



DARIUSZ BITNER

Ustvarjalec in bistvo

*O, kako svetla je noč,
ki jo norec zazna,
z njegovim očesom normalnež
sploh ne poznal bi sveta.*

Stanislaw Ignacy Witkiewicz

Ko so bile pravljice moje edino čtivo, je bilo srečanje s pripovedkami, ki so se opirale na grško mitologijo, neizogibno. Kralj Midas se ni spoznal na glasbo (Apolon mu je, da bi ga osmešil, nataknil oslovska ušesa). Bil je tudi nenasitno pohlepen (za kazen ga je Dioniz "nagradil" z močjo, da je vse, česar se je dotaknil, spremenil v zlato). V mojem spominu bi ostal kot izrazito nesimpatičen junak, če ne bi bilo Nathaniela Hawthorna. Nekaj se ni ujemalo, ko sem pozneje med seboj primerjal povsem neoporečne različice mitov. Nekakšna nejasna slutnja mi je neprestano prišepetavala, da je Midas imel hčerko – česar niso zabeležila nobena, niti najpodrobnejša poročila.

Pravo sled sem odkril po naključju. Hawthorne je takole rešil ta problem: "Imel je hčerko, o kateri razen mene nihče nikoli ni slišal in katere imena nisem nikoli poznal ali pa se ga sploh ne spomnim." Čeprav je bila namenjena otrokom, je postala Hawthornova povest zame najbolj verjetna različica. Morda je bila prva, ki sem jo poznal, zato se mi je zasidrala globoko v

zavest – postala je arhetip. Poleg tega sem odkril (čisto nevede) njeno čudovito simboliko, na kateri bo temeljilo pričujoče besedilo. Za to obstajata dva razloga:

Hawthorne prikazuje čustveno plat Midasovega pohlepa, ki je v drugih različicah ni mogoče zaslediti. Izhaja iz psihičnega vidika lakomnosti. "Kralj Midas je ljubil zlato ..." Bolj od zlata je ljubil samo še svojo hčerko. A kolikor bolj goreče jo je ljubil, toliko bolj je hlepel po bogastvu. Resda z namenom, da bi osrečil ljubljenega otroka, toda hkrati se izkaže prava resnica: zlato je cilj sam po sebi. Potreba po ogledovanju, dotikanju in predvsem kopičenju, zbiranju vedno večje količine zlata postane obsedenost. Torej nič čudnega, da prizor s pijanim silenom ni bil potreben. V takem položaju navaden pripetljaj sploh ne bi bil primeren. Neznanec (bog) se pojavi, priključuje ga trpljenje, nenasitnost. Nesebično obdaruje Midasa z zlatotvorno močjo in ga ironično povpraša: "Ali res misliš, da te bo osrečila?"

Poleg tega je Hawthorne prenesel glavno idejo v območje višjih občutkov. Kralj ne more pojesti zajtrka in zato trpi, toda "od svoje moči noče odstopiti zaradi tako nepomembne stvari, kot je zajtrk". Fiziološki problem je v skladu s potekom dogodkov zanemarjen. Videti je, kot da bi Midas lahko živel brez hrane. Zalomilo se bo šele v trenutku, ko mu bo neobvladljiva moč odvzela ljubljeno hčerko.

Skrivnostno bitje bo tudi drugič prišlo nepovabljeno. Nekaj časa bo nadlegovalo upanega – in mu odvzelo moč.

Če omenim še avtorjevo opozorilo, da je kralj v resnici ljubil glasbo, zgodba z oslovskimi ušesi pa je debela laž, lahko končno razkrijem, da me je Midasova usoda spominjala na usodo Ustvarjalca. Na različne načine sem si poskušal razložiti Hawthornovo različico in vse bolj sem bil prepričan, da se ne motim.

Lahko bi mi kdo očital, da je moje vrednotenje vsebine premalo objektivno, toda eno je gotovo: Midasovo in Ustvarjalčevo sanjarjenje je ista zadeva. Oba si želita določenega bogastva, pri čemer ju ne skrbi, ali ga pričakuje še kdo razen njiju. Pridno, skrbno zbiranje kovine je prav tako zahtevno, kot so naporne veščine umetniškega pisanja. Spoznanje, da je bogastvo razmeroma majhno, čeprav so kleti napolnjene z zlatom, povzroči, da se po siloviti navdušenosti pojavi neznosen obup. Ustvarjalec po mnogih letih učenja in številnih navideznih uspehih nenadoma občuti, da je dosegel komaj majhen drobec tiste sreče, ki bi jo lahko imel. In tukaj obstane na meji fizičnih, recimo raje racionalnih zmožnosti. Od takrat pričakuje (zavestno ali podzavestno) skrivnostnega Neznanca, ki bi mu izkazal svojo naklonjenost. Ni pomembno, kako se ta naklonjenost imenuje: genij, navdih, ustvarjalna moč ... Stvar bi povzročila, da bi vse, česar bi se Ustvarjalec dotaknil, postalo zlató. To razlago odlično potrjuje naslednja anekdota:

Nekoč (najbrž je tako treba začeti, kajti "nekoč" se mi zaradi posebne posnemovalne nonšalance zdi še najbolj točna oznaka, zaradi pogovorne lahkotnosti pa takoj pride v ušesa in je primeren izraz za anekdoto) je Pablo Picasso pri mizarju naročil omara. Da ne bi prišlo do nesporazuma, mu je izročil tudi svojo risbo. Omara, kakršno si je zamislil Picasso, je bila najbrž nekaj posebnega. Ko

je videl, kako si obrtnik pozorno ogleduje skico, je Picasso razburjeno vprašal: "Ali jo boste lahko naredili?" "Seveda," je odvrnil mizar in skomignil z rameni. "Pa bo drago?" "Ne bo. Dovolj bo, da podpišete risbo."

Kot lahko vidimo iz te zgodbe, gre samo za umetnikov dotik: podpis skice daje delu pečat le zato, ker umetnik že ima tako moč, da vse, česar se dotakne, postane zlató. Omenjeni primer je načeloma komercialne narave. Piccasov podpis je v mizarjevih očeh dotik, ki košček papirja spremeni v dragocenost. Verjetno bi tudi brez podpisa razni strokovnjaki prepoznali mojstrov roko. Podpis je v tem primeru dokaz, da lahko povsem drugače dojemamo umetniško delo.

