale podobne v sorazmerno zelo dolgih razdobjih, tisočletja. Take kulture kljub dolgi dobi za čudo ne degenerirajo, temveč v umetnostnem izrazu ostajajo vitalne in prepričevalne. Take kulture so npr. stara egipčanska, kitajska, od nje prvotno inspiriana japonska in stara indijska. Prav gotovo, da tudi te kulture niso bile nespremenljive, taka trditev bi nasprotovala vsej zgodovinski izkušnji. Ampak spremembe so sorazmerno tako majhne, da umetnostnemu zgodovinarju v teh kulturnih krogih v premnogih primerih skoraj ali zlepa ni mogoče ugotoviti starosti kakšne umetnine ali umetno obli-

kovanega uporabnega predmeta, preproge, orodja in podobnega. Posebej velja to za kitajski in indijski kulturni krog.

Vprašujemo se: ali bi lahko torej razne čustveno-formalne izraze večtisočletnih kultur primerjali z več stotisočletnimi pesmimi ptičev (ob nujni predpostavki, da gotovo tudi ptičje petje ni nespremenljivo?). Ravno taka primerjava izrazov življenjske volje v bolj in manj estetsko zaokroženi obliki pa očitno kaže velike razlike med pojavoma. Stukturalne razlike. Čisto ne glede na večji ali manjši delež človeškega intelekta, opaznega v oblikovanju, je ptičje telo v občudovanju vrednem ustroju predvsem prilagojeno letu. Glasovni aparat dobrih pevcev (tudi kričačev) pa je nesorazmerno močan s telesom. Človeški rod je v primeri s to sorazmerno izredno težak. Pokončna drža je to sorazmerno »neokretnost« še zelo povečala. Ljudje so v mnogih primerih bližji gibčnim četveronožcem. (Če komu pravimo, da je »lev« ali »tiger« je to kompliment, za ženo, če jo primerjamo s srno ali gazelo. Od nekdaj so ljudje zavidali ptičem in je vsakemu etnografu dobro znano, da so »dušo« radi upodabljali v obliki ptiča, da ima ptič nasploh v mitologiji velik pomen — kot ptič-Fenis ali nekaj podobnega.

Sam človeški ustroj je neprimerno manj pripraven za naglo premikanje v prostoru, je pa neprimerno bolj občutljiv in neprimerno bolj kompliciran. Človeški glasovni aparat v grlu je neprimerno slabši (po sami glasovni moči), pa je tudi neprimerno bolj gibljiv in kompliciran. Vse to je vredno obravnavati glede na to, da je vse čustveno življenje človeka intenzivno vezano ob organizacijo njegovega telesa. Nekaj več kakor samo »privlačno« je »razlagati« čustva in »razpoloženja« v umetnosti z gibi, ne glede na to, ali potem »zajemamo« iz take ali drugačne »teorije«, katere besedni koren tudi pomeni »gledanje«. Vse to bi bilo vredno obravnavati prav na široko. Skrajšano bi lahko rekli, da pomeni vse, kar je v človeku v zvezi s čustvi tudi skrajšane gibe — gotovo tudi predstavo gibov v prostoru — vse, kar zadeva predstave, pa pomeni »sorodnost« z gledanjem, podobe v duhu, ki so človeku »pred očmi«, torej v človeški moči predstavljanja kažejo določno težnjo k statičnosti.

Poskusimo prav na kratko analizirati čustvene usmerjenosti, v duševnosti kakšnega Egipčana — ob kipu kakšnega uradnika. Jasno je, da je — tisočletja podobno — Egipčan zelo močno občutil čvrstino kipove zgradbe — sedeče ali stoječe postave, recimo tisto, kar kiparstvo veže z arhitekturo in kar »samo po sebi« omogoča kip postaviti v določno prostorno sorazmerje s kakšno zgradbo. V stari egipčanski umetnosti je sploh *tudi* silno razvit čut za široki prostor, za postavitev v pokrajino, ki je v dolgih stoletjih dobila simbolično vrednost »reda« sveta in njemu primerne večnosti. Jasno je, da je »ozadje« takega občutka nujno tvorila pot Sonca po nebu, s to potjo in z drugimi pojavi povezan metafizični »svet« lepih ali pa grotesknih bogov in boginj. Podobe bogov so pri številnih starih narodih prikazane v »priznanih« plastičnih podobah. Lahko smo prepričani, da je tak hipotetičen star Egipčan imel tudi smisel za razkošno lepoto cvetja in igro luči v vodnem rastlinju — taki motivi se namreč v umetnosti reliefov stalno ponavljajo. Stara egipčanska kultura je bila tako celovita, da so se kultivirane plastične in barvne predstave uveljavile v vseh mogočih dognanih oblikah, v orodju in orožju, delih obleke, otroških igračah, recimo ljubkih grotesknih kipcih nilskih konjev itd.

Pri tem sklepanju izbrane večtisočletne kulture smo nalašč (pa tudi prisiljeni) izbrali nasprotno pot do tiste, ki v realnem življenju pelje od umetnine do čutov in telesnega občutja, ali je pri ustvarjalcu prek telesne *strukture* pripeljal do ustvarjanja kakršnekoli izrazito umetno-obrtne in umetniške oblike. Nekaj ugotovitev nam tako obravnavanje lahko vendarle posreduje. Posebej v taki večtisočletni, iz roda v rod prenesenih (že čustveno naglašenih) oblik, kaže vitalnost in prepričevalnost oblik že izrazito, krepko težnjo za formalno dognanostjo. Taka formalna dognanost je *zmeraj* posledica sodelovanja tisočev, ki so »vlekli v isti smeri«, čutili podobno, bili podobnega prepričanja in so se temu primerno »čustveno prizadevali« v »sorodnem« oblikovanju. (Zelo pogost pojav: pri dognanih, čustveno prepričevalnih oblikah so *zmeraj* sodelovale generacije, bodisi da gre za stare orientalske preproge, Mozarta ali impresioniste in Cézanna — tudi že za preprosto ljudsko pesem.

Tudi naš primer starega Egipčana se — kakor vsak tak primer — zelo lepo sklada z načeli družbene psihologije, kakršno je razumel Marx. Marx je — povedano v našem jeziku — postavil načelo kolektivne volje do obstanka kakšne družbe, tiste usmerjenosti, ki se kaže v juridičnih, političnih, nasploh miselnih in čustvenih oblikah doživljanj ljudi določene družbe. Taka »skupna« usmerjenost se kaže v krepkem zaupanju v »svet«, ki tolikim ljudem v družbi omogoča (boljše ali slabše) življenje, za skupnost, v kateri se je znatno število ljudi rodilo, odraslo, se plodilo in ob določnih obredih tudi »našlo« grobove. Gotovo, da se je nekaterim godilo precej slabše kakor drugim. Za relativno stabilnost jamči dolga doba obstajanja. Taka družba je stoletja (in tisočletja) imela ista verovanja, priznavala iste vraže, mogoče tudi politične, da jim npr. vlada od bogov posebej izbran oblastnik. Vse to v visoko razvitih civilizacijah glede umetnosti večkrat ne pomeni mnogo.

Ostra razlika pa je med visokimi in barbarskimi civilizacijami. Razlika je nedvomno v tem, ali je civilizacija obvladala »svet«, se pravi tudi: zagotovila produkcijo življenjskih dobrin ali ni. Gre za tisto, kar so imenovali »religije strahu« z grotesknimi, pošastnimi podobami božanstev afriških ali indijanskih plemen, tistih južnomorskih otočanov itd. Danes zelo spoštujemo in cenimo mojstrstvo barbarskih umetnikov. Tudi oni so izrazili nekaj po svoje globoko človeškega, strah, nagnjenje k paniki, ki je bolj ali manj skrito prav tako v civiliziranem človeku in včasih grozotno plane na dan (kakor v zadnji veliki vojni). Omenjene visoke civilizacije nedvomno zmeraj rodijo nekaj prijaznih in poetičnih bogov, včasih izrazito »izveličarjev«, kakor razen krščanstva že stari Egipt ali oblike budizma.

Te »osnovne predstave« so nedvomno cerebralne, utrjene v bolj ali manj statičnih predstavah, ki v trdnosti očitno tudi zrcalijo določno gotovost v družbi, zagotovljenost življenja. Stari Egipt je to zaupanje to in onstranskim silam izrazil v silnem smislu za tektonsko urejenost kipov, slik, reliefov, itd.

Tak tektonski smisel je skozi tisočletja delom zagotovil stilno zaokroženost. Klasična Grčija je v nasprotju s to smerjo razvila individualistično dinamiko. Sijajni umetniki, kakršni so bili klasični Grki, so z neverjetno tankočutnostjo obvladali človeško telo z vsemi najrahlejšimi odtenki mišičevja (o tem je vredno brati nekaj opazk velikega kiparja Rodina). Vendar pa taka skeptična »koncentracija na periferijo« gibov, najosnovnejšega umetnostnega izraza po klasični dobi, v hele-

nizmu, pogostokrat povzroči nestilnosti, če ne pomanjkljive okusnosti, kakršna je znana Afrodita z lepo zadnjico. Taka degeneracija oblik je prav logično tudi pomenila določno dekadenco družbe. Iz tega prav gotovo ne sledi, da niso *nekatera* dela helenizma še vredna največjega občudovanja in tudi to ne, da so se Rimljani v številnih primerih izkazali za dobre umetnie in vredne učence Grkov.

Povezava med posameznikom in družbo se zdi jasna in plodna ne glede na to, da pravzaprav vemo — prav malo o človeški psihofiziki. Kljub velikanskemu napredku sodobne znanosti, se v *nekaterih* ozirih nismo premaknili dalje dobrih tristo let. Ali vemo, ali lahko prav natančno opredelimo, kaj so »telesne ideje«, ki jih omenja Descartes (in so v slovenski knjigi o njem l. 1957 omenjene na str. 254 med opazkami?) Ne vemo. Nič bolj kakor pomena Spinozovega izraza iste misli. Nič bolj ne moremo jasno obravnavati vezi med močnim ali slabim človeškim duhom, ki ga določajo dobra ali slaba uredba telesnih organov (»... la bonne ou la nauvaise disposition des organes du corps«. Maximes. (XLIV). Tako je zapisal La Rochefoucauld pred tristo leti in nas tudi danes zafrkava, ker o tej očitno verjetni stvari ne razumemo nič več.

Vse umetnostne oblike, umetnostno obrtne ali take, ki hočejo biti umetnost pa so kič, so po svoje silno konkretne in silno značilne za družbo, v kateri so nastale. Tako zelo, da nam je zaradi *spoznanja* te okoliščine očitno olajšano spoznavanje njihove (relativne, času-kraju primerne) vsebine.

Tako gledanje na izvor tipike umetnin, ki je v polnem soglasju z Marxovimi tezami, ki jih danes imenujemo histerični materializem, je danes uveljavljeno pri precejšnjem številu zahodnih umetnostnih zgodovinarjev in kritikov. Eden najbolj znamenitih med temi je bil Herbert Read. Vendar so posamezne, danes priznane teze te vrste silno razširjene. Celo v nacistični Nemčiji niso poskušali ovreči, nasprotno — so popularizirali pogled, da je gotska doba v bistvu meščanska doba, gotovo da doba srednjeveškega meščanstva. To potrjuje velikansko gradivo zgodovinarjev. Tudi to je v prilogi historičnemu materializmu, ki razlaga tipični značaj umetnin iz prizadevanj, uveljavljenih v okoliščinah določene družbe. Tisto tipično v umetninah lahko imenujemo »sozavest«, tipično primerno času, obdobju, določni razvitosti socialno-gospodarskih okoliščin določnega kraja, nečemu, kar je *tudi* tipično opazno v individualni zavesti, pa je širše, pripadajoče ravno »stilu dobe«. Iz tega ne sledi, da bi bilo v določnem obdobju ravno vse enako tipično. Tako se npr. v zelo razviti Italiji ponekod v delavnicah žilavo drži bizantinski način slikanja, ki se je pač »obdržal«. Pri nas lahko zasledimo na deželi izdelano lončeno posodo, ki je zanimiva zato, ker ima naravnost »neolitske« oblike. Kulturna zgodovina daje zmeraj komentar umetnostni obliki in narobe.

Kar spočetka je bila izrečena trditev, da pomeni izpoved v umetninah »afirmativne lirizme«. Kljub vsem razlikam primerljive s ptičjim petjem. Na splošno to drži tudi za človeške družbe, družbe kot izraza *volje* do obstoja. Gotovo pa najdemo med umetninami v različnih dobah, tudi za številne, ki naravnost zanikajo voljo do življenja, recimo »martirije«, ki po svoje naravnost kultivirajo ljubezen do pogube in smrti. V to skupino sodijo gotovo tudi nekatere romantične grozote določnih piscev. Edgar Allan Poe prav gotovo nikakor ne sodi sem, pač pa neki nemški romantiki, npr. Ludwig Tieck in Klemens Brentano. Grozote te vrste pa tudi povzročajo, da ostajajo umetnine slabše in v ozadju. Težko jih prenašamo.

Veliki dramatik Calderon de la Barca po moči izraza nič ne zaostaja za Shakespearom. Svet, ki ga prikazuje, pa nam je navadno silno tuj. Razen drame Sodnik Zalamejski se zlepa nič njegovega ne drži na odrih. Socialno ozadje takih del se bolj in manj kljubovalno nanaša na »voljo« določnega sloja, določne smeri v družbi. To bi lahko bilo poglavje zase.

Razvita kulturna okolja kažejo očitno tendenco *idealizacije* določenih osnovnih prizadevanj v družbi. Stari Grki se nam zdijo nekaj takega kakor zgledni humanisti, vendar je jasno, da so to izrazito po svoje »slojno«.

Tudi Marx in Engels sta se skrbno ukvarjala z utopičnimi socialisti. Utopična stran vsake revolucije nedvomno zasluži pozornost — tudi ob vsem poudarjanju *znanstvenega* socializma. Tak utopični socializem je *mogoče* sprožil popolnoma stvarna in praktična sosledja misli z idejami. Tudi v Anti-Dühringu je npr. mogoče prebrati, da je utopični Robert Owen dosegel nekaj zakonitih določb v korist delavstva. O tem in podobnem je bilo izrečeno marsikaj tehtnega. Zagotovo so bolj ali manj zavedni poborniki meščanske revolucije v mislih in čustvovanjih šli daleč čez praktično uresničljive namene odpora proti fevdalnim in patriarhalnim ureditvam takrat obstoječega sveta in so zato nedvomno še danes aktualni in sugestivni v poetični sili izpovedi. To velja npr. za mnoge romantike. Schillerjeva »Oda radosti« v Beethovnovi deveti simfoniji zveni popolnoma aktualno. Prav tako bi se bilo vredno natančno ukvarjati s številnimi pomembnimi pesniki romantične dobe, ne samo splošno znanimi kakor Byron, Shelley, Puškin, Mickewicz itd. Prešernova Zdravica, po smislu zelo sorodna Odi radosti, zveni popolnoma aktualno. Prav tako pa vrstice Spominu Andreja Smoleta:

»Boljga srca ni imela Ljubljana,
kak si za srečo človeštva bil vžgan.«

Tudi danes bi bila znamenita odlika, če bi lahko iskreno o kom rekli, da je »za srečo človeštva« vžgan.

Vse vprašanje ima še eno stran. Marx je vsako leto enkrat prebral vsa Ajshilova dela v starogrškem originalu. Med temi je očitno najbolj znana drama Prometej, drama o titanu-uporniku proti Zevsu. Tako pravi uklenjeni trpin:

. . . »Zato, ker sem ljudem prinesel dobro
se je zgrnilo nadme to gorje.
Izročil sem jim skrit v trstiki plamen,
ki jim postal je učitelj vseh veščin
in vir blaginje. To je greh, ki zanj
trpim pod milim nebom zakovan.«
(prevod Kajetana Gantarja).

Nastane dovolj zanimivo vprašanje. Ali ne bi smeli načela historičnega materializma obrniti in sklepati iz obstoja te tragedije na določne *možnosti*, ki so se kazale že takrat v družbi? Sugestija za tako krepko, poetično sklenjeno, človečansko odgovorno podobo, ljudem zavednega pomočnika je — tako lahko sklepamo — nekako »obstajala v ozračju« te antične kulture. Ob vsem sužnjeposestniškem sistemu in že uveljavljajočem se mezdnem tistih dni — po Maratonu — se je mnogim ljudem očitno že prikazala možnost določne človeške družbe, v kateri

suženjstvo ne bi imelo več veljave, temveč bi zavladala — recimo — kultivirana enakost. Za tako gledanje nedvomno govori marsikaj. Med drugim že samo Prometejevo ime, ki pomeni nekako »preudarni« tudi razne demonstrativne opazke in same postave drugih dveh znanih tragedov, Sofokla in Euripida, prav tako komediografa Aristofana. Vsako tako sklepanje je drzno, čeprav marsikaj govori zanj. Koliko je upravičeno, bodo nedvomno lahko pokazala šele prihodnja raziskovanja.

SKLEP

Epohalen pomen Marxovega razlaganja individualne in družbene psihe je nedvomno iskati v trditvi, da je človek duševno, v nekih značilnih silnicah »družbeno bitje« v tem pomenu, da se v njem uveljavljajo psihične, korelativne silnice v določenem okolju.

Te psihične silnice pomenijo prvotno nedvomno izraz volje do življenja — nedvomno voljo do življenja določene družbe.

Prav gotovo, da se lahko tak izraz v razvoju spreobrne v izredno značilen, obupan pesimizem. *Kaj* umetniški izraz pravzaprav pomeni, tega nikoli ni mogoče ugotavljati a priori, s pripravljenimi merili, ki smo jih dobili ob razčlenitvi *drugih* obdobij in drugem umetniškem izrazu — pa čeprav lahko ugotovimo, da so si izrazi v podobnih družbah sorodni in to npr. velja tudi za sosledje romantike, gotike, renesanse, baroka in romantike — kjer se merila prelomijo.

Osebno pa tudi zelo nagibam k mnenju, da človek hkrati je in hkrati ni socialno bitje. Dolga stotisočletja, menda kar milijone let je očitno živel v majhnih skupinicah, ki so razvijale družinske vezi, očitno tudi sorodstvene, niso pa imele razvitega nič tega, kar bi mi danes imenovali »družbeno«. Očitno so bili zelo vraževerni, povsod v svetu so si umišljali neke nadnaravne, »božanske« ali vsaj »duhovne« sile, ki so pa bile vse prej kakor dobrohotne; mnogokrat jih je bilo treba podkupiti kakor azteške bogove — malike, žejne človeške krvi . . .

Osnova takega gledanja na svet je bil *strah* in občutek »ogroženosti«. Tudi otrok katerekoli rase ali celine nima socialnega čuta — z izjemo redkih nadarjencev. Tudi civiliziran človek nosi v sebi barbara — preplašenega človeka iz predcivilizacijskih časov. V vseh kolikor toliko »urejenih« družbah mu zraste »mreža« socialnih, kulturnih reakcij, ki prekrije prvotnega barbara, ki se lahko razvije v pravo pošast. Če bi bilo drugače, si zlepa ne bi mogli razlagati številna pošastna dejanja druge svetovne vojne.

Fenomen ustvarjalnosti

MARIJA ŠVAJNCER

Sleherna obravnava že v samem izhodišču zahteva opredelitev pojmov, s katerimi skuša prehoditi pot od uvodnih hipotez, prek njihove pojasnitve, poskusa dokazljivosti, historiata, aktualizacije, razrešitve in tudi anticipacije prihodnjega. S tega vidika je potreben premislek, kaj je sploh ustvarjalnost oziroma kaj je fenomen ustvarjalnosti. Glede na hermenevtične razlage dajemo možnost prihodnjega branja, ki ne bo kakršnokoli, marveč bo filozofsko branje. Samo ljubezen do modrosti bi bila arhaična, čeprav ne povsem neutemeljena; gre predvsem za tisto prekinitev s filozofsko tradicijo, ki jo je uveljavil Marx, ko je videl možnost odprave filozofije v njenem udejanjanju. Filozofski premislek o fenomenu ustvarjalnosti bo torej imel teorijo in prakso za dve enakovredni sestavini enotnega dialektičnega procesa.

Navedba fenomena ustvarjalnosti ni naključna. Če bi bil podan pojem ustvarjalnosti, ne bi bilo nakazano, da obstajata dve možnosti — ustvarjalnost se namreč lahko pojavlja ali pa se ne pojavlja. Torej ni absolutum, ki bi bil mogoč v slehernem primeru. Zavestnost in določitev cilja sta nujna pogoja za ustvarjalnost. Toda če tako premišljamo, potem bi bilo mogoče potegniti enačaj med delom in ustvarjalnostjo. Začetno utemeljevanje vsebine pojmov torej ni brez razlog; relativizacija se kaj kmalu lahko začne kazati kot površnost. Izhajajoč iz Marxa je delo zavestna in smotrna dejavnost, v kateri se naj človek uveljavlja kot generično in družbeno bitje. Če se tako uveljavlja, je tudi ustvarjalen. Velja torej, da je delo širši pojem kakor ustvarjalnost in da delo v vsakem primeru še ne zagotavlja ustvarjalnosti. Delo je lahko kaj kmalu ne-delo, možnost alienacije je lahko v središču še tako iskrenih prizadevanj. Razmišljanje v skladu s temeljnim kategorialnim aparatom historičnega in dialektičnega materializma predvideva polarnost v zvezi z delom in torej ne-delom, alienacije pa vseeno ne gre zožiti na osnovni družbeni antagonizem dveh razredov.

Tisto, kar nam torej primanjkuje v začetnem opredeljevanju, so kriteriji za vrednotenje, kdaj lahko govorimo o ustvarjalnosti. Paradoksalno je vsekakor to, da hočemo definirati s pomočjo pojmovno racionalne usmeritve, opravka pa imamo z dejavnostjo, ki ni samo racionalna, saj vsebuje tudi emocije. Zanos, navdušenje, začudenost, zadovoljstvo, inspiracija, inkubacija, intuicija ipd. sodijo k ustvarjalnosti, pa vendarle ne bi mogli govoriti o utapljanju v psihologizmu ali

celo neznanstvenosti. Zanimivo je, da so se v filozofiji često pojavljali na videz nefilozofski izrazi. Pragmatist William James je hotel uveljavljati vsakdanji jezik, eksistencialisti so uvedli literarne izraze, ki sami po sebi kažejo na človekovo stisko v svetu, mislec biti Martin Heidegger je hotel, da bi mu bit sama spregovorila. Jezik je zmeraj determiran s socialno situacijo oziroma se oblikuje iz nje in v njej, zrcali jo tudi tedaj, kadar hoče biti protest proti njej.

Najprej nam gre za opredelitev ustvarjalnosti nasploh, ne da bi imeli v mislih katerokoli posebno področje ustvarjalnosti. Ugotoviti hočemo, kaj je različnim ustvarjalnostim skupnega, kakšna je torej relacija splošne in posamezne ustvarjalnosti. Ustvarjalnost je sestavina človekovega dela. To ni katerakoli sestavina, marveč tista, ki mora imeti pozitivni predznak. Humanost je temeljna opredelitev ustvarjalnosti. Dogaja se namreč iz človeka, ki se je formiral v družbi, poteka za človeka in išče pot do mnogih ljudi. Vpletena je v sestavine dela — od zamisli do zadovoljitve potrebe, vendar lahko v vsaki izmed sestavin dela izraža in uveljavlja svoje specifičnosti. Ustvarjalnost je tudi vsakokratno preseganje lastnih sutuacij, vnašanje subjektivno novega. To pomeni, da so drugi morda že podobno ustvarjali, toda lastna pot in subjektivna reflekcija novega lahko ovrednoti to ta ustvarjalnost. To tudi omogoča intersubjektivno akcijo in z ustvarjalnimi prispevki posameznikov oblikuje družbeno ustvarjalnost nasploh.

Glede na misli, ki smo jih navedli prej, ustvarjalnost v mnogih posameznih primerih ne rase iz stroge racionalne pozicije, marveč se porodi tudi s pomočjo inspiracije, intuicije in inkubacije. Vrstni red v tem primeru ni pomemben, gre le za to, da omemba teh različnih stvariteljskih stanj ni metafizična ali iracionalistična. Zanimivo pa je, da je tu meja, ko filozofski premislek ne zadošča več in se pokaže nujnost interdisciplinarne razrešitve ali pojasnitve problema. Ta prispevek ima zgolj filozofske ambicije.

Nerazumske prvine ustvarjalnosti, ki jih ne omenjamo v pejorativnem pomenu, se v poteku ustvarjalnega akta počasi razgubijo, tako da je v splošni družbeni ustvarjalnosti opaziti samo nekatere njihove sledove. Čedalje bolj se namreč uveljavlja ustvarjalnost za nekaj, torej tudi že svojevrstna uporabljivost, sprejemljivost, kar pa še zdaleč ni povezano s pragmatističnimi deviacijami. Torej je vsak verbalizem, vsako lepo čustvovanje in prepričevanje brez razloga za obstoj, če se tudi praktično ne uveljavi. To pa je samo eden izmed dokazov za zraščenost ustvarjalnosti s samim delom oziroma različnimi fazami.

Zanimivo bi bilo razmišljati o fenomenu ustvarjalnosti tudi pri negativnem. Delno smo nakazali, kaj ustvarjalnost je, oziroma kaj bi naj bila, kaj bi morala biti, s tem pa ni rečeno, da se tako tudi v resnici uveljavlja. V zgodovini so bili znani različni gospodarski čudeži, ki so za seboj potegnili slepo zaverovane množice. Gotovo se je uveljavljala ustvarjalnost, če se je družbenoekonomsko stanje tako razcvetelo, če jo postkrizno obdobje omogočalo iluzije o tem, da se kapitalizem ne giblje ciklično. Ustvarjalna energija, ki je gotovo morala biti velika, je šla v negativno smer. Torej ni absolutnega zagotovila, da bi pozitivna ustvarjalnost zagotavljala pozitivne posledice. Gre za vzročno posledične odnose, ki se lahko vrednostno povsem izključujejo. Toda, kje je dokaz, da je bila ustvarjalnost zares pozitivna. Včasih pa se celo zgodi, da ima negativna ustvarjalnost pozitivne posledice.

Glede na navedeno bi bilo smiselno razmišljati, kakšno je razmerje med ustvarjalnostjo in krutostjo, ki se v zadnjem času pojavlja v naši umetniški ustvarjalnosti. Najbrž je odgovor, da gledamo in spremljamo krutost ter nasilje zato, da sami ne bi bili takšni, nekoliko preveč preprost. Odgovor bo moral imeti več razsežnosti. Človek se sprašuje, kakšna je družba, ki hoče imeti krutost, kje so žarišča konfliktov v tej družbi. Eno je namreč normativno, drugo je dejansko, uresničeno. Temeljna determinanta ustvarjalnosti je humanost, toda slednja se ne razrašča sama po sebi in spontano. Nujno je njeno zavestno oblikovanje. V mislih je treba imeti Marxov stavek, da bo družba prihodnosti (humanizem) komunizem ali barbarstvo.

Razprava I

Branko Rudolf

Mislim, da je to zelo bistveno vprašanje. Nekateri moji kolegi marksisti so bili absolutno proti temu, da bi odstopili od te lastnosti, ki ji je Aristoteles rekel anthropos zoon politikon. Jaz pa sem prepričan, da so temne plasti v človeku preddružbene. Zelo rad bi slišal kakšno mnenje o tem. Sto in sto tisočletij je bil mogoče človek homo familiaris, ni pa bil zoon politikon. Človekove pralastnosti so še danes opazne, tudi najbolj civiliziran človek je barbar. Barbari pa so lahko Oceanci, Indijanci, Azteki; kakor črnci dajejo tistemu strahu silen pomen tudi v likovni umetnosti in to danes zelo cenimo. Npr. Picasso je bil med tistimi, ki so to odkrili v začetku tega stoletja. Po mojem se temna stran človeške psihe zanemarja. Ni samo svetla stran odločujoča, temveč tudi temna. In kot rečeno, človek je barbar in barbara moramo premagati in civilizacijo tako usmeriti, da prekrije te osnovne temne lastnosti.

Anton Trstenjak

Meni je bilo kot psihologu simpatično, da je tovariš Branko Rudolf svoje predavanje naslonil na tri psihologe: na Freuda, Adlerja in Junga. Zdaj bi ga pa kot biologa vprašal, kaj pravi k znanim ugotovitvam švicarskega biologa Adolfa Portmanna, ki je obsežno razvijal tezo in dejstva, da je človeški otrok nedonošenec, da se človek rodi kot nedonošenec in da se rodi približno leto dni prezgodaj v primerjavi z najviše razvitimi sesalci in da se, dokler ne shodi, približno eno leto po rojstvu, še nadaljuje njegovo življenje kot embrio. Da to ni več fiziološki embrio, ampak je sociološki oziroma socialni embrio. Ker je totalno odvisen od družbe, ne bi mogel preživeti, če ne bi bil v družbi. Teliček, ko se skoti, kmalu brez tuje pomoči skoči na štiri noge, takoj najde materino vime in se sam brez njene posebne pomoči lahko dvigne, medtem ko je to človeškemu otroku nemogoče. Niti ne shodi, ne more si nič pomagati, kaj šele da bi materine prsi našel, ne more plezati, kratko malo je socialni embrio približno leto dni. Z drugimi besedami, človek se za razliko od više razvitih sesalcev rodi kot izrazito socialno bitje. Vprašam tovariša Rudolfa, kaj reče na to.

Branko Rudolf

Mislim, da tu ni nobenega nasprotja, kajti pri odraslem človeku zadosti jasno opažamo, da je barbar ostal. Mislim, da obstaja predsocialna faza človeka. Odrasel človek, ki mu imputirajo, kot smo videli, nečloveške ideje, tiste nečloveške ideje čudno hitro sprejema. Naša civilizacija je odvisna od tega, da naredi socialnega človeka. Aristoteles je imel pred seboj že sijajno preteklost, egejsko, kaldejsko-egipčansko in grško in je tako lahko rekel: človek je socialno bitje.

Franci Šali

Na to debato bi rekel samo tole, da se vsako novo rojeva v krilu starega in je na nek način od tega starega odvisno, hkrati pa ga skuša presegati in ponavadi ga tudi preseže.

Branko Rudolf

Individualno se ne preseže. Samo individualno ne nastane nov človek, sploh ne. Nikoli.

Anton Trstenjak

Samo to bi na to povedal: saj se tudi v tem, kar pravi tovariš Rudolf, da človeka šele družba naredi socialnega, človek razlikuje od više razvitih sesalcev, ki jih ne socializira šele družba, medtem ko mora človeka šele družba socializirati. To je eden glavnih procesov sploh v človeškem življenju.

Franc Zadravec

Ob referatu tovariša Rupla se mi zastavlja nekaj vprašanj.

Prvo: Kaj vse je literatura, ali ne spada vanjo tudi lirika? Kdor govori o slovenski nacionalni literaturi in njeni naravi na način, da je ta podrejena in deloma celo kolonialna, potem govori pač o celoti, o vsej literaturi, tudi o liriki. Zato me kajpada močno zanima, kaj je kolonialnega, podrejenega v Prešernovi in Jenkovi liriki, v Kettejevi in Murnovi in Župančičevi, če ostanem pri lirikih. In kaj je naposled kolonialnega v literaturi Ivana Cankarja? In še podvprašanje? Dostojevski je močno vplival na francoski psihološki roman konec prejšnjega stoletja: je imeti tudi francoski psihološki roman za kolonialno, podrejeno literaturo? In kaj je to sploh: podrejena umetniška literatura?

Drugo: Kaj je z reduciranostjo slovenskih romanov v 19. stoletju? Res je, da so notranji razponi romanopisja v mnogem odvisni od družbene razvitosti ali nerazvitosti, torej je roman kot vrsta opazneje sociološko pogojen. No, tukaj

razpravljamo tudi o ustvarjanju, torej tudi o ustvarjalcu, o njegovih osebnih močeh. Menim, da je roman odvisen tudi od pisatelja, nacionalni roman od tega, kakšni talenti se narodu rodijo, kakšne umetnike ima oziroma kakšne romanopisce. Skratka, slovenski roman 19. stoletja je tudi posledica manj genialnih ustvarjalcev. Kar pa zadeva »srečne konce« romanov, bi vprašal: ali ima tudi Kersnikov roman *Jara gospoda* takšen konec?

Tretje: Slišali smo, da je naša literatura obsedena od nacionalnega vprašanja. To »obsedenost« je treba razumeti popolnoma drugače: »obsedena« je od ideje svobode, tudi narodno osvobojen človek spada le v višji okvir človekove svobode. Že zaradi te najvišje človekove ideje in eksistencialije, že zaradi ideje svobode naša literatura ni manjvredna, ampak prej nasprotno. Kar pa zadeva njeno umetniško kvaliteto: ta ni odvisna niti od snovi niti od idej: Prešernova *Zdravljica* ali *Sonetni venec,* Cankarjev *Kurent* itd., — so dejanja posameznikov, dejanja umetnikov. In še: Če je slovenska literatura obsedena od nacionalnega vprašanja vse tja do Kosovela in Prežiha, kako potem presojati npr. rusko klasično literaturo, ki je vse od Gribojedova in Puškina prek Dostojevskega do Tolstoja in čez obsedena od vprašanj, ki jih je carizem dušil oziroma izganjal iz publicistike, pa so zato morala v roman in celo v pesem: razna socialna, filozofska, politična vprašanja?

Četrto: Prvič slišim za nekakšen sporazum med literaturo in domačim kapitalom. Morda nisem prav dobro razumel, v kateri razvojni fazi naše literature se je ta sporazum godil: je to v dvajsetem stoletju na črti klerikalni kapital pa recimo Fran Finžgar, ali pa na črti liberalni kapital in Ivan Tavčar? Ali je med umetniško literaturo — poudarjam umetniško — in slovenskim kapitalom sploh kdaj in kje obstajal sporazum?

Vojan Rus

Da se ne bi dvakrat javljal, bi najprej zastavil vprašanje v zvezi z referatom tovariša Erjavca. Zdi se mi, da je bila postavljena teza, da je dogma izraz temeljnih interesov razreda. Zastavlja se vprašanje, ali je v vseh odnosih misli in razreda tak dogmatičen odnos. Dogmatičen odnos je verjeten pri razredih, ki imajo konservativne, statične interese in ki jih hočejo zato predstavljati kot absolutne. Drugače pa je glede razredov, ki so v določenem trenutku dinamični, produktivni v najširšem smislu: ali je dogmatičnost nujno povezana tudi z razredi, ki so taki; ali ni v primeru razredov, ki so produktivni v najširšem smislu, možen bližji stik med ustvarjalnostjo katerekoli vrste in bitjo teh razredov. Pri tem ne mislim, da bi morali umetnost utilitaristično podrediti političnim interesom. Gre samo za vprašanje komplementarnosti in skladnosti med samostojno ustvarjalnostjo umetnosti in dinamičnostjo naprednih razredov.

Malo širše bi se zadržal ob tematiki referata tovariša Rupla in to v osnovi ob istih vprašanjih kot tovariš Zadravec. Gre za stališča, da je bil slovenski »nacionalizem« nasploh reakcionaren, da je bila slovenska literatura določenega časa obsedena z nacionalizmom, ki je na meji šovinizma, da je to izraz problematike majhnih zaprtih družb in da vse, kar imamo Slovenci najbolj aktivnega in pro-

pulzivnega, prihaja od zunaj, ter vprašanje marginalnega položaja slovenske literature danes.

Zdi se mi, da je svetovni položaj slovenskega naroda v tem razdobju do leta 1945, o katerem govorimo (in južnoslovanskih narodov sploh), res položaj majhnih skupin. Toda majhnih skupin, ki so istočasno na najbolj zaostrenih svetovnih prelomih, kjer se najbolj lomijo imperialistična in druga razredna nasprotja. Zdi se mi, da je v takih družbah možno dvoje: ali bleiweissovstvo, torej zelo minorno obnašanje do velikih tujih pritiskov, ali pa se je prav v takih družbah možno uvrstiti, ker so v siloviti življenjski nuji, v avantgardo svetovnega gibanja. Če je tu nek duh močan, je lahko zaradi silovite objektivne vprašljivosti časa izrazito napreden. Svetozar Marković z mnogimi stališči predstavlja eno od najnaprednejših idej o odnosu med nacionalnim in socialnim. Že prej je v Prešernovi Zdravljici izvirna sinteza napredne ideje o tem odnosu in močne umetniške figurativnosti, kar lahko ugotovimo objektivno, s komparativno analizo v svetovnih razmerah. Primerjajmo duh Prešernove Zdravljice s stališčem Hegla o zgodovinskih narodih, ki da bodo edini obstali. Ta teza implicira, da so pravi narodi samo tisti, ki imajo veliko lastnino, veliko državno moč, skratka narodi, ki so nekako obsedeni z državo.

Vprašanje pa je, ali niso ti veliki narodi dosti omejeni zaradi tega objektivnega kompleksa države, ki ga je težko prerasti, tako da pride do določenih popolnih oboževanj odtujene države. Deloma sta tezi o zgodovinskih narodih zapadla tudi Marx in Engels. Ali ni v taki situaciji Prešernova Zdravljica (kjer pravi »žive naj vsi narodi«, »ne vrag, le sosed bo mejak«) idejno v vrhu takratne avantgardnosti enostavno zaradi objektivnega položaja Slovencev in zaradi neobremenjenosti s kompleksom velike države, velike moči, velike preteklosti in podobno. Ali ni Cankar s svojo predstavo o odnosu naroda, proletarca in kulture, kar je izrazil tudi z izrazito oblikovalno močjo umetnosti, udeležen v svetovni avantgardnosti, ki se izraža tudi v Cankarjevi tezi o tem, da mora biti nacionalno vprašanje vedno povezano s socialnim vprašanjem. Za tem zaostaja takrat vsa razvita evropska socialna demokracija. Ali ni Cankar s tem skoraj v istem vrhu kot Lenin, ki tudi poveže socialno vprašanje z nacionalnim; ali ni del avantgarde pred prvo svetovno vojno zaradi tega, ker je v največjem prelomu sveta.

Če se dotaknem še teze tovariša Rupla o sedanjem marginalnem položaju slovenske literature, bi na kratko rekel, da se mi zdi, da ima slovenska literatura dosti večjo družbeno vlogo. Tega seveda ne bom mogel podrobno ilustrirati, čeprav bi lahko šel od enega sodobnega umetniškega dela do drugega. Vendar je tudi od druge svetovne vojne do danes ta literatura dala tistemu, ki jo zna kritično brati, tako resnično podobo velikega dela slovenske duhovnosti in socialnosti, da je ta podoba precej celovitejša od one, ki so jo dale družbene vede. To pa je seveda dosti več kot obrobno, marginalno delovanje in mesto.

Neja Kos

Povedala bi nekaj misli, ki so se mi utrnile ob današnjih referatih. Pogrešala sem jasnejše opredelitve predmeta, torej o čem sploh govorimo, čeprav je tudi tovarišica Švajncerjeva vprašanje nakazala, ko je govorila o tem, da bi morali

opredeliti kriterije ustvarjalnosti. Mogoče bi morali malo bolj poudariti na eni strani intelektualno komponento ustvarjalnosti (racionalnejši pristop npr. v znanstvenem ustvarjanju) in na drugi strani emocionalno komponento, podzavestne procese itd., torej raven, na kateri se dogaja umetniško ustvarjanje. Potem bi lahko izhajali tudi iz različnih *nivojev* ustvarjalnosti. To vprašanje je bilo v psihologiji sicer raziskovano, čeprav v zelo majhnem odstotku — menda komaj 1,5 % vseh raziskav o psihologiji odpade na ustvarjalnost. Ta podatek je že star in morda je zdaj stanje boljše.

Nivoje ustvarjalnosti lahko razvrstimo od najnižjih do najvišjih. Najnižji je *ekspresivni* ali *izrazni nivo ustvarjalnosti,* kamor bi lahko šteli neposreden odziv za neko čustveno dogajanje v bitju. Mogoče je to tisti »afirmativni lirizem« (ta izraz, ki ga je uporabil tov. Rudolf mi je prav všeč!). Lahko bi našli še primere kot je otroška risba; (prvo čečkanje, izražanje v barvi kot reakcija na čustveno dogajanje), pa tudi otrokovo gibalno izražanje. Na drugi, višji stopnji ustvarjalnosti pride do povezovanja že znanih elementov v nek produkt. Lahko bi jo poimenovali *»obrtniški nivo«*. O tem smo danes tudi že slišali: to je denimo ustvarjalnost pri kuhanju ali pri cepljenju drv. Tretja stopnja je še višja: to je *nivo inovacije,* ko pride do samostojnih kombinacij elementov. Rekli bi mu lahko tudi *»nivo patenta«*. *Četrti nivo* se pojavlja znotraj neke že nakazane smeri, na primer v umetnosti, ko imamo opravka z individualnimi rešitvami, s stvaritvami z močno poudarjeno osebno noto, z osebnim izrazom. To je lahko individualna slikarska stvaritev ali pa novo glasbeno delo znotraj neke smeri, stila, obdobja, nova koreografija znotraj določene usmeritve v razvoju plesne umetnosti in podobno. In potem bi lahko govorili še o najvišjem nivoju, ki se zelo redko pojavlja, saj zasveti le od časa do časa v razvoju človeštva. To je najvišja oblika, tim. *»emergetivna« (pojavna) ustvarjalnost,* ko se na podlagi nekega širokega osebnega izkustva in osebne izjemnosti, pa tudi akumuliranega človeškega znanja, pojavi temeljno nova, epohalna, enkratna ideja. To so tiste izvirne in nove iskre v človekovi znanstveni misli, (na primer Einstein v fiziki) in v umetnosti (Picasso v slikarstvu, Marta Graham v plesni umetnosti 20. stoletja) itd., torej tiste ideje, ki začrtajo povsem novo smer in dajejo potem dovolj možnosti za ustvarjanje na predhodnem, četrtem nivoju.

Morali bi govoriti tudi o možnostih razvijanja ustvarjalnosti, o pomenu vzgojnega vplivanja na njen razvoj, izhajajoč iz misli, da apriorna delitev na talentirane in netalentirane, na izbrance in neizbrance ni niti dalektična, niti upravičena, niti humana. Zlasti se to pojasni, če upoštevamo različne nivoje ustvarjalnosti, o katerih smo pravkar govorili. Seveda pa nam razumevanje teh nivojev pomaga tudi, da ne zahajamo v pretirano poenostavljanje v smislu rekla »vsi smo ustvarjalci«. Res smo vsi ustvarjalci — vendar na različnih nivojih. Po domače povedano, ustvarjamo lahko vsi, najbrž pa ni vse primerno za gledanje, poslušanje, objavljanje.

Dimitrij Rupel

Ne bom veliko ugovarjal zoper to, kar sta govorila profesorja Zadravec in Rus. Morebiti smo se za spoznanje slabo razumeli, lahko pa, da gre tudi za različna gledanja. Kar zadeva problem, ki sem ga imenoval slovenski kulturni sindrom, moje razumevanje ni bilo mišljeno kot zavračanje, kot neke vrste

kritika naše literature v 19. stoletju, kot neke sorte omalovaževanje, proglašanje te literature za manj vredno. Pač pa sem govoril, in čas je bil omejen, sem pa že kdaj prej o tem pisal, o nekih specifičnih lastnostih te literature, kot pravi naslov, o posebnostih slovenske literature. Najbrž ni utemeljena pripomba glede Prešerna, oziroma ni potrebno ta hip govoriti o Prešernu, ker sem se vendar omejil na razdobje med 1848. in 1948. letom. Gre za fenomene, ki so se koncentrirali predvsem v tem obdobju. Morda sem prehitro preskočil iz romaneskne problematike na celotno literarno problematiko in bi moral bolj poudariti, da mi gre predvsem za pojave, ki jih je mogoče zaslediti v romaneskni produkciji, bolj kot v lirični produkciji. Nekaj malega sem brskal tudi po liriki s tega istega vidika in bi se dalo tudi tam kaj povedati, vendar se ta hip ne čutim sposobnega, da bi svojo tezo dokazoval na liriki. Vztrajam pa pri svojem, kar zadeva romaneskno produkcijo 19. stoletja in tudi večji del romaneskne produkcije do leta 1948 s tistimi izjemami, ki sem jih navedel. Mislim, da se Cankar dviguje nad ta okvir, da mu ta okvir predstavlja nek problem, da ga registrira in na nek način presega.

Kar zadeva problem podrejenosti in reduciranosti bi rekel, da razmerja, ki so ga imeli slovenski romanopisci do Goldsmitha, ali recimo Stritar do Wertherja ali Kersnik do Turgenjeva, najbrž kljub vsemu ni mogoče primerjati z vplivom Dostojevskega na francosko književnost. Mislim, da je francoski »odgovor« na Dostojevskega na neprimerno višjem nivoju, kot je bil slovenski odgovor na te romanopisce, ki pa so že sami po sebi nekoliko nesrečno izbrani. Mislim, da ni potrebno posebej dokazovati razlike med Dostojevskim in Goldsmithom, v količini in v globini so tu razlike. Ko govorimo o kvaliteti reakcije, o kvaliteti odzivanja slovenske literature na te svetovne tokove, ne mislim samo nekih abstraktnih, estetskih problemov, o katerih imamo spet lahko različna mnenja, ampak bi hotel opozoriti na neke zelo stalne in zelo lahko razumljive strukturalne elemente v slovenski prozi. Imam v mislih konkretno spreminjanje fabule oziroma prirejanje fabule, različnost dogajanjskega loka v slovenskih romanih od takoimenovanih originalov. V slovenskih romanih niso dovoljeni popolni konflikti znotraj kolektiva, ki je v zgodbi popisan, marveč se morajo prej ko slej, in tu mislim na Stritarja, Kersnika, Jurčiča, zgladiti, ljudje se morajo sprijazniti z vnaprej določenim okvirom, ki je ponavadi družina. Družina je pa dovolj značilna metafora za narod. Lahko rečemo, da je obsedenost od nacionalnega vprašanja obsedenost od svobode, samo s tem se problem nič ne spremeni. Mislim, da to ni obsedenost od individualne svobode, od svobode posameznika, ampak je obsedenost od nacionalne svobode, kar je dovolj specifičen problem za slovensko literaturo. O Prešernu se mi ta hip ne zdi posrečeno govoriti, ker mislim, da stoji zunaj te problematike, predno se je ta problematika v resnici začela. Mislim, da doživlja vrhunec prav v nekaterih Jurčičevih formulacijah. Mislim, da je Prešeren živel zunaj te strogo določene nacionalne ali nacionalistične problematike, kar dokazujejo na koncu koncev tudi njegove nemške pesmi in njegova relativno lahkotna komunikacija s svetovnim literarnim prostorom, dasi bi tudi tam najbrž lahko govorili o zamujanju itn. Ampak to se mi ta hip ne zdi bistveno.

Mislim, da je bil nekoliko napačno razumljen problem sporazumevanja z domačim kapitalom. Hotel sem povedati samo to, da je proizvajalnemu načinu, ki je bil prevladujoč za avstrijske gospodarske razmere, ustrezala naša prejšnja, še

prednacionalna ali prednacionalistična literatura. Znano je, da so se Kersnik in njegovi kolegi razburjali zaradi banke Slovenije. Sami ste omenili Tavčarja in stike, ki so jih imeli slovenski romanopisci. Zaradi te situacije, ki je jedro cele zadeve, spričo nerazvite vrhnje stavbe, spričo nerazporejene delitve dela, spričo tega, da nismo imeli svoje države, spričo tega, da smo morali skrivati svoje politične in ideološke zamisli, zaradi tega se je dogajalo v literaturi to, kar se pri drugih narodih dogaja znotraj posameznih in ločenih sektorjev. Slovenci nismo imeli ne svoje vojske ne svoje policije ne svoje filozofije, ne svoje družbene znanosti, skratka strašno malo je bilo teh oblik družbene zavesti, ki bi jih bilo mogoče imenovati slovenske. Zaradi tega je postala literatura tisti primerni prostor, kjer so se ti problemi naselili. In zaradi tega, ker je vladala stanovanjska stiska v tej nadstavbi, je bilo to najbrž na škodo literarne kvalitete, dasi to ni bil glavni problem mojega spisa.

Še nekaj odgovorov na izvajanja prof. Rusa. Strinjal bi se, da je na nek način literatura tudi po drugi svetovni vojni dajala resničnejšo sliko našega družbenega položaja kot družbene vede. Samo, to je zame dokaz več, da naša delitev dela ni bila izvedena in da družbene vede niso počele svojega dela, ampak so počele neko drugo delo in da je morala to delo opravljati literatura. To delo je bilo potemtakem izredno važno oz. strateško. Prof. Rus je to vprašanje na hitrico povezal s problemom marginalnosti, jaz tega nisem povezal s problemom marginalnosti in mislim, da je glede na stari model funkcioniranja literature v 19. stoletju in tudi na nekatere momente v 20. stoletju, do leta 1948, mogoče smatrati današnjega pisatelja za marginalno osebnost. Nekoč je bil pisatelj (glede na pomanjkljivo delitev dela, na pomanjkanje razvitosti oblik družbene zavesti) tudi nacionalni voditelj, preporoditelj, filozof, moralist itn. Mislim, da je glede na visoko nalogo, ki jo je nekoč imel slovenski pisatelj, danes njegova vloga bistveno bolj marginalna in jaz mislim, hvala bogu.

Kar zadeva primerjave med Slovenci in drugimi južnoslovanskimi narodi, ne vem, če je treba dokazovati, da je slovenska literatura vendarle specifična. Vzemite hrvaško dramatiko 19. stoletja! Poglejte na primer Vojnovića.

Vojan Rus

Gre za enostavno vprašanje: ali so bili mali narodi na Balkanu sposobni, zaradi svojega specifičnega položaja v svetu, včasih vstopiti v avantgardo, ali je bila njihova literatura res samo zapečkarska in pod vplivom drugih, in ali ni ta literatura, recimo Krleževa, Cankarjeva, Prešernova, bila včasih v svetovni avantgardi.

Dimitrij Rupel

Ne vem, kako se da dokazati Cankarjevo svetovno avantgardnost, če svet Cankarja ne pozna. Mislim, da je to zelo samovšečno razumevanje Cankarja, če rečemo, da je Cankar v svetovnem merilu avantgarden, pa ga ta svet ne pozna. Kljub temu, da jaz in mi vsi priznavamo Cankarju visoko vrednost in

ogromen pomen za nas in za naš današnji obstoj, mislim, da ima neke specifične črte. Tu je problem matere, njegova nostalgija za domačijsko homogenostjo, to je značilno pokazano v Lepi Vidi. Dalo bi se razpravljati o njegovih Tujcih itn.

Vojan Rus

Ali je merilo za komparativno literarno vedo, ki hoče objektivno in primerjalno ocenjevati neko literarno vrednoto, ali jo trenutno svet pozna ali je ne pozna? Ali ni za komparativno vedo objektivno merilo primerjanje dejanskih vsebin in oblik v istem času, ne glede na to, kolikor jih »svet« pozna in kaj misli?

Dimitrij Rupel

Mislim, da mora biti to merilo čimbolj objektivno.

Vojan Rus

Primerjam izvirno Cankarjevo tematiko in izraz glede nacionalnega in socialnega z literaturo drugje v svetu in to je objektivno merilo; gre za čisto neposredno primerjavo literarnih vsebin in izrazov, brez kakršnih koli dogmatičnih predpostavk.

Dimitrij Rupel

Jaz se s prvo trditvijo, da je to vendarle na svetovnem nivoju, ne strinjam. Naprej nisem niti razmišljal. Zdi pa se mi, da najbrž ni slučajno, da so neke stvari neznane, da je recimo Ivo Andrić dobil Nobelovo nagrado, ali da je Krleža celo dobro poznan. Tu so razlike med jugoslovanskimi narodi, Slovenci, Hrvati, Srbi itn. Mislim, da ni slučajno, če so določene stvari v svetu znane, določene pa ne, ker so bolj izjemne, idiosinkratične.

Vojan Rus

Ali ni to tudi vprašanje odnosa zelo neumetniških svetovnih moči, naprimer gospodarskih in informativnih moči, ne pa samo odnosov svetovnih umetniških vrednosti?

Dimitrij Rupel

Absolutno. V daljšem, bolj preciznem pogovoru, bi se morda v kakšnih stvareh tudi strinjala.

Mislim, da je treba videti, kaj pomeni v današnjem času poudarjanje vloge slovenske kulture pri razčiščevanju nekih splošnih družbenih vprašanj. Tu zlahka zdrknemo na nivo tiste razprave, ki je bila v tridesetih letih v zvezi v Vidmarjevo knjigo Kulturni problem slovenstva, ki nas odrešuje ekonomskih, pa tudi političnih vprašanj s tezo, da so za majhne narode kulturne naloge, za velike narode pa civilizacijske naloge.

Vojan Rus

Gre za to, da je teza o »zgodovinskih narodih« računala s propadom »nezgodovinskih« narodov, 20. stoletje pa je že dokazalo prav nasprotno. To sem hotel reči.

Dimitrij Rupel

Dvajseto stoletje še ima nekaj let in bomo videli, kako bo.

Valentin Kalan

Rad bi povedal nekaj besed k referatu dr. Trstenjaka »Ustvarjalnost in delo«. Referat sicer izhaja iz psihološkega pristopa k problemu, vendar pa eksplicitno kot tudi v kontekstu tendira na kompleten pogled na to zadevo. Zato bom skušal s svojega vidika opozoriti na nekatere teme, ki se mi zde nesprejemljive v kontekstu tiste teorije, kakršna mislim, da za to problematiko mora biti izhodišče, se pravi neke marksistične teorije. Tako je nedvomno jasno, da je delo osnova za razlago ustvarjalnosti. Tudi o ustvarjalnosti se da govoriti samo na konkretnih področjih, da se govor o ustvarjalnosti na sploh razblini, kot je že zelo dobro povedala tovarišica Kosova. Trstenjakovi teoriji ustvarjalnosti in dela sta sicer toliko obči, da ohranjata svojo teoretsko relevantnost, vendar se bojazen, da se razblinimo v občostih, izkaže dostikrat za upravičeno.

Za razliko od tez v referatu »Ustvarjalnost in delo« moram reči, da moramo za marksistični pojem ustvarjalnosti vedno izhajati iz kompleksa, da pojem dela, ki pri Trstenjaku vedno nastopa tudi metodično kot prvi pojem, pri Marxu vedno nastopa kot moment njegove analize produkcije, ki je kompleksen proces v več vidikih. Bodisi ekonomskem, da je produkcija menjava plus potrošnja plus delo, bodisi v zgodovinskem smislu, da je produkcija vedno sklop proizvajalnih sil, produkcijskih odnosov itn. Mislim, da tudi psihološka analiza ustvarjalnosti mora biti pravična do človeka v produkcijskem procesu oziroma v načinu proizvodnje določene faze, bodisi da je to zdaj fevdalna, kapitalistična ali neka druga. Primer takih poskusov teorije človeka je psihologija L. Sèvea in druge. Zato pa, iz Trstenjakovega referata nastaja vtis, kot da konkretnega dela ne določajo tudi produkcijske razmere. Ko govorimo o delu na sploh, potem nujno pridemo v vozle starih filozofemov, od Aristotela naprej, ki jih sicer Marx tudi uporabi:

npr. po čem je arhitekt podoben recimo čebeli, prav tako lahko rečemo z Goethejem, »na začetku je bilo dejanje« itd. Skratka, tu se vrtimo v cirkulusu metafizičnih tez, iz katerih ni izhoda.

Dalje, taka teorija ustvarjalnosti in dela nikakor ne more integrirati kategorij alienacije, teorije fetišizma blaga itn. Mislim, da je zasluga referata tovarišice Švajncerjeve, da je na to vendarle opozorila, kljub temu, da je ta tema vredna posebnih posegov, teoretičnih, filozofskih, sociioloških. S tem, ko je teorija ustvarjalnosti omejena na teorijo individualnega delovnega akta, zaradi česar mora biti zamisel prej, preden kaj delamo, iz tega se taka teorija ustvarjalnosti zapre in zaide v nevarnost, da postane apologetika vsake delitve dela od platonistične dalje — vsak dela svoje in bo s tem najbolj prispeval skupnosti; se pravi da se s tem opravičuje vsakršen korporativizem ali pa tudi razredna družba in tehnokracija.

Vrednostno je tak pristop k delu nevtralen. Prav tako se taka teorija ustvarjalnosti izogne problemom, ki bi morali priti v poštev v tem kontekstu, se izogiba problemom družbenih razmer, se pravi razmerij gospostva, vprašanju oblasti, centrov oblasti, vladavine in podobno. Zato ni slučajno, da je v referatu naglašeno, da so filozofi prepotencirali delitev dela na umsko in fizično. Marksistična delitev dela nikakor ni mišljena tako, da bi zanikala dejstvo, da človek vse, kar dela, dela zavedno. Če gremo v banalnosti in če govorimo o ustvarjalnosti kulinaričnosti, so Kanta prosili, naj bi napisal knjigo o kuharstvu, češ da se dobro razume na te zadeve — in nihče ne obžaluje, da Kant take knjige ni napisal. Prav tako mislim, da v Trstenjakovem referatu distinkcija med živalskim in človeškim svetom, kljub opozorilom na govorico, na simbole, sisteme itn., še vedno ni zadosti precizno postavljena ter ostaja znotraj idealističnega koncepta kulture.

Sonja Lokar

Čeprav je tovariš Rupel že odšel, se mi zdi potrebno polemizirati z njegovimi izvajanji, vendar ne s podrobnostmi, ki jih je navajal, ampak z metodo, na katero je oprl svoja izvajanja.

Preizkusni kamen pravilnosti njegovih izvajanj je skrit v odgovoru na temeljno vprašanje: ali je umetnost posebna vrsta produkcije ali pa je z materialno družbeno prakso posredovana dejavnost?

Parafraza Marxa, ki jo je navedel tovariš Rupel dokazuje, da on misli, da gre predvsem za posebno vrsto produkcije. Bojim se, da njegovo izhodiščno stališče ne vzdrži kritike. Pri tem želim spomniti samo na dve Marxovi opredelitvi, ki opozarjata, da se je tudi opredeljevanja umetnosti treba lotevati dialektično. Marx nekje pravi, da ni zavest ljudi tista, ki določa njihovo bit, ampak nasprotno, njihova družbena bit določa njihovo zavest.[1] Na drugem mestu, v *Uvodu v očrte*, pa pravi takole: »Rezultat do katerega smo prišli, ni ta, da so produkcija, distribucija, menjava, konsumpcija identične, marveč ta, da so vse členi neke totalnosti.[2]

---

[1] K. Marx: *Prispevek h kritiki politične ekonomije, MEID, IV.* str. 105, Ljubljana, CZ, 1968

[2] K. Marx: *Uvod v očrte, MEID, IV.*, str. 32, Ljubljana, CZ, 1968

Po eni strani moramo torej umetnost razumeti kot *moment* produkcije, po drugi strani pa, da je treba vztrajati pri tem, da v zadnji instanci ostaja primarnost materialne produktivne človeške prakse. Kolikor je meni znano, sodobna marksistična teorija v spopadu z meščansko usmerjenimi vedami, ki tudi raziskujejo posamezne vidike kulture in umetnosti, ni niti ovrgla niti opustila obeh Marxovih izhodišč, zato je to moj prvi ugovor.

Kaj se zgodi, če skušamo umetnost obravnavati samo kot posebno vrsto produkcije, ne pa kot moment produktivne prakse?

Tovariš Rupel se v svoji predstavitvi problematike slovenske literature druge polovice 19. stoletja ne zaveda, da opisuje situacijo, v kateri se znajdejo konceptivni ideologi bodočega vladajočega (meščanskega) razreda v njegovi revolucionarni fazi, torej v obdobju, ko se šele skuša dvigniti na oblast. Kot izjemen in samo za Slovence značilen pojav, ki ga označuje s pojmom »slovenski kulturni sindrom«, opisuje nekaj, kar ni v zgodovinskem razvoju nacionalnih buržoazij nobena posebnost, ampak zakonitost; vzponu buržoazije v Franciji predhodijo veliki prosvetljenci, ki so bili obenem filozofi, politiki, znanstveniki, umetniki, vzponu nemške buržoazije idealistični filozofi, v literaturi Goethe, Schiller itd., vzponu slovenske pa Prešeren in Levstik.

Specifičnost mlade slovenske buržoazije ni samo v njenem zamudništvu, pač pa v tem, da kot del zatiranega naroda dobi še eno resnično možnost več, da se predstavlja kot zagovornica splošnih družbenih interesov, v tem primeru nacionalno osvobodilnih.

Torej slovenske literature druge polovice 19. stoletja ne označuje toliko ta njena nemočna, ideološka volja biti nadomestek ekonomije in politike, ampak dejstvo, da je znanilka nacionalno zatirane in ekonomsko šibke buržoazije, ki že sluti, da je izgubila pravico govoriti v imenu občedružbenih interesov. To svojo slabo vest prekriva z besedičenjem o boju za narodov blagor (tipičen primer bi bil lahko Tavčar, če bi ga analizirali tudi s tega zornega kota), ali pa jo izraža bodisi z razgaljanjem, bodisi s prikrivanjem dejansko brezizhodnega položaja prevladujočega slovenskega kmeta (poglejmo, kakšno mesto in vlogo ima kmet pri Tavčarju, pri Jurčiču, pri Kersniku, in videli bomo, da je to mojo sodbo prav lahko dokazati).

V Sloveniji je delavski razred v tem času še v zametkih in njegovi idejni predhodniki v literaturi mogočno izstopijo šele po letu 1900 (Cankar). Tisto, česar se tovarišu Ruplu v zvezi z literaturo druge polovice 19. stoletja na Slovenskem ne zdi vredno poudarjati, kar pa se meni zdi bistveno, pa je, da so v bistvu te sicer pretežno buržoazne umetnosti, močno izraženi revolucionarni elementi, namreč njena resnična zavzetost za nacionalno osvoboditev in uveljavitev majhnega med velikimi narodi, torej tisti elementi, ki tvorijo rdečo nit od Trubarja do Cankarja in omogočajo delavskemu razredu v Sloveniji, da se v svojem boju za socializem danes čuti dediča evropsko pomembne kulturne tradicije.

Vrednotenje slovenske literature druge polovice 19. stoletja je zelo pomembno tudi glede na vprašanje, ali so v njej že zametki nove, socialistične kulture in umetnosti, v kateri se bo moralo težišče od sprejemanja razredno »prevrednotenih vrednot tisočletne kulture človeštva«, kot temu pravi Lenin, premakniti k ustvarjanju specifične kulture obdobja preseganja družbene delitve dela na umsko

in fizično delo. Metodološko izhodišče, s katerega se problematike slovenske literature 19. stoletja loteva tovariš Rupel pa, po mojem mnenju, takšno vprašanje pravzaprav onemogoča, saj je v svojem bistvu le sprejemanje specifične oblike sprevrnjene zavesti takratnih literatov, da so nad ali zunaj družbe in ljudstva, kar se sicer da razložiti iz njihovega položaja v družbeni delitvi dela in iz narave njihovega posla. Če pa raziskovalec sprejme iluzije umetnikov neke dobe kot relevantne, ne da bi jih kritično preverjal, potem je prisiljen z njimi deliti tudi njihove ideološke zmote. Mislim, da je to ena temeljnih napak v izvajanjih tovariša Rupla.

Tretje vprašanje, ki si ga je vredno zastaviti ob tem, kar je povedal tovariš Rupel pa je: kakšna je vloga kulture in umetnosti v sodobni družbi?

Videli smo, da se tovarišu Ruplu zdi »hvalabogu«, da je postal literat v sodobni slovenski družbi marginalna osebnost, literatura pa postranska zadeva.

Marx pravi, da se je umetnost kot samorazumevajoča se dejavnost lahko razvila šele, ko je že bila vzpostavljena družbena delitev dela na umsko in fizično delo. Na zgodovinskem primeru grškega epa nam Marx prikaže, da se je zasnovala kot eno od človekovih orodij za *miselno* premagovanje, obvladanje naravnih in kasneje tudi družbenih, vendar človeku odtujenih sil. Prav v zadnjih dvesto letih je oblast produkta nad producenti dosegla razsežnosti, iz katerih sta po Marxu le dva izhoda — polom ali socializem. Umetnost, ki se tega precepa ne zaveda, se je navidez znašla v dvakrat slepi ulici: če zaznava le možnost poloma, zaide v brezup in pristajanje na postvarelega človeka. To se na zelo protisloven način izraža v hermetični, »nerazumljivi« sodobni umetnosti. Če pa izhod iz tega protislovja vidi v obliki prihodnosti brez protislovij, v obliki neke idealizirane, popolne oblasti človeka nad naravnimi in družbenimi silami, pa se izkaže, da je izgubila svoj tisočletni predmet, nenadoma se zazdi, kot da se nima več s čim ukvarjati. (Tu je vir slabokrvnosti pozitivnih junakov soc-realizma.)

Umetnost je vedno delila in še vedno deli usodo produkcijskega načina, katerega moment je. V sodobnem kapitalističnem svetu dejansko pretežno postaja sestavni del produkcije blaga, instrumentaliziran način uveljavljanja misli in vrednot vladajočega razreda kot obče družbenih misli in vrednot (npr. visoko profesionalna snobovska umetnost na eni in do kiča ponižana množična umetnost na drugi strani). Vendar pa se skoznjo že prebijajo tudi misli in vrednote zatiranih razredov, zlasti delavskega razreda, in tako funkciji racionalizacije in legitimizacije obstoječega stoji nasproti funkcija nekega močnega idejnega vzvoda revolucioniranja vseh družbenih procesov. Tega dejstva iz izvajanj tovariša Rupla ni bilo mogoče razbrati. Brezup umetnosti je opravičljiv, saj je dejansko utemeljen v bridkih zgodovinskih izkušnjah tega stoletja, k sreči pa mu manjka zadnji dokaz — vesoljni potop tretje svetovne vojne. Izkušnje vseh dežel, ki so šle skozi socialistične revolucije in gradijo takšen ali drugačen socializem pa so po drugi strani, žal, dokazale, da se ni še prav nič treba bati izgube tisočletnega predmeta umetnosti.

Tudi v razmerah graditve samoupravnega socializma je očitno, da pot do novega človeka, in za to v bistvu gre, ni brez protislovij. Če bi se odrekli revolucionarnega potenciala umetnosti v naši družbi, bi to dejansko pomenilo, da pristajamo na idejna izhodišča tiste umetniške ali kulturniške elite (elite ne po

ustvarjalni potenci, ampak po njeni funkciji v družbeni delitvi dela), ki se subjektivno ne opredeljuje za zgodovinske interese delavskega razreda in večine delovnih ljudi v Sloveniji in Jugoslaviji, ampak se bori za ohranjanje ali pridobivanje novih statusnih privilegijev ter se je pri tem, ne glede na to, ali se tega sploh zaveda, prisiljena nasloniti na tiste sile in strukture, ki imajo na današnji razvojni stopnji samoupravljanja še vedno določen manevrski prostor, saj si objektivno še vedno morejo prilaščati večjo ali manjšo mero odločanja v imenu delavskega razreda in delovnih ljudi.

Z vprašanjem vloge umetnosti v naši družbi danes je tako nujno povezano vprašanje razlikovanja med kritično in apologetsko umetnostjo. Črto ločnico pa med obema lahko potegnemo samo z razrednimi kriteriji. To pomeni, da je pomembno razlikovati med kritičnostjo, ki ostaja znotraj razrednega obzorja vladajočega razreda (Dickens), med kritičnostjo, ki prebija to razredno obzorje (Gogolj), med kritičnostjo s pozicije razreda, ki nima zgodovinske perspektive vzpona na oblast (L. Tolstoj) in med kritičnostjo, ki izhaja iz zavestno sprejete pozicije bodočega vladajočega razreda (Gorki, Cankar). Vsi našteti so kritični umetniki, vendar so razredne pozicije, iz katerih govorijo, bistveno različne. Zanimivo bi bilo proučevati slovensko literaturo druge polovce 19. stoletja tudi s tega vidika, sodobno slovensko literaturo pa bi bilo vredno proučevati zlasti z vidika posledic, ki jih ima začeti proces dezalienacije za ta moment človekove produktivne prakse.

Aleš Erjavec

Najprej bi rad dal nekaj pripomb na kritiko, ki je bila pravkar izrečena na Ruplov referat. Najprej zato, ker nam je ta razprava še živo v spominu, za tem pa bi odgovoril na vprašanje tov. Rusa.

Moja temeljna postavitev dileme na to, kar je bilo zdajle izrečeno je sledeča: z vsem tem se lahko strinjam, prav tako pa se moram strinjati tudi z Ruplovim pristopom, *namreč s tem,* da je skušal biti v svojih analizah konkreten, je hotel izhajati iz empiričnega materiala. Vprašanje pa je seveda, v kolikšni meri — in če — mu je to tudi uspelo — nekaj o tem je povedal že tov. Zadravec. To, kar je problem takšnih kritik kot je bila kritika Ruplovega referata je, da se omejujejo na najsplošnejše ocene, ne odgovori pa na konkretne probleme oz. jih ne upošteva. Zato se na takšni ravni pogovora problemi lahko zakrijejo oz. niso izraženi v adekvatni obliki. In drugič: takšna kritika nas lahko postavi pred znano dilemo: ali je umetnost ustvarjalnost, se pravi nekaj kar je pozitivno, kar je koristno, ali pa je le ideologija. In če je to zadnje, potem je seveda nekaj, česar si ne želimo, oziroma je nekaj, kar nam služi le kot vidna oblika nečesa, kar je neprimerno in sprevrnjeno. Dilema je torej: ali umetnost kot ustvarjalnost in »odsev« ali umetnost kot le »odsev«.

Sedaj se vračam k vprašanju tov. Rusa, ki mi je postavil vprašanje o problemu dogme. Najprej bi ponovno prebral tisti odlomek mojega prispevka, na katerega se ta misel nanaša: »Dogma je povezana s tistimi nosilnimi ideološkimi sestavinami zavesti vsakega družbenega razreda ali družbene skupine, ki so nujne

za njun položaj in brez katerih bi razred ali skupina propadla ali pa bi temeljno ogrozila svoj položaj. Dogme so tako proizvod in izraz nujno nereflektiranih temeljev, ki so neizogibni za nek razred ali družbeno skupino«. Če sem vprašanje tov. Rusa pravilno razumel, gre pravzaprav za tole: ali je dogma sestavni del *vsake* družbenoekonomske formacije in vsakega zgodovinskega obdobja, ali pa je bolj vezana na neko *določeno* obdobje in dobo. Če sedaj to vprašanje še sam zaostrim: ali je tudi za naše sedanje stanje, situacijo in za socializem sploh, nujen — ali možen — obstoj dogme? Po mojem mnenju je treba tukaj izhajati iz dveh stališč, ki izhajata iz Marxa. Prvič, da skuša vsak razred reproducirati pogoje svoje eksistence, in drugič, da naj bi bil cilj proletariata, da s tem, ko ukine sebe, ukine tudi vse ostale razrede. Če sem to vprašanje točno zadel, bi v odgovor nanj rekel, da čim bolj izginjajo razredna nasprotja, tem bolj izginja tudi realnost same dogme, saj izginjajo njeni temelji, ki so po mojem mnenju ideološki in ki imajo svoje nadaljnje družbenoekonomske temelje. V kolikor to še ni doseženo oz. v meri, v kateri to še ni doseženo, v tolikšni meri tudi obstajajo pogoji za produkcijo in reprodukcijo dogme, dogmatičnega mišljenja itn., tako pri nas kot v socializmu »nasploh«. Res pa je, da sedaj sam govorim zelo na splošno, delam torej prav tisto, kar sem prej sam očital tov. Lokarjevi.

Milan Butina

Rad bi opozoril na nek problem, ki me pri teh naših skupnih prireditvah že dalj časa spremlja in sem ga danes ponovno začutil ob Ruplovem referatu. Gre za splošen problem, ki ga lahko razložim na ta način: gre za vprašanje dialektike razprave z različnih pozicij in stališč. Opažam tole — kar bom razložil na starem umetniškem vprašanju — recimo na vprašanju kvalitete, vprašanju razlik v kvaliteti ali izrazu, ki ima v umetnosti stilni značaj. Če ponazorimo ta gibanja navzdol-navzgor s kvalitetnimi nihanji, lahko na zelo podoben način ponazorimo tudi spremembe v izrazu, v stilu, v načinu razmišljanja. Nenehno pa se dogaja, da te stvari projeciramo v isto ravnino, v resnici pa sta to dve ravnini, ki se sekata. V eni ravnini lahko govorimo o razlikah v mišljenju, ki se potem izražajo v stilnih ali drugačnih izraznih sredstvih. Če imamo to ravnino, moramo imeti tudi naslednjo ravnino, recimo: ravnina kvalitete je postavljena navpično na to ravnino, ker so lahko vsi stili kvalitetni ali nekvalitetni. Na to opozarjam zato, ker sem opazil podobno nedialektičnost v zadnji zelo zanimivi repliki tovarišice, ki je govorila z razrednega stališča, pozabila pa je na individualno stališče, ki se postavlja kot dialektično nasprotje. Zakaj? Ko govorimo s stališča razreda ali družbe ali politike ali ideologije, se moramo vedno vprašati tudi o individualni pozicji znotraj tega.

Zaradi tega se nenehno čudim eni stvari, ki jo že trideset let poslušam in je ne razumem, namreč: kadarkoli govorimo o reakcijah umetnika na neko določeno ideološko, politično, ekonomsko itn. situacijo, se vedno pozabimo vprašati, kje stoji znotraj teh problemov, iz katere politične, ekonomske situacije govori. Če govorim npr. s stališča likovnih umetnikov, moram ugotoviti — znotraj našega, sedaj uzakonjenega, združenega dela, ki temelji na uporabi družbenih sredstev,

— da likovna umetnost že trideset let raste samo iz uporabe osebnih sredstev in da ta problem očitno nikogar ne zanima. Vendar, predno nek likovni umetnik lahko postane družbeno priznan, mora preživeti 10, 15, 20 let osebne revščine, ki ga je zelo določeno udarila, oblikovala kot člana družbe. In to lahko zasledujemo daleč nazaj.

V tem dialektičnem odnosu med eno in drugo ravnino so prav gotovo možne idealne stične točke, kjer se ujemata. Po drugi strani pa obstajajo tudi čisto neidealne točke, ki ne sovpadajo, pa vendar sodoločajo likovni izraz, umetniški izraz, odnose do družbe, do razrednih vprašanj itd. Razumljivo je, da sociologi, umetnostni zgodovinarji in drugi to gledajo z drugačnih pozicij kot umetniki sami. Umetnik pa ne more drugače reagirati na svet kot tako, da vnaša svojo osebno situacijo v to, kar izraža. In zaradi tega se velikokrat zgodi — in Ruplov primer je tudi podoben — da ljudje, ki se ukvarjajo neposredno z umetnostjo, drugače gledajo. Gledajo iz posebne situacije in jih — preprosto — ne zanima veliko splošna situacija, ker so udarjeni s svojo lastno. Mi doživljamo to na ta način, da nas ta tako imenovana splošna situacija nenehno tlači in nam ne pusti, da bi se na normalen način vrasli v neko družbeno situacijo. Moramo se ali vsiljevati ali pa dokazovati svojo upravičenost na druge načine.

Zdi se mi, da nam takšno zvračanje ravni na isto ravnino — namesto, da bi videli jasna dialektična nasprotja med različnimi stališči — povzroča več težav kot koristi.

V referatu tovariša Erjavca sem pogrešal analizo transmisije, ki omogoča dogmi vdirati v estetsko normo. Lahko si odgovorim tako: da lahko samo neka druga norma služi kot transmisija. In zares je temu vedno služila moralna, etična norma dobrega, ki je prekrila estetsko normo lepega, na škodo lepega. V resnici pa je to spet primer takšnega preseka ravnin, ne pa ista ravnina. Norma dobrega lahko sovpada z normo lepega, ni pa to nujno. Če ne bomo v vseh teh pogovorih gledali tudi na ta način, bomo težko prišli do družbeno koristnih zaključkov.

