

mantikov do ljudskega slovstva. V tem času se razširi zanimanje na celotno južnoslovansko kulturo ter se začne sistematično posnevanje ljudskega sloga. Marija Stanonik pa je skušala določiti nastanek in razvoj mitološke teorije pri Slovencih v času romantike. Ta teorija je nastajala predvsem pod vplivom nemške predromantike in romantike (Herder, brata Schlegla, Schelling itd.).

V celoti je simpozij dostojno predstavil obdobje romantike, čeprav njene podobe ni bistveno spremenil. To je tudi razumljivo, kajti romantika je doba, ki ji slovenska literarna zgodovina posveča največjo pozornost. Premalo pa je bilo referatov, ki bi skušali določiti njeno razmerje do sočasnih evropskih romantik, saj bi taka primerjava verjetno razkrila marsikaj novega. Romantika tako ostaja predvsem obdobje, v katerem se s Prešernovo liriko začne slovenska literatura v pravem pomenu besede. O vzrokih (npr. družbeno-političnih), ki so vplivali na to, nismo slišali skoraj ničesar. Socialna podoba romantike ostaja v dobršni meri nepopolna. Prihodnje leto je na vrsti realizem, kar pomeni najbrž večji izziv za slovensko literarno znanost.

Gojko Jovanović

## **KRIZA UMETNOSTI KOT KRIZA ESTETIKE**

### **Deveti mednarodni kongres za estetiko**

Prireditvev je potekala od 25.–31. avgusta 1980 v Dubrovniku. Osrednjo temo so označevale tri starogrške besede: *physis*, *téchne* in *poiesis*, ki jih je vsaj deloma pojasnjeval že sam podnaslov *Ustvarjalnost in človekov svet* in iz njega izhajajoče podteme – naslovi posameznih sekcij: fenomen ustvarjalnosti, nujnost umetnosti v današnjem svetu, marksistična estetika in kreativnost, tradicija in inovacija, ustvarjalnost in samoupravljanje, individualna in kolektivna ustvarjalnost in morda še sekcija, ki se

je ponujala kar sama po sebi: ali estetika še čuti z živim tokom umetnosti. Na vsa ta in še na nekatera sprotna vprašanja je skušalo odgovoriti nekaj sto udeležencev z vsega sveta. Kot je videti, so bile teme provokativne, odgovori nanje pa v večini primerov ne akademsko togi; takšna je bila tudi narava dela na kongresu, ki je bil zamišljen bolj kot neformalno srečanje, ki naj ga udeleženci sproti oblikujejo in s tem ob zahtevi po preseženju tradicionalnega estetskega načina mišljenja presegajo tudi tradicionalen način dela na podobnih znanstvenih srečanjih. Da bi ta cilj lahko dosegli, je bilo nujno vse referate s povzetki poslati leto dni vnaprej in so jih kongresniki v resnici tudi dobili v dveh zajetnih zvezkih pred samim začetkom kongresa. Delo je potekalo na dopoldanskih plenarnih sejah, koncipiranih kot panelne diskusije, kjer je bilo že prvi dan izrečenega marsikaj kritičnega na račun tradicionalne estetike. Naslednje dopoldneve je bil govor o poetiki kot filozofiji ustvarjalnosti (René Passeron), o koncu estetike (Stefan Morawski) in o koncu umetnosti (Jacques d'Hondt), o umetniški ustvarjalnosti in ustvarjalnosti v življenju (Harold Osborn), o ustvarjalni dejavnosti kot produkciji in kot 'aisthesis' (Anton Trstenjak) o praktični in umetniški osebnosti (Nicolai Tertulian) itd.

Popoldanska predavanja, ki so (žal) potekala hkrati z delom posameznih sekcij, so prav tako prinesla nekaj zanimivih tem, med drugim o destruktivnosti umetniške ustvarjalnosti (Robert Ginsberg), o ustvarjalnosti in fenomenu avantgarde (George Uscatescu), o strukturni povezanosti dela in umetnosti (Vojan Rus), o tem, kako mrtva je mrtva umetnost (Johannes Gärtner), o mestu estetike v marksistični teoriji (Goran Hermeren), o utopiji in ustvarjalnosti (Evgen Bavčar) itd.