Prvi, ki je dobesedno posnemal Midasovo krettnjo, je bil avtor pojma *ready-made*, Marcel Duchamp. Ko sem se seznanil z njegovim delom, sem bil najprej presenečen. Tudi ne zanikam, da je to vplivalo na dokončno podobo mojega razmišljanja. Duchamp je namreč uresničil naslednjo idejo: najprej je ugotovil, da je prejel (od boga – Neznanca) status Ustvarjalca, nakar je šokiral nesmrtno akademike, ko je stvari, ki so služile za splošno rabo (slavna straniščna školjka) spremenil v umetniška dela. Kako je to naredil? Torej: imel je zlatotvorno moč in se dotaknil školjke, to pomeni, da jo je poimenoval *Fontana* in podpisal z imenom proizvajalca. Zdaj si lahko fotografijo tega dela ogledamo v uglednih antologijah sodobne likovne umetnosti. Če se sprašujem, kaj je tisto, kar daje umetniško vrednost školjki, ne najdem nobenega drugega odgovora kot le: Volja Ustvarjalca. Njegova odločitev. Njegov lasten izbor. Vse ostalo (na primer "izobčenje" predmeta in zanikanje njegove uporabne vrednosti) je posledica ustvarjalnega dejanja.

Ta zgodba je povsem običajna. Posebno vrednost ima zavestna umetnikova odločitev. Duchamp je skušal postati zlatotvorni Midas, toda v resnici je popačil svojo stvaritev. Če se je Midas mogel dotakniti in se je dotikal česar koli, pa je moral Duchamp omejiti svojo moč na elementarna dejanja. In sicer na sam predmet – školjko, medtem ko je pravo umetniško delo postala ideja. Poudarek se je z motiva ali predmeta prestavil na abstrahirani pojem. Za Duchampa je bilo bistvo umetnosti v takem početju. Ta umetnost je pravzaprav še bolj temeljila na tem, kar je kasneje postala. Omenjeni primer je neponovljiv. Nadaljevalci Duchampove teorije – kar je protislovno – so se morali spopasti z drugačnimi manipulacijami. Medtem ko je Duchamp pod vplivom dadaističnega nihilizma ustvarjal v napetosti, ki se je porajala med njim in predmetom, so morali njegovi nasledniki tako napetost ustvarjati v samem predmetu. Na primer tako, da so ga nenaravno povelečevali (Oldenburgove *Velikanske modre hlače*) ali posploševali (Armanova *Akumulacija kangljic*). Posluževali so se tudi metode kolaža ali pa na poseben način pretvarjali gotove izdelke (na primer Lichtenstein je slikal povečane ilustracije iz stripov in natančno upodabljal celo tiskarske napake ter fakturo papirja). Tu je vredno dodati stavek E. Lucie-Smitha iz njegove razprave o pop-artu: "Predmet lahko zaradi umetnikovega odnosa dobi drugačno vsebino." (Toda, kot vidim, se je moja razprava začela oddaljevati od glavne vsebine, zato bom to razmišljanje za hip prekinil in se nekoliko kasneje vrnil k pristašem konkretne poezije.)

Zlatotvorna Midasova moč ima tudi nežnejšo podobo. Vso stvar takoj pojasni citat iz pripovedi Johna Updika: "Nekoč je prišel k nam zelo razigran. Popival je v pisarni literarne revije, ki jo je urejal. S seboj je prinesel svetinjico: servet, na katerem je bil odtisnjen krožec. Bil je že posušen, da ga skoraj ni bilo mogoče opaziti. To je bila sled steklenice martinija, ki jo je postavila roka Conrada Aikena."

S to epizodo bi rad začel premišljevanja, ki se tičejo obdobja, ko je Ustvarjalec že postal Midas, in je vse, česar se dotakne, izločeno. Citat iz Updikove pripovedi kaže posebno sociološko lastnost ustvarjalne moči. To je nekakšna avra okrog prvotne ustvarjalnosti. To so predmeti, ki so spremenjeni v zlato povsem nepremišljeno, pravzaprav nehote (Midasovo nezmožnost, da bi kar koli poje-del, izključujem, saj je nekaj posebnega in zato zasluži posebno obravnavo). Hawthorne predstavi ta problem s kančkom ironije: "Midas je iz žepa potegnil očala in si jih nataknil na nos, da bi bolje videl, kaj dela. Takrat še niso poznali očal za navadne ljudi, kralji pa so jih že nosili; od kod bi jih sicer mogel vzeti Midas? Toda na svoje veliko začudenje je ugotovil, da skoznje, čeprav so bila brezhlebna, ne vidi prav ničesar." Očala kralja Midasa bi lahko upravičeno vključili v skupino *ready-made*.

V resnici Ustvarjalec ne opazi predmetov, ki so spremenjeni v zlato. Ta privilegij je namenjen njegovim oboževalcem. Poznavalcem, fanatikom, prijateljem ... Morda iz preprostega razloga, ker ustvarjanje deluje na zunaj, medtem ko je zlato povsem nedoločen fenomen duha. Čarobna sestavina, ki je produkt najbolj splošno razumljene kulture. Ustvarjalec je zaslepljen še bolj kot Midas in samo včasih uspe oceniti, kakšen učinek bodo imele njegove stvaritve. Dar opazovanja in zbiranja zlate kovine je dan nepoklicanim ljudem.

Seveda obstajajo izjeme. "/.../ vsakdanje življenje genija, njegove sanje, prebava, ekstaze, nohti, nahod, kri, njegovo življenje in smrt se zelo razlikujejo od istih pojavov, ki jih je izkusilo preostalo človeštvo." Salvador Dali je še ena mutacija kralja Midasa. Ko je spoznal, da pomeni pričakovanje moči v obliki božje milosti izgubo časa, se je sam oklical za Genija in obdaril z ustvarjalno močjo. Lahko bi rekli, da je to moč vsaj nostrificiral. Ta zviti primer se nedvomno začne v duchampovski straniščni školjki, je njena reinkarnacija. V tistem trenutku, ko je Dali dvignil svojo osebnost na umetniško raven, se je vse njegovo življenje spremenilo v umetnino. Nedvomno zato, ker ni bil mrtev obelisk, ampak živo, k dejanjem usmerjeno bitje z lastnimi mislimi in dejavnim vplivom na okolico. Njegov *Genijev dnevnik* med drugim vsebuje tudi taka razmišljanja: "V času dolgih prdcev, zares dolgih in, če povem po pravici, izredno melodičnih, ki sem jih spuščal potem, ko sem se zjutraj prebudil ..." Zaradi samooklicane genialnosti Salvadorja Dalija je ob vsem tem navalu norosti nemogoče podvomiti v izjemnost njegovih dolgih prdcev, saj so bili poveljani in opredeljeni, hkrati pa je treba upoštevati, da je bil nemara celo "sveti Avguštín slavni prdoman in je lahko s svojim prdenjem odigral cele partiture" (odlična združitev spuščanja vetrov in glasbe). Toda vsa stvar je ujeta v definicijah umetnosti: pravzaprav gre za odnos umetnika do predmeta, v tem primeru do dogodka.



