

na oder. Slovenci imamo tudi izjemno lep prevod (če to prepesnitev sploh še lahko imenujemo prevod) Racinove Fedre. Kaj bi s Fedro in njenimi tragičnimi dimenzijami brez jezika — govora, ki to zgradbo nosi. Z retoriko, besednim grmenjem in puhlim leporečjem ji ne moremo blizu, z jecljanjem tudi ne. Imamo ekipo imenitnih prevajalcev, temeljna dramska dela svetovne literature so nam že dostopna. Toliko nadarjenih in zrelih igralcev imamo, pa z njimi večkrat in zares — kot se temu danes pravi — manipuliramo. V današnjem gledališkem pralnem stroju naredi igralec, kar more in zmore. Ideje, idejice in »hišne revolucije« ga premetavajo sem in tja. Kdo bo režiral, kaj bo režiral, kateri jezik govori ta režiser (slovenščine in jugoslovanskih jezikov najbrž ne pozna) itn. Le kako naj jezik zapoje v histerični gledališki situaciji, ki onemogoča zbrano in mirno ustvarjalno delo.

Danes so znova zanimive nekatere misli Otona Župančiča o slovenskem jeziku in gledališču: »Zdi se mi, da bi nosil vodo v Savo, ako bi na dolgo in široko razlagal, kak pomen ima gledališče za jezikovno kulturo. Po vsem svetu so gledališča praktična šola lepega, vzornega jezika, in to bi moralo biti gledališče zlasti pri nas, ki nas v tem oziru ovirajo razmere vse drugače nego druge narode . . . Ravnotako se je moralo na odru umakniti tako zvana lepa »weimarska« poza karakterističnim kretnjam, napeti slog in afektirana govorica preprostemu naravnemu tonu. Isto mora biti z našim blagoglasjem. Ne iz abstraktnih pojmov, ne iz tujih jezikov — iz bistva, ritmike in glasovnosti našega resničnega jezika mora zajemati naša ortoepija svoja pravila. In prav v karakterističnosti bomo našli tudi edino pravo, preprosto lepoto. Glej Prešerna, Shakespeara . . . Ali hočemo mrtvo črko, ali duh, filologijo ali zvok? Ali hočemo ustvariti popolnoma nedemokratično dva jezika, se oddaljevati čedalje bolj od preprostega ljudstva, ki nam je gojilo naš jezik in ga branilo v časih, ko je bilo vse naše meščanstvo potujčeno? Da, to je vprašanje krinke in obraza.«



Hubert
Požarnik

Umetnost kot katarza

Nobena skrivnost ni, da je umetnost nekoč služila češčenju objekta, boga ali vsemogočnega gospodarja, pri tem pa je ostal umetnik navadno anonimno v ozadju. Doprni kip Cezarja ali Karla V. na konju je zato pač Cezar ali Karel V. in šele mnogo pozneje srečamo spremembo, po kateri je vojvoda Alivers samo še Velasquez. »Kaj nas briga«, pravi zato Malraux, »kdo je mož z oglatim šlemom ali kdo je mož z rokavicami. Imenujeta se Rembrandt in Tizian«.

Ta sprememba v odnosu med umetniškim delom in umetnikom, ki se je pričela zlasti v renesansi, je torej postavila umetnika vedno bolj v ospredje. Po njeni zaslugi je ljudi vedno bolj fasciniral ustvarjalni proces in ne toliko tradicionalni estetski ideal. »Zato je moral Manet«, je duhovito pripomnil

Malraux, »ko je portretiral Clemenceauja, prevzeti nase tveganje, da je v njem on vse — in Clemenceau nič«.

Razumljivo je, da se je z naraščajočo zaverovanostjo v »gradiozno v umetniku« znašel ta pred povsem novo možnostjo. Nekaj grandioznega so, resnici na ljubo, umetniku priznavali že prej — le on je lahko ujel to, kar je izginjalo, in le on je mogel zavladati nad objekti — vendar s pogojem, da je obstajala identiteta ali vsaj iluzija identitete med modelom in umetniškim delom. Sedaj pa, ko je bilo vse veliko v umetniku samem, v njegovem ustvarjanju, mu identiteta modela in umetniškega dela nenadoma ni bila več potrebna, še več — lahko je model celo povsem opustil ali zanikal. S tem procesom, ki je dosegel danes v vseh oblikah umetnosti hipotetično že skoraj svoj višek, se je pojavil tudi povsem nov vir estetskega doživljanja.