V težnji po preseženju tradicionalnega estetskega načina mišljenja celo v okvirih kongresa samega smo v večernih predavanjih

poslušali najpomembnejše esteti-ke: Giannija Vattima z razmišljanjem o Heideggeru in Benjaminu, Johna Fischerja, ki je govoril o radosti in ustvarjalnosti, Mikela Dufrenna, ki je predaval o ustvarjalnosti, zadnji večer pa je bil napovedan Ernesto Grassi, ki pa se kongresa ni mogel udeležiti. Novost in posebnost teh večerov naj bi bila prav v tem, da so zbrali poleg pomembnih premišljevalcev o ustvarjalnosti tudi tiste, ki »ustvarja-joč razmišljajo«, se pravi same umetnike. Vsekakor zanimiv poskus združitve umetniške prakse in estetske misli, ki se je na tem kongresu pokazala manj uspešna za samo estetiko; v mnogočem je le plaho capljala za živo umetniško tvornostjo: v resnici se je pokazalo, da je kriza umetnosti pravzaprav kriza estetike.

Umetniški program je prinesel po mnenju strokovnjakov enega od petih najboljših interpretov Becketta, Pierra Chaberta, ki se je pokazal v *Poslednjem traku*, poslušali smo flavto Miodraga Azanjca, si ogledali slikarske poskuse Renéja Passerona, razstavo jugoslovanske konkretne poezije, slišali Kelemenovo opero *Apocalyptic* itd. Zaradi finančnih težav je bilo teh prireditev manj, kot je bilo prvotno načrtovano. V pričujočem zapisu se bom omejil na prikaz nekaterih pomembnejših referatov, pri čemer pa ne bom omenjal jugoslovanskih prispevkov, ker je o njih že poročal dnevnik tisk, objavljeni pa bodo tudi v eni prihodnjih števil *Anthroposa*; nekateri pa so objavo že doživeli.

Nedvomno je bila ena osrednjih osebnosti tega kongresa francoski mislec Mikel Dufrenne. Po njegovem mnenju pojem ustvarjalnosti ni dovolj precizen; vsebuje namreč določeno mero skrivnosti, ki nas vodi naravnost v religijo in s tem teološko konotacijo; vendar je ta po smrti Boga brez vsakršnega pomena. Izvorno je ustvarjalnost res stvar božanskega: *creatio ex nihilo*. Toda če je bog ustvaril človeka po svoji podobi, se mu je ta dobro oddolžil s tem, da je

v poromantičnem obdobju prevzel ustvarjalnost v svoje roke. Ker pa je danes govor o smrti človeka, o »razsrediščenju človeka«, je s tem zanikana človekova ustvarjalnost, s tem pa tudi možnost, da bi bili predmeti ustvarjeni; ustvarjeno se torej razblinja sočasno z uničevanjem ustvarjalnosti. Prav to razvrednotenje ustvarjalnosti pa danes podpirajo številni ustvarjalci-umetniki in ga potrjujejo s svojo prakso. Če je bil prej rezultat ustvarjalnosti dokončano delo, ki je bilo, kot ga je definirala normativna estetika, popolno, jasno in harmonično hkrati, postane zdaj skica bolj priljubljena kot slika, improvizacija bolj kot končni izdelek. Danes ne vemo več zanesljivo, kaj je umetniška praksa; jasno je le, da je preseгла institucijo, da ni več monolog specialistov, da se skuša ubraniti popolnosti, ki jo hrani mojstrovina. – Ker pa še umetnost še vedno ohranja, ker ustvarjalci še vedno ustvarjajo umetniška dela in se podnje podpisujejo, je to predvsem posledica družbenih zahtev po institucionalizaciji umetnosti, ki jo s tem družba pretvarja v blago, umetnika pa v njegovega lastnika. S tem je ustvarjalnosti odvzet njen pomen. Tej civilizaciji namreč umetnost ni več potrebna za njen obstoj, tako kot je bila arhaičnim družbam igra, grški polis tragedija, sončnemu kralju Versailles; umetnost je danes potisnjena ob rob; postaja potrošniški predmet in predmet zaslužka. Če je imela prej ustvarjalnost pridih božanskega kot *creatio ex nihilo*, je danes postala ustvarjalnost za nič; nepotrebna in odvečna. Vendar pa umetniki še kar naprej slikajo, rezbarijo, komponirajo, pišejo. Obse-đeni so od dela, zato ni jasno, kako jim je mogoče odrekati ustvarjalnost. Če je sleherni človek v določenem smislu *homo faber*, to vsekakor pomeni, da bi moral umetnik razširiti področje umetnosti prek meja, ki mu jih vsiljuje institucija umetnosti. Treba bi bilo doseči spravo med delom in igro, k čemur nas najbolj intenzivno vabi prav umetnik, ki se igra in hkrati tudi