Priznati moram, da pri spoznavanju blaznosti in norčij gospoda Dalija težko ostanem ravnodušen. Zaradi njih ga ne občudujem nič manj kot zaradi likovnih stvaritev. O umetnikih obstaja splošno prepričanje, da so nori in ustvarjajo same neumnosti, ki jih nihče ne razume ali ne potrebuje. Ko se umetniki oddaljijo od bolj ali manj posrečenega posnemanja-in-služnja resničnosti, postanejo drhal brezdelnežev in hohštaplerjev. Slavni izrek: "Tudi jaz bi lahko napravil kaj takega ...", ki se pojavlja kot ocena Piccasovih slik, je večna razlaga odnosa družbe do ustvarjalca. Ta ponavadi veliko pije, nič ne dela in ni jasno, za kaj dobiva denar.

Spomnim se stare karikature, na kateri sta prikazani dve dami, ki opazujeta moškega v fraku in cilindru, s kupom rokopisov v roki. Ena od dam ganjeno reče drugi: "To je pravi pesnik, malce kašlja in tava naokoli!"

Zdi se, da dober namen razumeti Ustvarjalca ni dovolj. Dali se je s tem, ko je sprejel svojo provokativno vlogo in jo čezmerno izrabljaj, očitno norčeval iz pretirano zdrave človeške pameti. Z naivno potegavščino se je nekoč dotaknil same "ustvarjalne moči" – mene pa pri tem zmedel.

Pred časom sem po televiziji gledal film, posvečen njegovi genialnosti, v katerem je sam igral glavno vlogo. Spominjam se le enega prizora: Genij vzame že nekoliko pregneten košček svetlečega papirja in ga malce obrača v rokah, zraven se nasmehne v kamero, še bolj zmečka papir – skoraj ne morem verjeti,

toda še dva, trije dotiki in zadovoljni Dali pokaže imenitno izdelano masko. Na njej ni niti sledu prvotne zmečkanosti. V nekaj sekundah zgiban obraz je bil izdelan skrbno in natančno. Zdaj sem spoznal, da me je ta nepredvidljivi šaljivec naplahtal – filmski trak je bil predvajan nazaj, Dali je pred kamero močno popačil čudovito izdelano masko. Zmečkan papir je bil v resnici epilog njegovega ustvarjanja, v filmu pa je predstavljal začetek. Kakor koli že, ta maska ne obstaja več, ostala je samo še dokumentacija na celuloidnem traku, dokumentacija ustvarjalnega dotika. Ohranjeno dejanje ustvarjanja. Tisto edino resnično bistvo Dalijeve potegavščine. Govoriti o sleparstvu in prevari bi bilo nesmiselno in enako mnenju pristranskega kritika o nekem slikarju: “On je samo navaden mazač, poleg tega pa še spi z mojo ženo.”

Naj se zdaj vrnem k izhodišču. K tistim vsepovsod raztresenim zlatim okruškom.

Priznam, da sem na področju likovne umetnosti velik ljubitelj hitrih, pogosto nedokončanih skic. Ravno v tem obrobem, površnem ustvarjanju se po mojem mnenju skrivata umetnikov duh in vsaj tako velika resnica, kakršno je mogoče spoznati v njegovih glavnih, skrbno izdelanih delih. Včasih pa imam vtis, da ti nepotrpežljivi, malomarni dotiki skrivajo v sebi največjo resnico. Van Goghove skice, ki sem jih odkril v izdaji njegovih *Pisem bratu*, so največji umetniški spomenik, ki je nastal nehote, zgolj zaradi dotikov. Tam sem našel začetne osnutke za njegove dokončane slike, trenutna opažanja, hitre, toda vse prej kot preproste portrete, kompozicije črno-belih madežev, nekaj posameznih črt, ki so podobne razpokam v zidu.

Leta 1977 izdana knjiga s pesmimi in risbami Stanisława Ignacyja Witkiewicza je najbrž najboljši primer. Že sam naslov se nanaša na ustvarjanje, ki se nahaja zunaj meja zavestnih idej. Na tiste nenamerne dotike. V albumu *Bistvo stvari ni s tega sveta* so zbrani aforizmi, raznovrstne pesmi, neumnosti, fotografije, kopije razglednic, risbe, opremljene z avtorjevo šifro. V precej povečani obliki postanejo grafičen element, ilustracija. V spremni besedi med drugim piše: “Knjiga ni bila narejena zaradi avtorjevih pesmi ali njegovih risb, temveč zaradi njega samega ...” Ta ugotovitev se ujema z Dalijevo tezo: “Na začetku je Ustvarjalec, iz Ustvarjalca se nenehno cedi Ustvarjalnost.”

Umetniki mnogokrat zažgejo svoja pisma. Dogaja se namreč, da marsikateri “poštenjak” živi zahvaljujoč objavljanju tujih pisem. Enako je z dnevniškimi zapiski, ki so navadno dopolnjeni z raznoraznimi opombami, pripombami, opazkami, skicami, z raznovrstno umetelno ornamentiko. Pod lupo so vzete celo risbe ljudi, ki se na risanje ne spoznajo kaj dosti. Nekoč sem naletel na tovrstne plodove Franza Kafke. V njih bi lahko prepoznali nekakšen poseben, absurden fetišizem, toda na področju umetnosti je zelo težko biti razsoden in objektivni. Četudi se komu posreči uskladiti zdravo pamet z objektivnostjo, bo na lepem začudeno ugotovil, da bolj malo razume, kaj se dogaja okoli njega. Nekateri bi želeli umetnost kanonizirati, jo spraviti na eno samo točko, toda v resnici je spremenljiv kameleon, nepredvidljiva in iracionalna prвина. Težko jo je uokviriti, ukrotiti, ji nataktni uzdo. Govorimo lahko samo o nekakšnih

