
KARL HAUSMAN

ORIGINALNOST KAO MERILO STVARALAŠTVA

Izraz „stvaralaštvo” stekao je sumnjivu reputaciju. Suviše se često primenjuje proizvoljno na svaku ljudsku delatnost koju bi čovek želeo da pohvali i istakne. Tako se, na primer, kaže da postoji stvaralačko uređivanje cveća, stvaralačka sposobnost prodaje, stvaralačko slušanje, ili, u stvari stvaralačka mogućnost za bilo koju delatnost, bez obzira šta se postiže. Izraz se upotrebljava da bi karakterisalo i ohrabrilo nespudano ponašanje, odsustvo krutosti u našem odnosu prema životu, i interesantne i skladne društvene razmene. Ovakve razlike u upotrebi ukazuju da je izraz ili toliko sveobuhvatan ili toliko nejasan da je možda nemoguće primeniti ga sasvim određeno. Čak i ako bi preciznost bila moguća, postoji razlog, kao što su neki naklonjeni da ukažu, da čovek bude sumnjičav prema svakom pokušaju da se stvaralaštvo razmatra kao određena tema sa dovoljno utvrđenim nizom parametara da bi se sistematski proučavala. Neki kritičari mogu biti skloni da smatraju proučavanje stvaralaštva „nejasnim”, sve dok proučavanje ne pokuša da formalizuje tu pojavu ili da asimiluje njene zagonetne osobine sa našim bićem koje je zavedeno jezikom na pogrešan put. Drugi mogu primetiti da je teško „izolovati pojavu” i razviti jedno sistematsko proučavanje ove teme na „meta stupnju”. Na žalost, takve kritike često iznose ljudi koji nisu naišli na neke od ozbiljnih pokušaja da se utvrde granice ove teme i da se definišu pitanja u vezi s njom. Pa ipak, sumnja u ovu opštu temu nije bez izvesne osnove, kao što je to ukazano na jednoj nedavnoj međunarodnoj konferenciji posvećenoj u celini stvaralaštvu. Veći broj učesnika, po svemu sudeći, zbunjen nekim raspravama, insistirao je na zahtevu da se „pojam stvaralaštva” analizuje i razjasni pre nego što učesnici nastave dalje razmatranje teme. Svakako da ovakav stav zaslužuje ozbiljno razmatranje.

U raspravi koja sledi ponovo ću formulisati neke od sopstvenih napora da bih obezbedio bar polaznu tačku za dalji rad na razjašnjavanju. Čineći to, želim da ponovo potvrdim svoje ranije pokušaje u ukazivanju na konceptualne okvire u koje se stvaralaštvo bar može postaviti.¹

1.

Može se reći da je stvaralaštvo nešto što se u načelu teško može konceptualizovati, pogotovo ako su koncepcije određeni pojmovi instrumenti za indentifikovanje suštinskih osobina, ili osobina koje definišu, ili ako jednostavno obezbeđuju pravila kao reference za određene klase pojava. Postoji toliko mnogo konfliktnih tumačenja pojave. Stvaralaštvo se može smatrati i kao otkriće i kao samo stvaranje (što znači kao dostignuće koje izgleda da otkriva istine ili, umesto toga, koje izgleda da je stvoreno u svojim značajnim osobinama nečijim dejstvom). Stoga se o ishodu stvaralačkih postupaka razmišlja kao o rezultatima potreba u vidu bilo prethodnih ili teleoloških funkcionalnih uslova, dok se, nasuprot tome, pominju kao ono što nastaje, što pretpostavlja da su ishod spontanosti, koja se pojavljuje *ex nihilo*. Ovi postupci se smatraju kao slučajevi tvorbe (nametanja oblika materiji), ili kao slučajevi inspiracije u kojima stvaralac poseduje božansku ludost. Možda još veću zbrku stvara način na koji se izraz „stvaralaštvo” upotrebljava bez diskriminacije u odnosu na postupke, ishode postupaka i na uslov, mogućnost, ili potencijalnu mogućnost odgovornu za proizvodnu delatnost ili genije. Da li se jedan izraz prožet toliko paradoksom i dvosmislenošću može razjasniti na način na koji analizujemo neku koncepciju?

