

# kreativnost u govornom i pisanim jeziku

dr dunja jutronić-tihomirović

Najvažnije što se može reći o jeziku jeste da on u sebi sadrži izvjesnu transhistorijsku, transcendentalmu vrijednost, pri čemu transcendentalmu definiramo kao mogućnost ukazivanja i označavanja sebe samog, van svojih granica, a naročito van granica društva i generacija prošlosti, on teži i time ga omeđivati. Jezik teži idealnom standardu, jer je sveobuhvatniji od pojedinaца, društva i generacija prošlosti, on teži prema cjelini koja prevazilazi ove komponente. Govornik, tj. osoba koja se služi jezikom, ne može artikulirati sva njegova značenja, ne zbog činjenice što je ograničen vremenskom dimenzijom svog života, već zato što jezik sadrži u sebi i nosi više značenja nego što je moguće iskazati.

Jezik ima svoju prošlost, povijest starih značenja koja su izgorena i upotrebljavana, a služe govorniku kao putokaz u otkrivanju novih, do tog momenta nepoznatih i neiskorišćenih značenja. Značenja koja jezik nosi iz prošlosti bogata su i mnogostruka, i njihova sveobuhvatnost pruža im mogućnost višeznačnosti. Ta značenja treba ponovo razlučiti i oživjeti. Da bi im se udahnuo život, najbitnije je da ih govornik ne prenosi onakva kakva su zatečena, već da se njima služi kreativno, da im time otvara nove dimenzije prema budućoj upotrebi. Drugačije rečeno, jezik mora uvijek izreći nešto novo, on mora iskazati više nego što je bilo rečeno, ili mora to iskazati drugačije nego što je bilo rečeno. Kad se to ne bi zbivalo, jezik ne bi bio ono što jest. Jezik nije samo sredstvo niti postojana, gotova »stvar«. On je neprekidan proces čija je egzistencija momentalna, ali, u isto vrijeme, trajna-pošto je transhistorijski. U suštini, jezik nikada ne ponavlja isto, i u toj latentnoj mogućnosti kreativnog, on nosi dimenziju transcendentalnog, neprestanog kretanja koje se ponovo stvara i sebe prevazilazi. Kada se polazi od ovakvih premisa i uverenja, stvaralačko u jeziku postaje fundamentalni problem za otkrivanje suštine jezika.

Kreativni aspekt jezika nije nova, ali je, ipak, nedovoljno obrađena i nedovoljno sagledana tema.<sup>1</sup> Na jezik se primarno gleda kao na sredstvo komunikacije, kao nešto što čovjek posjeduje da bi se time koristio. Suština jezika tako ostaje derivativno i sekundarno pitanje. Cilj ovog članka je da ukaže na nedovoljno široko gledanje problema kreativnog u lingvistici i na razliku pojmovnog pristupa kreativnom u jeziku, u usmenoj i pisanoj književnosti.

Što lingvisti misle kad kažu da govornik nekog jezika posjeduje sposobnost da razumije i izgovori potpuno nove rečenice,

tj. takve rečenice koje nikad nisu bile iskazane baš na taj način? Prema američkom lingvisti Charlesu Hocketu, ova sposobnost iskazivanja novih rečenica jedna je od osnovnih karakteristika koje jezik posjeduje. On tu sposobnost naziva *produktivnost* i njome objašnjava činjenicu da »Govornik jezika može reći nešto što do tada nije nikada rekao ni čuo, a oni koji ga slušaju mogu ga razumjeti savršeno, a da u tom procesu ni govornik ni slušalac nisu nimalo svjesni te novosti.«<sup>2</sup> Mehanizam za ovu produktivnost i novinu u jeziku jeste *analogija*, ali postoje i drugi govornik mehanizmi. Govornik jednog jezika uči da »proizvodi« nove iskaze na bazi postojećih modela Analogijom da se, »dakle«, stvaraju novi iskazi. Stoga je za Hocketta analogija osnovna za novu upotrebu jezika. Novo u jeziku znači, nije neka potpuno originalna, kreativna cjelina, jer bi u tom slučaju kreativnost pretpostavljala da govornik proizvodi potpuno nove jezične elemente, kao što su to novi fonemi, morfemi i ostale jezične strukture. U ranoj prethistoriji jezika kreativnost takve vrste bila je moguća, pa čak i neizbježna, budući da glavne jezične strukture nisu bile definirane. Sada više nije moguća takva vrsta kreativnosti i u biti ništa novo ne može se dodati osnovnom obliku i strukturi jezika. Ono što je novo to su kombinacije riječi u jezičnom iskazu, dok je analogija glavno objašnjenje te moguće kreativnosti. Kreativnost je prijenos uvijek zbanih jezičnih modela zajedno s nekom vrstom sposobnosti generalizacije. Prema svojim prijašnjim iskustvima, govornik je sposoban izabrati nove riječi i fraze, i umetati ih u odgovarajuća mjesta u novim jezičnim iskazima. Kreativnost je svedena na proces generalizacije staroga u novo.