občutkih. Kafkove risbe so obravnavali, kot se spodobi. Nisem še naletel na mnenje o njihovi zapostavljenosti v zgodovini likovne umetnosti, nisem še prebral nobene razprave o povezanosti teh risb z *Gradom* ali *Procesom*. To so samo zlati bobki. Najobičajnejši drobcji. Nenavadno pa se mi zdi nenehno omalovaževanje zapiskov, tistih najsplošnejših, ki niso opremljeni z datumi, toda pogosto razkrivajo marsikatero uganko. Šokirajo nas z nevsakdanjimi asociacijami in infantilnostjo. Moral je torej obstajati vzrok, da je vrgel na papir teh nekaj zapiskov. Najbrž pri delu vsakega pisatelja nastaja z vsakim dnevom vedno večja ropotarnica. Tam se skrivajo množice spačkov, večnih zarodkov in tudi nekakšen strah zaradi sramežljivega prešuštvovanja ali malomarne nerazsodnosti. Ustvarjalec ima, če to hoče ali ne, v sebi moč, s katero lahko svojo kramo požene v nenehen tek. Od dvanajstih knjig Hawthornovih zbranih del jih šest vsebuje "na tisoče najobičajnejših vtisov in drobnih opažanj (premičanje kokoši, senca vejice na zidu)". O tem piše Borges in med drugim navaja izjavo Henryja Jamesa: "To so zelo prijazna, nepotrebna pisma samemu sebi ..." Borges meni, da je Hawthorne poskušal prepričati sebe, da je bitje iz krvi in mesa, da zares obstaja. Poskušal se je osvoboditi "občutka neresničnosti, ki ga je zelo pogosto navdajal, občutka, da je duh".

James Joyce je take občutke obravnaval zelo resno. *Epifanije* so v njegovi izdaji že nova literarna vrsta. Kot piše Maciej Slomczyński: "So nekakšen dokaz osebnega umetnikovega pogleda in zanikujejo obstoj banalnosti v svetu, ki ga opazijo. Za umetnika lahko postane gradivo prav vse, če le zmore videti običajne reči na ustrezen način."

Največkrat za lastno zabavo narejeni zapiski dobijo novo vrednost šele po avtorjevi smrti. Zakaj? To neizogibno dejstvo namreč oplemeniti vse stvaritve. Zaprt cikel lahko mirne duše prevrednotimo. Nedokončana dela postanejo partnerji dokončanih. Vse je zaključeno, saj Ustvarjalec ne bo spremenil ničesar več, ničesar ne bo skrajšal, ničesar dodal. Bogusław Kierc v uredniških opombah k zbranim delom Rafała Wojaczka razmišlja o "smetnjaku", ki ga je zapustil pesnik, in se med drugim sprašuje: "Kdo ve, ali bi umetniki v času svojega življenja prav tako svobodno in rade volje natisnili vse to, kar je po njihovi smrti nenadoma postalo nekaj izjemnega ..." Šele ko ugasne sonce, zasvetijo do tedaj pridušene luči. Šele po smrti, ko radovedneži pokukajo v najtemnejše kotičke avtorjevega arhiva, se izkaže, ali se tam nahaja kako Delo, ki je bilo skrito iz neznanih razlogov. Kdo ve, ali bi Kafkove knjige sploh ugledale luč sveta, če bi mu bilo dano večno življenje?

Če se ne motim, je Giraudouxova *Laž* nastala nehote, med potovanjem, ne da bi bila namenjena za objavo. To pa je področje, ki je v nasprotju z zavestno obliko umetniškega dela. Omenil sem že na servetu odtisnjeno steklenico martinija. Nekaj podobnega predstavljajo v svetišča spremenjena stanovanja in hiše, v katerih so nekoč živeli in delali Ustvarjalci. Sobe postanejo razkošne sobane iz čistega zlata, hiša pa ogromna palača. Pisalna miza, za katero je Ustvarjalec preživel nekaj ur dnevno, je neprecenljiva samo zato, ker je na

njej nastala knjiga. Soba je ponavadi urejena tako, kot da bi Ustvarjalec pravkar za trenutek odložil delo. Stol – kot da bi bil odmaknjen pri vstajanju. Na mizi sta papir in pero. Odprt slovar in tintnik. Vse samo zato, da bi pričarali nekaj tako bežnega, kot je pisateljsko vzdušje. Tudi to dobi lastnost zlata.

Osredotočimo se zdaj na "resnično" ustvarjalnost, ki jo ponazarja Midasov zavestni dotik oziroma njegova premišljena izbira predmetov, ki jih želi spremeniti v zlato. Zaradi izjemne figurativnosti se midasovski trik pogosto uporablja v likovni umetnosti. Bolgarski umetnik Christo je v tem pogledu dosegel skrajno točko. Z dotikom je na umetniško raven povzdignil izsek iz najbolj preprosto obstoječe resničnosti. Avstralsko obalo je ovil v devdeset tisoč kvadratnih metrov tkanine, s tramovi zagradil okolico San Francisca in jo prekril s sto osemdeset tisoč kvadratnimi metri najlona, razpel štiristo metrov dolgo zaveso čez dolino Rifle v Koloradu. V vseh primerih je umetnik dokončal svojo stvaritev tako, da je okrasil določeno količino sveta. Duchamp je v galeriji razstavil školjko na podstavku, Christo pa se je odločil, da bo podstavek prenesel k izbranemu objektu. Na podoben način kot Duchamp, ki se je odločil, da bo predmet osvobodil njegove prvotne funkcije in mu dal novo vrednost, je tudi Christo z okraševanjem izničil dotedanjo funkcijo in vrednost izbranega dela sveta, hkrati pa ga je napravil bolj dosegljivega in še bolj podrejenega človeku. "Vsa energija," pravi Christo, "je usmerjena k fantastičnemu, iracionalnemu cilju, in ravno to je bistvo umetniškega dela." Nekoliko drugače so stvari poplemenitili umetniki iz kroga hiperrealistov. V svojih slikah, naravnost bolnih od realizma, prikazujejo najbanalneje izseke resničnosti, na primer vogal trgovine, izložbeno steklo, ki odseva obrise mimoidočih in nebotičnikov. Te slike temeljijo na fotografskem posnetku sveta, zaradi svoje pretirane natančnosti pa so celo bolj fotografske kot sama fotografija. (Spominjam se naslednjega primera: Šele ko sem moral sedeti tako blizu televizorja, da bi se ga lahko dotaknil z nosom, so me napotili k okulistu. Svet se mi je do tedaj zdel takšen, kot je – normalen. Ko sem si prvič nataknil očala, sem se znašel na povsem drugem planetu. Kot da bi se nahajal v središču najboljšega Disneyjevega filma. Okoli mene je bilo veliko črt in vse skupaj je bilo videti celo nekoliko pretirano, poudarjeno z zelo ostrim svinčnikom, videl sem nešteto podrobnosti – bil sem šokiran. Hiperrealizem – tako bi danes imenoval tisto videnje sveta.)