Uprkos ovim teškoćama, mislim da je izvestan napredak moguć. Ali napredak neće biti postignut predlaganjem zatvorenog niza merila koja služe kao definicija ili formula za prepoznavanje i ocenjivanje specifičnih primera. Umesto toga, predložiću otvorenu koncepciju — jednu vrstu koncepcije koju ću ukratko opisati.

Počeću sa određivanjem granica za opseg pojava na koje se ovaj izraz može primeniti. Orednice ne moraju biti potpuno proizvoljne: granice zavise od usmerenosti našeg pogleda, što sa svoje strane zavisi od svrhe. Moja prveinstvena svrha je da shvatim najdramatičnije

¹) Moji raniji napori predstavljeni su u raznim publikacijama, od kojih mojoj sadašnjoj svrsi najbolje odgovaraju *A Discourse on Novelty and Creation* (Rasprava o novini i stvaranju). Hag: Martinus Nijhoff, 1975. i „Criteria of Creativity” (Merila stvaralaštva), *Philosophy and Phenomenological Research*, XL, 2, 237—249.

delatnosti i ishode na koje se izraz primenjuje. Umesto da usmerim pažnju na delatnosti kao što su uređivanje cveća, prodaja, itd, baviću se najpoznatijim dostignućima koja su nazvana „kreacije”, dela genija. Ovo ograničenje na genija usvojeno je ne zato što mislim da obične delatnosti, koje nisu mnogo poznate, i obični ishodi nikad nemaju osobine koje se mogu povezati sa stvaralaštvom, već zato što mislim da je takvo korišćenje izraza izvučeno iz priznanja i poštovanja za najimpresivnija ljudska dostignuća.² U svakom slučaju, sigurno da delo genija zaslužuje da se za njega kaže da je kreativno. Usvajajući granice koje sam odredio, treba priznati da pristupam normativom zadatku. Mislim da bi svaki predlog da se da jedan opisni prikaz onoga što je kreativno, ili stvoreno, vrednosno neutralan, bio samozavaravajući.

Imajući ovakvo priznanje u vidu, pokušaću da identifikujem merila koja potpadaju pod ono što sam gore nazvao otvorenom koncepcijom. Takva koncepcija se ne oslanja na bilo šta što bi se moglo smatrati formulom za utvrđivanje definitivnih i specifičnih slučajeva. Ne možemo zakonski meriti specifične kvalitete stvaralačkih činova i njihovih posledica. Ali možemo da pokušamo da poistovetimo grupu uslova za koje bismo očekivali da ih svaki stvaralački čin ispunjava, bez obzira kakve specifične osobine, bez presedana, može imati. Ovi uslovi ili merila treba da budu niz labavo povezanih normativnih ideja, opštih, potrebnih uslova, bez kojih jedan čin i njegov ishod ne mogu biti kreativni. Otvorena koncepcija koju treba razjasniti ima onda status regulativnog ideala; ona određuje šta je potrebno da bi se mogli pojaviti specifični slučajevi stvaralaštva.

2.

Koji su onda uslovi u okviru kojih se izraz „stvaralačko” može pravilno pripisati nekoj pojavi? Šta može (ili treba) da posluži kao normativni standard za prepoznavanje budućih dela kao dela genija? Moramo da počnemo razmatrajući ishode stvaralačke delatnosti. Delatnost genija, ili radikalno stvaralačka delat-

² Silvano Arieti, u *Creativity: The Magic Synthesis* (Stvaralaštvo: Čarobna sinteza), New York: Basic Books Inc., Publishers, 1975, str. 10–11, ispravno skreće pažnju na potrebu da se razlikuje „veliko” od „običnog” stvaralaštva. On odlučno stoji na stanovištu da pseudoegalitarske postavke ne treba da nas sprečavaju da proučavamo genija. Opravdanja koja za to iznosi, izgleda, međutim, da su prvenstveno praktična, jer kaže da u učenju o genijima, „neke osobine stvaralačkog načina života” mogu da „se očešu o nas”, str. 11. Skrenuo sam pažnju 1975. godine na potrebu da se potraže dramatični slučajevi, ali ne zato što bi nas to moglo učiniti kreativnim. Tvrdio sam, umesto toga, da naše prepoznavanje oznake stvaralaštva, bez obzira gde se može naći, ima svoje prvobitno mesto u velikim delima.