Drugačiju definiciju pojma kreativnog daje nam danas Noam Chomsky. Hockett svojom teorijom analogije pretpostavlja sintaktičke strukture i objašnjava pojavu novih iskaza, upotrebljavajući pojam generalizacije i jezičke navike. Chomsky se oštro suprotstavlja tom mišljenju i tvrdi da gramatičku strukturu ne možemo pretpostaviti, jer je baš ona ta koja se mora objasniti, ona je predmet ispitivanja i definiranja. Jedan od njegovih zaključaka o ovom problemu je ovakav:

»Važno je da shvatimo da ne postoji pojam 'navika' u psihologiji, po kojem bi ta karakteristika u jezičnoj upotrebi — u smislu gramatičke 'navike' — bila istinita. (Isto kao što ne postoji pojam 'generalizacije' ni u psihologiji ni u filozofiji, koji bi nam dopustio da nove rečenice u običnoj lingvističkoj upotrebi karakteriziramo kao generalizacije prijašnjih govornih iskaza). Razjašnjavanje normalne jezične upotrebe pojmovima 'navike' ili 'generalizacije', u nekom fundamentalnom smislu, ne smije nas učiniti slijepima prema činjenici da su ove karakteristike jednostavno neistinite ako se njima služimo u tehničkom i dobro definiranom smislu, i da ih stoga možemo prihvatiti samo kao metafore koje nas navode na pogrešan put. One upućuju lingvistu na pogrešno vjerovanje da problem kreativnog aspekta normalne upotrebe jezika, ipak, nije tako ozbiljan problem.«<sup>3</sup>

Interpretirajući Chomskog, možemo reći da je analoška teorija teorija kopiranja, a da je karakteristika novog jezičnog iskaza baš u tome da je on potpuno nov, tj. da nije nikakva kopija. Prijašnje znanje nije dovoljno, kad je u pitanju novo u jezičnoj upotrebi. U tom smislu Chomsky govori o govornikovom *znanju* jezika (jezičnoj sposobnosti), koje je mnogo veće od onog što je govornik svladao u procesu učenja jezika.

Ako je Hockett reducirao kreativnost u obično kopiranje ranijih struktura, onda je Chomsky zahvatio pod svojim pojmom kreativnosti, tako reći, »čitav« jezik. Svaka rečenica je rezultat kreativnog čina, jer je govornik uvijek iznova stvara. Govornik ne-

ma izbora nego da bude kreativan, nema slobode nego da bude kreativan, budući da je biološki predisponiran da izgovara nove rečenice. Ta ga karakteristika, uostalom, odvađa od životinjskog svijeta. Ova kreativnost, ipak, nije *ex nihilo*, pošto je broj pravila za formiranje rečenica ograničen, dok je broj rečenica beskonačan. Na koncu, ni pojam kreativnog nije ništa drugo do jedan skup beskonačnog broja rečenica koje (Chomsky) govornik upotrebljava, a transformaciono-generativna gramatika objašnjava. Stoga takvom pristupu nije sasvim jasno iskazano kakva je kreativna upotreba jezika u pjesnika. Generativna gramatika vodi računa prvenstveno o pravilnim gramatičkim sekvencama i razlučuje ih od ngramatičkih, koje, po toj svojoj karakteristici, ne pripadaju pravilnoj upotrebi jezika. Tako je Chomsky uhvaćen u čudnom položaju da od jezika ograđuje i iz njega izbacuje ono što inače smatramo njegovim najkreativnijim dijelom. Poetska upotreba jezika je, u neku ruku, iskrivljena upotreba, jer se određuje pravilima koja pokazuju koliko odstupa od standardnih, svakodnevnih rečenica koje su pravilne i gramatičke. Pjesništvo pripada stvaralaštvu, koje mijenja pravila, a za sada su ta pravila vrlo neprecizno određena i o njima uglavnom, imamo samo nagovještaj da postoje.