Zanimivo, da se je fotografija (zato, da bi postala "umetniška") bolj približala likovni umetnosti in slikarski tehniki, medtem ko je hiperrealistično slikarstvo za svoj ideal izbralo fotografijo – ne reportažno, temveč naključno in največkrat slabo zamišljeno. Richterjevo upodabljanje filmskih trakov ima dvojno razsežnost: prva je objektivni svet, ki ga je poskušala prikazati fotografija, druga pa je sama fotografija kot objektivna sestavina resničnega sveta. Še bolj mimetičen značaj imajo Jonesove neverjetne kompozicije. Že sámo povezovanje funkcionalnosti z erotiko vzbuja nemirna čustva. Realistične, pomanjkljivo oblečene ženske podobe so postavljene v razne, včasih enopomensko provokativne poze, v katerih predstavljajo mizice, obešalnike, naslonjače. Zdi se, da je bila s tem uresničena

posmehljiva Duchampova zamisel, da bi iz umetniškega dela napravil predmet za vsakdanjo rabo, na primer ko je Rembrandtovo sliko uporabil kot tiskarsko ploščo (tu ne gre za umetno obrt). Jones je ustvaril erotične kipe, ki jim je vdahnil značaj povsem puste funkcionalnosti. Ustvarjalni postopek je tako zaprt, do neke mere organski krog. In sicer: iz živega modela nastane kip, ki je prilagojen za določeno funkcijo v resničnosti oziroma življenje-kip-funkcija-življenje.

Ko sem se lotil pričujočega besedila, sem se sprva želel osredotočiti predvsem na literarna dela. Toda zaslediti obravnavano idejo v literaturi je veliko težje. Premišljevanja o likovni umetnosti so mi omogočila enostavnejše razumevanje "Midasovega dotika". Na podstavku razstavljena straniščna školjka nima svojega ustreznika v literaturi. Literatura je predvsem nosilec vsebine. Likovna umetnost goji oblikovne kompozicije, ki lahko izražajo kar koli, medtem ko literatura vedno služi določeni ideji. Še tako eksperimentalno besedilo mora odigrati partijo z enim samim snopom kart: z besedo. Likovna umetnost deluje na sprejemnika na agresiven način in se lahko razodene takoj v vsej svoji lepoti. Literatura pa je produkt, ki od sprejemnika zahteva določeno stopnjo volje in potrpežljivosti. Literaturo uživamo kapljico po kapljici – in to nas prisili, da začnemo popolnoma drugače dojemati snov. Toda v resnici ni velike razlike: pisatelj teži k istemu kot vsak Ustvarjalec – da bi postal Midas in imel njegovo zlatotvorno moč.

Izmed mnogih definicij pojma Literatura (prav vse so pravilne, naj jih navedem le nekaj, ki sem jih zabeležil po naključju: literatura je rezultat učinkovanja čustev, je posledica napetosti med intelektom in iracionalnim v različnih oblikah, je znak bolezenske neprilagojenosti, način samouničenja, je priklicevanje podzavesti, je razkrivanje skrivnosti, ki se nahaja pod omejeno lobanjo) mi je še najbližja definicija, da je Literatura magičen, čaroben proces. Temelji torej na priklicevanju Stvaritve iz Ničnosti. "Ničnost" je na tem mestu neposrečeno ime za nekaj, česar si nikakor ne znam predstavljati. "Velika literatura se nahaja na robu iracionalnosti," je ugotovil Nabokov. Dali je nekoč z neprikrito samovšečnostjo rekel o sebi: "Edina razlika med mano in norcem je ta, da jaz nisem norec." Območja blaznosti so blizu umetnosti. Marsikatera znanstvena razprava je nastala zato, da bi dokazala shizofrenost tega ali onega Ustvarjalca ali v njegovem delu prepoznala, da je bil malce trčen. Freud je menil, da umetnost meji na nevrozo. Updike je v avtobiografiji ugotovil: "Pisati ni mogoče ne v sončnem vremenu ne pri dobrem zdravju." Njegova trditev je zame dovolj prepričljiva. Sonce mi resnično izbije pero iz roke. V soparnih dnevih čakam, da se znoči. A če se vrnem k izhodišču: za nobenega umetnika, ki je v obupu naredil samomor, si ne bi mislili, da mu manjka kolesce v glavi. Nevrotični primeri prevladujejo v čredi ustvarjalcev. Kljub izgovorom, da so to samo romantiki. Zdi se, da literatura zahteva najradikalnejše premike, ki omogočajo priklic Stvaritve iz Ničnosti. Sposobnost obračanja sveta s pomočjo svinčnika in kosa papirja je bržkone zelo blizu norosti. Ustvarjalec ne pozna načina, kako bi bil kos svojemu cilju. Poleg tega mu ničvredna zavest neprestano

pridiga o nesmislu njegovega početja. Potem ko se človek odloči za ustvarjalno delo, ga norost spremlja na vsakem koraku. Ustvarjalec se nagonsko zvija in sprejema kompromise, skuša prevarati samega sebe in išče definicijo umetnosti, ki bi bila vzeta iz razuma kot izvleček zavesti.

Kje je tukaj prostor za Midasa?

Najprej bom poskušal kolikor mogoče pregledno in s kančkom drznosti predstaviti ustvarjalni postopek. Jung je zapisal: "Skrivnost ustvarjalnosti /.../ je transcendentalen problem, ki ga psihologija ne more razrešiti, lahko ga samo opiše." Zato se bom tega problema dotaknil samo površinsko in poskušal predstaviti določene značilnosti.

Naj začnem s fiziološko pogojenostjo literarnega ustvarjanja. Znake norosti nosi v sebi vsakdo, ki preživlja dolge mesece ob prekrivanju čistega papirja z vrsto besed in ima pri tem občutek, da je to edina pomembna stvar v življenju. Toda niso vsi pisatelji tako prepričani vase. "Nihče ne bo nikoli preštel, koliko odličnih del je propadlo, ker jih ustvarjalci niso hoteli izdati," je ugotovil Jan Parandowski v *Alkimiji besede*. Odločitev, ki je lahko usodna za nastanek bisera svetovne kulture, je na začetku v rokah enega samega človeka. Na izbiro ima: skok v blaznost ali pošteno življenje ... le največji obupanci se odločijo za samouničujoče dejanje.