nost, privlači našu pažnju zbog onoga što postiže. Bez obzira da li je to dostignuće izraženo samo u prolaznom činu, ili u nekom napravljenom trajnom proizvodu, mora biti neki ishod čije osobine privlače pažnju. Delo stvaralačke ličnosti mora imati uticaja na kontekst u kome se dešava i u kome će opstati. Ovaj uticaj ne mora da ima efekat ili čak da bude priznat dugo vremena posle pojave samog stvaranja — kao što je to na primer slučaj sa El Grekom. Ponekad uticaj može biti minimalan ili u suštini posledica drugih dela stvaralaca, kao što je to sa nekim Pikasovim eksperimentima. Međutim, kao što neki ističu, delo genija mora biti izraženo kao ishod, jer inače očevidno ne bismo imali primere. Stoga će otvorena koncepcija stvaralaštva zavisiti od prepoznavanja potrebnih osobina kreacija — ishoda koji zaokupljaju našu pažnju.

Izraz „kreacija” umesto „stvaralački proizvod” izabran je da bi se označili ishodi stvaralačkih činova. Ono što je kreativno, u striktnom smislu, jeste činilac ili čin.³ Svakako, ono što je ishod stvaralačkog čina može se smatrati kao stvaralačko ukoliko podstiče dalje stvaralaštvo. Ali nisu svi ishodi stvaranja neophodno toliko stvaralački. Pored toga, ako stvaralački čin dovodi do nečega, nazivati to „proizvodom” znači ukazivati da je to jednostavno napravljen predmet — čak i rezultat procesa masovne proizvodnje. Oprezniji i, mislim, precizniji izrazi za ono do čega stvaralački činovi vode jesu „kreacije” ili „stvaralački rezultati”.

Osobine koje moraju biti prisutne da bi se neki ishod smatrao kreacijom mogu se izdvojiti i identifikovati proučavanjem ideje originalnosti. Uvodim ideju originalnosti pošto mislim da ona ima sugestivnu vrednost. Ne samo da pretpostavlja jednu vrstu novine potrebne za kreaciju, već isto tako sugeriše odnos međuzavisnosti kreacija i stvaralačkih činova — između onoga što „ima” ili pokazuje originalnost i onoga što to donosi, odnosno izvorni čin. Štaviše, prepoznavanje ovog odnosa međuzavisnosti uključuje dalje prepoznavanje privremenosti, što je neophodan sastavni deo otvorene koncepcije, stvaralaštva. Stvaranje ima svoje mesto u vremenu i da li ćemo nešto smatrati kreacijom zavisi delimično i od sagledavanja te stvari kroz vreme: gledati kao nešto što dolazi posle izvorišta ili što postoji istovremeno s njim. Možda zbog toga što se toliko stvari mogu naći sadržane u ideji originalnosti, izraz „originalnost”, „originalan”, i njihove varijante često se upotrebljavaju kao sinonimi za „stvaralaštvo”, „stvaralačko” i nji-

³ Pisici često upotrebljavaju „kreativni proizvod”: Arieti, na primer, u navedenom delu, i Džerom Bruner, *On Knowing: Essays for the Left Hand* (O znanju: Eseji za levu ruku), Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1962, str. 20.

hove varijante, uprkos kritikovanju takve upotrebe. Pa čak i kad to nije slučaj, izraz „originalnost” se priznaje kao jedan od uslova ili činilaca, ako ne i kao ključni, u stvaralačkim procesima i njihovim ishodima. Originalnost možda nije dovoljna za stvaralaštvo, ali je bar neophodna.⁴

Ako je originalnost potrebna za stvaranje, ostaje tek da se utvrdi smisao „originalnosti” koja odgovara geniju. Istina je da izraz ima značenja koja su nedovoljna za razlikovanje originalnosti genija od osobenog rada ili čak ponovljenog rada koji uvodi manje promene u ono što je već ranije urađeno. R. G. Kollingvud je to imao na umu kada je rekao:

„Originalnost u umetnosti, što znači nedostatak sličnosti sa bilo čime što je ranije urađeno, ponekad se danas smatra kao umetnička zasluga. To je svakako besmisleno. Ako je proizvodnja nečega što je svesno predviđeno da bude slično postojećim umetničkim delima samo zanat, onda je to podjednako, i iz istih razloga, proizvodnja nečega što je predviđeno da ne bude ni najmanje slično.”⁵

Ali Kollingvud isto tako priznaje da biti originalan može značiti isto što i biti kreativan. „Postoji smisao u kome je svako stvarno umetničko delo originalno; ali originalnost u tom smislu ne znači da nema nikakve sličnosti sa drugim umetničkim delima. To je naziv za činjenicu da je ovo umetničko delo umetničko delo, a ne bilo šta drugo”.⁶ S obzirom da je za njega svako umetničko delo, u pravom smislu „umetnosti” u osnovi stvaralačko dostižuće mašte, on podrazumeva jednakost između netrivialnog smisla „originalnosti” i stvaralaštva. Originalnost, pravilno shvaćena, predstavlja uslov za stvarnu umetničku delatnost, jer „originalnost” može imati smisao koji više ograničava od jednostavnog nedostatka sličnosti sa bilo čime u prošlosti. Ograničeniji smisao je sastavni deo onoga što je potrebno da bi to bilo kreacija.

⁴ Na primer, nedavno je Harold Osborn (Osborne), u „The Concept of Creativity in Art” (Konceptija stvaralaštva u umetnosti), *British Journal of Aesthetics*, Vol 19, No. 3, str. 224—231, rekao da je jedan od oznaka stvaralaštva originalnost koja „u izvesnom smislu obuhvata novinu” str. 226. I možda nastavljajući ono što Osborn kaže, F. N. (Sibley) je raspravljao o različitim smislovima „originalnosti” u „Some Notes on Originality” (Neke beleške o originalnosti), *Proceedings of the 9th International Congress of Aesthetics, Dubrovnik/SFR Jugoslavija*, Beograd, 1980, str. 409—412. Originalnost je u ranijoj književnosti smatrana kao pečat stvaralaštva. Vidi naročito Kanta o geniju u *The Critique of Judgment* (Kritika moći sudjenja).

⁵ R. G. Kollingvud (Collingwood), *The Principles of Art* (Načela umetnosti), Oxford: At The Clarendon Press, 1938, str. 43.

⁶ *Ibid.*

Razmatranje ograničenijeg tumačenja i bogatijeg razumevanja „originalnosti” treba da doprinese da se stavi u žižu smisao „novine” koja je na odgovarajući način povezana sa stvarnim ishodišta. Izgleda jasno da postoje razni stupnjevi originalnosti, kao i novina. Na nižem stupnju novine, stvari mogu biti nove a da nisu originalne — bar ne originalne na neki značajan način. To je smisao obične razlike ili ono što sam na drugom mestu nazvao „novina osobenosti ili jedinstvenosti”. Ako bi „novina” bila ograničena u tom smislu, ona bi bila toliko uopštena da bi ta reč mogla potpuno da se izostavi iz našeg rečnika. Svaka konačna stvar — bez obzira da li je to fizički predmet, mentalni događaj, specifično opšte značenje ili univerzalno, odnosno sve što se može prepoznati kao određeni identitet — ima najslabije značenje „novine”. To je jednostavno to a ne nešto drugo, čak i ako je samo njegovo mesto u prostoru i vremenu jedini uslov koji ga čini različitim od drugih stvari. Na primer, mada dva različita zavrtnja proizvedena iz istog kalupa mogu biti potpuno ista u svim stvarima koje se odnose na njihovo korišćenje, i na ono što možemo primetiti normalnim gledanjem i opipavanjem, oni su ipak novi u odnosu jedan na drugi u tom beznačajnom smislu. Ali mislim da bismo preterali ako bismo rekli da je jedan zavrtnj zbog toga originalan u odnosu na drugi, osim ukoliko ne želimo da uprostimo izraz „originalnost” od smisla koji bi bio još osobeniji od sadašnjeg smisla novine koja ga ograničava na pojedinačnost.