dela. Civilizacija je odrezala umetnost od življenja – zato je umetnost najnujnejša potreba, pod pogojem seveda, da ne zahteva zase avtonomije. Doseči je treba, da bo umetnost izstopila iz svojega zgodovinskega geta; le tako bomo osvobodili pojem ustvarjalnosti in se rešili paradoksa, da danes veliko govorimo o ustvarjalnosti, ne priznavamo pa ustvarjanja kot izumitveno moč. Da bi osvobodili ustvarjalnost, ni treba požigati muzejev in zanikati tradicije: potrebno je le razširiti pojem umetnosti; ustvarjanje kot izumitvena moč se tako pokaže v tistem trenutku, ko delo postane igra; med realnostjo in radostjo ni več nasprotja. To je trenutek umetnosti, ki postane vsem dostopna, in taka umetnost je ustvarjalna.

Ob teh Dufrennovih tezah je treba upoštevati tudi obe njegovi zadnji knjigi *Art et Politique* (1974) in *Subversion/Perversion* (1977). Med seboj sta povezani z opozicijskima paroma. Prvo delo razvija nasprotje: sodobna, družbeno preživela umetnost – nova umetnost kot rezultat utopične prakse; drugo pa: sistem dominacije, značilen za naš čas – uresničevanje sveta brez prevlade kot realna utopična težnja. Delo *Subverzija/Perverzija* prenaša problematiko z estetskega področja (s področja estetike, kamor še sodi *Art et politique*) na družbeni nivo in makrostrukturni sistem. To omenjam zaradi tesnega diskusijskega sodelovanja med Dufrennom in Predragom Matvejevićem na temo samoupravljanja in ustvarjalnosti. Dufrenne je v tej zvezi definiral utopijo kot aspiracijo po človečnosti, ki je usmerjena v »uresničljivi, gostoljubni, topli in bratski svet: v samoupravljanje.« Prav tako je Matvejević v okvirih jugoslovanskega samoupravljanja na področju kulturno-umetniške ustvarjalnosti poudarjal vse večje podružbljenje umetniške ustvarjalnosti in umetnosti, kjer naj bi se neodtujeno človekovo delo preobražalo v delo nasploh.

Nadvse živahen odmev je na kongresu doživel referat Mehikan-

ca Adolfa Sancheza Vasqueza, ki je obravnaval alienacijo umetniške ustvarjalnosti v kapitalistični družbi. Umetniška ustvarjalnost je namreč za človeka kot bitje prakse esencialnega pomena; s pomočjo umetnosti se človek potrjuje v svoji najbistvenejši razsežnosti in se prek nje te razsežnosti tudi zaveda. Vendar se v okviru buržoazne družbe pojavi cela vrsta dejstev, ki ne spodrivajo le umetnosti kot kreativne dejavnosti, ampak negirajo tudi sam estetski način recipiranja, ki je doslej na videz jamčil za pristen odnos med opazovalcem in umetniškim delom. Umetniško delo namreč vse bolj nastopa kot blago, s čimer je uporabna (estetska) vrednost podrejena menjalni vrednosti, ustvarjalnost ekonomskim zakonitostim. Na to opozarja že Marx, ko je postavil tezo o sovražnosti kapitalističnega načina proizvodnje do umetnosti. V nasprotju z ustvarjalnim načelom dobiva delo pomen odtujene dejavnosti. Zato pomeni integracija umetniškega dela kot blaga razumevanje dela v njegovi menjalni vrednosti, ne pa v njegovi uporabni (estetski) vrednosti, se pravi, da je spregledana njegova prava vrednost. Umetnost je s tem zanikana kot kreativna dejavnost, umetnikom pa je odvzeta kreativna svoboda. Vendar to ne pomeni, da za umetnost ni prostora v kapitalističnem svetu. Sovražnost kapitalistične proizvodnje se namreč ne realizira, saj se umetnost upira buržoazni estetski ideologiji, ki jo je spremenila v blago. Ko so dadaisti obtoževali umetnost, so bile njihove psovke namenjene pravzaprav buržoazni ideologiji, ne da bi seveda pri tem odkrili družbene vzroke industrializacije, množičnosti, birokratizacije itd. Pomešali so namreč umetnost revolucije z umetniško evolucijo, pri tem pa jih je buržoazija živahno podprla, tako da je umetniški revolt podredila tržnim zakonom. Prav tako doživita avantgarda in neoavantgarda svoje nehoteno institucionalizacijo, ki ni nič drugega kot njun konec. Temu koncu umetnosti kot galerijske in