Pred začetkom ustvarjanja se navadno pojavi negibnost, nekakšno stanje otopenosti. Kot da bi se telo in razum branila načrtovanega nasilja. Beckett je po cele dneve poležaval v brezdelju in se zvelkel iz postelje samo zvečer, kot da ne bi bil povsem pri sebi; Flaubert je, potem ko se je že odločil, da bo napisal



Gospo Bovary, delal vtis, kot da se še vedno ni odločil. Takšno odlašanje razlagam s pogojnim refleksom fiziološke narave. Ure, ki jih preživimo za pisalno mizo, so strup za telo. Nobeni kaotični dremeži ali melanholični sprehodi ne morejo pregnati brezdelnosti, ki hitro spremeni zamotana kemična razmerja v organizmu. Na začetku, preden se loti ustvarjanja, popade Ustvarjalca strah, da bo postal odvisen od Nečesa, česar ni sposoben poimenovati. Težko je reči, da ta strah ni upravičen.

Ker ustvarjalni proces ne poteka samo med pisanjem, se bom skušal osredotočiti tudi na psihične vidike ustvarjanja.

Literarni navdih je pravzaprav objektivna resničnost. Iz te resničnosti vzame Ustvarjalec določene elemente, jih razvrsti v skupine in po mili volji interpretira – in to vzbudi pričakovani učinek. Ustvarjalec torej ustvarja premišljeno, zavestno. Vrhunec nastopi v trenutku, ko se Ustvarjalcu zazdi, da je odkril bistvo resničnosti in tako spoznal objektivni smisel. Ustvarjati začne še bolj racionalno kot prej, lahko rečemo: hiperracionalno. Išče ključ v podobi avtomatičnih zapisov, reportaže, literarnega kolaža in podobno. Tako obstane na meji Razuma.

Resničnost in Opisovani Svet sta ločena med seboj. To sta dva sistema, ki ne sodita skupaj. Ustvarjalec se zaveda ustvarjanja. Po nekaj poskusih, da bi odkril bistvo, ugotovi, da je njegovo početje obsojeno na propad. Resničnost ga vedno preseže.

Prva faza demiurgovega ustvarjanja se začne z obupanim ali naključnim odstopanjem od omejenega razuma. Nastane mešanica predpostavk, dejstev in elementov, ki obstajajo v resničnosti: v tem konglomeratu se objektivno obstoječi svet napolni s subjektivno sredico. In pojavi se prvo neskladje: ustvarjeni svet se zdi polnejši, izrazitejši, celo resničnejši kot pravi svet.

Začne se "proces odcepitve". Ustvarjalcu ugaja, da je že od samega začetka ustvarjanja izobčen – v prostoru (soba) in času (mesece in celo leta). Ustvarjalec se tako "odcepi" od resničnosti.

Naslednja ustvarjalna faza je tako imenovana Velika Vizija. Ni nujno, da Ustvarjalec razume, kaj pomeni. Ustvarjalčev aktualen stik s svetom temelji predvsem na nenamernem opazovanju literarnih pojavov, katerih bistvo je že prej pritegnilo njegovo pozornost. To bistvo se potem preroško šopiri pred njegovimi očmi, da bi naposled zakrilo objektivno stanje resničnosti. Kup fiktivnih in nenavadno resničnih zvez ga omamlja kot mamilo. Fikcija prežene stvarnost in povsem obvladuje Ustvarjalca. In kar je zanimivo: v vsakdanjosti je fikcija ponavadi navadna, nepotrebna kramarija, v Literaturi pa postane Resnica te Vsakdanjosti, njena zaščitnica in celo dokumentacija. To še bolj utrdi Ustvarjalca, da verjame v pravilnost svojega početja in se še bolj oddalji od Stvarnosti.

Naj dodam, da se patološki znaki pokažejo pri vsakomer, ki z nebrzdano strastjo brede v ustvarjalno blaznem močvirju. "Na meji med resnično in namišljeno obsedenostjo se pri bolnikih pojavi ustvarjalni nagon. Najsposobnejši lahko na področju umetnosti, literature, znanosti, tehnologije dosežejo velike

uspehe, toda povprečni in neumni ljudje ne morejo ustvariti kaj več kot grafo-manska skrpucala, kič, bedastoče in zmedo v javnosti." (Iz psihiatričnega priročnika, ki ga je uredil T. Bilikiewicz).

V gornjem primeru zlahka prepoznamo trenutek, ko se pojavi skrivnostni Neznanec. Ustvarjalec s pomočjo razuma pridno kopiči zlato kovino in postaja vse bogatejši. V svojem pohlepu pa je zmeren in v določenem trenutku neha bogateti, saj ne želi nikomur delati krivice. Niti ne želi zanikati bistva svojega bogastva. In tako, podobno kot nenasitni Midas, naposled spozna, da mu tako kopičenje ne zadošča več in ga mora preseči.

Ustvarjalna moč se osvobodi in zaživi v celoti šele po spremembi Ustvarjalčevega odnosa do Resničnosti. Dokler jo obravnava instrumentalno in poskuša nadvladati z razumom, prejema bogastvo, ki pa je mnogo manjše od pričakovanega. Resničnost je nedostopna in nenaklonjena. Šele ko jo Ustvarjalec ignorira in se sklicuje na merila, ki ne temeljijo samo na razumu, temveč tudi na intuiciji, domnevi, domišljiji, blaznosti, skratka, šele tedaj, ko se neha klečeplaziti pred Resničnostjo, ji vsili svoj značaj; in videti je, kot da zaslužni pobesnelega žrebca. Biti Midas pomeni držati za uzdo pobesnelega žrebca Resničnosti in obvladovati njegove nagone.

Carl Gustav Jung je v svojih premišljevanjih ugotovil, da je pisatelj "skupek protislovnih lastnosti". Enostavno rečeno: je človek kot vsi drugi, po drugi strani pa "brezoseben človeški proces", razumljiv samo zaradi ustvarjalnega početja. "To, kar se v njem najbolj izrazito uresničuje, ni on kot oseba, temveč umetniško delo." V neki pripovedi opiše Henry Miller svoje muke: "Nad mano je zagospodovala nevidna sila /.../, začnem zapisovati, kar mi narekujejo /.../, sem veselo razpoložen in hkrati vznemirjen. Če se bo nadaljevalo s takšno naglico, me lahko doleti srčni infarkt." Rafał Wojaczek, ki so ga mučile vsemogoče preganjavnice, je napisal tako dvostišje:

Mora biti nekdo, ki ga ne poznam, a je dobil oblast
nad mano: nad mojim življenjem, smrtjo; nad tem listom.