Međutim, ovo minimalno značenje „novine” ili „novatorstva” suviše je slabo da bi se primenilo na novinu koja odgovara originalnosti u odnosu na genija. Uzeta u tom smislu, „novina” se koristi toliko uporno i toliko suštinski da mora biti prisutna svaki put kada je neki pojedinac izložen diskriminaciji. To nije slučaj sa genijem.

Ograničenija vrsta novina, koja se može smatrati dovoljnom da bi opravdala atribut „originalnosti” u najslabijem smislu, jeste kvalitativna razlika. Takva razlika može se naći između dva „identična” zavrtnja.⁷ Uz veoma detaljnu inspekciju mogu se naći izvesne minimalne razlike u sastavu metala, ili u širini glave.

I takve razlike zajedno sa osobenošću da svaki od njih zauzima različito mesto u prostoru mogu navesti nekoga da protegne „izraz originalnost” i da kaže da je jedan zavrtnj originalan u odnosu na drugi. Jedan od njih mora da bude proizveden u drugo vreme i (s obzirom na varijaciju u kvalitetu) pod minimalno

⁷) Sibli se takođe zalaže za jači smisao, koji pominje kao „relevantnu” kvalitativnu razliku. *Op. cit.*

različitim uslovima. Ali ta razlika nije ono što nas navodi da upotrebimo izraz „originalnost”. Jedna jača vrsta razlike je potrebna, „relevantna” razlika ili ono što bi se moglo nazvati „razlika u pojmljivosti”.

Ono što predstavlja relevantnost ne može se lako razjasniti. Svakako da ne postoji formula za svaki specifičan slučaj. Međutim, ono što je jasno jeste da je relevantna kvalitativna razlika funkcija u odnosu na koju je kompleks kvaliteta ishoda u celini različito pojmljiv. Na drugim mestima, ja sam nazvao ovu vrstu novine „čistom novinom”. Ideja čiste novine privlači pažnju u onom odnosu u kome razlika doprinosi kvalitetu, ili kompleksu osobina koji čini da su različite stvari pojmljive na jedan nov način. To je kao da postoji jedna nova vrsta sa samo jednim brojem, odnosno samim sobom. Nova vrsta sa samim sobom kao jedinim članom je novi tip. Na primer, ukrštanje ili dvostruki kanal na jednom od dva zavrtnja stvorice relevantnu ili što bih ja nazvao „pojmljivu” razliku. Imamo novu vrstu zavrtnja i on dobija drugo ime: to je „Filipsov” zavrtnj. Ova vrsta razlike, mislim, predstavlja uslov za originalnost u razvoju tehnologije.

S obzirom da se ovde osvrćem na pojam „pojmljivosti”, moram da pokušam da kažem šta pod time podrazumevam. Problemi u vezi sa utvrđivanjem šta je pojmljivost, svakako su ogromni. Oni se nalaze u središtu najosnovnijih filozofskih neslaganja. Nemoguće je, s obzirom na raspoloživi prostor, da iznesem nešto više od usputnog ukazivanja na ove probleme i na ono što podrazumevam pod pojmljivošću u onoj meri u kolikoj je ona ključna za otvorenu koncepciju stvaralaštva.

Pojmljivo je, pre svega, ono što je svrsishodno, ima svoje značenje, može se identifikovati i prepoznati bilo zaključivanjem ili neposredno, bez nekog posredništva. U ovom drugom slučaju, ono što je razumljivo ima dovoljne odrednice i koherentnost da bi se razlikovalo, mada u prvobitnoj, neposrednoj proceni, ono nije ni u kakvoj vezi sa drugim pojmljivim predmetima i predmetima iskustva. Sve veze koje postoje unutrašnje su prirode. Pa ipak, ako smatramo da je nešto na taj način pojmljivo, očekivali bismo da se ta stvar može i protumačiti; ona mora ukazivati na mogućnost da bude klasifikovana i stavljena u spoljni odnos sa drugim stvarima. Kolingvudov prikaz umetničkih dela kao maštovitih iskustava, ili kao izraženih, razjašnjenih emocija, predstavlja bi primer ove vrste trenutne pojmljivosti. Pominjanje Kolingvuda, ne znači prihvatanje teorije da ono što je na ovaj način pojmljivo predstavlja nešto ograničeno na Kolingvudove razjašnjene emocije, ili, da se osvrnemo na Kročea, na intuiciju — izraz. Bez obzira da li