Dosad smo govorili o tri vida kreativnog u jeziku: kreativnost kao analogija, kreativnost kao normalna upotreba jezika i kreativnost kao rušenje i udaljšavanje od definirane lingvističke forme. Ova, nazovimo je poetska kreativnost, pokušaj je najoriginalnijeg što se u jeziku upotrebe može postići. Koliko se daleko može pjesnik udaljiti od forme i razbiti njene okvire? Da li uopće možemo govoriti o kreativnosti, ako se ne može pobjeći od jezičnih veza? Ako *a priori* držimo da je potpuno sloboda nemoguća, tada je kreativna upotreba jezika sposobnost pjesnika da stalno ukazuje na slobodu, da razbija jezičnu formu, pri čemu ipak, ne može pobjeći van njenih granica.

Ako se problem promatra van lingvističkih okvira, uočava se bitna razlika u shvaćanju pojma kreativnog u usmenoj i pisanoj književnosti. Tradicija epskih pjevača vrlo je pogodna za sagledavanje pojma kreativnog u usmenoj književnosti, jer oni nisu samo pasivno prenosili tradiciju s generacije na generaciju, već su tu tradiciju rekreirali. U ovom objašnjenju postat će jasnija premisa od koje smo krenuli i način na ko-





ji se stara značenja, pretočena iz prošlosti u času stvaranja otvaraju i obogaćuju prema budućnosti.

U ovom procesu mladi pjevač sluša starijeg, iskusnijeg, prije nego što se sam usudi pjevati.<sup>4</sup> On uči priče i imena heroja, razvija smisao za ritam pjevanja i apsorbira fraze koje se u ovoj vrsti pjesništva nazivaju formule. Prvi stepen učenja pjesama je imitacija. Formule koje nasljeđuje iz tradicije potrebne su vodilje koje će mu služiti u budućoj kreativnoj interpretaciji (poput starih značenja u jeziku koja upućuju na otvaranje novih značenja). Ove formule služile su starijim pjevačima i mladi ih pjevač ne može i ne smije zaobići. On to i ne želi, jer mu ove donekle krute forme i ritmički oblici pjesme služe kao baza buduće kreativne djelatnosti.<sup>5</sup> Važna je činjenica, međutim, da i u ovom, nazovimo ga imitativnom periodu pjevač ne imitira jednu određenu pjesmu. Ono što on imitira apstraktnije je prirode, jer imitira i usvaja tehniku komponiranja i pjevanja. Formule koje uči nisu fiksne, to nisu nepromjenljivi klišeji. Pjevač je slobodan da ih promijeni i tako proizvodi nove formule. Kad je repertoar mladog pjevača dovoljno obiman i kad je dovoljno svladao tehniku stvaranja formula (ali nikako specifične i određene formule), on je spreman da se pojavi pred publikom. Njegovi slušaoci imaju vrlo važnu ulogu u toj kreaciji. Do tada je on naučio dovoljno iz same tradicije, da bi mogao recitirati ili pjevati, međutim, koliko će dugo trajati njegova pjesma, koliko će je eventualno skratiti ili ukrasiti, zavisi od zahtjeva slušalaca. Pjevajući u raznoraznim svečanim prilikama, on će usavršavati svoju priču. Bit će slobodniji da promijeni pjesmu prema svojoj želji, pa čak i stvori novu, ako se to od njega traži. U tom času postao je pravi pjevač. On nikad ne prestaje da akumulira i pretapa formule i teme, i tako ih usavršava, a time i svoje pjevanje, a najviše da obogaćuje umjetnost kreiranja novih pjesama. U ovom smislu on čuva i stvara tradiciju kao kreativni umjetnik.