Ustvarjalec opaža, da v njem pravzaprav sedi nekdo drug. Marsikdaj je po končanem delu iskreno začuden nad končnim izdelkom. "/.../ literarni načrti in teorije," ugotavlja Borges, "so samo spodbude. Končna oblika umetniškega dela jih navadno ne upošteva in jim celo nasprotuje. Če je v avtorju res nekaj izjemnega, potem najbolj lahkomišeln ali celo napačni napotki nimajo vpliva na njegovo ustvarjalnost." Moje besedilo poskuša vsaj za silo opisati avtorjevo izjemnost. Jung razdeli pojem umetnika na "osebo" in v njej živečega "ustvarjalca" – jaz pa sem poskušal pojem "ustvarjalca" omejiti na Midasa (čeprav delujejo tudi marsikateri odlični ustvarjalci, ki nimajo izjemne Midasove moči). V trenutku, ko je dobil zlatotvorno moč, je najbrž tudi Midas občutil v sebi navzočnost nekoga drugega. Nekoga, ki ga je usmerjala iracionalna zavest. Midas – človek ni več izražal lastne volje, izražal jo je nekdo, ki je živel v njem. Nekdo, katerega ni

poznal in se je polastil njegovega življenja. Uresničil se je na brezobziren način in se pasel na človeku, ki je imel samo vlogo pasivnega opazovalca.

Na tem mestu je potrebno razmisliti o večni dilemi: ali pesnik postaneš ali se rodiš? Obstajajo preroški primeri, ki se ustvarjalnega dela lotevajo z uro v roki, ga z uradniško natančnostjo končajo ob točno določenem, predvidenem času in se spet vrnejo k pisanju šele naslednjega dne. Iz tega je mogoče nedvomno sklepati: pesnik si – ali nisi. To je pač dejstvo, ki nima mnogo skupnega z ustvarjalnim delom, pisanjem pesmi, seksualnimi navadami ali svetovnim nazorom. V besedilu sem izhajal iz predpostavke, da je ustvarjalna moč božji dar. O tem sem povsem prepričan. Lahko si Ustvarjalec, četudi nikoli nisi imel daru za ustvarjanje, tako kot si lahko bogatin, pa ne znaš spremeniti predmetov v zlato. Biti pesnik pomeni biti iznakažen z naklonjenostjo Neznaneга Boga.

Približujem se koncu pravljice o pohlepem kralju in čas je, da spregovorim nekaj besed o njeni vrednosti. Hawthornova povest je napisana za otroke in se konča s čudovitim moralnim podukom. Kralj je spoznal, da so "najobičajnejše, vsakomur dostopne stvari bolj dragocene kot bogastvo, za katerega moli in se bori nešteto smrtnikov." Doživel je dolgo starost in svojim vnukom pripovedoval take poučne zgodbe. Ne trdim, da je Midasova moč večna ali dosmrtna, toda ustvarjalni impulz ima zagotovo višji, metafizičen pomen in je načeloma drugačen od puste preobrazbe v dragoceno kovino. Pravzaprav gre za obraten proces, in sicer za *oživljanje*. Sprememba v zlato simbolizira duhovne vrednote, ne pa kot v mitu – materialnih. Ustvarjalec s tako vzvišeno idejo se ni zmožen strezniti in postati ponižen – nima nobenega razloga, ki bi ga silil k temu. A tudi on pride do prav takšnega moralnega spoznanja kot Midas.

Če gremo po vrsti: v zlato spremenjena hrana pomeni smrt Ustvarjalca – njegovo posredno ali neposredno samouničenje (balzacovsko izkoriščanje fizikalnih sil, samomor), v zlati kip spremenjena hčerka pa predstavlja smrt občutkov višjega reda. Midas se v umetniku brezobzirno zoperstavlja umetnikovi osebnosti. V tem primeru zlahka opazimo, kaj prevladuje: razum ali strast. Midas postane zajedavec. Na zunaj to pomeni "zapravljanje časa z ustvarjalno mrzlico". Po Jungu: Ustvarjalna sposobnost pobere največ energije. Povsem človeško področje postane tako opustošeno, "da lahko obstaja samo še na primitivni ali reducirani stopnji. To se kaže v infantilnosti, pomanjkanju odločnosti, v naivnem egoizmu, nečimrnosti ..." Redko kdaj Ustvarjalec ne plača tako visoke cene. Velikokrat preklinja svojo usodo in se je teoretično pripravil odpovedati svoji moči. Happy end je v tem primeru veliko težje dočakati kot v mitološki pripovedki. Redko koga umijejo mirne vode reke Paktolos. Največkrat ne vemo, zakaj in kdaj. Ustvarjalec v trenutku, ko vase prikličje Midasa, ne more več ustvarjati preudarno, z razumom. Vse, kar izvrši, vsebuje poteze norosti. Kajti ustvarjalna energija odpira neznano globino, neraziskano kraljestvo. Oseba Ustvarjalca je omejena na vlogo orodja. Zato pesniki ne prenehajo biti v trenutku, ko odložimo pero in papir. Umetniško delo namreč nastane v napetosti med ustvarjalcem in predmetom, v tem primeru: vsem svetom. Pod vplivom take

predpostavke se je bržkone pojavil ciklus Edwarda Stachure *Vse je poezija*. V njem se zabrišejo razlike med avro zlatih bobkov in resnično ustvarjalnostjo. Vse je popačeno s čudovito lepoto, ki je nastala pod vplivom ustvarjalčeve odcepitve od resničnosti in kot posledica neukrotljivega izbruha moči ... to je meja človeške vzdržljivosti. Zbeži se lahko samo v blaznost ali smrt. Takšna je pač cena.

Kljub blaznosti se včasih posreči ohraniti normalen videz in ustvariti nekaj umetniških del. Te stvaritve so pravzaprav privid osebe, v kateri je Midas umrl. Telo umre skupaj z Midasom in v tem lahko prepoznamo Ustvarjalčevo lahkotno privolitev v uničenje svojega Utelešenega Razuma. Tudi Skrivnostna moč zbledi in z njo se Ustvarjalec ne more več ponašati. Če bi le mogel, bi zdravnik z utrujenim glasom ugotovil najobičajnejšo shizofrenijo. Absurdno je, da si medicina tako močno prizadeva dognati, kaj pravzaprav tlači te umetnike, saj se odgovor skriva zunaj vseh razumnih meril. In najteže ga je najti v beli halji.