prihvatamo idealizam ili neku drugu metafizičku ili epistemološku obavezu, ključno je da stvar na koju ranije nismo naišli, i koja se ne može prepoznati, bude odmah pojmljiva, identitet koji obećava buduće veze kao diferencirana vrsta. Mislim da Raslijevo (Russlee) „znanje kroz upoznavanje” predstavlja nešto slično trenutnoj pojmljivosti koju pretpostavljam.

Najpogodnije vrste primera za naše svrhe su stvorene (i kreativne) metafore. One odražavaju nepoznata značenja i osvrte; pa ipak, na izvestan način, imaju smisla. Pored toga, one odmah imaju smisla, pre nego što ih protumačimo i vidimo kakve mogućnosti pružaju za buduća implicirana značenja.

Za neke ljude je ova vrsta pojmljivosti neprihvatljiva. Pirs (Pierce), na primer, ograničava opseg pojmljivosti na uopštene stvari, ili na posredna iskustva ili odnose. Za njega, po svemu sudeći, ono što ja imam na umu moralo bi da bude intuitivno shvaćeno, a takve intuicije su nemoguće jer je shvatanje interpretativno i stoga nije u dijadikalnoj vezi sa svojim predmetom, kao što su to intuicije. Međutim, čak i Pirs priznaje da postoje trenutna iskustva (u onome što on naziva „prve stvari”), što se može na izvestan način preneti i sa svoje strane posredovati.^{7a)} Moje stanovište je da „prve stvari” isto tako zaslužuju da budu nazvane „pojmljivim” u tom smislu što su to identiteti spremni za tumačenje.

Ova druga vrsta trenutne pojmljivosti naročito je bitna kada razmatramo način na koji je kreacija prvobitno pojmljiva. Jedna kreacija pokazuje novinu u smislu nepoznate kvalitativne razlike bez presedana. Prvi Filipsov zavrtanj bio je pojmljiv kao zavrtanj, zahvaljujući karakterističnoj osobini da nije bio u vezi sa drugim stvarima po klasifikaciji, ili po jednostavnom odstupanju od prethodnika u svojoj vrsti, zavrtanja. Međutim, kreacija nije zbog toga jednostavno osobena ili nepojmljiva. Ona ima svoj sopstveni identitet koji, mada je neuobičajen, nije bez smisla. Takav identitet mora biti *predstavljen* u okviru komponenata u unutrašnjim odnosima koji sačinjavaju stvar koja se naziva kreacijom. Treba naglasiti da je to više predstavljeno nego izloženo ili prikazano kao primer. Izložiti znači pokazati nešto što je već prisutno i spremno da bude izloženo, isto kao što je primernost referentni odnos između primernog identiteta i onog što se iznosi kao primer, i kao što ogledalo daje

^{7a)} I njegova teorija da pojmljive misli moraju biti posredovane takođe priznaje da misao teži konačnom cilju (mada u krajnjoj liniji taj cilj može biti beskonačan) koji bi bio pojmljen bez posredovanja.

sliku, izlaganje koje daje sliku zavisi od originala.⁸ Kreacija, ako nam zaista pokazuje nešto novo, nema jednostavno identitet koji je izložen ili koji izlaže, a još manje koji predstavlja primer ili se prikazuje kao primer. Njen identitet mora biti pojmljiv prvi put. To je originalni slučaj. Zbog toga je to slučaj sam po sebi, jedan novi tip, i zbog toga identitet koji je pojmljiv mora biti predstavljen. Kao nešto što je predstavljeno, on ne mora da bude u referentnom odnosu sa nekim prototipom ili sa bilo kojom vrstom originala. To je original.

3.