Jernej Novak

Ne mislim braniti Rupla, ker to ni moja dolžnost, sem pa očividno eden redkih ljudi, ki pozna njegovo knjigo, kjer so te temeljne misli začrtane in me čudi, da to ni dovolj poznano. Gre za knjigo »Svobodne besede«, ki jo je izdala založba Lipa 1977. leta. Rupel v tej knjigi govori o problemu slovenskega kulturnega sindroma in mislim, da ni nobene posebne nuje, kljub njegovemu dostikrat provokativnemu načinu, da bi se zdaj s tem spopadali na novo in na tak način. Povezava med kapitalom in med slovensko literaturo, med slovenskim nacionalnim kapitalom, ki se je takrat rojeval in slovensko nacionalno literaturo, ki je ta boj za nacionalnost spremljala, je dovolj jasna. Podoben boj poteka tudi v drugih kulturah in v drugih narodih. V bistvu gre najbrž za to, da pride do problema, ki je specifičen vsakemu kapitalu: kapital ni rad *nacionalen,* ampak je zelo rad *kapitalen,* se pravi, svetovnega formata in obsega. In slovenska literatura je imela tu dvojno funkcijo: po eni strani je spodbujala to nacionalno zavest, bila pa je hkrati nenehna korektura temu kapitalu, da ni »sedel na dveh stolih«, kot je to dovolj nazorno in razločno povedano v tej znani prispodobi.

Hotel sem nekako psihološko znanstveno pokazati razmerje med umsko in fizično ustvarjalnostjo. Vašo kritično pripombo sem razumel v tem smislu, kakor da je moja napaka v tem, da je bilo predavanje prekratko, ker sem razvil samo eno misel. Zato ste po nepotrebnem pokazali preveliko bojazen. V pomiritev vam povem, da imam pripravljen za tisk obširen tekst, kjer razvijam prav to misel, da se psiholog, ko govori o ustvarjalnosti, ne sme omejiti na ozko analizo ustvarjalnega procesa, ampak da mora to analizirati v celotnem družbenem kontekstu. V kratkem referatu pa se človek omeji na eno misel, jo analizira ter razvija. Če bi hotel še drugo, bi moral biti še enkrat daljši.

Eno stvar pa bi rad pripomnil in se ne strinjal, ko ste rekli, češ da je nazor, da človek misli v šifrah, v besedi, le sporna teorija. Znani biolog Bertallanfy izrecno pravi: ali je človek razumno bitje ali ne, o tem lahko diskutiramo, imamo opico, ki nam je že zelo blizu; toda eno je nad vsako debato vzvišeno, da človek misli v šifrah, in sicer v šifrah, ki so arbitrarne, se pravi priučene, in to po družbi, po tradiciji, in da se prav v tem javlja tudi človek kot socialno bitje. To so že dejstva; tako pa mislim, da ne moremo psihologom očitati, da smo se spuščali na neka spolzka tla.

Referati II

Pluralizem samoupravnih interesov in kulturna ustvarjalnost

dr. BORIS MAJER

Koncepcija pluralizma samoupravnih interesov pomeni priznavanje legitimnosti nasprotujočih si interesov tudi znotraj socialistične družbe in hkrati napotilo za njihovo demokratično samoupravno razreševanje. »Ko govorimo o pluralizmu skupnosti interesov« piše Kardelj v svoji študiji »Smeri razvoja političnega sistema socialističnega samoupravljanja« — potem očitno ne mislimo na institucije samoupravnih interesnih skupnosti, ampak na vse vrste interesov, ki se izražajo v socialistični samoupravni družbi prav kot proizvod odnosov v tej družbi. Pri tem mislimo tudi na določeno diferenciacijo interesov v samem delavskem razredu, v združenem delu, v sistemu družbene reprodukcije, na raznih področjih ustvarjanja, v znanosti, ideologiji itd. In ko govorimo, da sistem samoupravne demokracije temelji na interesnem pluralizmu samoupravnih subjektov, potem nikakor ne mislimo samo na parcialne interese (na primer na interese organizacije združenega dela ali organiziranih samoupravnih interesnih skupnosti in drugih samoupravnih subjektov ali državnih organov), ampak tudi na skupne družbene interese, ki morajo biti izhodiščna točka za določitev strategije in metod nadaljnjega ekonomskega, socialnega, političnega in kulturnega razvoja družbe kot celote. Kajti vsi parcialni interesi skupaj še nikakor ne pomenijo skupnega družbenega interesa. Pogosto ga bo nujno treba opredeliti in določiti po spopadanju in selekciji parcialnih interesov, z demokratično odločitvijo večine. V tem smislu samoupravna demokracija ni sistem, zasnovan na idealni harmoniji, ampak nasprotno — na boju mnenj in kritiki prakse, pogosto pa tudi na neposredni konfrontaciji parcialnih interesov, kjer se mora odločitev sprejeti z večino glasov, ne pa z družbenim dogovorom ali samoupravnim sporazumom. V tem procesu morajo parcialni interesi doživeti takšno idejno, znanstveno in politično sintezo, ki lahko odpre progresivne perspektive in vizije socialističnega napredka. Pluralizem interesov potemtakem ne more biti samo pluralizem empiričnih interesov. To je hkrati tudi pluralizem idejne, znanstvene in politične misli, s tem, da ta pluralizem ni več instrument monopolov oblasti, ampak izraz gibanja družbene zavesti, s tem pa tudi sestavni organski del demokratičnega odločanja samoupravnih subjektov« (citirano delo, str. 118—119).

Kaj pomeni koncepcija pluralizma samoupravnih interesov za razvoj kulturne ustvarjalnosti in kulture sploh, kakšne nove možnosti in perspektive jim odpira?

Da bi lahko odgovorili na to vprašanje, da bi sploh lahko videli, v čem so te nove možnosti in perspektive, se moramo najpoprej vprašati, kaj sploh mislimo, ko pravimo kultura, kako opredeljujemo pojem kulture. Tu se ne mislim spuščati v analizo različnih definicij in opredelitev pojma kulture — ameriška raziskovalca Kroeber in Glukhon sta registrirala 257 različnih definicij kulture — temveč se bom omejil na vprašanje, kako v naši vsakdanji družbeni in politični praksi obravnavamo ta pojem in ali to pojmovanje ustreza (oziroma ne ustreza) možnostim in potrebam našega družbenega razvoja in še posebej kulture same, njenega mesta in vloge v našem družbenem razvoju. Ko pravimo »kultura«, mislimo navadno na umetnost, na umetniške, »kulturne« institucije (literaturo, upodabljajočo umetnost, slikarstvo, kiparstvo, gledališče, film, televizijo, amatersko kulturo) in v tem smislu tudi razumemo pojem kulturnega delavca. »Kulturni delavec« je pisatelj, pesnik, skladatelj, dramatik, igralec, tudi še kulturni animator, nikakor pa ne bi šteli za kulturnega delavca npr. inženirja, zdravnika, tehnika, kvalificiranega strugarja itd. Raziskovalec je »znanstveni delavec«, učitelj, profesor je »prosvetni delavec« itd. Če nekoliko razširimo pojem kulture, smo pripravljeni všteti vanj tudi znanost, raziskovalno delo, vzgojo in izobraževanje, religijo in v tem smislu pojem kulture dostikrat tudi uporabljamo — se pravi za tako imenovano *»duhovno produkcijo«*, nikakor pa ne za materialno »proizvodno«, tehnološko delo, čeprav sicer poudarjamo, da je takšna opredelitev kulture preozka, da ne ustreza potrebam in možnostim samoupravne socialistične družbe. Vendar ga kljub temu še naprej uporabljamo, ker pač izraža določeno stvarno stanje, ki smo ga podedovali iz preteklosti, ki ga z vključevanjem v združeno delo sicer počasi spreminjamo, kar pa ne spremlja vedno dovolj jasna teoretična zavest o tem, kako sploh pojmovati kulturo v naši samoupravni družbi: kot seštevek kulturnih dejavnosti in institucij ali vsebinsko, kot specifično obliko ali zvrst človekove ustvarjalnosti, ki pa je velikokrat prav tako točneje ne določimo. Takšna nejasnost izvira deloma iz neizdelanosti marksistične teorije kulture — čeprav obstoje v Marxovi teoriji dela in človeka vsi potrebni pogoji za njeno izgraditev — in to nam v precejšnji meri otežkoča, da bi hitreje in uspešneje lahko izkoriščali in realizirali vse tiste možnosti, ki nam jih odpira razvoj samoupravne družbe in v njenem okviru še posebej koncepcija pluralizma samoupravnih interesov. Vendar pa ta nejasnost in iz nje izvirajoča nelagodnost, ki jo pri tem občutimo, dokazujeta, da smo prišli do točke, ki nujno zahteva, da si odgovorimo na to vprašanje, če nočemo stopicati na mestu in se vrteti v krogu.

Če je človekovo generično (rodovno) bistvo (se pravi tisto, po čemer se človek kot rod, kot vrsta loči od drugih živih bitij in od narave sploh) po Marxovi teoriji dela in človeka *zavestno, smotrno, univerzalno, svobodno in ustvarjalno delo* (pojmovano *ne kot* »abstraktno duhovno delo«, kakor pri Heglu in v idealizmu sploh, temveč kot *»predmetna čutna dejavnost«*, kot stvarno, dejansko spreminjanje narave in človeka samega, kot vzajemni dialektični proces »humanizacije narave« in »naturalizacije človeka«), tedaj bi lahko (marksistični) pojem kulture najkrajše (in seveda *povsem provizorično)* opredelili *kot proces in rezultat udejanjanja človekovega generičnega bistva.* Iz te definicije izhaja dvoje:

1. da pojem kulture ne sovpada s pojmom umetnosti, ker je umetnost samo ena izmed raznovrstnih in številnih oblik človekove ustvarjalnosti, gotovo nadvse odlična in izjemna, ustvarjajoča »po meri lepote«, vendar nikakor ne edina, in

2. da se kultura ne more omejevati zgolj na »duhovno ustvarjalnost«, na abstraktno duhovno delo, ki je prav tako samo *ena* izmed oblik človeške ustvarjalnosti, pogojena z zgodovinsko razredno delitvijo dela, nikakor pa ne utemeljenega v *samem generičnem bistvu človeka* in nikakor ne lastna samemu bistvu dela kot univerzalne, svobodne, kreativne, *predmetne* čutne dejavnosti. Hkrati pa ima ta definicija tudi programatični značaj: opozarja nas, da delo danes še zdavnaj ni povsod univerzalno, svobodno in ustvarjalno, da še vedno obstoji in se reproducira odtujeno delo z vsemi posledicami, ki iz tega izhajajo, da še vedno ni prevladana razredna zgodovinska delitev dela na materialno, fizično izvrševalno in načrtovalno, ukazujoče, miselno delo, da smo še vedno daleč od njune dialektične integracije, da še vedno obstoji iz tega izvirajoča delitev na materialno in duhovno kulturo in vrednostni primat duhovne kulture nad materialno. Zoževanje pojma kulture na umetnost, na različne zvrsti umetniške dejavnosti in njim ustrezajoče institucije, je v naši družbi nekritični preostanek, iz zgodovinske razredne delitve dela izhajajoči predsodek (ki je v razredni družbi izraz realnih družbenih odnosov), da je zgolj čisto duhovno delo, ločeno od materialne produkcije, »kulturna« ustvarjalnost in da samo takšno delo pripada kraljestvu kulture. Če povzamem: v kulturi kot procesu udejanjanja človekovega generičnega bistva pripada umetnosti brez dvoma izredno pomembno mesto, vendar pa je umetnost sama v svetu odtujenega dela vklenjena v njegove mehanizme in šele v kraljestvu svobode, v svetu osvobojenega dela bo lahko umetnost razvila vse svoje potencialne možnosti in odlike.

V predrazredni primitivni družbi ni bilo še razcepa na materialno in duhovno kulturo, vendar ne zato, ker bi ta družba to dihotomijo že presegla, temveč zato, ker niso še dozoreli pogoji zanjo. Materialna in duhovna kultura je bila v predrazredni družbi še eno, kakor sta bila eno rodovna in individualna zavest. Med njima še ni bilo razcepa, ki tako usodno obeležuje zgodovino razrednih družb. V delovnem procesu se zamisel in izvršitev še nista ločila, kakor se niso še ločile in osamosvojile različne dejavnosti in različne človeške potence.

Ko pa je napredujoča delitev dela in z njo zvezano družbeno razslojevanje doseglo kritično točko, sta se zamisel in izvršitev, duhovna in materialna produkcija, načrtovalno in izvrševalno delo ločila in se porazdelila na dva nasprotujoča, antagonistična razreda, ki sta razvijala nato dalje vsak en pol po naravi enotnega delovnega procesa. To je imelo daljnosežne in usodne posledice za ves nadaljnji razvoj človeštva. Razredna ločitev nekdaj enotnega družbenega produkcijskega procesa je na eni strani silovito pospešila akumulacijo izkustva, znanja, filozofije, znanosti, umetnosti na enem polu družbe, a hkrati silovito osiromašila tisti del družbe, tisti razred, ki mu je bila dodeljena vloga pasivnega izvrševanja zamisli, ki je ostal odtrgan od nenehno naraščajočega teoretičnega znanja in je lahko razvijal svojo ustvarjalnost le na zelo omejenem področju neposredne materialne prakse, pri čemer je bila njegova iniciativa, pa tudi razumevanje samega delovnega procesa, njegovih zakonov in smotrov večkrat zmanjšana na minimum. Hkrati pa si brez tega ni mogoče niti zamisliti razcveta, ki so ga doživele v tem obdobju na podlagi zgodovinske razredne delitve dela znanost, filozofija, umetnost, politika, skratka vsa tista področja, ki jim je zagotavljala obstoj in prosperiteto prav ločitev duhovnega dela od materialnega. Vendar je

ta odtrganost duhovnega dela od proizvodnje, materialne produkcije postavljala mejo tudi samemu njegovemu razvoju. Tako je npr. starogrška in rimska znanost prišla na prag pomembnih tehničnih odkritij, ki pa so ostala neizkoriščena, ker zanje zaradi prevladovanja suženjskega dela ni bilo družbenega interesa. To pa je imelo za posledico, da se ni mogla razviti ustrezna tehnologija, ki bi s svoje strani podžigala znanstveno raziskovalno delo, kot je bilo to v dobi renesanse in v prvih stoletjih kapitalizma. Prav za sužnjeposestniško grško družbo je bila značilna tista skrajna ločitev umskega in fizičnega dela, duhovne in materialne produkcije, ki se je filozofsko utelesila v Platonovem in delno tudi v Aristotelovem idealizmu in ki je nato kot prevladujoča filozofska smer odločilno vplivala na nadaljnji razvoj evropske kulture in na samo njeno pojmovanje. Njeni nasledki so še danes živi v zoževanju pojma kulture na zgolj duhovno produkcijo.

Vendar se to osamosvajanje in parcializacija nista zaustavila zgolj na relaciji duhovno-materialno delo, temveč sta potekala dalje tudi znotraj obeh področij, se pravi tako duhovne kot materialne produkcije. To osamosvajanje in diferenciacija posameznih področij nista bila več posledica *razredne* delitve dela, temveč sta izhajala iz same narave predmeta, iz različnih sposobnosti in nagnjenj, ki so potrebna za prisvojitev določenega izkustva in v predhodnem razvoju akumuliranega znanja, pa tudi iz vsakokratnih konkretnih družbenih potreb in interesov. Tako je prišlo do relativno samostojnega razvoja posameznih področij duhovne ustvarjalnosti, izmed katerih je vsako nakopičilo v tisočletjih ogromno izkustvo, znanje, miselno gradivo, ki je vsililo temu področju svojo lastno posebno logiko, često neodvisno od vsakokratnih družbenih razmer in potreb. Čeprav je bila duhovna produkcija vseskozi ideološko obarvana, ker je izražala, često pa tudi anticipirala družbena gibanja, jo je kontinuiteta akumuliranega razvoja pogosto silila v konflikt s trenutnimi zahtevami časa, ker je hkrati sledila tudi motivom in pobudam, ki so izhajale iz samega ustvarjalnega procesa (in njegove zgodovinske povezanosti) in ki so kot take često preraščale ideološke zahteve svojega časa. To velja zlasti za umetnost, za katero bi lahko rekli, da je hkrati ideološki izraz, protest in izziv vsakokratni ideologiji, kolikor umetniško ne samo poustvarja, temveč hkrati gradi v obliki umetniške kreacije nov svet. Tako je umetnost v svojem razvoju velikokrat prihajala v konflikt z utilitaristično pragmatičnimi in ideološko fiksiranimi koncepti in zahtevami svojega časa, v čemer je treba videti eno največjih družbenih vrednosti umetnosti.

Toda ko se je umetnost — tako kakor druga področja duhovne produkcije — ločila od materialne proizvodnje in predvsem od njenih nosilcev, širokih množic, ko je izgubila stik z njimi, je začela v večji ali manjši meri izražati tudi specifično cehovsko, klanovsko mentaliteto in način življenja svojega sloja, kar je često vodilo v različne variante larpurlartizma, elitizma in hermetizma. Iz zgodovine umetnosti lahko vidimo, da je dosegla umetnost svoje največje vzpone takrat, kadar je ohranila stik z množicami, kadar je črpala iz ljudskih globin, iz življenja anonimnih množic, da pa je zašla v stagnacijo in nazadovanje, kadar se je zaprla sama vase in zgolj sama v sebi videla svoj smisel in cilj.

Kapitalizem je silovito povečal obseg in dinamiko človekove ustvarjalnosti na vseh področjih družbenega življenja, vendar jo je hkrati podredil, kot pravi Marx, enemu samemu čutu, čutu za posedovanje. Kapitalizem ne more obstojati dru-

gače, kakor da nenehno širi svoje meje, kakor da nenehno povečuje obseg proizvodnje in potrošnje, kakor da nenehoma pomnožuje kapital. Tako je silovito povečal tudi obseg in dinamiko duhovne produkcije, a jo hkrati podredil trgu kapitala, jo oropal njene samobitnosti ter jo iz cilja napravil za sredstvo akumulacije kapitala. Duhovna produkcija je bila postavljena pod isti splošni zakon trga kot materialna proizvodnja in v tej točki je kapitalizem prvikrat zgodovinsko izenačil materialno in duhovno produkcijo. Ko pa je duhovna produkcija padla pod splošni zakon ekspanzije kapitala, se je morala začeti obnašati enako kot materialna produkcija, nenehno je morala širiti tržišče, ustvarjati nove potrebe in novega konsumenta.

Resnični motiv težnje po kulturnem prosvetljevanju množic ni, kakor mislijo različni meščanski filantropi, izraz meščanskega človekoljubja, temveč izraz ekspanzije kapitala na področje kulturne produkcije, ki potrebuje množičnega konsumenta. Na pol pismene, kulturno neizobražene množice so seveda slab konsument kulturne produkcije. Vendar je kapital prav kmalu našel boljšo rešitev od »prosvetljevanja«, ki je bilo obrnjeno predvsem k potrošnji visokih kulturnih vrednot, namreč produkcijo tako imenovane »množične kulture«, od raznovrstnih ponaredkov in nadomestkov pravih kulturnih vrednot do najnavadnejšega šunda, kiča, pornografije, skratka do vsega tistega, kar ustreza in streže ali naj bi ustrezalo poprečnemu okusu množic kot potencialno neizčrpnemu konsumentu tovrstnega blaga. Seveda bi kapital ne bil kapital, če se ne bi lotil te naloge z vso psihološko in sociološko rafiniranostjo, z vsemi sredstvi, ki jih ima na razpolago, od množičnih komunikacijskih sredstev do pornografskega podzemlja. Seveda pa tudi ni tako kratkoviden, da ne bi puščal v ta prostor tudi umetniška dela visoke kvalitete in resnične umetniške vrednosti, kolikor za to obstoji tržišče in kolikor to ustreza iluziji meščanske družbe o njenem kulturnem poslanstvu. Kakor je zapisal Claude Lévi-Strauss, dobiva sodobna vrhunska, avtentična umetnost v današnji (kapitalistični) družbi vse bolj status nacionalnega parka z vsemi prednostmi in pomanjkljivostmi, ki iz tega izvirajo. Nadaljnja značilnost kulturne produkcije v sodobnem kapitalističnem svetu je njena navidezna neideološkost. Sodobne demokratične meščanske družbe so se v glavnem odpovedale direktni ideološki indoktrinaciji in jo nadomestile z indirektno, ki je mnogo bolj rafinirana, nevidna, a zato nič manj učinkovita in univerzalna. Njena moč se kaže tudi v tem, da je sposobna prebaviti celo najradikalnejše ideje, brž ko ji uspe spremeniti jih v potrošno blago. Vlogo ideološkega cenzorja, kakršno poznajo različni totalitarizmi, prevzame v demokratični meščanski družbi tržišče in seveda same producentske hiše, ki jim je ustvarjalec vse bolj prepuščen na milost in nemilost, ki razpolagajo z velikansko reklamno mašinerijo, ki lahko neznanega in nepomembnega pisca tako rekoč v trenutku dvigne na površje in ga napravi slavnega, hkrati pa zapre pot v javnost desetini resnično talentiranih ustvarjalcev (če niso pripravljeni pokoravati se njihovemu diktatu). Ta posredna ideološka indoktrinacija je v resnici mnogo bolj nevarna od direktne, ker deluje množično, na podzavest, oblikuje določene vzore in ideale ter propagira določene življenjske vrednote, način življenja itd., kot nekaj samoumevnega, kar navidez nima nobene zveze s politiko, s tako ali drugačno ideologijo ali filozofijo. Vse to ustvarja videz velike svobode umetniškega in kulturnega ustvarjanja sploh — v primerjavi z

direktno ideološko cenzuro v nekaterih socialističnih deželah — kar meščanska propaganda seveda spretno in ne vedno pošteno izrablja. Še na en moment je tu vredno opozoriti. Večji del te tako imenovane množične kulture je namenjen izrabi prostega časa, ki se tudi v sodobnih visoko razvitih kapitalističnih deželah stalno podaljšuje. Skrajšanje delavnika je velika pridobitev revolucionarnega boja delavskega razreda in bi lahko imelo za formiranje zavesti sodobnega delavskega razreda v kapitalističnih deželah izredno daljnosežne posledice.

Socialistične revolucije — velika oktobrska revolucija v Rusiji in niz socialističnih revolucij, ki so ji sledile — pomenijo brez dvoma enega najglobljih prelomov v dosedanji zgodovini človeštva, začetek novega zgodovinskega obdobja — prehoda od razredne, kapitalistične k brezrazredni komunistični družbi. Ta proces, ki je potegnil v svoj vrtinec vse dotedanje družbene odnose, institucije in predstave, je usodno posegel tudi v sam razvoj kulture in kulturne ustvarjalnosti ter jima odprl nove zgodovinske možnosti in perspektive. Vendar pa je pri tem treba upoštevati dvoje: da so se te revolucije izvršile doslej v relativno zaostalih deželah — v primerjavi z najvišje razvitimi kapitalističnimi deželami sodobnega sveta — in drugič: da so mnoge izmed teh revolucij obtičale na ravni državnega socializma, ki se je stabiliziral kot sistem »realnega socializma« (z vsemi posledicami, ki iz tega izhajajo). Kakor na področju gospodarstva, materialne infrastrukture, tako so morale (in morajo v znatni meri še danes) te revolucije opraviti in dovršiti tudi na področju kulture najpoprej tisto, kar je bila naloga demokratične meščanske revolucije in kar so visoko razvite kapitalistične dežele z demokratično meščansko tradicijo tako ali drugače že uresničile oziroma uresničujejo. Tako so socialistične revolucije v prvi fazi svojega razvoja postavile na področju kulture naslednje osnovno politično geslo oziroma nalogo: kultura mora postati last delavskega razreda, najširših ljudskih množic, delavski razred, ljudske množice si morajo prisvojiti vse, kar je človeška kultura v svojem dosedanjem razvoju ustvarila najboljšega, postati morajo »dedič« vsega dosedanjega razvoja kulturne ustvarjalnosti. To je naloga, ki jo je postavila že demokratična meščanska revolucija v dobi svojega vzpona, čeprav je seveda ni — tako kot večino drugih svojih revolucionarnih gesel — dosledno in do kraja izpolnila. Tako je pripadla ta naloga socialističnim revolucijam, ki so jo — kar je treba podčrtati — ne samo mnogo globlje in radikalneje postavile, temveč tudi mnogo dosledneje, množičneje in revolucionarneje izpolnile. Še več lahko rečemo: socialistična revolucija je zlasti v svojem najzgodnejšem obdobju — to velja tako za oktobrsko revolucijo v Rusiji kot za našo in druge narodnoosvobodilne revolucije — pognala v zrak tudi vse meščanske ideološke pregrade, ki so zlasti v deželah brez globlje demokratične meščanske tradicije (kakršna je bila na primer carska Rusija ali predvojna Jugoslavija) — ovirale svoboden razvoj kulture ter odprla kulturni, umetniški ustvarjalnosti povsem nove avantgardne možnosti, kakršne poprej niti zdaleč ni imela. Vendar so ti avantgardistični tokovi, ki jih je nosila revolucija in ki so bili po svoji vsebini globoko revolucionarni in neposredno ljudski, čeprav nenehoma antikonformistični, po svoji obliki pa na konici sodobnih modernističnih poskusov in stremljenj, prihajali v obdobju stalinizma, kolikor bolj se je ta poglabljal in utrjeval, pod udar ideološke kritike (ždanovskega tipa), ki je vse bolj omejevala njihovo svobodo ter podrejala umetniško ustvarjanje pragmatizmu politike, ki je

izgubljala svoj nekdanji revolucionarni značaj in videla osnovno nalogo v tem, da onemogoči vsako gibanje in vsako misel, ki bi kakorkoli mogla ogroziti nastajajoče (birokratsko-etatistične) družbene odnose kot nov, od revolucije in ljudskih množic čedalje bolj odtujujoči se center družbene moči. Avantgardno literaturo, oziroma umetnost nadomesti tako imenovani socialistični realizem kot edina družbeno priznana in dovoljena smer umetniškega ustvarjanja, ki pa kljub velikanski družbeni in politični podpori, kakršno je užival zlasti v obdobju stalinizma, ni mogel pokazati nobenih izjemnih umetniških dosežkov, ki bi bili vsaj malo primerljivi z umetniško kvaliteto predvojnega kritičnega realizma in revolucionarne umetniške avantgarde prvega Leninovega obdobja. Vendar pa sama svoboda ali mera svobode umetniškega ustvarjanja ni niti najvažnejše vprašanje. Te svobode bi bilo lahko tudi v sistemu državnega socializma mnogo več, lahko bi bila celo večja kot v katerikoli državi meščanske demokracije (na primer v smislu politike, »naj cvete sto cvetov«), vendar pa to še ne rešuje bistvenega: samega družbenega položaja kulturnih ustvarjalcev, ki še vedno ostajajo tako ali drugače v mezdnem odnosu do centrov družbene moči (v sistemu državnega socializma do države in njenih institucij), predvsem pa ne rešuje temeljnega vprašanja: položaja delavskega razreda, množic, ki še naprej ostajajo v vlogi bolj ali manj pasivnega sprejemalca, potrošnika kulturnih dobrin, ki jih je treba idejno in kulturno prosvetljevati in vzgajati, ki pa ostajajo brez neposrednega lastnega vpliva na kulturno produkcijo in brez možnosti neposrednega odločanja o usodi tistega dela svojega presežnega produkta, ki ga »namenja« država produkciji in reprodukciji kulturne ustvarjalnosti. Tako se iz meščanske družbe podedovana razredna delitev dela na področju kulture še vedno ohranja in na novo reproducira, čeprav v novih pojavnih oblikah in odnosih.

V zvezi s tem je treba poudariti, da sistem državnega socializma tega vprašanja niti ne čuti, oziroma ga rešuje zgolj kvantitativno — čeprav v tem okviru, kar je treba priznati, dovolj uspešno in učinkovito — s širenjem in povečevanjem materialnih virov za kulturne dejavnosti, s kulturno vzgojo množic, z ideološkim usmerjanjem umetniškega ustvarjanja, filozofije, znanosti (zlasti družboslovne) itd. — s čimer ostaja v bistvu še zmerom na ravni naloge, ki pripada — zgodovinsko vzeto — bolj meščanski kot socialistični revoluciji. Z vidika boja za osvoboditev dela kot temeljnega zgodovinskega motiva in cilja socializma je to sicer nujna, ne pa tudi *zadostna* predpostavka.

Mislim, da se s tem že nekoliko nakazuje odgovor na vprašanje, ki smo ga postavili na začetku: kaj pomeni samoupravljanje in v njegovem okviru koncepcija pluralizma samoupravnih interesov za položaj in vlogo kulturne ustvarjalnosti v naši družbi, še več, v čem je njegov zgodovinski pomen?

Kardelj je v svoji študiji »Smeri razvoja političnega sistema socialističnega samoupravljanja« zelo jasno podčrtal temeljni, poglavitni motiv koncepcije pluralizma, samoupravnih interesov, njegovo družbeno bistvo. Zgodovinske izkušnje vsega porevolucijskega obdobja jasno kažejo, da je temeljno, fundamentalno vprašanje, ki odloča o nadaljnji razvojni poti socializma, kako preprečiti nastajanje novih centrov odtujene družbene moči, kako doseči, da bi delovni človek v resnici sam odločal o pogojih in rezultatih svojega dela in to vsak delovni človek na kateremkoli področju dela, na katerikoli ravni družbene strukture. To

je bistvo samoupravljanja, bistvo delegatskega sistema, bistvo koncepcije pluralizma samoupravnih interesov. Mislim, da je poglavitna zgodovinska prednost samoupravljanja pred sistemom državnega socializma v tem, da omogoča realno zgodovinsko razreševanje tega vprašanja, medtem ko državni socializem tega sploh ne vidi kot problem oziroma meni, da je s kategorijo ljudske države že končno veljavno in definitivno razrešeno (kar je seveda velika zgodovinska zmota). Seveda tudi ideologija državnega socializma priznava, da obstoje znotraj socialistične družbe različni interesi, ki jih je treba vsklajevati med seboj, vendar to funkcijo opravlja v tem sistemu država kot predstavnik občega oziroma zgodovinskega interesa socialistične družbe. Prav v tej točki pa se razhajamo. Naše lastne revolucionarne izkušnje so nas prepričale, nič manj pa nas ne prepričuje razvoj sodobnih odnosov v svetu, ne nazadnje tudi konflikti med samimi socialističnimi državami, da teh nasprotij, ki nujno vznikajo v samem razvoju socializma, ni mogoče reševati iz nekega tem nasprotjem nadrejenega centra družbene moči (pa naj bi se zdelo, da še tako odloča v imenu zgodovinskega interesa socializma kot celote), temveč je mogoče in treba reševati ta nasprotja, vsklajevati te različne interese neposredno same med seboj ter njihovimi neposrednimi nosilci, ker obstoji nenehna nevarnost, da se država, ki mora razpolagati z velikansko močjo, če hoče uspešno razreševati ta nasprotja, ne spremeni v nov odtujeni center moči, ki bo deloval po svoji lastni logiki, točneje po logiki tistega družbenega sloja in njegovega parcialnega interesa, na katerega se neposredno opira (birokracija), ne pa resnično v zgodovinskem interesu socialističnega razvoja kot celote. Naše stališče je, da tega dolgoročnega zgodovinskega interesa ni mogoče subjektivistično ali voluntaristično določiti niti izpeljati iz nekakšnih »občih zakonitosti socializma«, temveč se konkretno konstituira prav skozi demokratično vsklajevanje parcialnih interesov, ki pa mora biti — kot Kardelj posebej poudarja — usmerjeno tako, da iz njih rezultira dolgoročni zgodovinski interes, da v tem procesu vsklajevanja ne prevlada noben parcialni interes nad vsemi drugimi, pa tudi ne abstraktno deducirani ali subjektivistično postavljeni zgodovinski interes nad parcialnimi (kar je prav tako lahko vzrok in povod za različne manipulacije).

V delu kulturnih delavcev še vedno živi prepričanje, da bi bilo za »kulturo« najboljše, če bi zanjo materialno kolikor mogoče bogato skrbela država (češ, da bi to osvobodilo kulturne ustvarjalce nepotrebnih skrbi za materialna sredstva in ukvarjanja s stvarmi, ki nimajo nobene zveze s samo kulturno ustvarjalnostjo), hkrati pa naj bi država omogočila čim večjo svobodo kulturnega ustvarjanja, skratka, naj bi se čim manj ideološko vmešavala v proces kulturne ustvarjalnosti in v kulturo sploh. Seveda je to dvojna iluzija. Naj »država« še tako dobro in bogato skrbi za kulturo, vedno bo nastopala proti njej kot arbiter — materialni in ideološki — ostal in reproduciral se bo še nadalje mezdni odnos, odnos odvisnosti kulturnega ustvarjalca od tega ali onega odtujenega centra družbene moči, da ne govorimo o tem, da pušča takšna »rešitev« delovne množice in delavski razred, »konsumente« kulturnih storitev v položaju pasivnega sprejemalca, potrošnika, ki ostaja brez vpliva na kulturno ustvarjalnost brez kakršnekoli možnosti delovati kot subjekt kulturne politike. To je pravzaprav formula državnega socializma, formula prosvetljenega mecenstva države, koncept, ki ga je razvoj naše

družbe že zdavnaj prerastel in ki ga niti ni več mogoče vgraditi v sistem naše samoupravne demokracije.

Menim, da prav koncept pluralizma samoupravnih interesov, ki se uresničuje v delegatskem sistemu, odpira kulturni ustvarjalnosti nove zgodovinske možnosti, nove predvsem v tem smislu, da omogoča razreševanje razcepa med materialno in duhovno kulturo, njeno poenotenje na ravni socialističnega samoupravljanja, na ravni priznavanja pluralizma interesov obeh sfer in njunega demokratičnega vsklajevanja — neposredno *brez posredovanja države ali kakršnega koli drugega centra odtujene moči* s svobodno menjavo dela, s čimer se na zgodovinsko nov način razrešuje tudi nasprotje med fizičnim in umskim delom, med »materialno« in »kulturno« produkcijo, ki se integrirata v enoten družbeni produkcijski in reprodukcijski proces, v katerem ostane sicer še zmeraj nujna delitev dela na posamezne stroke, dejavnosti itd., kar pa nima več *razrednega značaja,* značaja razredne delitve dela, temveč izhaja iz specifičnega značaja potreb in zahtev določenega delovnega področja ali določenega konkretnega delovnega procesa. Zamišljanje in izvedba nista več *razredno ločena* (npr. na osnovi lastnine produkcijskih sredstev, ker je v naši družbi vsa lastnina oziroma njen prevladajoči del, *družbena — ne zgolj »državna«!).* Neposredni proizvajalci se vse bolj vključujejo v celoten ciklus produkcije kot samoupravljalci, ki samostojno odločajo o pogojih in rezultatih svojega dela, čeprav so v samem proizvodnem procesu tehnološko še vedno ločeni med seboj na posamezne faze, izmed katerih imajo nekatere več miselnih, zamišljajskih, druge več izvedbenih fizičnih momentov, čemur se na današnji stopnji tehnologije ne moremo še izogniti in kar seveda tudi še pri nas poraja in bo še dolgo porajalo določene alienacijske učinke. To je dolgotrajen zgodovinski proces, v katerem smo šele na začetku, toda bistveno je, da se je ta proces odprl, da so nastali stvarni družbeni pogoji za njegovo postopno uresničevanje, medtem ko npr. v sistemu državnega socializma to vprašanje ni niti zastavljeno (čeprav pritiska sama logika socialističnih družbenih odnosov v to smer), da niti ne govorimo o sodobnih meščanskih družbenih sistemih.

Tu se nam hkrati pokaže bistvena razlika tudi v sami motivaciji kulturnega osveščanja, usposabljanja, spoznavanja in razumevanja tako znanosti kot umetnosti, tako filozofije kot politične ekonomije in ne nazadnje samega marksizma. Kapitalistična družba potrebuje prosvetljenega kulturnega človeka predvsem zato, da bi imela konsumenta. Državno socialistična družba ga potrebuje zato, da bi se lahko vključeval v graditev socialističnih odnosov kot izvrševalec družbenih in produkcijskih planov, ki nastajajo največkrat zunaj njega in neodvisno od njega. V naši samoupravni socialistični družbi pa potrebuje to delovni človek zato, ker je objektivno v takem družbenem položaju, da *mora odločati* neposredno o celi vrsti družbenih vprašanj, tehnoloških, produkcijskih, ekonomskih, kulturnih, vzgojnih itd., pri čemer mu postaja vse jasneje, da bo resnično lahko odločal, realiziral to svojo veliko ustavno pravico samo tedaj, če bo razpolagal tudi *s potrebnim znanjem, zamislimi, idejami itd.,* brez česar nujno ostaja v odvisnosti od tistih, ki takšno znanje imajo in ki zato odločajo namesto njega, kar vodi do nastajanja takih ali drugačnih lokalnih, pa tudi širših centrov odtujene moči. Vse to je seveda miselno, »duhovno«, kulturno delo, ki pa ne ostaja na ravni abstraktnega dela, temveč se neposredno povezuje s »praktično čutno dejavnostjo«,

z neposredno družbeno produkcijsko prakso. *To je tisto mesto, tisti vmesni člen, kjer se v samem procesu naše družbene produkcije in reprodukcije vrši integracija materialnega in duhovnega dela, materialne in duhovne kulture po sami logiki samoupravnih družbenih odnosov, po sami logiki temeljnega družbenega produkcijskega odnosa,* ki se uravnava prav kot vsklajevanje pluralizma samoupravnih interesov. Jasno je, da je to še v znatni meri vizija prihodnosti, kot je dejal Kardelj, vendar vizija, ki jo danes postopoma uresničujemo, ki smo se ji zavezali in za katero se borimo. S tem pa kulturna ustvarjalnost preneha biti privilegij enega razreda, pa tudi zgolj abstraktno duhovno delo (ki ga tako imenovani mislec, kakor pravi Marx, vrši v svoji glavi, ne da bi se zavedal njegovega stvarnega izvora, kar je eden izmed bistvenih virov ideologije kot napačne, sprevrnjene zavesti), *in se postopoma vrača v družbeni materialni produkcijski proces,* v proces realnega stvarnega spreminjanja človeka in narave, »naturalizacije človeka in humanizacije narave«, kakor pravi Marx, ter postaja integralna komponenta združenega dela kot asociacije svobodnih proizvajalcev. Seveda bi rekli preveč, če bi trdili, da se dogaja to samo pri nas. Današnja stopnja družbenega produkcijskega procesa, tehnologije, znanosti, kulturne osveščenosti ljudi itd., sama po sebi spontano sili k temu, ta proces poteka povsod po svetu, nekje počasneje, drugod hitreje, pri čemer pa zadeva tudi na zelo velike družbene ovire in prepreke. Tisto, kar mi prispevamo k temu in v čemer se nedvomno izpričuje zgodovinska pomembnost samoupravljanja, je v tem, da smo temu procesu odprli prosto pot, da smo odstranili najvažnejše razredne ovire ter ustvarili družbene, politične, ekonomske pogoje za njegovo uresničitev. V tem predavanju nisem podrobneje govoril o kulturi v ožjem pomenu besede, o umetnosti, ker je kultura v tem ožjem pomenu besede samo del kulturne ustvarjalnosti, njena nadvse žlahtna sestavina, ki bi v tem sklopu zahtevala posebno obravnavo. Njen pomen v razvoju kulture kot zgodovinskega procesa udejanjanja človekovega generičnega bistva je viden zlasti v tem, da je kot produkcija človekovega estetskega sveta, kot ustvarjanje »po meri lepote« vsebovala in vsebuje mnogotere elemente neodtujenega dela, enotnost zamisli in izvedbe, ker je v umetniškem ustvarjanju tudi »izvedba« prav tako ustvarjalno dejanje kot sama zamisel in je ni mogoče ločiti od nje. Umetnost je zmeraj nosila v sebi potencialno revolucijo in je zato zmerom bila, je in bo najbrže tudi še v bodočnosti dostikrat v konfliktu z obstoječim svetom, tako kot si je moralo vselej vse resnično novo, progresivno in veliko izbojevati pravico do svojega obstoja prav v neizprosnem boju s starim. Seveda pa se tudi umetnost kljub svojemu humanističnemu in osvoboditeljskemu potencialu, kljub mnogim elementom neodtujenega dela (univerzalnost, svobodnost, ustvarjalnost), ni mogla docela odtegniti ali uiti vplivu svojega časa, konkretnih družbenih razmer, ne nazadnje tudi položaju, interesu in miselnosti samega producirajočega kulturnega sloja, kulturniške inteligence, sveta umetnikov, ki so se često zapirali v svoj krog, izgubljali stik z resničnimi problemi in konflikti človeškega življenja, kar je porajalo različne odtujevalne učinke tudi v sami aferi umetnosti, v sami umetniški produkciji.

Samoupravljanje kot konkretna zgodovinska pot v družbo osvobojenega dela razodtujuje tudi samo umetniško produkcijo, vrača ji njeno stvariteljsko samobitnost, potencira njene stvariteljske zmožnosti in tendence. Osvobaja jo pritiska

slojevske mentalitete in jo odpira proti ljudskim množicam, ki ji prihajajo nasproti ne zgolj kot sprejemalec, konsument ustvarjenih estetskih vrednosti, temveč hkrati tudi in celo predvsem kot novi *kulturni subjekt,* soustvarjalec, ki vsklajuje svoje interese z interesi kulturnih ustvarjalcev in tako vse odločilneje vpliva na razvoj umetniške ustvarjalnosti, kakor ta na drugi strani vpliva nanj, ga človeško bogati, razvija v njem nove kulturne, umetniške, estetske potrebe, nagnjenja in sposobnosti. Seveda ni to nikakršen idilični brezkonfliktni proces. V njem odsevajo, se prepletajo in prihajajo do izraza vsa navzkrižja našega družbenega razvoja, najrazličnejši, našemu družbenemu razvoju tudi povsem nasprotujoči idejni vplivi, od različnih meščanskih filozofemov, ki tako ali drugače odsevajo krizno situacijo sodobnega meščanskega sveta, do različnih skrajnosti sodobne meščanske množične kulture, šunda, kiča itd. — Z vsem tem moramo realistično računati, se s tem kritično spopnijemati in graditi vsemu temu ustvarjalno socialistično, marksistično alternativo. Tudi z ideološkim primitivizmom, ki ne zna ločiti zrna od plevela, ki ni sposoben kritične analize predmeta, ki se ga loteva, ki razsoja povrh in počez brez obvladanja ustrezne pojmovne aparature, bomo morali še dolgo računati. In prav tako tudi s pomanjkanjem resničnih estetskih in idejnih kriterijev, s poveličevanjem idejno in družbeno nam tujega, nesprejemljivega, s podleganjem najrazličnejšim meščanskim idejnim in estetskim tokovom brez kritične distance in lastne ustvarjalnosti, s klikarstvom, s pomanjkanjem jasne načelne, poštene in strokovne kritike, itd., itd. Še posebej pa z nerazumevanjem bistva našega samoupravnega družbenega sistema, njegovih resničnih možnosti, konfliktov in alternativ.

Na področju kulturno-umetniške produkcije in reprodukcije umetniškega ustvarjanja in poustvarjanja, pomeni koncepcija pluralizma samoupravnih interesov *ne samo priznavanje legitimnosti različnega* na tem področju — kar je Zveza komunistov opredelila kot svobodo umetniškega ustvarjanja — *temveč predvsem družbene pogoje in mehanizme za demokratično vsklajevanje različnih interesov neposredno med njihovimi nosilci samimi brez posredovanja kakršnegakoli od njih odtujenega centra družbene moči,* in sicer takšno vsklajevanje, v katerem se mora uveljaviti kot rezultanta dolgoročni zgodovinski interes osvobajanja dela in človeka, kar je hkrati v najglobljem interesu samega umetniškega in kulturnega ustvarjanja in ustvarjalnosti sploh. Te rezultante ni mogoče deduktivno izpeljati iz nobene abstraktne teoretične sheme, nikakršne okostenele teorije, ki apriori že naprej ve za vse rešitve, temveč se odkriva in uveljavlja prav skozi demokratično samoupravno usklajevanje interesov in to ne samo znotraj same umetniške ali kulturne sfere, temveč hkrati tudi in celo prvenstveno med interesi tega področja in interesi drugih področij družbenega življenja oziroma združenega dela, katerega sestavni del je tudi umetniško in v širšem smislu kulturno ustvarjanje samo. Seveda se v praksi zmerom lahko dogaja in tudi se dogaja, da se v posameznih samoupravnih interesnih skupnostih, lahko izdvojijo novi osamosvojeni majhni centri družbene moči, posamezne skupine, strokovne službe, sekretariati, vodilne strukture itd. Vendar to ne more razvrednotiti samega načela demokratičnega samoupravnega vsklajevanja interesov, pač pa zahteva organizirano idejno in politično akcijo proti tem pojavom. Zagotoviti, da bo v tem — često zelo protislovnem, konfliktnem, zapletenem — vsklajevanju različnih interesov prevladal

v zadnji instanci dolgoročni zgodovinski interes delavskega razreda in celotne samoupravne socialistične družbe, ne pa ta ali oni partikularni interes (grupni, lokalni, nacionalistični itd.) — to je zgodovinska naloga zavestnih socialističnih sil, komunistov, marksistov in vseh napredno, socialistično in samoupravno usmerjenih ljudi v naši družbi. Seveda pa lahko poteka boj za zmago tega dolgoročnega zgodovinskega interesa predvsem skozi borbo mnenj, polemiko, kritiko, z močjo argumentov in ne z argumenti moči. To je hkrati tudi tisto pravo področje marksistične kritike, kjer si moramo zaklicati: Hic Rhodus, hic salta! Demokratično samoupravno vsklajevanje interesov in v tem vsklajevanju aktivno udeležena marksistična analiza in kritika — to je tisto, kar naj v naši družbi nadomešča tako stihijsko delovanje tržišča kapitala kot planirano intervencijo države, skrbništvo, dogmatizirane ideologije, ki beži pred odprto, kritično razpravo argumentov in se raje zateka k sredstvom takšne ali drugačne prisile. Sistem samoupravne socialistične demokracije načeloma ne dopušča ideološke arbitraže s pozicij takšnega ali drugačnega centra odtujene družbene moči, ker je usmerjen prav k spodkopavanju kakršnega koli takšnega centra. To pa zahteva od vsakega komunista, marksista, samoupravno-socialistično mislečega delovnega človeka, da v svoji sredini, v svojem okolju neposredno bojuje bitko proti nesamoupravnim, nesocialističnim, idejnim in drugim družbenim vplivom in pojavom in da se bori za takšno vsklajevanje različnih interesov, ki ob njihovem upoštevanju zagotavljajo uveljavitev dolgoročnega zgodovinskega interesa. In to ne na abstraktni ravni, temveč konkretno in v vsakokratni situaciji. Komunist se v naši družbi ne more več zanašati na direktive »modrega vodstva«, temveč mora sam iskati najustreznejšo konkretno rešitev, za kar mu dajejo resolucije in sklepi kongresov, konferenc političnih vodstev sicer najsplošnejšo usmeritev, pri čemer pa mora maksimalno razviti svojo lastno iniciativo, iznajdljivost, znanje in ne nazadnje veliko mero resničnega ustvarjalnega napora.

Dovolite mi, da rečem nekaj besed še o marksistični kritiki. Do nje se velikokrat obnašamo kot nekdaj čarovniki, ki so hoteli nasiloma priklicati duhove, marksistične kritike pa ni in ni. Mislim, da jo po tej poti tudi ne bo. Zlasti ne tiste prave, ustvarjalne marksistične kritike, ki ne samo ugovarja, zanika, spodbija, temveč predvsem gradi. V slabšem delu marksistične tradicije je bila marksistična kritika velikokrat negatorska do vsega, kar se je zdelo, da ni v skladu s pravovernim marksizmom, z uradno ideologijo, z obstoječim sistemom, na drugi strani pa apologetska do vsega tistega, kar se ji je zdelo, da je takšno. Takšne »marksistične« kritike pri nas ne potrebujemo. Koncept pluralizma samoupravnih interesov zahteva popolnoma drugačen tip marksistične analize in kritike, analizo in kritiko, ki išče odgovor na konkretna ekonomska, politična, znanstvena, filozofska, umetniška vprašanja, kakor jih zastavlja teoretični misli zapletena in protislovna družbena praksa in ki odgovore na ta vprašanja tudi neprenehoma preverja v sami praksi. Tu ne bi rad ponavljal tega, kakšna mora biti marksistična analiza in kritika, ker je bilo o tem že veliko povedanega in ker še vedno velja vse tisto, kar je o tem zapisal Kardelj v svoji študiji »Beležke o kritiki«. Glavni vzrok, da marksistična kritika ne more prav zaživeti, je po mojem mnenju treba iskati v pragmatizmu naše vsakdanje prakse, ki ustvarja videz, da lahko rešujemo svoje naloge tudi brez poglobljene marksistične analize in kritike,

na pamet, brez temeljitega in poglobljenega lastnega študija marksistične teorije in brez lastnega ustvarjalnega napora. Prav tu se vedno znova pokaže, da marksistične analize in kritike ne potrebujemo za nekakšno abstraktno intelektualistično kritiko vsega obstoječega, niti za njegovo apologijo, temveč nam je kratkomalo in preprosto potrebna zato, ker drugače ne moremo usmerjati tega procesa tako, da se konec koncev uveljavi dolgoročni zgodovinski interes delavskega razreda in naše samoupravne socialistične družbe kot celote, kar je temeljna naloga zavestnih socialističnih sil. Kolikor neizprosneje postavlja to nalogo pred zavestne socialistične sile samo življenje, sama naša družbena praksa, kolikor bolj nas sam samoupravni socialistični sistem in njegovi mehanizmi neprenehoma postavljajo v situacijo, da *moramo* samostojno odločati in ravnati, toliko globlja postaja tudi potreba in nujnost takšne marksistične analize in kritike.

Naj zaključim s Kardeljevimi besedami: »Naša družba se mora čuvati pred nevarnostjo, da se posamezne idejne in teoretične predpostavke ali praktične rešitve ne bi spreminjale v dogme. Zato mora biti živa samoupravna praksa svoboden samostojen dejavnik pri preverjanju in korigiranju idejnih in teoretičnih postavk. Naša družba mora dosledno upoštevati tisto stališče iz Programa ZK Jugoslavije, v katerem je rečeno: Nič, kar je bilo ustvarjeno, nam ne sme biti tako sveto, da bi ne moglo biti preseženo in da se ne bi umaknilo tistemu, kar je še bolj napredno, še bolj svobodno, še bolj človeško.«

Ljubljana, 27. julij 1979

Ustvarjalnost in kulturno umetnostna kritika pri nas

ANICA CETIN — LAPAJNE

Ko danes razmišljamo o socialistični samoupravni družbi, o poglavitnih dosežkih, objektivnih težavah in problemih ter o našem nadaljnjem razvoju, tako glede družbene preobrazbe kulture kot s stališča kulturne preobrazbe družbe, se srečujemo z mnogimi vprašanji, ki imajo teoretični in praktični pomen in terjajo tudi tovrstne odgovore.

Eno izmed takih vprašanj je nezadovoljivo stanje marksistične in kulturno umetnostne kritike pri nas. Seveda mislim na kritiko kot sestavni del kulturnega življenja, kritiko sredi ustvarjalnega dialoga ter njeno funkcijo v naši kulturi in njenem podružbljanju. Pri tem ne želim podati celovitejše slike razmer, ker tega področja doslej nismo dovolj sistematično spremljali ter proučevali in nimamo na razpolago ustreznih analiz. Obenem se tudi zavedam zahtevnosti obravnavanja tega področja v teoretičnem in praktičnem pogledu, zato se bom omejila le na nekatera razmišljanja in ugotovitve. Potrebno pa bi bilo bolj celovito in kritično obravnavanje stanja marksistične in kulturno umetnostne kritike pri nas, njene dosedanje vloge v kulturi in njenem podružbljanju, vprašanje njenega družbenega položaja, kriterijev vrednotenja, vzgoje kadrov, njene kvalitete in družbene veljave.

Pri razvijanju socialistične samoupravne družbene zavesti, katere sestavni del je tudi kultura v najširšem pomenu besede, je za kulturno umetnostno kritiko pri nas pomembna zlasti marksistična analiza kulturne ustvarjalnosti nasploh.

Lenin je med drugim zapisal, da umetnost ne teži k temu, da bi bila njena dela priznana kot stvarnost. Navaden odtis stvarnosti bi pomenil mehanični prikaz dela in življenja. Umetniško delo živi svoje življenje, ki se kaže kot posebno podoživljanje sveta, ki nastaja z ustvarjalnim aktom. Zato zavrača kompleks neustvarjalne potrebe po tem, da bi odtiskovali ali prenašali stvarnost.

Umetniško delo sprejemamo kot človeško stvarnost v nastajanju (Roger Garaudy), kot podoživljeno izkušnjo sveta (Ernst Fischer), kot specifično spoznanje sveta (Miroslav Krleža). Umetnost ni oponašanje, temveč ustvarjanje (Roger Garaudy), ni navaden odsev družbenih razmer, niti navaden spremljevalec ekonomske baze družbe (Vojislav Mikecin). Toda, čeprav je estetska vrednost oblikovanja odvisna prvenstveno od tega, koliko je umetnik sposoben občuteno, globoko in vseobsežno oblikovati (György Lukács), subjekt vendar producira in reprodu-

cira družbeno stvarnost in je hkrati tudi sam v njej resnično produktiven in reproduktiven. Na ta način daje dialektični značaj prakse svoj pečat tudi temu človeškemu delu. Umetnost hkrati demistificira in je revolucionarna, saj uvaja človeka iz predstav in predsodkov o stvarnosti v samo stvarnost in njene resnice (Karel Kosík).

Glede na to marksistične analize umetnosti ni mogoče pojmovati kot mehanični materializem, ki omejuje umetnost na odraz gospodarskih razmer, ki naj vodijo ustvarjalni akt, omejen na podpiranje stvarnosti (ta težnja je redka — vendar še živi v praksi). Umetniško delo ni samo izraz stvarnosti, je že samo stvarnost, ki obstaja v delu ne pa mimo dela ali pred njim.

Marksistični pristop k umetnosti pa mora ravno tako upoštevati neizogibno opozorilo, ki ga je zapisal Antonio Gramsci v svojih »Pismih iz ječe«, da je zelo napačno postaviti se na stališče ene same smeri naprednega gibanja, po kateri se sleherna nova pridobitev akumulira, zakaj ne le da so smeri mnogostranske, ampak se celo v najnaprednejši smeri pojavljajo rakova pota.

Zavračati prioriteto ene same smeri v umetnosti pomeni resnično marksistični pristop k ustvarjalnosti. To pomeni odpirati prostranstva za umetnost, ki se po Marxu kaže kot »opredmeteno bogastvo človekove biti«. Tako in samo tako najde umetnost svojo trdno oporo, prek katere sama stvarnost govori o sebi (Ivan Focht).

Osmišljanje odgovora na vprašanje originalnosti umetniškega dejanja, ki se kaže v vlogi odkrivanja in hitrejšega iskanja tistega, kar ustvarja družbeno zgodovinski razvoj, je torej mogoče šele v estetiki marksizma. Po *Lukácsu* je originalen tisti ustvarjalec umetniškega dela, ki mu uspeva natančno zajeti tisto, kar se v njegovem času pojavlja po vsebini, smeri in sorazmerju kot bistveno novo in ki je sposoben razviti oblikovanje, ki je organsko primarno novi vsebini, iz katere se poraja. Za razumevanje umetnosti pa je nujno potrebno poglabljanje enotnega procesa opazovanja, razumevanja in vrednotenja kot sestavine analize, ki odkriva z umetniškim delom ustvarjene in v umetnosti dane avtentične vrednote prakse.

V fazi razvite socialistične samoupravne zavesti ima javna družbena kritika možnost pa tudi obveznost, da postane maksimalno učinkovita: kritičnost, nekonformizem in avtonomnost izrečenih sodb so gibalna sila tiste družbene opredelitve, ki stremi k prihodnosti.

Kulturno umetnostna kritika, ki je ni mogoče ločevati od celotne družbene kritike pri nas, ponazarja raven kritične zavesti, ki spremlja rastočo družbeno zavest, ali pa zaostaja za prakso samoupravnih družbenih odnosov. Ni je mogoče opazovati ločeno od stanja splošne družbene zavesti, ki v stremljenju k prihodnosti obračunava z meščanskim enodimenzionalnim pristopom k človeku, pa tudi z vulgariziranim mehaničnim prenašanjem marksizma. Marksistična estetika mora uveljaviti ustvarjalnost, ki se bori proti popredmetenju človeka, svojo nalogo pa kritika vidi v iskanju žarišč tega popredmetenja; na eni strani v izhodiščih sveta enodimenzionalnega človeka brez alternative meščanske »apologije dekadence« in na drugi strani v vulgarizirani in shematizirani dogmatični misli, ki ukinja probleme in razglaša nekakšno sterilno in brezkonfliktno pot, kjer skladni družbeni odnosi vodijo v socialistično preobrazbo družbe (Peter Ljubojev).

Zato praksa, ki je sprejeta kot stalen proces osvobajanja in samozavesti v socialistični preobrazbi družbe, ne more biti neprizadeta do stanja kritične zavesti, do pomanjkanja kritične besede kot neločljivega dejanja ustvarjalnega procesa.

Moč ali nemoč kulturno umetnostne kritike temelji, bodisi na sposobnosti ali pa na razsežnostih zmožnosti, ki jih kaže kot gibalec resnično originalnega in novega v ustvarjalnosti, ki išče tako prikazovanje stvarnosti, da se umetnost kaže kot sestavina splošne praktične dejavnosti. Zato mora kritika črpati svojo moč v takem sistemu vrednotenja, ki globoko zadeva v prakso, ki pa ob naraščajoči družbeni zavesti tudi spodbuja kritično stališče do stvarnosti. Tako tudi stvarnost uveljavlja dela, ki nam zapuščajo splošno podobo o preobrazbi in ponujajo živi humanizem prakse, v kateri se kot vrednotenje zavrača sleherno shematiziranje, tipiziranje konvencionalnega ter uzakonitev dogmatske podobe življenja brez nasprotij.

Cilj kritike kot sestavine ustvarjalnosti ni oboževanje družbenih odnosov. Za kritiko, ki sprejema ustvarjalnost kot neločljiv del prakse, kot bistveni del stvarnosti pa tudi navadna ilustracija ne more biti predmet vrednotenja, kar smo pogosto srečali zlasti na področju gledališke in filmske kritike.

Na splošno vzeto je kulturno umetnostna kritika pri nas uspešno opravila svojo nalogo v praksi: uprla se je slehernemu poskusu, da bi se kakšna smer v umetnosti izločila in se demagoško vsilila kot edino napredna in nedotakljiva. Praksa ni dopuščala takega početja in je v tem pogledu kritika samo sledila svetu družbene stvarnosti. Vendar pa kritika v številnih konkretnih primerih ni ostala imuna pred favoriziranjem posameznih skupin in klanov in tudi ne pred raznimi oblikami navijanja zanje npr. na področju glasbe, likovne in gledališke umetnosti. Taka kritika je kmalu razvodenela v nekritičnem etiketiranju ustvarjalcev, ki so izgubili tla pod nogami in jih spet našli oziroma ostajali zunaj družbene prakse. Prisotna je bila torej tudi težnja, včasih podprta s strani nekaterih kritikov za posamezna področja, da se ustvarjalno šibka in nepomembna dela poskušajo prikazati kot vrhunci neke smeri ali umetniškega kroga.

Možnost nekritičnega v naši kritiki obstaja zaradi pomankanja odprte, ustvarjalne, kritične marksistične estetike in iz nje izhajajoče kulturno umetnostne kritike. To je eden izmed pomembnih vzrokov, da marsikdaj nismo našli ali ne najdemo zadovoljivega odgovora na vprašanja, ki jih postavlja pred nas umetniška ustvarjalnost zlasti sodobna, da nam manjkajo zanesljiva idejno estetska merila in često ne znamo ločiti resnično ustvarjalnega, umetniško, človeško in družbeno pomembnega od enodnevnih pojavov.

Opozoriti je treba tudi na neustrezni družbeni status kritike — te neizogibne spremljevalke ustvarjalnosti, na svojevrstno stihijnost in premajhno družbeno prisotnost na tem področju. Ker smo večkrat šteli kritiko za postranski zojav, ni dobila širše možnosti avtoritativnega delovanja ter poglobljenega osmišljanja sistema vrednotenja.

Kulturno umetnostna kritika je bila v glavnem odvisna od obsega, ki so ji ga namenili različni časopisi, revije in RTV, kot posledice take ali drugačne uredniške politike. Dostikrat je bila omejena na poenostavljeno recenzenstvo, za katerim ni stala nobena teorija ali pa morda samo zbrani fragmenti raznih teorij. Priča smo bili in se srečujemo tudi s takšno kulturno umetnostno kritiko, ki temelji na teore-

tični osnovi, ki pa v svojem bistvu ni marksistična, čeprav se tu in tam spogleduje z marksizmom. Namen ni negirati kakršnokoli teoretično, filozofsko vrednost različnim koncepcijam. Problem ni v vplivu tujih ideologij, temveč v tem, da te različne teorije kljub mnogim svežim idejam, ki jih vsebujejo, ne morejo zadovoljivo odgovoriti na bistvena vprašanja o vlogi, značaju in funkciji umetnosti v našem času, v naši družbi.

Po številu kritikov in člankov imamo najbolj razvito kritiko (pri tem ni mišljena kvaliteta) na področju filma, gledališke umetnosti in literature, občutno pa je pomanjkanje na področju glasbene in likovne umetnosti.

Vendar naše kulturno umetnostne kritike nikakor ne moremo obravnavati zunaj umetniškega ustvarjanja. Sledila mu je, si ga tako ali drugače prizadevala usmerjati, ali pa se je prilagajala številnim hotenjem, vrenjem in usmeritvam. Toda kritika, čeprav neločljivi del ustvarjalnosti, je vendar živela v njeni senci. Družbeno je bila manj priznana in stimulirana. Pogosto je bila odtujena od ustvarjanja, tako kot je bilo tudi ustvarjanje nekaj časa odtujeno od prakse.

Spoznanje, da nimamo jasnejših kriterijev vrednotenja, ki bi lahko postali nepogrešljiva spodbuda ustvarjalnosti, še ne potrjuje, da je treba iskati rešitev na drugi strani, to je v vzpostavljanju takega sistema vrednot, ki bo lahko vekomaj veljal za kodeks normativov. Take zahteve se včasih postavljajo pred marksistične centre — zahteve po nekakih šablonah. Potrebujemo pa nekaj povsem drugega: ustvarjalno borbo mnenj, dialog, polemiko, zlasti pa iskanja globljega, celovitejšega, radikalnejšega odgovora na vprašanja sodobne umetniške teorije in prakse.

Marksizem ni šablona — marksizem je znanost, hkrati pa je tudi revolucionarna družbena praksa in še več kot to, je hkrati tudi vizija prihodnosti — vizija brezrazredne komunistične družbe, osvoboditve človeka in njegovega dela (Boris Majer).

Sistem vrednot, če ga pojmujemo kot proces, ki se bogati s kompleksnimi tokovi družbene prakse, ki stremi k napredku, mora torej imeti izoblikovano podlago, ne pa da je seštevek pravil obnašanja in kodeks za olepševanje resničnosti. Metoda socialističnega realizma, ki smo jo prerasli, je negativni dokaz pravilnosti opredelitve za odprt sistem vrednotenja, ki nastaja in se nenehno gradi v praksi revolucionarne stvarnosti.

Globoko zaupanje v človeka in njegovo zavest je temelj sistema vrednotenja, ki ne izhaja iz abstraktnega humanizma, temveč iz realnih možnosti, ki z bojevitim optimizmom afirmirajo humano kot subjektivno plat resničnega napredka, ki vključujejo raziskovanje tistega »kam in k čemu« in ki razume pojem napredka, kot enega od najdragocenejših in najvažnejših pojmov (Ernst Bloch). V tem sistemu vrednotenja se kritiki ponuja možnost, da postane pomembna gibalna sila razvite družbene zavesti, toda le tedaj, če je dosežena enotnost ustvarjalnega dejanja in kritične zavesti.

Ali se bo v doglednem času pokazalo, če je bila ta možnost izkoriščena, je odvisno od moči, ki jo bo pokazala kritika, pa tudi od vrednot ustvarjanja. To bo odvisno od ljudi, ki se ukvarjajo s kulturo, z umetnostjo, pa tudi od družbenih razmer, ki bodo dale umetniškemu ustvarjanju in kritiki (kot sestavini ustvarjalnosti) določnejši in družbeno ustreznejši položaj in spodbudo. Pri tem pa ne smemo

pozabiti na vzgojo kadrov — kritikov in publicistov, na vprašanje njihove strokovne usposobljenosti in idejne osveščenosti, na spodbujanje za nadaljnje izobraževanje ter štipendiranje in vključevanje v naš izobraževalni sistem. Pomanjkanje marksizma v učnih programih nekaterih visokih in višjih šol, zlasti akademij, je pomenilo v preteklosti občutno vrzel v razvoju marksistične in umetnostne kritike pri nas. Glede na to bi bilo treba dopolniti programe ustreznih visokih in višjih šol, kar že poteka v skladu z reformo vzgoje in izobraževanja. Očitno pa je zlasti pomanjkanje teoretično-filozofskega znanja predvsem na področju glasbene, filmske in gledališke kritike. Razviti je treba dopolnilni študij ob delu, odpirati možnosti za specializacijo in podiplomski študij. Vse to pa terja sistematično kadrovsko politiko na tem področju. Potrebno bi bilo torej razmišljati o sklenitvi samoupravnega sporazuma med ustreznimi fakultetami in višjimi šolami ter časopisno-založniškimi organizacijami in RTV (pri tem mislim na sredstva obveščanja in revialni tisk) o štipendiranju in zaposlovanju kadrov — kritikov in publicistov.

Problemi kodov v numeričnih estetikah - slovenske literarno-kritične izkušnje

mag. DENIS PONIŽ

0. V našem referatu se bomo gibali na tistem področju numeričnih estetik, ki jih opredeljuje pojem koda in z njim povezani pojmi kodiranja, dekodiranja, sprejemnika in oddajnika ter kanala, po katerem se proces kodiranega sporočanja prenaša od oddajnika k sprejemniku. Področje kodiranja in z njim zvezana področja kritiškega razumevanja literarnih besedil kot posebnih, kodiranih sestavov na prvi pogled ni in ne more biti zanimivo za slovensko kritiško tradicijo in prakso. Le-ta je, kot vemo iz mnogih načelnih izjav samih kritikov in zgodovinarjev, poskušala kritiko razumeti in načelno producirati ne le kot »delu-imanentnih-kvalitet«, marveč je skušala v literarnih besedilih odkriti še nekaj drugega, načelno presegajočega samo literarno umetnino, nekaj, kar je bilo v različnih dobah povezano z različnimi »vrednotami« znanimi iz metafizično razklanega in metafizično pojmovanega sveta. Teorija informacij, ki sta jo kot matematični princip razumevanja določenih pojavov pri nastajanju in prenašanju sporočil razvila Shannon in Weawer, je dobila v numeričnih estetikah Benseja in Molesa svojo estetsko razvitje, v posameznih smereh numeričnih estetik, materialni, semiotični in informacijski (v ožjem pomenu besede) pa so omenjeni avtorji razvili posamezna vprašanja in odgovorili na posamezne temeljne prvine v procesu komuniciranja. A načelno skuša vsa kritika, temelječa na numeričnih estetikah analizirati literarne umetnine predvsem kot zaprt sistem, ki ga je moč razumeti iz literarnega dela samega. Tu se je seveda v mnogočem približala nekaterim Jacobsonovim pogledom, pa tudi pogledom tekstno usmerjene tartujske šole z Lotmanom in Žolkovskim na čelu. Seveda ni treba posebej poudarjati, da takšno pojmovanje razmerja med literarnim delom in kritiškim zapisom na Slovenskem ni moglo biti produktivno, saj je, gledano skozi prizmo velike večine kritiškega pisanja, ukinjalo tavtološki in ponavljajoči se način »razumevanja« besedila, dodajanje in odvzemanje poljubnega števila delu imanentnih elementov in ponavljanja že izrečenega, torej semantične transformacije na končno, razumljivo in obvladljivo število tekstualnih elementov. Od tod silovit, včasih prav nerazumljiv, pa slabo argumentiran odpor do numerizacije in scientifikacije analize literarnega besedila na podlagi zaenkrat samo v obrisih omenjenih metod, odpor do uvedbe in uporabe v začetku navedenih pojmov in še nekaterih, o katerih bo, z enakih izhodišč, torej primerjajoč druge s slovensko skušnjo, govor v nadaljevanju. Mednje sodijo predvsem pojem estetske

komunikacije, poetske funkcije v komunikaciji, poetičnega koda in poetične informacijske strukture.

1.0 Vsako sporočilo, bodisi verbalno, bodisi v drugačnem znakovnem sistemu, je na določen način »šifrirano«. »Šifriranje« nikakor ni nekaj poljubnega in naključnega, marveč je dogovor ali sistem dogovorov, kako pomensko razločiti in enotno uporabljati določeno množino znakov (besed, svetlobnih znamenj, zvokov). Znaki so na neki dogovorjeni način tudi razvrščeni in hierarhizirani (črke v abecedi, besede v slovarju, gramatični pojmi v gramatičnem sistemu itd.). Ta dogovorjeni način je osnovni ali temeljni kod. Kdor pozna temeljni kod, lahko na podlagi tega temeljnega koda izvede poljubno število kodov, ki so razumljivi vsem, ki poznajo osnovni kod, saj semantična vrednost in hierarhična razvrstitev (Moles govori o stopnji kompleksnosti) znakov ostajata nespremenjeni. Vsak sprejemnik sporočila v tem kodu je tisti, ki enoumno obvlada isti osnovni kod. Od tod tudi Meyer-Epplerjeva komunikacijska shema, ki sta jo Bense in Moles uvedla tudi na področju lepih umetnosti. Število enoumno razumljenih elementov nekega posebnega koda je vedno manjše od skupnega števila elementov osnovnega koda. Prav tako pa prihaja v literarnem sporočanju do večjega ali manjšega zanemarjanja pravila o nespremenjeni semantični rabi posameznega znaka in o principu apriorne nespremenljivosti hierarhičnega reda. Od tod tudi znana Jacobsonova teza iz dela Linguistics and Poetics, ki se glasi: »The set toward the message as such, focus on the message for its own sake, is the poetic function of language.« Tako seveda odpade osnovni nesporazum, ki ga znova in znova uvaja kot vrednostni princip slovenskega kritika, češ da so posamezna besedila, posebej tista iz novejšega časa, »nerazumljiva, hermetična, prazna, obsedena«. Kod, ki zaznamuje literarno sporočilo seveda ni kod vsakega drugega, pragmat-ičnega sporočanja: kar je tam poetični princip, je tu moteče, povzroča šum.

1.1. Poetični kod je torej kod posebne vrste in samo v primeru, če se kritika, ki je prav tako način koda, zmore zavedati posebnosti literarnega koda in iz tega izvirajoče in v to se vračajoče poetične funkcije, lahko pristopi k razumevanju koda. Sam termin je seveda problematičen. Po Meyer-Epplerjevi in Bensejevi shemi je to razumevanje najprej in predvsem dekodiranje. Če je pri ostalih, pragmatičnih besedilih branje sočasno že razumevanje, kajti načelno in praktično ne sme biti nobenih zadreg, ali pa so tako majhne, da so dvoumnosti lahko razberljive (pragmatična besedila posedujejo majhno entropičnost) in razumevanje ni podvrženo nikakršnim pastem in zankam. Pri dekodiranju literarnih besedil pa nastajajo na podlagi prej opisanih odstopanj zadrege, ki niso niti majhne, še manj pa preproste. Kajti predvsem in najprej moramo ugotoviti, da se da tudi literarne umetnine dekodirati »tako-kot-so-napisane«. Če temu ne bi bilo tako, Don Kihota, Gulliverjevih potovanj ali marsikatere pesmi naših klasikov ali sodobnikov ne bi mogli brati na »pravljični« način, na tisti način torej, ki vidi za besedami njihov »res«, ki razume posebni (estetski) kod samo v luči temeljnega. A ker se da omenjena literarna dela dekodirati na različne načine in ker je tudi diahrono moč poiskati različne kode istega literarnega dela, mora seveda pomisliti, da je poetični kod nekaj posebnega in drugačnega.

1.2. Zaradi te posebnosti in drugačnosti v kodiranju in dekodiranju literarnih besedil je seveda tekstna kritika, temelječa na opisanih spoznanjih, nujno razširila polje pojmovanja literarnega koda še na nekatera druga besedila, kjer tudi lahko

najdemo, čeprav morda samo v fragmentarni obliki postopke, o katerih je bil govor. Od tod tudi Trabantova definicija, da je estetska komunikacija v literarnem besedilu predvsem »Herstellung einer Realität« za razliko od pragmatičnih besedil, ki so predvsem »Darstellung einer Realität«. Postavlja se vprašanje: kritiško pisanje je seveda tudi način sporočanja in zanj veljajo določena pravila kodiranja in dekodiranja. Kakšen je kod v literarno-kritiških besedilih in kako je sploh mogoče kodirati nekaj, kar še ni povsem zadovoljivo dekodirano? Če bi namreč literarna besedila bila enkrat za vselej (vsako posebej in vsa skupaj) zadovoljivo in dokončno dekodirana, bi jih zlahka pozabili, tako kot pozabimo prebrani včerajšnji časnik ali tedensko revijo. Ker pa se znova in znova vračamo k literarnim besedilom, sinhrono in diahrono, je vsako ponovno dekodiranje nezadostno, nepopolno, ni odkrilo pravega sporočila, tistega, kar strukturalizem imenuje literarnost literarnega besedila. Zato verjetno ni naključje, da se tudi tradicionalna in del sodobne slovenske kritiške prakse vedno znova sprašuje, kaj je sporočilo določenega literarnega dela oz. kaj je hotelo bralcu povedati, kako se mu je razkrilo in odprlo. Tu je po našem mnenju seveda temeljni problem: literarno delo se »noče« odpreti, noče sporočati nič na način Darstelleng, se »osredotoča na svojo lastno usodo«, kot pravi Jacobson. Kritika je seveda mogočna samo takrat in tako, da omogoča in ostvarja odpiranje, da Herstellung spreminja v Darstellung, pravljično ali magično branje spreminja v pragmatično, tisto, kar ni moč dekodirati ali se dekodiranju izvija pa dokončno in za vselej dekodirati, torej narediti prosojno, razumljivo, a le na en način, veljaven za vse večne čase.

1.3. Videli pa smo, da kritiška praksa tudi sama ni dosledna, tu v njej lahko zasledimo »poetično funkcijo«, nekateri deli kritiških sporočil so »estetska komunikacija«, saj ni nobena skrivnost, da so tudi veliki slovenski kritiki naklonjeni misli, da je njihovo delo bolj umetniško kot pa samo znanstveno, da sodi bolj v območje tistega nerazumljivega in nerazrešljivega koda, ki mu pripadajo literarna besedila, kot pa v območje čistega in vsem na enak način razumljenega koda pragmatičnih besedil. Slovenska kritika, obravnavamo pa jo z zavestjo, da je del evropske kritike, tako kot je slovenska zavest zgolj in samo del evropske zavesti, ravna seveda tako kot vsaka druga kritiška praksa: nikakor noče priznati, vsaj velik njen del ne, da se mora kritiška praksa vrniti nazaj k oddajniku, saj je samo pri njem »ključ« za razumevanje nekega literarnega besedila. Tradicionalna kritiška praksa si pomaga s principom analogije: ta je seveda lahko psihologizem, sociologizem, ideologizem, historicizem. Z drugimi besedami: dekodiranje literarnih besedil je produktivno zato, ker je moč določiti duha dobe, avtorjeve psihofizične lastnosti, socialno klimo, v kateri je bilo delo ustvarjeno, ideološke razsežnosti sveta, v katero se literarno delo vključuje ali iz katere se izključuje in še in še. Pri tem je seveda jasno, da kritiki povzročajo najmanj težav tista literarna dela, v katerih lahko razpozna vse tisto, kar ji rabi za »dekodiranje«. Vsi postopki, na Slovenskem največkrat nosijo bolj ali manj pejorativno oznako »pozitivizma«, so si v osnovi enaki in sledijo formuli: ker je kod neznan, ga je treba dekodirati. Kjer odpove analiza estetske situacije in estetskega sporočanja, je moč uvesti nadomestni »kod« in na podlagi tega nadomestnega koda, skladno s temeljnim, dekodirati literarno besedilo.