muzejske umetnosti in tej osvoboditvi pred tem, kar danes omejuje ustvarjalnost, mora umetniška kritika postaviti nasproti dejavno kritiko kot protest proti družbi v celoti. V tem primeru bi umetnost kot kreativna dejavnost odkrila novo življenje. Doslednejši opazovalec umetniškega dela, v katerem je objektivirana ustvarjalnost, bi se ob tem v določenem smislu zavedel lastnih ustvarjalnih možnosti, to pa bi predpostavljalo možnost za presežanje tradicionalnega razumevanja umetnosti kot dejavnosti, ki je bila lastna le izjemnim posameznikom; presežena bi bila stara kontemplativna relacija med delom in sprejemalcem.

René Passeron je govoril o »poetiki« kot filozofiji ustvarjalnosti. Po njegovem mnenju so najpomembnejši estetiki od Hegla do Souriauja uvrstili med glavne probleme, s katerimi se mora ukvarjati estetika, problem definiranja umetnosti kot ustvarjalne dejavnosti. Vendar estetika ne bo oškodovana, če se omeji na probleme, ki se postavljajo v zvezi z okusom in problemi lepega v umetnosti in življenju. Zato Passeron imenuje poetiko vrsto proučevanj, ki se nanašajo na ustvarjanje del, posebej umetniških. Predmet estetskih razlag naj bi bil dokončano delo, medtem ko bi morala biti poetična razlaga poleg tega usmerjena še v etape njegovega ustvarjanja. Obča poetika mora ugotoviti, kaj je tisto, na osnovi česar je mogoče reči, da neka dejavnost je ali ni ustvarjalna. Ugotoviti moramo tudi, po čem se umetnost razlikuje od ostalih človekovih ustvarjalnih dejavnosti. Predmet poetike naj bi torej bila ustvarjalnost kot odpiranje v bodočnost, v prazen prostor, ki ga je treba zapolniti, človekov boj s tem praznim prostorom.

Sekciji o nujnosti umetnosti je predsedoval Stefan Morawski. Njegove teze na to temo so znane in jih tu navajam le v grobih potezah. Po mnenju Morawskega umetnost kljub temu, da ji do danes ni uspelo rešiti niti enega samega zapletenega problema v človeški zgo-

dovini, vendarle nudi nekaj, česar v tej obliki in obsegu ne more dati nobena druga dejavnost. Umetnost pomeni za svet nenehni izziv, prek nje se nenehno obnavlja prometejski arhetip, zato je ne more zamenjati »ustvarjalnost« kot »raznoliko znamenje zunajumetniških preobraženj«. Eden temeljnih problemov v tej sekciji pa je bil tudi v tem, da bi bilo treba najprej sploh definirati, za katere vrste umetnosti gre, in ne nazadnje, kaj sploh umetnost je.

Angleški estetik Harold Osborn izhaja iz konteksta radikalne spremembe pojma umetnosti danes in jo postavlja v 50. leta našega stoletja. Po njegovem mnenju ni naša naloga, da ocenjujemo, ali so pota nove umetnosti dobra ali slaba, ampak ali te nove aktivnosti resnično vstopajo v pojem umetnosti, kakršnega poznamo. To pa izziva intelektualno krizo v estetiki, saj ruši klasične distinkcije estetskih kategorij in njihovo učinkovitost.

Zato je bilo na kongresu večkrat zastavljeno vprašanje, v kakšnem razmerju sta danes estetika in umetnost, oziroma kriza estetike in kriza umetnosti. Ali gre za njuno medsebojno odvisnost? Morda je mogoče odgovoriti tako, da o krizi moderne umetnosti govori predvsem estetika, ki je sama v krizi in te svoje krize ne more reflektirati. To pa pomeni, da ni sposobna odgovarjati živemu toku umetnosti (smrt estetike!), da torej potrebuje spremenjen način presojanja, ki bi bil kos novi, »krizni« umetnosti. Če je nekdaj umetnost bežala pred estetiko, ker je estetika vedela o njej več kot pa ona sama, je danes položaj tak, da je umetnost ubežala estetiki, se pravi, da se je evidentno pokazalo, da je bila estetika zmeraj zadaj in »naknadno« za samo večno živo in mlado umetnostjo. Estetika je prepuščena na milost in nemilost umetnosti in zadnji kongres je bil spet le zbir pogrebcev, pogreba pa ni bilo. Kriza umetnosti se tako zares pokaže kot kriza estetike, ki naj bi jo zamenjala poetika kot nekakšna nova filozofija ust-