* * *

Estetsko ustvarjanje je v nekem smislu reševanje problemov, pri tem pa, v nasprotju z znanstvenim raziskovalcem, umetnik deluje v mediju, sestavljenem iz čutnega materiala. Pesnik sicer uporablja lingvistične simbole, vendar ima za pesnika jezik sam po sebi čutno obliko, zvok in ritem, poleg tega uporablja pesnik ves semantičen obseg jezika, tudi konotativno pomenskost.

Seveda obstajajo za vsak problem določeni pogoji oziroma metode, s katerimi ga je možno rešiti, tim. model reševanja. Pri tem je treba takoj poudariti: pri matematiki je npr. model reševanja bolj ali manj strogo določen, medtem ko v umetnosti predpisani model reševanja v principu ni tako togo omejen. Dani estetski problem lahko tu rešimo zelo različno, kar ravno omogoča individualnost umetniškega izražanja in ustvarjanja. Tudi v umetnosti se je, vsaj do nedavnega, zdelo, da vendarle obstajajo določeni modeli rešitev. Omenimo naj samo, da so menili, da ima sam material določene lastnosti in posebnosti, te mora ustvarjalec upoštevati in se jim prilagajati v procesu, ko se spreminja fizični material v estetski medij. Dalje — v danih obdobjih so obstajale tudi določene konvencije, ki so umetniku prav tako določale formo oziroma način reševanja.

Umetnost je sad inspiracije in spretnosti. To pomeni, da je umetniško ustvarjanje nekakšna igra, ki nastane iz regresa, relaksacije ali primitivizacije ego funkcij ter naknadne kritike in kontrole; pri tem je bil omenjeni regres vsaj v tradicionalni umetnosti že sam intrapsihično kontroliran. Če bi šel namreč regres ega predaleč, bi postali simboli v okvirih tradicionalnih umetniških hotenj in iskanj preveč nejasni, dvoumni in večdeterminirani. V skrajnem primeru bi se tedaj, kakor vemo iz psihologije, razni emocionalni pomeni, slike in fantazije združile v simbole različnih referenc, ki bi hkrati izrazili in izpolnili vrsto potreb (podobo kot npr. v sanjah). Takšni simboli imajo sicer praviloma visok potencial, ker se konstituirajo kot posledica mnogih vzrokov in so hkrati vzrok mnogih efektov, toda k specifično estetskemu doživljanju prispevajo le tedaj, če lahko interpretacija simbola evocira izvore primarnega procesa ob umetnikovi inspiraciji, torej izvore njihovega ustvarjanja. In obratno — če retrogradna analiza kakih simbolov ne zbuja na emocionalni ravni tiste kompleksnosti doživljanja, ki je bila v njihovem izvoru, izgubijo ti za gledalca ali poslušalca vsakršen smisel in pomen. Podobno ohranita na primer tudi totem in tabu svojo učinkovitost

le tako dolgo, dokler zbudjata tiste skupne potrebe in bojazni, zaradi katerih sta nastala. Za to pa je potrebna določena stopnja identičnosti psihičnega nivoja med kreacijo in emocionalno analizo simbolov. Z drugimi besedami — vsakršna estetska komunikacija zahteva določeno stopnjo identičnosti psihičnega nivoja umetnika in publike. Tako v primeru, da je ego kontrola pri publiku višja kot ego kontrola pri umetniku med ustvarjanjem, rezultat komunikacije ni več re-kreacija, ampak re-konstrukcija, s čimer postane doživljanje umetnikovega dela intelektualizirano in ga zamenja komentar.

* * *

Dejstva, da nastane specifično estetsko doživljanje, če omogoča interpretacija simbolov evociranje primarnega procesa med inspiracijo, seveda ne smemo razumeti v tem smislu, da je vrednost umetniškega dela odvisna izključno od pristnosti, s katero publika ponavlja ustvarjalčevo izkustvo (kot je na primer v religioznem aktu ali pri političnem govoru). Nobenega dvoma namreč ni, da je vrednost umetniškega dela odvisna tudi in predvsem od tega, s kakšno dinamično stopnjo ga doživlja publika, torej od stopnje stimulirane aktivnosti. Gre torej za komunikacijo, ki ni toliko v predhodnem namenu umetnika, pač pa v kasnejšem re-kreiranju njegovega dela pri publiku; pri tem se re-kreacija razlikuje od enostavnega reagiranja prav v tem, da publika sama prispeva k stimulusom za svoj odgovor. Pri tem stopnja odzivnosti na umetniško delo ne variira samo od posameznika do posameznika, temveč prav tako od ene strukture umetniškega dela in medija do druge, ne nazadnje pa je odvisna tudi od učinkovanja kompleksnih kulturnih in psiholoških silnic med samim umetniškim ustvarjanjem. Čimbolj umetnik služi nečemu zunaj sebe ali čim manjša je njegova relaksacija ega v smeri podzavestnega, tem strožje je predpisan tudi odziv publike.