1.4. Problemi, ki nastajajo pri uporabi t. i. »nadomestnega koda« so podrobneje popisani v delu Günterja Pfeifferja Kunst und Kommunikation. Na tem mestu naj povzamemo samo dve osnovni misli. Nadomestni kod je le redkokdaj enake narave, kot je kod samega umetniškega dela. Zaradi tega prihaja do načelnega nerazumevanja literarnega dela, ker so tako izhodišča, kot tudi izpeljave v literarnem delu in njegovi interpretaciji, povsem različne. Kod literarnega dela se izmika semantični in pozicijski enoumnosti, kod kritiške interpretacije izpostavlja predvsem enoumnost, jo išče in kot smo pokazali v prejšnjem odstavku, v mnogih primerih tudi »najde«. Prav gotovo pa je različna narava same komunikacije; kod literarnega dela se skoraj dosledno v zamisli in izpeljavi vrača k samemu sebi — odtod tudi nerazumevanje za sodobno zanimanje za »jezik«, ki ga odkrivamo v celotni sodobni literaturi — se »ponavlja«, pa je vendarle ves čas drugačen, nov. Zato je sedaj razumljiva vpeljava nadomestnega koda, saj ustreza vsem zahtevam, ki jih kritiško pisanje postavlja literarnim delom, pa jih v njih, zaradi drugačne in v tem spisu že nakazane narave, nikakor ne more najti. Drugo možnost je seveda takrat, kadar je nadomestni kod kritiškega pisanja po svojem nastanku in semantični in pozicijski »svobodni« identičen ali skoraj identičen s kodom literarnega dela. To je vprašanje, ki zadeva v prvi vrsti t. i. impresionistično kritiko, pisanje, ki se samo mnogokrat označuje za poskus umetniškega razumevanja umetniških del. Ni treba posebej naglašati, da imamo na Slovenskem precej takšnih poskusov in da ti poskusi, tako se zdi iz spremljanja vsakodnevne prakse, postajajo zopet na nenavaden način zanimivi in privlačni. To dejstvo zahteva poseben razmislek.

2.0. Pomagamo si lahko z ustrezno matriko:

oddajnik	sprejemnik	način dekodiranja
pragmatski kod	pragmatski kod	pragmatsko-produktivnega
pragmatski kod	estetski kod	dekodiranja ni/ni mogoče
estetski kod	pragmatski kod	uvedba »nadomestnega koda« — kodiranje pogojno produktivno
estetski kod	estetski kod	dokodiranja ni/je prekrito z novim kodiranjem

Za področje estetske komunikacije sta seveda zanimiva samo poslednja primera, čeprav je tudi drugi primer, ko se soočata na ravni kodiranja pragmatsko besedilo, na ravni dekodiranja pa je uporabljen estetski princip dekodiranja, za numerične estetike vreden raziskovanja. O težavah, ki nastajajo pri uporabi pragmatičnega dekodiranja estetskih kodov v literarnih besedilih, je že bil govor. Poslednji primer, ko se na obeh ravneh oziroma pri obeh ključnih fazah komunikacijskega procesa dogajata enaka, pa vendarle povsem različna postopka, pa zahteva poseben razmislek. Če tvegamo hipotezo, da je ponovno zanimanje kritike na Slovenskem za tisti tip kritike, ki smo ga označili kot impresionistično, s tem pa povedali predvsem, da se izogiba uporabi pragmatskega koda, ki je značilen

tudi in predvsem za znanstvene diskurze, predvsem rezultat »razočaranja« nad uspehi in delnimi rezultati, ki so jih ti postopki dosegli pri dekodiranju in razumevanju literarnih besedil. Je torej praktične in načelne narave, kar vse dovoljuje prestop v območje istega, a vendarle drugega. Da je rezultat takšnega postopka znova tavtološki mimogovor je več kot jasno: nerazrešenega ni moč razrešiti z novim nerazrešenim, enega estetskega koda ni moč samovoljno zamenjati z drugim.

2.1. Teorija o estetskih komunikacijah nas uči, da raste sestavljenost in notranja odvisnost poročila od rasti elementov in njihove poprejšnje hierarhične zapletenosti v osnovnem kodu. Najpreprostejši, binarni kod ima dva elementa, dekodiranje načelno ne predstavlja nobenih težav. Literarno delo je sestavljeno iz sicer končnega, a v primeri z binarnim kodom izredno zapletenega koda. Kolikor toliko v sebi sklenjena kritiška praksa prav tako stremi za tem, da bi se izrazila v čimbolj sestavljenem kodu, z najvišjo dosegljivo stopnjo kompleksnosti. Razlika je seveda v tem, da je pri literarnem besedilu in njegovem kodu poudarjen estetski aspekt, medtem ko je pri kritiškem besedilu, tudi v tem primeru, ki je način estetskega kodiranja, poudarjen in izpostavljen semantični aspekt. Z drugimi besedami: literarno besedilo v vsakem primeru, sklenjeno samo v sebi, govori o svojem nastajanju, kodiranje je vedno poskus možnosti novega kodiranja, kritiško besedilo pa skuša kod uporabiti zato, da bi nekaj — tisto nekaj je seveda kod literarnega besedila — dekodiralo, naredilo razumljivo, pojasnjeno enkrat in za vselej.

Če smo prej pokazali, da se pragmatski kod, ki ga uporablja tudi del slovenske kritiške prakse, kljub svoji neproduktivnosti skozi samorefleksijo — samorefleksija pa je seveda uvedba nadomestnega koda — zaveda svoje realne vloge in razmerja do poetske komunikacije, pa se estetski kritiški kod do kraja »izgubi« v novem kodiranju, ki pa je seveda samo način, zrcalna podoba tistega, kar se dogaja pri vzpostavitvi estetske komunikacije in kar je temeljno za estetski kod.

2.2. Za estetski kod je značilna visoka stopnja nepredvidljivosti — pravimo, da je literarno besedilo, tako kot vsako umetniško delo, entropično. Čimbolj zmanjšujemo entropičnost, več verjetnosti je, da imamo opraviti s preprostejšim, manj sestavljenim kodom, več estetskih elementov je nadomeščenih s pragmatičnimi. Ker se lahko z analizo kritiških besedil prepričamo (na tem mestu tega ne moremo izvesti, a je predmet študije o estetski komunikaciji), o majhni entropičnosti kritiških besedil, saj se pojavljajo bolj ali manj enake sheme, napačno razumljene kot »osebni avtorjev stil«, ki pa nikakor niso značilne za umetniška, literarna besedila, je razlika med estetsko in pragmatsko komunikacijo še bolj določljiva. Tisto, kar velja v slovenski kritiški praksi za pomembno vrednoto, se je izkazalo pravzaprav za pomanjkljivost te kritiške prakse, saj kaže na mimobežnost, ki se dogaja pri srečavanju estetske in pragmatske komunikacije oz. estetskega in pragmatskega koda.

2.3. Je torej apriori nemogoče »razlagati« literarna besedila, je torej literarna kritika pred ukinitvijo, ali v ukinitvi, čeprav se, tako na Slovenskem, kot drugje po svetu, še vedno dogaja? Zdi se, da to ni osnovno vprašanje tega razmišljanja, čeprav se vse silnice vendarle vračajo k tej osnovni ravnini razmišljanja. A značilno je, da se tudi pri nas vsaj del kritiške prakse pričenja spraševati tudi o teh,

morda najtemeljnejših vprašanjih o naravi nastajanja literarnih besedil, o estetski in poetični komunikaciji in o vlogi kritiške prakse pri spremljanju teh procesov. Če se slovenska literarna kritika v večini primerov tega ne zaveda, marveč tava v poskusih kodiranja kodiranega, v poskusih neštevilnih tavtoloških »interpretacij«, je to verjetno res predstopnja, skozi katero mora preiti vsako sporočanje o drugem sporočanju, vsaka metakomunikacija.

Namen tega referata je bil, v luči današnjih spoznanj numeričnih estetik in njihovega razumevanja poetske komunikacije in estetskega koda znotraj korpusa literarnih besedil, narediti predstopnjo kar se da razločno in odprto za nova spoznanja.

Ustvarjalnost in glasbena kritika

PAVEL MIHELČIČ

Glasbena kritika se — ne glede na to, ali je dnevna, periodična ali esejistična, analitična — vselej dotika dveh polov muzikalnega dela: poustvarjalnega in ustvarjalnega. Pri znanih in priznanih delih daje poseben poudarek poustvarjalnemu procesu, pri neznanih, manj znanih delih ali pri novitetah pa daje poudarek prav nasprotno — ustvarjalnemu procesu. Seveda obstajajo tudi mnoge variante teh kritičnih poti, še zlasti če stopa v ospredje nekoč cenjeno delo, ki v sodobnem trenutku izgublja svojo vrednost ali če je interpretacija v takšnem razkoraku s predlogo stvaritve, da je kritična ost, ki zadeva proces poustvarjalnosti, nujna, zavezana osvetlitvi resničnega, združenega ustvarjalno poustvarjalnega procesa. Poudariti pa velja, da glasbeno doživetje v idealnem smislu ni le rezultat dveh muzikalnih stališč, ustvarjalnega in poustvarjalnega, marveč je simbioza obeh polov, ustvarjenega zapisa in poustvarjene muzikalne osvetlitve tega zapisa. Ločena obravnava ustvarjalnosti od poustvarjalnosti bi bila nelogična, nelogično pa bi bilo tudi povzdigovati poustvarjalnost na račun ustvarjalnosti in obratno. Kako naj torej razumemo nagrado za najboljšo izvedbo glasbene novitete, če ta ni nagrajena? Kako naj razumemo javno priznanje za interpretacijo ustvarjene novitete, če ne hkrati tudi javno potrditev uspelega umetniškega dosežka kot rezultata dveh stičišč — ustvarjalnega in poustvarjalnega!

Glasbena kritika ima torej zlasti pri oceni prvič izvedenega kompozicijskega dela nelahko, sila odgovorno, kompleksno vlogo. Oceniti mora dvoje: ustvarjalno delo — torej zapis muzikalnega tkiva, muzikalne snovi — in poustvarjalno energijo — materialno in idejno realizacijo notnega zapisa, grafične realizacije tonsko-zvočnega tkiva kot produkta emocije, intelekta, ideološkega zarisa, človeške prizadetosti, skratka — umetniškega prepričanja.

Prav pri razjasnitvi umetnikove ideologije, ideološko zasnovane stvaritve, miselne in emotivne poslanice, se kritični zapisi pogostoma razhajajo, največkrat pa se teh pojmov sploh ne dotaknejo, deloma zaradi najmanj oprijemljivih umetniških izvirov, deloma pa tudi zaradi tveganj, ki so obojestranska. Z ene strani izhajajo iz ustvarjalnega procesa, navezanega na časovno in lokacijsko zavezanost poustvarjalnemu delu, z druge strani pa prihajajo konkretna videnja v kritičnih opredelitvah, ki izhajajo tako iz subjektivnih kakor tudi iz objektivnih kriterijev muzikalne in svetovno-nazorske opredelitve.

Glasbena kritika se torej v dotiku z ustvarjalnostjo sooča na najmanj oprijemljivih tleh, ki so tembolj nerazvidna, znanim kriterijem odtujena, kot se stvaritev odmika znanim slogovnim, tehničnim in hkrati muzikalnim načelom. A ta izvirnost je lahko resnična, umetniško prepričljiva, lahko pa je tudi lažna, umetniško zgrešena, učinkovita z zunanjim bliščem, znotraj pa prazna, prevarantska, pogostoma tudi neprofesionalna, strokovno neutemeljena.

Delo glasbenega kritika je izredno široko, dotika se vseh slogovnih usmeritev, vseh zvrsti, upoštevati mora tudi likovne, literarne in dramaturške komponente, ujeti se mora v kompleksnem audiovizuelnem svetu, pri čemer mora najti seštevek ustvarjalnega in poustvarjalnega dela, ki naj bi v soustvarjalnem trenutku javne izvedbe združil delo ustvarjalca in poustvarjalcev ter našel pri poslušalcih aktivno relacijo do združenega muzikalnega dela, v katerem je poslušalčeva misel in emocija pasivno, izjemoma pa tudi aktivno soustvarjalna.

Širina glasbenega kritičnega dela terja seveda izredno razgledanost, muzikalno neobremenjenost, ideološko trdnost in hkrati sproščenost, ki naj bi bila odsev idejnih spodbud, progresivnih pobud, skratka izvirnih zamisli, sadov ustvarjalnih nagibov posameznih glasbenih tvorcev.

Poglejmo torej, kako naj glasbeno kritično delo osvetli ustvarjalnost, če je ta soočena s prvo poustvaritvijo, s praizvedbo. Delo glasbenega kritika naj bi po objektivnih možnostih potekalo vzporedno z delom glasbenega poustvarjalca. Notni zapis, ki je predloga za poustvarjalca, interpreta, je hkrati predloga za prvi del dela za glasbenega kritika. Kritična misel je v tem trenutku šele informativna, čeravno se v nekaterih komponentah strokovne obrazložitve že lahko opredeli. S tem bodi bolj mimogrede, pa vendar s poudarkom povedano, da mora osebnost glasbenega kritika popolnoma obvladati analitično delo notnega zapisa, da naj bi odkrila izvirne značilnosti tega zapisa ali našla pomanjkljivosti iz tveganja, pri katerih ima lahko odrešujočo vlogo interpretova strokovna in muzikalna spretnost. Analiza ustvarjalnega dela je lahko kritikova predpriprava — ta je praktično nujna, če gre za delo, ki je napisano za velike sestave, za orkestre in večje ansamble — lahko pa poteka tudi med praizvedbo, še zlasti, če gre za krajša, solistična ali komorna glasbena dela. Toda v tem primeru je analiza subjektivne narave, kajti izhaja iz interpretacije, ki je lahko dobra ali slaba, zapisu zvesta in kreativna ali neprizadeta, bolj rezultat nekega dela, ki še nima kreativne soustvarjalnosti. Kritikova predpriprava naj bi obsegala oblikovno analizo, slogovno opredelitev, slogovno enovitost v okviru svobodnega ali vezanega kontrapunktičnega stavka, v okviru svobodne ali vezane harmonske postavitve, linearnost in vertikalnost kompozicijskega stavka, instrumentacijske zahteve, estetska videnja in idejno zasnovo, ki bi nakazala opredelitev poslušanja kot končnega preverjanja vseh naštetih strokovno glasbenih načel.

Po vsem navedenem sledi, da mora imeti kritična misel trdno strokovno osnovo, da torej ocena kateregakoli glasbenega dela ne more imeti zgolj ljubiteljskega, amaterskega gledanja, ker bi se v tem trenutku ustvarjalnost soočila z diletantsko kritično ostjo, z amorfnostjo, ki bi pomenila negacijo vsega že ustvarjenega ter negacijo ustvarjalnega procesa, ki se v glasbeni umetnosti še posebej sooča z velikimi tehničnimi zahtevami, ki jih lahko obvlada le strokovno visoko obvladana osebnost prizadetega ustvarjalca. Povedano zelo konkretno bi se ta

misel lahko glasila tudi takole: glasbena ustvarjalnost terja znanja harmonije, kontrapunkta, instrumentacije, sposobnost linearnega in vertikalnega slišanja, sposobnost oblikovanja, vodenja posameznih muzikalnih struktur; ocena takšnega dela pa nikakor ne more izhajati iz drugih načel ali celo iz zanikanja pomembnosti vseh teh znanj. To sem pač moral poudariti, ker se sodobna ustvarjalnost pogostoma sooča z diletantskimi kritičnimi zapisi, z glasbeno nepismenimi posamezniki, ki ljubiteljstvo enačijo s strokovnostjo, ki se v svojem naivnem prepričanju opredeljujejo v stroki, ne da bi sploh vedeli, kaj pomeni v glasbenem ustvarjanju obvladanje vseh že navedenih komponent, iz katerih se lahko rodi — umetnina.

Mislim, da ne gre prezreti, kako pomembno izzveneva problematika glasbene pismenosti, sposobnosti, ki je pri literaturi že zdavnaj nujnost, prvi pogoj za razumevanje, medtem ko se pri glasbi še vedno borimo zanj. Pismenost je torej pomembna tudi pri pridobivanju poslušalstva. Vse premalo dajemo pozornosti poslušalčevi zavesti, njegovemu zavestnemu sodelovanju, intenzivnosti prisluha novim glasbenim tendencam, ki terjajo tudi druga gledanja na fenomen zvoka, na fenomen glasbene materije in ideje.

Poslušalec, ki je muzikalno razgledan, sposoben slediti tako horizontalnim kot vertikalnim gibanjem, sposoben razslojevanju zvočne materije, takšen poslušalec bo prej in celoviteje segel v idejno zasnovo kompozicijskega dela, našel bo odsev umetnikovih razmišljanj, presodil bo o smislu ali nesmislu muzikalnih izhodišč, ustvarjalčevih gledanj, pri tem pa bi ga lahko vodila in morda usmerjala — strokovna glasbena kritika. Ko se glasbena kritika dotakne ideje, ustvarjalne misli, prepričljivosti ustvarjalčeve glasbene odkritosti, se hkrati dotakne tudi emotivnih vzgibov poslušalca, zavestnega ljubitelja glasbene umetnosti. V tem trenutku kritikova strokovno utemeljena misel ni več osamljena ali zgolj svojina peščice strokovno razgledanega občinstva; ta misel je zdaj tudi misel poslušalca, tistega poslušalca, kateremu je umetnost v rednici namenjena. Strokovnost ni več odločilna, poglavitna je ideja, ustvarjalnost v čistem odnosu do združenega dela, ki se razrašča od skladatelja — ustvarjalca do interpreta — poustvarjalca in končno do poslušalca — konzumenta glasbenih umetnin. Skladatelj, interpret in poslušalec — to so trije členi v verigi združenega soustvarjalnega dela. Delo ustvarjalca je rodilo delo poustvarjalca ali skupine poustvarjalcev, v tem delu pa se zrcali globoka miselna in čustvena potenca koncertnega poslušalca. In to je cilj sleherne umetnine, slehernega umetnika, slehernega kulturno osveščenega soustvarjalca, to je pravo zrcalo umetnikove resnice.

Kakšna je torej vloga glasbene kritike, ko se ta sooča z ustvarjalnostjo? Ta kritika mora biti ocena ustvarjalnega dela, materialnega in idejnega, ta kritika mora izhajati iz stroke ter se dotakniti ideologije, pri tem pa s svojo opredelitvijo prispevati k stiku ustvarjalnega dela s krogom poslušalcev, ki jim je glasbena ustvarjalnost namenjena.

Ziherlovi pogledi na literarno umetnost

dr. FRANC ZADRAVEC

Omejujem se na razprave, kjer Boris Ziherl razčlenjuje in vrednoti dela slovenskih in drugih pisateljev in njihove zapise o umetnosti, kjer razvija svojo teoretsko estetiko ob umetniški praksi, kjer se, skratka, njegovi pogledi na umetnost razkrivajo kar najbolj občutljivo in neposredno. Poleg teh razprav upoštevam le še njegovo študijo o kritiku in estetu Belinskem, pri katerem je našel znatna potrdila za svoja stališča o stvareh literature. V filozofsko-estetskih polemikah je Ziherl zagovarjal enaka in ista teoretska načela, kot v razpravah o umetnikih in njihovih stvaritvah, dal pa jim je razvitejšo in zaokroženo miselno podobo. Omejiti se kljub temu na razprave o literaturi je narekovalo prepričanje, da je moč teoretski naravi njegove in vsake estetike zelo zanesljivo slediti zlasti tam, kjer se sooča z umetniško prakso in še z umetnikovimi mislimi o tej praksi, kjer se, v našem primeru, teorija sooča in preizkuša z literarno prakso in z izjavami pisateljev o lastni praksi. Ziherl je namreč pisal predvsem o literaturi, predvsem o njej pa zato, ker je tudi ideografska, ker med umetnostnimi vrstami ravno literatura najizraziteje izpoveduje in oživlja poleg estetskih občutij tudi moralna in druga spoznanja in stališča. Analitična premišljevanja o literaturi in umetnostnih nazorih Prešerna, Cankarja, Župančiča, Goetheja, Gorkega in Belinskega so ga prepričala, da je človeško idejna usmerjenost pesnika in njegovega umetniškega sporočila o človeku in družbi eno bistvenih meril za vrednotenje umetniških stvaritev. Zato pa je človeška in družbeno etična vsebina umetnine, njena človeška usmerjenost ali tendenca zavzela tudi osrednje mesto v njegovem vrednotenju pesniških opusov, postala je temelj, s katerega se mu je kazal in s katerega je razlagal smisel umetniške literature sploh. Premišljevati Ziherlove poglede na literarno umetnost pomeni zato premišljevati vsebinsko estetiko, manj pa formalno estetska vprašanja, četudi je kajpada res, da jih ni zanemarjal oziroma je pisal tudi o njih.

a) Umetnost kot znanstveno vprašanje

Kot vsako duhovno ustvarjalnost je Ziherl štel tudi umetnost za dejavnost, ki temelji na duhovnih in duševnih močeh, kot jih opisujejo glagoli *dojeti* (življenje), *znati, hoteti*. Gre za besede, ki poimenujejo spoznavno, čustvovalno in hotenjsko

zmožnost osebe, ki ustvarja umetniško. Dojeti pomeni več kot samo umsko spoznati, pomeni življenje tudi čutiti, označuje torej celovito umsko-čutenjsko zmožnost in dejavnost. Pogoj za umetniško ustvarjalnost je dojeti življenje na dveh ravneh, v njegovi prvinski biti in kakor ga določa čas ali družbeno razvojni trenutek. Kdor življenje tako dojame, poseduje po Ziherlu resnico o njem. Bistvo umetnika in umetnosti pa je, da tako pridobljeno resnico odraža-izraža »na poseben način«, na umetniški način. Umetnost je torej spoznavanje življenja, resničnosti, a spoznavanje »na poseben način« ali spoznavanje po zakonih lepote.

Ko je umetniško resnico združeval s človekovo težnjo po spoznanju in z voljo, spoznano izraziti s sredstvi lepote, je spoznavno naravo umetniške literature potrjeval tudi z ustreznimi Cankarjevimi, Goethejevimi in drugimi opredelitvami razmerja med umetnostjo in resnico. Na Cankarjevo misel, da je resnica najvišja umetniška ideja, je navezal trditev, da imata marksistični družboslovec in umetnik enako strast po resnici o človeku, družbi, svetu, enako strast do resnice »bistva stvari«. Ziherlu zato tudi nikoli ni prišel na misel tako imenovani »konec umetnosti« oziroma slepilna krilatica, da je umetnost kot taka v krizi. Ničesar ni napisal o tem, da bi umetniška resnica o človeku zaradi sedanjega družboslovja in empiričnih ved izgubila svoj pomen, nasprotno: resnico, kot jo umetnik razkriva »na poseben način«, je ves čas štel za enako pomembno, kot je pomembna znanost s svojo resnico.

Nedotakljiv pomen daje umetnostni resnici tudi Ziherlovo pojmovanje umetnosti kot odraza-izraza stvarnosti. Za teorijo umetniškega odraza-izraza je našel oporo tudi v Cankarjevih, Goethejevih in drugih opredelitvah razmerja med umetnostjo in naravo, življenjem, dejanskim svetom. Opozoril je na Cankarjevi misli: literatura je »ogledalo, v katerem se odrazuje vsaka doba narodova . . .« in »pisatelji in pesniki so zavedni glasniki svoje dobe. . .«, na misli, ki vsebujeta odločilne pojme nedogmatske teorije umetniškega odražanja in ki zagotavljata, da je enkratna umetnikova zavest v umetniškem delu združena s prvinami objektivne resničnosti. Cankarjevo stališče, da mora umetnik predvsem ogledovati in raziskovati življenje, ne pa pobegniti v poezijo, je razumel kot posebno opozorilo, da je pisatelj lahko »umetniški izraz in odraz slovenske resničnosti« ali svoje dobe le tedaj, če prisotno raziskuje človeško in družbeno stvarnost, v kateri živi in ki jo tudi sam živi.

Za teoretsko misel, da je literatura izraz in odraz pesnikovega opazovanja, raziskovanja in spoznanja duševne, duhovne in materialne stvarnosti, pa je našel potrdila tudi pri Belinskem in Prešernu. Strinjal se je z Belinskim, da je umetnost izraz in odraz materialne stvarnosti, ne pa izraz ideje, ki naj bi se utelesila v stvarnosti. Prešerna pa je imenoval realist, ki je »v vsej svoji tvornosti zajemal iz domače dežele in iz njenega ljudstva« in ki mu je bila strnjenost z ljudstvom eden odločilnih izvorov njegove lirike.

Umetnost kot izraz-odraz materialne stvarnosti: tu je seveda tista občutljiva točka, kjer se teorije o izhodiščih umetnosti razhajajo. Poglavitno nasprotje med njimi pa se glasi: ali od filozofske resnice, od ideologije k »umetniškemu« dejanju, ali pa k umetniškemu dejanju od empirije, od človeka, od neposrednega življenja. Tu so esteti lahko dogmatiki, ki izključujejo osebno spoznanje, osebno podobo resničnosti, ali pa so znanstveniki, ki umetniku priznavajo, da more stvarnost le osebno raziskovati in o nji pričevati, da more dajati le osebno sliko

»bistva stvari«, znanstveniki, ki priznavajo, da brez osebnega odnosa do »bistva stvari« ne more priti do pravega umetniškega dejanja.

Na tej občutljivi točki je Ziherl vztrajal pri osebnem, pri zahtevi »dojeti življenje«, dojeti človeka kot prvinsko in kot družbeno bitje, dojeti ga osebno. Ne demon, ne filozofija, ne ideologija — človek, življenje je »pravir slehernega ustvarjalnega navdiha in dejanja«, tudi umetniškega navdiha in dejanja. Umetniško navdihuje predvsem živo bitje s svojimi vprašanji, občutji, duhovno močjo, voljo, iskanjem in podobnim. In spet se je za tako postavljeni pravir umetniškega navdiha skliceval na Cankarja in Goetheja.

Stopnjo izraza-odraza stvarnosti v umetniškem delu pa je Ziherl pogojeval tudi s pesnikovim nazorom. Bil je namreč prepričan, pri tem pa se spet skliceval na Cankarja, Goetheja, Prešerna, Gorkega in Belinskega, da svetovni in družbeni nazor umetnika pri spoznavanju resničnosti ali »zavira ali pospešuje (njegovo) prodiranje k bistvom stvari«. V razpravi o Prešernovi poeziji je pesnikov panteizem označil kot »zadnjo stopnjo k svobodnemu človeškemu nazoru«, v verzih

Težka človeku ni zemlje odeja,
vzamejo v sebe ga njene moči —

pa srečal »materialistično misel o krogotoku življenja«. Iz študije je videti, da je Prešeren lahko postal osrednji pojem slovenske kulture tudi zavoljo svojega humanističnega in materialističnega nazora.

Ziherl je že v predvojnih kritikah poudarjal vlogo nazora za umetniško dejanje, za obseg resničnosti v umetniški podobi človeka in družbe. Menil je, da umetnik lahko dejavno opazuje, raziskuje tolmači in hkrati spreminja družbo, v njej vidi razvojno novo in je zgodovinski optimist, in obratno, lahko jo opazuje le pasivno, v njej ne vidi spreminjevalnih možnosti in je individualistični agnostik. Bratko Kreft je v *Celjskih grofih* ustvaril dramske značaje, ki odražajo spopad fevdalca z zgodnjim meščanstvom, drama je dialektično materialistično zgrajena in razvojno optimistična, Voduškova pesniška zbirka *Odčarani svet* pa je izraz pesimista, ki v begu pred odtujenostjo ni našel razodtujitvene opore niti v sebi niti v družbi, pa se je zato utapljal v malomeščanski brezizglednosti oziroma veroval v negibnost, večnost obstoječega »začaranega« sveta. Ziherlova analiza nazorskih podlag ene in druge knjige je bila sestavina tedanjega spopadanja marksistov z malomeščanskimi razumniki, poudarjala je stališče, naj umetnik ne demoralizira revolucionarnega gibanja, če ga že ne pospešuje. Ugovarjal pa je tudi literarni estetiki in kritiki, po kateri je imel in ima umetnik le dolžnost izpovedovati sebe in resnico resničnosti, kakor jo vidi, spreminjati resničnost pa ni njegova dolžnost; umetnikova naloga je le izpovedovati se, nima pa nobene osveščevalne, mobilizacijske naloge, kot je nima tudi umetnost. Po Ziherlu pa se resnični umetnik, se resnična umetnost ne ogiba, niti se ne more ogniti osveščevalni in spreminjevalni vlogi.

b) Osveščevalna lastnost umetnosti

Kakor je Ziherl, sklicujoč se na Cankarja, Goetheja in druge, odklanjal vsakršno dogmatsko teorijo odražanja, tako je zavračal tudi pasivno »odslikavanje«,

Umetnost soustvarja življenja, »odkriva možno v stvarnem«, je trdil, njena dejanska vloga je človeško mobilizacijska, osveščevalna v najvišjem pomenu besede. Odkrivati možno ali novo v stvarnem »na poseben način« — pri čemer je ta način zares izjemno »poseben«, izrazna sredstva umetnosti so namreč »močnejša od drugih, ona prepričuje tam, kjer vsi drugi argumenti odpovedo« —, takšna je narava umetniške ustvarjalnosti in je taista, kot jo označujejo besede dojeti, znati, hoteti ter vedeti za kar največ resnice o človeku in družbi, z zakoni lepote izpovedovati, izražati in odražati vso »areno življenja«.

Pri Belinskem je Ziherl srečal materialistično opredelitev ideala, možnega, novega v stvarnosti: »Ideali se skrivajo v resničnosti; oni niso samovoljna igra fantazije, niso izmišljotina, niso sanje; prav tako pa ideali niso posnetek resničnosti, marveč možnost tega ali drugega pojava, ki jo um pogodi in ki jo fantazija reproducira.« Ideal, možnost, novo kot del stvarnosti spremeni umetnik v umetniško resničnost. Prešeren npr. ni poznal nepremostljivega prepada »med svetom estetskega videza, med idealom in resničnostjo«, kot je takšen prepad poudarjal del rekacionarne francoske in nemške romantike, Prešeren tudi ni romantičarsko pobegal »v brezvsebinsko fantastiko in eksotične dežele«, računal je z »možnostjo«, njegov um jo je »videl« in reproduciral, videl jo je v domačem okolju in v Evropi.

Z načelom odkrivati možno ali novo v stvarnosti pa je Ziherl določal tudi tolikokrat ponavljani in izrabljani pojem »modernega« v literaturi. Po njegovem je moderen le umetnik, ki poleg drugega najde, izpoveduje, oblikuje prav to novo, možno, kdor je torej vsebinsko nov, ni pa moderen, kdor je le oblikovno, artistično nov, ali pa, kdor je samo glasnik razkroja in zmede odmirajočega razreda, kot so bili npr. evropski dekadenti oziroma kot so enostranski glasniki dekadenti zmerom.

Ziherl je uporabljal sintagme »socialistična književnost«, »pisanje s socialistično perspektivo«, »partijnost književnosti«. Uporabljal jih je, ko je menil, da je Cankar z znano pomensko zvezo »namen umetnosti« priznaval »aktivno vlogo umetnosti v procesu progresivnih družbenih preobrazb«, ali ko se je skliceval na Cankarjevo misel, da je umetnost kritika in boj, da je »zaveznica ljudstva v njegovem boju za osvoboditev« in ko je Cankarja zato imenoval »doslej največji predstavnik socialistične književnosti na Slovenskem«. Nič manj pa je te pomenske zveze uporabljal tedaj, ko je terjal odpor »proti slehernemu dekretiranemu birokratskemu optimizmu v umetniškem ustvarjanju, proti tistemu, čemur navadno pravimo ždanovščina«.

Leninska misel »partijnost književnosti« pa je v Ziherlovi rabi dobila tole podobo: Strinjal se je z Belinskim, da je družbena naloga umetnosti »seznanjati množico z njo samo«, hkrati pa opozarjal, da ima tudi ljubezenska lirika Franceta Prešerna »družbeno vlogo«, saj posameznika osvobaja, dela iz njega izključno človeško, svobodno bitje. Na kaj je Belinski meril z mislijo seznanjati množico z njo samo, je po Ziherlovem mnenju zlasti jasno in po svoje povedal tudi Ivan Cankar v *Beli krizantemi:* da je namreč ljudstvu razkrival noč, polno sramote, zato da bi zahrepenelo po svetlobi, po svobodi, zato da bi spoznalo samo sebe. Partijnost književnosti je Ziherl opisal tudi takole: Ni dovolj, »da umetnost samo odraža nekaj, kar se v stvarnosti dogaja«, ampak je važno, »da umetnik v stvarnem dogajanju najde prav tisto, kar s svojo umetniško upodobitvijo pomaga po-

staviti neko vprašanje, ki je bilo postavljeno že na drugih področjih človeške duhovne dejavnosti, recimo v družbeni vedi«. Takšno naravo književne partijnosti je srečal tudi pri Prešernu, v njegovih opredelitvah umetnosti, predvsem pa v zasnovi njegove lirike. Tudi Prešeren je izpovedoval »nazor o družbenem pomenu in namenu umetnosti ter zato zavračal utilitaristično pisarijo svojega časa«, tudi iz vsega Prešernovega dela zveni misel: umetnost mora biti »avtonomna nasproti avstrijskemu (= vsakemu) absolutizmu«, hkrati pa »umetnost ne more biti avtonomna nasproti ljudstvu, človeštvu in njunemu napredku«.

c) Umetnost kot »poseben način«.

Kot materialistični dialektik je Ziherl umetniško vsebino in resnico presojal tudi kot estetsko oblikovano vsebino in resnico. Kot vsebinski estetik, ki je iskal in poudarjal človeško in družbeno vlogo in pomen umetnosti, pri tem pa se lahko skliceval tudi na Župančiča, češ tudi ta pesnik je postavljal »primat vsebine pesniškega proizvoda nad njegovo obliko«, kot estetik, ki je štel za formalista kritika in znanstvenika, ki na umetniškem delu poudarja predvsem obliko, tj. »vnanje in slučajno, ne pa notranje in bistveno«, kot takšen estetik Ziherl ni nikoli tajil pomena oblike, posebnih lepotnih zakonov, ki urejajo umetnino. In kateri zakoni »posebnega«, umetniškega obstajanja resnice resničnosti so ga zlasti zanimali?

Na prvem mestu je srečati vprašanje literarnega »lika« ali »tipa«. Po Ziherlovem mnenju le pravi umetnik individualizira tako, da napravi hkrati tudi »človeški tip«. Literarni tip torej ni izmišljena tvorba, ampak je individualizirana vrsta človekovega obnašanja v družbi, je »sociološko karakteriziran« »umetniški odlitek« ene ali druge »plasti slovenske (katerekoli) družbe«. Umetniško ustvarjeni tip je tudi trajno estetsko živ. Cankarjevi tipi, npr. nas »še zmerom vznemirjajo s svojo človeško aktualnostjo, neposrednostjo, pričujočnostjo«. Skratka, umetniški tip je človeško neposreden, moralno in sociološko označen, zato pa ni niti izmišljena tvorba niti odvod neke ideologije.

Da književna umetnost upodablja tipično, nujno v posamičnem, slučajnem, to misel realistične estetike sta mu potrjevala tudi Belinski in Cankar, ta tudi s pismom, v katerem je zavrnil očitek, da je satirično oblikoval Ivana Tavčarja, in zagotovil, da mu je pri obtoženi komedijski osebi šlo za tip, ne za ponavljanje modela. Ziherl je zlasti pozorno pisal o tistih miselnih motivih Belinskega, kjer se je ta ali približal »materialističnemu pojmovanju med občim in posamičnim, njuni enotnosti«, ali pa je to pojmovanje že vgrajeval v svoje analize in vrednotenja književnosti. Tudi Prešernove *Poezije* so mu dokazovale, kako dialektično je naš pesnik pojmoval »enotnost posamičnega in celote, končnega in neskončnega, posameznika in ljudstva« in kako jasno je upesnil enotnost »osebe in usode vsega ljudstva«.

Drugo področje zakonov umetniškega oblikovanja, o katerem je precej pisal, je umetniški slog. Več kot slog umetnine je bila Ziherlu kajpada zmerom resnica umetnine, njena človeška in družbena vsebina. Ko pa se je spraševal, kolikšno količino resnice je zmožna dati neka umetniška stilizacija in kako učinkovito jo je zmožna dati, se je vpraševal o oblikovni organiziranosti resnice, o njenem

stilnem obstajanju. Ker mu je šlo za pristnost, za globino umetniške resnice, je nagibal k stilom, ki v največji meri razgrinjajo stvarnost.

Veljal je za bojevnika realizma. Pa vendar se motimo, če mislimo, da zares samo realizma, ali če ne premislimo, zakaj ravno realizma, zlasti še po letu 1948. Zlasti pa vemo premalo o tem odseku njegove književne estetike, če pozabljamo, kaj je o realizmu pisal že leta 1937 in kaj je tedaj pisal o Cankarjevem simbolizmu.

Tedaj je na vsej črti odobraval Cankarjev simbolizem, hkrati pa je priznal tudi njegov realizem. Iz Ziherlove presoje slogovnega nasprotja ali dvojnosti Cankarjeve umetnosti izhaja, da se ni potegoval za »goli« realizem, oropan simbolike in alegorike, da je priznaval Cankarjev empirični simbolizem in odobraval, kako je ta umetnik objektivnega iskalca pravice v »Hlapcu Jerneju« spremenil v simbol, kako je »s silo velikega umetnika simboliziral idejo o pravici delovnega človeka do plodov njegovega dela«. V študiji o Župančičevi liriki je sicer zapisal, da so simbolistične prvine »pena na njegovi liriki«, v isti sapi pa vendarle priznal, da njegovih simbolov ni moči ločiti od njegove pomembne pesniške vsebine.

Seveda pa Ziherlova stilna skrb potegne k realizmu. Ob besedah »ljudskost« umetnika in umetnosti, »vloga umetnika in umetnosti v družbi« in podobnih se redno pojavlja termin realizem. Svoji zavzetosti za realizem v književnosti je našel oporo celo pri Župančiču, v njegovih stavkih, da je umetnost »najzvestejša hčerka življenja« (1903) in da je cilj umetnosti »poduševljavanje karakteristikov, ki jih je ustvarilo polno življenje v vsi svoji mnogoobrazni konkretnosti«.

Sklep

Ziherlove poglede na literarno in posredno na vsako umetnost je moč strniti v tale sklep:

Umetnost je poseben način človekovega dela, ustvarjanja, proizvodnje. Ustvarja jo dejanski, enkratni človek, kot je sam za sebe in kot družbeno bitje.

Umetnost je osebna, a ne samo osebna, je objektivna, a ne samo objektivna, je spoznavanje, a ne samo spoznavanje: je celovita čutenjska, domišljijska in duhovna dejavnost, ki vsebuje vzrok in posledico, posamično in obče. Njena podlaga in njeno torišče je stvarnost, je človeška narava, duševnost, družba, vsa objektivna stvarnost.

Kot posamično, posebno ima umetnost svoje bistvo, svoj »posebni način«, ki ni podrejen občemu, vpliva pa na obče, kot to vpliva na umetnost.

Kakor vsako ustvarjalno delo tudi umetnost osvobaja, razodtujuje, dela človeka »vsestranskega« ali takega, da bo lahko kar največ ustvarjal po zakonih lepote oziroma na poseben, umetniški način.

Ziherlova literarna estetika je predvsem vsebinska in protiformalistična. Gradil in preverjal jo je z umetnostmi nazori in izreki Prešerna, Cankarja, Župančiča, Goetheja, Belinskega in Gorkega, z njihovo umetniško in kritiško prakso.

Vprašanje možnosti pesniške prakse v 20. stoletju

mag. JANEZ STREHOVEC

(Prispevek k Benjaminovem »Baudelairu«)

Z Benjaminovim »Baudelairom« mislimo na večjo skupino analitičnih tekstov Walterja Benjamina, zgodnjega sodelavca znanega »Časopisa za socialne raziskave« in enega utemeljiteljev »marksistične« estetike t. i. »frankfurtske šole«, ki se eksplicitno nanašajo na najširše filozofsko in sociološko pomenljive probleme Baudelairovega pesniškega dela. Benjaminovi teksti o Baudelairu sodijo v načrtovano delo »Charles Baudelaire / Lirik v dobi razvitega kapitalizma«, ki je ostalo nedokončano. Iz njegove zapuščine sta ohranjena le dva zaključena teksta in sicer »Baudelairov Paris Drugega cesarstva« in esej »O nekaterih Baudelairovih motivih«. Posebno pomembno je tudi Benjaminovo teoretično, vendar fragmentarno delo z naslovom »Zentralpark«, nastalo med letoma 1938 in 1939, ki se nanaša na prvi in tretji, zadnji del načrtovane knjige o Baudelairu z delovnima naslovoma »Baudelaire kot alegorik« in »Blago kot pesniški predmet«.

S »pesniško prakso« pa mislimo na obe osrednji »veji« lirskega pesništva (v kapitalizmu in ob njem), ki sta se radikalno izoblikovali s pojavom dveh, verjetno za usodo poezije v moderni prelomnih zbirk, izdanih v sredini 19. stoletja in prej (v Heinejevem primeru), kar je pozorno registriral tudi Walter Benjamin. To sta Baudelairove »Rože zla« in Heinejeva »Knjiga pesmi«, zbirki, ki sta doživeli izjemen odmev pri najširši publiki in ki označujeta dvoje tako vsebinskih kot formalnih »variant« sodobnega pesništva. Dosežki Baudelairove poezije z njenimi alegorizmi, arabeskami in jezikovno »magijo« namreč v kasnejšem razvoju evropske poezije vsaj deloma utemeljujejo usmeritev v evropski lirični hermetizem in radikalizem oblik pesniške govorice, ki se stopnjuje v »delu« na jeziku, njegovi zvočnosti in znakovnosti. Pri tem mislimo na številne pomembne, toda med seboj bistveno razlikujoče se avtorje od Rimbauda, Mallarmeja in Arpa do Wittmana, Rilkeja, Trakla ali tudi Paula Celana, katerim pa je vendarle skupno, da je njihova poezija izgubila stik z živim auditivnim sprejemanjem in našla svoje »pribežališče« v tiskani knjigi in svoje dopolnilo v kritiški tekstualni produkciji 20. stoletja. Njej nasprotna pa je gotovo »heinejevska« usmeritev, ki ni obsedena od strahu pred nazadovanjem v smislu ezoterične moderne in njenih ekskluzivnih novosti in ki nadaljuje z iskanjem najintenzivnejših zvez med njenimi

sprejemniki oziroma poslušalci in pesniško pevnostjo in jasno sporočilnostjo. Gre za stališče, da je za poezijo pomembnejše, da je brana in neposredno poslušana, kot pa da je samo tiskana, pregnana v knjigo in svet njene usode. Ta usmeritev je v 20. stoletju mnogo redkejša, čeprav je dragocena in smiselna. Jasno je, da mislimo predvsem na B. Brechta in v novejšem času na takšne samosvoje avtorje kot so npr. A. Mitchell, Bulat Okudžava, Bob Dylan ali pri nas E. Fritz.

O možnostih pesniške prakse 20. stoletja pa bomo skušali razmišljati v kontekstu izziva Benjaminovega »Baudelaira«, čigar osnovni motiv je spoznanje o antiliričnem značaju tehniške, industrijske in kapitalistične moderne in alegoričnih odgovornih pesnikov samih na nastali položaj. To je problem smrti tradicionalne auratične, simbolične lirike in hkrati vprašanje možnosti njenega postestetskega alegoričnega, emblematičnega in defetišiziranega rojstva.

W. Benjamin začenja svojega »Baudelaira« z ugotovitvijo, da je meščanski razred ustavil naročila tržno neeficientni liriki in da je pri pesnikih v tistem času ležal tabu na prihodnostjo razreda, k bi lahko nadomestil ustavljeno dotiranje poezije ter da je nastopila kriza tradicionalnih »mecenskih« razmerij pesniške vnanje ekonomije oziroma reprodukcije. Gre za problem večplastnosti groženj in onemogočanj tradicionalne, auratične lirike v sodobnem kapitalističnem družbenem okolju, kajti Benjamin reflektira tudi radikalne transformacijje v psiho-socialni recepciji poezije kot tudi vplive tehnološke in znanstvene revolucije na oblike umetniške proizvodnje. To je svet, v katerem je postala pripoved, polna razumljive sporočilnosti in hkrati sledov subjekta, pripovedovalca na njej, zamenjana z informacijami in senzacijami, ko je torej nastopila radikalna zakrnitev posameznikovega izkustva. Hkrati pa so bili tudi umetniki sami prisiljeni pripoznavati trg (tržno zakonitost, konkurenčni boj) kot objektivno instanco. O Baudelairovem mestu v okolju moderne je zato zapisal W. Benjamin pomenljivo misel: »Tržni medij . . . je pogojeval produkcijo in tudi način življenja, ki se je zelo ločil od življenjskega načina prejšnjih pesnikov. Baudelaire je bil prisiljen zahtevati čast za pesnika v družbi, ki je ni več podeljevala nikomur.«[1]

Politično mesto lirika v radikalno spremenjenem okolju moderne je v bohèmi, ki stalno računa tudi z literatom (mišljeno v smislu Marxove raziskave o »Družbi 10. decembra v »18. brumairu Luisa Bonaparta«). Gre za stališče radikalnega utopizma in revolucionizma — blanquijevskega tipa. Cilj bohèmov je akcija poželenja (magičnega početja), ki, prispodobno, ne da bi se zaustavila, teče mimo organskega, procesualnega zgodovinskega sveta. To je abstraktno razumljeni »poetitični« ustvarjalni princip, ki je smoter samemu sebi in hkrati čisto drugemu novega in ki izstopa iz celovitosti dela, njegovih objektivnih pogojev in organizacij. Gre za absolutno negativnost, ki praktično prerašča v vero utopičnega bohèmstva; slednje se v skrajni konsekvenci odreče delu, objektivnosti in konča v dandizmu snoba.

To dejstvo ima daljnosežne posledice. Ali je umetniški revolt — prenešen oziroma prelit »na cesto«, v konkretno socialno dejanskost — resnično mogoč le kot estetska, utopična, imaginacijska, sanjska in bohemska paralela radikalnega revolucionizma, deklasiranega anarhizma, nihilizma, političnega utopizma, torej

[1] W. Benjamin, Gesammelte Schriften I. 2 (odslej skrajšano WBGS), s. 665

kot »alkemijski«, iracionalni upor? Je utopija mesto in revolucionizem praksa slehernega umetniškega revolta, ki stremi po zunajestetskem udejanjenju?

Benjamin pa ni reflektiral samo socialno-politične konsekvence svojske meščanske emancipacije lirikov ob pretrganju mecenskih in fevdalno-služnostnih razmerij, temveč je posebno pozornost posvetil tudi samim pesniškim »odgovorom«, torej razsežnosti estetskih alternativ. Njegov problem je bil, kako je mogoča nova poezija novega, spremenjenega sveta in — na drugi strani — ali so obstajale intenzivne zveze med liriko preteklosti in njeno družbeno stvarnostjo v neki razvidni, estetsko in socialno integrirajoči obliki.

Benjaminovo daleč najbolj popularno delo je »Umetniški proizvod v času, ko se ga lahko tehniško reproducira«. Ta tekst, napisan kot eruptivni operacionalistični odgovor na izziv fašistične umetnosti in njene estetike, radikalno odpira problem množične in eksoterične postestetske umetnosti, utemeljene na novih preverljivih tehnikah in novi psiho-socialni senzibilnosti 20. stoletja. S pojmom postestetske umetnosti mislimo — v kontekstu dosežkov Benjaminovih estetskih raziskav — na tiste oblike umetniške produkcije, ki se ne utemeljujejo več na razsežnostih, konstantah in premisah tradicionalne estetike in poetike, torej na načelih ezoteričnega, auratičnega, oddaljenega, skrivnostnega, večno-vrednega, simbolnega, enote v mnogoterosti, genialnega in predvsem lepega. Postestetska umetnost je v okviru Benjaminovih analiz še posebno postauratična, torej umetnost, ki izhaja iz pravice posameznikov do sodobne umetniške produkcije in ki tudi ni utemeljena na metafizičnem pojmu lepega.

Sorodni problem kot ga predstavlja možnost postestetske, racionalno verifikabilne in eksoterično reproducirajoče se umetnosti v omenjeni študiji »Umetniški proizvod«, pa se je pojavil pri Walterju Benjaminu že zelo zgodaj v okviru t. i. »estetike alegorije« iz njegovega zgodnjega dela »Izvor nemške žaloigre«. Prav estetika alegorije je tudi tisto teoretično jedro, ki omogoča razumevanje umetnostno-teoretične problematike Benjaminovega »Baudelaira« in ki hkrati tudi omogoča prehod k razumevanju nekaterih osnovnih dilem sodobne poezije 20. stoletja.

K jedru Benjaminovega razumevanja alegorije preidemo najprej z informacijskim ekspliciranjem sorodne postavitve problema alegorije pri Ernstu Blochu in z navedbo značilne koncepcije H. H. Holza, ki neposredno sledi Benjaminovi rešitvi problema. Za Blochovo teorijo je značilno, da alegorije ne razkrivajo utopične identitete vsega bivajočega s samim seboj, temveč so zgodovinsko posredovane slike nečesa drugega, ki se še ni zgodovinsko predstavilo in udejanilo. Medtem ko »meri« simbol na zadnjo identiteto, kjer naj bi se manifestiral zgodovinski proces v najskrajnejši enotnosti, so alegorije figuracije drugega znotraj zgodovinskega procesa samega H. H. Holz pa je v naslednji značilni sodbi razkril jedro fetišiziranega simbolnega umetniškega dela: »Če se mislijo resnično, lepo in dobro kot konvergentni, celo identični, prevzame umetniško delo v neki sublimirani obliki vlogo kultne podobe: postane bivališče ali simbol ... »višje sile«, bodisi da je mišljena kot platonska ideja, svetovni duh ali neskrita bit.«[2] Tako Blochu kot Holzu je skupna predvsem kritika simbolnega umetniškega dela, njegovih metafizičnih konsekvenc in hrati zvez z dejanskostjo, družbenim in indivi-

[2] H H. Holz, Vom Kunstwerk zur Ware, 1972, s. 217

dualnim. Simbolični značaj umetnosti namreč pomeni, da simbolizira umetnost neko od sebe drugačno (in običajno) višjo obliko resničnosti, da je torej le posrednik ali reprezentant nečesa, »kar ni ona sama«. Takšno spoznanje pa seveda omogoča ključ za razumevanje Benjaminove določitve alegorije, ki se oblikuje predvsem v nasprotju do simbola in njegovih metafizičnih in socialnih implikacij.

Simbol je v kontekstu Benjaminove estetike alegorije mišljen kot osrednja kategorija klasične in pred-klasične umetnosti ter seveda stalna predpostavka klasicizma in neoklasicizmov. Pomeni eksplicitno vključitev umetnosti v obvezujoče odnose različnih ideologij in zatorej njeno utemeljitev na metafizičnem občem, ki združuje v svoji identitetni strukturi (moralno-praktične, teoretske in estetske sfere) tudi lepo. Prav prek lepega, ki je vsakič definirano v kontekstu metafizičnih zahtev po resničnosti bivajočega, dosega umetnost svojo zvezo z metafiziko in hkrati z njenim družbenim nosilcem: vladajočim razredom, gospostvom identitete in forsirano »ustreznega«.

Alegorija, ki že po svojem prvotnem pomenu meri na drugo je vse drugo kot simbol sam. Alegorična umetnost se nahaja — po Benjaminovih besedah — onstran kategorije lepega, kajti narava in zgodovina se ne izkušata v aspektih dovršitve in zrelosti, temveč kot potek nezaustavljivega propada. Alegorija računa tako s svetom, ki se nahaja v stanju »izgona iz raja«, torej s svetom trpečega, posamično-ireduktibilnega, neuspelega, toku iztrganega, smrti zapisanega, negativnega. Paradigma za potek razpada oziroma negativnost zgodovine na nivoju estetskega je alegorija kot oblika, utemeljena na izgubi videza, na padcu auratične identitete, na šoku individualnega doživetja moderne. Dejanskost umetniškega, ki je utemeljena na svojski »optiki« rušenja zavesti o zgodovinskem kontinuumu, njegovi enotnosti, uspešnosti in idealnosti je bila najprej prisotna v baročni žaloigri in baroku samem, kjer je radikalno nastopila zavest o smrti videza dovršenega, uspelega.

Za naše razmišljanje o sodobni poeziji so seveda pomembnejša Benjaminova stališča o Baudelairovi liriki kot pesnenju, ki je utemeljeno na doživetju razpadanja in izginjanja aure, ki pomeni Benjaminu predvsem sinonim za umetniški videz, njegovo ezoterično lepoto, enkratnost, izvirnost, skrivnost in oddaljenost. Bistvo alegorije, opazovano s strani klasicistične estetike simbola, je v pomenski odprtosti in nedoločenosti alegorične metafore. Alegorija je znak neidentičnega, ki se povnanja v nedoločenosti drugega in ne v enotnosti in identiteti, na kar — nasprotno — meri simbol. Alegorija na nivoju pesniškega jezika zato izraža izkustvo zgrešenega, nespravljivega, podjarmljenega, žalostnega, torej negativnega, evidentnega v svoji konfrontaciji s smrtjo, naravno zgodovino in povnanjenega v obliki posamičnega in posebnega odlomka, »okruščka«, »monade«.

Tem problemom je še posebno posvečeno Benjaminovo delo »Zentralpark«, fragmentarična teorija alegorije in sveta propadanja aure. Problem alegorije namreč povezuje Benjamin izključno z liriko in ne z možnimi oblikami metamorfoz umetnosti v 20. stoletju, torej s pesniškim svetom onstran aktualistične nadrealistične eksoteričnosti ali tehniške reproduktivnosti. O Baudelairovi alegoriji je zapisal: »Veličanstvo alegorične intencije: Uničenje organskega in živega — ugasnitev videza. Najvišje označujoče mesto, izraženo z očaranjem, ki ga naredi na njem naslikano teatersko ozadje, je ponovljeno. Odpoved čaru daljave je

odločujoči moment v Baudelairovi liriki.«[3] »Baudelairova alegorija nosi — v nasprotju z baročno — sledove srda, ki je bil potreben, da bi vlomil v ta svet in položil njegove harmonične tvorbe v razvaline.«[4] »Izdrtje reči iz njihovih običajnih zvez — kar je normalno pri blagih, kadar se jih razstavlja — je za Baudelaira zelo značilen postopek. Ujema se z uničenjem organskih zvez v alegorični intenciji.«[5] »Tisto, z alegorično intencijo zadeto, se je izločilo iz življenjskih zvez: razbilo se bo in hkrati ohranilo. Alegorija se trdno oklepa razvalin. Nudijo podobo odreveneleg nemira.«[6]

Razvaline, odlomek, odreveneli nemir, omrtvičeno, izdrto iz časovnega kontinuuma pomenijo Benjaminu edini ustrezni predmet umetniških postopkov, kolikor merijo na resnično in na rešitev umetniškega dela kot posamičnosti in posebnosti iz sfere videza lažnega občega, absolutne totalitete same. Kajti z Benjaminom in estetiko »frankfurtske šole« sploh se začenja radikalni odmik od zahtev lepote k zahtevam umetniške resnice, tudi za ceno destrukcije lepega in njegovih razsežnosti. Lepota je po Benjaminu mogoča le kot videz uspele totalitete, medtem ko se resnica lahko ustrezno pojavlja le kot odlomek, individualizirani drobec, »monadna« zaustavitev procesa sveta. Če parafraziramo naslov znane zadnje Fritzove zbirke lahko rečemo, da gre za prehod od pesmi sveta k okruščkom sveta kot pesmi.

Alegorična lirika torej predpostavlja vsebine in oblike osvobajanja skozi medij estetskega samega. Gre za defetišizacijo estetskega znotraj sveta umetnosti, konkretno alegorične lirike, ki pa ne rešuje nekaterih problemov fetišev samega kulta umetnika, možne in dejanske »umetniške menežerije«, skratka pervertiranega konteksta estetskega, ki stalno reproducira oblike dandizma, bohèmstva, ezoteričnosti, lažne avtonomije in karantenskosti umetnosti. Revolucionarni elementi v takšni poeziji torej še ne vključujejo revolucije pesniškega okolja samega in emancipacijo pesnika — človeka. Tudi Baudelaire sam je pisal o pesniku, ki si je ponovno nadel aureolo in zapadel avtonomiji estetskega ezoteričnega, ekskluzivnega, elitnega. Alegorija je jedro literarne moderne, vendar vključuje le posredno pot v eksoterično množično kulturo. Mislimo na tiste implikacije sodobnega šokantnega doživljanja sveta književnosti, ki zahtevajo stališče, spor, svojski literarni odgovor, novo umetniško delo. Ne naključno se »Rože zla« začenjajo s pesmijo »Bralcu«. Baudelaire ni več lirik — pevec, kar je bil še Lamartine, temveč že ezoterik-alegorik, ki skuša rešiti napredek poezije pred njeno napačno ukinitvijo v množični recepciji, kakršno je v njegovem času zahteval od svojih bralcev — klientov — volilcev lirik in politik Victor Hugo.

Omenili smo že, da je eno osnovnih in vsekakor revolucionarnih Benjaminovih spoznanj teza o antiliričnem značaju moderne. Ta moment je pozorno zaznal tudi T. W. Adorno v svojem razmišljanju o liriki in družbi (»Beseda o liriki in družbi«), kjer je zapisal: »Čimbolj naraste premoč družbe nad subjektom, toliko mučnejši postane položaj lirike.«[7] To seveda drži v kontekstu ezoterične moderne, ki skuša rešiti antinomično avtonomijo estetskega napram družbenemu, empiriji

[3] WBGS I. 2, s. 669, 670
[4] WBGS I. 2, s. 671
[5] WBGS I. 2, s. 670
[6] WBGS I. 2, s. 666
[7] T. W. Adorno, Noten zur Literatur I, 1973, s. 83

sami. Res pa je tudi, da ta Adornova teza ni utemeljena v območju »sociološkega ekvivalenta« naivno-realističnih paralel med družbenim in pesniškim, temveč odkriva krizo lirike z družbenim razbitjem ekskluzivnosti in preciznosti jezika, skratka z nastopom žargonov kot represivnih in institucionaliziranih meščanskih jezikov. Lirskemu subjektu je namreč s krizo jezika odtrgana narava, materija dejavnosti sama.

Seveda pa se nam pogled na usodo poezije v sodobnosti razkrije v bistveno drugačni luči, če jo mislimo iz konteksta Benjaminovega spisa »Umetniški proizvod« kot tudi iz same dejanskosti postopkov konkretne poezije kot tudi pesniških sintetičnih besedil, produciranih z računalniško kombinatoriko. To sta usmeritvi, ki sicer dolgujeta svoj nastanek že sami negaciji ezoterične poezije skozi tradicionalni medij pesniške govorice same (npr. Mallarme), vendar pa pomenita tudi svojsko defetišizacijo pesniškega sprejemanja in desublimacijo lirika — umetnika — človeka samega. Gre za prehod v množično, preverljivo, diskurzivno umetnost, ki je eksoterično dostopna in tudi subverzivna do vladajočih elitizmov in kulturnih monopolov. Jasno pa je, da ti procesi še ne pomenijo popolnega in uspelega udejanjenja vseh odtujitvenih aspektov tradicionalne lirike, prav tako pa se stalno reproducirajo tudi objektivne družbene potrebe po liriki moderne, bodisi v smislu ezoteričnega napredka poezije pri Paulu Celanu, bodisi kot svojska rešitev pesmi pred komercialno stereotipno popevko pri Bulatu Okudžavi. Priložnost za sodobno pesniško prakso je vsekakor v tistih transformacijah pesniške govorice, ki se skušajo vključiti v prostor defetišiziranega racionalnega jedra lirike in poezije sploh kot tudi v tistih postopkih destrukcije odtujitvenih aspektov evropske poezije in njenega okolja, ki vodijo v smer kombinatorično-diskurzivnih produkcij in reprodukcij konkretne in sintetične poezije. Prav Benjaminova umetnostna teorija je kot prva anticipirala takšen razvoj.

Vendar pa je tu potrebno omeniti še nekaj, namreč relativno majhno aplikabilnost dosežkov tehniške moderne 20. stoletja za produkcijo in reprodukcijo pesniških besedil. Po Walterju Benjaminu kot novum v umetniški distribuciji pripoznana tehniška reproduktivnost, ki je omogočila film in fotografijo kot umetnost in hkrati pripomogla k masovnemu širjenju slikarskih in glasbenih stvaritev, je poeziji in književnosti prinesla bore malo, kajti konec koncev je večji del novoveške literature tako ali drugače že tesno povezan z gutenbergovsko reprodukcijsko civilizacijo. Morda bi v tej zvezi omenili le nove tehnike fotokopiranja, ki omogočajo »samozaložniško dejavnost« tako rekoč slehernemu ali pa nove tiskarske tehnike, barvni in vertikalni tisk, ki tudi botrujejo likovnosti in materialnosti konkretne oziroma vizualne poezje. Posebno produktivnost in izrazito novost omogoča verjetno šele uporaba računalnika, vendar pa je zaenkrat takšna dejavnost dostopna izraziti manjšini, prav zaradi danes še vedno relativne nedostopnosti stroja, kompjuterja samega.

Takšna dela na tehniškem napredku predvsem materialnosti oziroma znakovnosti poezije pa so pomenljiva predvsem za avtorje, raziskovalce, eksperimentatorje in kritike. Publika se lahko konstituira le s tem, da sama postane avtor, producent, kajti jedro novega estetskega odnosa je skoncentrirano le na eksperimentalni in kombinatorični odnos avtor-stroj-tekstualni proizvod. Takšno poezijo se torej ustrezno sprejema le, kolikor se jo producira.

V nasprotju z delom na tehnološkem napredku poezije, na uporabi in razvoju njenih novih produkcijskih sredstev, ki pa vodijo do relativno omejenih rezultatov, pa se morda odpira možnost za nadaljnji obstoj poezije prav z delom na napredku njenih tem in metaforike. Videti je, kot da se odpirajo perspektive za nadaljnji obstoj pesniške govorice tudi skozi iskanje poti naprej od najvišjih dosežkov evropske poezije npr. Mallarméja, Rimbauda, Rilkeja, Eliota, Pounda, Lorce, Trakla, Majakovskega ali Artauda. Odločiti se bo morala med še ne imenovanim in še ne zvenečim, molkom in krikom novega veselja in nove bolečine. Kot da je še vedno problem napredek v nepredvidljivem, kombinatoričnem, ritmičnem, pa tudi v novem stopnjevanem veselju, bolečini ali lepoti?

Razprava II

Branko Rudolf

Ni slučajno, da je določen del »sveta« zgodovinski materializem a priori odklanjal. Tudi Shakespeare se nam zdi popolnoma sodoben zaradi tega, ker je bil že neka kombinacija med meščani in aristokrati.

Franc Zadravec

Strinjam se s pesnikom Brankom Rudolfom, da so številne pesmi Boža Voduška resnične umetnine. Moj namen pa je bil rekonstruirati Ziherlove poglede na literarno umetnost, ne jih kritično pretresti, zlasti pa ne ob posameznih ocenah. Tudi sem nakazal, da je Ziherl Voduška ocenil v okviru soočenj na jugoslovanski književni levici, še bolj pa seveda — to bi moral še bolj podčrtati — v okviru zbiranja progresivnih, revolucionarnih sil zoper evropski fašizem, ki je demokratičnim silam in ljudstvom že napovedal vojno. Ziherl je svojo oceno ponatisnil v knjigi *Književnost in družba* (1957). To pa je mogoče podatek, ki je vreden nadaljnjega premišljevanja.

Ob referatu tovarišice Lapajnetove imam tole vprašanje: Dejala je, da smo metodo socialističnega realizma že prerasli. Kaj naj bi to pomenilo? To najbrž pomeni, da se je socialistični realizem na Slovenskem razvil, da se je razvil tako močno, da ga je bilo treba prerasti. Zdi se mi, da v referatu ni dokazov za takšno razvitost tega pojava.

Tovariš Poniž nas seznanja s teorijo kodov. Kakor je ta teorija sama po sebi zanimiva, tako je tudi res, da potiska literarne zgodovinarje in svetovno pomembne kritike na rob nekega dogajanja oziroma v neke prostore, ki so zelo oddaljeni od tega, kar se imenuje umetniška ustvarjalnost. Numerična estetika nas hoče prepričati, da se umetnina noče odpreti, da je osredinjena le na lastno usodo, kar naj bi hkrati pomenilo, da je ni mogoče brati ne razlagati, tudi ne kritizirati. Če pa je tako, potem tudi z numerično estetiko ne bomo dosegli ničesar, tudi z njo ne bomo mogli dekodirati umetniškega koda. Jasno pa je, da umetnina za nobeno kritično metodo ni Pitagorov izrek.

Zdi se, da v umetninah le obstajajo moralne in duhovne vrednote, ki jih poskušajo že od Aristotela naprej, odkar torej teorija spremlja literaturo, jih poskušajo in celo znajo tudi dekodirati in vrednotiti. Če umetnost ni razložljiva, če ne bi bila odprta — za kakšne namene si jo potem človeštvo sploh ustvarja? Tovariš Mihelčič nas je dobro opozoril na to, da glasbeni kritik mora poznati pravila glasbene igre, če hoče biti ustvarjalen in kolikor toliko sprejemljiv kritik, obvladati mora nekatere zakonitosti, ki jih glasba postavlja predenj. Po numerični estetiki in njenih spoznanjih pa literarni kritik sploh ne bi razpolagal s kriteriji, s katerimi bi ločil Prešernovo poezijo od verzne kleparije Jovana Vesela Koseskega. A to razliko so poudarjali že v Levstikovih časih, opazimo pa jo tudi danes. Tudi Prešeren je zelo dobro ločil stvari, ki so bile poezija, od stvari, ki to niso bile.

In še o filozofu Benjaminu, ki ga je predstavil tovariš Strehovec. Ta filozof nas zgolj navidez postavlja pred težka vprašanja, na primer pred ono, kaj je estetsko in kaj postestetsko. Naš Ivan Cankar je potegnil npr. zelo jasno črto med umetnikom in literatom, med estetskim in postestetskim. Za postestetsko bi najbrž lahko imeli tisto, kar je literatsko, kar, skratka, ni nič, kar ne spada v umetnost. Postestetsko in umetnost: to je očitno srednjeveška sholastika.

Vojan Rus

Prvo vprašanje, ki je za vse nas na nek način pereče, bi bilo vsebovano v formulaciji v referatu tovarišice Lapajne. Gre za naslednji stavek: marksistična estetika in iz nje izhajajoča kritika. V veliki meri se strinjam z izvajanji tovarišice Lapajne. Mislim, da so izraz resnične duhovne sproščenosti, ki pri nas vlada. Gre pa za to, da prav ob takem stavku, ki sooča estetiko in kritiko, poskušamo stvar še malo problematizirati, saj nas to usodno zadeva v tem smislu: kakšno usodo nam kulturnim delavcem, prinaša marksizem; ali naj marksizem raje še naprej lepo spi, ali pa naj stopi v javno življenje.

Zdi se mi, da lahko govorimo samo o možni marksistični kritiki, ker je še ni dosti in če bi se razvila ta možna marksistična estetika in kritika, naj bi bil njun odnos res specifičen in nov v primerjavi z drugimi estetikami. Tega odnosa se naši kulturni ustvarjalci ne bi smeli prav nič bati, ne zaradi praznih zagotovil ali zaradi starostne oslabelosti marksizma, ampak zaradi njegove dejanske notranje žive narave, ki se še ni dobro prebudila, saj je še preveč uspavana zaradi znanih razmer v zgodovini, v prvi deželi socializma itn.

Tisto posebno, kar bi možni odnos marksistične estetike in kritike najbolj opredeljevalo, je po mojem naslednje.

Zdi se mi, da je večina dosedanjih estetik — celo tiste estetike, ki so bile relativno najbolj dialektične — bila manj dialektična od možne marksistične estetike, če bi se razvila. Zdi se mi, da so skoraj vse dosedanje estetike vplivale na kritiko in umetnost na ta način, da so iz ene ali iz dveh absolutnih predpostavk na absoluten način deducirale navzdol umetnino in so jo na ta način vedno zožile samo na eno njeno stran. Na primer številne in različne estetike, ne glede ali so govorile o umetnini kot o odrazu ali o umetnini kot komunikaciji ali kot o strukturi, so določale umetnino samo kot spoznavanje, in niso videle, da je

umetnina, poleg drugega, vedno živa, večstranska enotnost spoznavanja, zamišljanja, čustvenosti, čutnosti, predstavnosti. Če so take zelo različne estetike izhajale iz nehotene predpostavke, da je umetnost samo spoznavanje, so morale tudi na kritiko, ki je iz tega sledila, nehote vplivati tako, da je govorila o umetninah samo v terminih spoznanja in jih tako vedno oklestila.

V tem smislu so bile mnoge dosedanje filozofske estetike enostranske; kritiko so razumele samo kot transmisijo, prenašalca absolutne filozofske predpostavke na umetnino.

Možnost marksistične estetike bi bila predvsem v tem, da bi kot dialektična lahko bolje razložila umetnino kot izbrano, vsestransko in zelo intenzívno človeško mikroceloto. V duhu te dialektike ne bi govorili samo, da je umetnina enotnost forme in vsebine, kot Hegel, ampak bi lahko odkrili, da je umetnina večplastni odnos specifične forme in neke zelo večplastne vsebine. Pri tem vsebina nikakor ni samo tema, motiv; vsebina so tudi tista individualna doživetja in tista kulturna dediščina, ki jo ima umetnik v sebi in po kateri prelamlja svoja doživetja, in obrnjeno. Če bi na tak način marksistično estetiko dialektično razumeli, že vnaprej odpade možnost, da se popači odnos med njo, kritiko in umetnino tako, da se marksistični estetiki napačno pripiše nek absoluten princip in postopek, recimo realističen, in se ta princip potem prenese v kritiko, iz kritike pa na umetnine. Zaradi dialektike bi že vnaprej odpadla taka možnost (kar pa ne bi izključevalo realizma kot umetnosti, saj realizem nikakor ni fotografija, tudi realistični liki so ustvarjeni). Odnosi med *estetiko in kritiko* bi se temeljito spremenili: eventualna marksistična estetika bi še zmeraj zahtevala ostro kritiko, vendar v tem smislu, da naj kritika odkriva predvsem intenzivno individualnost vsakega umetniškega dela, saj novo umetniško delo ne more biti podrejeno niti avtorjevi lastni maniri, niti njegovemu lastnemu posebnemu kodu, niti njegovi strukturi jezika na sploh; ne obstoji samo cankarjanski jezik nasploh, ampak je cankarjanski jezik v Podobi iz sanj eden in v Lepi Vidi in Hlapcu Jerneju je spet drugačen itn. Torej bo po mojem dober kritik moral, če bo res marksist, odkrivati prav individualnost vsake umetnine v odnosu do splošnosti. Te splošnosti so pa povsod v svetu, zlasti v umetnini, tako različno prepletene, da se v vsakem individualnem delu drugače križajo.

Torej mora odkriti kritik čisto individualni splet splošnosti, ne samo socialnih, ampak tudi kulturnih, oblikovnih, psihičnih itn. Seveda ga nikoli ne bo do konca odkril, vendar se bo moral temu približevati. Zato bo dosledna marksistična estetika zahtevala od kritika, naj bo izrazito ustvarjalen in da naj ima do umetnine izrazito individualen odnos. To bi že vnaprej izključevalo absolutne dedukcije. S tem pa obče premise ne bodo zavržene, ampak bodo pojmovane samo kot splošne hipoteze, ki pa so vedno v individualnih zvezah z vsako umetnino, kar onemogoča absolutno dedukcijo. Dialektika občega, posebnega in posamičnega pa na drugi strani odkriva, da je koristno »izhajati« iz estetike v tem smislu, da estetika samo kultivira določene splošne pojme in da jih kritika čisto po svoje uporablja, glede na svoje individualno srečanje z individualno umetnino. Torej ne moremo kritike izvajati v smislu absolutno nujne dedukcije iz marksistične estetike, lahko se pa iz nje dobi neke hipoteze, neke znanstvene predpostavke, ki pa so koristne samo kot kultiviran pojmovno metodološki material.

Branko Rudolf

Prepričan sem, da ima marksistični pogled na družbo silne perspektive. Naj še enkrat omenim Shakespeara, ki ga je imel Marx zelo rad. Shakespeare je bil po svoje prav tako sociolog. On je tipično izoblikoval »novega človeka«. Romeo je tipičen novi človek in ga upropasti to, da se za trenutek čuti aristokrata in se mora dvobojevati. Ali pa Rihard II., ki svojega bratranca Hereforda pošlje v pregnanstvo, potem pa razlaga, kako se je Hereford dobrikal ljudstvu.

Manca Košir

Tovariša Mihelčiča bi vprašala nekaj v zvezi s tem: skladatelj, interpret in poslušalec so trije členi v verigi ustvarjalnega dela. Delo ustvarjalca je rodilo delo poustvarjalca ali skupine poustvarjalcev, v tem delu pa se zrcali globoka miselna in čustvena potenca koncertnega poslušalca. In to je cilj sleherne umetnine, slehernega umetnika, slehernega kulturno osveščenega poustvarjalca, to je pravo zrcalo umetnikove psihe. Naj je torej cilj sleherne umetnine, da vsebuje to čustveno potenco koncertnega poslušalca?

Pavel Mihelčič

Ko sem tole bral, se mi je zdelo naslednje: včasih napišem kritiko v trenutku, včasih jo napišem dvakrat, trikrat, štirikrat, petkrat. In če jo petkrat napišem, se mi to v finančnem smislu absolutno ne splača, v estetskem in drugačnem pa. Vselej pa človek pogleda z drugega aspekta. Zdajle, ko sem bral, sem dvakrat, trikrat premislil; in ko sem bral, se mi je v enem delu zdelo, da manjka besedica »bi«. Zato bi vam zdaj ponovno prebral tisti del sestavka, ki je izzval vaše vprašanje.

Delo ustvarjalca, s tem mislim konkretno skladatelja, *je rodilo delo poustvarjalca.*

Jaz sem tudi skladatelj in vem: najprej delam, in ko napišem skladbo — če mi je nihče ne izvaja — je to kos počečkanega papirja. In če drugega dela ni, če ni poustvarjalnega dela, ostane to kos počečkanega papirja. Slika zame ni kos počečkanega papirja. Slika je umetnina; ali je, ali ni. Tisto, kar pa jaz napišem kot ustvarjalec, tisto ostane le zapis, ki čaka na poustvarjalca. In v zgodovini — če se obrnem nazaj — je bilo dostikrat tako, da so ustvarjalci, ko so obupali nad nekaterimi poustvarjalci, začeli sami poustvarjati. Recimo Chopin; Chopin ni imel takšnega poustvarjalca, ki bi ga lahko poustvarjal — in je to delal sam. Liszt prav tako. Paganini tudi. Ko je živel Paganini, ni bilo človeka, ki bi lahko njegove stvari izvajal adekvatno. In zato jih je sam. Danes je tako dostikrat z nekaterimi modernisti. Lutoslawski — bil sem na njegovem koncertu — je svoja dela izvajal tehnično sicer nekoliko pomanjkljivo, estetsko najbrž ne do kraja izpiljeno, njegove dirigentske poteze niso bile najbolj prefinjene, toda zame je bil umetniški šok: kaj je napravil iz kompozicije! In Lutoslawski me je idejno prepričal. Njegova glasba ni bila samo tehnično popolna, virtuozno izpisana; pre-

pričal me je s svojimi idejami, kar vam z besedami težko povem, ampak te ideje so me tako osvojile, da me je v nekem trenutku zmrazilo. V Budimpešti sem doživel pred pol leta, da je pol dvorane Lutoslawskega, modernista, na katerega pri nas včasih pljunejo, dvignilo skoraj na roke in ga neslo ven — kot nogometaša.