Šokantna in genialna se mi je zdela Stachurova poslovilna izpoved tik pred smrtjo, zapisana na robu prepada v njegovem dnevniku. Kako neznosno ga je bolel obstoj, kako nemogoča je zanj postala bit. Nisem sodil med oboževalce njegove poezije in proze, prevzela pa me je njegova zavest biti pesnik. Zame je bil Midasovo utelešenje, ko je v svojih beležkah navajal ceno zajtrka, ki ga je pojedel nekje v Južni Ameriki. V zadnjih zapiskih je odkrival zlato v vsakdanjosti, v navadnem življenju. To je poezija, ki jo lahko doseže vsak človek in je bolj dragocena od bogastva, za katerega moli in se bori nešteto smrtnikov.

Ko sem se dotaknil destruktivnih značilnosti ustvarjalnega postopka, sem zataval v mračne kraje. Vanje nisem vstopil premišljeno, kajti sprva sem si povsem drugače zamislil pričujoče besedilo. Kar samo po sebi je prišlo na dan, da je ustvarjalnost v mojem globokem prepričanju skušnjava smrti. To je pravzaprav mračno, dokaj kruto opravilo.

Če je krutost usmerjena navzven, Ustvarjalca okličemo za despota, malo-bridneža, cinika, izrojenca ... Krutost, naperjena proti sebi, pa je poseg na psihični ravni, ki ga lahko primerjamo z obrednim harakirijem. Zadnja knjiga Joseja Marie Arguedasa je povest, ki se prepleta z dnevnikom. Začne se takole: "Aprila 1966 – od tega sta že dve leti – sem poskušal napraviti samomor." Konča pa se: "Četudi se sliši kot nadležna prošnja in bahaštvo, mi prosim oprostite, če bom ustrelil in zgrešil cilj. Prepričan sem, da je to edina iskra, ki jo lahko prižgem. In ne vem, koliko dni še, toda nujno moram čakati, da bi to storil." (Označeno z datumom 22. 10. 1969.) Prevajalka v komentarju zapiše: "Jose Maria Arguedas je umrl 2. 12. 1969 po petdnevni agoniji, ki ji je sledil samomorilski strel v desno sence." Gornji citati so dokaz, da smrt "nosimo v sebi". To misel je uporabil Jerzy Andrzejewski, ko je pisal o tragično umrlem poljskem režiserju Andrzejju Munku. Govorili bi lahko tudi o podzavestnem samomoru, o nekakšni provokaciji. "Tako so umrli Unilowski, Borowski, Cybulski, Wojaczek in še mnogi drugi. /.../ Človek umre zaradi pomanjkanja, ne glede na to, kakšne smrti umre." Ta misel Andrzejewskega spominja na Jungovo teorijo o omejenem kapitalu življenjske energije.

Ko se spomnim na srhljivo odločitev boga, da človeka obdari s hinavščino, se v meni porodijo naslednja razmišljanja:

Tudi bogovi so po svoji naravi okrutni. V pripovedki, ki simbolizira rojstvo Umetnosti, nam najprej pade v oči nečloveška – božja krutost. Hermes namreč ubije prvo živo bitje, ki ga sreča – želvo, da bi iz njenega oklepa in ovčjih črev napravil prototip lire. Začetek Umetnosti je torej povezan z nasiljem v naravi in tistima dvema božjima razsežnostima krutosti, ki ju imenujemo posmeh in cinizem. “Bog izbruhne v smeh, nakar se začne norčevati iz uboge živali.” (Karol Kerényi: *Problem zla v mitologiji*.)

Podobna povezanost se pojavi med Dionizem in Midasom, le da se odvija na višjem nivoju. Zato ima izvršeno nasilje še dodaten nauk: človeku ni dovoljeno segati po božjih atributih, ni mu dovoljeno kršiti ustaljenih pravil, sicer ga doleti kazen. Bog kralju sicer podari težko pričakovano moč, a le zato, da bi se mu kasneje posmehoval.

Smrt se pri človeku vendarle pojavi. Je nekakšno zanikanje predpostavke, da bi smisel ustvarjanja mogel obstajati znotraj človeških kategorij. Če se skušamo upirati smrti z razumom, obrodi naše življenje posebne sadove. Na eni strani se rodi Umetniško delo, na drugi pa nastaneta praznina in nesmisel. V tej absurdni celoti razum uniči ustvarjalnost.

Ustvarjalec se talenta ne more zlahka znebiti. Čudno je, da zlatotvorni Midas v mitološki pripovedki ni in ne more biti zlat. Zlatotvorna moč bi se vendar morala oprijeti njegovih rok kot od sladkorja lepljiv papirček. V Hawthornovi povesti obstaja takšna možnost. Ko se kralj umije z vodo, ki odganja uroke, v prsih občuti olajšanje – tedaj spozna, da se je njegovo srce začelo spreminjati v rumeno kovino.

“Ustvarjalec,” pravi Jung, “je brezoseben, celo nečloveški ali nadčloveški zato, ker je kot umetnik povsem samosvoja stvaritev, ne pa človek.” Vsak Ustvarjalec začne prej ali slej na subjektiven način dojemati umetnost. V sebi odkriva navadnega človeka in ga poplemeniti – napravi ga odvisnega od samega sebe na obrobju Midasove zajedavske nezavednosti. Ustvarjalna moč se od zlatotvorne razlikuje po tem, da je v svojih zmožnostih neomejena in si lahko pomaga sama s seboj. Za Rózewicza je literatura poskus spoznanja, kaj je literatura. Ustvarjalno delo in stvaritev kot končni učinek tega dela sta najbrž zanimiva za vsakega umetnika.

Prava Moč se je izmuznila načrtom milostnega boga. Ko je človeka prikrajšal za božjo lastnost ustvarjanja iz nič, ni upošteval, da ustvarjanje deluje kot nekakšen perpetuum mobile, ki daje ustvarjalni moči nesmrtno razsežnost. V tem se nahaja edina človeška božanskost in zato Midas ne umre vedno. Umetnost je tako odrešena – kajti trajala bo večno.

Prevedel Klemen Pisk