V tem smislu sta bila relaksacija umetnika in odziv publike v okvirih tradicionalne umetnosti tudi dejansko bolj ali manj predpisana. Kot otrok kulture, za katero sta bila značilna pomembna vloga ego-ideala in njen represivni učinek na vsebine podzavesti, tradicionalna umetnost umetniku namreč ni dovoljevala totalne relaksacije. Z drugimi besedami — način reševanja estetskih problemov ali tisto, kar imenujemo konvencija, je bilo v bistvu le stopnja, do katere sta umetnik in publika zmožla in smela skladno relaksirati svoj ego v določenem kulturnem obdobju.

Toda zgolj identičnost psihičnih nivojev umetnika in publike še ni bila dovolj. Da je nastala specifična estetska komunikacija, je bilo treba v tradicionalni umetnosti poleg tega ohraniti do umetniškega dela tudi primerno razdaljo. Neuk kmet, ki je prvič prišel v gledališče in je v prizoru, ko se zarotniki bližajo Cezarju, zavpil: »Pazi, Cezar — hočejo te ubiti!« ni bil deležen samo posmeha, ampak je hkrati pokazal, da te umetnosti ni razumel. Bilo jo je mogoče namreč uživati samo v duhu in na primerno razdaljo. Šele to je omogočalo primerno estetsko iluzijo, medtem ko bi bila premajhna distanca prej pragmatična kot estetska. Umetnost bi se v tem primeru namreč nujno spremenila v magijo, ritual ali akcijo, podobno, kot bi prevelika razdalja izzvala hladno razumarstvo.

* * *

Med umetnostjo in igro obstaja določena analogija. V obeh najdemo namreč isti element iluzije in isti užitek ob stopnjevanju afektivne napetosti do meje, ki jo ego lahko še obvlada. To nas opozarja, da verjetno nikoli ni bil izključni namen estetskega ustvarjanja izzvati zgolj estetsko reakcijo. Psihološki vpliv ustvarjalnega procesa na umetnika samega je temu namreč vedno omogočal tudi reševanje lastnih problemov, s tem da jih je umetnik projiciral v svoje materialno delo za razliko od neumetnika, ki je svoje zavestne ali podzavestne probleme izživiljal izključno v dnevnem sanjarjenju.

Nekaj podobnega opazimo seveda tudi pri publikli. Kako moremo npr. uživati v stvareh, ki so v svojem bistvu mučne? Kako nam more biti prijetno videti na odru stvari, ki bi nas, če bi jih doživeli v resničnem življenju, navdale z grozo? Odgovor na to tradicionalno vprašanje estetike najdemo že pri Aristotelu, v njegovi teoriji o katarzičnem vplivu tragedije. Psihologija seveda pritrjuje taki domnevi, saj dejansko obstaja nekaj takega kot duševna sprostitvev, če uspemo odkanalizirati svoje afekte, seveda pravilno, to je tako, da nas naenkrat ne preplavijo. Taki zadostno obvladani in primerno dozirani afekti, s katerimi se svobodno srečamo, v resnici sprožijo katarzično sprostitvev in celo užitek. Namesto da bi delali to, kar želimo (in česar se hkrati bojimo), se lahko igramo, da to delamo ali si celo samo mislimo, da to delamo.

* * *

Če smo v začetku omenili grandiozno v umetniku, ki je vodilo v postopno razvrednotenje objekta, potem se zdi, da prihaja zadnje čase do razvrednotenja umetnika samega. Ne samo objekt, tudi umetnikovo delo je izgubilo blišč. A. Hauser pravi o tem v svoji Socialni zgodovini umetnosti in literature nekako takole: »Poimpresionistične umetnosti predstavljajo nekakšen magičen naturalizem, ustvarjanje predmetov, ki obstajajo poleg resničnosti, a te ne morejo nadomestiti . . . To je načelno »grda« umetnost . . ., ki v slikarstvu razruši »slikovite« vrednote, v pesništvu razpoloženje in umetno izvedene podobe, v glasbi melodijo in tonaliteto . . . Umetniki hočejo brezpogojno ubežati samovšečnemu esteticizmu (ker kaže ta danes vso svojo lažnost in grotesknost). . . . Od tod boj proti vsakemu čutno veselemu, hedonističnemu občutku, od tod mračnost, depresija in muka pri Picassu, Kafki in Joyceu . . . verujejo v magijo besed. . . . Avtomatičen način pisanja je že izkazal vero, da bo iz tega kaosa, se pravi iz podzavesti, iracionalnosti, sanj, iz neobvladanih duševnih področij — nastalo novo spoznanje, nova resnica, nova umetnost«.