Cilj i ideal usmenog pjevača nije reprodukcija pjesme u više ili manje istoj formi koju je naučio od drugog, starijeg pjevača. Kad bi se njegovo pjevanje sastojalo samo u tome, bio bi pasivni prenosilac prošlih značenja, onog što je već bilo rečeno i slušano. On iz prošlosti posjeduje broj formula, tema i tehniku kompozicije, ali kad pjeva i priča svoju priču, ne misli i ne mora slijediti neku fiksnu, gotovo priču kao svoj ideal kojemu se mora što više približiti. U procesu učenja, dok samo sluša starijeg i iskusnijeg pjevača, on nikad ne čuje istu pjesmu izvedenu na isti način, tako da nema sliku fiksnih tema, a još manje fiksnih jezičnih rješenja. Idealno ovdje nije zamišljeno kao nešto bez promjena. Ideal je samo istinita priča (čak ako je i izmišljena) koju treba istinito ispričati. Ono što se ne smije promijeniti je *suština* same priče. Mijenjanje suštine priče bilo bi lažno pjevanje. Pjevač mora biti dosljedan idealima istine i postojanosti, koje prevladavaju svaku pojedinu interpretaciju pjesme, ali, u isto vrijeme, taj ideal nije odvojen od forme kao nešto što je izvan nje. On je inkorporiran u samu izvedbu i služi kao obris neodvojiv od pjesme. U ovom smislu jezik sobom nosi svoju transcendentalnost. Priča nije izvarena od stvarnog čina pričanja. Taj čin je u svojem obliku i sadržaju promjenljiv, dok je osnovna ideja nepromjenljiva i postojana. Konkretnije, pjesma je priča o izvjesnom događaju ili junaku, ali oblici pjevanja priče su mnogi, onoliki koliko ih pjevača ispriča. U isto vrijeme, svako pjevanje je posebna priča, autentična i suštinski savršena. Nema originala jedne tradicionalne pjesme. Svako pjevanje je original, pošto u sebi sadrži najvažnije, tj. suštinu priče i njenu istinitost. Pjesma koja se sluša u određenom trenutku je *Pjesma*. Dakle, svako izvođenje pjesme nije samo izvođenje. To je rekreacija koja nikad nije

imala originala, jer je sama ta rekreacija original (isto kao što značenja nikad nisu ponovljena, jer nikad nisu bila fiksirana i jedina). Ako bismo pokušali konstruirati idealnu pjesmu, vodeći zajedničke elemente svakog njenog izvođenja, dobili bismo nešto što nikad nije postojalo u stvarnosti. Ako kažemo da ideal nikad nije postojao u stvarnosti, to ne znači da on prethodi stvaranju svakog izvođenja. Ideal ne prethodi, već je dio svakog pojedinog izvođenja u njegovom procesu. Suština priče, a to je istina priče, razvija se i izranja u procesu stvaranja, ali ona je i produkt tog pričanja. Tako, mada je parodoksalno, izgleda da je pjevač vođen nečim što nije prisutno. On vodi priču tako reći iznutra i ne može ni sam predvidjeti njen kraj, jer kad bi to mogao, onda bi on i priča bili determinirani izvana.

Položaj pjevača koji stvara i prenosi tradiciju u procesu izvođenja pred svojim slušaocima, uvijek je položaj učesnika koji je potpuno zaokupljen procesom kreacije. On ne postoji kao nepromjenljiva jedinica, već u procesu stvaranja pjesme i sam doživljava promjenu. On je, dakle, vezan za svoj medij i nije slobodan. Stoga treba nekako da pokaže da je slobodno biće, a tu slobodu iskazuje ne ponavljajući ono što mu je tradicijom dano. On nadvladava krutost forme time što mijenja, dodaje i poboljšava pjevanje koje je čuo u doba učenja. Pri tom, naravno, nema apsolutnu slobodu (jezik bi u tom slučaju bio kaos, a ne kosmos), pošto mora nadvladati vlastitu kreativnost i originalnost i to iz dva razloga; slušaoci treba da ga razumiju, a ne smiju nanušiti suštinu priče koja se stvara njegovim pjevanjem.

Slušaoci imaju važnu ulogu u pjesnikovom kreiranju. Publika ga mora prihvatiti i primiti kao pravog prenosioca tradicije, jer ako on to nije, onda nije pravi pjevač. Uloga publike je uloga sudionika, jer ona utječe na pjevača i, samim tim, na oblik pjesme. I pjevač mora da uzme u obzir slušaoce koji dolaze i odlaze na mjesto gdje se pjesma stvara. Oni ga mogu prekidati ili, čak, zaustaviti. Dužina pjesme ovisi o raspoloženju publike. Na pjevača utječe publika na koju nije navikao i koju ne poznaje, pa ova utječe i na pjesmu. Slušaoci nisu pasivni gledaoci, već aktivni sudionici u pjesmi. Iako oni ne recitiraju niti pjeva-

ju, indirektno utječu na pjesmu, a time je i stvaraju, pošto se prema njoj odnose kritički i traže ono što žele čuti. Pjevač ih ne može zapostaviti, jer ovisi o njima. Uloga publike je velika, ali pjesma se, ipak, ne stvara samo radi njih. Krajnji cilj je održavanje integriteta<sup>6</sup> zajednice, a taj cilj je iznad pjevača, slušaoca i medija usmene tradicije.