Govorim samo za muziko, čeprav imam rad slikarstvo in arhitekturo in še kaj drugega tudi, kot komponist, ki hkrati tudi piše, ki noče biti pisun. Umetnina potrebuje poustvarjalca, toda stvaritev brez tretjega člena še vedno ne zaživi prav. To delo potrebuje človeka, ki naj bi ga prepričalo; ta naj bi zajel glasbeno misel in postal soustvarjalec. Tisti trenutek, ko je več kot pol dvorane Lutoslawskega dojelo, smo postali soustvarjalci njegove umetnine. To je moje globoko prepričanje. Mislim pa, da se to največkrat ne zgodi, zato je treba tam vmes vstaviti besedice »naj bi bil«, kar največkrat ni, tako da bi to prebrali: »... naj bi se zrcalila globoka miselna in čustvena potenca koncertnega poslušalca: in to je cilj sleherne umetnine, slehernega umetnika, kulturno osveščenega soustvarjalca ...«

To naj bi bilo tako, da bi bil cilj umetnine v tem, da bi poslušalca, ki naj bi bil soustvarjalen, prebudil v njegovem čustvenem svetu, in da naj bi našel skupno točko s tisto pobudo, ki je rodila nastanek dela. V njem naj bi se našel. To mislim, da je cilj umetnine.

Manca Košir

Ali lahko veste, kakšna je miselna in čustvena potenca vašega bodočega koncertnega poslušalca?

Pavel Mihelčič

Če bi to vedel, bi bil kot skladatelj špekulant. Jaz tega ne vem. Cilj je, samo mi ga ne vidimo. Ni zavesten, saj tako je tudi z glasbo; takrat, tudi konkretna glasba v resnici ni konkretna, ampak je abstraktna ...

Branko Rudolf

To se včasih zgodi tudi velikim umetnikom. Vzemimo npr. Goyo, ki ima danes zelo visoko ceno, nekaj časa pa ga ni nihče cenil. To je možno in to mora vsakdo riskirati.

Andrej Ujčič

Mislim, da je v vprašanju, ki ga je sprožila tovarišica Koširjeva, pravzaprav potrditev teze o komunikativnosti ali umetnini kot komunikaciji. Ali to drži za tovariša, ki je na svoj način reproduciral to tezo na področju glasbene kritike ali ne? Tu razpravljati o končnem cilju umetnine, je po mojem malo težko. Eno od možnih tez o tem smo danes že omenili. To seveda ni končna razlaga ne kritike,

ne pojmovnega odkrivanja biti umetnine. Je ena od možnih. Po mojem ima vsak pisec ali govorec pravico, da se opredeli za tisto, za katero meni, da je zanj najustreznejša. Tovariš Mihelčič se je pač za to opredelil.

Jernej Novak

Spomnil sem se na to stvar, ker je bila podobna situacija že na enem prejšnjih pogovorov, ko je tovariš Butina govoril o tem, da slika, ki je nihče ne gleda, sploh ni slika, kot tudi železnica, s katero se nihče ne vozi, ni železnica. So pa seveda bistvene razlike glede tega, kaj je slika in kaj je železnica. Tu je šlo za simplifikacijo fenomenološke misli o umetnosti in na nek način se je to tudi tukaj ponovilo. Verjamem, da je želja vsakega ustvarjalca, da bo izvajan. Tudi gledališki kritiki zmeraj zastopamo stališče, da ta in ta drama mora zaživeti na odru, da je njen preizkus šele na odru. S tem pa še ni rečeno, da tisto, kar je zapisano, in note so zapis glasbe, ni glasba. Če se ne motim, je ravno v *Doktorju Faustusu* situacija, ko glavni junak ne posluša glasbe, ampak samo še bere note. V Hesseju imate tudi ta primer, ko glasbenik preprosto več ne posluša muzike, ampak bere partituro in je muzika pred njim, v njem.

Gre za vprašanje *ontologije umetnosti*. Ta dimenzija se mi zdi pomembna tudi zato, ker je to praktično edino področje, ki se ga v teh razpravah o marksistični kritiki in estetiki ne dotikamo. Je po svoje najbolj novo. Govorili smo o mimetični umetnosti, prvi fazi, ki jo je marksizem prevzel in se je potem tudi dosti tragično končala z vulgarno materialistično razlago umetnosti kot posnetka. Govorili smo o gnoseološki razsežnosti umetnosti, se pravi o njeni spoznavni funkciji, kjer smo tudi že prišli do spoznanja, da umetnost nima samo spoznavne funkcije, ampak je tudi nekaj več. Odpira se ontološka dimenzija umetnosti, o kateri mi ne govorimo praktično nič, imamo pa v Jugoslaviji misleca, ki ga sam na teh pogovorih stalno pogrešam, to je Sreten Petrović, ki je napisal marksistično estetiko, odlično knjigo, gotovo eno najboljših na svetu. V tem delu je reflektirana pot od njene mimetične preko spoznavne do ontološke razsežnosti razumevanja umetnosti in dana je možnost, da se marksizem tvorno vključi prav v spoznavanje in opredelitev te razsežnosti umetnosti.

Na nek način je naše tradicionalistično razumevanje umetnosti prišlo do izraza tudi danes v teh pogovorih, mislim na tiste pripombe k Ruplu, kjer je šlo v bistvu tudi za neko nerazumevanje. Kaj je govoril Rupel? Rupel je govoril preprosto o homologiji struktur. To je star pojem, ki ga vsi poznamo, ki smo se ga menda tukaj že naučili, Goldmann nam ga je predstavil in to smo potem uporabljali na več nivojih. Na nek način mi je nerazumljivo, da danes to vzbuja tako romantično sentimentalno ogroženost nad statusom umetnosti in vlogo umetnika v razvoju umetnosti na Slovenskem. To poudarjam, da bi skušali premakniti te stvari, ki jih že vemo na nek način: razumevanje umetnosti kot odraza, problem umetnosti in njene spoznavne funkcije in da bi prešli k temu, kar pravimo, da je *jezik umetnosti*. In tu je eno ključnih vprašanj prav to, česar se je dotaknil tovariš Mihelčič v odgovoru; v tem dostikrat banalnem razumevanju, ki vlada pri nas — o tako imenovani nekomunikativni umetnosti. Kaj je nekomunikativna umetnost, o kateri nič ne vemo, na široko pa operiramo z njo v dosti spornih debatah? Ali je to

abstraktno ali je figurativno slikarstvo? *O vseh teh stvareh govorimo in jih uporabljamo kot da so nekaj samo po sebi umevnega,* v bistvu se jih pa ne dotaknemo, čeprav je to ena prihodnjih nalog marksističnega razumevanja umetnosti. Zato mislim, da bi Petrovičevo delo tukaj res lahko služilo za poglobljen prispevek, da ne bi govorili samo na pamet in tako, kot da so ta vprašanja prvič na dnevnem redu, ne samo znotraj slovenske kulture, ampak znotraj jugoslovanske in znotraj nekega evropskega razumevanja umetnosti.

Zvonimir Ciglič

Hotel sem se dotakniti nečesa drugega, a se bom tega dotaknil potem, kajti vprašanja v zvezi z Mihelčičem so me napeljala, da bi rad nekaj pojasnil. Tovariš Novak je prejle rekel, da lahko nekdo bere note. Ampak kdo? Tisti, ki ima absolutni posluh! Kdo pa ima absolutni posluh? Jaz nisem delal take statistike, ampak možno je, da je med tisoči ali pa ne vem med kolikerimi eden. Torej ne moremo tistega posploševati, kar je tovariš Novak prejle rekel. Kdor nima dobrega posluha, kdor ni dober pianist, da si partituro sploh lahko preigra, ta te muzike ne bo slišal. Lahko gleda note noč in dan ali pa dva milijona let. Torej je glasba le nekaj specifičnega v tem čisto tehničnem smislu, oziroma dostop do glasbe v strokovnem smislu. In tu bi referat, ki ga je imel Mihelčič, podprl. Je strokovno napisan, možnih je sicer več variant, ampak ena od teh je njegova, ki pa je sprejemljiva. Vemo, da je na vseh akademijah na svetu najtežji predmet partiturna igra, igrati na klavir orkestralno partituro. To je vprašanje zase. Mislim, da smo vsi, ki smo študirali dirigiranje, to preizkusili. Pri glasbi je čisto nekaj drugega kot pri literaturi, kjer je bolj ali manj vsak pismen, razen mogoče v Latinski Ameriki ali še kje. In bo knjigo lahko sam prebral. Lahko bo prebral tudi dramo. Ni nujno, da je ta drama izvedena, vendar jo bo bral. Si bo sicer ustvaril svoj lasten pojem o njej, tu ne bo posega režiserja, ne bo posega v druge stvari, ki še spadajo zraven, vendar bo dramo spoznal in jo dojel po svojih zmogljivostih, psihičnih in intelektualnih. Pri muziki pa je drugače. Chopin je svoja dela sam igral, Paganini tudi, saj ni bilo takrat violinista, ki bi bil mogel imeti takšno tehniko, da bi lahko igral Paganinija. Zato so povezovali Paganinija s hudičem, saj je bil tudi zaprt zaradi tega. Mogoče ne zgolj zaradi tega, ampak tudi zaradi tega. In tiste skladbe, ki jih ima za kitaro, je večinoma napisal v ječi, ker mu niso dovolili imeti violine, ker je baje bil v tej violini hudič. Zdajle to zveni smešno, ampak takrat je bilo to zelo resno. Če govorimo o glasbi, jo moramo poznati. Literarno ali pa logično v zgolj literarnem smislu govoriti o glasbi, je veliko premalo.

Drugič, globoko sem prepričan, in sem to že velikokrat povedal, in tudi zapisal, da je umetniško ustvarjanje v svojem zaplodku, takrat, ko zažari, iracionalno. Absolutno, tako kot spolni akt. Saj takrat ne bereš, čeprav nekateri mogoče tudi berejo *Teleks* medtem, jaz ne vem. Ampak če je resna zadeva, če je zares velika, če je ljubezen velika, je to plamen, je to ekstaza. In tak ustvarjalni akt, zaplodek, je vedno ekstatičen. In čimbolj je ekstatičen, tem močnejši je rezultat, kajti ekstaze so zmožni le tisti ustvarjalci, ki nosijo v sebi čim večjo dimenzijo.

Prav tako kot ljubimec: čim večjo seksualno dimenzijo nosi v sebi, tem popolnejši je. Čim večjo ustvarjalno, duhovno dimenzijo nosi neki ustvarjalec, tem večji je. Poglejte Dostojevskega: jaz vidim njegovo veličino prav v njegovi neverjetni osebnosti, ki je vseh 40 ali ne vem koliko figur, ki jih opisuje v svojih delih, nosila v sebi. On je tudi ženska figura, je, razumljivo, moška figura, je stari Karamazov, je Ivan Karamazov, je Katja Ivanova, pa Grušenjka, in ne vem, kaj še vse. Pred leti so švicarski psihiatri naredili analizo Dostojevskega, analizo njegovih figur in ugotovili, da je tem ljudem postavil absolutno pravilne medicinske psihiatrične diagnoze, pa ni bil zdravnik. Poleg vsega tega je še nekaj drugega. Povedal bom še to: sam sem srčni bolnik. Srce mi bije tako in tako, tudi do 300 udarcev na minuto že, to je 5 udarcev v sekundi, to je brzostrelka. Tak napad sem preživel že štirikrat. Rad bi vas vprašal: kje je tista sila, ki poganja srce, kdo ali kaj je tista sila, ki ga poganja? Vemo, da je srce črpalka. Toda, odkod ta energija, ki srce poganja in upravlja življenje nasploh? Tu je vsa medicina, vsa svetovna znanost na kolenih. Pri diagnozi take bolezni, ko je bilo pri meni obdobje paroksizmalne tahikardije, so medicinski strokovnjaki vedeli, kaj je to, niso pa vedeli, zakaj je to. In ta večni zakaj je navzoč povsod, predvsem pa v umetnosti.

Tovarišica Koširjeva je vprašala tovariša Mihelčiča, kako da vnaprej ne predvidi te situacije, da bo poslušalec neko stvar sprejel. To se ne da predvideti. To je pač njegova teza. To je prav tako, kot si oče in mati želita, da bi njun otrok, ko se bo rodil, bil lep, tak, da bi ga imeli vsi radi, da bi ga vsi sprejeli. Podobno je z ustvarjalcem. Jasno, da hoče vsak svoje delo, ki je njegov duhovni otrok, če smem tako reči, plasirati.

Še to bi rad povedal: umetnost ne more biti nikdar faktografija nekega dejanja. Umetnost je lahko le sublimacija, le pretopitev neke faktografije v duhovno sfero. Zato »glasba«, ki posnema topove in podobno, zame ni umetnina. Primer: pred leti sem slišal govoriti nekega »komponista«, da je na magnetofonski trak lovil šum motorja. To je bila zanj iztočnica za ne vem kakšno skladbo. In tako naprej. Takih stvari je nešteto. Še nekaj, kar je omenil tovariš Branko Rudolf. Družba je vedno bila, v vseh časih, in v tem mu dam čisto prav. Vprašanje pa je, kaj pomeni družba? To je veliko vprašanje. To je kompleksno vprašanje. Teh pojavov imamo v literaturi, v umetnosti ogromno. Kaj pomeni biti družben? Jaz trdim, da je neki človek, ki ima navidez asocialne popadke, včasih lahko zelo družben. Vzemite našega Cankarja! Cankar ni bil izrazito družben možakar, vemo za razne njegove ekscese in tako dalje. Jaz teh stvari ne bi poenostavljal, ne bi jih zavijal v staniol, ne bi se šel neke kozmetike. Mislim namreč, da je dolžnost ustvarjalca in tudi nas vseh, pogledati realnosti v oči.

Vsega tega, kar sem doslej navedel, sploh nisem imel namena prvotno povedati. Hotel pa bi povedati tole: že približno tretje leto sodelujem na teh simpozijih in tako naprej, in lahko ugotovim, da je trud vodstva velik, da bi se ta stroj, za katerega imam občutek, da stoji, premaknil in da bi začel teči po neki poti, ki bi bila za nas Slovence najbolj pravilna. To težnjo je pri vodstvu, ki prireja te simpozije, jasno čutiti, čutiti tudi iz referatov, ki so bili podani danes. Ampak pri vsem tem ne vidim v treh letih nobenega velikega premika. Zato mi prihajajo v spomin besede Franceta Popita, ki jih je pred kratkim javno povedal, ko je re-

kel: »Mi še nimamo velikega dela iz časa narodnoosvobodilne borbe, niti iz kasnejše izgradnje«. Mislim, da bi se morali nad tem zamisliti. To je namreč čisto res. Ne poznam nobenega velikega dela, nobene velike skladbe iz tistega obdobja, pa tudi potem ne. Veliko ljudi se je šlo partizanščino na asfaltu. To je bila kot neka epidemija. Če pa to literaturo podrobneje pogledate, boste videli, da gre večinoma za melodije šmarnic ali pa za staro čitalnico, podtaknjen je pa bolj ali manj sodoben tekst. Glasba je področje, kjer bi morali imeti čisto drugačen odnos. Ne moremo je enačiti z literaturo, s slikarstvom, z nekaterimi bolj otipljivimi stvarmi. Malverzacije v glasbi so najbolj mogoče, in to celo zelo hude. Velikokrat se spomnim na papeža Gregorja Velikega, ki je v svojem času, da bi utrdil cerkveno oblast, postavil gregorjanski koral. Točno je predpisal, katere melodije spadajo v cerkev, katere pa ne. Mi pa kontrole nad tem, kar se pri nas dogaja, sploh nimamo. Nekaj svojih misli sem zapisal že v biltenu Društva slovenskih skladateljev leta 1970. Svoje ideje sem povedal tudi v lanskoletnem *Teleksu* št. 20. Tu bi opozoril tudi na vik in krik okrog Lili Marlen. Ne poznam človeka, ki je ta spodrsljaj naredil, vendar se popolnoma strinjam z Borisom Verbičem, ki je v sobotni prilogi *Dela* z dne 27. oktobra zelo dobro napisal in odgovoril vsem skupaj. Priporočil bi, da to preberete, če še niste. Veste, kaj se pri nas danes lahko dogaja? Tu so nekatere razprave na nivoju, bolj ali manj visokem. Tukaj smo v ozkem krogu. To je neke vrste laboratorij, kjer dostopa do ljudstva, do ljudi ni. To je laboratorijsko delo, to počnemo že tri leta, življenje pa teče v svoji smeri. Mi tu teoretiziramo, govorimo o Marxu, Heglu pa Shakespearu, življenje naših ljudi, ki naj bi ga oblikovala naša socialistična družba, naša socialistična zavest, pa teče dalje. In kam teče? Zdi se mi, da to ni vseeno. Tudi nisem poklican za to, da bi te stvari reševal. Toda kot ustvarjalec sem vezan na ta košček svoje zemlje, sem zasajen v to zemljo, mogoče prav zato, ker so moji starši pribežali pod fašizmom iz Italije. In mogoče je ta čut v meni močnejši kot v kom drugem, zato te utripe ali paneutripe zelo močno čutim.

Polejte, kaj se lahko zgodi! In to danes leta 1979. To je samo ena stvar, takih bi človek lahko navedel tisoč, jaz sem jih že navajal, pa sem si nakopal ogromno sovražnikov. Vedno več jih je. Nocoj je na primer na tretjem radijskem programu *Pasijon po Janezu,* delo Johanna Sebastiana Bacha. V redu, Bach je velik komponist, morda je prerasel celo svojo dobo, pač kot profesionalen komponist. Kar se pa tiče ideje, je stvar drugačna. V tedenski prilogi RTV, ki izide vsak petek v *Delu,* piše tole: »Njegovi pasijoni, tudi Janezov, so mogočne tonske freske za soliste, zbor in orkester, zgrajene z velikim mojstrstvom«. To vse drži. Zdaj pa naprej: »in nič manjšo človeško veličino, ki razume zgodbo Kristusovega trpljenja«. Tudi to s stališča Bacha popolnoma drži. A naprej: »kot prispodobo sleherne ga življenja«. Ta stavek pa zadeva že našo stvarnost. In še naprej: »sleherne usode in vsakega boja za duhovno nadpovprečne cilje«. V redu, ponavljam, s stališča Bacha je to absolutno razumljivo. Tudi ta formulacija. Ampak da se danes na tak način govori o nekem Bachovem pasijonu v tem našem času in prostoru in tako skuša približati poslušalcem, se mi zdi zelo nepravilno. To je hujša stvar, ker je zavestno zapisana, ne pa kot tisti spodrsljajček ubogega človeka, ki se je pri Lili Marlen zmotil. Zanimivo pa je tole: če danes preberete *Delo,* piše: Johan Sebastian Bach »Pasijon po Janezu«, ampak tisto, kar sem vam povedal, je naknadno izpuščeno. To se pravi, da tega nisem opazil samo jaz,

ampak da so to opazili tudi nekje drugje, in zato danes v *Delu* tega stavka ni. Postavlja se vprašanje, kako da sploh pride do takih stvari pri nas. To sem sprožil že na različnih forumih. Govorim zelo jasno, naravnost, pravijo, da nimam dlake na jeziku. Toda to sem moral povedati, kajti čemu sicer te simpozije prirejamo?

Tovariš . . .

Vam še niso rekli dogmatik?

Zvonimir Ciglič

Ne, to ste rekli vi, zdajle. Tega mi še niso rekli, rekli pa so druge stvari. Jaz sem govoril odkrito. Ni rečeno, da sem o vsem najtočneje govoril, ampak verjemite mi, v osnovi se zavedam, da imam prekleto prav. Mislim, da bi bil čas, da se zavemo, da teoretiziranje, to laboratorijsko delo ni vredno nič, če ga ne uresničimo v življenju. Najti bi morali način, da bi se začele te stvari premikati. Izhajajo vse mogoče stvari, tudi take, ki našega človeka demoralizirajo, in povem vam, da je tega pri nas zelo veliko. Zadnjič je bil festival pop in rock glasbe. Nisem proti rocku in popu nasploh, pač pa proti »slovenskemu« rocku in popu, in sicer sem absolutno proti temu, kar se pri nas na tem področju dogaja, ker ga sploh ni, ker ga ne more biti, kajti mi Slovenci nimamo take mentalitete, da bi rock in pop izvajali. To je amerikanščina. Zadnjič sem v televiziji zvedel, da je njihov festival v Beogradu trajal dvanajst ur, od enajstih dopoldne do enajstih ponoči, navzočih pa je bilo okrog 6000 mladih. Mislim, da sem zastavil stvar jasno in odkrito. Kako najti pot? Trenutno sem za to premalo pameten, vendar čutim, da bi bilo potrebno prav zares resno začeti razmišljati o tem, kako te spermije visoke socialistične zavesti spraviti v življenje.

Branko Rudolf

Absolutno se strinjam s tem in že dolgo pridigam, da bi morala biti kultura dosti bolj propagirana, kakor je. In tudi kritika bolj propagirana. Zdi se mi pa, da so tu različni pogledi. Tu bi moral ugovarjati glede Van Gogha. Van Gogh je imel cel svet v sebi in je svoj azijsko spreobrnjeni način izražanja prenesel v Evropo.

Matjaž Potrč

Moja pripomba morda ne sodi neposredno v razpravo, ki smo ji priča — spregovoril bi nekaj besed ob Poniževem prispevku. Vprašanje, ki ga je zastavil, je pomembno. Dekodiranje namreč predpostavlja možnost prevedljivosti, in ob njegovem primeru je važna tretja različica permutacije, prevedljivosti estetskega koda v pragmatski kod. Sama matrica že lepo pokaže mejo koncepcije prevedljivosti.

Pri tej shemi bi se rad ustavil ob vprašanju pomena izraza »pragmatika«. Želel bi opozoriti na določeno koncepcijo v sodobni semantiki, ki s tem, ko trdi, da se sporočilo obenem ko se nanaša na določeno realnost, nanaša tudi nase samega, pravzaprav prekine metakomunikativno shemo, s tem pa tudi vprašanje po možnosti prevoda (npr. prevoda estetskega produkta v jezik pragmatskega koda), ki se odslej zastavlja v obliki vprašanja, kako sporočilo vpliva na komunikacijsko situacijo.

To splošno vprašanje lahko najlepše pojasnimo s konkretnim primerom. Navedel bi vsakdanji primer sporočila, ki ga zasledimo v literaturi, in ki ga prevajalci običajno ne prevajajo. Gre za Heinejev primer šale, ki kristalizira v besedici »familionarno«, v besedici, ki sežame dve besedi, kot nam ju ponuja slovar. Ob tem se porodi določen učinek smisla, ki preseneti. Vsaka umetnina, vsak estetski produkt je povezan s podobnimi učinki, ki veljajo tudi za slovarske besede, v kolikor nastopajo v njegovem tkivu. Primer šale nazorno pokaže, da vpliva sporočilo na celotni proces komunikacije: tako na tistega, ki se na nekoga naslavlja, ki govori, kot na tistega, ki sporočilo sprejema, ki mu je sporočilo namenjeno. Vzrok je iskati v *materialnosti* sporočila, kar je še zlasti razvidno v navedenem primeru, kjer se združita dve besedi. To zadnjo točko je treba poudariti zato, ker zamaje določene nazore — nazore, ki temelje na nekakšni skrivnostnosti estetskega ustvarjalnega dejanja, in ki je njihov teoretski sopotnik teorija prevedljivosti.

Referati III

Ustvarjalnost in samoupravljanje

dr. ANTON TRSTENJAK

Med to podtemo in prejšnjo: Ustvarjalnost in delo, je notranja sistematična zveza; zato sem vzel obe temi. V tej bi hotel samo na kratko utemeljiti trditev, ki jo teoretiki samoupravljanja radi ponavljajo, češ da je samoupravljanje »svetovni proces«.

Če je namreč samoupravljanje svetovni proces, potem moramo poseči nazaj na antropološke temelje, da ga zadostno utemeljimo.

Po Köhlerjevih poskusih s šimpanzi, ki jih je naučil, da so znali uporabljati palico kot orodje za dosego hrane, je kazalo, da je padla specifična razlika med človekom in opico, češ da tudi opice *mislijo,* ker spoznavajo vzročno zvezo med orodjem in ciljem, *in delajo.* Zato so šli antropologi, da bi prebredli to še vedno kontroverzno fazo, ali živali res delajo, še za stopnjo dalje: danes govorijo o orodju šele v primeru, ko ga uporabnik uporablja kot nekaj, kar je z njim povezano tudi takrat, kadar ne deluje, kar si shranjuje ali »spravlja« za poznejše delo s podobnimi nameni, kadar ima torej že »prosto predstavo namena« pri delu, ko ravnamo že po posredovanju simbolov ali podob, ki merijo v prihodnost. Pravo orodje postane palica potemtakem šele takrat, ko si jo osvoji in jo pojmuje kot »svojo«, kot nekakšno protezo ali podaljšanje, okrepitev in priostritev svojih naravnih udov, ne pa kot stvar, ki jo lahko sproti odvržemo kot nerabno. Zato pa moremo tudi o delu v pravem pomenu govoriti šele na tej stopnji, kjer gre »prosta predstava namena za prihodnost«, kakor se izraža Rubenstein, pred delovanjem, se pravi takrat, ko začne delavec pripomočke za svoje delovanje tudi že shranjevati. Takšnega delovanja pa živali ne poznajo in ne zmorejo. Zato živali ne morejo niti z dresuro (npr. opice) spraviti do te stopnje. V tem so si danes biologi in antropologi (Portmann, Lorenz, Mühlmann idr.) domala edini v nasprotju z J. V. Uexkullom, ki je (še leta 1931) tudi živalim pripisoval delo v pravem pomenu besede.

Tako pa smo obenem implicite ugotovili, da vsako opravljanje dela že v svoji definiciji vsebuje tudi samoupravljanje dela. Shranjevanje delovnih pripomočkov je najprimitivnejša oblika samoupravljanja; z drugimi besedami: shranjevanje orodja pomeni že na najprimitivnejši stopnji dela obenem njegovo samoupravljanje.

Ker pa je vsako delo prav tako že po svoji definiciji obenem izraz človekove ustvarjalnosti, zato iz tega sledi, da tudi samoupravljanje že v svojem jedru vsebuje ustvarjalnost: je njen izraz in učinek hkrati. Saj smo ravno v samoupravljalni sestavini dela nesporno odkrili prosto predstavo namena za prihodnost, ki kot taka v moči svoje simbolično semantične dejavnosti dobesedno ustvarja novi vmesni svet kulture med človekom in naravo, ki ga obdaja.

Če smo odkrili ustvarjalnost kot osnovno vzmet v opravljanju in samoupravljanju dela že na prvotni, primitivni stopnji civilizacije, toliko bolj velja seveda vse to za samoupravljanje na sodobni tehnično sestavljeni in družbeno diferencirani stopnji civilizacije, ko imamo že za seboj ne samo več socialnih revolucij, temveč tudi že tri industrijske (termično, električno in atomsko) ter v neposredni prihodnosti tudi že komunikacijsko revolucijo s preplavljenjem avtomacije v delovnih procesih in javnih občilih.

Če bi sodobnemu delavcu odvzeli možnost samoupravljanja, ali bolje, če bi bil še naprej prikrajšan za pravice samoupravljanja, bi ga ipso facto spravljali v pravi delovni paradoks: s samoupravljanjem bi mu odtujili (alienirali) tiste delovne vzmeti, po katerih se je človek izza pradavnine sploh šele razvil v edino delovno bitje med vsemi živalskimi vrstami, namreč ustvarjalnost. Teorija samoupravljanja in njegove ustvarjalne dejavnosti ima svoje izhodišče in antropološko sociološko podlago v tej postavki.

Če naj bo namreč pravilna trditev, ki jo ponovno beremo, da je »samoupravljanje svetovni proces«, in če naj jo prepričljivo utemeljimo, potem moramo poseči nazaj na antropološke temelje delovnega procesa in z njimi na samo antropogenezo človeka kot vrsto. Proces hominizacije se je namreč razvijal in se še zmeraj nadaljuje v spletu vsaj petih odločilnih dejavnikov: pokončna hoja, ki je sprostila roke (sprednje okončine) za delo, s tem pa razantno nagel razvoj velikih možganov, ki omogočajo zavestno delovanje, dalje razvoj artikulirane govorice, z njo pa simboličnega mišljenja in medsebojne komunikacije, ki pa je bila potrebna še posebej zaradi četrtega specifično sociološkega dejavnika, da se namreč človek rodi kot nedonošenec (Adolf Portmann), kot socialni ekstrauterini embrio, ki bi ga morala človeška mati nositi vsaj še enkrat tako dolgo, če naj bi bil enako zrel za življenje, kot so drugi višje razviti sesalci, ko pridejo na svet. Zato je človek izrazito socialno bitje, ki potrebuje za uspešno nego (ker ne more) tudi komunikacijo po govorici (ker ne zna). Na vse to pride še kot zadnji (peti) dejavnik človekova učljivost z izrazito retardacijo razvojne učne dobe, ki mu omogoča ustvarjalno dejavnost, hkrati pa zahteva vedno intenzivnejše komunikacije znanja. Tako se nam vsa kultura kot izraz in proizvod človekove ustvarjalnosti izkaže obenem kot specifična oblika človekove govorice, z njo pa komunikacije in informacijskih procesov.

Komunikacija z vsestransko (vertikalno in horizontalno) odprtim sistemom informacij pa je obenem integralna sestavina vsakega pravega samoupravnega sistema dela.

Potemtakem se višek antropogeneze v kulturnem ustvarjanju srečuje hkrati s čim popolnejšim delavskim samoupravljanjem v delovnem procesu. Saj smo ugotovili: samoupravljanje je tem popolnejše, čim popolnejši je sistem informacij v delovni skupnosti. Čim popolnejša pa je informacija, tem učinkovitejše so

pobude za samoiniciativnost delavca, se pravi, za ustvarjalno dejavnost vsakega posameznega delavca.

Kako globoko je ustvarjalnost opravljanja in upravljanja človekovega dela utemeljena ravno v človekovi medsebojni, se pravi družbeni komunikaciji po artikulirani govorici, nam med drugim postane razvidno tudi iz okoliščine, da je specifična prednost človeške artikulirane govorice pred vsemi živalskimi govoricami ravno v povedku, to je v glagolu, ki pomeni zmeraj delovanje, bodisi aktivno ali pa vsaj pasivno stanje kot posledico nekega delovanja. To se pravi z drugimi besedami, da je artikuliranost človeške govorice v jedru vedno predvsem artikuliranost ali besedno logična izčlenjenost delovanja. Človeška govorica je le toliko logično jasna in zato specifično človeška, kolikor razčlenjuje delovanje, se pravi, kolikor izraža človekovo specifičnost, ki je v delu.

Ker pa smo notranjo vzmet vse človeške ustvarjalnosti odkrili prav v artikulirani govorici, ki je v jedru le artikulacija delovanja, ki na svojsko človeški ravni vedno vsebuje obenem tudi že samoupravljanje, zato je zdaj tudi s te strani osvetljena notranja zveza med samoupravljanjem in ustvarjalnostjo.

Likovno ustvarjanje in materialna produkcija

mag. MILAN BUTINA

Za likovni izdelek lahko rečemo, kakor za vsak drug izdelek, da se je v njem upredmetilo delo — slikanje se je spremenilo v predmet, v sliko, kiparjenje v kip. V likovnem delu opredmetenje omogoča človekova naravna sposobnost čutnega zaznavanja, zlasti vidnega in tipnega, ki je tudi osnova za dejavno in intelektualno podvajanje v likovnem delu. Čutno zaznavanje omogoča nastajanje notranjih podob, idej, pa tudi opredmetenje teh idej v snovni obliki.

Čutnost je torej tista vez, ki po eni strani zunanji svet poveže z duhom, zavestjo in mišljenjem, po drugi strani pa tisto, kar človek domisli in kar si zamisli, s fizičnim delom poveže z materiali tako, da čuti bistveno sodoločajo način preoblikovanja te materije in s tem omogočijo, da preoblikovana materija postane počlovečena narava.

Vendar je likovno gledanje in mišljenje drugačno od navadnega, naravnega gledanja, ker se ne ukvarja več neposredno z naravo, ki je vstopila skozi oči, ampak z notranjo podobo, z idejo, ki je nastala o tej naravi, se pravi, z že predelano naravo, z miselno podobo o njej. Šele tako pripravljena narava, bolje miselna podoba narave, lahko vstopi v nove faze duhovne predelave, v fazo likovnega mišljenja, kjer se pripravi za povnanjenje in opredmetenje v likovnem izdelku. Likovno izhaja iz vidnega in tipnega ter se vanj vrača, vendar ni več zgolj čutno, ampak je spoznanje o svetu in naravi, izraženo s posebnim likovnim jezikom, upredmetenim v snovni likovni formi.

Likovno mišljenje je torej veliko bolj kot druge oblike mišljenja navezano na svoje materialne nosilce, v resnici brez njih sploh ni možno. Likovnik lahko likovno misli sam v teku likovnega dela, ker le takrat lahko svojo likovno misel vodi, usmerja in kontrolira. Likovno produktivno mišljenje se zato lahko razvija samo iz vizualnega in tipnega zaznavanja in samo z njegovo pomočjo se lahko udejanja.

V tem pretoku iz zunanjega sveta v duh so za organizem prva postaja čutila, za zavest čutni občutki, senzacije, v pretoku iz duha v zunanji svet pa so zadnja postaja za zavest čutne senzacije, in za organizem čutila — likovno mišljenje se torej začne in konča v očeh. Čutne senzacije pa so za zavest osnovni gradbeni elementi, iz katerih mišljenje gradi notranje, miselne podobe sveta, ker so čutni občutki naravni odgovor organizma na fizikalne dražljaje, ki nosijo sporočilo iz

zunanjega sveta. Iz analize odnosov med senzacijami organizem sintetizira zavestne zaznave, ki so že predmeti zavesti. Iz teh čutnih, vizualnih in haptičnih senzacij, ki so za navadno mišljenje in zavest vedno vpete v zaznave celot predmetov in pojavov, pa likovno mišljenje izloči in abstrahira likovne pojme, ki jim likovniki pravijo tudi likovne senzacije. Tako nastali likovni pojmi, likovne senzacije šele lahko postanejo gradbeni elementi likovnih zamisli, likovnih percepcij, vendar takrat, ko se združijo z ustreznimi materialnimi nosilci, ko se v toku likovnega dela povnanijo in opredmetijo ter tako spet postanejo čutno dostopne.

Likovni ustvarjalec v skladu z zamislijo, ki ga vodi in usmerja, v ustvarjalnem likovnem procesu zamisel venomer konfrontira z možnostmi uresničevanja, ki pa so v precejšnji meri odvisne tudi od čutnih lastnosti izbranih materialov in od primernosti izbrane tehnike.

Slikati se da samo s tistim, kar je vidno, kipariti samo s tistim, kar je tipno in vidno. Ta nujna povezava likovnega mišljenja s konkretnim delom v likovni materiji je svojevrstna in zgovorna potrditev Marxove misli, ki pravi, da ima duh že od začetka na sebi prekletstvo, da je obremenjen z materijo. Jezik, pravi Marx, je praktična, tudi za druge eksistirajoča in torej tudi zame šele eksistirajoča zavest. Zato je produkcija idej, predstav in zavesti neposredno vpletena v materialno dejavnost in v materialno občevanje ljudi. V likovnem smislu lahko rečemo, da lahko duh eksistira samo tako, da ga nosi oblikovana materija, likovna misel mora biti povnanjena, materializirana in opredmetena, sicer je ni.

Med likovno zamislijo in likovnim materialom posreduje likovnikovo telesno delo. Zanimivo in pomembno je, da je likovni proizvodni način še vedno osnovan na individualnem telesnem delu, na pretežno ročni izdelavi. Toda, kakor je napisal velik mojster moderne likovne umetnosti, Naum Gabo, tehnika sama po sebi v likovni umetnosti ni pomembna, pomembna je le toliko, kolikor omogoča doseči čist in avtentičen izraz ter zamisli ustrezno oblikovanje likovne forme. S tega stališča pa dobiva tak, od telesa odvisen in na telo navezan način likovne proizvodnje poseben pomen zlasti v našem industrializiranem času, ker omogoča, da najdemo telesu ustrezne materialne oblike, ki jih stroji sicer lahko izdelujejo, ne morejo pa jih iznajti, ne morejo jih odkriti s svojo matematično zasnovo in geometrično naravnanostjo. Strojna logika ni logika človeka kot celote duha in telesa, strojna logika je s tega stališča abstraktna in nečloveška.

Neposrednost likovnih proizvodnih načinov zagotavlja telesu primerne in po duhu zahtevne in zamišljene oblike likovnih predmetov, ki jih je mogoče prenesti tudi v masovno strojno proizvodnjo, potem, ko preko dela likovnih umetnikov in oblikovalcev vemo, kakšne naj te oblike bodo, da nam bodo človeško blizu. To je tudi eden od najbolj zanesljivih načinov, da bomo strojem dali pravilna navodila, kako naj oblikujejo materialne izdelke, vsaj tiste, s katerimi pridemo neposredno čutno in telesno v stik. V oblikovanje industrijskih izdelkov, zlasti pa v delo njihovih načrtovalcev, je potrebno vnesti elemente umetniškega ustvarjanja kot osnovo, da bo že ob obstajanju zamisli izdelka z duhom sodelovalo na enakopraven način tudi telo kot pomemben zakonodajalec njegove bodoče oblike.

Na ta način bi dosegli, da bi materialna produkcija postala učinkovit integracijski prostor na nivoju vidnih in tipnih zlasti pa prostorskih odnosov individua z njegovim materialnim okoljem, v katerem bi se lahko kot nedeljivo človeško bitje povezal s svojim okoljem v novo, višje, družbeno celoto. Uporabni materialni

predmeti bi lahko uspešno posredovali pri tej integraciji, če bi bili oblikovani tako, da bi zadovoljevali zahteve telesa in duha. Zahteva po takšni integraciji človeka z njegovim okoljem s posredovanjem kulturne materialne produkcije po mojem izhaja neposredno iz Marxovega pojmovanja prakse, v kateri ravno človeška čutnost lahko združuje fizično in duhovno delo pri preoblikovanju narave v humanizirano naravo. V Pariških rokopisih je zapisal: »Ravno v obdelavi predmetnega sveta se človek šele dejansko izpriča kot generično bitje. Ta proizvodnja je njegovo generično življenje. Po nji se narava kaže kot njegovo telo in njegova dejavnost. Predmet dela je zato opredmetenje človekovega generičnega življenja«.

Prostor okolja in oblika izdelka, ki ju človek oblikuje z izbranimi elementi svoje človeške in umetniške izkušnje, je izrazito duhoven prostor in duhovna oblika, uresničena v materialu in ki se tako vrne v naravni in psihološki prostor kot njegova nova eksistenčna možnost. Likovni prostor in likovna oblika sta sicer materialna, vendar ne več naravna, ampak humanizirana prostor in oblika. Ta misel vzbuja vtis, da je vse, kar človek oblikuje, že počlovečen prostor in oblika. Vendar prostor in oblika, ki ju človek oblikuje samo v skladu s svojim duhom, ne pa tudi v skladu s svojim telesom, ni nujno humaniziran prostor in humanizirana oblika. Tovarne in mesta ter materialni produkti, ki so oblikovani v skladu z zahtevami strojev — ki so tudi produkti misli — niso nujno humano oblikovani, če so oblikovalci pri tem mislili samo na potrebo strojev, ne pa tudi na duhovne in telesne potrebe ljudi, ki v njih bivajo in jih uporabljajo. Samo tisti po človeku ustvarjeni prostor in samo tisti po človeku izdelani predmeti, ki so oblikovani v skladu z zahtevami in potrebami duha in telesa, so humanizirani prostor in humanizirani predmeti. Likovni prostor in likovna oblika morata biti tako oblikovana. Seveda je likovna umetnina lahko samo predlog likovnega umetnika, kakor je mogoče urediti individualne in zato tudi družbene odnose na področju oblikovanja predmetov materialne produkcije in na področju oblikovanja prostora. Že Marx sam je v svojih delih izrazil prepričanje, da je umetniški način dela idealni način proizvodnje. Glede na to, da je likovna umetnost tudi materialna proizvodnja, je likovni izdelek lahko prototip idealnega materialnega izdelka, ker v svoji predmetni obliki zadosti telesnim in duhovnim potrebam človeka v najvišji možni meri.

Kreativnost in vzgoja

FRANC PEDIČEK

UVOD

Odnos »kreativnost-vzgoja« nas tu zanima s pedagoškega vidika. To pomeni, da morajo biti drugi strokovni pogledi v tem vidiku vsebovani, vendar le v obsegu in pomenu tistih racional, ki so pomembne za globji umovalni vpogled v naravo in vlogo odnosnosti med ustvarjalnostjo in vzgojo.

Nosilna pojma pričujočega obravnavanja sta torej: »ustvarjalnost« in »vzgoja«.

»Ustvarjalnost« nam pomeni posebno visokoravensko integracijo človekovih kognitivnih in konativnih sposobnosti, lastnosti oziroma osebnostnih črt, ki omogočajo človeku, da lahko »gre«, prodre v naravo in funkcijo stvari, pojavov ter procesov z namenom, da jih spreminja ali modificira, povezuje med seboj ter na tej osnovi producira ali ustvarja nove stvari, pojave in procese.

»Vzgoja« nam pomeni tisti intencionalno-funkcionalni proces, ki človeka življenjsko, duševno, družbeno in duhovno razvija ter ga potrjuje kot generično, socialno in individualno bitje. Torej obsega ta pojem tako vzgojo kot humano socializacijo, vrednostno akulturacijo ter osebnostno individualizacijo, kakor tudi izobraževanje kot zbiranje in integriranje informacij o pojavih in procesih prirode, človeka ter družbe.

IZHODIŠČE

Znana je zahteva po permanentno učeči se, izobražujoči se družbi in vključujoč s tem tudi — seveda povsem zamolčana — zahteva po družbi, ki naj se permanentno vzgaja.

Če bi ta zahtevek izhajal iz naglega razvoja današnje znanosti, produkcijske tehnologije in tehnike, posebno iz razvoja današnjega dela, bi lahko bilo še vse prav. Toda, kakor na vse družbeno, se tudi na to zahtevo lepi določen razredni interes, ki pa ne more biti tudi naš družbeno razvojni interes. Smer tega interesa je namreč ustvarjati in ohranjati razredno družbo, diferencirano na tiste, ki uče in vzgajajo ter na tiste, ki naj se uče in naj bodo vzgajani.

V tem obrazcu o permanentno učeči se, izobražujoči se družbi, sta torej razredno zaobsežena tako razvoj dela in permanentno izobraževanje zanj, kakor vzgoja kot proces človečenja in socializiranja ljudi.

To ni sicer nič novega. Skozi vso zgodovino je bilo tako, ker so bili delo, izobraževanje in vzgoja skozi vso zgodovino pomembne ter celo temeljne evolucijske stalnice razvoja razrednih družb, v katerih je osrednja človekova »vrednostna postavka« družbeni položaj, kar pa zahteva njegovo permanentno učenje in vzgajanje. Če pa je osrednja »vrednostna postavka« delo, potem mora biti takšno permanentno učenje in vzgajanje zamenjano s permanentno človekovo delovno ustvarjalnostjo.

Prav ta kakovostni premik pa se dogaja v družbi, ki teži k samoupravljanju.

Značilni odnos »učiti — biti poučen« in »vzgajati — biti vzgajan« se namreč v socialistični samoupravni skupnosti začne dvigati na stopnjo, na kateri se vse bolj pojavlja potreba po tem, da se začne ta permanentni izobraževalni proces spreminjati v ustvarjalnostni proces, katerega temeljni začetek in konec je človekovo ustvarjalno delo.

To pomeni, da imperativni model permanentno učeče se, izobražujoče se družbe ne more biti cilj naših razvojnih interesov. Cilj le-teh je lahko le model *permanentno ustvarjalne in ustvarjajoče se družbe,* kar pomeni permanentno razvijanje ljudske senzibilnosti za ugotavljanje in razčlenjevanje doseženega, to je razvijanje odprtosti od vsega progresivnega in razvijanje kritičnosti do vsega regresivnega v akcijah drugih in v lastnih akcijah, zatem permanentno internaliziranje tako ugotovljenega in razčlenjenega, to je postavljanje vsega tega v žarišče lastnega doživljanja, spoznavanja in vrednotenja, nato pa strukturiranje tako osvojenega v novo kvaliteto stvari, pojavov in procesov. In slednjič še ustvaritev nečesa novega, bolj dograjenega in bolj funkcionalnega.

Model permanentno ustvarjalne in ustvarjajoče se družbe je za samoupravno družbo značilen zaradi tega, ker kreativnost kot višji kakovostni modus delovanja, kot funkcija in kot vrednota zagotavlja temeljno osvobajanje človeka in uresničevanje demokratičnosti med ljudmi, saj ima vsakdo pravico, da kreativno izraža svoje sposobnosti in znanje ter svojo celovito osebnost, ob čemer pa je dolžnost družbe da vsakomur omogoči in ga nauči biti ustvarjalen. Pomeni, da ne zahteva od ljudi togo habitualnega vedenja, zadržanja, izražanja in vrednotenja. Zatem zagotavlja ustvarjalnost med ljudmi, humanost in socialnost, boljše medčloveške odnose, večа etičnost in moralnost, saj si ljudje niso več v toliki meri drug drugemu volkovi, kolikor so sodelavci, spodbujevalci in dogovorjevalci, tekmovalci v dobrem, ocenjevalci, občudovalci in spoštovalci individualno ali skupnostno doseženega, ustvarjenega. Ustvarjalnost tudi zagotavlja pravo svobodo ljudem, to je svobodo iz ustvarjalnega dela in enakost po ustvarjalnih rezultatih dela, ne po socialnem statusu, bolj ali manj zvito priborjenem mimo dela. Slednjič izvirajo iz ustvarjalnosti še nekatere značilno človeške doživljajsko vrednostne pojavnosti, kot so radost dela, sreča bivanja, odprtost do sebe, ljudi in sveta, zadovoljstvo ob registriranju vse bolj celovitega razvoja samega sebe ter vse bolj angažirana participativnost do vsega skupnega. Vse to se na koncu kaže v preseganju zamejenosti in ozkosti samega sebe ter svobodno včlenjevanje v kolektivno delo ter življenje mikro in makro grup, skozi katere se človek v svojem delu in življenju giblje, se v njih ustavlja in potrjuje ter tako v njih uresničuje samega sebe; enako v njih presega svojo subjektivnost, se objektivira in vgrajuje v zgodovino dela, to je v zgodovino spreminjanja narave, človeka in družbe.

POGOJ

Ustvarjalnost, kot opisana evolucijska postavka predvsem samoupravne družbe, pa tudi tej družbi ni — kakor nobeni — dana sama po sebi. Samoupravna družba si mora zanjo prizadevati kot za temeljno funkcionalno vrednoto svojega začenjanja, razvijanja, obstajanja, samozanikovanja in novega potrjevanja na višji kakovostni ravni. Pomeni, da mora ustvarjalnost postati temeljna teleološka usmeritev sistemske in sistematične družbene dejavnosti za transmitiranje funkcionalnih vrednot dela in življenja, katero pa predstavlja vzgoja v svojem najširšem pomenu, to je pajdeja s svojimi osnovnimi operativnimi oblikami, kot so: pouk, izobraževanje, usposabljanje in izpopolnjevanje ter vzgajanje.

VIDIKI

Odnos »kreativnost-vzgoja« je vsekakor mogoče obravnavati z različnih vidikov. In tudi nujno je tako. Vendar naj se na tem mestu omejimo na tri, ki so za naš obravnavalni namen bolj relevantni. To so zgodovinsko-razvojni, tematsko-analitični in strukturno-funkcionalni vidik.

Ti trije vidiki pa nam predmet naše obravnave oblikujejo v naslednje tri teme: *zgodovina in kreativnost, znanost in kreativnost, vzgoja in kreativnost.*

ZGODOVINA IN KREATIVNOST

Čudljivo je, kako je mogoče celotno črto človeške zgodovine označiti s tremi imanentno pedagoškimi akti, kot so poučevanje (teaching), učenje (learning) in ustvarjanje (creativiting). Z njimi pa je slednjič mogoče označiti velikanska razdobja v tem razvoju, vezana na tri razvojne kakovostne stopnje človekovega odnosa do narave, samega sebe in družbe.

Po teh treh pedagoških aktih je namreč mogoče določiti tri razvojne relevantne oblike družbene zavesti, kot so: *religija, znanost in vzgoja.* Prva se uresničuje s poučevanjem, druga z učenjem in tretja naj bi se pokrivala s vódenjem, uvajanjem, usmerjanjem (orientiranjem) v ustvarjanje, pri čemer gre torej za »glagolski trinom«: *verjeti-znati-spreminjati.*

Znanje o značilnostih ter zakonih narave, človeka in družbe je bilo v začetku omejeno na ozek krog ljudi. Ta zgodovinska okoliščina je vednost, znanje spreminjala v odločilno moč posameznikov in iz njih strukturiranih grup ali celo slojev in razredov, da je slednjič postala družbena moč, družbeni privilegij. Manjšina, ki je posedovala vednosti, znanja, se je k ljudem obračala s poučevanjem v imenu oziroma v okviru religij in različnih institucij družbenih oblasti.

Iz antike, renesanse in novega veka razvijajoča se znanost je znanja o značilnostih ter zakonih narave, človeka in družbe odprla, jih po eni strani zdemokratizirala, po drugi strani pa so se z akumulacijo teh znanj povečali zahtevki po nenehnem ali permanentnem učenju, permanentnem recipiranju informacij, njihovem permanentnem urejanju in integriranju. V tem obdobju je učenje teh znanj na najširši bazi ene izdiferenciralo v njihove producente, druge v njihove porabnike. Ustvarjalnost je tako ostala omejena na razvijalce vednosti in

znanosti, tisti pa, ki so se vednosti in znanosti učili, so imeli lahko le vlogo njihovih posredovalcev in aplikatorjev.

Priče smo, kako danes razvoj dela zahteva od človeka vse več na novo ustvarjenih vednosti (ne le reproduktivnih) na slehernem področju oziroma izseku človekovega delovanja. Poučevanje v vednostih in njihovo učenje postajata le dva pogoja za obvladovanje in nadaljnje razvijanje današnjega dela, ki zahteva ustvarjalnost od slehernega, kjerkoli ali kakorkoli delujočega človeka.

Od tod in iz tega tudi izvira imperativnost po permanentni kreativnosti sodobnega človeka in sodobne razvite, v našem zgodovinskem primeru — samoupravne družbe.

ZNANOST IN KREATIVNOST

Ustvarjalnost je bila do danes, po zatonu različno variirane inspiracijske teorije, pojav, ki ga je obravnavala psihologija predvsem v okviru svojega kompenzacijsko-sublimacijskega teorema.

Za obravnavanje odnosa »kreativnost-vzgoja« pa se nam kažeta danes vse bolj relevantni kulturno-antropološka in socialno-psihološka teorija.

Kakor ustvarjalnost človeka kot posameznika, tako tudi ustvarjalnost družbe korenini v višku energije, ki ga določena družba ne porablja za zadovoljevanje nižjih, to je samoreproducijskih potreb, temveč za zadovoljevanje ali saturiranje višjih, to je samo sebe potrjujočih potreb, ki družbo vodijo na razvojni črti v prihodnost, je torej ne ohranjajo v zdanjosti in je ne obračajo v minulost. Pomeni, da kakor človek, tako tudi družba ne more biti vnaprej togo programirana, temveč se programira s svojimi dejavnostmi sama in sama dopolnjuje svoj razvoj na temelju antihabituacije in svobodnosti delovanja ljudi kot svojih članov, ki jo ustvarjajo in razvijajo. Črta ustvarjalnosti družbe je kakor pri človeku vertikala, medtem ko je horizontala, ki predstavlja odprtost družbe zdajšnji danosti, le strukturna sestavina razvojne vertikale vsake kreativne družbe.

Horizontala je namreč črta učenja, recipiranja vednosti, medtem ko je vertikala razvijanje novih znanj na temelju učenja in hkratnega komuniciranja z materialnostjo (delo). Učenje kot repeticija in habituacija nujno sproža na določenih stopnjah regresijo vednosti, posebno še, če so le-te v vseh vsebinsko in oblikovno zmodelirane, določene, zafiksirane. To pa se zgodi takrat, kadar postane učenje pri človeku ali v družbi osnovni cilj, ne pa le sredstvo za razvijanje od specializiranih vednosti in dejavnosti do vse bolj spontanih, globalnih, kompleksnejših in svobodneje oblikovanih.

V okviru socialno-psihološkega teorema o kreativnosti pa gre za možnost, da se ustvarjalnost prebuja in razvija z določenim usmerjanjem človeka. To je mogoče le takrat, kadar je le-ta postavljen v integracijsko polje »učenja — recepcije že znanega« in »učenja — iskanja še neznanega«, to je v integracijsko polje heteronomnega in avtonomnega učenja. Kreativnost je rezultat dialektične povezanosti teh obeh oblik učenja. V njuno integracijo pa je človeka vsekakor mogoče voditi, usmerjati, mu bogatiti izkušnje ob povezovanju teh dveh oblik učenja.[1]

---

[1] dr. R. Supek, Razvitak i učenje u vezi s kreativnošću, Pedagoški rad, Zagreb 1977/3—4, str. 125—139.

Gre za enega osrednjih problemov kreatogogike, to je znanosti o vzgajanju kreativnega človeka.[2]

Problem je tem bolj relevanten, saj dosega tudi vzgoja danes svojo značilno revolucijo. Ta je v tem, da se prvotna vzgojna norma, ki je od ljudi zahtevala, da se zgledujejo po velikih vojskovodjih, govornikih, filozofih, svetnikih idr. (antika in srednji vek!) povezuje s kasnejšo in celo dodanašnjo vzgojno normo; le-ta pa zahteva od ljudi, da se permanentno učijo, izobražujejo in permanentno vzgajajo za uspešno delo, za produciranje, to je, za uspešno upravljanje s stroji in ustrezanje svojim družbam (novi in dodanašnji industrijski ter družbeni vek!). Obe ti dodanašnji vzgojni normi pa vse bolj prerašča nova, ki zahteva od ljudi v današnjem veku avtomatizacije in različnih socialnih prestrukturacij, da so v svojem življenju in delu ustvarjalni, iskateljski, inventivni, danosti presegajoči, iznajdljivi in delovno ter vedenjsko vedno »novi«.[3]

Znano je, kako se je doslej z deskripcijo pojava ustvarjalnosti in z analizo procesa kreativnosti ukvarjala psihologija in praktično zasegla vso njeno problemsko področje s tem, da je druge tematizacijske vidike enostavno vgrajevala v svojo teorijo ustvarjalnosti. Tako je enostavno zasegla mentalnohigienske teoreme o ustvarjalnosti, pa filozofske (to je antropološke, ontološke in gnoseološke), tudi sociološke in slednjič še različne umetnostno-teoretske racionale o kreativnosti.[4] Povsem je z različnimi modeli razvijanja ustvarjalnosti mišljenja in učenja oziroma izobraževanja (pouka) zasegla pedagoško problematiko kreativnosti.[5] Tako je celotno kreatologijo[6] enostavno razglasila za svoje znanstveno področje. Posledica tega je pojav današnje psihologizacije v obravnavanju vprašanj kreativnosti.

Zadeva bi ne bila tako zaskrbljujoče reperkusibilna, če bi življenje in delo vpričo današnjih industrijskih in socialnih revolucijskih premikov ne zahtevala

---

[2] Pojem oziroma termin »kreatogogika« uvajamo tu kot delovno semantiko, čeprav menimo, da je to tisto področje današnje »antropogogike«, ki postaja vse bolj relevantno vpričo zdajšnjega veka kreativnosti in — posebno pri nas — samoupravljanja na področju produkcijskih in družbenih procesov ter odnosov.

Hkrati še naj poudarimo, da želimo v pojmu oziroma terminu »kreatogogika« zajeti celotno področje teorije in prakse vzgajanja, oblikovanja kreativnega človeka, ki je zdaj razdrobljeno predvsem po didaktiki in metodiki splošne estetske vzgoje in njenih posebnih smeri (nekoliko manj znanstvene, tehnične, delovne in reakcijske vzgoje!).

[3] Zanimivo je, kako značilno dialektično spreminja in dograjuje ta današnja vzgojna norma o kreativnem človeku etično normo o moralnem, karakternem človeku. Za takšnega namreč danes nikakor ne moremo več imeti človeka, ki je vedenjsko in vrednotenjsko ves vedno enak, torej vedno ves »star«, temveč le človeka, ki je v svojem vedenju in vrednotenju vedno ves »nov«, pomeni, vedno v skladu s svojimi novimi spoznanji, stališči in vrednotenji. Takšna moralnost in karakternost človeka pa se lahko pojavlja le kot rezultat človekove ustvarjalnosti.

[4] Glej, npr., A. dr. Trstenjak, Psihologija umetniškega ustvarjanja, Ljubljana, SAZU 1953.

[5] Danes je ekstenzivno razvit le kompleks kognitivne ustvarjalnosti, to je kompleks kreativnega odpiranja in reševanja problemov oziroma kreativnega mišljenja (E. Fromm, C. K. Rogers, A. H. Maslow, H. A. Murray, E. R. Hilgard, H. H. Anderson, J. W. Getzels, D. M. John Johnson, A. F. Osborn, in pri nas R. Kvaščev), medtem ko je kompleks kreativnega razvijanja, vzgajanja čustveno-volitivne (konativne) sfere doživljanja otroka, mladostnika, odraslega zanemarjen.

[6] Tudi pojem oziroma termin »kreatologija« je zgolj delovni. Z njim zaobsežemo celotno interdisciplinarno tematsko področje o človekovi kreativnosti.

vse bolj najprej *integrativno* in zatem tudi *odgovornostno* (vrednostno) razvitega kreativnega človeka tako glede razvijanja in uravnavanja individualnih kakor tudi družbenih pojavov, procesov in odnosov.

Zaradi tega danes nikakor ne more več zadoščati raziskovanje različnih »sistemov razvijanja ustvarjalnosti«[7] v okviru posameznih sposobnosti (npr. asociiranja, mišljenja, učenja, preizkušanja, fabuliranja, prezentiranja, sinektiranja itd.),[8] pa tudi ne v okviru različnih umetniških dejavnosti oziroma zvrsti (glasba, literatura, arhitektura itd.),[9] saj postaja temeljna teleološka postavka celotnega današnjega »kreativnostnega sindroma«: *ustvarjalnostno integrativno razvit človek.*[10]

Telos »ustvarjalnostno integrativno razvit človek« pa je dialektična sinteza nekdanjega telosa o monokreativnem umetniku ali filozofu itd., ter dodanašnjega telosa o poliestetsko, poliznanstveno in politehnično izobraževanega in vzgajanega potrošnika umetnostne, znanostne in tehnične ustvarjalnosti. Drugače povedano, telos »ustvarjalnostno integrativno razvit človek« danes ni v tem, da bi otroci, mladostniki, odrasli, postajali in bili enosmerno kreativno razviti različni umetniki, znanstveniki in tehniki, pa tudi ne v tem, da bi postajali in bili mnogostrano oziroma vsestrano razviti in čim bolj uspešni porabniki današnje umetniške, znanstvene in tehniške ustvarjalnosti, marveč da bi bili v svojem ustvarjalnem potencialu čim bolj integrativno, to je celovito ali totalno razviti ljudje, ki bi to svojo ustvarjalnost znali uporabljati v različnih situacijah svojega življenja in dela. Naj poudarimo, da je za nas integrativno razvit ustvarjalen človek tem bolj relevantna vzgojno-teleološka postavka, saj s takšnim človekom stoji in pada razvoj samoupravljanja v naši družbeni skupnosti.[11]

---

[7] Glej: R. Kvaščev, Psihologija stvaralaštva, Beograd 1976, str. 370—442.

[8] Različne znane »sisteme razvijanja ustvarjalnosti« so razvili npr.: R. Olton in R. Chrutchfeld (na temelju asociativne teorije), A. Osborn (na temelju evociranja novih idej), P. Torrance (na temelju razvijanja ustvarjalnih sposobnosti učencev), I. Haefell (na temelju skupinske kreativne metode), I. Gordon (na temelju sinektične teorije) idr. (Glej R. Kvaščev, n.d., str. 369—442).

[9] Pri tem gre za znano zmotno stališče, da moremo o ustvarjalnosti govoriti le v okviru različnih umetnosti, ne pa tudi v okviru slehernega človekovega dela. To je posledica odtujevanja umetnosti od dela v dosedanjem družbeno-zgodovinskem razvoju.

[10] Tako postavljeni vzgojni telos v zvezi z ustvarjalnostjo ima tri bistvene značilnosti. Prvič, ne teži zgolj k razvijanju akcijske ustvarjalnosti, temveč k razvijanju potencialne ali »zmožnostne« ustvarjalnosti otroka, mladostnika, odraslega. Drugič, ne teži k razvijanju ustvarjalnosti zgolj v določeni zvrsti umetnosti in ali na enem ali drugem posebnem področju znanosti, tehnike in druge produkcije, temveč k razvijanju »obče ustvarjalnosti«, ki je conditio sine qua non za razvijanje določene posebne ustvarjalnosti, to je ustvarjalnosti na določenem posebnem področju udejstvovanja. Tretjič, gre za razvijanje ustvarjalnosti kot imanentne sestavine totalno razvitega človeka (ne pa vsestransko razvite osebnosti v smislu različnih posebnih zvrsti umetnosti, znanosti, tehnike in produkcije — poliestetizem, poliscientizem, politehnizem!).

[11] To je dobro formulirano v raziskavi R. Kvaščeva o razvijanju ustvarjalnih sposobnostih učencev (Razvijanje stvaralačkih sposobnosti kod učenika, Beograd 1974, drugo izdanje), kjer je rečeno: »Če želimo v naši družbi vplivati na razvoj ustvarjalnih sposobnosti osebnosti, je nujno, da vzgajamo nekonformistične osebnosti, ki bodo odstopale od utrjenih navad, stereotipov in šablon, ki se ne bodo podrejale tistemu, kar je v družbi že ustaljeno, temveč bodo iskale nove možnosti in poti razvijanja različnih družbenih problemov in institucij. Tako izoblikovana osebnost se ne bo slepo držala konservativnih moralnih norm, običajev, pomembnih socialnih stališč, se ne bo zadovoljila z vsem tistim, kar je doživela v družbi, temveč bo težila k temu, da družbeno prakso obogati z izvirnimi idejami, iščoč nove rešitve različnim družbenim vprašanjem« (n.d. str. 23).

Za doseganje tega in takšnega telosa v okviru današnje vzgoje in današnjega izobraževanja pa vsekakor ni zadosten (čeprav je temeljni!) deskriptivno-analitičen vidik preučevanja pojava ustvarjalnosti in razčlenjevanje ter razvijanje procesa ustvarjalnosti posameznih duševnih sposobnosti ali dejavnosti, (kar je predvsem preokupacija psihologije!), temveč je za njegovo uresničevanje potreben funkcionalno-operativni vidik, ki integrira ali združuje več oblik ali ravni vódenja otroka, mladostnika, odraslega, to je vódenje *v* kreativnosti, *skozi* kreativnost, *h* kreativnosti in *s* kreativnostjo.[12]

---

[12] Smoter »ustvarjalnostno integrativno razvit človek« ima v takšni svoji formulaciji štiri vsebinske poudarke. Prvi je v tem, da je govora o *ustvarjalnostno*, torej ne *ustvarjalno* razvitem človeku. Ustvarjalnostno pomeni, da je razvit bodisi v aktivnega kreativca bodisi v dobrega umovalca, doživljalca kreativnosti na različnih področjih ljudskega udejstvovanja. Pomeni torej, da pri tem nikakor ne gre zgolj za imaginarni smoter ustvarjalnega človeka, saj je tudi človek, ki umeva in spoštuje kreativnost, dragocena dosežena vzgojno teleološka postavka. Sicer pa tudi apozicija »ustvarjalno razvit« človek pomeni nekaj drugega od tistega, za kar na tem mestu gre.

Drugi poudarek je v tem, da gre pri tem telosu za človeka, ki je integrativno razvit v kreativnosti, ne torej zgolj v eni ali drugi posebni zvrsti ljudske dejavnosti (npr. v glasbi, slikarstvu, rezbarstvu, tehnologiji itd.).

Tretja naglašenost takšne formulacije smotra kreativnostne vzgoje je v tem, da gre za takšno oblikovanje *človeka*, ne le otroka, kar je v nasprotju z doslejšnjo (estetsko-vzgojno) pedagogizacijo te problematike.

Četrti poudarek v podani formulaciji smotra kreativnostne vzgoje pa moramo iskati v integraciji vseh njenih doslejšnjih smeri ali koncepcij. Temeljne smeri ali koncepcije, ki so se doslej pojavile, so: prvič tista, ki zahteva, da je treba otroke čim bolj neposredno in uspešno seznanjati z vsebino ljudske kreativnosti na različnih toriščih (v okviru dosedanje estetske vzgoje, predvsem posameznih zvrsti umetnosti). Učitelj, ki dela po tej koncepciji estetsko vzgaja otroke tako, da npr. z njimi posluša plošče, hodi z njimi na koncerte, na razstave, v galerije itd. To je koncepcija vzgoje v kreativnosti, ki izhaja iz kreativne vsebine ljudskih dejavnosti. Drugič, gre za tisto estetsko-vzgojno doktrino, ki zahteva vzgojo skozi kreativnost, to je skozi kreativno dejavnost otrok. Učitelj, ki dela po tej koncepciji, peha otroke v kreativnostne situacije z zahtevo, da svobodno slikajo, muzicirajo, izumljajo tehnične elemente itd. Tu je torej v ospredju udejstvovalna metoda estetske vzgoje. Tretjič, znana je tudi koncepcija estetske vzgoje h kreativnosti, v kateri je poudarjen predvsem cilj, da bi vsi otroci, ki gredo skozi estetsko vzgojo, postali kreativni v vseh zvrsteh svoje dejavnosti.

In četrtič, gre za koncepcijo estetske vzgoje, po kateri naj bi otroci postali odprti za vse oblike kreativnosti, bodisi da bi se sami v njej preizkušali, bodisi da bi jo ustrezno dojemali in postali njeni uspešni porabniki. Tu gre torej predvsem za pragmatični vidik kreativnostne vzgoje.

Sleditev le eni od navedenih smeri ali koncepcij estetske vzgoje lahko vodi do parcialno estetsko vzgojenih ljudi, bodisi v smislu zgolj teoretičnega umevanja ene ali druge oblike človeške kreativnosti (umetnost, znanost, tehnologija itd.), bodisi v smislu zgolj vzgojnoizobraževalnega udejstvovanja v eni ali drugi smeri kreativnosti, bodisi v smislu navedenega cilja bodisi v smislu navedene pragme kreativnostne vzgoje.

Ta parcialnost pa je v ostrem nasprotju s kreativnostno integrativno razvitim človekom, saj je le-ta lahko le rezultat integracije uresničevane teorije, metode, cilja in pragme, toda ne le v okviru ene ali druge posebne estetske vzgoje (glasbene, likovne itd.), temveč splošne, obče kreativnostne vzgoje, ki nima svojega temelja ali izhodišča v različnem človeškem estetskem udejstvovanju, temveč v človeškem delu. Pomeni, da gre torej za tročlenik »vzgoja v najširšem pomenu — kreativnostna vzgoja — estetska vzgoja«, v katerem kreativnostna vzgoja zapolnjuje doslejšnji vakuum (vsaj v naši pedagoški teoriji in praksi!), ko med vzgojo v najširšem pomenu in estetsko vzgojo nismo imeli in poznali nujnega medialnega člena, to je kreativnostne vzgoje, utemeljene na kreativnem človekovem delu, zaradi česar smo estetsko vzgojo in vzgojo kreativnosti temeljili na razumevanju, uvajanju in udejstvovanju v eni ali drugi zvrsti umetnosti. To pa je po eni strani ožilo vzgojo kreativnosti na različna področja umetnosti, po drugi strani pa jo je ločevalo od njenega edino objektivnega temelja, to je od človekovega dela, ustvarjalnosti v tem najrazličnejšem delu, delovnem procesu in medčloveških delovnih odnosih.

Pedagoški postopek, s pomočjo katerega je mogoče uresničevati ta telos in takšen funkcionalno-operativni vidik vódenja otrok, mladostnikov, odraslih v svet in v udejstvovanje integrirane ali »združene« oziroma celovite človekove ustvarjalnosti v okviru današnjega življenja in dela, je postopek *kreativiranja.*[13]

Ta postopek nam predstavlja določeno zaporednost pedagoškega ravnanja, s pomočjo katere razvijamo pri otrocih, mladostnikih, odraslih, predvsem »generalni faktor« njihove ustvarjalnosti, torej tisto njihovo občo sposobnostno-dejavnostno bazo, katere razvoj šele omogoča, da se otrok, mladostnik, odrasel lahko kreativnostno razvija in uspešno usposablja v okviru ene ali druge posebne zvrsti umetnosti, v okviru enega ali drugega področja znanosti in tehnike, pa tudi v okviru ene ali druge svoje posamezne poklicne ali interesne dejavnosti. Seveda so za prehod od teh razvitih možnosti do njihovih raznosmernih aktualizacij potrebni specialni pedagoški postopki za razvijanje določene posebne ustvarjalnosti, ki pa morajo izvirati iz narave in avtentične procesualnosti tiste umetnosti, znanosti, tehnike ali kakšne druge dejavnosti, v smeri katere želimo kreativnostno razviti individualnega otroka, mladostnika, odraslega. Ti specialni pedagoški postopki bi morali imeti svoje mesto v teoriji in praksi posameznih področij umetnostne, znanstvene, tehnične in delovne vzgoje (čeprav, žal, temu ni tako!).[14]

S postavitvijo pedagoškega postopka kreativiranja torej zapolnjujemo določen vakuum, ki je doslej obstajal (v teoriji in praksi!) na področju intelektualne, socialno-moralne, estetske, znanstvene, tehnične, delovne pa tudi telesne in rekreacijske vzgoje, saj je bil postavljen na eni strani kot cilj vzgojiti in izobraziti čim bolj uspešnega porabnika intelektualne, socialno-moralne, estetske, znanstvene, tehnične, delovne in telesnovzgojne in rekreacijske ustvarjalnosti prek učenja, a je bil na drugi strani postavljen formativni imperativ doseči z vzgojo in izobraževanjem kreativnost otroka, mladostnika, odraslega na vseh teh poljih. Posledica je bila, da se je na eni strani pojavljal različen »kreativnosten« intelektualizem, a na drugi različen in kvaren »kreativnosten« aktivizem, omejen največkrat na razvijanje otrokove, mladostnikove in odraslega ekspresivnosti. Vse to pa zaradi tega, ker je vmes manjkala postavka »vzgoja kreativnosti«, vendar ne kreativnosti kot specifičnega pogoja za uspešno udejstvovanje v eni ali drugi zvrsti umetnosti, na enem ali drugem torišču znanosti, tehnike in različnega dela, temveč kreativnosti kot ene imanentnih sestavin celovito ali totalno razvitega človeka,[15] torej

---

[13] Tudi »kreativiranje« nam je zgolj delovni pojem oziroma termin, ki nam pomeni operativni pedagoški proces (torej: pedagoški postopek!) vódenja, usmerjanja, prebujanja, aktiviranja, razvijanja splošne otrokove, mladostnikove, odraslečeve ustvarjalnosti na temelju ustreznega dela (učenja, odbiranja impulzov, grajenja novih celot itd.), ne pa na temelju uživanja enih ali drugih umetnin, njihovega razumevanja in udejstvovanja v eni ali drugi umetnostni zvrsti.

[14] Kreativnostna vzgoja torej ni le temelj za razvijanje in uresničevanje ene ali druge smeri estetske, to je umetnostne vzgoje, kar pomeni, da ni le temelj za razvijanje in uresničevanje otrokove ustvarjalnosti na področju ene ali druge zvrsti umetnosti, temveč je tudi temelj in izhodišče za razvijanje in uresničevanje otrokove kreativnosti na različnih področjih znanosti, tehnike in vsakršnega ljudskega udejstvovanja. Najmanj pa pomeni kreativnostna vzgoja kakršnokoli vódenje, usmerjanje otrok, mladostnikov, odraslih zgolj v konsumacijo ene ali druge človeške ustvarjalnosti, katerega protislovje se danes kaže kot vse pogostejše posredništvo oziroma vse bogatejša mediacija različnih surogatov kreativnosti, s katerim oziroma s katero zisapavajo danes otroke, mladostnike in odrasle množična občila.

[15] Tu gre za eno osnovnih racional tega prispevka t. j. da nam kreativnostno integrativno razvit človek ne pomeni ene izmed sestavin teleološke vsestranosti vzgojene osebnosti (saj

kreativnosti kot občega pogoja za ustvarjalno udejstvovanje otroka, mladostnika, odraslega na kateremkoli (interesnem oziroma delovno, poklicno izbranem) področju ljudskega udejstvovanja.

Razčlenjena relevantnost pedagoškega postopka kreativiranja nas opravičuje, da posvetimo nekoliko pozornosti analizi in identifikaciji njegovih posameznih razvojnih stopenj.

Na temelju refleksije in observacije vzgojnoizobraževalnega dela z otroki, mladostniki in odraslimi je mogoče ugotavljati (seveda le hipotetično!) naslednje razvojne stopnje v pedagoškem postopku kreativiranja:

a) Impulziranje

To predstavlja izhodiščno strukturno in funkcionalno, torej »vhodno« stopnjo postopka kreativiranja. Pedagoško impulziranje pomeni obračanje otroka, mladostnika, odraslega v svet narave, človekove in družbene stvarnosti, v carstvo različnih vednosti o tej materialnosti, torej vódenje v učenje, toda ne repetitivno, temveč iskateljsko (problemsko, produktivno) učenje. Pomeni postopek pobujanja in podkrepljevanja, da začne otrok, mladostnik, odrasel zbirati in urejati informacije, da začne presegati posredovane in iskati nove vednosti.

Kadar učitelj svoje pedagoško delo ustavlja le na tej stopnji, začne uspešno učenje kot zahtevana norma destruirati nastavke ustvarjalnosti, otroka, mladostnika, odraslega, saj njeni preuveličani pozitivni elementi (vednosti in znanja!) začno preprečevati udejanjanje njenih imanentnih subjektivnih sestavin (imaginacija, inventivnost ipd.). Kot negativni rezultat vsega tega se pojavi intelektualizem, faktografizem, vedenjski imitizem, goli informatizem in vrednotenjsko zgledovanje oziroma posnemanje.

b) Internaliziranje

Na tej drugi stopnji kreativiranja gre za to, da se znanje, ideje, stališča, navade, vrednosti, ki jih otrok, človek pridobiva od drugih v svojem okolju, osvajajo, vsajajo v zavest in postajajo sprejeta duhovna lastnina individuuma. Pomeni torej proces identificiranja z dobljenimi impulzi, proces zaosveščanja vsega, kar človek dobiva iz stvarnosti. Intenzivnost internaliziranja je odvisna od občutljivosti, voljnosti, plastičnosti, interesa, privoljevanja, zadovoljnosti in akcijske prizadevanosti obeh strani, tiste, ki impulzira (učitelji, starši in drugi), ter tiste, ki internalizira (otrok, mladostnik).

Ta stopnja vsebuje mnoge zelo edukativne prvine, kot so kontrola impulzov in samokontrola, odzivanje nanje, introjektiranje in selekcioniranje oziroma inhibi-

---

je znana pedagoška doktrina, kako je vzgojni smoter »vsestransko razvita osebnost« mogoče doseči z intelektualno, moralno, estetsko, delovno vzgojo itd.), temveč eno izmed bistvenih, to je generičnih, socialnih in individualnih determinant človeka, imanenc njegove biti, prvin njegovega bivanja, torej eno tistih njegovih bistvenosti, po katerih je človek človek, kakor so še npr. racionalnost, svobodnost, akcijskost, zgodovinskost.