Do razumevanja te »nove umetnosti«, o kateri govori Hauser, lahko pridemo, če si predočimo, da nastaja ta umetnost vedno bolj iz identitete totalnega subjektivnega stanja, torej iz vse manj kontroliranih projekcij podzavesti, in da take projekcije (v obliki nedoločljivih in večdeterminiranih simbolov) že a priori niso prav nič »bleščeče«. Toda če pomislimo, da postaja umetnost že po pravilu vedno bolj nedoločljiva, kadar postajajo sistemi človeških idealov dvomljivi ali kadar so družbene vrednote v procesu spreminjanja, potem lahko hipotetično sklepamo, da osnovni namen tega »novega« v umetnosti tedaj sploh ni (več) produciranje ali konzumiranje nečesa »bleščečega«.

Catulle Mendes, sodobnik Napoleona III., je pripovedoval, kako je lepega večera hodil po Parizu. V neki ulici je naletel na nekakšne avtomate, v katerih si mogel za majhen denar videti sliko golih žensk. Le enega avtomata so se mimoidoči izogibali. Radoveden, zakaj se ga izogibajo, je pristopil. Na svoje presenečenje je opazil, da je bila v njem slika medicijske Venere. Izogibali so se je, tako je menil, ker je tako lepa in popolna. Človekova potreba, da idealizirani objekt s kolikor mogoče natančno kopijo ohrani, ga podoživi, obvaruje in mu podeli trajnost, se je torej spremenila. Zdi se, da je postalo doživljanje lepega zunaj nas kratko in malo težje, ker nas vse preveč spominja na vedno večjo lastno nepopolnost, s čimer zadaje rane našemu narcizmu. Nasprotno pa nam eksternalizirane vsebine tuje podzavesti in dozirano poigravanje z lastnimi podzavestnimi vsebinami, ki nam jih te sprožijo, že po pravilu ohranjajo in sproščajo zavest o lastnem smislu in popolnosti.

To v bistvu ni nič novega, saj vemo, da je na primer tudi primitiven človek nekoč predelal svoj strah pred samim seboj in svetom tako, da ga je proiciral v svet bogov. Zato imajo verjetno prav tisti, ki ob današnji umetnosti zatrjujejo, da to, kar je na sliki, na odru, v knjigi, glasbi, lesu ali kamnu, estetsko sploh ni več merljivo. Namen sproščanja in skupne udeležbe na podzavestnem v tem smislu res ni več v ohranitvi estetske iluzije umetniškega dela, temveč estetske iluzije o nas samih. Tisto, kar imenujemo »današnja« umetnost, je zato le stopnja k večji, totalnejši vlogi katarze v umetnosti.

Toplota gruče

(Koncept antikritike)

1. *Uvod: Avtor se predstavi in pove, kako gleda na tri osnovne človeške situacije.*

Frivolin

Še sreča, da se prične beseda gruča z g, ne pa na primer z j, ker *drujače* sploh ne bi mogel začeti tega svojega ekspezeja. Ne bi ga mogel začeti, kajti 2. del Slovarja slovenskega knjižnega jezika še ni izšel in bo morda izšel šele takrat, ko me ne bo več na tem ljubem svetu. Tako pa le morem začeti, in sicer kar s citatom iz navedenega slovarja: *grupa*, pravi se tu, *navadno s prilastkom*, neurejena, strnjena skupina; pa še ta primer iz »gnezda«: *gosta gruča ljudi, otrok, ovc, drevja*.

Teh nekaj tehtnih besed naj bo izhodišče za razglabljanje v tem stavku. Njegova smiselnost se vam mogoče zdi v tem trenutku dvomljiva in sporna, ampak počakajte še, pa boste videli. Sicer pa — kaj na svetu ni dvomljivo ali vsaj sporno? Tudi pravkar citirane tehtne besede bodo postale v luči antikritičnega pogleda sporne, mogoče pa ne samo sporne: lahko se izkaže, da ne držijo, ali pa držijo kakor most, po katerem se ne sme voziti (v neki metropoli neke vzhodne dežele so dobili tak most, pa so takoj izmislili odrešujoče ime zanj: most intelligence!). Predvsem torej nekaj vprašanj: Mora biti gruča vedno strnjena in zakaj? Kako je z njeno neureje-