Ovo poduže obrazloženje procesa usmene tradicije i njene prakse, jasnije objašnjava polaznu premisu da jezik ne ponavlja isto, već da u sebi nosi značenja iz prošlosti koja se kreativnim putem pretvaraju u nova. U tom smislu, jezik nosi u sebi mogućnost transcendentalnog, a kreativno definiira suštinu jezika. U tradiciji pisane književnosti i našeg današnjeg vremena, ovakav izbalansirani pojam kreativnog više ne postoji. U pisanoj književnosti ovaj pojam se mijenja u nekoliko presudnih aspekata. Tako slobodno možemo tvrditi da je današnji naglasak na kreativnom elementu u jeziku rezultat pridavanja veće važnosti pisanom nego govornom jeziku.

Napravimo malu digresiju u prošlost. Možemo se zapitati zašto Platon nije zasnivao svoju filozofiju na homerskom epu ili poeziji? Zašto je izabrao dramu radije nego poeziju? Drama je čvala u kasnoj grčkoj kulturi i njena protagonist su centralnije ličnosti nego što je to bio usmeni pjevač i njegova publika u usmenoj književnosti. To je bilo doba prelaza usmene kulture u pisanu, i razlozi Platonovog opredjeljenja vezani su za tu činjenicu više nego za bilo što drugo.<sup>8</sup> Otkuda sada najednom veliki naglasak na centralnosti protagonista drame?

Karl Popper na mgovori o tzv. zatvorenom i otvorenom društvu.<sup>9</sup> Zatvoreno društvo karakterizira krutost plemenskih odredbi, gdje se red uspostavlja tabuima i plemenskim zakonima. Otvoreno društvo, tj. naše sadašnje, ne poznaje te karakteristike. Polagano raspadanje starog načina života uslovlilo je promjenu zatvorenog društva u otvoreno. Otvoreno društvo izgubilo je svoj organski karakter i zatim se postepeno mijenjalo u jedno, kako ga Karl Popper vidi, »apstraktno«<sup>10</sup> društvo. Ovaj prelazak zatvorenog društva u otvoreno, koje u zapadnoj civilizaciji potječe još od Grka u vrijeme Platona, Karl Popper smatra jednim od najvećih revolucija kroz koje je prošlo ljudsko društvo. Prelaz iz zatvorenog u otvoreno društvo usko je vezan s promjenom usmene kulture u kulturu pisma. Usmena kultura nestala je dolaskom pisane. Novi medij i novi uslovi tražili su od epskog pjesnika sasvim drugačiji način kompozicije. Kreativni proces u stvaranju pjesme postao je nešto sasvim drugo. Publika koja čita drugačija je i traži raznolikost tema veću od uobičajene u usmenoj književnosti. Pjevač je zamijenjen piscem koji nije vezan za vrijeme, kao što je bio pjevač kad je stvarao pred očima publike. Pjevaču su bile potrebne formule, dok je piscu razbijanje formula najizljevnija tehnika u literarnom procesu.

Koncept stvaralačkog u pisanoj književnosti sasvim je drugačiji od stvaralaštva koje je ovdje prikazano u usmenoj književnosti. Smjelja kreativnost je jedna od najvažnijih svojstava pisaca, naročito modernih. Kreativnost je vezana za što smjelije napuštanje tradicije u potrazi za novim oblicima s kojima se nikad ranije nije eksperimentiralo. Originalnost postaje izraz piščeve vlastite individualnosti. Kreativnost se identificira s nezavisnošću, slobodom, pobunom i egzibicionizmom.

Činjenica da je Platon bazirao svoju filozofiju na dijalogu (koji je esencijalan za dramu), a ne na poeziji, ukazuje na dihotomiju između govorne i pisane književnosti. Platon je bio protiv poezije, jer je ona, pored ostalog, tražila identifikaciju slušaoca s pjesnikom. S pojavom pisanog jezika, ova misna dimenzija prelazi u logičko polmanje svijeta. Naglasak na centralnom mjestu protagonista<sup>10</sup> u drami rezultat je novog načina logičkog mišljenja. Tu je naglasak





na potpunom integritetu čovjeka kao osobe koja nije bila poznata u usmenoj književnosti. Oralni pjevač bio je sudionik u činu stvaranja, dok je protagonist drame neovisnija osoba, s mnogo više slobode i mogućnosti izbora. Platon je zastupao racionalni i logički način mišljenja i time se opredjeljivao za snagu pisanog jezika. U isto vrijeme, bio je i kritik tog jezika. Dobro nam je poznato kako se i on dvoumio da li da prihvati pismo kao nešto superiorno govoru i kako je ukazivao da je pisanje neadekvatan medij izražavanja.<sup>11</sup>