Pri kreativnostno integrativni vzgoji nam torej ne gre, kakor največkrat pri doslejšnji estetski vzgoji, za privzgajanje nekih meščansko-okrasnih dodatkov ali vsebin k vsestransko razviti osebnosti, temveč za aktualiziranje, razvijanje človekoveda generično-socialno-individualnega totala, po in prek udejanjanja katerega prihajamo — moramo prihajati — v vzgajanju in z vzgajanjem do celovito razvitega človeka.

ranje različne vnanje impulzacije, oblikovanje podobe ali koncepta o sebi, razvijanje samouresničevanja in idealno (ne materialno) samonagrajevanje.

Učitelj izmaliči to stopnjo kreativiranja takrat, kadar prepušča otroku preveliko avtonomnost in s tem otroka ne uvede v internaliziranje, ali pa dovoli, da v svoji internalizaciji »utone«.

c) Ekspresiviranje

To je razvojna stopnja v pedagoškem postopku kreativiranja, ki se največkrat enači z že doseženo kreativnostjo otroka, mladostnika, odraslega. Pomeni pa ekspresiviranje etapo vódenja, usmerjanja otroka, mladostnika, odraslega, da adekvatno, to je komunikabilno izraža svoja doživljanja, védnosti, znanja, spoznanja o naravi, človeku in družbi ter s tem izražanjem ali s to ekspresijo bogatí, spreminja in spodbuja druge, da si enako prizadevajo za adekvatnim izražanjem samega sebe, svojih darov, sposobnosti, nadarjenosti in celotne osebnosti.

Varljivost ekspresije je v tem, da učitelji največkrat mislijo, kako je otrok, mladostnik, odrasel, ki ima bolj poudarjeno in uresničujočo se dispozicijo ekspresioniranja samega sebe v eni ali drugi smeri umetnosti, znanosti, tehnike ali različnega dela, bolj kreativen, kakor drugi, ki pa takšnega daru izražanja samega sebe nima, temveč mu ga je šele treba prebuditi, razviti, izoblikovati.

Po drugi strani pa je to vzrok, da tudi takšne učitelje oziroma vzgojitelje, ki so že »po naravi« dobri pedagoški ekspresionisti višje cenimo, kakor one, ki so v didaktično-metodični ekspresiji bolj zavrti in kontrolirani. Toda danes je prišel ob svojo slavo znani pedagoški eros, ki je največkrat »oče« takšnega pedagoškega ekspresionizma.

d) Strukturiranje

Stopnja strukturiranja v postopku kreativiranja pomeni vódenje otroka, mladostnika, odraslega v aktiviranju zavesti, da vsemu tistemu, kar je v njem navzoče kot še brezoblično ali amorfno gradivo novega in preseženega, vtisne določeno in v odvisnosti od vsebine najbolj ustrezno obliko, strukturo, likost. To zahteva dolgotrajne vaje v naporih zavesti po urejanju, razčlenjevanju, izbiranju, primerjanju, povezovanju in oblikovanju vsega pridobljenega, naučenega, z iskanjem najdenega in ugotovljenega, novega in preseženega, težečega k drugačni realizaciji od tistega, kar že je, obstaja in biva.

Pedagoško zgrešeno je, kadar učitelj ali vzgojitelj postavi otroka prezgodaj na to etapo kreativiranja, bodisi da je poprejšnje preskočil bodisi da je kreativnostne dispozicije otroka, mladostnika, odraslega precenil. Posledica takšnega nepedagoškega ravnanja je največkrat ta, da je otrok pahnjen v težko ozdravljiv strah pred kreativnostjo prek ekspresije svojih darov, znanja, sposobnosti in svoje celovite osebnosti.

e) Produciranje

Pedagoški postopek kreativiranja nujno ostane oblikovalni torzo, kadar sicer nemoteno poteka do stopnje strukturiranja, a ne steče preko zadnje tovrstne

procesualne stopnje, to je do in preko etape produciranja, ki predstavlja uresničitev ostrukturiranega.

To medialno oviro pa predstavlja režim aktivnosti, disciplina dejavnosti, delovne navade in izkušnje, moč in napor volje, intenziteta motivacije, da se ostrukturirano slednjič uresniči, postavi kot nekaj novega med doslejšnje stvari, pojave in procese prirode, človeka ter družbe.

Pedagoški odklon v okviru te razvojne stopnje postopka kreativiranja je »kreativizacijski aktivizem«, katerega zagreši učitelj oziroma vzgojitelj pri svojem delu takrat, kadar otroka, mladostnika, odraslega enostavno speha ali postavi v določeno akcijo oziroma kreacijo, ne da bi predhodno potrpežljivo prehodil z njim vse navedene procesualne stopnje v vódenju, oblikovanju njegove ustvarjalnosti. Posledica takšnega nepedagoškega ravnanja je največkrat otrokov, mladostnikov in odraslega poraz ter za njim pojavljajoča se ustvarjalnostna fobija in prebuditev cele vrste retrogradnih teženj v aktivnosti in vedenju ter slednjič habituiriranje otroka, mladostnika in odraslega danostim ter zastoj v samorealizaciji in drobljenje človekovega osebnostnega totala.

*

Ob navedbi teh razvojnih stopenj postopka kreativiranja je treba poudariti, da gre za njihov specifičen model, ki se razlikuje od znanega psihološkega deskriptivno-analitičnega modela (preparacija, inkubacija, iluminacija in verifikacija!) ter drugih podobnih,[16] in ki se tudi razlikuje od modela razvojnih stopenj za doseganje kreativnosti v eni ali drugi zvrsti umetnosti, na enem ali drugem področju znanosti, tehnike in dela.

Specifičnost razvojnih stopenj postopka kreativiranja izvira namreč iz tega, da se v njem in s pomočjo njega *ustvarjalnost otroka, mladostnika, odraslega* gradi iz integracije izobraževanja in vzgajanja *v* kreativnosti, *skozi* kreativnost, *h* kreativnosti in *s* kreativnostjo.[17] Iz te in takšne integracije različnih oblik kreativnostne vzgoje, se namreč razvija in oblikuje otrokovo, mladostnikovo in odraslega produktivno učenje, njegovo internaliziranje védnosti in spoznanj ter doživetij, njihovo ekspresioniranje in strukturiranje ter produciranje v nove sestave stvarnih in duhovnih pojavnosti ter procesualnosti. Vse to pa rezultira v ustvarjalnosti kot imanentni sestavini totalno razvitega človeka,[18] torej ne — naj ponovno poudarimo — v njegovi sposobljenosti za posebno kreativno udejstvovanje v eni ali drugi zvrsti umetnosti, na enem ali drugem področju znanosti, tehnike, produkcije, dela, rekreacije.

---

[16] Glej, R. Kvaščev, n.d., str. 162—230.

[17] Pri tem pa nam vzgoja in izobraževanje *v* kreativnosti pomeni *vsebino* (to je informiranje o določeni umetnosti in o drugih oblikah človekove ustvarjalnosti!); *skozi* kreativnost nam pomeni uresničevanje enega temeljnega vzgojnoizobraževalnega *načela*, (s katerim skušamo dosegati vse večje napredovanje otroka, mladostnika, odraslega!), *h* kreativnosti nam pomeni *cilj, namen, vrednoto* vzgojnoizobraževalnega dela (da otroka, mladostnika, odraslega razvijemo v ustvarjalnega človeka!); in vzgojnoizobraževalno delo *s* kreativnostjo nam pomeni temeljni didaktično-metodični postopek (metodo, tehniko!).

[18] Ustvarjalnost je torej ena bistvenih značilnosti človeka kot generičnega bitja, ne le »plus« ali »minus« njegove duševno-osebnostne strukture. To pa kaže, kako je zgolj psihološko obravnavanje človekove kreativnosti parcialno in le eno med njenim antropološkim in pedagoškim tematiziranjem ter uresničevanjem.

Prav tako moramo opozoriti na dialektično naravo in funkcionalnost tako analitično orisanega pedagoškega postopka kreativiranja. Pomeni po eni strani, kako mora vsebovati ta postopek vse te razvijalne stopnje, in po drugi strani, kako je njihova vrstitev lahko tudi drugačna, le da nobena od navedenih temeljnih stopenj ne more — ne sme — manjkati, lahko pa jim dodamo eno ali drugo medialno »podstopnjo«, odvisno od različnih »konkretnosti« v okviru postopka kreativiranja (značilnosti učiteljevega pedagoškega dela, sposobnostno-osebnostne značilnosti otroka, mladostnika, odraslega, značilnosti dejavnosti ali področja, v kreativnost katerega učitelj uvaja, vodi, usmerja otroka, mladostnika, odraslega itd.).

Dialektičnost postopka kreativiranja ima slednjič še svoje širše družbene implikacije, saj gre danes za imperativ, da se model permanentno učeče se družbe preseže z modelom permanentno ustvarjalne in ustvarjajoče se družbe.

Ustvarjanje kot antagonizem in sodelovanje med človekom in naravo

JAN MAKAROVIČ

1. BIBLIJSKI KONCEPT USTVARJANJA

Ljudje nasploh, pa tudi filozofi in razni drugi literati, razumejo človeško ustvarjanje pogosto kot stvarjenje *ex nihilo*. V svojem pojmovanju ustvarjanja predpostavljajo človeka kot apriorni subjekt, ki producira stvari neposredno iz samega sebe. V tem so podobni ekonomistom, ki vidijo izvor vsega bogastva v človeškem delu ter razumejo človeka kot absolutnega gospodarja sonarave — v nasprotju s starejšim pojmovanjem, po katerem so človeka resda pojmovali za »gospodarja« narave, vendar ne za gospodarja kot despota, temveč za gospodarja kot oskrbnika, ki samo smotrno uporablja ter množi bogastvo, ki mu je zaupano.

Karkoli ti filozofi in ekonomisti že mislijo o sebi — očitno je, da je njihovo pojmovanje človeka in ustvarjanja v bistvu *teološko*. Od teologije *stricto sensu* se razlikuje to naziranje edinole po tem, da odstavlja starega boga — stvarnika in postavlja na njegovo mesto človeka.

Splošno znano je, da je pojem ustvarjanja teološkega izvora: prvotno niso razumeli pod ustvarjanjem ničesar drugega kot božje stvarjenje sveta. »V začetku je Bog ustvaril nebo in zemljo« — kakor stoji zapisano na prvi strani »knjige knjig«. Stvarjenje je bila božja zadeva: sploh ni bilo govora o tem, da bi bil tudi človek lahko ustvarjalec.

Toda kako se je sploh lahko razvila tista svojevrstna predstava o božjem stvarjenju sveta — namreč o stvarjenju, kot ga razume biblija, stvarjenje ex nihilo? Kajti ta predstava je v resnici svojevrstna, tega ne gre tajiti, in pomeni epohalen preobrat v vsem človeškem mišljenju. Latinska beseda »creare« izvira iz istega korena kot beseda »crescere«, ki pomeni preprosto »rasti«; odtod je dobila ime tudi Cerera, boginja rasti. V tem znamenitem hebrejskem mitu pa se prvikrat pojavi pojem stvarjenja ex nihilo, stvaritve nečesa povsem novega iz niča. Prvikrat se je pojavil, čeprav zaenkrat še v teološki preobleki, pojem čistega, avtonomnega subjekta, ki proizvaja stvarnost neposredno iz samega sebe.

Toda kje je izvor takih predstav? Pomemben namig nam dajejo stališča do narave, ki jih srečamo pri ljudstvih starega Vzhoda. Predvsem nam pade v oči nasprotje, ki ga srečamo med ljudstvi stare Mezopotamije in Egipta:

> Sumerci so imeli izrazito objektivistično racionalistični odnos do narave, zato so jo brezobzirno izkoriščali in končno izčrpali ter nehote opustošili ter »izgubili«, čeprav jim dežele ni zasedel noben sovražnik; Egipčani pa so vitalistično pojmovali naravo

in se čutili tudi sami njen del, eno z njo; zato so imeli do nje konservativno stališče z etičnimi dolžnostmi obzirnosti; vse stvari so imele zanje tudi svojo moralno, ne samo ekonomsko vrednost; tako so ohranjali ravnovesje z naravo in s tem ne le sebe, temveč tudi naravo (*Trstenjak:* 21).

Poplave Nila, ki jih je bilo mogoče natančno napovedati, so ustvarjale pri Egipčanih vtis, da je stvarnost urejena, ter ohranjale predstave o njeni sakralnosti. Tako se je razvila v dolini Nila kultura, ki bi jo v skladu z Ruth Benedictovo lahko imenovali »apoliničnо«: človek je lahko uspeval edinole, če se je pokoraval večnim, vnaprej določenim naravnim zakonom.

Nasprotno pa je za Mezopotamijo značilna izrazito »dionizična« kultura. Dogajanje v prirodi je bilo tu mnogo manj predvidljivo, politična stabilnost majhna, dežela razcepljena na vrsto držav, ki so se bojevale med seboj. Nenehna zaskrbljenost nad prihodnostjo nam tudi razloži, zakaj se je tod tako zelo razcvetela astrologija (*Frankfort* et. al.: 240). Ljudje tod niso mogli preživeti tako, da so se uklanjali naravi, ampak edinole s tem, da so si jo podvrgli.

Nadvse zanimiv je tudi babilonski mit o stvarjenju sveta. Seveda tu še ni govora o kakršnemkoli stvarjenju ex nihilo v biblijskem smislu. V začetku se preprosto predpostavlja vesoljski ocean, Tiamat, pojmovan zelo antropomorfno, kot ženska, ki nenehno rojeva bogove in pošasti. Ta spontana plodovitost narave se razume kot zlo: mnoštvo nastajajočih bitij ogroža obstoj vesolja. Priti mora Marduk, da napravi red, in ta red napravi tako, da ubije in razmesari Tiamat, nakar sestavi svet iz njenih delov. *Temeljni pogoj za ustvarjanje je torej predhodno uničenje narave.* Zadeva nenavadno spominja na predstave o stvarjenju v neki drugi, prav tako izrazito »dionizični« kulturi. V vikinški pesnitvi »Grimnismal« iz starejše Edde srečamo grandiozno, grozljivo podobo, kako so bogovi oblikovali svet iz udov ubitega velikana Ymira:

Iz Ymira mesa so ustvarili prst,
iz znoja ocean,
iz okostja gore, iz grive drevesa,
iz lobanje nebesni obok.

Iz obrvi so ustvarili Asi dobrotni
Midgard sinovom človeškim;
iz njegovih možgan so zlovešče-nevihtni
oblaki ustvarjeni vsi.

Ravno v hebrejskem mitu o stvarjenju pa srečamo svojevrstno sintezo in hkrati prevladanje obeh koncepcij. Od Egipčanov so prevzeli Židje predstavo o božanstvu kot suverenem gospodarju narave, vendar so ga hkrati osvobodili naravnih atributov. Razvoj egiptovskih kozmoloških predstav, po katerih je začetnik vsega najprej rastlina (sveti lotos), kasneje žival in končno antropomorfno božanstvo, ki pa se še vedno identificira s soncem (prm. *Matje:* 19 ss.), se sedaj nadaljuje tako, da postane božanstvo čisti subjekt, ki izrecno odklanja sleherno predmetno upodobitev. Toda ta dosežek je bil možen šele spričo *desakralizacije narave,* prve nastavke katere srečamo v Mezopotamiji.

Morala so preteči tisočletja, preden so postale očite vse konsekvence tega novega koncepta. Ioannes Scotus Erigena, filozof iz devetega stoletja, je bil

nemara prvi, ki je skušal židovski, kasneje krščanski pojem ustvarjanja uporabiti ne le za razumevanje Boga, ampak za razumevanje sveta in človeške akcije, ko je zgradil svojo kozmologijo na pojmih *natura creans* in *natura creata*. Toda šele mnogo kasneje, predvsem preko protestantizma, se je izoblikovalo pojmovanje človeka kot čistega subjekta in izvora akcije, kot proizvajalca, ki je s svojim delom, s svojo kreativnostjo zaslužen za vse dobrine, kar jih je. Toda v tem trenutku stopi človek seveda na mesto boga: »Gott ist not — der Mensch ist Gott«, pravi Nietzsche.

Koncepcija, da je človekovo delo izvor vsega bogastva — Marx jo je kritiziral v »Kritiki gothskega programa« — je postala kasneje opravičilo za brezobzirno izkoriščanje naravnih virov, zastrupljanje naravnega okolja, uničevanje naravnih lepot. V estetiki je pomenila ta koncepcija odrekanje estetskih kvalitet vsemu, česar ni ustvarila človeška roka — odrekanje, ki ga je kritiziral Černiševski v »Estetskih odnosih med umetnostjo in stvarnostjo«. Šele ekološka kriza nas je opozorila na to, da človek s svojim delom ne ustvarja nobenih povsem novih bogastev, ampak le potencira in usmerja bogastva, ki so mu vnaprej dana. Življenjsko je odvisen od teh bogastev. In karkoli si že mislimo o trditvi, da je biblijski Jehova ustvaril svet ex nihilo — človek take sposobnosti prav gotovo nima.

2. *EVOLUCIONISTIČNI KONCEPT USTVARJANJA*

Če vzamemo teorijo o ustvarjanju sveta ex nihilo dosledno — potem dogodkov, ki se pojavljajo v tem svetu, ni mogoče razložiti niti iz njih samih, niti iz drugih dogodkov — ampak izključno iz volje Stvarnika, ki je nedoumljiv. Svet nima svoje lastne celovitosti in zakonitosti razvoja — celovit je le toliko, kolikor je v celoti odvisen od božje volje. Proces stvarjenja v bibliji — s katerim se začne in hkrati že tudi konča židovska »kozmologija« — že po sami logiki stvari ni noben proces, ampak le serija sedmih ustvarjalnih aktov, ki se izvršijo v sedmih dneh. Rezultat tega stvarjenja ni svet kot enovita celota, temveč svet kot zbirka stvari.

Vendar pa se evropska teološka misel, ki se je razen iz židovske religije napajala tudi iz grške znanosti, nikoli ni docela sprijaznila s to skrajno konsekvenco. Zagovarjal jo je edinole Duns Scotus, ki so ga zasmehljivo klicali »dunce«, butica. Scotus zanika, da bi obstajalo »dobro« in »zlo«, imanentno v stvarnosti sami. Kaj je dobro in kaj zlo, določa Bog sam. Ustvaril je svet pač tak, kakršnega je imel za primernega, vnaprej ni bil vezan z nobenimi apriornimi zakoni in aksiomi. Podobno kot je Protagori merilo vseh stvari človek, je Scotu merilo vseh stvari Bog.

Toda tako kot Protagoras, se tudi Scotus pri tem zaplete v protislovje. Pri utemeljevanju trditev, da je človek merilo vseh stvari, so se grški sofisti radi sklicevali npr. na ugotovitev, da ima ena in ista hrana za bolnega človeka povsem drugačen okus kot za zdravega: ne obstaja torej objektivni okus hrane, ampak samo naš subjektivni vtis o njej. Toda od česa je odvisen ta subjektivni vtis? Če pravimo da zavisi od zdravja ali bolezni, s tem implicitno priznavamo, da zavisi od *objektivnih* značilnosti človeka! Teorija o čistem, abstraktnem subjektu, ki oblikuje

stvarnost, se nam torej v hipu poruši, kajti ta subjekt se izkaže kot objektiven in pogojen po objektivnosti. Pri Bogu je zadeva seveda nekoliko bolj zapletena, kajti njega ne moremo empirično opazovati: tudi nasploh vemo o njem mnogo manj kot o človeku. Toda če je Bog obstajal, predno je začel ustvarjati svet, je moral pač obstajati na določen način, moral je biti tak ali drugačen — to pa pomeni, da je bil vendarle nekako objektivno določen. V tem primeru pa seveda ni bil več čisti subjekt ter je bil v svojih akcijah determiniran po svoji »naravi«. Pojavi se torej problem, kako s stvarjenjem razložiti nastanek stvarnosti, če pa moramo pred tem že predpostavljati neko posebno stvarnost — namreč stvarnost stvarnika samega. Ta problem je očitno begal že nekega svečenika iz Heliopolisa, ki se je v svoji himni bogu Ra zatekel k svojevrstnemu paradoksu:

Hvala tebi, veliki, ki si rodil bogove,
ki si ustvaril samega sebe . . . (*Matje:* 124)

Rešitev tega problema je možna pač edinole za ceno odpovedi logiki ter zatekanja k božji nedoumljivosti.

Toda, kot že rečeno, se srednjeveška teologija skoraj nikoli ni spustila do skrajne konsekvence pojmovanja Boga kot čistega subjekta. Vpliv Aristotela in Platona, po katerih je Bog predvsem objekt, je bil premočan. Stvarnost se je prikazovala teologom kot harmonično urejena celota — in bog, ki jo je ustvaril, ni bil ljubosumni, egocentrični in subjektivni Bog Izraelov, temveč Platonov Bog-Geometer, ki se pri svojem početju pokorava večnim zakonom logike in matematike.

Od priznavanja absolutnosti logike in matematike pa je samo še en korak do priznanja zakonitosti, imanentnih v stvarnosti sami, neodvisnih od neposrednega božjega posega. Tomaž Akvinski, učenec Alberta Velikega, je povsem prostodušno govoril o »spontani generaciji« živih bitij iz nežive materije — seveda v soglasju z Aristotelom, a v nesoglasju z Biblijo, po kateri so bila živa bitja ustvarjena s posebnim božjim odlokom. Celih tisoč let ni videla Cerkev v takih izjavah nič spotakljivega; vznemiril jo je šele Darwin, ki je ogrozil edinstveno mesto človeka kot božje kreature.

Naše sodobno razumevanje sveta, po katerem je stvarnost organska, urejena, logično konsistentna celota, se je potemtakem že od Talesa in Anaksimandra dalje razvijalo brez prevelikih zastojev in ovinkov. Že od Talesa in Anaksimandra dalje pa je bilo tudi jasno, da je temeljno vezivo, ki zagotavlja enotnost sveta, *čas*. Stvarnost se namreč razvija, dobiva v času vse kompleksnejše oblike: prostorska hierarhija kompleksnosti bivajočega je odraz razvojnega procesa.

Sodobni evolucionizem nikakor ni samo biološka zadeva; nasprotno, njegove glavne konsekvence postanejo očitne šele tedaj, ko prestopimo prag biologije. Vsekakor se nam danes prikazuje celotna stvarnost, od atomov do človeka, kot en sam proces razvoja k vedno višjim celotam. Vsa ta stvarnost, vse pisano mnoštvo njenih oblik sestoji konec koncev iz elementarnih delcev, ki se družijo najprej v preproste vodikove in helijeve, nato pa vedno kompleksnejše atome; atomi se združujejo najprej v anorganske, nato pa v organske molekule, ki tvorijo živo substanco; živa bitja se razvijajo od najprimitivnejših, najpreprostejših pa vse do človeka, tega najzapletenejšega živega bitja; ljudje se združujejo v družbene

skupnosti, v katerih nastaja materialna in duhovna kultura; prav družba in kultura dajeta ljudem možnost za kreativne dosežke na področju znanosti, tehnike in umetnosti.

Tako se ponovno srečamo s problemom ustvarjalnosti, potem ko smo se poslovili od njegovega biblijskega pojmovanja. Narava sama se nam je pokazala kot »ustvarjalna«, saj v njej nenehno nastajajo povsem nove stvari in bitja. Razlike med stvarnostjo na nižjih, preprostejših, ter višjih, kompleksnejših stopnjah razvoja vsekakor niso samo kvantitativne. Kdor trdi, da so npr. človeški možgani »v bistvu« le skupek atomov, se ima lahko za še tako duhovitega, toda »v bistvu« je njegovo govorjenje le prazno čenčanje. Seveda so možgani sestavljeni iz atomov — toda če to povemo, nismo povedali nič globjega kot to, da je npr. Leonardova Mona Liza sestavljena iz barv ali Shakespearov Hamlet iz črk. Vse to so namreč stvaritve — in bistveno vprašanje stvaritve ni v tem, iz česa je sestavljena, temveč v tem, kako so deli organizirani v njej, da tvorijo novo celoto.

Toda slejkoprej to niso stvaritve ex nihilo, temveč »samo« nove kombinacije elementov, ki so obstajali že poprej.

Seveda pa se sedaj postavlja temeljno vprašanje, koliko lahko enačimo »ustvarjalnost« narave s človeško ustvarjalnostjo. Prvič: ali je narava v resnici »ustvarjalna«? In drugič: ali ni v človeški ustvarjalnosti nekaj čisto specifičnega?

Že za atome, še posebej pa za živa bitja lahko trdimo, da nikakor niso le gruče elementov, ampak organizirane celote, v katerih se deli skladno dopolnjujejo med seboj. V tem smislu so vsaj živa bitja nedvomno podobna umetninam ali tehničnim napravam, ki jih ustvarja človek. Toda živa bitja so le končni rezultat procesa; pa je tudi proces, v katerem nastajajo, podoben človeškemu ustvarjalnemu procesu?

Po Darwinu je izvor sprememb živih bitij v njihovi dedni substanci sami, kjer nastajajo mutacije; prirodni izbor samo eliminira nosilce neustreznih mutacij ter omogoči preživeti tistim, mutacije katerih ustrezajo zahtevam okolja in njegovim spremembam. Živim bitjem Darwin torej priznava sposobnost spontanega spreminjanja — vendar pa so te spremembe neusmerjene, slepe. Šele okolje jih posredno usmerja. Toda pri tem se lahko vsekakor vprašamo, ali ni morda Darwin pri pojmovanju genetskih sprememb kot popolnoma slučajnih in neusmerjenih zapadel mehanicizmu svojega stoletja? Njegova teorija vsekakor težko razloži prilagoditve, ki terjajo istočasno funkcioniranje mnogih različnih organov, ali take, ki so lahko postale funkcionalne šele potem, ko je prišlo do dolge vrste zaporednih mutacij v isti smeri (prm. *Koestler,* The Ghost in the Machine).

Po drugi strani pa so opazovalci ustvarjalnih procesov pri človeku že zgodaj opazili, da potekajo ti procesi v veliki meri prav tako stihijno, brez sodelovanja zavesti, kakor procesi v prirodi. Vzemimo eno najznamenitejših pričevanj, ki ga je napisal znameniti matematik Henri Poincaré o svojem lastnem matematičnem ustvarjanju. Prednost tega pričevanja je zlasti v tem, da je bil Poincaré ustvarjalec ter znanstveno treniran opazovalec ustvarjalnega procesa v eni osebi. Po njegovih opažanjih se pojavi matematično odkritje največkrat v obliki nenadne inspiracije (do nekega odkritja je prišel Poincaré v trenutku, ko je na potovanju postavil nogo na stopnico omnibusa) v obdobju, ko je človek na to najmanj pripravljen. Očitno je torej rezultat nekega podzavestnega procesa. Ti podzavestni procesi

niso popolnoma spontani; običajno jim predhodi daljše duševno naprezanje nad problemom, ki ne prinese nobenega očitnega uspeha. Toda v trenutku, ko raziskovalec že povsem obupa ter se loti česa drugega, prevzame delo njegova podzavest. Po Poincaréjevem mnenju proizvede podzavest veliko število »slepih« možnih rešitev, ki pa nikoli ne dosežejo praga zavesti; ta prag doseže končno šele tista rešitev, ki s svojo eleganco vzburi »estetsko senzibilnost« — sposobnost, po kateri se odlikuje dober matematik — ter daje slutiti, da je pravilna. Tedaj pride do »navdiha«. »Slepe« rešitve, o katerih govori Poincaré, seveda niso popolnoma slepe: so nekakšna pol-slepa tipanja v določeni smeri ter z določenim namenom. Verjetno je z njimi nekaj podobnega kot z Darwinovimi mutacijami: tudi mutacije so bolj ali manj »slepe«, vendar najbrž niso kakršnekoli, ampak so že vnaprej nekako usmerjene, organizirane, vodene. Njihove prave narave verjetno še dolgo ne bomo razumeli, podobno kot ne bomo razumeli podzavestnih ustvarjalnih procesov. Toda vsekakor gre pri ustvarjalnih procesih podobno kot pri mutacijah za nekaj, s čimer smo preprosto obdarjeni, kar obstaja objektivno, neodvisno od naše volje — za energije, ki jih lahko sicer usmerjamo, uporabljamo ali pa zanemarjamo, nikakor pa jih sami ne ustvarjamo. Kot pripoveduje Mozart v nekem pismu o svojih glasbenih idejah: »*Odkod* in *kako* pridejo, ne vem: pa tudi silim jih ne. . . . Zakaj pa dobijo moja dela pod mojo roko tisto posebno formo in stil, ki jih napravlja *mozartovska* ter različna od del drugih skladateljev, gre najbrž pripisati prav tistemu vzroku, ki napravlja moj nos tako širok ali tako orlovski, ga skratka napravlja Mozartovega in drugačnega od nosov drugih ljudi« (*Vernon:* 55 s.).

Tisto, kar je v znanstvenem, umetniškem ali kakšnem drugem ustvarjanju bistveno človeško, je vsekakor zavestnost in načrtnost, o katerih pravi Marx, da odlikujeta tudi najbolj zanikrnega stavbenika pred najbolj spretno čebelo (*Marx:* 202) — toda to je seveda le ena plat medalje.* S svojo zavestno, načrtno akcijo človek ne ustvarja nobenih novih kreativnih energij, podobno kot pri izkoriščanju narave ne ustvarja nobenih novih fizičnih energij, ampak te energije le uporablja ter jih usmerja drugo proti drugi. Tako kot fizične energije, so tudi človekove ustvarjalne energije dane vnaprej, niso šele produkt človekove akcije. Kako že pričenja najstarejša evropska pesnitev? »Srd mi opevaj, boginja . . .« Podobno kot Poincaré in Mozart, tudi tu ustvarjalec preprosto zapisuje, kar mu narekuje »boginja«, njegov skriti, globlji jaz. Njegov zavestni jaz ni ustvarjalen: z ustvarjalnostjo je le obdarjen, blagoslovljen je z njo — a ne ve, odkod prihaja.

Novejša psihološka raziskovanja kreativnosti so pokazala še eno zvezo med »ustvarjalnostjo« narave ter človeško ustvarjalnostjo. Kot smo videli zgoraj, se kaže »ustvarjalnost« narave predvsem v nastajanju kompleksnejših enot iz preprostejših elementov: molekul iz atomov itd. Nova celota nastane kot sinteza

---

* V svojem članku »Umetnina kot celovit delovni akt« (Delo, 4/10 1979) imenuje Vojan Rus omenjeni pasaž »najpomembnejše mesto za razvoj marksistične estetike«. Po mojem to mesto za razvoj estetike sploh ni pomembno, kajti estetika se ne nanaša le na človeške stvaritve, ampak tudi na lepoto v naravi. Pa tudi k razumevanju umetniške ustvarjalnosti prispeva to mesto le malo, kot smo pravkar videli. Še več: dosledna aplikacija tega »najpomembnejša mesta« pomeni apologijo naročene, tendenciozne, socrealistične umetnosti — medtem ko ustvarja resnični umetnik, prosto po Prešernu, kakor mu je Bog grlo ustvaril, ali, da uporabimo Mozartovo primero: kakor mu je nos zrasel.

prvotno ločenih elementov. Podobno razumejo mnogi sodobni psihologi kreativni proces kot odkrivanje povezav med raznovrstnimi elementi, ki nimajo na prvi pogled med seboj ničesar skupnega. Čim večja je disparatnost prvotnih elementov in čim bolj je smiselna nova celota, tem večja je kreativnost posameznika *(Mednick)*. Mnoga industrijska podjetja uporabljajo za produkcijo novih tehnoloških idej teame strokovnjakov s čimbolj različnih področij, kajti čimbolj različni so aspekti, s katerih se lotevamo nekega problema, tem verjetneje je, da bo prišlo do originalne rešitve *(Gordon)*. Tako v naravi kot tudi pri človeku je ustvarjanje v bistvu nekaj takega kot dogajanja v kemikovi kuhinji: z združevanjem preprostih elementov nastajajo nove snovi, spojine, ki so po svojih lastnostih povsem drugačne od lastnosti snovi, iz katerih so nastale. Povsem nove, neslutene, osupljive stvari se rojevajo — toda te stvari seveda niso nastale ex nihilo, temveč preprosto iz nečesa drugega.

3. *SODELOVANJE USTVARJALCA Z NARAVO*

Doslej je bilo v naših razpravljanjih govora o ustvarjalni dejavnosti samo po sebi; toda ustvarjalna dejavnost sama po sebi je abstrakcija. Človek ne ustvarja v vakuumu, temveč pri tem nenehno eksploatira predmetno, materialno in duhovno stvarnost krog sebe. Glasbenik eksploatira estetske kvalitete, ki so jih dobili zvoki v tisočletnem procesu naravnega in spolnega izbora; slikar eksploatira simbolični in čustveni pomen, ki so ga v tem procesu dobile različne barve. Človek pradobe je v svojih prvih upodobitvah eksploatiral čustveno vznemirjenje, ki sta ga vzbujali v njem lepota živali in ženske.

Vsi ti elementi so nujen sestavni del ustvarjalnega procesa, še preden pride do objektivacije, materializacije stvaritve v predmetnosti. Toda že tedaj je za ustvarjalca nujno, da upošteva tudi strukturo zunanje stvarnosti, v kateri namerava utelesiti svojo stvaritev.

> Non ha l'ottimo artista alcun concetto,
> c'un marmo solo in sè non circoscriva,

pravi Michelangelo v znamenitem sonetu, posvečenem Vittorii Colonni: tudi zamisel največjega umetnika je omejena z obrisi enega samega marmornega bloka.

Kipar, ki kleše v marmorju, je v tem oziru seveda drugačne vrste umetnik kot recimo tisti, ki oblikuje glino: upoštevati mora namreč ne le obliko, ampak tudi strukturo materiala, »dokopati« se mora do lika, ki je »skrit« v kamnu: »e solo a quello arriva/la man, che ubbidisce all'inteletto«. Kipar, ki oblikuje v glini, oblikuje mnogo svobodneje: material se mu pod rokami udaja — toda nemara ga ravno zato tudi manj vznemirja, manj spodbuja njegovo ustvarjalno silo.

V zvezi s tem velja omeniti, da je bil kamen, ta trdi in uporni material, sploh eden prvih materialov, ki jih je človek obdeloval. Pri izdelavi pestnjaka je moral prvobitni lovec natanko preštudirati strukturo kamna, moral se mu je prilagoditi in podrediti — podobno kot je moral natanko preštudirati navade živali, ki jih je lovil, se jim prilagoditi in podrediti. Tako se je razvila tista velika realistična umetnost.

Neolitski poljedelec, ki je oblikoval v glini, je imel mnogo večjo svobodo oblikovanja: osamosvojil se je tako od diktature materiala kot tudi od diktature objekta, ki je zahteval realistično upodobitev. Njegova fantazija se je razmahnila; toda po drugi strani ne gre tajiti, da srečamo tu tudi neke vrste dekadenco v umetnosti.

V zgodovini tehnike in umetnosti se »trdi« materiali nenehno nadomeščajo z »mehkimi«.* Tako postaja v ljudeh vedno močnejša predstava, da so suvereni gospodarji nad naravo, da jo lahko oblikujejo tako, kakor so se pač ravno domislili.

Vendar pa to ne velja za vse človeške ustvarjalne dejavnosti enako. Pri plesu na primer uporablja umetnik še danes natanko tisti »material«, kot njegov prednik pred sto tisoč leti — svoje lastno telo. Omejen je z njegovo velikostjo, težo, mišično zgradbo. Kipar je mnogo manj odvisen od svojega materiala; slikar še manj. Vrh tega moramo upoštevati razliko med umetniško ustvarjalnostjo po eni strani — ter znanstveno in tehnično po drugi. Za vse te oblike ustvarjalnosti veljajo iste temeljne zakonitosti — vendar pa je razlika v tem, da imata znanstvenik in tehnik mnogo bolj vezane roke glede tega, kar »je«, oziroma »je možno«. Danes vemo, da je znanstvenik prav tako ustvarjalec kot je ustvarjalec umetnik, da terja njegovo delo prav toliko fantazije kot delo umetnika; toda v znanosti imamo zelo stroge kriterije veljavnosti, medtem ko je o umetnini mogoče zelo prepričljivo lagati ali se motiti, da je dobra, čeprav je v resnici malovrena. Tudi most, ki je tehnično slabo skonstruiran, bo v praksi kmalu ovržen, ko se bo porušil. Zato se v znanosti in tehniki ohrani spoštovanje stvarnosti, njene strukture ter njenih zakonitosti tudi tedaj, ko umetnost degenerira v golo igračkanje.

Ravno zato je med umetnostmi še posebej zanimiva tista, ki je najmanj »čista« umetnost, ki je najmočneje odvisna od znanosti — ne le prirodnih, ampak tudi družbenih — ter od tehnike. V mislih imamo *arhitekturo*. Arhitektura je morda najkompleksnejša oblika človeške ustvarjalnosti sploh, saj se nikjer drugje ne križajo tako raznovrstne sfere stvarnosti kot ravno tu: za arhitekta, ki gradi stanovanja, je npr. poznavanje higienskih zahtev ter problemov invalidov enako pomembno kot poznavanje psihologije barv; obvladanje statike in poznavanje strukture materialov enako pomembno kot misel na umetniško oblikovanje; razgledanost v kulturni zgodovini enako pomembna kot razumevanje problemov sodobne civilizacije, političnih sistemov, ekološke krize itd. Seveda je le malo arhitektov, ki bi izpolnjevali vse te zahteve — toda v tem primeru imamo pač opraviti s slabo arhitekturo. Ne glede na to pa lahko trdimo, da imajo arhitekti med vsemi umetniki v splošnem manj možnosti, da bi se predali praznemu igračkanju, kot drugi umetniki. Manj kot oni se lahko vdajajo iluziji o čistem subjektu, ki ustvarja neposredno iz sebe, brez kakršnihkoli pravil in zahtev.

---

* Pri tem seveda ne mislimo na preprosto fizično trdoto, ampak na odpor, ki ga nudi material pri oblikovanju, ter na spoštovanje njegove notranje strukture, ki ga zahteva. V tem smislu je npr. jeklo, ki ga oblikujemo z ulivanjem v kalupe, izrazito »mehek« material. Tu se seveda ne moremo skriti za stari pregovor »de gustibus non disputandum«. Umetnost namreč ni stvar okusa. Umetnine ne vrednotimo po tem, koliko se je sposobna približati določenemu okusu — pač pa nasprotno vrednotimo okus po tem, koliko se je sposoben približati umetnini. Okus nima opraviti z umetnostjo nič več kot nos z znanostjo.

Ustvarjanje v arhitekturi je skratka bolj kot v večini drugih umetnosti odvisno od predpostavk, zakonitosti in zahtev *zunanje stvarnosti:* ne le od strukture materiala — iz železobetona ne moremo zgraditi antičnega templja, če hočemo ostati v mejah dobrega okusa — ampak tudi od cele vrste izvenumetniških zahtev. Toda to še nikakor ni vse: arhitektura je povezana z zunanjo stvarnostjo še mnogo globlje.

Doslej smo govorili o arhitekturni stvaritvi sami po sebi, kot rezultatu določene interakcije med ustvarjalcem in njegovim predmetom. Toda stvaritev, ki jo obravnavamo samo po sebi, ločeno od fizičnega in človeškega prostora, v katerem je situirana, je abstrakcija. V začetku tega poglavja smo izhajali iz trditve, da je abstrakcija obravnavanje kreativne aktivnosti ločeno od predmeta, ki ga obdeluje; isto velja tudi za že dovršeno stvaritev, če jo obravnavamo samo po sebi.

Pri nekaterih drugih stvaritvah človeškega duha je taka abstrakcija sicer lahko čisto znosna: sliko Mona Lize lahko na primer iz Pariza prepeljemo v Tokio, ne da bi prenehala biti to, kar je; infinitezimalni račun ohranja svojo veljavnost na vseh kontinentih. Arhitekturne stvaritve pa imajo tudi v tem oziru posebno mesto.

Vsaka arhitekturna stvaritev je predvsem situirana v določenem, vnaprej danem *prostoru,* ki nikakor ni prazen. Prvič je to prostor fizičnih konfiguracij, določene flore in favne, klime, zračnih tokov, sončne svetlobe in senc — skratka, »naravni« prostor. Drugič pa je to »človeški« prostor poprej ustvarjene arhitekture, prometnih poti, tradicije, kulture, navad. Mnogi arhitekti gradijo najraje s fizične in kulturne tabule rase, tako kot je bila zgrajena na primer Brasilia; toda resnično velika arhitektura je ravno tista, ki rase neposredno iz pokrajine in tradicije, ne da bi jo zato suženjsko posnemala. Takšna je na primer Le Corbusierova romarska cerkvica v Ronchampu, zgrajena na mestu prejšnje, ki je bila porušena v zadnji vojni (*Giedion:* 120 ss.). Moderne, že kar ekstravagantne oblike izražajo tu hkrati vso pieteto in spoštovanje do tradicije. S še večjo težo preteklosti je moral računati Gropius pri svoji dozidavi stare, častitljive harvardske univerze *(Gropius).* Gropius se tu ni odločil niti za rušenje starega niti za suženjsko posnemanje tradicije, temveč za organsko vključitev moderne arhitekture v historično, kar pomeni hkrati njeno obogatitev in dopolnitev.

Zgodovina urbanizma nas uči, da ljudje svojih mest že od nekdaj niso modernizirali toliko s tem, da bi jih rušili in ponovno gradili, kolikor s spretnim prilagajanjem starih elementov novim funkcijam. Centralni del tlorisa Pariza sledi še danes poljskim potem, ki so jih utrli prebivalci nekdanje keltske Lutecije do svojih vinogradov. Preteklost se niti ne briše niti se ne ohranja nespremenjena, temveč se kot neke vrste »naravna« danost uporabi za izhodišče nove kreacije.

Drugo, kar je za arhitekturno stvaritev nadvse pomembno, je to, da nikakor še ni končana v trenutku, ko arhitekt odloži svinčnik — niti ni dokončana tedaj, ko je zgrajena. Stavba ali trg postaneta umetnina šele tedaj, ko ju naselijo ljudje, ki šele ustvarijo pravo »atmosfero« v okolju; šele tedaj postaneta celota. Kot zgolj fizična objekta sta šele možnost za umetnino, nista pa umetnina. Za umetnino ju lahko napravijo šele ljudje, ki ju uporabljajo.

Toda s tem se proces seveda še nikakor ne konča. Ljudje namreč svoje okolje ne samo uporabljajo, ampak tudi spreminjajo, deloma zavestno in načrtno, deloma

pa čisto podzavestno, z navadami, ki se polagoma ustalijo, dajejo različnim elementom svojega okolja nove funkcije, itd. »Človek ni samo, kot je žival, element nekega ekološkega sistema, temveč modificira ta sistem in ustvarja obsežne sektorje tega sistema, obenem pa tudi sistem modificira človeka« (*Duhl*, po *Rotarju:* 225). Kritiki sodobne funkcionalistične arhitekture poudarjajo med drugim ravno to, da ta arhitektura preveč natančno, preveč do podrobnosti planira človekovo ravnanje ter pušča premalo prostora njegovi lastni iniciativi: »Okolje, organizirano do najmanjših podrobnosti, lahko inhibira vsako možnost novih strukturacij« (*Lynch*, ibid. 160).

Po drugi strani pa ne smemo pozabiti vloge, ki jo ima pri »zorenju« arhitekturnih stvaritev narava sama. Pomembna je tu že sama atmosfera, že nenehna igra svetlobe in sence, ki napravlja »mobil« iz še tako nepremične kamnite gmote. Narava je tudi tista, ki ustvarja na stavbah in kipih svojevrstno »patino časa«. Rastlinje obrašča stavbe, jih krasi ter hkrati vse močneje veže s pokrajino. Celo razpadanje pod »zobom časa« je hkrati svojevrsten proces »zorenja« umetnine — zorenja v tisto najvišjo subtilnost, ki bi je umetnina nikoli ne dosegla, če bi jo oblikovala samo človeška roka. Pomislimo samo na Angkor Vat, majevske templje, ali evropske srednjeveške gradove: pomislimo, koliko bi *izgubili* s tem, če bi jih restavrirali in zlikali v njihovi nekdanji podobi.

Tako se človeška ustvarjalnost, ki je izšla, kot smo videli zgoraj, iz »ustvarjalnosti« narave, ponovno sreča z njo, sodeluje z njo. Prej ali slej vsrka človeške stvaritve ponovno vase, jih napravi za svoj lastni element. Toda tudi ne glede na to je vsaka stvaritev preteklih rodov za ljudi sodobnosti neke vrste apriorna, »naravna« danost, in če te »narave« ne gojijo in ne uporabljajo, ampak jo preprosto brišejo in hočejo graditi od ničelne točke, ravnajo le v lastno škodo.

4. SKLEP

V začetku našega razpravljanja smo se ustavili pri veliki misli židovske in krščanske religije o bogu kot ustvarjalcu, iz katere je izšla ideja o ustvarjalni naravi človeka. Ta ideja je stala ob zibelki neslutenemu razmahu znanosti in tehnike, ki smo mu priča dandanes. Toda hkrati je ta ideja, ki pojmuje človeka kot čistega subjekta ter ustvarjanje kot stvarjenje ex nihilo, vodila do zaničevanja narave in njenega uničevanja — s tem pa je hkrati ogrozila obstoj človeške vrste same.

V nasprotju s tem pojmovanjem kreativnosti, ki je hkrati iracionalno in magično, razumemo človekovo ustvarjalnost preprosto kot nadaljevanje »ustvarjalnosti« prirode, iz katere izhaja in v katero se znova vrača. Edinole v sodelovanju z naravo ter v odvisnosti od nje je človek lahko ustvarjalec.

LITERATURA

H. Frankfort et al. (1956) Before Philosphy, Penguin Books, Harmondsworth
S. Giedion (1956) Architektur und Gemeinschaft, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg
J. J. Gordon (1961) Synectics, Harper & Brothers, New York

W. Gropius (1950) The Scope of Total Architecture, Vintage Books, New York
K. Marx (1961) Kapital I, Cankarjeva založba, Ljubljana
M. J. Matje (1963) Staroegipatski mitovi, Veselin Masleša, Sarajevo (prevod iz ruščine)
S. A. Mednick (1967) The Associative Basis of the Creative Process, v: W. S. Ray (ed.) The Experimental Psychology of Original Thinking, Macmillan, New York
D. Rotar (1978) Ideologije o arhitekturi, Raziskovalni inštitut FSPN, Ljubljana
A. Trstenjak (1978) Ekologija — psihološki in sociološki vidiki, Anthropos I—I: 7—42
P. E. Vernon (ed.) (1970) Creativity, Penguin Books, Harmondsworth

Bralna kultura in ustvarjalnost otroka in mladostnika

MILAN DIVJAK

UVOD

Pri nas in v svetu vedno več razmišljamo o pogojih, vrednosti in pomenu ustvarjalnosti za našo samoupravno socialistično družbo. Pojem ustvarjalnost se vedno pogosteje pojavlja, ko govorimo o reformi šolstva, vzgoje in izobraževanja, o samoupravljanju, o načrtih za naš družbeni razvoj. Zelo pogosto tudi govorimo o ustvarjalni osebnosti, o iznajditeljstvu, novatorstvu, o izboljšavah, patentih itd., zlasti v okviru Raziskovalne skupnosti in različnih raziskovalnih institucij. Imamo tudi posebne nagrade (Kidričeva, Kraigherjeva, Prešernova itd.), ki se podeljujejo tistim, ki so ustvarili kaj pomembnega na znanstvenem, gospodarskem, političnem, tulturnem itd. področju. Fenomen ustvarjalnosti pa zanima tudi strokovnjake, predvsem psihologe, pedagoge, sociologe in kot vidimo tudi filozofe. Res je, da so v svetu in v novejšem času tudi pri nas najgloblje posegli v problematiko ustvarjalnosti psihologi, manj so storili pedagogi, zlasti je naša pedagoška teorija slabo razvita, za njo pa hodi praksa, ki ne obeta dosti novega. Težave so v tem, da preveč govorimo s organizacijskih, finančnih in podobnih vprašanjih vzgoje in izobraževanja, premalo pa o bistvenih, t.j. vsebinskih, metodičnih in podobnih problemih.

Ko govorimo o ustvarjalnosti, bi morali nekoliko ločiti dva pojma, t.j. splošno, široko, množično ustvarjalnost, ki naj bi jo gojili povsod in vedno, pri vsakomer in ono drugo, t.j. vrhunsko, ki pa je stvar izbire, posebne skrbi za nadarjene otroke. Razvijali naj bi oboje, saj med njima ni protislovja, temveč se dopolnjujeta in sta si druga drugi pogoj. Nekaj podobnega velja, ko gre za množični in vrhunski šport. Oba sta nam potrebna zaradi zdravja in naše afirmacije v svetu. Vprašanje je torej, kaj storiti, da bi na eni strani razvijali množično ustvarjalnost, inventivnost, družbeno-politično angažiranost, na drugi pa da bi gojili vrhunske dosežke in ustvarjalnost na področju umetniškega, znanstvenega, gospodarskega življenja.

Nedvomno je res, da je dejavnikov, ki vplivajo na ustvarjalnost osebnosti zelo veliko, o njih so podrobno razpravljali psihologi, sociologi in drugi. *V našem zapisu bi radi opozorili na področje, ki pri nas ni obdelano, je pa pomembno za našo pedagoško teorijo in prakso razvijanja ustvarjalnosti pri otroku in mladost-*

niku. Kratko bi radi orisali pomen bralne kulture za razvoj splošne kulturnosti za oblikovanje celovite in bogatejše osebnosti, ki pa je temeljni pogoj za množično in tudi vrhunsko ustvarjalnost, vseh in vsakogar.

NEKATERE ZNAČILNOSTI USTVARJALNE OSEBNOSTI

Ko govorimo o vzgoji kreativne osebnosti, moramo najprej vedeti kakšna je taka osebnost, kaj je zanjo značilno, v čem se razlikuje od drugih, ki to niso. V tem prispevku je seveda nemogoče dati tak opis. Imamo pa v psihološki literaturi celo vrsto poskusov, da bi globlje opredelili lastnosti ustvarjalne osebnosti, njeno intimno in družbeno življenje, notranje doživljanje in zunanje vedenje, njene dosežke, storilnosti, krize itd. V mnogih temeljitih delih imamo opisane značilnosti genialnih ljudi, poznamo pa tudi celo vrsto biografij, avtobiografij, spominov itd. ljudi, ki so marsikaj pomembnega prispevali v razvoju znanosti, kulture, k družbenemu razvoju.

Ko govorimo o vzgoji otrok in mladih, pogosto poudarjamo, da naj bi se razvili v ustvarjalne in kritične osebnosti. Vprašanje pa je, kaj je to ustvarjalna osebnost, kje in kako se kaže in izraža v vsakdanjem, intimnem in zlasti v družbenem življenju. Vprašanje je tudi ali smemo istovetiti zrelo, razvito osebnost z ustvarjalno osebnostjo. Psihoanalitiki, kot npr. Fromm, poudarjajo zlasti dve lastnosti zrele osebnosti, in sicer sposobnost za ustvarjalno delo in ljubezen. Taka osebnost ima produktivni karakter.[1] Zrela osebnost se po Eriksonu oblikuje prek različnih stopenj. V prvem letu življenja naj bi si otrok pridobil osnovno zaupanje v ljudi, v ranem otroštvu naj bi si razvil občutek samostojnosti, v dobi igre iniciativo, v šolski dobi osnovne vrednote in spoznanja, v dobi mladosti osebno identiteto, v dobi odraslosti povezanost z ljudmi ter kreativnost in končno v starostni dobi sposobnost za sprejemanje lastne usode, notranjo trdnost ter integriteto. Nedvomno je zrela osebnost v življenju uspešnejša kot nezrela in prav gotovo tudi bolj ustvarjalna, saj bolje in globlje dojema ter spoznava stvarnost in sebe, ima globlji in naravnejši odnos do narave in družbe, sprejema svojo moško ali žensko vlogo, je spontana, uživa v umetnosti in drugih dobrinah, ni preveč konvencionalna in odvisna od pravil. Taka osebnost se uspešno osredotoči na delo, na reševanje problemov, se pretirano ne ukvarja sama s seboj, lahko živi sama, če je potrebno, sprejema pa tudi družbo, ni bolestno odvisna od drugih. Zrela osebnost je kljub relativni zrelosti po mišljenju in čustvovanju mlada, elastična, in odprta k svetu, k novostim, zato lahko sprejema nova spoznanja, izkušnje, se zna spraševati po smislu dela, življenja, bivanja, borbe, ustvarjanja. Ima socialni čut, zmore sodelovati v skupini ali kolektivu, se podreja normam itd. Dobro razvita in zrela osebnost ima tudi etično podobo, je demokratična in ima tvorni odnos do družbenih vprašanj in pojavov. Take in podobne lastnosti so ugotovili zlasti pri intelektualno bolje razvitih ljudeh, vendar psihologi poudarjajo, da med inteligentnostjo in ustvarjalnostjo ni vedno tesnih zvez.

Psihologi pogosto navajajo, da mora biti ustvarjalna osebnost odprta in občutljiva za okolje, za spremembe, za pojave. Umetnik ali pa tudi znanstvenik

---

[1] E. Fromm: Človek za sebe. Zagreb 1966, str. 86—87.

opazi, doživlja in dojema pojave in stvari, ki mnogih sploh ne zanimajo, ali pa jih ne razumejo, občutijo, registrirajo. Ustvarjalni, zreli, razviti ljudje si v življenju naberejo več izkušenj, spoznanj, žive bolj intenzivno in polno življenje, v sebi imajo bogat svet vrednot, obenem pa so lahko v neprestanem prerajanju, spreminjanju, razvoju. Taki so tudi mladi ljudje, zlasti pa otroci, ki so odprti k svetu (same oči so jih in ušesa), polni so pričakovanj, domišljije, porajajo se nove in nove potrebe, interesi, spoznanja. Vemo, da tudi ustvarjalni ljudje ohranijo to odprtost, tak pristen odnos do stvarnosti, so notranje sproščeni, pristni in človeški, se srečujejo s stiskami, dilemami, protislovji in si prizadevajo za pravo svojo notranjo podobo. Ustvarjalni ljudje imajo ali pa oblikujejo več idej, hitreje najdejo rešitve različnih problemov, so miselno prožnejši in imajo praviloma bogatejši besedni zaklad. Bolj ustvarjalni učenci pišejo boljše, daljše, polnejše, bolj doživete spise, pogosteje uporabljajo vzročno priredje, veznike, osebne zaimke, prispodobe itd.[2]

Za ustvarjalnega človeka je značilno tudi to, da ima čut za novo, enkratno, pomembno, vredno, da v vsem ne sledi drugim, temveč išče svoja pota in rešitve. Ne gre le za odkrivanje ali ustvarjanje popolnoma novega, enkratnega, nenavadnega, ker to v vsakdanjem življenju običajno ne pride v poštev, temveč gre za bolj ali manj posrečene kombinacije, gre za sinteze, za posplošitve, za posrečene metode pri reševanju problemov. Gre tudi za sposobnost predvidevanja, za to, da vemo, kaj bi se utegnilo zgoditi v danih okoliščinah. Gre tudi za sposobnost intelektualne improvizacije, na manjšo odvisnost od utrjenih pravil in tradicij. Ustvarjalna osebnost pri delu, pri umetniškem ali znanstvenem ustvarjanju vztraja, potrpežljivo gradi in oblikuje svoj projekt, svoje ideje, zamisli, dolgo lahko premaguje napore, se lahko osredotoči na problem, na bistvo, se zna odreči bližnjil ugodjem v korist bolj odoadljenim, trajnejšim, vrednejšim. Zreli, ustvarjalni, socialno razviti ljudje imajo tudi smisel za humor, poudarjajo mnogi psihologi, zato se bolj sproščeno lotevajo problemov, imajo zaupanje vase in druge, se čutijo manj ogrožene, so manj zaprti, omejeni, ovirani, dogmatični, laže oblikujejo nove kombinacije, asociacije, odkrivajo finese v vedenju in se bolje prilagajajo družbenim okoliščinam. Za ustvarjalnega človeka je torej potrebna določena stopnja nekonformističnosti, pripravljenosti za tveganje, za iskanje novih poti, sredstev, metod, vsebin in idej. Seveda pa ni nujno, da so ustvarjalni vsi, ki hočejo za vsako ceno biti nekaj posebnega, ki zanikajo tradicionalne vrednote, izgubljajo energijo v konfliktih in zdrahah, v bistvu pa ne ustvarjajo kaj novega, vrednega, pomembnega. Številni primeri naših kulturnih in znanstvenih ustvarjalcev dokazujejo, da prava ustvarjalna osebnost gradi na pozitivnih vrednotah preteklosti, da pa je zazrta v bodočnost, odprta za vse napredno, dostopna za novo, da loči, kaj je vredno in nevredno, pomembno ali nepomembno, kaj je trajno ali začasno, bistveno ali nebistveno, napredno ali nazadnjaško. Za plodno in ustvarjalno delo, življenje, je nujno, da ima človek zaupanje vase, v lastne sposobnosti in sile. Kajti brez elementarnega zaupanja in samozaupanja ter samozavesti ni mogoče ustvarjati, ne ustvarjalno misliti, sodelovati. Zarati tega je bilo v zgodovini in je še tudi danes toliko razpravljanja o svobodi umetniškega, znanstvenega in vsakega drugega ustvarjanja, zaradi tega se porajajo vedno nova

[2] Milan Divjak: Bralna kultura otrok in mladih. Dialogi, 1978/7—8, str. 505—12.

vprašanja o družbenih, političnih in kulturnih okoliščinah in pogojih, ki pospešujejo ali zavirajo ustvarjalnost. Pogosto razpravljamo o razmerju med samoupravljanjem in ustvarjalnostjo (V. Vlahović), o razmerju med politiko in literaturo, med znanostjo in etiko itd. Vse te dileme dokazujejo, kako zapleteni so dejavniki, ki vplivajo na ustvarjalnost in koliko prizadevanj bo še potrebnih, da bi v naših ljudeh množično razvili vse tiste osebnostne lastnosti in obenem ustvarili družbene pogoje za kreativno življenje vseh in vsakogar.[3]

BRALNA KULTURA IN USTVARJALNA OSEBNOST

Morda bi se komu na prvi pogled zdelo čudno in zastarelo, da govorimo v zvezi z ustvarjalnostjo tudi o bralni kulturi, kajti to v naših šolah in v javnem življenju močno zanemarjamo. To v veliki meri velja tudi za druga kulturna področja. Bralno kulturo lahko razumemo le v sklopu celotne ali globalne človeške kulture in kulturnosti, ki je bistvena sestavina ustvarjalne osebnosti. Če opazujemo življenje nekaterih najpomembnejših ustvarjalcev na znanstvenem, kulturnem, političnem itd. področju, ali če se poglobimo v življenje pomembnih ustvarjalcev v preteklosti, bomo zanesljivo ugotovili, da so si razvili visoko stopnjo splošne kulturnosti, zlasti kulturo mišljenja, estetsko, etično ter politično kulturo in kultiviranost. Zaradi tega lahko rečemo, da brez take kultiviranosti ni pravega ustvarjalca, ki bi ustvarjal trajne ali vredne dobrine in vrednote. Tudi vsakdanjega ustvarjalnega ter produktivnega življenja si ne moremo zamišljati brez splošne kulturnosti in kultiviranosti, zlasti če gre za kulturo medčloveških odnosov. Zaradi tega tudi tesno povezujemo kulturo, socializem in samoupravljanje, na tem gradimo tiste okoliščine in pogoje, ki naj bi omogočili kar največjo mero človeške svobode, ustvarjalnosti, integritete človeške osebnosti. Kultiviranost mišljenja, dela, odnosov se jasno kaže ne le pri vrhunskih stvaritvah, temveč tudi v vsakdanjem življenju, pri opravljanju najpreprostejših del. Vprašanje je, kaj lahko k taki splošni kultiviranosti prispeva branje, bralna kultura, posredno pa tudi k človeški ustvarjalnosti.

— V svetu in tudi pri nas vedno več razpravljajo o bralni kulturi, zlasti je bilo pomembno Mednarodno leto knjige, ki je dalo spodbude za številne programe, za raziskovanja branja, bralnih interesov, navad, založniške problematike, veliko so zlasti govorili o pomenu knjige za otroka, o otroški in mladinski literaturi. Pri nas smo dobili nekaj monografij o knjigi, pojavile so se nekatere raziskave, v novejšem času pa smo dobili v okviru SZDL predlog akcij za izboljšanje družbenega in ekonomskega položaja knjige, nov zakon o založništvu itd. Skratka, naša družba posveča vedno večjo pozornost knjigi, vedno globlje se zavedamo njenega pomena in vloge pri oblikovanju splošne kulture. Verjetno pa je vse to še premalo.

— Danes vedno pogosteje govorimo o bralni kulturi, manj pa o bralnih navadah, interesih, tipih. Pogosto tudi govorimo o delovni, samoupravljalski, tehnični, telesni, zdravstveni itd. kulturi. Seveda bi lahko našli še druga področja kulture,

---

[3] Milan Divjak: Otrokova in mladostnikova kreativnost. Otrok in delo ZO Maribor, 1973, str. 73—95.

npr. politično kulturo, prometno kulturo itd., vendar ti primeri zadostujejo. Na eni strani torej ločimo kulturo, ki je družbeni pojav z vsemi institucijami, normativnimi posegi, dogovori, načrti in akcijami, na drugi strani pa kulturnost, ki je stvar posameznika, del njegove osebnosti, njegovega spoznavanja, doživljanja, oblikovanja kulturnih vrednot. Sem zlasti spada bralna kultura ali kulturnost. Za nas je dovolj, če govorimo o bralni kulturi, ker vemo kaj si pod tem pojmom mislimo. Z bralno kulturo je tesno povezana jezikovna in govorna kultura, o kateri so zadnje čase veliko razpravljali naši slavisti, slovenisti. Podobno bi lahko govorili tudi o likovni, glasbeni, filmski in TV kulturi. Vedno pogosteje tudi govorimo o kulturi množičnih medijev, ali tudi o množični kulturi. O teh vprašanjih imamo veliko število raziskav, podatki in ugotovitve pa so dokaj protislovne, zlasti ko gre za vprašanje, kako množična kultura vpliva na mlado generacijo.

— O branju in bralni kulturi lahko razpravljamo s čisto fiziološkega ali vsaj psihofiziološkega stališča, globlje so v ta pojav posegli psihologi, v novejšem času tudi teorija informacij, dokaj zanemarjen pa je pedagoški vidik, čeprav bi bil najpomembnejši — poleg literarnozgodovinskega in estetskega. Vendar pa se pri bralni kulturi vprašamo, kakšne knjige iščejo bralci, zlasti mladi, katere prevladujejo na različnih razvojnih stopnjah, kako se kažejo bralni interesi, kako se povezujejo z drugimi interesi, kakšno mesto ima branje med drugimi dejavnostmi prostega časa, še bolj pa nas zanimajo bralni motivi, torej vprašanje, kaj iščejo in najdejo bralci v določeni vrsti ali zvrsti čtiva, katere psihosocialne in druge potrebe zadovoljujejo z branjem. Ob tem se lahko vprašamo, kakšno vlogo in pomen ima estetsko, pravo literarno, zabavno, informativno in spoznavno ali študijsko branje in to zopet glede na razvojne stopnje, na socialne okoliščine, izobrazbo, spol, poklice itd. Na drugi strani pa ne gre le za vprašanje, kaj mladi ali odrasli bralci berejo, temveč tudi, kako berejo. Gre za to, kakšne tehnike branja uporabljajo, kako znajo brati različne tiske, v koliki meri se znajo poglobiti v bistvo sporočila, kako odkrivajo lepoto jezika, opisov, značilnosti literarnih likov, kako globoko doživljajo estetske, etične in druge vrednote in poročila, kako znajo brati med vrsticami, pred ali za njimi, kako in v koliki meri razumejo različne figure, kako dojemajo preneseni pomen besed, različne strukture, zlasti slogovne značilnosti teksta itd. Pri tem gre tudi za vprašanje ali so mladi ali odrasli bralci sposobni dojeti poezijo, dramatiko, prozo in kako sprejemajo različne zvrsti leposlovja.

— Na vseh razvojnih stopnjah ima lahko knjiga na človeka velik vpliv in mu omogoča oblikovanje kulturnejše, bolj razgledane, miselno sproščene in čustveno bolj razgibane osebnosti, ki je lahko v različnih življenjskih okoliščinah tudi bolj ustvarjalna, delovno produktivna in osebno srečnejša. Otroka, mladostnika ali tudi odraslega zbližuje s stvarnostjo, omogoča pa mu tudi distanco do nje, beg v svet fantazije, subjektivnosti.

— Branje dobrih knjig lahko v veliki meri zadovoljuje človekovo potrebo po svobodi, nevezanosti, sproščenosti, fikciji, bralec se lahko s pomočjo ustreznega čtiva dvigne nad stvarnost, ubeži vsakdanjosti, knjiga mu lahko pomeni kompenzacijo, izravnavo za želje in potrebe, ki niso uresničljive, vzbuja mu nove upe in sanje, odpira mu nova obzorja človeka in sveta. Ob branju se mladi človek zateče v nov in drugačen svet, pozabi lahko, da je telesno ali kako drugače prikrajšan, onemogočen, diskriminiran, omejen. Seveda pa knjiga mladim ne pomeni le izhoda

iz stisk, temveč je praviloma izvor novih, bogatih, polnejših doživetij in spoznanj, pomeni mu razširitev sveta in doživljanja, odkriva mu nove in nove razsežnosti sveta, družbe, medčloveških odnosov. Mladi se prek čtiva identificirajo s številnimi osebnostmi, zaživijo notranje bogatejše in polnejše življenje, postajajo občutljivejši za notranje vzgibe, človeške potrebe, stiske in dileme. In če je dobra ali najboljša knjiga trajna spremljevalka otrokovega razvoja, je velika verjetnost, da ima močan vpliv tudi na oblikovanje otrokove in mladostnikove izrazne moči, na besedni zaklad, na način globino in preciznost izražanja, na izrazno kulturo. To vse bistveno prispeva tudi k medčloveškim odnosom, k primarni in sekundarni socializaciji, k srčni kulturi, k oblikovanju humane osebnosti. Nedvomno ima dobra knjiga veliko preventivno vlogo, če ne gre za čtivo, ki mlade vodi v nepristen, neurejen, surov in agresiven svet, ki ga torej vodijo stran od lepote, pristne realnosti, od družbe in vrednot. In kot dokazuje delo nekaterih psihoterapevtov, ima dobra knjiga tudi pomembno terapevtsko vrednost in pomen.

— Dobra knjiga lahko skupno z drugimi tiski in množičnimi sredstvi obveščanja mladim in tudi odraslim zadovoljuje čisto praktične potrebe po znanju, informiranosti, razgledanosti, zabavi, sprostitvi, pomeni lahko duševno hrano, potrebno za normalni razvoj osebnosti, mladim pa lahko pomaga tudi pri iskanju in oblikovanju vrednostnega sveta, svetovnega nazora, pri poklicnih odločitvah, pri razreševanju odnosov do drugega spola, pri oblikovanju popolnejših in trajnejših idealov. Nedvomno lahko dobra knjiga v mladih spodbuja intelektualno radovednost, interese, jim odpira širša obzorja in poti k vrednejšim in globljim spoznanjem, spodbuja jih lahko k novim iskanjem, dosežkom in uspehom. Bralna kultura je pomembna osnova vsakega učenja, je temelj duševnemu delu in tudi vsakršne produktivnosti in ustvarjalnosti. Nešteto primerov dokazuje, da so znameniti pisatelji, znanstveniki in drugi ustvarjalni ljudje bil praviloma dobri bralci, ljudje z visoko in žlahtno bralno kulturo, da so bili dobri poznavalci literature, da so bili zmožni predelati velike količine informacij, da so globoko doživljali ob poeziji, dramatiki in drugih zvrsteh leposlovja. Tudi preprosti ljudje, ki so ostali ljubitelji knjige, se močno razlikujejo od tistih, ki ne bero, v njih je nekaj več, čutimo njihovo duševno bogastvo, širino, priljudnost, tolerantnost, sposobnosti za opazovanje in dojemanje stvarnosti in za razumevanje človeka.

— Visoko razvita bralna kultura je podlaga za razumevanje, doživljanje in podoživljanje vseh drugih kulturnih vrednot. Gre za povezave med besedno in glasbeno umetnostjo, dramatiko, likovno in filmsko ter TV kulturo. Ljudje, ki bero dobre in kvalitetne knjige globlje razumejo sporočila drugih zvrsti umetnosti, so odprti do sveta nasploh in do kulturnih vrednot posebej, obenem pa globlje doživljajo in razumejo tudi naravo. Toda bralna kultura in splošna kulturnost ki iz nje izvira, omogoča tudi ustvarjalen odnos do sveta in do kulture, daje podlago za kritično motrenje, za analizo in sintezo, zlasti pa omogoča tako ali drugačne stopnje ustvarjalnosti. Ne gre le za to, da so pisatelji praviloma dobri poznavalci leposlovja, da veliko bero, da imajo tanek posluh za izrazne finese, za zvočnost govora in jezika, temveč imajo pravilo posluh tudi za druga področja umetnosti. Takih primerov imamo dovolj med domačimi ustvarjalci. Toda pomembni komponisti, slikarji, arhitekti, filmski in televizijski delavci so pogosto zelo načitani, zelo izobraženi, imajo razvito visoko bralno kulturo. Podobno lahko trdimo tudi o zna-

nih raziskovalcih doma in v tujini, saj ni mogoče ustvarjalno znanstveno raziskovanje brez široke razgledanosti, ki jo daje in omogoča razvita bralna kultura.

— Nedvomno se lahko čudimo, zakaj današnji zobraževalni sistem pri nas tako malo upošteva pomen in vrednost bralne kulture, čeprav si zastavljamo izjemno visoke cilje in želimo zlasti oblikovati kritične in ustvarjalne ljudi. Kritičnih in ustvarjalnih pa tudi ne produktivnih ljudi pa ni brez široke kulture in kulturnosti, brez temeljite izobrazbe. Te pa zopet ne dosežemo brez racionalnih, učinkovitih tehnik in metod učenja. Med te pa sodi zlasti bralna kultura, čeprav se zavedamo velikega pomena praktičnega dela, eksperimenta itd. Že otroke in pozneje mlade je treba navajati na delo s knjigo, odpirati jim je treba nove poti in možnosti. Na tem mestu ni mogoče razčleniti vseh dejavnikov, ki vplivajo na razvoj bralnih interesov, navad, potreb, ni mogoče prikazati vseh psiholoških, sociioloških in pedagoških determinant bralne kulture in širše kulturnosti. Še manj bi lahko zajeli genezo bralne kulture od otroka prek mladostnika do odraslega človeka. Ni treba omenjati, da imamo v svetu celo vrsto posebnih ustanov, ki proučujejo vse različne vidike branja, bralca, bralne kulture, polagoma pa ta spoznanja prodirajo tudi k nam, vendar prepočasi in s premajnih vplivom na našo šolo in kulturno politiko. Bojimo se, da bralna kultura upada, da nasploh beremo manj knjig, drugič dokazujejo nekatere raziskave, da beremo manj kvalitetne knjige in še te površno. V ospredje prodirajo in silijo manj zahtevni množični mediji, ki ne zahtevajo globlje koncentracije, miru, razmišljanja in čustvene razgibanosti in udeleženosti. V otrokovo in mladostnikovo zavest pa silijo površne podobe, porajajo se zmedeni pojmi in predstave o življenju, porajajo se plitve vrednote in pogosto napačna stališča do človeških in družbenih problemov. Nič ne pomaga bogata in kvalitetna knjižna produkcija, če knjiga ne najde sogovornika, odprtega, radovednega, občutljivega in razmišljajočega človeka — bralca. Ustvarjalno, kritično, aktivno branje, ki budi notranje potenciale, zlasti razum in čustva, je še vedno poleg nekaterih drugih okoliščin in pogojev nujna podlaga izobražene in kultivirane osebnosti, ki je lahko v življenju, pri delu, v medčloveških odnosih produktivna in ustvarjalna.

Na ta preprosta in razumljiva toda skoraj pozabljena dejstva smo želeli opozoriti, ko govorimo o človeški ustvarjalnosti, o polnosti življenja, o notranje bogati osebnosti, ker je ravno sedaj mesec knjige, ko iščemo nova pota in možnosti za afirmacijo tega edinstvenega medija, te posode resnice, spoznanj in tudi lepote. Ko razmišljamo o pomenu knjige za človeka in za njegovo ustvarjalnost, se spominjamo na izraze globokega spoštovanja do dobre knjige, ki so jo izražali mnogi izjemni ustvarjalci ali pa tudi preprosti ljudje, ki jim je knjiga pomagala olepšati življenje, zmanjšati obup in trpljenje, mnogim pa je pomagala na poti k boljšemu življenju in k bolj človeškemu ravnanju. Vemo, kdo je v preteklosti sežigal knjige, vemo, kdo je bil proti izobrazbi širokih ljudskih množic, kdo je naklepal zasužnjevanje celih narodov in ljudstev, kdo je bil sovražnik kulture, človeške svobode, kdo je bil poln rasnih, verskih, nacionalnih in drugih predsodkov in zmožen najhujših zločinov, to je bil sovražnik svobode ustvarjanja, mišljenja, čustvovanja. To ni bil človek z visoko bralno kulturo, tudi ne z razvitimi etičnimi lastnostmi in moralnimi dejanji, temveč človek izsprevrženih nagonov, misli, želja in potreb, človek z bolno domišljijo, globoko zagledan v svojo dvomljivo veličino. Kakšno grozljivo nasprotje med tolerantnim, kultiviranim, notranje bogatim in ustvarjalnim

človekom in med nasilnim oblastnim, ozkim in zaslepljenim zatiralcem, ki se boji knjige! In resnično se je lahko boji, saj je simbol resnice in kot je zapisal Božidar Borko »najdragocenejša posoda, kar jih je iznašel človek. Zakaj posoda je namenjena ohranitvi in knjiga je tista, ki hrani in varuje najdragocenejše vrednote človeštva. Ne amfore, v katere so stvari spravljali plodove svoje zemlje in delo svojih rok, ne sarkofagi, ki so vanjo polagali svoje mrliče, nič ni tako trpežno kakor ta posoda duha, narejena iz krhke snovi, a zmožna neugnanega obnavljanja«.[4] Dobra knjiga je plod ustvarjalnega duha, zato ni le popisan papir, terja pa tudi ustvarjalnega bralca, nekoga, ki se odziva njenim globinam in širinam. Le takim ljudem, ki imajo odprte misli in srce, knjiga spregovori in jim daje spodbude za polno in ustvarjalno delo in življenje.