varjalnosti. Takšen premik iz estetike pa se lahko zgodi zares šele ob moderni umetniški praksi, se pravi zunaj tiste določitve ustvarjalnosti, ki je že izhajala iz spora med človekom in svetom in jo je Aristotel določil kot »dokončanje tega, česar naravi ni uspelo dokončati«. Takšen način ustvarjalnosti današnji poskusi umetniško-tehnične estetizacije sveta v mnogočem potrjujejo. V mnogočem pa jo je potrdil tudi deveti mednarodni kongres za estetiko v Dubrovniku.

Janez Vrečko

### SREČANJE JUGOSLOVANSKIH KNJIŽEVNIH PREVAJALCEV V SLOVENIJI

Delovno srečanje, ki ga je v začetku oktobra 1980 že šesto leto zapovrstvo priredilo Društvo slovenskih književnih prevajalcev – tokrat v Postojni – je tako kakor prejšnje, ki je bilo oktobra 1979 na Črnem vrhu nad Idrijo, obravnavalo široko tematiko z zbirnim naslovom »Iz zgodovine prevajanja v slovenščino«. Ta naj bi bila na postojnskem srečanju zožena le toliko, da bi v počastitev 90-letnice rojstva Franceta Bevka in 70-letnice rojstva Cirila Kosmača zajela predvsem prevajalsko delo primorskega kroga slovenskih literarnih ustvarjalcev.

Priporočeni vidik je upoštevala približno polovica referentov: Kajetan Gantar je obdelal Gregorčičev poskus prevajanja Homerja, Matej Rode Franceta Bevka in bolgarsko književnost, Tone Potokar Alojza Gradnika kot prevajalca in prevajanca, Aleš Berger Kosovelove prevode v francoščino, Nives Vidrih Lahovo Češko antologijo in Didier Castagnou Bartolovega Alamuta v češčini.

Že iz navedenih naslovov pa je videti, da so nekateri referenti vztrajali pri težnji po združevanju in celo hkratnemu obravnavanju dveh povsem različnih področij, namreč na eni strani prevajalskega

dela posameznega avtorja in na drugi strani prevodov njegovih slovensko napisanih del v druge jezike. Tako so med referati spet nastajala nesorazmerja v obsegu zajete problematike, razlike v uporabljenih metodah obravnave in neizogibno tudi v dobljenih rezultatih. Malo znani, sorazmerno manj pomembni, šele po objavah in opozorilih na rokopisno ostalino v *Zbranih delih slovenskih pesnikov in pisateljev* javnosti dostopni prevodi, kakršni so Gregorčičeva poslovenitev začetka *Iliade* in Kosovelovi prevodi treh kratkih besedil Aloysiusa Bertranda ali že močno odmaknjena Lahova *Češka antologija*, so bili pretehtani glede na pomen izvirnih in prevedenih besedil v kontekstu prvotne in nato slovenske literature ter analizirani glede na zahteve, ki jih prevodom postavljajo prvotna besedila s svojim specifičnim verzimnim ustrojem in stilno-nazorsko usmerjenostjo, v Gregorčičevem primeru tudi glede na bogato tradicijo raznovrstnih evropskih prevodov Homerja. Nasprotno pa je bil obsežnejši in vplivnejši opus prevajalcev, kakršna sta bila Bevk in Gradnik, prikazan v bibliografsko zasnovanih orisih, deloma dopolnjenih s podatki o zunanji genezi posameznih prevodov, ob Bevku pospremljenih še z opozorilom, da je v sklopu teorije prevajanja treba razviti tudi sociologijo prevoda.

Ker pa je za primorske avtorje odločilnejši od pokrajinske pripadnosti njihov pomen za celotno slovensko literaturo, ki so ji prav s prevodi še izrecno širili obzorja, vsebinske podobe postojnskega srečanja ni motilo, da je precej referatov obravnavalo tudi dela avtorjev zunaj tega kroga, tem manj, ker so tudi v tej skupini vsaj nekateri svoje prispevke skrbno pripravili. Tako je Velimir Gjurin svojo pohvalno oceno Koritnikovega prevoda Poejevega Krokarja utemeljil z nadrobno literarnolingvistično primerjalno analizo formalnih, deloma tudi ključnih semantičnih prvin izvirnika in prevoda; Djurdja Flerè je izčrpno prikazala