Usmena kultura u obliku epskih pjesama više skoro i ne postoji. Književna tradicija nije samo jednostavno nastavljanje onog što je započeto u usmenoj kulturi, ili njena transformacija. Ove dvije kulture su različite zbog brojnih razloga koje smo ovdje pokušali preispitati — zbog razlike u načinu komponiranja, mjesta stvaraca, publike i sveopćeg koncepta o pojmu kreativnog. Ovu dihotomiju, koja je postojala između govorne i pisane kulture, u našem vremenu možemo vidjeti kao razliku koja postoji između govornog i pisanog jezika. Mi smo daleko od Platonovog vremena u kojem se vrijednost pisanog jezika ispitivala i dovodila u sumnju. Danas prevladava mišljenje da je pisani jezik superiorniji od govornog. Stvaralaštvo u pisanom jeziku mnogo je važnije nego u govornom. Pojam stvaralaštva danas je vezan za individualnu originalnost, a ona je, opet, usko povezana s pisanim jezikom. Stoga nam naglasak na stvaralačkom elementu u najobičnijoj upotrebi jezika (Chomsky) izgleda vrlo dobrodošao doprinos za zaboravljenu suštinsku komponentu jezika. Razgraničavanje stvaralaštva u običnoj upotrebi jezika i stvaralaštva u književnosti, ukazuje da govorni i pisani jezik treba razgraničiti. Ali, ako bolje razmotrimo, ovo je ipak privid, jer iako on naglašava stvaralačko u svakodnevnoj upotrebi jezika ono se, kako smo već naveli, ispoljava samo u vidu generativne sposobnosti govornika da proizvodi beskonačni broj rečenica. Na kraju, izgleda da je pojam kreativnog u Chomskog zasnovan na pisanom jeziku više nego na govornom. U njega nema pojma »drugog« koji je neophodan za govorni jezik, već je uvijek govornik — slušalac shvaćen kao jedinka. U usmenom jeziku slušalac je neophodan uvjet da bi se moglo izreći nešto novo (naglasili smo važnu ulogu publike u usmenoj književnosti). Isključivanjem drugog iz govornog čina ne može se objasniti stvarna uloga kreativnog u govornom jeziku.

U pisanom jeziku je drugačije. Tu uloga drugog nije toliko važna i konkretna kao u govornom jeziku. Prisustvo slušalaca u pisanom jeziku je prisustvo anonimnog »drugog lica« i ono se, na kraju, može pretvoriti u jeku. U naglašavanju kreativnog riskiramo da eliminiramo »drugog«, jer što je veća kreativnost to je zatvoreniji krug sluša-laca. Ako u tom procesu krećemo dalje, unoseći sve novije i novije elemente, »drugi« se jednostavno rastvara u mnoštvo »ja«, i kreativnost se ispoljava kao nerazumljivost za bilo kog osim za autora. Sve ove činjenice, jednostavno, nisu moguće u govornom jeziku, pa je ovakva vrsta kreativnosti prerogativ samo književnog stvaralaštva i to do granice koja mora postojati, ali koju je teško definirati<sup>12</sup>. Transcendentalno se ovdje ostvaruje kao konačna mogućnost iskazivanja jezika u tišini. Apstrakcija modernog društva, o kojoj govori Karl Popper, rezultat je krajnje individualizacije iskustva kreativnih aktivnosti i uske specijalizacije.

Iako je ova, nazovimo je poetska kreativnost, privilegija manjine u usporedbi s upotrebom jezika u svakodnevnom opfoćenju, njeno objašnjenje treba da bude jasnije i obuhvatnije od samog nagovještaja raznih pravila koja je definiraju. Na književno stvaralaštvo obično se gleda kao na neku nadgrađnju nad običnom upotrebom jezika. Pošto je obična upotreba jezika, nesumnjivo, kreativna, da li je književno stvaralaštvo tek samo jedan drugi vid te

kreativnosti, ili se ono toliko razlikuje od svakodnevnog upotrebe jezika da ga ne bismo smjeli mjeriti istim mjerilima, a ni u kojem slučaju svoditi na nešto kompliciraniji vid iste pojave?<sup>13</sup> Na paraleli razlika između usmene i pisane književnosti trebalo bi dublje proučiti razlike u pristupu kreativnom u govoru i književnosti. Ovi vidovi kreativnog nisu riješeni problemi, a njihova formalna analiza, u granicama lingvistike, ne može donijeti ploda dok nisu pojmovno raščišćeni. Problem kreativnog je filozofski problem i neda se lako reducirati u užu okvire, već po svojoj prirodi otvara nova pitanja o čovjeku uopće.