LITERATURA

Alis Majl: Kreativnost u nastavi. Svjetlost, Sarajevo 1968 (274)

Bamberger Richard: Buchpädagogik Wien 1972 (172)

Bamberger R.: Jugendliteratur und Buchpädagogik. Wien—München 1971 (120)

Bamberger R.: Jugendlektüre. Wien 1955 (505)

Bamberger R.: Wie entwickeln wir lebenslange Leseinteressen und Lesegewohnheiten, 1974 (100)

Binder Lucia: (Hrsg.) Erfolg und wirkung der Lektüre. Referate der 6. Tagung des intern. Instituts fur Jugendliteratur. 1970 (Wien) (203)

Divjak Milan: Otrokova in mladostnikova kreativnost. V.: Otrok in delo, ZO Maribor 1973 (73—95)

Divjak Milan: Bralna kultura otrok in mladih. Dialogi, 1978, 7—8, str. 505—512, in št. X. str. 633—637

Dimitrijević Radmilo: Osnovi teorije pismenosti. Beograd 1962 (9—35)

Dječje Stvaralaštvo: IX. Jugoslovenski festival djeteta Šibenik 1969 (223)

Dječje Stvaralaštvo: Dijete i štampa. Zagreb 1974 (169) Materijali savetovanja

Filipović Nikola S.: Vaspitna vrijednost literarnog stvaralaštva mladih. Sarajevo 1968 (192)

Hudales Oskar: Mladost med knjigami. ZO Maribor 1965 (164)

Jurković Viktor: Prvi susreti sa literaturom. Rijeka 1959 (153)

Lukić Stoja: Funkcije sredstava masovnog komuniciranja u životu mladih. Zagreb 1973 (167)

Milarić Vladimir: Dečje jezičko stvaralaštvo. Kulturni centar Novi Sad (1969 (142)

Kulundžić Zvonimir: Zgodovina knjige. DZS Ljubljana 1967 (510)

. . . : Kultura mladih i slobodno vrijeme. V. kolokvij o slob. vremenu mladih, Dubrovnik 1973. Beograd 1975 (261)

Jerbić Velibor: Analiza načina života i korišćenja slobodnog vremena djece i omladine u Zagrebu 1968 g. Zagreb 1970 (197)

Rosandić Dragutin: Problemska, stvaralačka i izborna nastava književnosti. Sarajevo 1975 (216)

Trstenjak Anton: Psihologija umetniškega ustvarjanja. SAZU, Ljubljana 1953 (150)

Trstenjak A.: Psihologija dela. DZS Ljubljana 1951 (202)

---

[4] Božidar Borko: Hvala vam, knjige! V.: Na razpotjih časa. Eseji in feljtoni. ZO Maribor 1962, str. 448.

Kaj je - ob današnji ustvarjalnosti - danes pri nas še najbolj ne - in anti - ustvarjalnega

mag. SLAVKO PODMENIK

Skupna značilnost, ki danes prevladuje v neustvarjalnem (enostranskem, nedokončanem, deformiranem) mišljenju, osveščanju in zavestnem delovanju (in to v vseh oblikah človeške, družbene dejavnosti — od gospodarske, moralne, politične, vzgojne, pravne do znanstvene), je *skrajnji formalizem. Karikirano ga* lahko označimo kot »govorenje pred mišljenjem« ali »brez mišljenja« ali kot »mišljenje, ki se ravna po tem, kar so in ker so ali bodo »rekli drugi« (in ne po tistem, kar je in ker je v stvarnosti). *Bežno* ga lahko *opišemo* kot proces formalističnega abstrahiranja, ki:

(1) simbole (besede, govor) — kot formo mišljenja in zavestnega usmerjanja sleherne tipične človeške dejavnosti — *ne* rabi za izdvajanje posameznosti, sestavin, gibanj in zvez iz pojavne celote (iz vidnih, občutenih, zaznanih pojavov in svojih odnosov z njimi), *da bi* s primerjanjem razlik in skladnosti ter z ostalimi intelektualnimi operacijami logično-empirične analize in z vključevanjem fantazije, intuicije in invencije, prišel do prve (hipotetične) posplošitve, ki jo vsaj z neko mero previdnosti preizkusi in dopolni ob uporabi v stvarnosti . . . in tako dalje, do zadostne sinteze za učinkovito in odgovorno prakso;

(2) temveč uporablja simbole (forme) *tako, da* — ko z abstrakcijo opravi *prvo ali največ še drugo* intelektualno operacijo (razlikovanja — izenačevanja, razčlenjevanja — sestavljanja, izvajanja — navajanja ipd.) — skoči kar v »sintezo«, to je *v posplošitev o celoti,* o »stvari«, o »odnosih«, o »družbi«, o »bistvu« ali »sistemu« ipd., ne glede na zadostno celoto in soodvisnost empiričnih, logičnih in teoretičnih intelektualnih dejavnosti (ki bi jih moral upoštevati, uporabiti) in ne glede na konkretnost oz. celovitost sestavin, procesov in pogojev same »stvari« oz. objektivne stvarnosti (na katero želi in poskuša vplivati). Takšno posplošitev oz. »sintezo« lahkotno »dokazuje« s primeri in podatki, ki jih iz »prakse« izbira po kopitu te svoje posplošitve (v imenu posebnega »čuta« ali »daru« za politiko, za moralo, za filozofijo, za estetiko ipd.) . . . Tako »dokazano« posplošitev potem uporablja za usmerjanje svoje in tuje »prakse«: ko (ker) pa jo v praksi ne more uresničiti, pa poišče nove besede in primere (»dokaze«), za nove takšne posplošitve . . .

Na takšen formalizem v *gospodarski* dejavnosti (in miselnosti) na primer pravkar ponovno opozarja tudi predsedstvo CK ZKS in tisk povzema pod naslovom

»Naša gospodarska politika je zastavljena *presplošno«;* na prvi strani pa kot izhodišče poudarja, da »povsod soglašajo, da gospodarski položaj ni dober, enotni so tudi glede splošnih in ožjih ciljev . . . Vendar so predlogi . . . zelo *splošni* . . .« Lahko bi navedli tudi številne primere, kako to konkretno izgleda v samem gospodarstvu. Zaradi omejenega prostora ne navajam virov, ker jih je preveč, lahko pa jih po potrebi navedem z vsemi potrebnimi podatki.

Kako to izgleda in kakšne so posledice v sferi *gospodarske ustvarjalnosti* lahko prikažemo na primeru inovatorstva pod naslovom »Trnova pot do uveljavitve jemlje voljo«: da po številu prijavljenih izboljšav ali izumov na prebivalca zaostajamo 2,5 krat z Grčijo, 4,3 krat za Bolgarijo, 5 krat za Avstrijo, 7 krat za Češkoslovaško, 19 krat za Japonsko itd. »Res pa je tudi, da strokovnjak razen tehničnega znanja, ki je minljivo, na šolah ne dobi nobenega napotka, kako naj dela in se izobražuje v prihodnje. Tudi sistem ga k temu ne spodbuja. Če si, na primer, prilašča tuje izume, ne bo dobil odpovedi. Mirno bo odslužil svoja leta, se upokojil in bo »zaslužen«. . . Zakaj bi nekaj let vlagal v delo in v ljudi, če lahko enak učinek doseže po bližnjici, na zveznem uradu za cene . . .« itd.

Kako to izgleda *v normativno-pravni* sferi, nam (poleg številnih drugih) dobro ponazori že sam podnaslov iz poročila o varstvu okolja v SRS. »Imamo 153 republiških predpisov o varstvu okolja, zrak pa nič bolj čist«. Hkrati pa nam sâma »kritična« ugotovitev v istem poročilu — da je »skupna *značilnost* skoraj vseh teh *predpisov* njihovo neupoštevanje« — razkriva jedro takšnega formalizma (in neučinkovitosti): z njim namreč prikažejo, kot da je neupoštevanje oz. neuresničevanje značilnost (samih) *predpisov, namesto odgovornosti ljudi,* ki predpisov *nočejo* uresničevati ali pa tistih, ki *sprejemajo takšne* predpise, da jih ni treba ali jih ni mogoče uresničevati (ali obojih, ki so velikokrat eni in isti).

Kako tudi mnogi organizatorji in »reformatorji« same *vzgoje in izobraževanja* (ki izpostavljajo kot glavne smotre »ustvarjalnost, kritičnost, problemskost, dialektičnost« itd. mišljenja in prakse) sploh več ne čutijo praznine oziroma pohabljenosti takšnega mišljenja in delovanja — ne tujega, ne svojega — nam zelo nazorno pokaže povzetek razprave o osnutku zakona o usmerjenem izobraževanju. V podnaslovu se najprej obsoja »nasilna delitev na izobraževanje in usposabljanje«, ki je »še nismo premagali«; potem se »usposabljanje« pripiše šolam oz. izobraževanju »za strokovno manj zahtevna dela«, da se ga zatem lahko opredeli kot »ozko izobraževanje«; na koncu pa se »problem izobraževanja in usposabljanja« »rešuje« s tako formalistično zastavljeno logiko, ki z »novo« kombinacijo besed nadaljuje in utrjuje staro v podnaslovu »kritično obsojeno« delitev na izobraževanje in usposabljanje: tako, da pridobivanje (vzgajanje) intelektualnih sposobnosti (tj. usposabljanje) podreja pridobivanju splošnega znanja (izobraževanju), to je učenju, ki usposablja za posplošeno-formalistično mišljenje . . . Kako bo to izgledalo v stvarnosti, bodo kmalu pokazale zagate oz. protislovja med (posplošenim, splošnim, abstraktnim) učenjem in »usposabljanjem za prakso« v usmerjenem izobraževanju in to toliko bolj, kolikor bolj bo potekalo po takšni logiki.

Kako to izgleda v krogu nekaterih *praktikov-organizatorjev* takšnega usposabljanja in izobraževanja, nam zelo nazorno pojasni »aktualni pogovor« z visokim funkcionarjem s področja *kulture.* Pod debelim naslovom *»Mirujemo, tarnamo, čakamo* na reformo« nam mimogrede predstavi tudi to, kako se lahko s forma-

lističnim sprenevedanjem *zagovarja elitnost* splošnega (abstraktnega) gimnazijskega učenja *v imenu* »usmerjenega izobraževanja«, »večjih sposobnosti«, »samoupravljanja« in celo v imenu kritike »golega obvladovanja in kopičenja znanja.«

Po vsem tem je povsem razumljivo, da na primer *raziskovalec razmer v izobraževanju* med drugim ugotavlja: »Tako smo v šolstvu prišli *do kritične točke* ... da smo *tudi na univerzi* morali ... vedno bolj prilagajati pouk znanju in zmožnostim *čedalje slabšega poprečnega* študenta ... V veliki meri tudi zaradi nenehne družbene zahteve (beri: zahteve takšnih funkcionarjev, staršev in učiteljev — op. S. P.) po večji učinkovitosti izobraževalnega procesa, žal predvsem *količinski, ne pa tudi kakovostni* ...«

Toda *krizo kakovosti,* ki po svoje tudi pogojuje krizo oz. »delitev« med splošnim, gimnazijskim (abstraktnim) učenjem oz. izobraževanjem in posebnim, »strokovnim usposabljanjem« (mehaničnim učenjem) — pravkar ugotavljajo *tudi v sami znanosti* (na primer sociološki, ekonomski, filozofski itd.): da nima (dovolj) stika z prakso, s politiko in zveze med teorijo in empirijo ... V znanosti, kjer je to razmerje med teorijo, empirijo in prakso, med vsebino (izobraževanjem, znanjem) in metodo (sposobnostmi, usposabljanjem) temeljna »naloga«, se bolj očitno kot v dnevnem tisku in politiki pokaže *ne samo, da* se, temveč *tudi kako* se dogaja ta ločitev med temeljnimi sestavinami človekovega dela in mišljenja, ki danes ponovno pomeni »kritično točko«, to je zniževanje ali celo že pomanjkanje učinkovitosti, produktivnosti in odgovornosti (med študenti pa »zniževanje poprečja«). V sociološki znanosti se na primer pokaže, da in kako *s formalistično* (pozitivistično, funkcionalistčno, strukturalistično ipd.) rabo statistike — po formalnih modelih statusne, stratifikacijske teorije — nujno obtičijo pri tistih »znakih statusa«, ki so dovolj očitni in enostavni za formalizirano obdelavo (kot so sama količina oz. »stopnja« znanja po ocenah v spričevalu, starost po letih, višina dohodka in standarda po dinarjih in v količini potrošnih dobrin, stopnja ugleda po »stopnji« ocen v anketah itd.). Ko so tako prišli do izračunov, da je »visoka stopnja« (dejansko količina formalnih znakov) dohodka, ugleda, aspiracij, znanja itd. v »visoki korelaciji« s »stopnjo vpliva« na odločitve (»merjenega« s prav tako formalnimi znaki oz. izjavami, mnenji) — so preskočili v »kvaliteto« in razglasili nosilce tako ugotavljanega vpliva za »napredne družbene sile«; nosilce »nizkih stopenj« takšnih znakov pa za »konzervativne sile« ali celo, da delavskega razreda »ni več« ali vsaj, da »ne moremo vedeti ali je« in »če je, kdo je« itd. ... (Pravkar se vse to spet ponavlja, kot se ponavlja ves formalizem.)

Tako so *skupaj* s takšnim formalističnim in elitističnim konceptom *v politiki* prišli ob »stik« (v nasprotje) z drugim delom oz. konceptom politike (1971—72 leta). Toda: zagata je v tem, da se takšen način mišljenja vedno znova *ponavlja in utrjuje,* ponekod celo tam, kjer so ga svoj čas kritizirali! Kako takšen formalizem izgleda *tudi po novi* ustavi, *po* zakonu o združenem delu on *ob* (oziroma v) zalaganjih za usmerjeno izobraževanje lahko ponazorimo tudi s primeri iz programa za temeljni družboslovni predmet »Samoupravljanje s *temelji marksizma*«, iz programov za družbeno-politično izobraževanje (ali celo »usposabljanje«) in iz učbenikov. Podrobnejše to proučujem na posledicah v načinu mišljenja in dela (študija) pri velikem številu študentov. Ni prostora za opisovanje, zato le omenim najbolj množično in tipično ravnanje: s formalističnim učenjem na pamet (celo samih črk) in prepisovanjem — priti čim prej do »uspeha«, ki je le v formal-

nih ocenah, v diplomi (tudi z brezskrupuloznim in množičnim »bojem« za čim manj izpitnih pogojev, za čim več izpitnih rokov, za čim bolj formalno ocenjevanje.)... Čeprav se sliši kot paradoks, vendar je to hlastanje po formalizmu *dejansko odpor* študentov proti formalističnemu učenju in delu (mladostniško priganjanje do absurda protislovij, ki jih »odrasla družba« ne more rešiti in ki jih mnogi odgovorni »poskušajo rešiti« z absurdi, s formalistično »kritiko« formalizma itd.). Ko, namreč, poskušamo takšno ravnanje študentov pojasniti z »množičnostjo«, ki da jo učitelji ne morejo več obvladovati, pozabljamo vsaj na dvoje: (1) da formalizem obstaja *tudi* tam, kjer *ni* takšne množičnosti; (2) da *je* množičnost izobraževanja nuja (»usoda«), ki pa se ji skušamo *formalistično* izogniti s formalističnimi sprejemnimi izpiti, na katerih otipamo nekaj formalnega znanja, sklicujemo pa se na ugotavljanje »večje sposobnosti« ali celo »nadarjenosti« tistih, ki jih sprejmemo...

*

Res ni mogoče v nekaj letih (recimo od 1972) spremeniti, kaj šele »odpraviti« miselnosti, ki se je oblikovala in utrjevala v deset in več letih pod vplivom »liberalističnega«, pred njim in ob njem pa »etatističnega, administrativnega« reševanja družbenih problemov in usmerjanja družbenega obnašanja s strani mnogih nosilcev politične »moči«. Posebno še, ker vsak tako vpliven način mišljenja in ravnanja (miselnost), izvira iz narave in delitve dela kot temeljne dejavnosti (za pridobivanje temeljnih dobrin, tudi in predvsem »položaja v družbi« itd.), ki oblikuje tudi temeljne sposobnosti in spreminja tudi temeljne potrebe, interese in ves »družben karakter« človeka v množičnem obsegu (celih slojev) ker oziroma še se spreminjajo tudi objektivne značilnosti materialnih sredstev za delo (ki so zato »temeljna materialna produkcijska sila«). To se dogaja tudi če delo za nekoga nima neposredne zveze z materialnimi sredstvi za delo: potem je pač to delo abstraktno, uradniško in intelektualno-rutinsko delo, ki tako ali drugače določa ne samo enostranost v mišljenju, temveč tudi nad- in podrejenost v delovnem in družbenem »položaju«. Predvsem zato je treba tudi še danes in v bodoče pričakovati in upoštevati nujnost in nevarnost *formalistične miselnosti* (ne samo mišljenja).

Na žalost so tudi referati o *ustvarjalnosti* dela in človeka zelo zanemarili (celo v imenu Marxa): (1) soodvisnost med (ne)ustvarjalno *naravo dela* in družbeno (individualizirano, zasebniško ali enakopravno, kolektivno) *delitvijo dela; (2) odvisnost* obeh teh (poleg produktivnosti) temeljnih dimenzij dela *od konkretnih značilnosti sredstev za delo* (kot »temeljne materialne produkcijske sile«, ki hkrati, ko omogoča vplivanje na naravo kot »predmet dela«, *bistveno* vpliva *na naravo in delitev samega dela,* le-ta pa na oblikovanje oz. »socializacijo« ali »kultiviranje« *temeljnih potreb, interesov in sposobnosti,* s katerimi in po katerih ljudje »stopajo v določene, od volje neodvisne družbene odnose«, ki pa jih *»upravljajo«* oziroma »urejajo« s pomočjo mišljenja in zavesti, po tako oblikovanih potrebah, interesih in sposobnostih).

Tako se v referatih »celovita struktura delovnega akta« predstavlja brez splošne omembe, kaj šele konkretne predstavitve strukture in vloge *delitve dela* in njenih odvisnosti *od konkretnih značilnosti* sredstev za delo; zato se »ustvarjalnost«

lahko predstavlja kot neodvisen ali »bistven« pogoj oz. jamstvo »svobode«, to je celote odnosov človeka (do narave in v družbi); ali kot »generično bistvo« človeka ne glede na način delitve dela; celo, kot da sâma ustvarjalnost ali celo »nadarjenost« določa »družbeno bitje« v človeku (družbenost človekovega dela, življenja in »bitja«), kot da »družbeno« pomeni samo civilizirano obliko odnosov ali samo napredne, enakopravne odnose; to pomeni, kot da zasebniški, privatno-lastniški in izkoriščevalski odnosi niso tudi »družbeni« odnosi (med ljudmi, v družbi) ali kot da so takšni odnosi posledica ne (dovolj) ustvarjalnega mišljenja, zavesti in s takšno zavestjo usmerjenega dela (zaradi takšne zavesti) . . .

V enem referatu se sicer ob dimenzijah in pogojih samega mišljenja in zavestnega ravnanja (dela) *enakovredno* opozarja, da je »človek izrazito socialno bitje . . . še posebej zaradi specifično sociološkega dejavnika, da se rodi kot nedonošenec . . . ki ga je morala človeška mati nositi vsaj še enkrat tako dolgo, če naj bi bil enako zrel za življenje, kot drugi višje razviti sesalci . . .« (Torej je *»družben«*, tj. trajen odnos neposredne odvisnosti in sodelovanja nujen že »od samega začetka«). *On tega* je odvisna tudi družbena, trajna in učinkovita »medsebojna *komunikacija* . . . z artikulirano *govorico*, z njo pa *simbolično mišljenje* . . .« (podčrtal S. P.) Vendar se kljub temu izpuščajo naslednja dejstva:

(a) da je materi takšen odnos do otroka omogočala in ga od nje zahtevala delitev dela kot temeljni družbeni odnos, ki je od samega začetka bil temeljni »smisel« takšnega trajnega in neposrednega združevanja (v »družbo«) zaradi doseganja večje varnosti in sploh učinkovitosti s sodelovanjem ljudi zaradi *različnih* zmožnosti, ki pa so se kot intelektualne in »fizične« (starostne, spolne in dr.) razlike razvile že prej (tako kot so se roke »za« prijemanje in izdelovanje orodja razvile prej s plezanjem, pa ne saamo »zaradi« plezanja);

(b) tako in zato se ta otroška doba do zrelosti za življenje tudi še danes podaljšuje pod vplivom produktivnosti, značaja (narave) in delitve dela (s spreminjanjem značilnosti materialnih pogojev, predvsem sredstev za delo), celo do absurdnega podaljševanja v ne-delo in življenje na račun staršev tam, kjer delo staršev povzroča takšne odnose tudi v družini.

V soodvisnosti z delovnimi odnosi (v delitvi dela) se oblikuje *tudi ustvarjalnost:* lahko pomeni vrhunec zadovoljstva *s primitivno-kolektivnim* uveljavljanjem osebnosti (osebnih zmožnosti); lahko pomeni Goethejevsko-Faustovski vrhunec zadovoljstva z delom »*za* ljudstvo«; lahko pomeni vrhunec *zasebniškega* zadovoljstva s konkurenčnim bojem in uspevanjem (*nad* nasprotniki); ali vrhunec zadovoljstva z osebnim uspevanjem in razvojem *v enakopravnem sodelovanju* različnih zvrsti in stopenj ustvarjanja . . .

En referat je opozoril na »zanimivost razmišljanja« o možnostih *negativne vsebine* ustvarjalnosti in v zvezi s tem na »humanost kot temeljno determinantno ustvarjalnosti«, ki pa »se ne razrašča sama po sebi in spontano«. Toda, ker (če) se soodvisnost med ustvarjalnostjo in humanostjo pojmuje po klasični filozofsko-dialektični shemi, po kateri je »bistveno« ali »determinirajoče« lahko »eno samo« — potem se nujno oziroma logično sploh ne išče (in zato ne najde), ali in kako so determinante vseh treh dimenzij dela (produktivnost, delitev oz. družbenost dela in narava oz. omejenost, enostranost ali ustvarjalnost dela) nahajajo v *različnih* značilnostih *skupnega bistvenega* materialnega pogoja, tj. sredstev za delo (bistvene mate-

rialne produkcijske sile«). S takšnim pojmovanjem pa bi lahko tudi formalno-logično in empirčno poiskali in dojeli rešitev tudi za nesporna dejstva o tem, da (in zakaj) ustvarjalnost lahko in dejansko služi tudi ne-in anti-humanim ciljem in intere- (izkoriščevalskim, imperialističnim ipd.); in obratno: da (in zakaj) se lahko in se dejansko dogaja, da se humanost pojavlja in uveljavlja tudi in celo bolj tam, kjer ni še dovolj znanja, sposobnosti in zato tudi ne toliko ustvarjanja in ustvarjalnosti (npr. tam, kjer so kljub temu že dovolj močne in množične potrebe, interesi, vrednote in ravnanja za doslednejše enakopravne odnose — na primer med industrijskimi delavci, bolj kot med velikim delom uradništva in izobraženstva kljub visoki stopnji izobrazbe, usposobljenosti, moči in vpliva). Če pa ne upoštevamo takšnih možnosti in stvarnosti, potem nujno iščemo izhod v vlogi zavesti ali celo samega razuma ali znanja kot povzročitelja humane ali nehumane vsebine in uporabe ustvarjalnosti; ali pa moramo ustvarjalnost opredeljevati samo kot pozitivno in jo formalno izenačevati s humanostjo ali naprednostjo (kljub številnim in očitnim nasprotnim zgodovinskim dejstvom); ali pa moramo iskati vire njene vsebine (usmerjenosti) v prirojenih »močeh« posameznikov ipd. Vsaka takšna logika slej ko prej vodi k (in služi) teoriji elite.

*

Za konec nekaj o konkretni odvisnosti ustvarjalnosti od današnje družbene delitve dela in od določujočega vpliva sredstev za delo. Majhnost slovenskega naroda v tako nagli in vseobsegajoči ekspanziji tehnike oz. sredstev za delo, ki ji majhen narod ne more slediti z ustrezno delitvijo in specializacijo dela znotraj samega sebe, izredno zavira gospodarsko in ostalo ustvarjalnost. Ne samo zato, ker je uvoz licenc cenejši, temveč predvsem zato, ker omejenost na tržno-blagovno povezavo z mednarodno delitvijo dela nujno pospešuje zasebništvo in konkurenčnost v odnosih: toliko bolj, kolikor manj se delitev dela in ustvarjalno sodelovanje razvijata znotraj socialistične jugoslovanske skupnosti (in potem kdo išče izhod v »Sloveniji kot mali socialistični Švici v Srednji Evropi« ali pa samo v »duhovni ustvarjalnosti« ipd.). V znanosti pa takšna majhnost mnoge spodbuja na eni strani k samovšečni preživeli enciklopedičnosti (vsak ustvarjalec mora vedeti vse o vsem — seveda, na splošno, »teoretično«, ker drugače itak ni mogoče); na drugi strani pa k ozki, enostranski specializaciji za »konkretno«, dejansko pa za pozitivistično mišljenje in delo. Ne nazadnje se to izraža tudi v neverjetni vztrajnosti delitve znanstvenih področij na »teoretične« in eksaktne« znanosti.

Tako potem namesto sodelovanja ali »združenega dela« delavcev oziroma raziskovalcev, ki so specializirani za delček skupne celote »predmeta«, skupnega končnega proizvoda, z uporabljanjem skupne sodobne tehnike, tehnologije in metodologije (ki omogočajo in zahtevajo inter- in multi-disciplinarno oz. predmetno sodelovanje, usposabljanje in tudi teoretično povezovanje) — doživljamo še zmerom in pretežno konkurenčni individualizem med »teoretičnimi« misleci o splošnem in na splošno na eni strani in »praktičnimi« podjetneži na drugi strani in med njimi samimi (in to ne samo v znanosti, marsikdaj in marsikje tudi v politiki in drugod). Sem sodijo na primer podatki:

— o padanju ravni izobrazbe v gospodarskih, predvsem proizvodnih delovnih enotah — *hkrati* pa naraščanje ravni izobrazbe in števila ljudi v uradniških službah (in o padanju interesa in vpisa v strokovne šole *ob* navalu v gimnazije »dokler je še čas«) ipd. . . .

— o naraščanju odstotka udeležbe ne-slovenske delovne sile brez kvalifikacije *ob* odstotku odhajanja visoko- in srednje-kvalificirane delovne sile na Zahod (in o *nemoči* naraščajočega uradniškega aparata za zaposlovanje povratnikov itd.) . . .

— o hierarhični organizaciji dela in njenem utrjevanju, vztrajanju, stopnjevanju *ob* in *kljub* določilom ustave in zakona o »združenem delu« . . .

— o ponavljanju splošnih načel in abstraktnih »meril« za delitev »po delu« tudi v vodilnem in intelektualnem delu *ob* vztrajanju in obnavljanju delitve ne glede na kvaliteto, učinke in uspehe dela (*ob* naraščanju dohodkovnih in socialnih razlik na račun tistega dela, v katerem se najbolj uveljavljajo načela in merila »po delu« . . .);

— in tudi podatki o takšni razširjenosti in utrjenosti »osebnih zvez in poznanstev«, to je zasebništva v *imenu* (in s pomočjo) »samoupravljanja« in »družbene lastnine« — da je že nemoralno in smešno to ne početi, *čeprav* je glavni predmet smešnic o naraščanju in obnašanju uradniškega aparata v SIS in drugih »službah« . . .

Seveda je vse to le ena plat, poleg pozitivne, ki jo predstavljajo predvsem objektivne možnosti združevanja in enakopravnega sodelovanja z uporabo in zaradi uporabe sodobnih sredstev za delo in subjektivni napori za takšno delovno in upravljavsko sodelovanje. Pri teh naporih pa nam ne more pomagati formalno opredeljevanje ustvarjalnosti kot »produkcije novega«, kot samo »pozitivne«, ker »destrukcija po definiciji ni ustvarjalna« (tako kot »staro« po definiciji ni »novo« ali kot »negativno« res ni »pozitivno« ipd.). Pomagajo nam lahko le dejstva o tem, da — čeprav je za podrejenega ali uničenega negativna, uničevalna — je ustvarjalnost kot odkrivanje novega in (ali) produkcija novega (še ne odkritega, še ne proizvedenega) lahko tolikšno zadovoljstvo, da se ne meni za trpljenje in uničenje drugih, kot se ne meni za nadrejenost in podrejenost, če oziroma dokler je le-ta pogoj za ustvarjalnost. Zato se za pojmovanjem ustvarjalnosti kot bistvenega ali celo zadostnega pogoja naprednosti oz. humanosti na koncu koncev vedno lahko skriva elitniško in idealistično izhodišče ali težnja. To je danes izredno pomembno zato, ker *izredna moč in obseg formalizma v imenu* marksizma, socializma in samoupravljanja lahko najbolje združuje (vulgarni) materializem z idealizmom kot tudi birokratizem z intelektualizmom (elitništvom), ne glede na dobre namene posameznikov.

Ustvarjalnost v procesu umevanja umetnine

dr. BORUT PIHLER

Izpostavljanje kategorije ustvarjalnosti v procesu našega *umevanja, razumevanja* in pozneje *interpretacije* umetnine, oziroma umetniškega dela, nas napotuje na premislek, kaj ustvarjalnost v procesu umevanja umetnine konkretno pomeni, hkrati pa nas prisiljuje, da premislimo vsaj načelno razliko med ustvarjalnostjo ustvarjalca umetnine in ustvarjalnostjo tistega, ki to umetnino v procesu umevanja estetsko *konkretizira in aktualizira.* Problem sam seveda ni načelne narave, pač pa predstavlja, kar zadeva konkretno zgodovinsko dogajanje ustvarjanja umetniških del in njihovega umevanja ter razumevanja, eno tistih mest, ki se jim estetska misel in misel, ki se znanstveno ukvarja z razumevanjem umetnosti, že ob svojih prvih korakih *ne more izogniti.* Znotraj samih estetskih raziskovanj pomeni določeno tematiziranje tega problema, ali se bo namreč znanstvena misel o umetnosti v svojem početju omejevala na umetniško delo zgolj *kot shematsko strukturo,* se pravi na umetniško delo kot zgolj artefakt umetniškega ustvarjalca oz. umetnika, ali pa bo svojo pozornost posvetila tudi *estetski konkretizaciji umetnine,* katere fundamentalni pogoj je ustvarjalnost tistega, ki umetnino umeva, razumeva in interpretira, *odločitev o tem, kaj umetnina je.* V zgodovini misli o umetnosti se je dogajalo, da se je le-ta omejevala zgolj na področje raziskovanja umetnine kot shematske strukture, medtem ko je estetsko konkretizacijo umetnine *prepuščala umetnosti oz.* literarni kritiki, ki ji je kot neznanstveni misli o *umetnosti dovoljena* večja mera subjektivnosti v *njenem početju.* Umevanje umetnine v njeni estetski konkretizaciji (ki implicira *ustvarjalnost* s strani tistega, ki umetnino gleda, bere, posluša, bi naj bilo v toliki meri obremenjeno z momentom *subjektivnega,* da *mora znanost o umetnosti to področje izključiti iz obsega svojih prizadevanj.*

Problem eksplicite prisoten v delu poljskega filozofa in esteta Romana Ingardna. V svojih začetnih razmišljanjih je Ingarden omejeval področje delovanja literarne znanosti oz. misli o umetnosti zgolj na umetniško delo kot shematsko strukturo, ki je dostopna strogemu znanstvenemu objektiviranju in analizam, medtem ko je problematiko estetske konkretizacije in *ustvarjalnosti,* ki jo ta *konkretizacija zahteva od bralca,* poslušalca, gledalca, *prepustil literarni in umetniški kritiki,* ki se principielno ne potegujeta za *tisto stopnjo objektivnosti in intersubjektivne preverljivosti, kakor ju zahteva znanost o umetnosti.* To je hkrati pomenilo pristanek na predpostavko, da imamo na eni strani *strukturo umetnine,*

ki se jo da *znanstveno objektivirati*, na drugi strani pa *niz najrazličnejših interpretacij*, ki se v svoji subjektivni *poljubnosti* izmikajo zahtevam *znanstvenega pristopa* in s tem hkrati tudi preverjanju ali so ustrezne glede na *predmet, s katerim se ukvarjajo*.

Nadaljnja razmišljanja (predvsem v delu »O spoznavanju literarne umetnine«) so Ingardna privedla do ugotovitve, da pomeni takšno razmejevanje hkrati prepustitev subjektivističnemu pristopu. Ali z drugimi besedami: tudi *ustvarjalna* estetska konkretizacija umetnine je vpeta v določene objektivne koordinate in mora kot taka biti dostopna, če se naj umetnina ne izgubi v subjektivizmu interpretacij, *znanstvenemu premisleku*. To pa hkrati pomeni, da *ustvarjalnost* v procesu umevanja, razumevanja in interpretacije umetnine ni, ne more in ne sme biti poljubno obnašanje subjekta do svojega predmeta, pač pa je resnična *ustvarjalnost* zgolj v primeru, ko je hkrati prepuščanje umetnini, sledenje tistim izzivom, ki jih je umetnik položil v umetnino. To po drugi strani ne pomeni, da je možna samo ena resnična ustvarjalna interpretacija umetnine, pomeni zgolj, da je razpon ustreznih estetskih konkretizacij *omejen*. *Ustvarjalnost v procesu* umevanja umetnine je vedno napotena na strogost umetniške strukture, čeprav se v njej ne izčrpava v celoti, in *je ravno zato ustvarjalnost*. Sledili bomo delu Ingardnovih razmišljanj v že prej omenjenem delu, pozneje pa razvili nekatere temeljne nezadostnosti pri njegovem tematiziranju pojma *ustvarjalnosti* v procesu umevanja umetnine, nezadostnosti, ki so vpete *v fenomenološko razumevanje* tega problema.

V osnovi lahko pri interpretaciji umetniških del tematiziramo dvoje tendenc, sicer navidezno nasprotnih, vendar v principu enakih: *dogmatizem in subjektivizem*. Dogmatske interpretacije temeljijo v prepričanju, da je možna samo *ena* ustrezna oz. pravilna interpretacija umetnine, ki se nam posreči ali ne, medtem ko subjektivizem verjame v možnost prav takšnega števila ustreznih interpretacij, *kolikor je bralcev* oz. interpretov umetnine. Obema naziranjema je po Ingardnu skupno to, *da ne ločujeta* med umetnino kot shematsko *strukturo in možnimi* estetskimi konkretizacijami, ki implicirajo *ustvarjalnost* v procesu umevanja oz. interpretacije.

Da bi lahko dovolj jasno zastavil problem, odgovori Ingarden najprej na vprašanje, kakšen je ontološki status umetnine, hkrati pa opredeli pojem *ustvarjalne* estetske konkretizacije. Literarna umetnina je zanj čisti INTENCIONALNI predmet, ki ima izvor svoje biti u ustvarjalnih aktih zavesti umetnika, njen fizični botni temelj pa leži v napisanem tekstu, sklopu barv, izklesanem kamnu, notnem zapisu. Po naravi svoje biti je torej umetnina heteronomna, ali z drugimi besedami: *ustvarjalec* ji bit podeljuje. Jezik umetnine je intersubjektivno dostopen, sama pa postaja na ta način intersubjektivni INTENCIONALNI predmet. Kot take umetnine ne moremo reducirati na akte zavesti bralca, posluüšalca, gledalca, pač pa je umetniško delo tem aktom transcendentno. To se hkrati izpričuje v dejstvu, da presega umetniško delo možen razpon *aktov pri njegovem estetskem konkretiziranju*. Ta ugotovitev predstavlja pri Ingardnu že prvi korak pri preseganju *psihologističnega* in *subjektivističnega reducionizma*.

Ko se v svojih razmišljanjih omeji Ingarden na problem literarne umetnine, postavi načelno razliko med stavki v literarni umetnini in sodbami v znanstvenem delu. Stavki v literarni umetnini niso prave sodbe kot v znanstvenem delu, pač pa kvazi-sodbe, katerih funkcija je, da nudijo v delu prikazanim predmetom le goli

aspekt realnosti, ne da bi jih hkrati okarakterizirale kot realnost sámo. Svet prikazan v umetnini je po Ingardnu svet *kvazi-realnosti*.

Umetniško delo lahko raziskuje znanstvenik v njegovi shematski strukturi, ali pa njegovo *v ustvarjalnem* estetskem izkustvu aktualizirano konkretizacijo. Pri prvem načinu raziskovanja ugotavlja *določene umetniške vrednote*, če v umetnini obstajajo, v drugem primeru pa *estetske vrednote*, ki temeljijo v umetniških vrednotah, a se vendar od njih bistveno razlikujejo. *Bistvo umetniške vrednote* je v tem, da *so prisotne v določeni umetnini lastnosti, ki so pri konkretizaciji nujen ontični temelj za konstituiranje estetskih kvalitet, ki pa predstavljajo po svoji strani osnovo za določeno estetsko vrednoto*. To hkrati pomeni, da sta ti dve možni stališči pri raziskovanju umetniškega dela neposredno povezani med seboj.

Zanima nas estetska konkretizacija literarne umetnine, ki potrebuje za svoj obstoj *ustvarjalnih aktov* tistega, ki umetnino umeva, razumeva oz. interpretira. Estetsko konkretizacijo umetnine imenuje Ingarden tudi *literarni estetski predmet*, ki je INTENCIONALNI korelat *estetskega doživljanja. Ko torej govorimo o ustvarjalnosti, ki je* prisotna v procesu umevanja umetnine, se pravi v procesu estetske konkretizacije umetnine, smo hkrati napoteni na pojem estetskega doživljaja. Podrobnejši opis tega fenomena na tem mestu in možen, zanimala pa nas bo tista razlika v tematiziranju estetskega doživljaja, ki postavlja na eno stran teorije, ki vztrajajo pri *pasivinem* značaju estetskega doživljanja, in na drugo stran teorije, ki so v stanju dojeti *ustvarjalnost* v procesu umevanja umetnine, ali z *drugimi besedami*: teorije, ki vztrajajo pri *aktivnem značaju estetskega doživljaja*.

Drugi tip teorij postavlja načelno razliko med umetnino kot fizičnim, psihičnim ali psihofizičnim predmetom in ustvarjalno estetsko konkretizacijo le-te oziroma estetskim doživljajem, katerega intencionalni korelat, kot bi to rekel Ingarden, je estetska konkretizacija. Trditev, da estetski predmet ni realni predmet, dokazuje vsaka literarna ali druga umetnina, ki ni niti fizični, psihični ali psihofizični predmet. Med fizične stvari spadajo knjige, natisnjeni listi papirja, kos marmorja. Knjiga ni literarna umetnina, ampak samo sredstvo, realna podlaga, ki nudi umetnini trdno, relativno nespremenljivo realno osnovo in preko le-te je umetnina dostopna bralcu. Psihična stanja in doživljaji pa so samo akti branja, ki se nanašajo na določeno literarno delo, ga imajo za objekt in niso sáma literarna umetnina.

Estetski doživljaj se začne takrat, ko začnemo zapuščati realnost fizičnega objekta. Če smo pri umetnini preveč pozorni zgolj na njeno materialno podlago, na primer na kos marmorja, iz katerega je izklesana miloška Venera (primer je Ingardnov), to ovira ustvarjalni razvoj estetskega doživljanja, katerega INTENCIONALNI korelat je miloška Venera kot estetski predmet. Če hočemo priti do estetske konkretizacije, *do ustvarjalnega odnosa* pri umevanju umetnine, moramo na nek način zapustiti oz. pozabiti kos marmorja, ki je fizična podlaga umetnini. V procesu umevanja, razumevanja in interpretacije umetnine mora biti estetski opazovalec v ustvarjalnem odnosu do svojega objekta, če hoče doseči ustrezno estetsko konkretizacijo. Proces estetskega *konkretiziranja* umetnine je dolg in zapleten, odvisen od razpona in kompliciranosti umetnine sáme. Na tem mestu nas ne zanima toliko kompleksnost tega procesa, zanima nas predvsem moment *ustvarjalnosti* v tem procesu in poskus opredelitve narave te *ustvarjalnosti*. Ni namreč samoumevna. Ko gre za umetniška dela spoštljive preteklosti, si namreč lahko upravičeno postavimo vprašanje, le kakšna *ustvarjalnost* je potrebna, ko gledam

mojstrovine velikih antičnih kiparjev, Rubensove slike, ko prebiram Balzacove romane, poslušam Mozarta ali Bachova dela. *Ustvarjalci* so vendar zgolj ti velikani evropskega umetniškega duha in tisto, kar lahko storimo, je zgolj, da jim pozorno in spoštljivo prisluhnemo, da jih z občudovanjem gledamo, kar se da zvesto prebiramo. Pustimo vendar to našo *ustvarjalnost* v procesu umevanja umetnine, saj je toliko kot nič primerjana *z ustvarjalnostjo* genija.

Že prej smo ob primeru miloške Venere delno naznačili pojem *ustvarjalnosti*, za katerega nam gre, pojem, ki ga radikalizira z vso svojo pojavnostjo sodobna umetnost od impresionizma dalje. Samoumevnost estetskega predmeta izginja (naj omenimo, da je ta samoumevnost estetskega predmeta tudi pri klasični umetnosti zgolj privid): abstraktno slikarstvo, informel, atonalna glasba, poezija, ki že dolgo časa ni več petje slavcev, skulpture Henrya Moore-a. Ostanimo pri Moore-u, saj so njegove skulpture najneposredneje primerljive z miloško Venero. Seveda skozi problem, ki nas zanima: *ustvarjalnost* v procesu umevanja umetnine. Ali je kakšna razlika v našem ustvarjalnem odnosu do estetskega predmeta, ko opazujemo namesto velike antične umetnine »Ležečo figuro« Henryja Moore-a, ki prav tako predstavlja, če jo pozorno pogledamo, ženski akt. Je razlika in ni razlike. Razlika je v tem, da je samoumevnost estetskega predmeta, ki pri miloški Veneri stopa v ospredje, *tu radikalno* potisnjena v ozadje, in sicer na tak način, da bi prav lahko nepoučen gledalec kakšen Mooreov artefakt, če bi naletel nanj v neobljudeni ali pa tudi obljudeni naravi, zamenjal za zanimivo ali celo nezanimivo naravno gmoto. To se miloški Veneri nikakor ne bi moglo zgoditi: to je umetnina, rečemo na prvi pogled, in bi jo lahko zamenjali kvečjemu, seveda če ne bi bila brez obeh rok, za živo utelešenje boginje. Podobno se nam lahko dogaja na področju glasbe, slikarstva, poezije. Sodobno atonalno glasbo lahko nepoučeni zamenjamo za brezsmiselni hrup, pesem za besedno in črkovno zmešnjavo, sliko za brezsmiselni splet črt in barv. Kot čisti objekt nam je sodobna umetnost nerazumljiva (dejansko nam je kot čisti objekt nerazumljiva tudi stara dobra umetnost). Zato toliko razlag, pristopov, kritik. Z eno besedo, sodobna umetnost je, kot navadno rečemo, problematična. In zakaj je problematična? *Kot objekt na sebi ne*, problematična postaja, ko jo poskušamo *umeti, razumeti, oziroma interpretirati*. Enostavno se nam upre, ni tako prozorna kot klasična umetnost niti tako vabljiva. Zdi se nam, da zahteva od nas preveč, da bi jo lahko ustrezno razumeli. In kaj zahteva od nas? Nič drugega kot klasična umetnost: *ustvarjalnost v procesu umevanja umetnine*. Razlika je zgolj v tem, da je *ustvarjalnost v procesu umevanja umetnine* pri moderni umetnosti zahtevana na radikalen način; ali z drugimi besedami: tisto, kar klasična umetnost zahteva *implicitno in posredno*, da bi bila ustrezno dojeta, je tu postavljeno v eksplicitni obliki: *brez ustvarjalnosti v procesu umevanja umetnine ni nikakršnega umevanja umetnine*. Če se nam zdi, da je umevanje, razumevanje in interpretacija klasičnih del preteklosti lažje delo in zahteva manj *ustvarjalnosti*, pomeni to zgolj *da od resnice umetnosti nismo dojeli drugega kot njen videz*.

Ko pride do našega aktivnega, *ustvarjalnega* odnosa do umetnine, pričenjajo izginjati razlike med figuralnim in nefiguralnim likovnim pristopom, tonalno in atonalno glasbo, staro in novo poezijo. Razlika je vezana na sredstva predstavitve, *medtem ko ostaja resnica*, se pravi *tisto, po čemer je umetnost umetnost, resnica umetnosti ena sama, ustvarjalnost v procesu umevanja umetnine ne njeno eno in*

vse, čeprav bistveno konstituens. Ujet pa je subjekt ustvarjalnosti v procesu umevanja umetnine v konkreten zgodovinski svet, ki širi in oži možnosti našega *ustvarjalnega* umevanja; zato vedno nove interpretacije umetniških del, živa sedanjost velikih umetnin preteklosti v naši sodobnosti. Ne zato, ker so vrednote Shakespearovih del večne, zgolj zaradi novih zgodovinskih možnosti našega *ustvarjalnega* odnosa do Shakespearea nas veliki dramatik neposredno nagovarja in govori o nas samih.

Tematiziranje vpetosti ustvarjalnega subjekta umevanja v zgodovinski svet, razkriva fenomenološki pristop kot ujet v meščanskem svetu in njegovih zgodovinskih predpostavkah, možnosti marksistične estetike v svetu socializma pa se razpirajo skozi *spreminjanje smisla,* ki ga meščanske *interpretacije* najdevajo v umetnini. Takšno spreminjanje je v našem kontekstu neposredno napoteno na ‚poiesis'. Možnosti revolucionarne estetike so utemeljene v *možnosti* misliti spreminjevalno ‚praxis' kot *‚poiesis'* in *ustvarjalno ‚poiesis' kot ‚praxis'*. Tako presega *ustvarjalnost* v procesu umevanja umetnine področje zgolj umetniškega in postaja tudi *kot estetski odnos do sveta spreminjanje tega sveta samega.*

Delo, ustvarjalnost in umetnost*

dr. VOJAN RUS

Ustvarjalnost je izgubljeni ključ filozofije in njenega razumevanja umetnosti. Samo jasnejši pojem ustvarjalnosti lahko odpre dolgo pot plodnega zbližanja filozofije in umetnosti, združevanja umetnosti in sodobne družbe. Poglobljeni pojem ustvarjalnosti seveda še ni sama ta pot niti njen konec, ampak je le njen začetek.

Teoretski vakuum glede ustvarjalnosti je vzrok precejšnje nemoči večjega dela filozofije. Filozofija je večkrat utemeljeno tožila o zunanjih ovirah za uveljavljanje nje same in umetnosti (groba lastniška in politična moč, zanemarjenje duhovnih vrednot). Vendar del filozofije pogosto ne vidi svojih lastnih neizrabljenih teoretskih možnosti.

Ob vprašanju ustvarjalnosti se utrne misel, da velik del dosedanje filozofije ni prodrl do svojega predmeta in da torej ta del filozofije ne pozna samega sebe. Že dolgo je očitno, da je glavni predmet in cilj filozofije človek. Ker pa se večina filozofije ni bavila zavestno, eksplicitno z jedrom človeka — z ustvarjalnostjo — se ni zavedala bistva svojega glavnega predmeta. Izjeme so znane in redke: delno Hegel in Aristotel, Marx in Dewey.

Filozofija torej tudi zaradi lastnih teoretskih slabosti ni zasejala v duhovnost človeštva tiste glavne klice — zavesti o ustvarjalnosti — ki bi lahko začela duhovno razjedati vladajočo moč predmetnosti, lastnine, oblasti in odtujenosti nasploh.

Druga stran te filozofske praznine (glede ustvarjalnosti) je metafizičnost, nedialektičnost filozofije (točneje: nezadostna dialektičnost, saj je absolutna nedialektičnost misli nemogoča). Ustvarjalnost je najbolj izrazita človeška dialektičnost, in ker velik del filozofije ni zajel ustvarjalnosti, tudi ni imel teoretične snovi in moči, da prevladuje lastno in družbeno nedialektičnost, odtujenost, razrednost in oblastništvo.

Zato si je metafizična filozofija podredila pojem ustvarjalnosti, namesto da bi se zgodilo prav obratno. Čeprav ima filozofska metafizičnost močne družbene korenine pa ima, kot rečeno, tudi pomembne lastne vzroke, npr. v teoretski pozabi in zatemnitvi ustvarjalnosti.

---

* Referat je objavljen v obliki kot je bil prebran na simpoziju.

Že Hegel je utemeljeno uvidel bistvo vsake filozofsko-metafizične metode v tem, da se absolutizira kakršnakoli abstrakcija (materialistična ali idealistična).

Dosedanje duhovno nasilje filozofije nad ustvarjalnostjo in umetnostjo je njuno izrazito večplastnost poskušalo osiromašiti in podrediti različnim absolutiziranim kategorijam: ali samo mimezisu ali samo razumu-umu ali samo spoznanju ali samo intuiciji ali samo inspiraciji ali samo spontanosti in naravi ali samo formi ali samo vsebini ali samo čustvu ali čutnosti ali samo svetovni harmoniji in ideji ali samo stvari itd.

To nasilje metafizičnih pojmov je bilo posebno neprimerno prav za umetnost, ki je ustvarjalnost višje stopnje, saj je vsaka umetnina zrasla na osnovi nižjih ustvarjalnosti in je torej razumljiva šele v živem, širšem kompleksu družbe in človeka, ki zajema več ožjih ustvarjalnih in naravnih kompleksov.

Zato lahko rečemo, da je dosedanja filozofija v glavnem zaostajala za umetnostjo, da je zavirala njun razmah. Dosedanja filozofija je še bolj utrjevala tiste predsodke v družbi, ki niso bili ugodni niti za umetnost niti za ustvarjalnost nasploh (na primer, da morata biti samo pasivni odsev danosti ali samo konstrukcija harmoničnosti ipd.).

Zato je nov, odprt in nedogmatičen pogled filozofije in estetike na umetnost — osvobojen dosedanjih trdih abstrakcij — lahko za samo filozofijo izredno zdravilen: le-ta lahko doživlja renesanso iz nerazvite dialektike (metafizike) v bolj razvito dialektiko tudi, če izpraša svojo vest po pogledu na duhovno mnogostranost umetnosti.

Šele filozofska estetika, ki se sooča z umetnostjo brez apriornih predsodkov, lahko dojame jedro svojega predmeta — človekovo umetniško ustvarjalnost — in s tem razvije dialektiko dostojno epohe. Šele taka filozofija bo lahko iz duhovne ovire umetnosti in ustvarjalnosti postala njihov delovni sodelavec in spodbujevalec. To ne pomeni, da bi lahko filozofija in estetika umetnost in ustvarjalnost povzročili ali vodili, ampak da ustvarjata zanju ugodno duhovno in družbeno klimo z vplivom na umetnostno kritiko, splošno vzgojo in kulturno politiko.

Nikjer ni jasnejši blagodejni učinek umetnosti na filozofijo, kot pri Kantu. Kant, ki je človekovo duhovnost v svoji »kritični« gnoseologiji in etiki močno zožil, ker je vse podredil razumu in umu, je dosegel nedvomno vrh svoje in enega od vrhov dotedanje evropske filozofije in zlasti estetike, ko se je trudil (čeprav ni vedno uspel), da se njegova estetika odpre živi umetnini in je ne zapre v abstrakcijo. V svoji »Kritiki presojevalne moči« (zlasti § 49) Kant opredeli umetniški duh (»genij«) kot intenzivno enotnost in kot plodno dialektično igro vseh duševnih moči: pojma, spoznanja, zamisli, predstavnosti, fantazije, čustvenosti, naravnega duševnega materiala in iskustva, čutnosti. Morpurgo-Taliabue pa utemeljeno posploši ta zakoniti pozivni vpliv umetnosti na filozofijo, ko pokaže, da so v dolgi zgodovini filozofije tudi najbolj abstrakcionistične smeri ob umetnosti priznale ne le enostavno identičnost, ampak »enotno sintezo različnih elementov«.

Kako silovito je filozofija zaostala zaradi pojmovnih praznin okrog ustvarjalnosti, pokaže tudi primerjava s psihologijo.

Filozofija še danes pogosto niha med dvema zastarelima metafizičnima enostranskostima: a) da je ustvarjalnost creatio ex nihilo in b) ali da je nemočen podaljšek kakšnega drugega principa: narave, čistega uma ipd.

Psihologija, ki se je vsaj delno otresla metafizičnega balasta filozofije in se bolj neposredno srečala z izkustvom ustvarjalnosti, je obdelala tudi znaten del zapuščene filozofske tematike, ko je odkrila pomembna notranja nasprotja ustvarjalnosti, npr. med njeno neposrednostjo in posrednostjo; med potrebo po redu in neredu; združevanje kultiviranega in primitivnega, radikalnega in konservativnega; težnje k formiranju in razgrajevanju form itd.

Filozofija bo zamudništvo glede ustvarjalnosti lažje prebrodila s pomočjo psihologije. Vendar je od psihologije nemogoče zahtevati, da pojasni tiste temeljne izvore ustvarjalnosti, brez katerih ni mogoče prodreti do celostnih korenin posebnosti umetnosti.

Duševnost je res za človeka in za ustvarjalnost najpomembnejša, ni pa edina. Toda bistva in vloge duševnih sestavin ustvarjalnosti nikakor ne moremo pojasniti, dokler jih ne postavimo v gibljivo in odprto celoto človeka. Gibljivo žarišče te celote je delo. Zato se ni mogoče izogniti metodološki filozofski zahtevi, da ustvarjalnost in umetnost postavimo tudi v človekovo celoto in v njeno žarišče — delo.

To ponovno filozofsko postavljanje ustvarjalnosti v izkustveno celoto človeka, zlasti v človeško delovnost in družbenost (sintetično združevanje družbenih in duševnih sestavin ustvarjalnosti ustreza njihovi dejanski združenosti v delu), zahteva tudi prekoračitev meja psihologije in duševnosti. V njunem ožjem izključnem okviru se namreč zgubi samo merilo ustvarjalnosti. Na primer, nekatere teorije vidijo ustvarjalnost že v sami divergentnosti od družbene povprečnosti, v nekomformizmu, originalnosti ipd. Očitno izkustvo pa pokaže, da sta lahko nekomformizem in originalnost (ki res porabljata ustvarjalne moči: fantazijo, zamišljanje, tehniko itd.) bodisi človeško dobra ali zla, bodisi človeško graditeljska ali rušilna. Zato merilo človeške ustvarjalnosti ne more biti že gola prisotnost nekaterih njenih dejanskih duševnih kompleksov (npr. nekomformizem, fantazija), ampak v to merilo vedno vstopajo tudi dejanski učinki psihičnega (izvirnosti, nekomformizma itd.) na dejansko celoto človeka. Šele če nekomformizem, originalnost, fantazija, sinteza itd. proizvajajo človeške vrednote, gre za pravo človeško ustvarjalnost: že po definiciji ustvarjalnost, ki ruši humano celoto človeka, gotovo ni več prava človeška ustvarjalnost.

II.

Številne človekove aktivnosti so zelo podobne živalskim in zato seveda niso značilne samo za človeka. Za ustvarjalno delo tudi ni značilna samo prisotnost razumnosti (umnosti) in smotrnosti, saj imajo smotre tudi živali. Obenem pa je jasno, da je izredno ozka dejavnost milijonov ljudi v industriji očitno izgubila precej značilnosti celovitega dela, čeprav jih vodijo najvišji znanstveni dosežki razuma in uma.

Bistva dela in ustvarjalnosti ne moremo odkriti torej s tem, da pokažemo samo na zavestnost, smotrnost ali samo na nek konkreten človeški proizvod in na dejavnost, ki ga je rodila, saj taka dejavnost lahko zgublja karakter ustvarjalnosti. Šele z analizo dosedanjih empiričnih človeških dejavnosti lahko izluščimo tisto

celovito strukturo, ki je bistvena za ustvarjalno delo, če z izrazom »delo« označimo najbolj značilno in samo človeško dejavnost.

Jasno je na primer, da imamo v metalurgiji ali v tekstilni proizvodnji lahko zelo različne dejavnosti ali delavnosti: ali obrtniško dejavnost, ali manufakturno ali strojno dejavnost ali celo dejavnost na tekočem traku ali avtomatizirano proizvodnjo. Produkt je lahko isti — žebelj, platno. Katera od različnih dejavnosti v isti stroki proizvodnje je bila najbolj človeška, pokaže šele taka analiza, ki vzame kot merilo možno celoto človeka in se vpraša, koliko določena oblika dejavnosti s tem prispeva k človeški polnosti. Iščemo torej splošno strukturo dejavnosti, ki je najbolj humana; to strukturo pa imenujemo neodtujeno delo ali neodtujeno produkcijo. (Odtujeno delo nastaja iz neodtujenega in tudi najbolj odtujeno produkcijo lahko razodtujimo). Ta splošna struktura dela ali produkcije (po Marxu »splošni zakon produkcije«) se pojavlja predvsem v dveh povezanih podstrukturah:

1. notranja struktura vsakega delovnega akta,
2. strukturni odnos več delovnih aktov.

Zadržali se bomo samo ob prvi podstrukturi.

Obe ti dve podstrukturi sta sestavini splošnega zakona produkcije. Ta je prisoten — v večji ali manjši meri — tako v notranjosti materialne proizvodnje kot v umetnosti, morali, znanosti, politiki in drugih vrstah produkcije. Na vseh teh področjih je možna ustvarjalnost. Le-ta je toliko intenzivnejša, kolikor bolj se izrazito uveljavlja celovita struktura dela in usiha, če usiha in razpada celovita struktura dela in če vodenijo njene bistvene sestavine, kot so: potreba, zamišljanje, delovna moč itd.

Povsem nemogoče je razumeti bistvo ustvarjalnosti in umetnosti, če ne vidimo, da je nujno zgodovinsko rojstno mesto prav v razviti strukturi dela, produkcije.

Dosedanje smeri so bistvo umetnosti in ustvarjalnosti toliko bolj dušile, kolikor bolj so teoretično razsekale strukturo splošnega zakona produkcije, kolikor bolj so abstrahirale in absolutizirale samo njene posamične sestavine ali podsestavine: ali samo zamisel in fantazijo ali samo razum ali samo predmet dela itd.

Od obeh podstruktur dela je najbolj temeljna prva — struktura delovnega akta. Druga podstruktura, odnos več delovnih aktov, izhaja iz prve podstrukture. Toda brez te druge podstrukture ni mogoče odkriti neponovljive družbene umetnosti in morale in njunega izvora.

Za celovito strukturo delovnega akta ja značilna tudi izrazita razvitost in prepletenost naslednjih sestavin: zavestna potreba, zamisel, delovna moč, delovna akcija, sredstvo in predmet dela, proizvod in zadovoljitev potrebe.

Proizvodnja je najbolj človečna, kadar posamični proizvajalec združuje v svoji osebi vse te sestavine. Umetnost in vsaka ustvarjalnost je možna samo v obliki dejanj, ki združujejo vse te sestavine. Le-te pa imajo v umetnosti zelo specifične vsebine in oblike in jih nikakor ne smemo enačiti s sestavinami materialne proizvodnje.

Zgodovinsko zvezo materialne produkcije, ustvarjalnosti in umetnosti bi lahko pokazali takole: že desettisočletja zelo intenzivno iz poljedelstva in obrtniške proizvodnje raste — v vseh delih sveta — bogata ljudska umetnost. To se dogaja tudi v mestih antične Grčije in renesančne Italije. Lahko bi pokazali na naslednjo

presenetljivo podobnost: kritični idealist Kant v umetnosti najde isto kot dialektični materialist Marx v delu. Oba odkrijeta zelo podobne sestavine človeške ustvarjalne dejavnosti, naj gre za materialno proizvodnji ali umetnost (Kant: kritika presojevalne moči, § 43; Marx, Kapital I., Lj. 1961. str. 202.).

Vendar bi lahko kdo upravičeno ugovarjal, da še tako pogosta zgodovinska istočasnost materialne produkcije in umetnosti ni dokaz njune vzročne povezanosti.

To zgodovinsko vzročno povezanost materialne produkcije, dela in umetnosti pa lahko ugotovimo na temelju bogatega zgodovinskega izkustva, če se poglobimo v celovito strukturo dela, ki jo najdemo v umetnosti in drugod. Ustvarjalnost se namreč množično pojavlja že tisočletja v materialni produkciji in v umetnosti, ki so ju izvajale milijarde predindustrijskih poljedelcev, nomadov in lovcev ter obrtnikov; skupna struktura materialne proizvodnje in umetnosti je glavni zgodovinski izvor in vzrok umetnosti.

Teh trditev seveda ni mogoče tukaj podrobno dokazovati, ampak jih bom kratko ilustriral samo na strukturnem odnosu zamisli z drugimi sestavinami delovnega akta; poudarjam, da je to samo en presek ustvarjalnosti.

Zamisel ni edina bistvena, je pa najbolj značilna, je osrednja oblikovalna sestavina ustvarjalnosti. Ena od največjih praznin in enostranskosti v dosedanjih razlagah ustvarjalnosti je v tem, da njeno psihično jedro zožijo ali samo na pojem in spoznanje ter apriornost ali samo na smotrnost ali samo na inspiracijo, intuicijo ali samo na domišljijo.

Vsi ti psihični procesi — spoznanje, intuicija, fantazija itd., ti so res sestavni del vsake ustvarjalnosti in tudi umetnosti. Toda ti procesi so v ustvarjalnosti — in tudi v umetnosti — vedno najbolj oblikovani in vodeni po zamišljanju. Vsi ti procesi lahko sodelujejo v ustvarjalnosti samo če so po zamišljanju temeljito predelani, samo če jih oblikuje in usmerja zamišljanje.

Zamišljanje ima predvsem (ne edino) zaslugo, da je ustvarjalnost proizvajanje nečesa kozmično bistveno novega, da je ustvarjalnost največji vzpon človeka nad vso dano, primarno naravno predmetnost, nad danost, da proizvodnja poraja predmete, ki jih vse vesoljne naravne zakonitosti ne bi mogle proizvesti. Zamišljanje omogoča, da sta delo in ustvarjalnost postavljanje takih predmetov, ki jih ne določajo samo pretekli in sedanji vzroki, ampak predvsem prihodnji vzroki. Ta moč zamišljanja se je že zdavnaj razvila v materialni proizvodnji in je bila glavni vzrok nastajanj umetnosti iz nje kot dinamične, produktivne negacije materialne proizvodnje.

Ustvarjalno moč zamišljanja lahko prikažemo tako, da jo primerjamo s fantazijo ali intuicijo, ki naj bi bile po mnenju nekaterih edini izvor ustvarjalnosti. Običajna domišljija res povezuje čutne, predstavne in pojmovne sestavine v nove sklope, kakršnih ni v svetovni danosti. Toda to golo povezovanje v običajni domišljiji še ni utemeljeno na bistvenih lastnostih sestavin. Zato se gole domišljijske zveze, zlasti preveč čutno predstavne, ne morejo same, brez dozorevanja do zamisli, uresničiti in opredmetiti v proizvod, v umetnino. Enostavno bi lahko rekli, da brez oblikovalne moči zamišljanja nastane iz bujne fantazije, intuicije in inspiracije prej mrtvo rojen spaček, kot zdrav otrok.

Kot rečeno, to ne pomeni, da bi bili ustvarjalnost in umetnost možni brez fantazije, intuicije in čustvenosti. Gre le za naslednji odnos: samo če zamišljanje te-

meljito pojmovno — sintetično — pregnete čutno-pojmovno zmes običajne fantazije, vsakodnevne intuicije in inspiracije, le-te lahko tako poveže z ustrezno akcijo, s tehniko, z ustreznimi sredstvi in predmeti, da nastane nov proizvod. Šele zamišljanje vzpostavi med željo, spoznanjem in fantazijo na eni in med roko, dletom in kamnom na drugi strani take bistvene odnose, da se pojavi ali kamnit steber ali kip.

Tu bi vnesel majhen popravek v referat, ki ste ga dobili. Navedeni primer glede fantazije in inspiracije (kot da so lahko mrtvorojeni otroci) ni vsklajen s celoto referata.

Fantazija, intuicija in čustvenost so, kot je v referatu rečeno, vedno aktivni dejavniki nastanka umetnine in so vedno tudi predpogoj in spodbuda za zamišljanje, ki je zato tudi posledica in ne samo creatio ex nihilo. Toda glede na nujnost izoblikovanja umetnine bi bili običajna čustvenost in fantazija res samo lep, bleščeč oblak, ki se trenutno pojavi in zgine, če ne bi bili izoblikovani po umetniški zamisli. Šele po njej postaneta običajna domišljija in čustvenost aktualen izvor umetniškega ustvarjanja.

Zamisel torej ni edina umetniška in produkcijska moč. Je pa glavni oblikovalni dejavnik, medtem ko druge duhovne in telesne sestavine predstavljajo ali neposredne glavne akcijsko-energetske moči umetnosti (čustvo, strast, telesna moč) ali pa njene posredne spodbujevalce (fantazija, zavestna potreba, motivi).

O oblikovalni vlogi zamisli pa govorimo v naslednjem smislu. Nikakor ni mogoče razumeti zamisli — kot so menili racionalisti in za njimi iracionalisti — kot nekakšno uniformistično, pritlikavo umirjenost, ki samo brzda razigrano čustvenost, fantazijo in intuicijo. Prav narobe: šele če sta čustvenost in fantazija kultivirani z zamišljanjem, šele če sta se sami preoblikovali in povzpeli do združitve z zamislijo, postaneta potencialno brezkončno dinamični, brezkončno kozmično odprti in lahko konstruirata novo skoraj brez svetovnih predmetnih meja. Samo predelane in povezane z zamislijo se lahko umetniška fantazija, predstavnost in čustvenost umetniško dotikajo z brezkončnostjo sveta. Glavne meje umetnosti postanejo tedaj človekove lastne moči in ne dana predmetnost: nobeno področje človeka in sveta ji ni več absolutno nedotakljivo. V organski zveji z zamišljanjem se čustvenost in domišljija ne zgube, ampak bogate.

Kot vse druge sestavine umetniškega dejanja, je tudi umetniška zamisel zelo posebna. Močno se loči od znanstvene ali proizvodno-tehnične zamisli. Le-te so lahko zelo precizne in pojmovno čiste tako da so ustrezni proizvodi že v prvotnih zamislih oblikovani vse do podrobnosti.

V nasprotju s tem pa je praviloma temeljna in začetna zamisel nekega romana ali slike samo približna, porozna in ohlapna. S tem pa specifična umetniška zamisel pušča dovolj prostora v dve smeri: 1) delnim zamislim, zamislim o delih te iste umetnine, ki se izoblikujejo pogosto šele v procesu umetniškega dela; 2) dovolj prostora za predstavno-čutne sestavine in za fantazijske sestavine, ki so nujne za specifični umetniški izraz, saj šele z njimi umetnina deluje intenzivno čustveno.

Zamisel ima torej tudi v umetnosti oblikovalno, povezovalno vlogo. Vendar je njena vloga v umetnosti bolj skromna kot v znanosti ali materialni proizvodnji, ker je delež čustvenih, fantazijskih in predstavno-čutnih sestavin v umetnini bistveno večji kot v znanstvenem odkritju ali v materialno-tehničnem proizvodu.

Umetnina je torej izrazita duhovna celovitost, saj je komplementarna združitev miselnih, čustvenih, fantazijskih in predstavno-čutnih sestavin.

Zamisel ima kot material pojme. Zamisel je táko novo povezovanje pojmov, ki prerašča vse naravno dane povezave. Ko človeštvo dozori — in to se je zgodilo že zdavnaj — do ravni zamišljanja in pojmovanja, nastanejo v njem bistveni premiki. Ko se na primer prebijemo do pojma barvitosti ali trdote — ki jih seveda nima nobena žival — se zavemo, da nam kot materija za kip ali hišo ali sliko lahko služi katerakoli od svetovnih materij, ki imajo zadostno trdnost ali barvitost. In še več: ko se pojavi zamišljanje, se zavemo teoretično brezkončno možnih kombinacij takih barvitih ali trdih snovi. In še več: zavemo se, da so možne brezkončne kombinacije kombinacij snovi, torej tudi takih in tistih, ki še ne obstoje in ki so šele možne. Šele zamišljanje in produkcija torej spodbudita fantazijo, inspiracijo, predstavnost in čustvenost, da se odločno odtrgajo od odvisnosti naravni danosti in da si jo skupaj podrede. Zamišljanje in pojmovanje se zavedata, da gre pri ustvarjanju za kombinacijo bistvenosti (trdote, barvitosti, likovnosti itd.) in ne za konkretne pojavne oblike teh bistvenosti. Zato lahko vstopi, po posredovanju zamisli, v konkretni materialni ali umetniški produkt katerakoli od neštetih podobnih pojavnih oblik trdote, likovnosti itd., in njihovih povezav. Čutne sestavine, ki so pogosto prisotne v predstavah, pogojnih refleksih, v fantaziji in intuicijah, pa so vedno vezane na dane predmete, dokler jih te vezanosti ne osvobodi pojmovanje in zamišljanje.

Ker pa je zamišljanje sposobno neprestane samoakumulacije in uresničevanja v praktično brezkončnem bogastvu predmetov, ki so čutno dostopni drugim ljudem, spodbuja s svojo produkcijo vse nove potrebe, čustva in novo domišljanje.

Ker je zamišljanje taka moč sinteze, ki se je osvobodila vezanosti na dano, lahko tudi sebe — iz sebe same — sintetično gradi v bolj kompleksne zamisli. Zato se je lahko v preteklosti zamišljanje, ki se je bavilo najprej z materialno proizvodnjo, z lastno močjo spremenilo v umetniško zamisel, ki je bistveno višja od materialno-proizvodne zamisli. V tem je ena od iskanih zgodovinsko-vzročnih zvez vseh oblik produkcije — od materialne do umetniške. Upam, da smo s tem nakazali, da je splošna narava zamišljanja in vseh sestavin dela tista temeljna vzročna zveza, ki združuje umetnost in ostalo proizvodnjo. Zato lahko zamišljanje ali potreba najdeta pot iz katerekoli druge produkcije v umetnost.

Šele z ugotovitvijo te splošne vzročne zveze lahko teoretsko utemeljimo avtonomnost umetnosti in izvirnost umetnika; iz te zveze torej ne sledi, kot se zdi, podrejenost, ampak samostojnost umetnosti. Šele ko ugotovimo, da je zamišljanje in struktura dela povezava, s katero splošni zakon produkcije povezuje umetnost z materialno proizvodnjo, moralo, politiko, filozofijo in znanostjo, ne moremo več umetnosti podrejati drugim področjem družbenega dela.

Če se zavemo, da je zamišljanje in struktura dela jedro vseh vrst produkcije — in tudi umetnosti — ne bomo mogli več reči (kot je trdila večina idealističnih in materialističnh estetik), da je umetnost samo intuitivni ali samo pojmovno-spoznavni odsev (odraz) ali samo fantazijski odsev (odraz) nečesa zunanjega danega (pa naj bo to dano ekonomska osnova ali materialna stvarnost ali platonistična ideja ali husserlovska bistva ali Heideggerjeva bit). Zamišljanje in struktura dela pogojujeta umetnost kot izrazito *posebno*, avtonomno ustvarjanje, čeprav je del toka celotnega družbenega ustvarjanja.

Marksisti vidijo (npr. Marx v Kapitalu, v Ekonomsko-filozofskih rokopisih) zgodovinski temelj in vzrok umetnosti v delu kot zamišljajski ustvarjalnosti. Ta ima brezkončno možnost sintetiziranja. Zato dosledni marksisti nikoli ne bodo mogli reči, da je naloga umetnosti samo odražati danost in ne bodo nikoli mogli umetnost predpisovati — eno samo metodo, eno samo umetniško smer in stil. Iz filozofske predpostavke dela bodo mogli edinole dosledno izvajati, da je lahko takih umetniških metod, stilov in smeri v principu neskončno mnogo. Če je umetnost posebno ustvarjanje, potem ima obenem nalogo in neskončno možnosti, da je na svojem posebnem področju ustvarjalno neodvisna in da gradi na svoj način nekaj novega, kar je prav zaradi te svojskosti specifičen prispevek človečnosti in prav zaradi nje ne more biti utilitaristično ponavljanje ali podaljševanje družbene ali vzgojne ali naravne ali verske ali politične danosti (umetnost pa s svojo specifičnostjo daje splošno duhovno spodbudo vsem naštetim vidikom človeka in družbe).

Umetnost ne veže z drugimi vrstami dela samo zamišljanje, temveč vsa celovita struktura dela. Umetnina nastane samo tedaj, če se umetniško čustvo, intuicija, zamisel prebijejo do specifičnega proizvoda preko drugih sestavin, ki so avtonomne in skupne vsem vrstam dela, čeprav so v vsaki vrsti zelo specifične. Umetnina očitno ne more nastati ob še tako veličastnih čustvih, zamišljanjih in fantazijah, če se ne uresničujejo s specifično umetniško dejavnostjo, ki teče nujno preko nekih čutnih sredstev in uporablja pri tem določeno tehniko in če ta dejavnost ne izoblikuje posebne umetniške predmetnosti (osebnih doživetij, družbenokulturnih izkustev itd.) v neponovljiv izraz, v umetnino. V umetnosti se torej vedno, toda zelo specifično in individualno pojavlja splošni zakon produkcije, splošna strukturna veriga: zavestna potreba, zamišljanje, delovna akcija, predmet in sredstvo dela, ki je značilna za vsako celovito delo, z vso produkcijo.

Ker morajo vse umetnine — pa naj se pojavljajo v še tako različnih oblikah — izpolniti celovito strukturo delovnega akta, je prekratka in preskromna sicer izvirna Crocejeva enačba: intuicija-ekspresija. Znano je, da se mora umetnik od začetne intuicije trdo prebijati skozi vrsto posrednih faz, ki pripeljejo do končnega izraza (ekspresije), do umetnine; le-ta je vedno posledica strukturiranega delovnega akta.

Če je umetnost celovito ustvarjalno delo, ji že po tej definiciji moramo priznati samostojnost kot vsakemu drugemu področju ustvarjalnega dela, saj je celovito delo le tisto, ki proizvaja svoje, novo. Umetnost bi bila lahko podrejena, le če ne bi bila ustvarjalnost.

Posebna ustvarjalna naloga umetnosti je jasna šele v možni celoti človeštva in njegovega samoustvarjanja. Šele v tej celoti je razvidno tisto posebno obče, ki veže zelo različne umetnosti in ki jih vse skupaj razlikuje od ostalih vrst ustvarjalnosti. Človek z materialno proizvodnjo in z znanostjo osvobaja podrejenosti naravi in si ustvarja prosti čas, ki je glavni prostor za umetnost. Le-ta pa se pojavi kot komplementarno in višje ustvarjanje človeške celovitosti. Umetnost kot celota najintenzivnejše razvija človeško duhovnost v posamezniku in v odnosih med ljudmi, ker s kultiviranimi in materializiranimi figurativno-predstavnimi izrazi najintenzivneje prenaša med ljudmi sintezo čustvenosti, fantazije in miselnosti (ta sinteza = duh). Ker ima umetnost tako funkcijo v človeški celoti, so njena

sredstva, njene metode, oblike in njeni predmeti »praktično« brezkončni. Umetnost ni niti tako vezana na materialno predmetnost in telesne potrebe kot materialna proizvodnja in ni tako vezana na konkretne družbene situacije, kot so morala, politika in znanost. Umetniška ustvarjalnost ne sintetizira samo pojmov (kot znanost, ki jim strogo podreja intuicijo, predstave in figure). Umetnost sintetizira zelo svobodno — vendar strogo na način celovitega, neodtujenega dela — tako miselnost kot predstavnost — figurativnost, fantazijo, čustvenost in čutnost.

Zato je v ostrem protislovju z naravo umetnosti trditi, da bo prava socialistična in humanstična umetnost samo tista, ki bo uporabljala samo eno, npr. samo realistično metodo. Nobeno področje človeškega dela, ustvarjalnosti ne vsebuje tako bogatih možnosti glede uporabe različnih metod (stilov, sredstev, tem itd.) kot prav umetnost, ki lahko spodbudi in poveže na način produkcije vse glavne duhovne sestavine človeka.

III.

Soočimo ustvarjalnost in umetnost še s problemi sodobnega človeštva!

Potem, ko smo ugotovili bistveno strukturo dela in ustvarjalnosti, lahko z gotovostjo trdimo, da objektivna možna vloga umetnosti in ustvarjalnosti v dobi znanosti, industrializacije, specializacije in avtomatizacije ne pada, ampak silovito in usodno raste.

Gre seveda za veliko objektivno vlogo umetnosti kot možnosti, da zadosti vse večjim objektivnim potrebam sodobne družbe, ne pa za njeno že uresničeno delovanje v tem smislu.