#### NAPOMENE:

<sup>1)</sup> Vidi članak *Stvaralaštvo u jeziku* u knjizi Ranko Bugarski, *Jezič i lingvistika* (Nolit, Beograd 1972), str. 231-243. Prof. Bugarski, između ostalog daje i historijski pregled bavljenja ovim problemom. Također vidi: Dubravko Skiljan, *Domest stvaralačkog u jeziku, Suvremena lingvistika*, 5-6, str. 65-70, i 7-8, str. 49-50, kao i knjigu *Dinamika jezičkih struktura*, Zagreb 1976, str. 90. i dalje.

<sup>2)</sup> Charles Hockett, *A Course in Modern Linguistics*, New York 1958, str. 575.

<sup>3)</sup> Noam Chomsky, *Topics in the Theory of Generative Grammar*, Mouton, The Hague, 1966, str. 12.

<sup>4)</sup> Proces stvaranja karakterističan za usmenu književnost zasnovan je na prisutpu koji zastupa Albert B. Lord u izvanrednoj knjizi *The Singer of Tales* Harvard University Press, 1965.

<sup>5)</sup> Interesantno je da Roland Barthes intepretira funkciju klasičnog pjesnika u poređenju s modernim na vrlo sličan način: »Dakle funkcija klasičnog pjesnika nije da pronalazi nove riječi, punije ili jače, već da vaspostavi stari protokol, da usavršava ravnomernost ili sažetost nekog odnosa, da razvije ili svede misao tačno onoliko koliko zahteva okvir metra... klasične reči su usmerene prema algebr: retorička figura, kalup, predstavljaju virtualna sredstva spajanja; oni su izgubili svoju punoću zarad veće povezanosti izlaganja; oni deluju kao hemijske valence, tako što označavaju verbalno гнездо puno simetričnih veza, zvezda i čvorova, iz kojih se, bez ikakvog iznadenog prekida, neumorno rađaju nove intencije značenja.« Citat iz knjige: Rolan Bart, *Književnost i Mitologija Semiotologije*, Nolit, Beograd 1971, str. 59.

<sup>6)</sup> Vidi bilješku pod 1.

<sup>7)</sup> O integritetu arhaičnih civilizacija i njihovom shvaćanju kreativnog vrijedno je vidjeti knjigu: Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition*, Librairie Gallimard, Paris 1949.

<sup>8)</sup> Ovo je pojednostavljanje Platonovih stavova, jer razloga za to ima više. O Platonovom stavu prema poeziji i o problemu usmene umjetnosti vidi: Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Grosset and Dunlap, New York 1963.

<sup>9)</sup> Karl Popper, *The Open Society and Its Enemies*, Routledge and Kegan Paul, London 1969.

<sup>10)</sup> Roland Barthes u već spomenutoj knjizi (bilješka 5) navodi: »... reč je o 'Centralizatorskoj' prednotidaj autoru... Reklo bi se da u našoj književnoj istoriji čovek, autor, zaprema ono mesto koje u istoriji u užem smislu pripada događaju«, str. 149.