Zavestna gojitev ustvarjalnosti je sodobnemu svetu vse bolj objektivno potrebna, ne glede na to koliko je svet to že subjektivno dojel, operacionaliziral in ne glede na to koliko temu nasprotujejo še močne težnje odtujevanja. Ker je lahko eden od pomembnih in množičnih spodbujevalcev ustvarjalnosti, je umetnost ena od sestavin možnega izhoda iz tako vsestranske krize rasti, v kakršni se človeštvo še nikoli ni znašlo. Vprašanje umetnosti ni več povezano samo z zabavo množic ali z življenjem zaprte elite, ampak z najbolj resnimi družbenimi vprašanji našega časa. Strojna, specializirana, znanstvena in avtomatizirana proizvodnja je tako povečala proizvodnost in prosti čas, da se ji ni mogoče popolnoma odreči. Na drugi strani pa je jasno, da bi družba, ki bi vzpodbujala samo tak tip proizvodnje kot izključno obliko človeškega življenja, že čez nekaj stoletij zavozila v popolno dekadenco človeka. Ozko specializirana proizvodnja, ki je obenem še razredno odtujena veliki večini ljudi, ne bo mogla nikoli sama vzpodbuditi možne celovitosti množičnega posameznika. Te celovitosti pa tudi ne moremo zagotoviti s povsem nerealistično vrnitvijo v predindustrijsko dobo in proizvodnjo. Zato ostane edina možnost, da iščemo nova področja za množično ustvarjalno delo. Le-to je tako zlito z dosedanjim razvojem temeljnih potencialov človeka, da je med človeškim človekom in ustvarjalnostjo tako rekoč enačaj.

Najširše možnosti za sodobno množično ustvarjalnost bi dala družba, ki je v skrajni liniji samoupravna socialistična asociacija, saj taka družba zahteva, da se mase spremenijo v množico oseb — subjektov, katerih ustvarjalnost ni zaprta prav v nobeno področje.

Taka družba ni samo edina realna možnost za sodobni vsestranski razvoj človeka, ampak tudi edina možnost trajnejše odstranitve tistih silovitih koncentracij politične, gospodarske in vojne moči v rokah ozkih skupin, ki odražajo celo človeštvo. Toda šele množice vsestransko razvitih posameznikov so sposobne sodelovati v družbenem in mednarodnem odločanju, v resnični vsebinski demokraciji in izločiti trajne možnosti za kakršnekoli monopole moči. Nesporen zgodovinski dokaz, da so vsi normalni ljudje sposobni ustvarjalnosti in vsestranskosti in zato družbeno odločati, nam je dala analiza splošne strukture dela, tudi tistega, ki so ga množice opravljale že tisočletja. Vsi ljudje so sposobni ustvarjati in zato tudi upravljati.

Umetnost ni in ne bo edini vir ustvarjalnosti. Vendar mora dobiti v projektu sodobne demokratične in humane družbe bistveno večji delež kot v kapitalizmu. Umetnost bi lahko dobila v industrijski in postindustrijski dobi nezamenljivo vlogo v razvoju možne sodobne ustvarjalnosti, ki se ne more več dovolj razmahniti v materialni proizvodnji, je pa vedno bolj potrebna kot trajni vir sodobnega normalnega celovitega človeka ter za reševanje najtežjih družbenih dilem našega časa.

Čeprav sama umetnost ne rešuje neposredno nobenega drugega družbenega vprašanja, ima nezamenljivo funkcijo v širokem spodbujanju ustvarjalnih sil, ker je s svojo figurativno izraznostjo in z neskončnimi možnostmi izrazov množicam bolj dostopna kot znanost. Umetnost duhovno kultivira družbo z visoko povprečno koncentracijo duševnih moči v nastanku, proizvodnji in porabi enega proizvoda (umetnine).

Ko govorimo o neposredni zvezi ustvarjalnosti in umetnosti s človeško celovitostjo, moramo poudariti, da človeške celovitosti in sreče ni možno predvidevati kot nekakšne absolutne harmonije in dokončne odstranitve človeških nasprotij. Lahko odstranimo razredna nasprotja. Vendar bo tudi vsestranski človek prihodnosti vedno človek nasprotij in sprememb, dilem in naporov, užitkov in bolečin. Ko govorimo o prihodnji možni optimalni vlogi umetnosti, nikakor ne predpostavljamo, da bi lahko postala kdaj sodelavec absolutne harmonije in nekritičnega optimizma, ali da bi umetnost in ustvarjalnost lahko kdaj obstajali brez naporov in dilem. Od umetnosti in morale lahko pričakujemo le to, da bosta prihodnja protislovja, spremembe in napore bolj kultivirale in bolj osmislile kot v kapitalizmu. Človekova ustvarjalna moč lahko svojega nosilca — kot kaže zgodovina — ali vzdigne ali uničuje. Prava človekova ustvarjalnost je logično le tista, ki ustvarja človeka.

Umetnostna animacija in deprofesionalizacija umetnosti

MOJCA VOGELNIK

Reintegracija umetniškega ustvarjanja v vsakdanje življenje človeških skupnosti kot pogoj za celovito osvobajanje človeka; organizirano in načrtno vključevanje aktivne umetnosti v življenjske procese ljudi

(teze)

1. Ko uporabljamo besedo »umetnost«, smo pod vplivom njene uporabe v meščanskem smislu in nam pomeni ločeno področje življenja. Predstavlja nam tudi nadaljnje ločitve: na tiste, ki jim je proizvajanje umetnosti poseben in specializiran poklic; pa na druge, za katere je umetnost ločena od aktivnega delovanja in jim predstavlja nakup in potrošnjo — večinoma brezdelno uživanje. Pa še nadaljnje delitve na mnoga posebna področja — slikarstvo, kiparstvo, ples in arhitekturo, književnost, glasbo itd.

2. Vse te ločitve in oddelitve so posledica delitve dela in so razredne delitve. V svojem bistvu je umetniško ustvarjanje — tako kot vsako drugo ustvarjanje — splošna lastnost vseh ljudi in je v zgodovinskih obdobjih vedno večje specializacije kot družbena funkcija poklicno pripadala samo nekolicini ljudi. Ker drugi ljudje umetnosti aktivno niso razvijali, je veljalo splošno mnenje, da je umetniška ustvarjalnost človekov poseben naravni dar; da ni niti vsakemu človeku lastna niti potrebna. Kar pa ne zmanjšuje resnice, da ima vsakdo v svoji naravi zasnove za vse vrste umetniških dejavnosti in da so predsodki, sprevrnjeno splošno mnenje in pomanjkanje družbene vzpodbude neposredni vzroki za neobstajanje široke aktivne umetniške dejavnosti med ljudmi.

3. Osnovni razlog, ki zadržuje danes tako potrebno osvoboditev umetnosti in njeno vrnitev v vsakdanje življenje ljudi, je obstoj umetnosti kot posebnega poklica, ki prinaša življenjska sredstva vrsti ljudi, ki jo poklicno ustvarjajo. Ti ljudje svoje življenje posvečajo umetnosti, se v njej enostransko razvijajo in izpopolnjujejo do take oblikovne dovršenosti, ki je navaden človek brez podobne vadbe in urjenja ne bi mogel doseči. Ta visoka izpopolnjenost niti najmanj ni posledica genialnega navdiha; pač pa je rezultat znanja in izurjenosti. Lahko bi jo dosegel vsakdo — čeprav na svoj oseben in neprimerljiv način.

4. Osnovni zakoni umetniškega ustvarjanja sploh niso nekaj, česar bi se morali ljudje učiti — saj jim je izhodišče organski sestav narave in človeka — človekova občutljivost, zavestnost in namenskost, delovna načrtnost in potreba po skladnem in lepem oblikovanju sveta in življenja. Najbrž sploh ni prav pojma »umetnost« omejevati samo na ozko klasično pojmovanje umetnostnih zvrsti — glasbe, plesa, literature, likovnosti, itd. Pojem umetnosti se veže na pojem čim večje iskrenosti, lepote, celovitosti, polnosti in vsestranskosti na raznih področjih človekovega delovanja. Zato princip animacijskih metod ni v učenju različnih umetnostnih zvrsti in tehnik; to je t. im. »via negativa« — osvobajanje možganskih zavrtosti in fizičnih blokov, ki si jih je človek ustvaril iz predsodkov in kot obrambne mehanizacije. Ovirajo ga pri svobodnem ustvarjanju, pri razmišljanju in tudi pri osebnem čustvovanju.

Razprava III

Manca Košir

Lotila bi se samo enega od problemov, ki se mi kaže tudi v tej razpravi, v nekaterih naših knjigah, ki so izšle, v nekaterih dokumentih. Tistim, ki hodimo na te simpozije, sem ga že večkrat povedala, pa ga bom še enkrat, ker se mi zdi, da ponavljanje ne škodi.

V svoji odmevni knjigi o kulturi v samoupravni družbi z naslovom *Odmevi* (Mladinska knjiga, Lj., 1978) je Jože Volfand vprašal: »Umetnost (naj) postane vse manj stvar specializiranih posameznikov, temveč ustvarjalno življenje vseh. Kakšno teoretično in družbenopolitično, samoupravno aktivnost spodbuja to spoznanje v jasno usmerjeni kulturni politiki samoupravne socialistične družbe?« (str. 19).

V jasno usmerjeni kulturni politiki samoupravne socialistične družbe ta ugotovitev spodbuja naslednjo teoretično aktivnost: »Reintegracijo umetniškega ustvarjanja v vsakdanje življenje človeških skupnosti kot *pogoj* (podčrtala M. K.) za celovito osvobajanje človeka«, saj je vendarle jasno, da je »v svojem bistvu umetniško ustvarjanje — tako kot vsako drugo ustvarjanje — splošna lastnost vseh ljudi . . in da ima *vsakdo* (podčrtala M. K.) v svoji naravi zasnove za *vse vrste* (podčrtala M. K.) umetniških dejavnosti«, iz česar logično in po mnenju avtorice teh »avtentičnih marksističnih« misli sledi, da »osnovni zakoni umetniškega ustvarjanja sploh niso nekaj, česar bi se morali ljudje učiti — saj jim je izhodišče organski sestav narave in človeka«. (Mojca Vogelnik: Teze referata za simpozij »Ustvarjalnost in človekov svet«, str. 1 in 2.)

Prepričana sem, da je Vogelnikova to svojo teorijo (ki sploh ni samo njena, saj je izgovarjana še iz mnogo ust pri nas in v svetu) zastavila v vizionarski veri pravega komunizma. Zaradi predstave, da bo v komunizmu vsak Rafael, se je posmehoval že »obžalovanja vreden primer« (Marx) Max Stirner. A sta ga Marx in Engels v *Nemški ideologiji* brž utišala, saj sta jasno povedala, da nima vsak Rafaela v sebi. Tega mu ne more dati niti komunistična družba, ki gradi na enakih *možnostih* in *pogojih* življenja in dela, ne pa na *naravno* enakih človekovih lastnostih. Zato je stvar komunistične revolucije, da ustvari take pogoje, da »naj bi imel vsak, *v katerem tiči kak Rafael* (podčrtala M. K.), možnost, da se neovirano izobrazi.« (*MEID II*, str. 258)

Marx in Engels sta torej že pred 139 leti vedela, da ni vsak že po naravi umetnik in da tudi tisti, ki ima v sebi Rafaela, potrebuje izobrazbo. Da mi danes tega ne vemo, sta še najmanj kriva očeta marksizma. Iščemo odgovore na nadaljevanje Volfandovega vprašanja. Kakšno družbenopolitično, samoupravno aktivnost spodbuja spoznanje o umetnosti kot naravni danosti slehernika v jasno usmerjeni kulturni politiki samoupravne socialistične družbe?

Prvič. »Organizirano in načrtno vključevanje aktivne umetnosti v življenjske procese ljudi« (M. Vogelnik, Teze . . . str. 1), kar osebno zelo podpiram, dokler se to vključevanje ne sprevrže v posiljevanje tudi tistih, ki jih umetniško udejstvovanje sploh ne zanima (mislim, da se bodo taki »autseiderji« našli celo v komunizmu — historično je namreč dokazano, da se še nikoli v človeški zgodovini niso prav vsi člani hoteli umetniško udinjati) ali pa v posiljevanje onih, ki jih sicer določena veja zanima, si želijo ukvarjanja z njo, druga pač ne, ker zanjo sploh nimajo talenta. (Moja malenkost je na svoji koži čutila delovanje gesla »vsi smo vsestranski umetniki«. Posluha žal nimam, a so me že od otroških let tlačili v vse mogoče pevske zborčke, dokler me končno niso prepričali, da je ta pevski naravni dar tudi v mojih pljučih. Rezultat? Samozavestno sem celo nastopila na avdiciji za oddajo pokaži kaj znaš. Strokovnjaki so se zgrozili, ko so zaslišali moje amuzikalno hropenje. Od sramu sem se skoraj v zemljo pogreznila. Od takrat naprej tudi v stranišču in kopalnici ne prepevam več, čeprav sem to pred dejavnim prepričanjem o božjem daru prepevanja z veseljem počela).

Drugič. V udejanjanje amaterske kulture kot »predvsem delavskega prepevanja, igranja, nastopanja, prebujanja, bobnanja« (Volfand, str. 29) in vulgarnega spraševanja: »Kaj je pomembneje, kaj je večji kulturni dogodek — izid pesniške zbirke v nakladi 500 izvodov ali *odločitev* delavskega sveta . . ., da bo *razpravljal* o kulturnem življenju delavcev in nato tudi nekaj modrega odločil.« (Volfand, str. 35.)

Tretjič. V odrivanje umetnosti iz delovnega časa v prosti čas, saj je »prosti čas glavni prostor za umetnost« (Vojan Rus, referat Delo, ustvarjalnost in umetnost, str. 11). Da so nekateri naši vrhunski pesniki in pisatelji v rednem delovnem času knjižničarji ali kolporterji, na primer, se zatorej ne gre čuditi.

Čemu je še po 139 letih teorija o Rafaelu, vrojenem v slehernem človeku, prisotna v tako teoretsko in praktično napredni in izvirni družbi kot je naša?

Iz dobre vere, kot sem že rekla, »da sta samo ta ljubezen in smisel za izraze duha resnična kulturnost, ki je verjetno ni mogoče doseči s kopičenjem znanja, marveč jo je mogoče samo obujati z umetnostjo in z nevsiljivimi opozorili na njeno dragocenost« (Josip Vidmar, Zapiski o kulturi 79/2, Delo, Lj. 1979). Da je torej »samo človek s pravim odnosom do duha in njegovih lepotij (to je do umetnosti, op. M. K.) resnično kulturen.« (Vidmar, Zapiski . . ./1) Mislimo namreč, da umetnost »duhovno kultivira družbo s tako koncentracijo duševnih moči, kot nobena druga dejavnost« (Vojan Rus, referat, str. 14). Naš plemenit namen pa je, da bi bili prav vsi člani samoupravne socialistične Jugoslavije kulturni in srečni državljani. Namen ni sporen. Sporna je samo taka fetišizacija umetnosti, ki predpostavlja umetnost kot edino možno obliko izkazovanja človekove kreativnosti, celovitosti, edino možno udejanjanje človekovih univerzalnih zmožnosti.

Ko glasujemo za defetišizacijo umetnosti, ne zanikujemo umetnosti, pač pa zanikujemo njeno smrt na način umetniškega življenja vseh. In trdim, da so lahko kreativne tudi druge produkcije, ne samo umetniška, ki je le ena izmed njih. In pravim, naj le vsi pišejo pesmice in slikajo slike, kdor si to želi, čeprav nima Rafaela v sebi, a menim, da mora biti *kvaliteta umetniških izdelkov vendarle družbeno ugotovljiva.*

In predvsem sem prepričana, da se družba ne osvobaja z »organiziranim in načrtnim vključevanjem aktivne umetnosti v življenjske procese ljudi«, kot je zapisala Vogelnikova, temveč s *spreminjanjem načina produkcije.* Zato, da bomo nekega dne vzpostavili asociacijo svobodnih proizvajalcev, v kateri bo svoboda posameznika pogoj za svobodo vseh, kot pravi Marx. Čisto na koncu pa plašna misel: kaj pa če o umetnosti nekateri razmišljajo in delajo tako prav zato, da jim ne bi bilo treba stopiti v svet produkcije in to predvsem materialne produkcije, ki kliče po spremembi svojega načina in vzpostavitvi drugačnih produkcijskih odnosov, kot smo jim vse prevečkrat priča danes in tukaj? Kajti *»če izhajaš iz produkcije, se moraš brigati za dejanske produkcijske pogoje in produktivno dejavnost ljudi.* (podčrtal M. K.)« (Karl Marx: *Nemška ideologija, MEID II,* str. 350)

Anton Omerza

Navezal bi svoje misli na oba referata tovariša Trstenjaka. Ustvarjalnostti se skušam dotakniti s pojmi: komunikacija, zavest, samoupravljanje, razvoj družbe.

Človek se stalno povezuje z zunanjim svetom. Svoj notranji svet dopolnjuje s predstavami ter s podzavestnimi zapisi, s tem pa spreminja samega sebe. To spreminjanje je toliko bolj intenzivno, kolikor bolj izostrena so njegova čutila v celoti in kolikor bolj je razgibano njegovo ustvarjalno delo. S stalnim mišljenjem in s polnjenjem podzavesti si človek ustvarja svoj notranji svet, ki je njegova individualna različica stvarnega, objektivnega zunanjega sveta. Pri procesu dela se s človekom hkrati dogajata dve stvari. Prvič, proces spreminjanja njegovega notranjega sveta, to je samega sebe, in drugič, proces povezovanja ali komuniciranja z zunanjim svetom; povezovanje z neživim, neodzivnim svetom stvari, predmetov, povezovanje z živim svetom rastlin in živali ter preko govorice povezovanje z notranjim svetom drugih ljudi. V komuniciranju, povezovanju med ljudmi predstavlja govorica le semantično kodo, preko katere se povezujeta dva notranja, subjektivna svetova. Govorica je v tem pogledu istočasno vsebina in proces povezovanja med dvema subjektivnima svetovoma. Velikokrat naletimo na to, da se dva pogovarjata, uporabljata iste izraze, a se ne razumeta. Pod enim in istim izrazom si vsak predstavlja nekaj drugega. Za enim izrazom se skrivata dva različna notranja svetova, dve različni notranji govorici. Prav zato je klen in jedrnat jezik pogoj za sporazumevanje in povezovanje, in v tej smeri naj gojimo izobraževanje z namenom, da celostno dvignemo kulturno raven naših ljudi.

Proces dela, ustvarjalnosti, pa temelji na znanju kot na ravni človekove zavesti. Z isto stopnjo znanja ter z negativno ravnijo zavesti je namreč človek lahko prav tako dober uničevalec, kot je s pozitivno stopnjo zavesti lahko dober graditelj. Pomemben je torej predznak stopnje zavesti — ali uničevanje ali graditev! To se

pravi, da odnos med znanjem, vrednostjo človeka in zavestjo lahko izrazimo v potencialni vrednosti človeka, ki jo predstavlja njegova potencialna energija, sestavljena iz znanja na eksponent zavesti. Proces razvoja zavesti pa gre po spiralnih stopnjah: zavedanja sebe, zavedanja naravnih zakonov, zavedanja zakonov družbe, zavedanja kozmosa in ne vem več, kakšne stopnje zavedanja bodo se prišle.

V procesu socialističnega samoupravljanja je povezovanje dvojne narave; delavec, njegovo znanje in delovanje v zvezi z osebnim delom ter samoupravljalec in njegovo znanje in delovanje v zvezi s samoupravnim soodločanjem. Tako nastane iz delavcev — posameznikov nov organizem, organizem delavcev — samoupravljavcev. Iz individualnih zavesti posameznikov nastaja kolektivna zavest samoupravnega organizma; to pa je že nova kakovost zavesti na spiralni lestvici razvoja zavesti. Torej naj težimo za tem, da v človeku hkrati razvijamo pozitivno individualno zavest in kolektivno samoupravno zavest. Z ustvarjalnim delom se človek potrjuje, samouresničuje kot človek, misleče bitje, posameznik. S sodelovanjem v samoupravnem procesu pa se človek potrjuje kot družbeno bitje. Potrditev človeka kot individuuma nam je dal v pretežni meri dosedanji razvoj civilizacije, potrditev človeka kot družbenega bitja pa nam bo dal vedno bolj razvoj civilizacije v prihodnosti. Prej je bil razvoj v smeri jaz — moje, v bodoče bo v smeri mi — naše, kjer je »mi« človeštvo, »naše« pa kultura v najširšem pomenu. Potrditev človeka kot individuuma je bila v ustvarjanju in upravljanju dobrin zase, potrditev človeka kot družbenega bitja pa bo v ustvarjanju in upravljanju dobrin za nas vse. V tem pogledu postane socialistični samoupravni proces zgolj sredstvo za razvoj človeka kot družbenega bitja, za kakovosten skok v razvoju njegove naravne družbene funkcije, za preskok v razvoju zavesti iz individualne v družbeno. Ravnotežje razvoja prihajajoče družbe vidim le v vzporedni graditvi obeh pozitivnih zavesti: individualne zavesti posameznika in kolektivne zavesti samoupravne družbe. Razvoj naj gre torej v potrjevanje človeka v obeh njegovih naravnih funkcijah, v funkciji človek — posameznik in v funkciji človek — član družbe.

Meta Grosman

Dr. Rus mi je prej dovolil ta kos razdiralne ustvarjalnosti. Samostalnik ustvarjalnost ali kreativnost je močno abstrakten pojem. Spoznavna psihologija nas uči, da posamezni uporabniki jezika prav takšnim abstraktnim samostalnikom pripisujejo zelo različne pomene. Zaradi poudarjeno subjektivnega razumevanja pa postane njihovo pomensko polje dejansko neomejeno. Ker v naših razpravah pojmu ustvarjalnost nismo zamejili pomena, se nam je dogajalo, da smo brez razločevanja govorili o različnih vrstah ustvarjalnosti. In tako se je »število« ustvarjalnosti v naših razpravah vse bolj povečevalo. Če omenim bežno, smo govorili vsaj o naslednjih posameznih konkretnih oblikah ustvarjalnosti: ptičji ustvarjalnosti, kuharski ustvarjalnosti, obrtniški ustvarjalnosti, umetniški ustvarjalnosti — posebej smo govorili o likovni in literarni ustvarjalnosti, ne pa o slikarski in kiparski — in še o otroški ustvarjalnosti, o nerazviti in zakrneli ustvarjalnosti in o razviti ustvarjalnosti. Če te pridevniške sintagme pretvorimo, lahko rečemo, da smo govorili o ustvarjalnem ptičjem petju, o ustvarjalnem kuhanju, o ustvarjalni obrtniški proizvodnji, o ustvarjalni umetniški in ostalih proizvodnjah.

S tem želim najprej opozoriti na to, da smo govorili preveč na splošno. Včeraj je tov. Kosova opozorila, da pravzaprav nismo prišli do tiste ustvarjalnosti, ki je v marksistični teoriji na osnovi Marxovih del opredeljena kot potreba po ustvarjalnosti celovite človekove osebnosti, to je do ustvarjalnosti, za katero je človek v kapitalistični proizvodnji, v kapitalističnem delu prikrajšan. Tako zaradi splošnosti naše razprave nismo prišli do bistva ustvarjalnosti, naša razprava pa je tekla dokaj neorganizirano.

Opozorila pa bi rada še na eno posledico tega: ker smo se povsem prepustili neopredeljenosti pojma ustvarjalnost (ta neopredeljenost pač izvira iz abstraktnosti tega pojma samega po sebi, abstraktnosti, zaradi katere nima in ne more imeti konkretnost teh steklenic ali miz tukaj, o katerih se lahko vsi brez težave sporazumemo, da so pač steklenice in mize, in jih nihče ne bo poimenoval drugače, medtem, ko so tu uporabljene sintagme z ustvarjalnostjo jasno pokazale, da pomeni ustvarjalnost vsakomur nekaj drugega, nekaj kar je odvisno od njegove konkretne družbene izkušnje ter zanimanja) tudi nismo prišli do obravnave problema ustvarjalnosti v naši družbeni praksi.

To je še toliko bolj škoda, ker naša ustava in zakonodaja pogosto govorita o ustvarjalnosti v večih kontekstih in na večih področjih. In zdi se, da imamo verjetno najnaprednejšo zakonodajo na svetu, kar zadeva temo o kateri naj bi govorili. Čeprav se zakonska besedila opirajo na Splošno deklaracijo človekovih pravic, kaže poudariti, da poteka po ustvarjalnosti in po omogočanju, razvijanju in pospeševanju ustvarjalnosti, ni v nobeni drugi zakonodaji sprejeti zunaj naših meja, tako izrecno ubesedena kot npr. v naši ustavi.

Zato je škoda, da se v naših razpravah nismo dotaknili te bolj konkretne in za nas brez dvoma zanimive problematike. Sicer pa bi rada opozorila, da bi se morali — če že uporabljamo pojem ustvarjalnost tako na široko in neopredeljeno — vsaj zavedati razpona teh pomenov in vrst ustvarjalnosti, o katerih govorimo.

V drugem delu svojega prispevka bi se rada omejila na dva referata, ki sta s področja moje ožje specializacije. Najprej bi rada povedala nekaj o prispevku tov. Pihlerja o ustvarjalnosti pri umevanju umetnosti. Tu se mi zastavlja vprašanje, ali naj odgovarjam tov. Pihlerju, ali pa kar Romanu Ingardenu. Roman Ingarden je v svojem temeljnem delu Besedna umetnost, (ki je izšla med vojnama) podal metaforični prikaz besedne umetnine kot posebne večplastne strukture. Ta opis je zanimiv v toliko, kolikor z opisom večplastnosti besedne umetnine razkriva nekatere vidike leposlovja, ki odpirajo nekatere deskriptivne možnosti in mogoče tudi možnosti organizirane razprave. Vendar pa je pojasnjevalna moč Ingardnovega opisa relativno omejena, tako, da bi ga lahko označili celo kot »nehigienično« metaforo. Predvsem pa tak opis leposlovja nikakor ne daje zadovoljivo izhodišče za razpravo o učinku leposlovja na bralca in seveda še manj za raziskovanje tega učinka. To je razvidno tudi iz Ingardnovega poznejšega dela, saj prav na tem področju — kot je nakazal tudi tov. Pihler — ves čas malo zaostaja in mu ne uspe preseči temeljnega dela in glavnega spoznanja, namreč, da lahko vsak bralec vsako besedilo prebere in razume po svoje in potem lahko govorimo o toliko posameznih romanih, ali toliko Zdravljicah (kot smo včeraj govorili o Prešernu) kolikor je pač bralcev določenega besedila. Sicer pa je treba dodati, da so do podobnega spoznanja o subjektivnosti bralčevega doživljanja literature so-

časno — t. j. na začetku XX. stoletja — prišli tudi številni drugi literarni teoretiki, čeprav nekateri, v drugačnih okoliščinah.

Razrešitev tega problema ni več nova. Ingarden in številni drugi teoretiki njegovega časa, so vedno znova odkrivali subjektivnost v doživljanju leposlovja in umetnosti na sploh predvsem zato, ker niso upoštevali družbene determiniranosti bralcev in s tem seveda tudi družbene determiniranosti njihovega doživljanja umetnosti. Uvedba družbene determiniranosti v doživljanju umetnosti lahko razreši problem subjektivnosti posameznikovih pomenov in zato daje edino sprejemljivo izhodišče za proučevanje doživljanja umetnosti. Uvedba družbene determiniranosti subjekta, ki doživlja, odpira povsem drugačno perspektivo glede subjektivnosti doživljanja. Razrešuje pa tudi nekatere druge probleme v estetskem doživljanju, s katerimi smo se srečali v naši razpravi. Npr. zakaj miloško Venero takoj doživimo kot »estetski« predmet (ta oznaka je sicer tudi sama zase vprašljiva, oziroma predpostavlja dogovor o tem kaj z njo mislimo), medtem, ko Moorove plastike ne doživimo takoj kot »estetski« predmet. Do razlike v doživljanju prihaja zaradi različnih pričakovanj posameznikov o tem kaj je, oziroma kakšen naj bi bil estetski predmet v skladu z njihovimi predstavami. Če uporabimo kritiško terminologijo Jurija Lotmana, bi lahko na kratko rekli, da negativna prisotnost miloške Venere vpliva na našo percepcijo Moorovega dela. Toda takoj, ko uvedemo družbeno determiniranost subjekta v proces njegovega doživljanja umetnosti, postane jasno, da je subjektova ustvarjalnost v doživljanju umetnosti pogosto preveč poudarjena (to poudarjanje je seveda spet historično pogojeno in ostaja značilno za XX. stoletje) in da ima v procesu doživljanja nasprotno pomembnejše mesto vrsta subjektovih znanj, med njimi še zlasti poznavanje oblikovnih konvencij. Mislim, da to velja za doživljanje umetnosti na sploh, čeprav je pri doživljanju leposlovja, že samo zaradi očitne družbene determiniranosti njegovega sredstva: jezika, bolj očitno kot pa npr. v slikarstvu ali likovni umetnosti na sploh. Ko uvedemo zgodovinske in družbene koordinate, se nam tako problem estetskega doživljanja razkrije v povsem drugačni luči (o tem sem pisala že pred desetimi leti v svojem doktoratu, res pa je, da ta kritika Ingardenovega dela še ni bila razvita).

Tov. Divjaka pa bi rada vprašala, kaj zanj pomeni pojem »dobra knjiga«. Knjiga je namreč spet zelo širok pojem — po mednarodni definiciji UNESCA je knjiga namreč vsaka publikacija, ki presega 100 strani. Dodatna opredelitev »dobra« pa je tudi stvar predhodnega dogovora. Rada bi vedela, ali govorite o dobri knjigi v smislu prej omenjene mednarodne definicije, ali pa govorite o leposlovju.

Divjak

Na sploh.

Meta Grosman

V tem smislu je oznaka »dobra knjiga« zelo vprašljiva. Ali je to knjiga, ki je dobra za bralca — potem je namreč lahko zelo slaba knjiga za nekatere bralce dobra. To je postalo jasno iz razprave Matjaža Kmelca o Dr. romanih, ki tudi

zadovoljujejo nekatere »deficitne« potrebe bralcev, čeprav so te potrebe vprašljive, še zlasti v naši družbi. V kolikor gre za leposlovje — na 9. strani vašega referata je rahel namig, ki ga je mogoče tako razumeti — potem je vrsta postavk, ki jih navajate, vprašljiva. Tako npr. moderna teorija kreativnega branja — to se pravi branja leposlovja — nastopa zelo proti navajanju k podoživljanju in možnostim identifikacije za bralca. Poudarja pa predvsem celovit doživljajski učinek — zaradi katerega lahko govorimo o estetskem učinku — ki na koncu predstavlja distinktivno dimenzijo kreativnega branja. Zaradi obstoja mnogih možnih vrst branja, pa bi bilo najpomembnejše prav to, da se bralec nauči razlikovati razne vrste branja in potem tudi ve, katero vrsto branja uporablja, to se pravi uzavesti razlike med njimi in med potrebami po njih. Brez tega temeljnega védenja o bralni kulturi ne moremo sploh niti začeti govoriti. Strokovnjaki za branje pa seveda razlike med vrstami branja tehnično označujejo s številom besed, ki jih bralec prebere v minuti. Razne vrste branja potem lahko obsegajo branje prvih vrstic, pa začetnega dela odstavka, itd., pa branje za informcijo, npr. branje časopisa, ki je lahko do šestkrat hitrejše od branja leposlovja.

Sprašujete se o tem, zakaj je tako težko vzgajati bralno kulturo. Zdi se mi, da se je tudi tov. Pediček dotaknil tega vprašanja. Na to vprašanje sem skušala odgovoriti nekje drugje. Na kratko, tako težko je vzgajati h kreativnemu branju predvsem zato, ker taka vzgoja učitelju nalaga izredno zapleteno delo, pri katerem mora nepretrgoma presegati samega sebe in vso pozornost namenjati učencu. Doslej sem zasledila samo enega profesorja, ki je to tudi odkrito, jasno povedal. To je prof. Paternu, ki je zapisal, da tedaj, kadar učitelj vzgaja v razredu, ne sme imeti svojega okusa. S tem je mislil, da ne sme uveljavljati svojega okusa in s tem omejevati učencev, ne pa seveda, da naj sicer ne bi imel okusa. Že sama sposobnost slediti učencu in ga ne ovirati terja pri učitelju tolikšno mero tolerance in tako visoko razvito zavest o zapletenosti poteka branja, kot je pri nas žal zelo redka (to sem omenila na podlagi svojih izkušenj s seminarjev za učitelje). Drugi problemi pouka kreativnega branja pa so še bolj zapleteni, tako, da tu ni mogoče govoriti o njih.

Nada Brglez: O potrebi umetnosti

Našo razpravo bom vrnila nekoliko nazaj, k prejšnjim stališčem, hkrati se opravičujem, ker najavljenega referata z naslovom »Nujnost umetnosti v sodobnem svetu« niste prejeli. Moram pa priznati, da sem, ko sem pregledovala prispele referate in tiste, ki sem jih poskušala, pravzaprav spoznala, da bi bil v tem kontekstu prispevek s tako programatičnim naslovom neprimeren. In iz tega tudi sledi moja prva, zelo marginalna opomba na dosedanje referate. Ta, navidezno paradoksalna pripomba, je, da se mi zdi, da nam je mnogo več do teoretiziranja, do razglabljanja, do zavzemanja stališč do umetnosti, do teorij o umetnosti kot pa do umetnosti same, da je nujnost pojasnjevanja umetnosti ta hip na Slovenskem prerasla nujnost po umetnosti sami. Ali je to kakšno klasično zamudništvo, ali kaj drugega, ta hip ni usodno vprašanje. In vendar je bilo že rečeno: gorje umetnosti, ki jo je treba razlagati.

Drugo. V vseh razpravljanjih o umetnosti, zadnjih pet let posebno intenzivnih, pa tudi na posvetovanjih, se le-ta pojavlja v nenehnih, skorajda zloglasnih sintag-

mah: ustvarjalnost *in* delo, ustvarjalnost *in* proizvodnja, ustvarjalnost *in* samoupravljanje, in celo umetnost *in* družba, umetnost *in* vzgoja. Najbrž se bo treba vprašati: ali so to resnične dileme ali so navidezne? Če tako vprašujemo, če se na tak način lotevamo predmeta umetnosti, se moramo tudi vprašati, mar na ta način umetnost ne ostaja vedno »zunaj«, ostaja nekaj, kar se gleda, kar se posluša, kar se občuduje, kar se celo doživlja, toda nekaj, česar se ne živi? Ali to ne pomeni, da še zdaleč ni presežen horizont meščanske rabe (in zlorabe) pojma umetnosti?

Tretje: eden temeljnih marksističnih pojmovnih parov, dialektika resničnega, edina resnična dialektika, bi nam lahko rabila za izhodišče pri razmišljanju o nujnosti umetnosti. Toda tako postavljena tema o nujnosti umetnosti je nemara zgolj razumna abstrakcija, kajti kazalo bi videti, če obstaja nujnost umetnosti. Če da, potem za koga, kakšna itn. S tem lahko povežem prejšnje razpravljanje prof. Podmenika, in sicer v smislu, da upadanje izobrazbene ravni pomeni eo ipso upadanje nujnosti po umetnosti, potrebe po umetnosti. Ne gre za empirično ugotavljanje potrebe po umetnosti, ne gre za empirično ugotavljanje dejstva, ki bi nemara utegnilo razmišljanje o umetnosti narediti »ekstraktno«, ampak gre za spoznanje, da je potreba po umetnosti vedno determinirana in enako determinirano je tudi razmišljanje o umetnosti; torej je še vedno razredno.

In zdaj navezujem na decidirano postavljeno tezo prof. dr. Rusa, da vloga umetnosti in ustvarjalnosti ne pada, ampak da silovito in usodno raste. Ugovor nemara ni mogoč, niso pa izključena marsikatera vprašanja. Ali ni dandanašnji nujnost umetnosti prikrita, če ne opravičevana z lažno univerzalnostjo, ki jo je dobila v našem tehničnem, tehnološkem svetu? Ali je še res tisto, kar je zapisano v Nemški ideologiji, da so namreč ljudje producenti svojih predstav, idej itn., toda resnični, delujoči ljudje? Sodobni svet je kot nalašč za to, da odpre široka polja vprašanj množične kulture, amaterizma, komercializma itn., o čemer je lepo govoril prof. Rudolf. Tu se ne bi spuščala v znane in nerazrešene razprave o tehniki, tehnicistični družbi kot nasprotnici umetnosti. Spet gre za sintagmo, ki se je potegnila iz meščanskega sveta, kjer je pojem humanističnega, ki vključuje tudi umetnost, neizbrisljivo vezan na socialno elito. Vsaj v začetkih torej ni šlo za kontradikcijo med področjem umetnosti in področjem tehnike, ampak je šlo za nasprotja med tradicionalnimi socialnimi nosilci enega in drugega področja, umetnosti in tehnike.

Mimogrede še to: večji standard, ko smo že pri tehniki, več prostega časa, več vsakršnih možnosti, ne pomeni mehanično in avtomatsko tudi večjo nujnost po umetnosti. Že meščanski ekonomisti so spoznali, da je slep razvoj škodljiv, da vsak razvoj ni razvoj v korist kvalitete življenja ljudi, kvaliteta življenja pa seveda subsumira nujnost in potrebo po umetnosti in predpostavlja, da je tej potrebi zadoščeno. Prav ti, meščanski ekonomisti, so prišli do spoznanja, da je standard po sebi regresivno dejanje. Danes kapitalizem priznava, in tukaj navezujem spet na prof. Podmenika, da potrebuje mislečega ustvarjalnega delavca, mi pa se še nismo iztrgali iz pojmov, kot so usposabljati za nekaj, politehničnost vzgoje itn. To so pojmi, s katerimi je že Hegel opravil. Vzporedno z uveljavljanjem pojma produkcije tudi na drugih področjih duhovnega in — posledično — z dilemami, ki so nastajale okrog umetnine kot blaga, se je uveljavila označitev kulturna industrija. Kulturna industrija je izzvala globoke spremembe v sodobni

družbi, torej je tudi sama kulturna industrija v industrijski družbi producirala spremembe, ker je pripeljala do skoraj dokončnega razpada starih vrednot. Storila pa je še več: vsilila je način sprejemanja in uporabljanja, torej tudi zlorabljanja kulture. Wright Mills, ki govori o spreminjanju publike v množico, piše, da je množica postala tržišče, na katerega delujejo vsakršni vplivi, ki jemljejo prostor ustvarjalnosti. Gre torej za vprašanja o nujnosti umetnosti in umetniških vrednot v blagovno denarnih odnosih. Z vztrajanjem na blagovnih obeležjih umetniškega dela in s prizadevanjem, da bi se le-to vključilo v tržni mehanizem, se je začel dinamični proces, ki je takoj pokazal vse slabosti tržnega diktata. V zvezi s prej navedenim odlomkom iz Nemške ideologije je potrebno za naš današnji svet reči, da so ljudje, posamezniki, prisiljeni, da se prilagajajo obče veljavnim družbenim normam in kulturnim modelom. In tako ostajajo brez moči, da bi vplivali na nastanje avtentičnih kulturnih potreb; primorani so se odreči lastnemu izboru. Ta nivelizacija pomeni neko izenačevanje, zato se da pragmatično, mehanicistično zaključiti, da sodobna umetnost, tista najbolj široka, najbolj razširjena, (in ves čas pazim, da ne rečem množična!) pomeni demokratizacijo kulture, kar pa je seveda prikrivanje več kot znanega dejstva, da je demokracija vedno demokracija za nekoga. Tu se nam odpira vprašanje o nujnosti umetnosti ali bolje o potrebi po umetnosti v samoupravni družbi. Izgubili bi historično legitimacijo, ki nam jo daje nov način samoupravne demokracije, samoupravnega življenja, če ne bi presegli sodb o vlogi, pomenu, nujnosti umetnosti, ki je še vedno vpeta v klasično, predvsem grškorimsko kulturno tradicijo in če bi se še najprej gibali v horizontu, ki je podedovan. Perspektivo našega ravnanja v samoupravni družbi, pa je pravzaprav povedal prof. dr. Rus na koncu svojega referata. Kaže, da je treba priznati, da se je človekov svet spreminjal, kolikor je dopuščala in kolikor je dala ustvarjalnost ljudi. Da pa je zaostala za tem razvojem nuja po umetnosti.

In za konec: zdi se, da bomo toliko bliže carstvu svobode, kolikor bolj polno in avtentično bo carstvo te nujnosti po umetnosti.

Branko Rudolf

Meni je bil vsekakor simpatičen tisti izpad tovariša Cigliča, ko je rekel: tukaj govorimo, govorimo, pa simpozije imamo, ampak nič se ne spremeni. Rekel bi, da smo se močno oddaljili od Lenina. Lenin je postavil program: buržoazna kultura, buržoazna tehnika, buržoazna znanost plus revolucija. Cankar in Lenin sta bila v tem oziru popolnoma istega mnenja, da imajo namreč ljudje pravico, da jim je znanje človeštva servirano v primerni obliki. Gotovo bi moralo biti naše spoštovanje pred kulturo in pred tistim, kar je kultura, kako je kultura zrasla, neprimerno večje kot je.

Vojan Rus

Po mojem je bil ta simpozij zelo uspešen — verjetno eden najuspešnejših v Sloveniji po drugi svetovni vojni — saj je redko prišlo do tako uspešnega soočanja različnih vsebinskih stališč, toda brez osebnih in skupinskih zaprtosti. Zaradi tega

niti v prihodnosti in niti sedaj ne bo vtisa, da smo delali nekaj nekoristnega. Včeraj je bilo izraženo neko drugo mišljenje: zasedamo, zasedamo leta in leta na takih simpozijih, velikih simfonij o osvobodilni borbi pa še ni. Vendar se večina prisotnih zaveda naših možnosti in obveznosti, ko tukaj razpravljamo na teoretičen način o teh vprašanjih. Mi se skoraj vsi zavedamo, da s tem razpravljanjem lahko samo soustvarjamo neke pogoje za umetnost. Ustvarjamo duhovno klimo v tej deželi, ko na primer dokažemo, da v bistvu marksizma res ni nobenega dirigiranja umetnosti, da je prav zanj ona svobodna, ustvarjalna. Nikakor pa s tem razpravljanjem ne mislimo — in tudi nihče tega ne sme pričakovati — direktno povzročiti umetnost. Če bo klima ustvarjena, se bodo morebiti v njej pojavili veliki umetniki, morda tudi ne. Mi smo svoj del že opravili s tem, da smo to klimo pomagali ustvariti. In se potem prav nič ne vznemirjamo, če bo umetnost za nami ali zelo dobra ali le povprečna (osebno imam precej dobro mišljenje o slovenski umetnosti). Mislim, da je to potrebno ugotoviti ob koncu simpozija.

Nadaljeval bi z odgovorom na vprašanje tovarišice Mete Grosman. Iskreno moram reči, da so bile vse pripombe, tudi tiste, ki so letele na mojo malenkost, spodbudne in se zato zahvaljujem sodelujočim. Gre najprej za take abstrakcije kot je ustvarjalnost. Tovarišica Grosmanova misli, da so take abstrakcije nedoločljive, ker imajo »neomejeno semantično polje«. Mislim, da je to stališče malce relativistično; če mislimo, da je možno v tako abstrakcijo, kot je »ustvarjalnost« ali »humanizem«, čisto poljubno vnesti in najti v njej vse mogoče poljubne pomene, potem to ni točno. Res je, da ima tak abstraktni pojem veliko število podpojmov, da ima zelo veliko število miselnih zvez in da nikoli vseh teh ne bomo odkrili. Lahko pa objektivno določimo v določeni objektivni relaciji, kaj pomeni neka podsestavina takega pojma.

Navedel bi primer, ki ga že poznamo. Marxova določitev ustvarjalnosti ni nobena dogma ali meglenost. Vendar Marxova določitev ustvarjalnosti ni bila dovolj pojasnjena s tistim, kar smo tukaj slišali. To ni nekakšna večna, apriorna potreba po ustvarjalnosti. Potreba po ustvarjalnosti nastane pri človeku kot bitju postopno, saj ga pred tem dolgo časa objektivno gonijo naravne potrebe in šele zato začne ustvarjati. Šele potem, ko nehote dolgo ustvarjalno deluje, uvidi, da je to delo lepo in šele tedaj začne ustvarjalnost ceniti. Nadalje: po Marxu k ustvarjalnosti ne sodi samo določilo celovitosti. Da, vse to sodi; vendar pa mojem v navedenih opredelitvah manjka, če se sklicujemo na »semantično polje« marksizma, najbolj tisto, o čemer je govoril prof. Trstenjak in tudi jaz. Ta sestavina je ali tako imenovana »prosta predstava« ali »zamisel«.

Da ne bi bilo tu prav nobenega dvoma, in ker se bom moral na to še vrniti, moram iz Kapitala I. citirati stran 202: »Tu nimamo opraviti s prvimi živalsko instinktivnimi oblikami dela.« Marx hoče tu jasno diferencirati človeško delo od živalskega, najti tisto, kar je prav človeško delo: »Kar pa že od početka odlikuje tudi najslabšega stavbenika pred najboljšo čebelo, je to, da zgradi sat prej v svoji glavi, preden ga začne graditi v vosku. Na koncu procesa dela nastane rezultat, ki je bil že ob njegovem začetku v delavčevi zamisli, ki je torej miselno že prej obstajal.« Marx torej navaja kot bistveno odliko dela zamišljanje. Zato lahko rečemo, da so glede tega stališča izvirnega marksizma, profesorja Trstenjaka in moja v marsičem zelo blizu.

Ob tem bi rekel, da obstojajo v našem prostoru veliki in čisto nepotrebni nesporazumi. Jasno je, da imamo mi, ki tukaj sedimo, različne svetovne nazore. Ob teh različnih svetovnih nazorih pa je možno, da imamo tudi tisti, ki se nedvomno razlikujemo glede na svetovni nazor, zelo podobne filozofsko-antropološke in etične nazore in da ima del tistih, ki imajo enak svetovni nazor, različne antropološke nazore. Zelo pomembno pa je, po mojem, da poudarimo, da socialistično družbo gradimo predvsem na teoriji človeka.

In zato bi se vsi morali veseliti take antropološko-etične enotnosti, ki jo po mojem delimo z mišljenji tovariša Trstenjaka; to je vredno pozdraviti v našem prostoru. Zdi pa se mi, da so nekateri tovariši to čisto napačno razumeli, zlasti poudarek tovariša Trstenjaka na enotnosti fizičnega in umskega dela, ki so mu včeraj tukaj nekateri pripisali korporativizem. To je vendar čisto protikorporativistična, to je vendar vsebinsko demokratična teza, saj poudarja, da je v vsakem najbolj skromnem človeku prisotna možnost tiste duhovnotelesne celovitosti, ki edina lahko trajno preraste razredno delitev na fizično in umsko delo. Ker je v množici ljudi potencialno res vsak posameznik enotno miselno in telesno bitje, so vsi ti lahko samoupravljalci. Zato je možna vsebinska demokracija in ne zato, ker bi jo kdo dekretiral, kakšna partija ali kdoroli. To je glavni trajni temelj možne demokracije. Ta demokratična teza, ki je bila povsem razvidna iz referata tovariša Trstenjaka, pa na žalost nekaterim ni bila jasna. To kaže, kako potrebno je, da o tem govorimo in tudi da to ni zaman, saj gradimo politične napredke, ko vodimo take razprave.

S tem istim citatom iz Marxovega Kapitala, ki sem ga prebral, bi zdaj šel k prijatelju Makaroviču, ki se je po mojem dobronamerno, vendar le pretirano bal, da moje operiranje z Marxovim citatom predstavlja nek nov socrealizem. V referatu omenja moje poudarjanje tega mesta Kapitala in potem pravi, da dosledna aplikacija tega najpomembnejšega mesta pomeni apologijo naročene tendenciozne socrealistične umetnosti. Res se je v »socializmu« in »marksizmu« doslej večkrat pojavila apologija in naročena umetnost. Tega jaz najmanj ne zanikam in razumem tudi strah kulturnikov pred njo.

Toda iz kakšne teoretske osnove bo najprej sledila taka apologija? Tako stališče bo najprej sledilo iz teorije odraza, ki pravi, da je človeška misel samo nekaj pasivnega in da je glavni objekt. Nekateri mislijo, da je teza marksističnega materializma (pa je daleč od njega), da je glavni objekt in da se objekt odraža v glavi. Iz tega bodo izvajali, da mora vsaka umetnost samo fotografirati socialistično stvarnost, v kateri je že uresničen ideal. In zato mora obstojati nek državni organ, ki kontrolira, ali je vsaka umetnost res tako odrazila. To bo sledilo iz »teorije odraza«. Marx pa v odlomku, ki sem ga citiral, pravi prav nasprotno, in sicer: da človek ni bitje, ki samo pasivno odraža stvarnost, ampak da človek čisto po naravni poti, ko zgodovinsko raste, preneha biti samo instinktivno bitje, ampak postane bitje, ki najprej v glavi zgradi tisti predmet, ki je zanj najvažnejši. To pomeni, da je njegova ideja sicer čisto človeška, da ni mistično nastala, vendar je njegova zamisel pred produktom, ni po produktu in ni odvisna od produkta (čeprav tudi produkt potem vpliva na novo idejo itn.). Samo če upoštevamo to Marxovo misel lahko dosledno nastopimo proti socrealizmu in proti apologetiki ter pokažemo, da je umetnost bistveni del človeka kot bitja ustvarjanja, da je

umetnost ontološki problem, da je del človeške biti, ki je predvsem ustvarjalna in ki ni podrejena niti instinktom niti okolju niti predmetnosti.

Zato mislim, da ta citat iz Kapitala nikakor ne ogroža ustvarjalnosti in ne predstavlja izhodišča za novo ždanovščino, ampak predstavlja zelo ugodno orožje za vse tiste, ki se bodo proti ždanovščini eventuelno hoteli temeljito boriti.

Če nadaljujem razgovor s tovarišem Makarovičem, se strinjam, da moramo kritično premisliti, kaj je to »zavestno produciranje idej«. Čisto res je, kar pravi Makarovič, da nastajajo tudi najvišje ideje, zamisli v precejšnji meri spontano in da bodo vedno nastajale delno spontano; nikoli ne morem točno načrtovati, da bo velika ali mala ideja nastala čez toliko in toliko let, ob tej in tej uri itn., ampak se lahko pojavi nepredvidljivo. Ideje se lahko s spontano silo vsiljujejo, lahko nastajajo po idejno asociativni, ne samo po čutno asociativni poti. S tem se lahko strinjam. Samo gre še za nekaj drugega, kar pa ni več nezavedna spontanost. Gre za tisto, kar Marx imenuje zamisel, ki se razlikuje od instinkta in ki predstavlja široko polje izbora. V določeni situaciji, naravni ali družbeni, lahko zamislim iz te situacije deset izhodov, če imam sposobnost zamisli. In ta možnost mnogih zamisli v isti situaciji in ob istem predmetu daje možnost zavestnega izbora in svobode. To morda tovariš Makarovič ne vidi v zadostni meri. Seveda, pri tem moram imeti še voljno in čustveno moč distance, da se odločim za eno od zamisli. Toda že samo zamišljanje odpira široko polje svobode.

Tovariš Makarovič je enega Marxovih citatov samo deloma omenil. To je citat iz zgodnjih del. Rekel je, da človek po Marxu lahko spodbuja, razvija inherentno mero, ki je v vseh stvareh. To je res. Toda samo štiri, pet vrstic pred tem pa Marx pravi, da se človek od živali razlikuje prav po tem, da žival ustvarja samo pod nujno, človek pa ustvarja svoboden od nuje. Kar pomeni, da ne dela samo po instinktu, ampak da lahko instinkt kultivira z neko določeno distanco od njega (ne pa s popolno ločitvijo). Element te distance je tudi zamišljanje, ki človeku omogoča, da vidi, kako bo na različne načine isti intinkt lahko oblikoval, zadovoljil. Gre torej za razliko in zvezo instinktov, spontanosti, zavesti in zamisli.

In če grem naprej k stališčem tovariša Podmenika, ki so tudi zelo zanimiva, bi omenil njegovo tezo o delitvi dela. Zdi se mi, da je malce enostranski, morda le preveč sociološki poudarek v tem, da je ustvarjalnost samo pogojena z delitvijo dela. Ne bom tega zanikal apriori, vendar bi raje še enkrat prebral Marxa. To mesto je v Kapitalu samo kakšnih šest strani naprej: »Proces dela, kakor smo ga prikazali v njegovih enostavnih in abstraktnih momentih (spuščam tri vrste, ki niso tako bistvene) ... je večni naravni pogoj za človekovo življenje in zato *neodvisen* od vseh oblik tega življenja, nasprotno pa enako *skupen* vsem njegovim *družbenim* oblikam.« V zreli Marxovi fazi ne more biti bolj jasno poudarjeno, da so vse družbene oblike, skupaj z družbeno delitvijo dela, glede na proces dela in na njegovo bistvo le izvedene; niso nepomembne, vendar so posledica bistva dela. Tisto najosnovnejše za človeka je torej proces dela, kot ga je Marx tri strani prej prikazal, in ne delitev dela. Potem, ko je vsak posameznik sposoben takega ustvarjanja, kot ga pojmuje Marx, je proces dela tisti, ki določa specifično človeško družbeno delitev dela. Podobno delitev dela imajo tudi čebele in tudi mravlje, toda pri le-teh je konstantna, rigidna, ker ima za osnovo samo instikt, ne pa na zamišljanju utemeljeno delo. Ko pa nastane zamišljajska ustvarjalnost, ki je sposobna proizvajati vse nove proizvode, začne neprestano in dinamično ustvarjati

nova sredstva za proizvodnjo in nove družbene odnose. To pomeni, da je delitev dela pri človeku dosti bolj posledica te posebne narave dela kot pa je sama ustvarjalnost podrejena neki absolutni, od zgoraj postavljeni delitvi dela.

In po mojem tudi človeškega odtujevanja in razrednosti ne moremo razložiti, če ne razumemo tega bistva dela. Le-to ni samo dobro in lepo, je lahko tudi izvor človeškega zla. V kakšnem smislu? V tem smislu, da je delo, tako kot ga je Marx opredelil, se pravi kot zamišljajsko ustvarjanje, izvor ogromnega presežka predmetov in zato se ti predmeti lahko odtujujejo v tisto, kar označujemo kot izkoriščevalsko privatno lastnino; žival se že zato ne more odtujevati, ker ne producira tako veliko. Torej je proces dela, ki je »podloga vsemu« in ki je od vsega drugega človeškega» neodvisna«, tudi globlji in bistvenejši od vseh drugih družbenih oblik; od dela je odvisen tako družbeni napredek kot tudi razrednost in odtujenost. S tovarišem Trstenjakom sva razpravljala o tem, kaj je delo v celovitem antropološkem in ne samo sociološkem smislu in sva v njem lahko našla tudi vzrok za vse drugo. Tovariš Trstenjak je lahko našel v človeškem delu vzrok sredstev za delo; stroj je bolj rezultat človeške zamisli kot morem reči, da je človeška zamisel rezultat stroja. Seveda so sredstva značilna za človeka in družbene formacije. Vendar so predvsem rezultat dela. Delo je le temeljnejše. In tudi pri Marxu je po mojem tako.

In še zadnja stvar: vprašanje ali vloga umetnosti v sodobnem svetu raste? Tu morda nisem dosti poudaril naslednje, čeprav sem to že dodal v ustni razširitvi referata: vloga umetnosti raste v današnjem človeštvu le kot objektivna družbena potreba po umetnosti. Sodobni svet seveda s svojimi odtujevalnimi, drobitvenimi in potrošniškimi procesi potrebe po celovitosti in ustvarjanju ne zadovoljuje. Jasno pa je, da ta potreba postaja objektivno vse bolj pereča v tem smislu, da v sodobni avtomatizirani proizvodnji, kibernetiki, človek ne more najti širokih možnosti svoje ustvarjalnosti, ki pa je nujna, če hoče sploh še naprej biti človek; tej potrebi pa bi v sedanjih pogojih razvitosti umetnost lahko prispevala še dosti širše kot v preteklosti.

Cene Logar

Ustvarjalnost in umetnost

Tukaj podajam le nekaj misli k temi ustvarjalnost in umetnost. Vse to je podal razumljivo referat tov. prof. Vojana Rusa: Zamisel je ena od bistvenih sestavin *ustvarjalnosti,* je njena najbolj značilna in osrednja sestavina (poleg spoznanja, intuicije, fantazije, emocij itd.). Prav ona ima táko moč sinteze, da se *je* lahko s svoje prvotne oblike in stopnje v *materialni proizvodnji* spremenila v bistveno višjo zamisel — *v umetniško zamisel,* ter je tako ena od glavnih zvez, s katerimi splošni zakon *produkcije* povezuje *umetnost* z materialno proizvodnjo, moralo, politiko, filozofijo, znanostjo.

Zgodovinski temelj in vzrok umetnosti je torej v *delu* kot ustvarjalnosti, umetnost je tako višje ustvarjanje človeške celovitosti. Zato je ona neposredno povezana z osnovnim vprašanjem vsakokratne družbe.

K tem osnovnim in jasnim mislim tov. prof. Rusa bi hotel podati še nekoliko dopolnil in pojasnil, ki bi morda tudi nekoliko pojasnila današnjo problematiko umetnosti.

Umetniška ustvarjalnost je izrazito družbena ustvarjalnost: individuum dobiva *impulze* za to ustvarjalnost od *družbe* in dogajanj v njej (torej *je* tudi od družbenega razvoja odvisen nivo in oblika umetnosti), in *rezultati umetniškega dela* imajo svoj smisel edino v *družbi*, so namenjeni družbi: umetnik svojo *subjektivnost objektivira*, toda ne v taki obliki kot produkte materialne produkcije, ki so namenjeni trgu, porabi in s tem uničenju. Pač pa se ta objektivnost umetniškega dela *ne uničuje* v družbi in njenem uživanju teh produktov, *ona ostaja v družbi neprestano prisotna, družba in individui se ob njej neprestano oplajajo, dvigajo, plemenitijo, ona je izraz njihovih občutij, tendenc, misli in aktivnosti.* Prav ta moment *družbenega objektiviranja subjektivnosti* umetnika je tudi eden izmed momentov, ki *loči* produkte *materialne proizvodnje* od produktov *umetniške proizvodnje:* družba sama ima potrebo po tem oplemenitovanju in dviganju, zato ona sama poraja iz sebe umetnike, umetniško produkcijo in umetnine v najrazličnejših oblikah in razvojnih stopnjah: čim više je razvita družba nad za življenje najnujnejšo proizvodnjo, tem večjo možnost ima za realizacijo teh svojih umetniških potreb, v realizaciji katerih postaja človek celovitejši, bolj vključen v družbo, s tem pa omogoča tej družbi in individuom, da se *presegajo;* s tem pa se zopet omogoča porajanje višje umetnosti, višje umetniške produkcije.

Vse to se začenja že v primitivnih časih kamene dobe, sega preko narodne pesmi, guslarjev, Homerja itd., ki so glasniki tedanje družbe in njenih tendenc.

Iz vsega tega pa je jasno, da z *zgodovinskim valovanjem materialne produkcije,* predvsem pa z valovanjem celotnega stanja družbe in njene usode, *valovi tudi umetnost in umetniška ustvarjalnost ter nje oblike.* V dobi vzpona, razcveta in varnosti naroda se v njem sam od sebe pojavlja *pluralizem* v umetniški ustvarjalnosti. V dobi usodne ogroženosti naroda oz. družbe pa se ta pluralizem nujno začne ožiti in koncentrirati na umetniško produkcijo takih umetnin, v katerih narod črpa potenciranje in koncentriranje svojih energij za svojo obrambo, torej *realistična, izrazito angažirana umetnost.*

To vidimo v družbah, ki so v sebi še deljene na razredna antagonistična nasprotja, v okviru *razredov* samih. V družbah, kjer pa so razredi v procesu likvidacije in poteka proces nastajanja enotne, *brezrazredne* družbe, pa lahko nastaja umetniška produkcija, ki oplaja bolj ali manj *celotno* družbo kljub še obstoječim notranjim nasprotjem.

Seveda pa je med tema dvema ekstremoma dolgotrajen proces, in tudi z izginotjem razredov in njih ostankov v zavesti bo vsaka družba nosila v sebi nove vrste nasprotij, kajti razvoj vsega gre le preko notranje enotnosti in nasprotij ter njih premagovanja.

Vse to pa se lahko dogaja v glavnem brez izvenumetniškega poseganja: družba sama v sebi začuti potrebo, umetniki sami začutijo svoje novo poslanstvo, sicer izpadejo iz aktualnosti. Seveda pa ta proces še zdaleka ni enoten: posebno družbe, ki so v prehajanju iz ene družbene *formacije* v drugo, višjo družbeno formacijo, še niso enotne ter koherentne, pač pa ostajajo v njih ostanki starih elementov v *zavesti* in morda tudi v *materialnem položaju.* Zato nastajajo v takih družbah zaključene skupine s svojimi posebnimi pogledi, vrednotenji, občutji in

interesi: take skupine tudi producirajo hermetično umetnost, ki je dostopna in oplaja le posamezne skupine. Obstoj takih hermetičnih umetnosti pa ima lahko tudi druge, subjektivne vzroke.

Če je družbena formacija v sebi že dovolj močna in ustaljena, da si more dovoliti ta pluralizem in demokratičnost, tedaj imamo opravka s pluralizmom v umetnosti, ki je dejansko antagonizem različnih tendenc, interesov in pogledov na svet ter različnih družbenih aktivnosti. Kot rečeno, pa ima pluralizem v umetnosti svojo osnovo lahko tudi izven tega antagonizma, v različnosti subjektivnosti individuov, ki je vedno najpestrejša ter tudi zahteva svoje družbene umetniške objektivacije. Ta pluralizem se s krepitvijo stabilnosti družbe in nje demokratičnosti potem le še *krepi*, ne pa odmira: čim bolj so utrjeni npr. socialni odnosi v družbi, tem večja je demokratičnost, svoboda, možnost izražanja individualnih pogledov, vrednotenj, občutij in dejavnosti individuov — umetnikov in uživalcev umetnosti.

Naša družba je med narodnoosvobodilno vojno in revolucijo in po njej prešla vse te faze, in mislim, da smo danes s svojimi samoupravnimi odnosi na področju ekonomike, politike in vseh drugih višjih družbenih dejavnosti začeli ostvarjati situacijo *pluralizma* tudi na področju umetniškega ustvarjanja in umetnosti nasploh.

Ta pluralizem temelji na osnovi najvišje demokratičnosti, ki si jo naša družba na tem nivoju svojega razvoja more dovoliti. Ta demokratičnost je pogojena po svobodi individua, tako umetnika kot neumetnika, tako v njegovih pogledih na svet kot v njegovih akcijah v okviru te samoupravne družbe. Naša družba teži po stanju, ki ga je lepo izrazila Roza Luxemburg: Svoboda ni svoboda le za člane stranke, pa naj bo ta še tako številčna; svoboda je svoboda za tiste, ki drugače mislijo.

Seveda pa umetniška produkcija in nje produkti v tem pluralizmu in zaradi tega pluralizma *niso vsi enako vredni:* umetniki, ki zaradi katerega koli vzroka stojijo ob strani osnovnih naporov, vednočenj in občutij te družbe, bodo tudi mogli producirati umetnine, ki bodo *parcialne,* dostopne le zaključeni in omejeni skupini ter bodo imele le začasen uspeh, nato pa bodo v svojem pomenu izginile. Umetniki pa, ki stojijo v sredi naporov, vednočenj in občutij te družbe in je njihova umetniška produkcija izraz teh naporov ter daje navdih in perspektive nadaljnjega razvoja tej družbi, bodo ustvarjali umetnine, ki bodo navdihovale *najširše množice* ter bodo neminljive.

Če se ozremo le na nekatera imena v naši preteklosti umetniškega ustvarjanja, se nam vse to potrjuje: Prešeren je znal svoja najbolj subjektivna doživetja povezati z najbolj žgočimi vprašanji tedanjega stanja našega naroda (prim. skoraj vse *Poezije,* posebej *Sonetni venec*), zato je navdihoval tedanje rodove in ves naš narod vse do danes. Isto imamo pred vojno s celo vrsto naših progresivnih pesnikov, pisateljev in umetnikov nasploh (Cankar, Kosovel, Kreft, Klopčič, Seliškar, idr.) Enako med vojno: (Bor, Kajuh, Pirnat, Kosmač, Minatti, idr.).

Vsi ti umetniki so *objektivirali in generalizirali* svoja najbolj subjektivna občutja, in te objektivne umetnine so bile izraz občutij najširših množic našega naroda ter so navdihovale ves naš narod v času, ko se je boril na življenje in smrt za svoj obstanek: v času najtežjih preizkušenj za te umetnike sploh ni ob-

stajalo vprašanje: ali *pluralizem* ali *realizem:* sami so se takoj opredelili za najbolj *angažirani realizem.* Brez kakršne koli direktive je Bor že 1941—1942 ustvaril svoje najbolj angažirane realistične umetnine v Previharimo viharje. In Kajuh je pesnil angažiran ves čas na fronti vse do svoje tragične smrti pod kroglo nemškega planinskega lovca.

Umetniška ustvarjalnost dejansko ni dar le posameznikov, ki naj bi bili sposobni posebnega navdiha, intuicije itd., pač pa je tega *ne* le sposoben vsak povprečen človek vse od primitivnih časov, *ampak* to umetniško ustvarjalnost v najbolj primitivni obliki tudi neprestano ostvarja: skrb za lep izgled svojega telesa ni le stvar ženske, pač pa tudi moškega, in ne le v današnjem času v obliki mode, pač pa že od primitivnih časov: v okraševanju svojega telesa ženska hoče poudariti svojo ženskost, moški svojo moškost že od primitivnih časov dalje. In v tem krašenju imamo opravka z istimi momenti kot pri umetnikovem ustvarjanju: s čutno in miselno fantazijo, inspiracijo, ki je dobila svojo izpolnitev v zamisli in nje konkretizaciji — krasitvi telesa, v potenciranju ženskosti in moškosti zaradi družbenega značaja in pogojenosti individua.

Torej je umetniška produkcija individua že v tej najprvotnejši obliki pogojena po družbeni objektivnosti, katere moment je individuum. Čim višja pa je ta umetniška produkcija, tem bolj je pogojen njen nastanek in namen po vsakokratni družbi, situaciji in odnosih v družbi, katere del je umetnik. Umetniško ustvarjanje vse izraziteje objektivira subjektivnost umetnika generalizira individualnost. V sposobnosti tega objektiviranja subjektivnosti emocij, misli, spoznanj, teženj, in v gneneraliziranju te individualnosti tako, da postane rezultat tega procesa — umetnina izraz stremljenj, občutij, potreb in akcij najširših množic, obstoji veličina umetnine, umetniškega ustvarjanja in umetnika. To velja ne le za umetniško produkcijo epične umetnosti, pač pa enako tudi lirične.

V vsem tem obstoji tudi višja stopnja umetniškega zamišljanja in umetniške proizvodnje od materialne proizvodnje: umetniška proizvodnja individualnega umetnika je izpolnjena, če je postal njen produkt — umetnina izraz in glasnik občutij, misli, stremljenj in delovanja širokih množic naroda, človeštva. Prav v tej aktivnosti, ustvarjalnosti je vsaka umetnina — zavedno ali nezavedno — družbeno delo, *produkcija višje vrste, ne pa le odsev, odraz ali posvečevanje obstoječe stvarnosti.* Človekova težnja po *preseganju obstoječe stvarnosti* se ne izraža le v njegovih intelektualnih in fizičnih naporih, pač pa tudi v umetnosti. V tem pa obstoji tudi *angažiranost umetnosti,* ki je velikokrat vzporedna z ostalo družbeno angažiranostjo, kolikor ta teži po preseganju obstoječega stanja. Homer in srbski guslar ne posvečujeta le obstoječega družbenega stanja, nista le glasnika obstoječega razrednega družbenega stanja, pač pa prav kot glasnika tega stanja, borb, naporov, projektov družbe — *to družbo ne le branita, ampak jo presegata.*

Materialna proizvodnja z vsemi svojimi psihičnimi momenti — mišljenjem, spoznanjem, fantazijo, kreativnostjo itd., ki kulminirajo v *zamisli,* v *zamišljanju,* se torej loči od umetniške proizvodnje po tem, da ona producira predmete za trg, porabo, uničenje, umetniški proizvodnji pa je ta »trg« *družbena objektivnost, posvečevanje in istočasno preseganje te objektivnosti:* nje produkti — umetnine so izraz in glasnik tega posvečevanja in preseganja *ter se v tej svoji funkciji ne izčrpavajo in ne uničujejo, pač pa potencirajo subjektivne sile individuov, indivi-*

due bogatijo, plemenitijo do vse večje popolnosti, potencirajo njih preseganje. Umetniška proizvodnja je torej del celotne družbene proizvodnje, ki se realizira v najrazličnejših oblikah.

Janez Strehovec

K besedi se javljam vzpodbujen z vprašanjem, ki ga je postavil kritik Jernej Novak, namreč, zakaj ni na tem simpoziju prisoten Sreten Petrović kot danes eden vodilnih jugoslovanskih avtorjev s področja umetnostne teorije in estetike, še posebno marksistične. Prav tako pa me je pritegnilo tudi upoštevanje Kantove estetike v referatu prof. Rusa. In zakaj prav ti dve imeni?

Upoštevanje ali neupoštevanje dela Sretena Petrovića, avtorja, ki je prav pred nedavnim izdal svoje temeljno delo s tega področja, namreč »Marksistično estetiko«, povezujem z vprašanjem verjetno še pomembnejše prisotnosti ali odsotnosti tistega kroga estetskih vprašanj, ki jih je na Slovenskem uvedla dr. Alma Sodnikova in tudi filozofsko-zgodovinsko argumentirala v delu »Zgodovinski razvoj estetskih problemov«, ki je izšlo 1928. leta v Ljubljani. Ta tekst nam nudi nedvomno zelo izčrpno informacijo o začetkih tistega načina filozofskega razmišljanja o umetniškem pojavu, ki se je razvil v okviru t.i. fenomenološke estetike in eksistencialistične ontologije umetnosti. Z upoštevanjem nekaterih novokantovcev in še posebno M. Geigerja in W. Conrada kot začetnikov fenomenološke estetike (in pri nas F. Vebra) je omogočila vpogled tudi v tisto področje estetskih raziskav, ki se koncentrirajo predvsem na nivoju umetniško delo — sprejemnik estetskih vrednosti in o katerih na tem posvetovanju nismo slišali veliko, čeprav so lahko še kako produktivne za razumevanje *celote* umetniškega oziroma estetskega pojava. Slepo, v nedogled trajajoče zatrjevanje ustvarjalnosti, oziroma čisto produktivnega aspekta umetnosti, od katerega so se nekateri sodelujoči sicer že ogradili, lahko vodi v fetišizacijo in sublimacijo »genialne« in elitistične ustvarjalnosti na račun dela kot dela oziroma izdelovanja vsakdanjih proizvodov — pri tem mislim predvsem na razredne implikacije takšnega razlikovanja.

Prav tako pa je danes v okviru estetskih razmišljanj še kako zanimivo omenjanje Kantovega prispevka k evropski estetiki. Kot je splošno znano, je v t.i. marksistični estetiki 20. stoletja prevladala pretežno lukácsevska usmeritev, utemeljena na teoriji odraza in Heglovi gnoseološki estetiki. To je tudi tisti najbolj kritizirani moment estetskega mišljenja, ki je osnova vse prej kot posrečeni teoriji realizma in še posebno socrealizma. Kantovska tradicija je predvsem v marksistični estetiki ostala manj izrazita in uradno manj upoštevana, čeprav se je pojavila že zelo zgodaj, namreč v obliki Mehringovih študij o književnosti in umetnosti. — V tej zvezi je spet potrebno omeniti Sretena Petrovića, namreč njegovo delo »Marksistična estetika«, v katerem je na izviren način obravnaval različne tendence v evropski marksistični estetiki 20. stoletja, ki jo sicer razume kot posebno metaestetiko. Upošteval je tako heglovsko kot kantovsko tradicijo ter tudi svojevrstno alternativo tema modeloma v nekaterih tekstih Herberta Marcuseja. Slednji je ukinil konstruktivno protislovje umetnosti v estetski, čutni sferi in pokazal »pot« za estetsko realizacijo onstran tradicionalnega umetniškega dela. Prehod od Lukácsa preko Blocha k Marcuseju je Petrović označil tudi kot pot od estetike

mimezis preko estetike poezis k estetiki estezis, kar pomeni tudi konstante oziroma temeljne epohe v razvoju marksistične estetike.

Čeprav Petrovićevega prispevka nikakor ne smemo obravnavati nekritično — avtorju namreč lahko očitamo, da ni v svoji metaestetiki upošteval dosežkov metaumetnosti, umetnosti preloma, moderne 20. stoletja, ki se je mestoma tudi oblikovala v tesni zvezi z alternativnimi premisleki o svojem obstoju oziroma o svoji zvezi z revolucijo, nam ta tekst (Marksistična estetika) vendarle odkriva neko značilnost: marksistična estetika 20. stoletja je danes verjetno edini model estetske teorije, ki se oblikuje ob živi navezavi na tradicijo nemške klasične filozofije. Prispevki Hegla, Kanta, Schellinga in tudi Schillerja (sicer preinterpretirani in tudi preoblikovani) so vstopali v misel nekaterih vodilnih marksističnih estetov, njihovim teorijam pa dolguje veliko tudi tisto razumevanje umetnosti, ki sta ga razvijala Marx in Engels v svojih znanih pisemskih dopisovanjih (npr. debata v »Sickingenu« z Lasallom).

Jan Makarovič

Predno se diskusija čisto razvodeni, bi rad čisto na kratko odgovoril tovarišu Rusu. Tovariš Rus pravi, da je bila moja opazka v zvezi z njegovim izvajanjem v »Delu« dobronamerna. Mislim, da mu lahko ta kompliment vrnem: tudi njegova diskusija je bila dobronamerna. Vendar pa bi bilo treba nekatere zadeve še nekoliko pojasniti.

Govora je o tisti znameniti Marxovi primerjavi med človekom in čebelo: za razliko od živali si človek najprej zavestno zastavi cilje, naloge ipd., predno se loti dela. Najbrž ni dvoma, da je Marx tu opozoril na neko zelo pomembno značilnost človeka, ki se kaže na vseh področjih njegove aktivnosti in tudi ustvarjalnosti. Vprašanje pa je, kako to značilnost razumemo in razlagamo, kakšno mesto ji damo v naših teorijah, kakšne so njene konsekvence. Tako velja na primer poudariti, da je prav ta značilnost človeka — da si je sposoben najprej zastaviti cilje in jih nato realizirati — da je prav ta značilnost v intimni zvezi s tem, da je sposoben dajati ukaze *drugemu človeku* ter izvajati ukaze, ki mu jih je dal nekdo drug. Prav tu je treba iskati izvor delitve človeškega dela na načrtovalno in izvajalsko, prav tu je izvor razredne družbe, izvor človeške alienacije!

Absolutizirati to značilnost človeka ter jo postavljati za izhodišče estetske teorije pomeni po mojem zagovarjati umetnost socrealističnega tipa. Tovariš Rus ugovarja tej moji trditvi. Po njegovem trdi teorija socrealizma ravno nasprotno: umetnina ne izhaja iz umetnikovega načrta, projekta, cilja, zamisli itd. — temveč je samo kopija danega, posnetek stvarnosti. Toda ali to tudi drži? Kar se tiče *teorije* socrealizma, vsekakor — toda socrealizem je seveda nekaj drugega kot njegova teorija. Ne smemo zamenjavati tega, kar socrealizem *pravi* o sebi, da je — in tega, kar je v resnici. Po svoji naravi, po svojem najglobljem bistvu je socrealizem *lažna* umetnost: njegova teorija je torej laž, je diametralno nasprotna stvarnosti. Tisto, kar socrealizem kopira, utemeljuje in opravičuje, nikakor ni stvarnost sama — ampak nasprotno od stvarnosti povsem odtrgani dekreti politikov in partijska linija. Sklicevanje na stvarnost, na kopiranje stvarnosti, na teorijo odraza ni v resnici nič drugega kot *alibi* teh od stvarnosti odtrganih, voluntaristično, svo-

jevoljno postavljenih političnih zahtev. Ni *slika* stvarnosti, temveč *pretvorba* stvarnosti, ki pravi o sebi, da je slika stvarnosti.

Pojem socrealizma je seveda neločljivo povezan s pojmom stalinizma. Razumeti ga je mogoče le iz celotne zgodovine sovjetske revolucije. Kot je znano, srečamo v Rusiji v devetnajstem stoletju peščico intelektualcev, ki se zagrizeno bojujejo za družbene spremembe — toda družba, v kateri živijo, je zaostala, inertna, nezrela za revolucijo. V svoji nemoči se tako zatekajo k terorizmu. Kasneje se znajde v podobnem položaju tudi Stalin: na eni strani ideje, teorija itd. — na drugi pa ogromna, ekonomsko, politično, kulturno zaostala dežela, povsem neskladna z njimi. Tudi Stalinov odgovor je terorizem — toda ker ima Stalin, za razliko od revolucionarjev devetnajstega stoletja, v rokah seveda nezaslišano družbeno moč, so primerno širša tudi merila, v katerih se izvaja ta terorizem. To je surovo, nasilno, brezobzirno, hkrati pa seveda radikalno preoblikovanje stvarnosti, ki se sploh ne meni za stvarnost samo ter hkrati zatrjuje, da izpolnjuje le zahteve stvarnosti, ki sledijo iz »zgodovinske nujnosti«. Tudi socrealistična umetnost je tak *terorizem* nad stvarnostjo, ki hkrati zatrjuje, da ne dela nič drugega kot to, da to stvarnost — odraža.

Ta voluntarizem, ki nujno vodi v terorizem, je seveda v globokem protislovju s samim bistvom marksizma. Ob vsem pomenu, ki ga pripisuje človekovim ciljem, poudarja Marx — kot pravi materialist — nenehno tudi pomembnost zunanje stvarnosti, ki se kaže z ozirom na cilje kot možnost oziroma sredstvo. V prav tistem pasažu, kjer srečamo tisto znamenito primerjavo med človekom in čebelo, govori Marx tudi o tem, da v zgodovini človeštva ni toliko pomembno vprašanje, *kaj* se izdeluje — kolikor vprašanje, *kako*, s kakšno tehniko, po kakšni metodi se izdeluje. V tem vidim nekoliko zastrto misel, da so naši cilji, ki nam povedo, *kaj* želimo storiti, nekaj popolnoma abstraktnega, dokler se ne konfrontirajo s konkretnimi, materialnimi, tehničnimi možnostmi, ki nam povedo, *kako* jih uresničiti. Hkrati je Marx s tem poudaril pomembnost izvajalskega dela v primerjavi z načrtovalskim: povedal je, da je delavec, na katerem leži breme praktične izvedbe delovne naloge, breme tistega »*kako*«, v delovnem procesu enako pomemben ali pomembnejši od gospodarja, ki mu pove, *kaj* naj dela.

Fran Dominko

Nisem filozof in nisem vešč strokovnega izrazoslovja marksizma. Vprašanje v obravnavi na simpoziju mi je postalo bolj odprto, vendar moram pripomniti, da sem slišal marsikaj o ustvarjalnosti v umetnosti, skoraj nič pa o ustvarjalnosti v naravoslovnih znanostih. Če je znanost posebna vrsta produkcije, je v prvi vrsti produkcija in ustvarjanje novih pojmov, ki rabijo pri globljem dojemanju nekaterih zvez v naravi. Tako na primer pojem potencialne energije ni neposredno dan: nastal je kot dopolnilen pojem v iskanju količine — mehanične energije — ki se v teku procesa ohranja, dasi prehaja ob njem kinetična energija v obliko potencialne in obratno. Kasneje so se rodili podobni pojmi toplotne, elektromagnetne in drugih vrst energije, ki se pretvarjajo druga v drugo, njihova količinska vsota pa se ohranja. Analogno so nastajali drugi abstraktni pojmi in ohranitveni principi, ki so se na primer v fiziki elementarnih delcev izkazali kot ustvarjalci dodatnih še

bolj abstraktnih pojmov. Po svojem nastanku živijo ti pojmi lastno življenje in razvoj, ne da bi bila potrebna neka materialna produkcija. Drug primer je razvoj pojma o elastičnem etru kot nosilcu svetlobnih pojavov. Po odkrivanju novih značilnosti v obnašanju svetlobe so morali pripisati hipotetičnemu etru tudi nove lastnosti, dokler ni po več desetletnem iskanju »nastal« pojem elektromagnetnega polja, ki zajema in tolmači mnogo več kot samo svetlobne pojave. Danes je v veljavi teza, da vladajo v vesolju štiri vrste sil in ustreznih polj. Nove abstraktne pojme, ki služijo kot sredstvo in most v pridobivanju poglobljenih spoznanj v naravoslovju, ustvarjajo maloštevilni izredno nadarjeni duhovi. V tem je svojevrstna oblika ustvarjalnosti v teoretičnem naravoslovju. Pričakoval sem, da bom tudi o tem slišal mnenja in ne zgolj o ustvarjalnosti v umetnosti. Hvala.

Neja Kos

Povedala bi še nekaj v zvezi s potrebo po umetnosti, o vlogi umetnosti v družbi. Tovariš Majer nas je prej lepo potolažil, da se ni česa bati, saj ta potreba po umetnosti v sodobnem svetu vendarle raste. Ne vem, če smo lahko povsem prepričani o tem! Gre za nekaj, kar človeka v vsakdanjem življenju kar naprej vznemirja . . . in mislim, da se je o tem treba vendarle spraševati. Tu tiči pravzaprav problem! Z uniformiranjem mišljenja prek množične kulture se uniformirajo tudi potrebe. Te potrebe se nekako nivelirajo (kot je rekla že tovarišica Brglezova) — oziroma nekatere zakrnijo ali se pa sploh ne pojavijo. In to je ravno zaskrbljujoče. Gre pa tu za socialne, *pridobljene* potrebe, ne za nagonske. Takšna je tudi potreba po duhovnih dobrinah, tudi po umetnosti. Zdaj pa lahko takole razmišljamo: če ni zbujena potreba, potem tudi ni motivacije, zato ne sledi nobena akcija. Tako se umetnost v smislu kulturno umetniške tradicije (tradicija tukaj ni mišljena slabšalno), umika na rob. Potrebuje jo le še manjšina — denimo, da je to tista manjšina, ki ji je v procesu osebnostnega razvoja uspelo oblikovati to potrebo. Seveda je to povezano z izobrazbo, s celotnim življenjskim stilom, z možnostmi, da se je ta potreba sploh oblikovala. Pri vseh ostalih pa se ne oblikujejo te potrebe! Včeraj smo gledali TV oddajo »V živo« o oblikovanju TV sporeda in smo slišali podatek, da imamo v Sloveniji 800.000 ljudi z osnovnošolsko izobrazbo, izobražencev pa je le 80.000. Ne bomo čisto enačili izobrazbe in potrebe po umetnosti, ampak neka korelacija gotovo obstaja. In televizija temu prav gotovo prilagaja tudi svoj program! Torej se je treba vprašati, če je res, da potreba po umetnosti v naši družbi raste. Lahko to kar tako trdimo in verjamemo? Vprašanje najbrž zahteva raziskavo. Praksa kaže, da brez zavestnega dela na tem področju v okviru vzgoje (dom-vrtec-šola) ter animatorskega, in mentorskega dela na področju ljubiteljske kulture, torej brez določenih oblik »borbe«, ne gre. Ta borba zoper omejujoče učinke množične kulture pa ne sme biti moralizatorsko obarvana, ne sme vsebovati administrativnih ukrepov. V prvi vrsti naj bo to trdo delo na terenu, delo z ljudmi, osveščevalno delo, ko ljudem pomagamo in jih vodimo, da skozi lastno umetnostno aktivnost interiorizirajo tudi potrebo po njej — tako potrebo po uživanju v umetnosti, kot tudi predvsem potrebo po lastni ustvarjalnosti. Ta lastna ustvarjalnost lahko sega na umetnostno področje, ni pa to nujno, ker se po principu transfera lahko to prenese na sleherno življenjsko področje, tako da *postane ustvarjalnost takorekoč življenjski stil.*

Vojan Rus

Zdi se mi, da so se v razpravi pojavila še nekatera vsebinska vprašanja in zato naj navržem samo še nekaj momentov za razmišljanje.

Vprašanje socrealizma ima več plasti. Eno je socrealistična književna in estetska teorija in drugo je umetniška praksa. Ta teorija nedvomno temelji na teoriji odraza, obenem pa še na nečem drugem: na teoriji nedialektične brezkonfliktnosti in zato zahteva, da mora biti literatura izključno optimistična in mora prikazovati pozitivne junake brez notranjih konfliktov in nasprotij. In v tej zvezi se res pojavlja literatura, ki želi biti tako poceni, naivno optimistična, kot je rekel tovariš Makarovič. Vendar se je pojavilo tudi nekaj umetnosti, ki jo tudi lahko imenujemo socialistični realizem ker ima realistično metodo, ki pa ima umetniško vrednost in ki nastane za časa začetnega socializma, recimo Šolohov. Tako je tudi v izrazu »socialistični realizem« več plasti.

Mislim, da je tudi globoka resnica, kar je rekel tovariš Makarovič, namreč da je v sami strukturi človeškega dela dana možnost za razcepitev na ukazovalno in izvrševalno delo. Je pa zopet res, da samo isto človeško ustvarjalno, celovito moč, lahko uporabimo pri izgradnji samoupravne asociacije. Toda pod pogojem, da so tudi delavci potencialno sposobni zamišljati, le tako je možno, da tudi oni zamišljajo in ustvarjajo družbene odnose in sodelujejo v družbenih odločitvah. Samo na ta način lahko ukinemo birokratski razmik med ukazovalnim in izvrševalnim delom. Zopet najdem samo v tej isti Marxovi teoriji o »najslabšem stavbeniku«, ki je že ustvarjalec, osnovo za teoretično-praktično možnost (nisem rekel gotovost) alternative odtujitvi, teoretično možnost za resnično socialistično-demokratično samoupravno družbo. Namreč, kot pravi Marx, gre za množico združenih individuov; to so najprej ustvarjalni individui, ki se na tej osnovi združujejo v skupno odločanje, upravljanje.

In nazadnje stvar, ki jo je omenila tovarišica Koširjeva: mislim, da je tudi pomembna distinkcija. V referatu sem mislil, da obstoji danes po umetnosti večja objektivna potreba, ne pa že subjektivno doživljena potreba. Objektivna potreba v tem smislu, da bo materialna proizvodnja v ptihodnje nujno v precejšnji meri avtomatizirana, kibernetizirana in zato ne bo več tako osrednje rodno mesto ustvarjalnosti, kot je bilo v preteklosti delo obrtnikov, poljedelcev itn. Niti najmanj ne zanikam potrebe po taki avtomatizirani proizvodnji, saj bo skrajšala potrebni delovni čas in bodo imela druga področja več možnosti za ustvarjalnost. Verjetno se dá moderna proizvodnja urediti tako, da vsebuje več ustvarjalnosti kot strogi tekoči trak, vendar proizvodnja ne bo več tak sorazmerno največji izvor ustvarjalnosti kot nekdaj.

Igor Pleško

Tovariš Logar je povedal, da je potrebno osebna doživetja objektivizirati, jih torej na nek način posplošiti, napraviti družbeno vredne in zato bi apeliral tudi na avtorje teh sestavkov, če bi z dosedanjih sestavkov prenesli vsebino vseh teh prispevkov na nek svetovni kongres o estetiki, potem bi predlagal, da bi posa-

mični avtorji, ki samo interpretirajo, razlagajo recimo Ingardna ali kogarkoli, da bi tisto, kar so znotraj teksta povedali, naredili za kongres bolj atraktivno, ne pa, da bi samo pojasnjevali določena stališča, ki so v jugoslovanski estetiki že presežena in argumentirano obvladana. So bila pa tudi samo ilustrativno pripravljena z ozirom na zelo široko plejado problemov, ki so se javljali, ki pa niso bili niti terminološko niti po vsebini specializirano estetska ali širše umetnostna, pa tudi znotraj te umetnostne sredine nimajo dovolj družbene podlage. Zato mislim, da ne bi šli avtomatično s tem na svetovni kongres, ampak da bi publikacija, ki jo bomo izdali, služila za preverbo.

Vojan Rus

Govorim samo kot začasni predsednik sekcije. Pri vsej dobronamernosti predloga nekaterih prisotnih tovarišev, da naj bo sekcija aktivnejša pri pripravi referatov za svetovni kongres, bi imel vendarle drugo stališče. Menim, da so vsi referati dobri in da prav nobene redakcije referatov s strani sekcije ne bomo vršili, da naj vsak po svoji presoji te stvari pošilja na kongres; mi tega ne bomo ocenjevali. In dalje: noben od nas ni delegat iz Slovenije. Vsak odgovarja zase in lahko samo rečemo da prihaja iz našega kulturnega prostora. In še več: če so nekateri tovariši, ki jim morda sekcija ni simpatična, se lahko direktno obrnejo na kongresno vodstvo v Beogradu, bodo pa dobili od nas njihov naslov, tako da to ne bo šlo preko nas. Hočem reči: ni treba, da gre vse preko sekcije in to svobodo smo v naši sekciji zastopali vse od začetka priprav za kongres.

Andrej Ujčič

Predlagam in ponavljam to, kar je povedal tovariš Rus v imenu slovenske sekcije za estetiko filozofskega društva. Tudi v obeh marksističnih centrih menimo, da nismo forum, ki bi v kakršnemkoli smislu ocenjevali katerikoli prispevek ali izrečeno diskusijo na tem posvetu. Seveda pa menimo, da je dragoceno za vse nas, da preverimo naše mnenje o tem, kar je vsak referat ali diskutant povedal. V teh okvirih sta se našla oba marksistična centra in sekcija za estetiko filozofskega društva, popolnoma na isti valovni dolžini. Edino tako menimo, da je v različnih strokah možno na temo Ustvarjalnost in človekov svet doseči neke vrhove, za katere pa mora oceniti vsak avtor sam, ali so vrhovi, ali niso in ali kani z njimi nastopiti na mednarodnem kongresu za estetiko.

Naša namera je bila najprej torej ta. Druga, dolžni smo obravnavati nekatera vprašanja sodobne slovenske kulture. Kajti vsa vprašanja znanosti, estetike, umetnosti, so vprašanja slovenske kulture. Nikakor ni naš namen in tudi vnaprej ne bo uistosmeriti kakršnokoli mišljenje. Naš namen je ustvariti prostor za predstavitev vseh načinov mišljenja, tudi nazorov, kakor so se srečali tudi tukaj in mislim, da se bodo srečevali tudi na dubrovniškem kongresu. Morda je prednost Jugoslavije prav v tem, da prav vsem nudi prostor za medsebojno srečevanje in ne izključuje nikogar, razen morda kakšnih popolnoma fašistoidnih idej, ki pa, upamo, so tudi v znanosti v celoti presežene. Ne odklanjamo teh idej zavoljo tega, ker bi

bile nam nasprotne, ampak zavoljo tega, ker v znanost več ne sodijo. V tem smislu lahko optimistično zaključujem tudi to naše posvetovanje.

Andrej Ujčič

Menim, da se lahko zahvalim vsem referentom in vsem diskutantom za napor, za ustvarjalnost, ki so jo pokazali, brez razlike vsem in želimo vam samo srečno pot in da bi srečno opravili svoje poslanstvo na dubrovnišem kongresu. Kar zadeva nas prireditelje, smo se pogovarjali tudi o organizacijskih straneh tega našega nastopa na kongresu in tole gradivo, ki je nastalo z našim posvetom, ni namenjeno pošiljanju v Dubrovnik. Namenjeno je nam samim, in sicer našemu delu vnaprej. Zato bi ga želeli objaviti, da bi s tem delovalo v našem kulturnem prostoru, kajti v dubrovniškem in mednarodnem kulturnem in znanstvenem prostoru bo deloval vsak avtor sam zase.

Povzetki

UDK 331.021.4:165.71
ALEŠ ERJAVEC
USTVARJALNOST IN DOGMA

Avtor analizira pojem dogme in ustvarjalnosti in ugotavlja, da pomeni danes dogma normo, ki ne podleže racionalni in znanstveni kritiki, medtem ko je pojem ustvarjalnosti obremenjen s svojim teološkim izvorom in bi moral biti zaradi svojega neznanstvenega značaja zamenjan s pojmom produkcije, čeprav, seveda, moramo poudariti, da vsa produkcija vsekakor ni ustvarjalna. Najprimernejši termin bi bil objektivacija kot povnanjenje. Dogma je bila v tem, kar danes imenujemo umetnosti in literatura, skoraj vedno navzoča in to na tak način, da je umetnost in literaturo podrejala svojim specifičnim interesom, ki so produkt in del ideoloških fenomenov.

V nadaljevanju avtor analizira razliko med dogmo in normo. Medtem ko umetnost in literatura — ali estetska ali moralna norma — še naprej obstajajo in funkcionirajo po njihovi analizi, je sodobna dogma vsaj na teoretski ravni s tem dejanjem ukinjena.

Ustvarjalnost ne more biti dogmatska, kajti prenos dogme na ustvarjalnost onemogoča ustvarjalnost samo.

UDC 331.021.4:165.71
ALEŠ ERJAVEC
CREATIVITY AND DOGMA

The author analizes the meaning of dogma and creativity and states that today dogma means norm, which does not yield itself to rational and scientific criticism, while the meaning of creativity is burdened with its theological origin and ought to be, because of its unscientific character, replaced with the meaning of production, even though, of course, we must emphasize that all production is not creative. The most appropriate term would be objectivity as externalization.

Dogma was almost always present in that which we today call art and literature, and in such a way that it subordinated art and literature to its own specific interests, which are a product and part of ideological phenomena.

Continuing, the author analizes the difference between dogma and norm. While art and literature — or aesthetic or moral norm — continue to exist and function after their analysis, modern dogma is, at least on the theoretical level, eliminated by this action.

Creativity cannot be dogmatic, for a transference of dogma to creativity renders creativity itself impossible.

UDK 331.021.4
ANTON TRSTENJAK
USTVARJALNOST IN DELO

Vsaka ustvarjalna dejavnost je posebne vrste delo. Zato mora biti delo izhodišče za razlago ustvarjalnosti. Na to je menda prvi sistematično opozoril sovjetski psiholog S. L. Rubinstein.

Velja pa tudi obratno: vsako pravo delo je v jedru že ustvarjalno, ali bolje, je izraz človekove ustvarjalnosti. Zakaj? Ker človekovega dela ne poganja samo moč telesnih mišic, marveč hkrati »prosta predstava namena«, ki ga ima delavec pred očmi. »Predstava gre pred delovanjem,« pravi Rubinstein. Ni nobenega izključno telesnega dela (npr. obdelovanje polja), ki bi ga hkrati ne poganjala predstava namena ali cilja, za katerim se delavec usmerja in ki je motiv, da sploh dela. Tradicionalna ločitev telesnega dela od umskega je torej v temelju zgrešena. Ni namreč nobenega telesnega dela, ki ne bi zahtevalo obenem vsaj minimalnega predstavnega (domišljijskega) in s tem umskega dela. Toda že vsako preprosto umsko delo je ustvarjalno, ker v moči svoje simbolične semantične dejavnosti ustvarja vmesni svet med človekom in stvarnostjo, ki ga obdaja. Tako človek z delom ob »prosti predstavi namena« ustvarja med naravo zunaj sebe in samim seboj vmesni svet kulture: od obdelanega

polja prek stanovanjskih stavb pa do tehničnih izpopolnitev orodja in industrijskih naprav do številnih bibliotek in laboratorijev. Vse to je vidno in otipljivo dobesedno, nov svet, nova stvaritev, s katero človek prav tako dobesedno spreminja obličje zemlje. V vsem tem pa je človek hkrati homo faber in homo sapiens, rokodelec in modrec. To se pravi: človek je v svojih artefaktih ustvarjalen kot rokodelec in modrec, ali bolje, ustvarjalen je, ker je kot delavec obenem mislec in kot mislec obenem delavec.

Začel je z orodjem, ognjem in govorico. To je tripod kulture. Kultura kot izraz in proizvod človekove ustvarjalnosti se izkaže obenem kot specifična oblika človekove govorice ali komunikacije. Ne vem, če je že sploh kdo sistematično opozoril na okoliščino, da je specifična prednost človeške artikulirane govorice pred vsemi drugimi živalskimi govoricami ravno v povedku tj. v glagolu, se pravi v artikulaciji ali logični izčlenjenosti *delovanja:* človeška govorica je le toliko logična in jasna ter specifično človeška, kolikor razčlenjuje delovanje, se pravi, kolikor izraža človekovo specifičnost, ki je v delu. Nobena druga živalska vrsta ne pozna dela v pravem pomenu besede. V tem so si danes domala edini vsi biologi in antropologi v nasprotju z J. v. Uexküllom (1931), ki še tudi živalim pripisuje karakter pravega delovanja.

Zato pa je človek tudi edino bitje, ki ga delo spreminja. Človek kot delavec in mislec ni morda samo nekakšen katalizator, ki bi s svojim delovanjem spreminjal druge snovi, ne da bi se pri tem sam spreminjal; z ustvarjalnim delom človek ne spreminja samo obličje zemlje, marveč tudi svojo lastno podobo.

UDK 331.021.4

ANTON TRSTENJAK

KREATIVITÄT UND ARBEIT

Jede schöpferische Tätigkeit ist eine besondere Art von Arbeit. Deswegen muß die Arbeit der Ausgangspunkt für die Erklärung der Kreativität sein, worauf der sowietische Psychologe S. L. Rubinstein wohl als erster hingewiesen hatte.

Es gilt aber auch umgekehrt: jede wahre Arbeit ist schon im Kern schöpferisch, oder besser, sie ist Ausdruck der menschlichen Kreativität. Warum? Weil die menschliche Arbeit nicht bloß von den körperlichen Muskeln getrieben wird, sondern zugleich von der »freien Vorstellung des Zweckes«, der dem Arbeiter vor Augen steht. »Die Vorstellung geht der Tätigkeit vor«, sagt Rubinstein.

Es gibt keine rein körperliche Arbeit (z. B. Feldarbeit), die nicht zugleich von der Vorstellung des Zwecks oder Ziels, nach dem der Arbeiter sich richtet und durch das er zur Arbeit motiviert ist, getrieben wäre. Die traditionelle Trennung der körperlichen und geistigen Arbeit ist also grundfalsch. Es gibt nämlich keine körperliche Arbeit, die nicht zugleich eine wenigstens minimale Vorstellungskraft und damit verbundene geistige Arbeit fordern würde. Schon Jede einfache geistige Arbeit ist schöpferisch, weil sie kraft ihrer symbolisch-semantischen Tätigkeit eine Zwischenwelt zwischen dem Menschen und der Wirklichkeit, die ihn umgibt, schafft. So schafft der Mensch mit seiner Arbeit kraft der »freien Vorstellung des Zwecks« die Zwischenwelt der Kultur zwischen der Natur außer ihm und sich selbst: von dem bebauten Feld über Wohngebäude bis zur technischen Vervollkommnung der Werkzeuge und der Industrieausstattung bis zu zahlreichen Bibliotheken und Laboratorien. All das ist wortwörtlich und tastbar, eine neue Welt, eine neue Schöpfung, womit der Mensch ebenfalls buchstäblich das Antlitz der Welt verändert. In all dem ist der Mensch homo faber und homo sapiens zugleich, Handwerker und Weise. Das heißt: der Mensch ist in seinen Artefakten schöpferisch als Handwerker und Weise, oder besser, er ist schöpferisch, weil er als Arbeiter zugleich Denker und als Denker zugleich Arbeiter ist.

Er begann mit dem Werkzeug, dem Feuer und der Sprache. Das ist der Dreifuß der Kultur. Kultur als Ausdruck und Erzeugnis der menschlichen Kreativität erweist sich zugleich als spezifische Form der menschlichen Sprache oder Kommunikation. Ich weiß nicht, ob überhaupt jemand systhematisch auf den Umstand aufmerksam gemacht hatte, daß der spezifische Vorteil der artikulierten menschlichen Sprache vor allen anderen tierischen Sprachen gerade im Gebrauch des Zeitwortes besteht, d. h. in der Artikulation oder logischen Ausgliederung der Tätigkeit: die menschliche Sprache ist nur insofern logisch, klar und

spezifisch menschlich, als sie die Tätigkeit zergliedert, das heißt, insofern sie die spezifisch menschliche Eigenart, die in der Arbeit besteht, ausdrückt. Keine andere Tierart kennt die Arbeit in diesem Sinn. Darin sind sich fast alle Biologen und Anthropologen einig im Gegensatz zu J. v. Uexküll (1931), der auch den Tieren den Charakter der wahren Tätigkeit zuschreibt.

Deshalb ist der Mensch auch das einzige Wesen, das durch die Arbeit verandert wird. Der Mensch als Arbeiter und Denker ist nicht bloß ein Katalysator, der mit seiner Tätigkeit andere Stoffe verändern würde, ohne sich dabei selber zu verändern; im Gegenteil: mit schöpferischer Arbeit verändert der Mensch nicht nur das Antlitz der Welt, sondern auch das eigene.

UDK 886.3(091)

DIMITRIJ RUPEL

POSEBNOSTI SLOVENSKE LITERATURE

V svojem prispevku dr. Rupel obravnava razvojne spremembe v slovenski literarni produkciji od sredine 19. stoletja do druge svetovne vojne. Ugotavlja, da je bil v času, ko so se Slovenci bojevali za nacionalno samostojnost, v slovenski literaturi na delu pojav, ki ga je mogoče imenovati »slovenski kulturni sindrom«, in ki pomeni podrejanje literarnih (t.j. formalnih, estetskih . . .) prvin socialnim, političnim, nacionalnim. Slovenski model je — za razliko od drugih evropskih in celo drugih južnoslovanskih — konstruktiven, optimističen, epičen, mitološki itn.

Za značilnega predstavnika prvotne formulacije slovenskega kulturnega sindroma dr. Rupel jemlje Jurčiča, ob njem navaja še Stritarja, Levstika in druge. Po prvi svetovni vojni so se problemi, ki težijo slovensko literaturo pred nastankom »lastne« države, za kratek čas umaknili. Ta umik dr. Rupel opazuje v formulacijah slovenskega avantgardizma in levičarsko usmerjene literarne kritike med obema vojnama. Imena, ki jih obravnava, so Kosovel, Kreft, Podbevšek; med marksisti, ki pomenijo prestop iz tradicionalnega modela, omenja Kardelja, Brnčiča, Martelanca, Kidriča in druge. Literatura pod vodstvom nove odrešilne ideologije postavi nov model, ki pa je tudi model podrejenosti. Dr. Rupel obravnava nekatere novejše pojavne oblike slov. kulturnega sindroma, kot je npr. Vidmarjev Kulturni problem slovenstva.

UDC 886.3(091)

DIMITRIJ RUPEL

PECULIARITIES OF SLOVENE LITERATURE

In this article Dr. Rupel discusses developing changes in the Slovene literary output from the 19th century to WWII. He states that there appeared, at time of the Slovene fight for national independence, a phenomenon in Slovene literature, which it is possible to call the »Slovene cultural syndrome« and which means the subordination of literary (i. e. formal, aesthetic) elements to social, political, national. The Slovene model is — in contrast to other European and even South-Slav ones-constructive, optimistic, epic, mythological, etc.

As a characteristic representative of the original formulation of the Slovene cultural syndrome Dr. Rupel cites Jurčič, and along with him, Stritar, Levstik and others. After WWII the problems that burdened Slovene literature before the rise of the state »proper« were for a short time removed. This shift Dr. Rupel perceives in the formal Slovene avant-gardism and the leftist direction of literary criticism between the Wars. The names he mentions in this connection are Kosovel, Kreft, Podbevšek; among the Marxists, who represent the step away from the traditional model, he mentions Kardelj, Brnčič, Martelanc, Kidrič and others. The literature under the influence of the new redeemed ideology establishes new model, which is also a model of subordination. Dr. Rupel discusses some recent appearances in the form of the Slovene cultural syndrome; for example, Vidmar's »Kulturni problem slovenstva«.

UDK 331.021.4:008

BRANKO RUDOLF

SAMOZAVEST IN »SOZAVEST«,
PRODUKCIJA DUŠEVNIH USMERJENOSTI V DRUŽBI

1. V Marxovih zapiskih (iz l. 1844) stoji stavek o »razvijanju petero čutov kot dela vse zgodovine«. Danes je to lahko zatrdilo, da so korenine intenzivnega izraza čustev v formalno zaokroženi obliki lastne tudi ptičem v petju. Zanesljivo vemo, da petje ni čisto brez namena, da ptič s petjem »ovladuje okolico.« To bi mogoče imenovali »afirmativni lirizem«, ker je lahko veljavno tudi za človeka. Človeški svet pa je neprimerno bolj kompliciran in tudi neprimerno bolj (družbeno) sprejemljiv in raznoličen: »afirmativni lirizem« velja vendar tudi zanj.

2. Samozavest posameznega (družbenega) človeka, kakor tudi »sozavest« ki jo tipično deli s sopripadniki družbe, izhaja nedvomno prvotno iz organizacije življenjskih potreb, kakršne družba (realno ali imaginarno) občuti. Poleg samozavesti nedvomno deli nekaj zamisli, okusov in priznavanj za oblike orodja, opreme, umetniških oblik, pravnih itd. naziranj, ki so vsi nujno nastali iz kolektivne volje do obstoja dotične družbe (ali vsaj kolektivnega tolažila).

3. Visoko razvite kulture kažejo splošno tendenco za idealiziranje nadstavbe. Ne priznavajo, da delajo za svojo družbo, temveč »za človeštvo«. Balzac sprašuje: »Ali niso naša lepa čustva poezije volje?« Človeški pomen takih tvorb očitno res presega čas. Engels npr. govori o renesansi, ki je »začudenemu zapadu odprla nov svet«.

4. Marx je vsako leto enkrat prebral Ajshila v originalu. Že iz tega pa sledi, da »nadstavba« lahko včasih za tisočletja *preteče* uresničljive možnosti v »širnem« svetu. V takih primerih pa je mogoče stvar *obrniti* in sklepati, da je v razviti grški družbi obstajala kakor koli omenjena *možnost* za razvoj človečanske, odgovorne samozavesti, vidne ne samo v liku junaka Prometeja.

UDC 331.021.4:008

BRANKO RUDOLF

SELF-CONSCIOUSNESS AND »CO-CONSCIOUSNESS«
THE PRODUCTION OF SPIRITUAL ORIENTATION IN SOCIETY

1. Marx's notes of 1844 appears this sentence, about »the development of the five senses as the work of all history«. Today this may be an affirmation that the roots of the intensive expression of feelings in a formally-rounded form belong also to birds in singing. It is certain that singing is not completely without purpose, that with his singing a bird »reigns over his environment«. We may call this »affirmative lyricism«, since it can apply also to man. The human world is incomparably more complicated, however, and it is also incomparably more cosially changeable and diversified; nevertheless, »affirmative lyricism« applies to man also.

2. Self-consciusness of the individual social man, like »coconsciouness«, which he typically shares with his fellow man in society, undoubtedly originally comes from the organization of human needs that the society, either realistically or imaginatively, feels. Besides self-consciousness he undoubtedly shares also some ideas, tastes and the recognition of forms of ammunition, equipment, artistic forms, law, etc., and opinions, all of which necessarily arose from the collective will for the existence of a respective society, or at least of a collective comfort.

3. Highly developed cultures reveal the general tendency to idealize the superstructure. They do not recognize that they are working for own society, but »for humanity«. Balzac asks: »Are not our beautiful sentiments the poetry of will?« The human significance of such formations obviously surpasses time. Engels, for example, speaks of a renaissance that opened a new world to a surprised West.

4. Marx read Aeschylus in the original once every year. From this already follows that the »superstructure« may sometimes for millenniums pass over the possibilities in the »wide« world. In such cases it is possible to turn the question around and to conclude that, in the developed Greek society there existed some kind of *possibility* for the development of humane, responsible self-consciouness, evident not only in the figure of the hero Prometheus.

UDK 331.021.4

MARIJA ŠVAJNCER

FENOMEN USTVARJALNOSTI

Filozofski premislek o fenomenu ustvarjalnosti bo imel teorijo in prakso za dve enakovredni sestavini enotnega procesa. O fenomenu ustvarjalnosti govorimo zato, ker se lahko pojavlja ali pa se ne pojavlja; ni absolutum, ki bi bil mogoč v slehernem primeru. Zavestnost in odločitev cilja sta nujna pogoja za ustvarjalnost. Tudi kadar opredeljujemo pojem dela, moramo upoštevati polarnost. Delo je namreč širši pojem kakor ustvarjalnost in v vsakem primeru ne zagotavlja ustvarjalnosti. Ustvarjalnost ni samo racionalna, marveč vsebuje tudi iracionalne sestavine, za katere pa ni nujno, da bi jih razumeli zgolj pejorativno. Treba je ugotoviti, kaj je različnim ustvarjalnostim skupnega, kakšno je razmerje med posamezno in splošno ustvarjalnostjo. Ustvarjalnost je sestavina človekovega dela s pozitivnim predznakom. Humanost je temeljna opredelitev ustvarjalnosti. Ustvarjalnost je tudi vsakokratno preseganje lastnih situacij, vprašanje subjektivno novega. Ker ima ustvarjalnost več aspektov, se je treba z njo ukvarjati interdisciplinarno. O fenomenu ustvarjalnosti je mogoče razmišljati tudi per negationem. Zanimivo bi se bilo vprašati, kje so meje, ki dopuščajo, da je krutost v umetniškem delu smiselna in estetska sestavina oziroma kdaj dobi nasilje druge, neumetniške in celo negativne lastnosti. Premislek o fenomenu ustvarjalnosti odpira številna aktualna vprašanja.

UDC 331.021.4

MARIJA ŠVAJNCER

THE PHENOMENON OF CREATIVITY

A philosophical consideration of the phenomenon of creativity will have a theory and practice for two equal components of a uniform process. We speak about the phenomenon of creativity because it may not appear; it is not an *absolutum* that would be possible in every case. Consciousness and definition of purpose are necessary conditions for creativity. Also, when defining the meaning of work, polarity must be considered. Work is a broader concept than creativity and in every case does not ensure creativity. Creativity is not merely relation, it contains also irrational components, which should not necessarily be understood pejoratively. It is necessary to establish what various creativities have in common and what the relationship is between individual and general creativity. Creativity is a constituent part of man's work with a positive omen. Humanness is the basic definition of creativity. Creativity is also an ever-surmounting of its own situations and a subjective ever-carrying-over of a new one. Since creativity has many aspects, it is necessary to deal with it interdisciplinarily. It is also possible to consider the phenomenon of creativity *per rationem*. It would be interesting to ask ourselves, where the borders are that provide for the force in a work of art to be a meaningful and aesthetic component, or when does it receive the force of the other, non-artistic and even negative quality. A consideration of the phenomenon of creativity raises numerous actual questions.

UDK 331.021.4:008

BORIS MAJER

PLURALIZEM SAMOUPRAVNIH INTERESOV IN KULTURNA USTVARJALNOST

V svojem prispevku avtor pojasnjuje koncepcijo pluralizma samoupravnih interesov in njen pomen za razvoj kulturne ustvarjalnosti in kulture sploh ter njen pomen za nove možnosti in perspektive, ki jih odpira.

Avtor prikaže zgodovinski razvoj kulture in ugotavlja, da je bila v kapitalizmu duhovna produkcija postavljena pod isti splošni zakon trga kot materialna proizvodnja in da je bil kapitalizem tisti, ki je izenačil materialno in duhovno produkcijo. Ko je duhovna produkcija tako padla pod splošni zakon ekspanzije kapitala, se je morala obnašati enako kot materialna produkcija, tj., nenehno je morala širiti tržišče, ustvarjati nove potrebe in novega konsumenta.

Ta nujnost je izvor kapitalistične tendence po kulturnem prosvetljenju in množične kulture. Sistem državnega socializma rešuje vprašanje kulture kvantitativno, s širjenjem in povečavanjem virov za kulturne dejavnosti, s kulturno vzgojo množic in z ideološkim usmerjanjem umetnosti. Nasprotno od obeh navedenih koncepcij pa omogoča koncept pluralizma samoupravnih interesov razreševanje razcepa med materialno in duhovno kulturo in to brez posredovanja centrov odtujene moči. Neposredna družbena praksa je namreč tisti vmesni člen, kjer se v samem procesu naše družbene produkcije in reprodukcije vrši integracija materialnega in duhovnega dela, materialne in duhovne kulture po sami logiki samoupravnih družbenih odnosov, po sami logiki temeljnega družbenega odnosa, ki se uravnava prav kot vsklajevanje pluralizma samoupravnih interesov.

UDC 331.021.4:008

BORIS MAJER

PLURALISM OF SELF-MANAGEMENT INTERESTS AND CULTURAL CREATIVITY

In his article the author elucidates the concept of pluralism of self-management interests, its meaning for the development of cultural creativity and culture in general, and its significance for the new possibilities that it opens up.

The author presents the historical development of culture and states that, in capitalism spiritual production was placed under the same general law of the market as material production and it was capitalism that made spiritual production and material production equal. When spiritual production thus fell under the general law of expansion of capital, it had to act like material production — that is, had to constantly expand markets, create new needs and a new consumer. This arose out of the capitalistic tendency towards cultural enlightement and mass culture. The system of national socialism solves the question of culture quantitatively, with a broadening and increasing of the sources for cultural activities, with cultural education of the masses and with an ideological direction of art.

In contrast to both concepts cited, the concept of pluralism of self-management interests makes possible a resolution of the split between material and spiritual culture, without any intervention of centres of alien force. The direct social practise is namely that intermediate link, where, in the process of our social production and reproduction alone, the integration of material and spiritual work is accomplished, and also the integration of material and spiritual culture according to the mere logic of the self-management social relations, which operates exactly in accordance with the pluralism of self-management interests.

UDK 7.072.3

ANICA CETIN-LAPAJNE

USTVARJALNOST IN KULTURNO-UMETNOSTNA KRITIKA

Pri razvijanju socialistične samoupravne družbene zavesti kulturno umetnostna kritika, ki je ni mogoče ločevati od celotne družbene kritike, ponazarja raven kritične zavesti, ki spremlja rastočo družbeno zavest, ali pa zaostaja za prakso samoupravnih družbenih odnosov. Na splošno vzeto je kulturno umetnostna kritika pri nas, kljub njenemu neustreznemu družbenemu statusu, odvisnosti od obsega, ki so ji ga namenili različni časopisi, revije in RTV, različnim teoretičnim filozofskim koncepcijam, pomanjkanju jasnejših kriterjev vrednotenja in kadrov zlasti teoretično-filozofskega znanja, uspešno opravila svojo nalogo v praksi. Glede na to je ni mogoče obravnavati zunaj umetniškega ustvarjanja, sledila mu je, si ga tako ali drugače prizadevala usmerjati, ali pa se je prilagajala številnim hotenjem, vrenjem in usmeritvam. Možnost nekritičnega v naši kritiki obstaja zaradi pomanjkanja odprte, ustvarjalne, kritične marksistične estetike in iz nje izhajajoče kulturno umetnostne kritike. Potrebujemo torej ustvarjalno borbo mnenj, dialog, polemiko, zlasti pa iskanja globljega celovitejšega odgovora na vprašanja sodobne umetniške teorije in prakse. Pri tem je potrebno posvetiti večjo pozornost vzgoji kadrov — teoretikov, kritikov in publicistov, njihovi strokovni usposobljenosti in idejni osveščenosti, štipendiranju ter spodbujanju za nadaljnje izobraževanje.

UDC 7.072.3

ANICA CETIN-LAPAJNE

CREATIVITY AND OUR CULTURAL-ARTISTIC CRITICISM

In the development of the socialist self-management social consciousness cultural-artistic criticism, which cannot be distinguished from social criticism as a whole, demonstrates the level of critical consciousness that attends the rising social consciousness or remains behind the practice of self-management social relations. Generally speaking, our cultural-artistic criticism has, in spite of its inappropriate social status, its dependence upon the sphere that various newspapers, magazines and RTV have designed for it, its various theoretical-philosophical conceptions, its lack of distinct criteria for appreciation and its lack of trained personnel, in particular those with theoretical-philosophical knowledge, successfully accomplishes its task in practice. In view of this, it is impossible to treat it outside artistic creativity: it followed it, strove in one way or another to direct it, or it adapted itself to numerous intentions, movements and directions. The possibility of the uncritical in our criticism exists because of the lack of open, critical marxist aesthetics and the cultural-artistic criticism that proceeds from it. Thus, we need a creative battle of opinions, dialogues, polemics, and especially the search for a profound, more complete, more radical answer to the question of modern theory and practice. For this it is necessary to give greather attention to the education of the personnel — technicians, critics and publicists — to their technical qualifications and ideological awarenes, and to scholarships and stimulation for continuing education.

UDK 886.3.01/09

DENIS PONIŽ

PROBLEMI KODOV V NUMERIČNIH ESTETIKAH — SLOVENSKE LITERARNO-KRITIČNE IZKUŠNJE

Referat podaja nekaj osnovnih ugotovitev o razmerju med numeričnimi estetikami in literarno znanostjo. Ugotavljamo, da je slovenska literarna znanost v svojih interpretacijskih postopkih literarnih besedil in v razvoju splošne teorije interpretacije odmaknjena od sodobnih dogajanj, ki jim danes dajejo pečat predvsem informacijske in komunikacijske teorije, med njimi predvsem informacijske estetike. Referat med drugim tudi opisuje nekatere značilnosti numeričnih estetik pri njihovem vstopu v polje literarne interpretacije, probleme, povezane s samim analiziranjem in interpretiranjem literarnih besedil, uvaja pojma *pragmatične in estetske informacije* ter pojem *koda,* kot osnovne kategorije, udeležene v komunikacijskem procesu interpretacije. Podane so tudi nekatere sugestije, v katerih primerih je estetska informacija s stališča interpretacije produktivna, kdaj in kateri vzroki delujejo na informacijski estetski proces. Podane so tudi opombe o tem, v kakšnem položaju je slovenska literarna znanost, kadar naleti na nove teoretične postopke in metode.

UDC 886.3.01/09

DENIS PONIŽ

THE PROBLEMS OF CODES IN NUMERATIVE AESTHETICS — SLOVENE LITERARY-CRITICAL EXPERIENCE

The report presents some basic statements about the relation between numerative aesthetics and literary science. It establishes that Slovene literary science is, in its methods of interpreting literary texts in the development of a general theory of interpretation, removed from modern events, especially from informative and communicative theories, and among them, particularly informative aesthetics. Among other things, the report describes some of the characteristics of numerative aesthetic in their entry into the field of literary interpretation and the problems that are connected with analysis and interpretation of literary texts; it also introduces the ideas of *pragmatic and aesthetic information* and the idea of the *code* as basic categories participating in the communicative process of interpretation. Some suggestions

are also presented: in which cases aesthetics is information from the point of view of the interpretation of productive, when and for which reasons is the informative aestetic process affected negatively. Finally, the report presents remarks about the position of Slovene literary science when it faces new theoretical proceedures and methods.

UDK 78.072.3

PAVEL MIHELČIČ

USTVARJALNOST IN GLASBENA KRITIKA

Glasbena kritika se vselej dotika dveh polov muzikalnega dela: poustvarjalnega in ustvarjalnega. Ker je glasbeno doživetje simbioza obeh polov, ustvarjalnega zapisa in poustvarjalne muzikalne osvetlitve tega zapisa, bi bila ločena obravnava ustvarjalnosti od poustvarjalnosti nelogična, nelogično pa bi bilo tudi povzdigovati poustvarjalnost na račun ustvarjalnosti in obratno.

Pri oceni prvič izvedenega kompozicijskega dela ima kritika nelahko, sila odgovorno in kompleksno vlogo. Oceniti mora ustvarjalno delo in poustvarjalno energijo, torej realizacijo notnega zapisa. Ustvarjalna glasba je produkt emocije, intelekta, ideološkega zarisa, človeške prizadetosti, skratka — umetniškega prepričanja. Prav pri razjasnitvi umetnikove ideologije pa se kritični zapisi pogostoma razhajajo.

Delo glasbenega kritika je izredno široko, dotika se vseh slogovnih usmeritev, zvrsti, upoštevati mora tudi likovne, literarne in dramaturške komponente, ujeti se mora v kompleksnem avdiovizuelnem svetu, pri čemer mora najti seštevek ustvarjalnega dela, ki naj bi združil delo ustvarjalca ter našel pri poslušalcih aktivno relacijo do združenega muzikalnega dela.

UDC 78.072.3

PAVEL MIHELČIČ

CREATIVITY AND MUSICAL CRITICISM

Musical criticism always touches upon the two poles of a musical production: creativity and adaptation. Since the musical experience is a simbiosis of both poles, the created composition and the adapted musical illumination of this composition, a separate treatment of creativity and adaptation would be illogical; it would be equally as illogical to give greater importance to either of these at the expense of the other.

When evaluating a composed piece performed for the first time, criticism has a difficult, very responsible and complex role. It must evaluate the created work and the adapted energy, the realization of the entire composition. Creative music is a product of emotion, intellect, ideological point of view, human sensitivity--in short, of artistic conviction. It is precisely when they attempt to elucidate artistic ideologies that critical reports go astray.

The task of musical criticism is extremely great, since it must touch upon all of the stylistic modes and varieties; it must consider also the formal, literary and dramatic components; and it must ascertain the sum of the created and adapted work, which ought to combine the work of the composed and adaptor and find in the listeners an active relation to the combined musical production.

UDK 82.01-1»19«

JANEZ STREHOVEC

VPRAŠANJE MOŽNOSTI PESNIŠKE PRAKSE V 20. STOLETJU

Osnovna tema tega teksta, sicer oprtega na nekatere študije o Charlesu Baudelairu izpod peresa Walterja Benjamina, enega utemeljiteljev umetnostne teorije frankfurtske šole, je v materialistični analizi družbenih predpostavk pesniške prakse 20. stoletja. Poleg tradicije moderne ezoterične, na knjižni tisk vezane lirike, ki je utemeljena v Baudelairovi tradiciji, smo osvetlili tudi svet njej nasprotne, vendar nič manj pomembne poezije H. Heineja, neposredno

namenjena živemu auditivnemu stiku s poslušalci, ki v 20. stoletju kulminira v Brechtovi pesniški praksi. Posebni problem za razmišljanje o usodi poezije danes smo videli tudi v dejstvu, da je tehnološka in industrijska moderna 20. stoletja le delno vplivala na materialno in tehnološko bazo sodobne poezije.

UDC 82.01-1»19«

JANEZ STREHOVEC

THE QUESTION OF THE POSSIBILITY OF POETICAL PRACTICE IN THE 20th CENTURY

The basic theme of this text, opened on some studies about Charles Baudelaire by Walter Benjamin, one of the founders of the artistic theory of the Frankfurt School, refers to the material analysis of social principals of the poetical practice of the 20th century. Besides the tradition of the modern esoteric book-bound lyric, which is founded in Baudelaire's tradition, we illuminated the opposite, yet not less important, world of H. Heine's poetry, which is directly aimed at a live, auditory contact with the listeners, a practice that in the 20th century culminated in Brecht's poetical practices. We noted also that the particular problem today of reflecting on the fate of poetry lies in the fact that the technological and industrial modern 20th century has partly affected the material and technological basis of modern poetry.

UDK 331.021.4:331.152.1

ANTON TRSTENJAK

USTVARJALNOST IN SAMOUPRAVLJANJE

Med podtemo Ustvarjalnost in delo ter Ustvarjalnost in samoupravljanje je notranja sistematična zveza v samem pojmu dela. Po Köhlerjevih poskusih s šimpanzi, ki jih je naučil, da so znali uporabljati palico kot orodje za dosego banane, in je padla specifična razlika med opico in človekom, ker da tudi opice mislijo (na vzročno zvezo med orodjem in ciljem) in delajo, so prišli antropologi, da bi se izognili tej še vedno kontroverzni fazi, za stopnjo dalje in govorijo o orodju šele takrat, kadar ga uporabnik rabi kot nekaj, kar je njegovo in z njim povezano tudi potem, ko ne deluje, kar si torej »shranimo« ali »spravimo« za poznejše delo s podobnimi nameni, pri čemer imamo potemtakem še »prosto predstavo namena«, ko torej ravnamo po posredovanju simbolov ali podob, ki merijo v prihodnost. Pravo orodje je torej za pravega delavca pomenilo že od nekdaj nekakšno protezo ali podaljšanje, tudi okrepitev naravnih udov, ne pa navadno reč, ki jo sproti odvržemo.

Takšnega delovanja, ki bi ga posredovale proste predstave namena za prihodnost, pa živali ne poznajo in ne zmorejo. Zato živalim upravičeno odrekamo pravo delo v človeškem pomenu.

Tako pa so obenem implicite ugotovili, da vsako opravljanje dela že po svoji definiciji vsebuje hkrati tudi samoupravljanje dela.

Ker pa je vsako delo prav tako že po svoji definiciji obenem izraz človekove ustvarjalnosti, zato iz tega sledi, da tudi samoupravljanje že v svojem jedru vsebuje ustvarjalnost: je njen izraz in učinek hkrati.

Če smo odkrili ustvarjalnost kot osnovno vzmet v opravljanju in samoupravljanju dela že na prvotni, primitivni stopnji civilizacije, toliko bolj velja vse to za samoupravljanje na sodobni tehnični in družbeno diferencirani stopnji civilizacije, ko imamo za sabo ne samo več socialnih revolucij, temveč tudi že tri industrijske (termično, električno in atomsko) ter gledamo v neposredni prihodnosti pred seboj tudi že komunikacijsko revolucijo (z avtomacijo in javnimi občili).

Če bi torej sodobnemu delavcu odvzemali možnost samoupravljanja, bi ga s tem ipso facto spravljali v pravi delovni paradoks: s samoupravljanjem bi mu odvzeli (odtujili ali alienirali) tiste osnovne vzmeti (silnice), po katerih se je človek izza pradavnine (sploh) razvil v edino delovno bitje med vsemi živalskimi vrstami, namreč ustvarjalnost. Vsa teorija in sistem samoupravljanja imata izhodišče in antropološko sociološko podlago v tej postavki.

UDK 331.021.4:331.152.1

ANTON TRSTENJAK

KREATIVITÄT UND SELBSTVERWALTUNG

Es besteht eine innere begrifflichte Verbindung zwischen dem Thema Kreativität und Arbeit einerseits und dem Thema Kreativität und Selbstverwaltung andererseits. Nach Köhlers Versuchen mit Schimpansen denen er beibringen konnte, einen Stock als Werkzeug für die Erreichung einer Banane zu gebrauchen und nachdem der spezifische Unterschied zwischen Affe und Mensch gefallen zu sein schien, da die Affen ja auch denken und arbeiten, (im ursächlichen Zusammenhang zwischen Werkzeug und Ziel), gingen die Anthropologen, um dieser noch immer kontroversen Phase auszuweichen, eine Stufe weiter, so daß nunmehr vom Werkzeug nur dann die Rede ist, wenn der Benutzer es als etwas gebraucht, was ihm gehört mit ihm verbunden bleibt und was er sich aufbewahrt für die spätere Arbeit mit ähnlichen Zwecken, wobei er sonach schon über die »freie Vorstellung des Zwecks« verfügt und durch die Vermittlung der Symbole oder Bilder handelt, die auf Zukunft zielen. Das wahre Werkzeug hatte also für den wahren Arbeiter von jeher die Bedeutung einer Art Prothese oder Verlängerung, auch einer Art Verstärkung der Gliedmaßen und nicht einer Sache, die jedesmal weggeworfen wird.

Solch eine von den freien Vorstellungen des Zwecks vermittelte, auf die Zukunft gerichtete Tätigkeit, kennen die Tiere nicht, und sind ihrer nichtfähig. Deswegen sind wir berechtigt, den Tieren die Fähigkeit der wahren Arbeit abzuerkennen. So gelangt man zugleich implicite zur Feststellung, daß jedes Ausüben der Arbeit schon seiner Definition nach auch die Selbverwaltung der Arbeit miteinbezieht.

Weil nun jede Arbeit ihrer Definition nach gleichfalls Ausdruck der schöpferischen Tätigkeit ist, folgt daraus, daß auch die Selbstverwaltung schon ihrem Wesen nach die Kreativität in sich einschließt: als ihr Ausdruck und ihre Wirkung.

Wenn wir also die Kreativität als Triebfeder in der Ausübung und Selbstverwaltung der Arbeit schon auf der ursprünglichen, primitiven Stufe der Zivilisation entdeckt haben, so gilt all das erst recht für die Selbstverwaltung auf der gegenwärtigen, technisch und sozial differenzierten Stufe der Zivilisation, wo wir nicht nur mehrere soziale Revolutionen sondern auch drei industrielle Revolutionen (thermische, elektrische, atomische) hinter uns haben, und die Kommunikationsrevolution mit der Automation und den Massenmedien) in der unmittelbaren Zukunft kommen sehen.

Sollten wir also dem gegenwärtigen Arbeiter die Möglichkeit der Selbstverwaltung entziehen, so würden wir ihn damit ipso facto in ein richtiges Arbeitsparadox bringen: mit der Selbstverwaltung würden wir ihm die grundlegenden Triebfedern wegnehmen (entfremden bzw. alienieren), mit deren Hilfe sich der Mensch im Laufe der Geschichte zum einzigen wirklich arbeitenden Lebewesen aller Tierarten emporgearbeitet hatte, nämlich die Kreativität. Die Theorie und das System der Selbstverwaltung haben somit ihren Ausgangspunkt und die anthropologisch-soziologische Grundlage in dieser Voraussetzung.

UDK 331.021.4:74/76

MILAN BUTINA

LIKOVNO USTVARJANJE IN MATERIALNA PROIZVODNJA

V likovni umetnini se upredmeti likovno ustvarjalno delo. To upredmetenje omogoči človekova sposobnost vidnega in tipnega zaznavanja in mišljenja. Vendar se likovno gledanje razlikuje od naravnega gledanja, ker se ne ukvarja z vidnim svetom, ampak z idejo, ki je nastala v umetniku. Likovno izhaja iz čutnega in se vanj vrača, vendar ne več kot zgolj čutno, ampak kot spoznanje o svetu, izraženo s posebnim likovnim jezikom, *opredmetenim* v snovni formi. Likovni ustvarjalec svojo zamisel vedno konfrontira z možnostmi uresničenja v snovi, v likovnem smislu duh eksistira samo tako, da ga nosi oblikovana materija. Med zamislijo in umetnino pa posreduje umetnikovo telo, njegovo osebno telesno delo, saj je likovno umetniško delo eno izmed redkih, kjer je še ohranjeno individualno fizično delo v službi ustvarjanja. Tak, od telesa odvisen in na telo navezan način proizvodnje pa v današnjem in-

dustrializiranem času omogoča, da najdemo človeku ustrezne forme, ki jih stroj ne more sam iznajti. Zato je treba v oblikovanje industrijskih izdelkov vnesti elemente umetniškega ustvarjanja, da bo materialna produkcija uporabnih predmetov lahko postala učinkovit integrator človeka v prostor, v katerem živi, da bodo uporabni predmeti in prostor spet oblikovani po meri človeka.

UDC 331.021.4:74/76
MILAN BUTINA

VISUAL CREATIVITY AND MATERIAL PRODUCTION

In a work of visual art visual creative work is objectified. This objectification is rendered possible through the human capacity for visual and touch perception and thought. However, visual perception differs from natural perception, since it does not concern itself with the visible world, but with the idea that arose in the artist. Visual comes from sense and returns to it, no longer meerly as sense, however, but as knowledge about the world, expressed in a special visual language, objectified in material form. The visual artist always confronts his idea with sense, the spirit exists only insofar as the formed matter contains it. Between the idea and the work of art mediates the artist's body, his personal physical work; visual artistic work is among the rare ones, vhere physical individual work is still necessary for creativity. As such, dependent on the body and attached to it, the method of production in modern industrial times allows for the invention of suitable forms for man, which the machine itself cannot produce. It is thus necessery to carry the elements of artistic creativity over to the iformation of industrial production, in order that material production of useful objects will become an effective integrator of man with the environment in which he lives, in order that the useful objects and the environment will be formed according to man's requirements.

UDK 37.036.5
FRANC PEDIČEK

KREATIVNOST IN VZGOJA

Zahtevo po permanentno učeči se in izobražujoči se ter skladno s tem po permanentno vzgajajoči se družbi je treba danes vse bolj presegati z zahtevo po permanentno ustvarjalni in ustvarjajoči se družbi. To je v tesni korespondentnosti s preraščanjem togo razredne družbe v demokratično samoupravno socialistično družbo. Kakor so namreč bili nekdanji kriteriji razrednosti oblast, lastništvo proizvajalnih sredstev, pravica do izobraževanja, tako deli poslejšnja družbena diferenciacija ljudi na tiste, ki permanentno uče druge, in tiste, ki se naj permanentno uče od prvih. Učenje, izobraževanje kot zadnji najbolj prefinjeni in zakrinkani kriterij družbenega razlikovanja ljudi ima svoj edino avtentični dialektični pol v ustvarjalnosti ljudi. To nam potrjuje razvojni odnos tako med zgodovino in kreativnostjo, kakor tudi odnos med znanostjo in kreativnostjo.

Operativizacija zahteve po vse večji in permanentni kreativnosti ljudi pa je obravnavalna snov odnosa med vzgojo (v najširšem pomenu) ter kreativnostjo.

Kakor je bila pedagoška teološka norma vse od antike do srednjega veka *imitativni človek*, in je od novega veka do konca druge industrijske revolucije takšna norma *učeči se človek*, tako postaja danes ta norma — *ustvarjalen človek*.

Kreativen človek pa ne more biti preučevalen predmet zgolj psihologije, ki je do danes zasegla vso problematiko kreativnosti, temveč je pri tem nadvse relevanten pedagoški tematizacijski vidik, saj ne gre le za analitično deskripcijo kreativnega človeka, temveč za njegovo razvijanje in oblikovanje.

Pedagoški postopek za razvijanje in oblikovanje takšnega kreativnega človeka je *kreativiranje*. Ta postopek predstavlja integracijo vódenja otroka, mladostnika, odrasleca *v* kreativnosti, *skozi* kreativnost, *h* kreativnosti in *s* kreativnostjo.

Toda pri kreativiranju gre za pedagoški postopek, s katerim razvijamo le »generalni faktor« otrokove, mladostnikove, odraslečeve ustvarjalnosti, ne pa njegove specialne ali

posebne ustvarjalnosti na enem ali drugem področju umetnosti, znanosti, tehnike in kakšnega drugega udejstvovanja.

Razvijalne stopnje kreativiranja so: *impulziranje, internaliziranje, ekspresiviranje, strukturiranje in produciranje.*

UDC 37.036.5

FRANC PEDIČEK

CREATIVITY AND EDUCATION

The demand for a permanent self-learning and self-educating society and, consistent with this, for a permanent self-developing society is today all the more necessary to supercede with the demand for a permanent creative and self-creating society. This corresponds closely with the outgrowth of a rigid class society in favor of a democratic self-governing socialistic society. In the same way that there were formerly the criteria of class power, ownership of productive resources, the right to education, the later social differentiation divides people according to those who would permanently teach others and those who would permanently learn from the first group. Teaching, educating as the final most refined and concealed criterion of social discrimination of people has its only authentic dialectical pole in the creativity of people. This is proven by the developing relation between both history and creativity and science and creativity.

Operativization of the demand for all the greater and more permanent creativity of people is the discussed matter of the relation between education (in its widest sense) and creativity.

In the same way that the pedagogical theological norm was, from antiquity to the Middle Ages, the *imitative man,* and from modern times to the end of the second Industrial Revolution, the *self-learning man,* today the norm has become the *creative man.*

The creative man cannot be merely an object for examination of psychology, which until today has dominated the entire problem of creativity, but relative to this is above all the pedagogical thematical point of view; for it does not concern an analytical description of creative man, but his development and formation.

The pedagogical process for the development and formation of such a creative man is *creativization.* This process represents an integration of the guiding of the child, adolescent or adult *in* creativity, *through* creativity, *to* creativity and *with* creativity.

Thus, creativization is concerned with the pedagogical process, with which we develop the 'general factor' of child, adolescent or adult creativity, and not with its special or particular creativity on one or the other levels of art, science, technics, or some other activities.

The developing levels of creativization are, *impulsion, internalization, expressivity, structuralization* and *productivity.*

UDK 331.021.4:72

JAN MAKAROVIČ

STIHIJNA USTVARJALNOST NARAVE IN ČLOVEŠKO USTVARJANJE: PRIMER ARHITEKTURE

Človeška kreativnost se ne razvija in stopnjuje le v okviru razvoja človeške družbe, temveč ima svoje korenine že v predčloveškem razvoju živega in neživega sveta. *Spencer* je opredelil razvoj narave in družbe kot nastajanje »koherentne heterogenosti« in »nekoherentne homogenosti« — poudarja torej sintezo raznolikosti, ki je bistvena tudi za človeško kreativnost.

Hkrati pa je človeško ustvarjanje povezano z zunanjo stvarnostjo v tem, da ni stvarjenje *ex nihilo,* temveč gradi iz elementov te stvarnosti: v tehničnem ustvarjanju postavlja človek prirodne sile drugo proti drugi itd. Posebno izrazita pa je ta povezanost človeške ustvarjalnosti z zunanjo stvarnostjo v arhitekturnem ustvarjanju. Pri tem je še posebej pomembno, da v arhitekturi ni »lepa« stvaritev kot taka, temveč šele njena specifična situiranost v naravnem in človeškem okolju, ki obstaja neodvisno od ustvarjalca. Arhitektura je »mobil«, toda v tem

mobilu se ne giblje arhitektova stvaritev sama, temveč ljudje in narava, ki dajejo tej stvaritvi življenje. Arhitektura tudi nikoli ni dokončana: celo proces njenega propadanja je ustvarjalen proces, v katerem nastajajo nove vrednote. Človeška kreacija se tako vrača v stihijo narave, ki je njen izvor.

UDC 331.021.4:72

JAN MAKAROVIČ

THE ARBITRARY CREATIVITY OF NATURE AND HUMAN CREATION: THE EXAMPLE OF ARCHITECTURE

Human creativity does not develop or advance according to the development of human society, but has its own roots already in the pre-human development of the living and non-living world. Spencer defined the development of nature and society as a formation of 'coherent heterogeneity' from 'incoherent homogeneity', thus stressing the synthesis of diversity, which is also essential for human creativity.

At the same time, human creation is connected with outside reality, in the sense that creation is not *ex nihilo*, but builds these creations from elements: in technical creation man arranges natural forces against one another. This connection of human creativity with outside reality is especially evident in architectural creation. Important here is that, in architecture there is no »beautiful« creation as such, but rather its specific situation in the natural and human environment, which is independent of the creator. Architecture is »mobile«, although in this mobility it is not the architectural creation that moves, but the people and nature which give this creation life. Also, architecture is never finished: even the process of its decay is a creative process in which new merits arise. Human creation thus returns to the arbitrariness of nature, from which it originates.

UDK 37.036.5:028.5

MILAN DIVJAK

V svojem prispevku o pomenu bralne kulture za razvoj ustvarjalnosti pri otroku in mladostniku sem najprej opozoril na pomen ustvarjalnosti v sodobnih družbah in zlasti v naši, kratko sem orisal značilnosti ustvarjalne in produktivne osebnosti, njeno osebnostno podobo in mentalno strukturo, njeno družbeno in kulturno življenje ter delo. Nato sem kratko orisal bistvo in pomen bralne kulture, zlasti njeno vlogo pri oblikovanju splošne kulturnosti, ki je temelj za plodno, družbeno, samoupravno, poklicno in osebno življenje, delo in ustvarjanje, pa tudi za sprejemanje in podoživljanje vseh drugih kulturnih dobrin in vrednot. Kratko je orisano, kakšne potrebe zadovoljuje mladim knjiga, kako nastajajo bralni interesi, navade, kako vpliva na učenje sploh in delo posebej, kako prispeva k osebnostni širini in globini. Na koncu smo ugotovili, da mladi, ki imajo razvito bralno kulturo kažejo večje zanimanje za znanost, umetnost in družbeno življenje, da je torej knjiga pomemben vzgojni ter izobraževalni dejavnik, ki ima v naših šolah skromno vlogo. Ugotovljeno je tudi bilo, da je knjiga posoda kulture in da terja zbranega, odprtega in ustvarjalnega bralca.

UDC 37.036.5:028.5

MILAN DIVJAK

In my article about the meaning of reading culture for the development of creativity in the child and adolescent I first called attention to the meaning of creativity in modern societies, especially in our own; I then outlined briefly the characteristics of the creative and productive personality, his personal image and mental structure, his social and cultural life and work. I further outlined briefly the essence and meaning of reading culture—particularly its role in forming civilization as a whole—which is the foundation for fruitful, social, autonomous, political and personal life, work and creativity, and also for the reception and assimilation of all other cultural virtues and values. Briefly outlined are also the kinds of

needs of the young books satisfy, how reading interests arise, habits, how reading affects learning in general and, particularly, how it contributes to personal growth and profundity. In the end we discovered that the young with a developed reading culture display a higher interest for science, art and social life, that reading is an important development and educational activity, which has an insufficient role in our schools. We discovered also that books are the receptacle of culture and that they demand a concentrated. open and creative reader.

UDK 331.021.4(497.12)

S. PODMENIK

KAJ JE — OB USTVARJALNOSTI — DANES PRI NAS ŠE NAJBOLJ NE IN ANTI-USTVARJALNEGA

Skupna značilnost, ki danes prevladuje v neustvarjalnem mišljenju in praksi je skrajni formalizem: simbole (formo) uporablja tako, da kar iz prve in druge intelektualne faze preskoči v posplošitev o cesti, v formalistično »sintezo«, ki jo »dokazuje« z izbiranjem primerov iz prakse po tem kopitu. Na posledice opozarjajo dejstva o neučinkovitosti in nestabilnosti takšne prakse ter o neodgovornosti za takšno prakso na vseh področjih dela in življenja, vedno bolj pa tudi izrecne ugotovitve o presplošnosti stališč, sklepov, resolucij itd. V samem izobraževalnem procesu pa tudi na univerzi ugotavljajo, da se mora prilagajati zmožnostim »čedalje slabšega poprečja študenta« in zahtevam po količinski, ne pa po kakovostni učinkovitosti. V družboslovni znanosti se takšna kriza kakovosti mišljenja najočitneje izraža v razkoraku med teorijo, empirijo in prakso ter med znanostjo in politiko. Tudi v referatih na posvetovanju so s formalnim opredeljevanjem ustvarjalnosti kot »produkcijo novega« in kot samo pozitivnega razmerja zanemarili njeno odvisnost od narave in delitve dela ter prek te od konkretnih značilnosti pogojev za delo. S tem pa se zastre vpogled v dejstva in vzroke, da je in zakaj je ustvarjalnost lahko tudi sredstvo in spodbuda za nehumane odnose. Ta odvisnost se še posebej izraža ob majhnosti slovenskega naroda v vseobsegajoči ekspanziji tehnike, ki ji znotraj samega sebe ne more slediti z ustrezno delitvijo in specializacijo dela, kar se nujno maščuje z zaostajanjem ustvarjalnosti in s stopnjevanjem zasebništva, konkurenčnosti (»nevoščljivosti«) itd . . .

UDC 331.021.4(497.12)

S. PODMENIK

WHAT IS IN CREATIVITY TODAY THE MOST UN AND ANTI CREATIVE

The common characteristic that prevails in uncreative thought and practice today is extreme formalism: it uses symbols (form) in such a way that it jumps from the first or second intellectual phase into ageneralization about the whole, into a formalistic 'synthesis', which it 'proves' with selected examples from practice in the same way. The facts of its ineffectiveness and instability, its unjustification on every level of work and life, and increasingly also, the explicit establishment of its all-too-general points of view, conclusions, resolutions, etc., draw attention to the consequences of such a practice. It has been established also at the university that, in the educational process itself it is necessary to accomodate the capabilities of the 'worst student average' and the requirements, according to quantitative, not qualitative effectiveness. In social science this kind of crisis of the quality of thought is most evident in the straddling between theory, empiricism and practice, and between science and politics. Also, in the reports at the conference, with the formal definition of creativity as 'the production of something new' and as something of merely positive relation, are neglected its dependence upon nature and distribution of work, and beyond these, characteristics of working conditions. This veils the insight into the facts that creativity can be, and the reasons for why it can be, a means and a stimulation for inhumane relations. This dependence is particularly evident in the smallness of the Slovene nation in the all-embracing expansion of technics, which from within itself it cannot follow with the appropriate division and specialization of work, which necessarily results in backward creativity and an increase in privacy, competitiveness ('envy'), etc.

UDK 331.021.4:7.013

BORUT PIHLER

USTVARJALNOST V PROCESU UMEVANJA UMETNINE

V našem prispevku smo posvetili pozornost kategoriji ustvarjalnosti, kakor se le-ta pojavlja v procesu našega umevanja, razumevanja in interpretacije umetnine. Predpostavili smo takó, da ni na delu ustvarjalnost zgolj v procesu kreacije umetniškega dela, pač pa da le-to potrebuje, če naj bo ustrezno estetsko konkretizirano, novih ustvarjalnih aktov, ki umetnino kot umetnino šele postavljajo v sfero komunikacije z drugimi. Za resnično življenje umetnine je ustvarjalnost v procesu umevanja pogoj možnosti njene eksistence. V prispevku smo razvili nekatere temeljne poteze estetske konkretizacije umetnine, pri čemer smo izhajali iz fenomenološkega tematiziranja tega problema. Kritika oz. preseganje fenomenološke zastavitve na tem področju implicirata potegnitev subjekta ustvarjalnosti v procesu umevanja umetnine v konkretno zgodovinsko situacijo oz. horizont, ki razpira subjektu umevanja možnosti drugačnega pristopa do fenomena umetnosti. Ustvarjalnost v procesu umevanja umetnine je takó zgodovinsko posredovana, ali z drugimi besedami, ujeta v možnosti in perspektive zgodovinskega sveta, znotraj katerega nastaja. Resnična ustvarjalnost je vezana na obstoj resničnega sveta, obstoj sveta, ki ga več ne parajo razredna nasprotja in antagonizmi. Fenomenološko tematiziranje tega problema je ujeto v meščanski zgodovinski horizont, možnosti marksistične estetike v svetu socializma pa se razpirajo skozi *spreminjanje smisla*, ki ga meščanske *interpretacije* najdevajo v umetnini. Takšno spreminjanje je v našem kontekstu neposredno napoteno na »poiesis«. Možnosti revolucionarne estetike so utemeljene v možnosti misliti spreminjevalno »praxis« kot »poiesis« in ustvarjalno »poiesis« kot »praxis«. Tako presega ustvarjalnost v procesu umevanja umetnine področje zgolj umetniškega in postaja tudi kot estetski odnos do sveta spreminjanje tega sveta samega.

UDK 331.021.4:7.013

BORUT PIHLER

KREATIVITÄT IN PROZESS DES VERSTEHENS DES KUNSTWERKS

In diesem Beitrag haben wir unsere Aufmerksamkeit der Kategorie der Kreativität, wie sich diese im Prozeß unseres Verstehens, Auffassung und Interpretation des Kunstwerks offenbart, gewidmet. Wir haben also vorausgesetzt, daß Kreativität nicht nur am Werke ist im Prozeß der Kreation des Kunstwerks selbst, sondern daß dieses braucht, um entsprechend ästhetische konkretisiert würde, neuer Akten der Kreativität, welche das Kunstwerk als Kunstwerk erst in Wirkungskreis der Kommunikation mit anderen stellen. Für das wahre Leben des Kunstwerks ist Kreativität im Prozeß des Vertehens die Bedingung der Möglichkeit seiner Existenz. In unserem Beitrag haben wir einzige fundamentale Züge der ästhetischen Konkretisation des Kunstwerks entwickelt, und dabei sind wir aus der phänomenologischen Thematisierung dieses Problems ausgegangen. Die Kritik bzw. die Überwindung der phänomenologischen Einstellung auf diesem Bereich implizieren die Einbeziehung des Subjekts der Kreativität im Prozeß des Verstehens des Kunstwerks in konkrete geschichtliche Situation bzw. Horizont, der dem Subjekt des Verstehens die Möglichkeiten eines anderen Zutritts zum Phänomen der Kunst erschließt. Die Kreativität im Prozeß des Verstehens des Kunstwerks ist also geschichtlich vermittelt, oder mit anderen Worten, sie ist gefangen in die Möglichkeiten und Perspektiven der geschichtlichen Welt, innerhalb derer entsteht. Die wahre Kreativität ist gebunden an die Existenz der wahren Welt, die Existenz der Welt, welche nicht mehr die Klassengegensätze und Antagonismen auftrennen. Die phänomenologische Thematisierung dieses Problems ist in den bürgerlichen geschichtlichen Horizont gefangen; die Möglichkeiten der marxistischen Ästhetik in der Welt des Sozializmus erschließen sich aber durch das *Verändern* des *Sinnes*, welchen die bürgerlichen *Interpretationen* im Kunstwerk stets finden. Solches Verändern ist im unseren Kontext unvermittelt auf die »poiesis« angewiesen. Die Möglichkeiten der revolutionären Ästhetik sind in der Möglichkeit die verändernde »praxis« als »poiesis« und die schöpferische »poiesis« als »praxis« zu denken, begründet. So übersteigt die Kreativität im Prozeß des Verstehens des Kunstwerks den Bereich des bloß künstlerischen und wird auch als ästhetische Beziehung zur Welt das Verändern dieser Welt selbst.

UDK 331.021.4:7.013

VOJAN RUS

DELO, USTVARJALNOST IN UMETNOST

Ustvarjalnost ni niti creatio ex nihilo niti identični podaljšek kakšnega zunanjega principa (narave, čistega uma itd), ampak je zamišljajsko smotrno delo, ki prerašča živalsko instinktivnost. Samo če zamišljanje pojmovno-sintetično pregnete čutno-pojmovno zmes fantazije in intuicije se le-te povežejo z ustrezno akcijo, tehniko, sredstvi itd. v dovršeno umetnino, ki je možna samo kot realna združitev vseh sestavin splošne strukture dela (potreba, zamisel, sredstvo, predmet, proizvod itd). Zamisel je tudi posledica (fantazije, čustvenosti itd.) in zato nikoli ni creatio ex nihilo, je pa glavna oblikovalka umetnine. Ker je zamisel »apriorna« sinteza pojmov, se preko njihove odprtosti in prožnosti (nevezanosti na konkretno predmetnost) vključuje v človeški svet veliko bogastvo svetovnih snovi. Možnost ustvarjalnih kombinacij se še posebno poveča pri umetniški produkciji, saj ni vezana na človekove materialne potrebe in na njegove družbene situacije kot so materialna proizvodnja, morala, politika in znanost. Zato izhodišča marksistične estetike (ustvarjalnost, človeška vsestranskost) ne morejo absolutizirati nobene umetniške metode, stila in tematike, ampak implicirajo predmetno neomejeno bogastvo oblik in vsebin.

UDC 331.021.4:7.013

VOJAN RUS

WORK, CREATIVITY AND ART

Creativity is neither a *creatio ex nihilo* or an identical extension of any exterior principle (of nature, pure reason, etc.), but is an imaginative, purposeful activity that transcends animal instinct. Only if imagination kneads abstract-synthetically the sense-abstract mixture of fantasy and intuition do these unite with the appropriate action, technics, means, etc. to the perfected art, which is possible only as a real fusion of all the components of the general structure of the work (of fantasy, feeling, etc.), and is therefore never a *creatio ex nihilo*, but the major shaper of the work of art. Since an idea is an *a priori* synthesis of conceptions, it is through their openness and flexibility (unattachment to concrete objectivity) that the great wealth of worldly matter incorporates itself into the human world. The possibility for creative combinations is particularly increased with artistic production, since it is not connected to human material needs or man's social situations, as are material products, morality, politics and science. Therefore, the points of departure of marxist aesthetics (creativity, human universality) cannot absolutize any artistic method, style or theme, but imply an objective, limitless wealth of forms and content.

YU ISSN 0587-5161

Časopis za sodelovanje humanističnih in naravoslovnih ved, za psihologijo in filozofijo