<sup>11)</sup> Platon je to vrlo jasno iskazao u svojem Sedmom pismu gdje govori da se najdragocijenije znanje ne može prenijeti pisanom riječju, »jer to nikako nije moguće, kao druge nauke, iskazati pomoću reči, nego se ono, usled dugog drugovanja sa samim predmetom i zahvaljujući saživljavanju s njim, iznenada pojavi u duši kao što iz iskresane varnice bljesne svetlost, i odmah samo od sebe raste.«... »Stoga se nijedan razuman čovek neće usuditi da svoje misli poveri tavnom jednom instrumentu, naročito ne jednom tako nepromenljivom kao što je pisani tekst.« Stoga je svaki ozbiljan čovek daleko od toga da ikada piše o ozbiljnim stvarima, jer ih na taj način izvrzava ljudskoj zavidljivosti i sumnjičavosti. Jednom riječju, dakle: kada neko vidi nešto napisano delo, bilo zakonodavčevu o zakonima, bilo nekoga drugog o nekoj drugoj temi, treba da zna na osnovu gornjih argumenata kako te napisane stvari ne pokazuju niaožbiljnija shvaćanja autora, ukoliko je on inače ozbiljan, nego da se ona nalaze negde u njemu, na najlepšem mestu skrivena. A koliko je zaista napisanim tekstom izrazio svoje ozbiljne misli, »tada su mu, zacelo«, ne bogovi, nego smrtni ljudi »oduzeli pamet«. *Treći Program* (Radio-Beograd, zima 1971) *Platon, pisma suvremencima* prevod Ivan Gadanski, str. 369-425. Citati na str. 398-401.

<sup>12)</sup> George Steiner, *Language and Silence*, Atheneum, New York 1958.

<sup>13)</sup> Interesantna je ideja o umjetničkom u jeziku samo kao dijelu cijelog polja jezične kreativnosti u: D. Skiljan, *Domest stvaralačkog u jeziku, Suvremena lingvistika* 7-8, str. 59.

# mondrijan i predmetna umetnost 60-ih godina\*

džems m. denis

## I

Godine 1914. nekoliko Pikasovih radova u drvetu ukuljujuću *Mandolinu*, rad koji se opire kategorizaciji. On se ne može određeno opisati, ni kao skulptura ni kao slika, mada sadrži osobine i jednog i drugog, što je umnogome svojstveno današnjoj avangardnoj umetnosti. Kao neukovirena kompozicija koja stvara i deli slobodne površine prostora, *Mandolina* je bila nova za Pikasa i za umetnički pokret čiji je on bio začetnik. Za razliku od njegovih ranijih, čvrsto oblikovanih skulptura, *Mandolina* je komponovana kao otvorena forma čiji su prostorni odnosi određeni čvrstim površinama. To, zaista, otkriva izvesne zamisli, slikarske i optičke, prihvaćene iz dela koja su joj neposredno prethodila. To znači da liči na kolaže koji prikazuju žičane instrumente s manje značajnim detaljima, grubo oslikanim bojom. Međutim, kao otvorena reljefna konstrukcija, ona pokazuje pokušaj nalaženja jedinstvenog načina umetničkog izraza. Budući da je kroz analitički proces svođenja, u velikoj meri, izmenjena i proširena novom sintetičkom shemom predstavljanja, od tradicionalne forme ili konvencionalnog metoda ostaje veoma malo.

Tražeci novi medijum, Pिकासo se udaljio od krajnje apstrakcije koju je ostvario u analitičkom kubističkom slikarstvu. Prime na svakodnevnog materijala, komadića odeće, kanapa, ivera itd, poticala je, ili barem tako izgleda kada se pogleda unazad, iz razumljive bojazni da se sledi pravac koji je nagoveštio analitički kubizam, u odnosu na čisto, nefigurativno slikarstvo. Upotreba postojeće materijalne građe, kako se čini smanjuje napetost između procesa stvaranja kompozicije, od elementarnih sastavnih formi, i sklonosti ka prikazivanju poznatog predmeta. Poznati predmet je prikazan u stvarnosti i, kao takav, spremno se prihvata kao nešto različito od njegove kompozicije u apstrakciji. Sada se može reći da ovo dvostruko svojstvo jednostavno dopušta bukvalni realizam, da se smenjuje s totalnom apstrakcijom u okviru neiluzionističkog umetničkog dela.

Bez obzira na današnje objektivno ocenjivanje, kolaž kao kombinacija nalepljenih materijala, predstavljao je izazov slikarstvu i tradicionalnoj veštini koja se u njemu podrazumeva. Možda je njegova nejasnoća navela Pikasa da ode još jedan korak dalje i pretvori kolaž u trodimenzionalnu konstrukciju. Iako je podjednaka sličnost njene teme u poređenju s nekoliko slika i kolaža urađenih približno u isto vreme, *Mandolina* iz 1914. godine se teško mogla smatrati i ocenjivati samo kao slikarska tehnika. S druge strane, iako nije iluzorna, ona je predstavljala, a veoma lična Pिकासova umetnost i ostaje od tog doba dosledno figurativna, bez obzira na raznovrsnost teme.

Poznato je da je, u međuvremenu, najracionalniji i dobro programirani zahtev za