Očekivanje da slučaj originalnosti mora biti pojmljiv implicira drugi uslov kreacije: da ishod koji pokazuje originalnost bude istovremeno i vredan. Pojmljivost sama po sebi je spoznajna vrednost u minimalnom smislu, što zadovoljava tendenciju mišljenja da shvati šta je diskriminisano i šta se može dovesti u vezu, bez obzira da li će odnosi biti jednostavno statistički merene pravilnosti ili potrebe koje su sastavni deo sistema. Džerom Bruner jasno naglašava ovo kad objašnjava ono što naziva svojom definicijom stvaralaštva: stanje jednog čina „koji izaziva stvarno iznenađenje ...”⁹ „Delotvornost” se može primeniti na ono što je nepredvidljivo ili na nesumnjivi oblik i koherentnost, ili harmoniju. Ali to se isto tako može pojaviti i kao „metaforična delatnost”. Ovo merilo, kaže Bruner, zadovoljeno je kada se jedno delo sastoji od kombinacije koja „isključuje iz sistematskih postavljanja”, i kada daje „kreativne proizvode... moć preuređenja iskustva i misli u njihovoj slici”.¹⁰ Mislim da ono što Bruner implicira jeste da kada su kreacije metaforički delotvorne i, kao takve, vredne, one su sastavni deo pojmljivosti značenja koje stvaraju.

Vrednost kreacije je međutim više nego pojmljivost kao takva. Bruner je to takođe shvatao jer se njegova „delotvornost” odnosi i na estetsku osobinu, formalnu harmoniju. Štaviše,

⁸) Nelson Goodman (Goodman) u *Languages of Art* (Jezici umetnosti), Indianapolis and New York: The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1968, str. 52–57, jasno pokazuje koliko je iznošenje primera referentno. Ali jasnoća kojom to pokazuje, isto tako ukazuje da po njemu umetnička dela ne mogu biti radikalno nova.

⁹) *Op. cit.*, str. 18.

¹⁰) Albert Rothenberg (Rothenberg), *The Emerging Goddess: The Creative Process in Art, Science, and Other Fields* (Boginja koja se pojavljuje: Stvaralački proces u umetnosti, nauci i drugim oblastima), Chicago and London: The University of Chicago Press, 1979, ističe značaj vrednosti u razumevanju stvaralaštva, i istražuje razne načine na koje se vrednost može pripisati kreativnom delu.

imajući vrednost originalne pojmljivosti, postavlja se i očekivanje daljih vrednosti. Prvo-bitni nacrt Filipsovog zavrtnja, na primer, možda je bio vredan po svojoj originalnosti u tom smislu što je jednostavno posedovao prepoznatljivu pojmljivu razliku, ali je zasluživao i da bude upotrebljen; imao je instrumentalnu vrednost zbog specijalnih svrha za koje je nova vrsta zavrtnja mogla da se upotrebi. Razvoj u raznim oblicima umetnosti ilustruje ovaj dodatni normativni vid kreacija: one imaju arhetipsku funkciju. Stvorena dela služe instrumentalno svojim tradicijama kao primeri, kao arhetipovi ili uzori koji podstiču na promene u tradiciji. Ona su usklađena sa funkcijom na ovaj način jer pružaju nove sadržajne vrednosti. Dotova originalnost u preobražaju srednjovekovnih stilova u slikarstvu stvorila je modele koji su doprineli da se omoguće kreacije renesansnih slikara. Betoven je doprineo da se probudi romantizam u muzici. Bah je pokazao savršenstvo koje barokna tradicija može dostići, a što je zatim zahtevalo dalje prelaze. U oba slučaja, međutim, ništa ne bi bilo početo niti usavršeno da početna ili usavršavajuća dostignuća nisu imala unutrašnju vrednost.

U teoretskoj nauci, način na koji kreacije služe kao uzori za budućnost može biti različit, ali ipak pomaže da se izraze paradigme od kojih svaka igra svoju ulogu u evoluciji naučne teorije.¹¹ U slučajevima kreacija koje nisu ograničene na tehnološke napretke, već se mogu naći i u lepim umetnostima i u teoretskim naukama, nove kvalitativne razlike moraju pokazati unutrašnje vrednosti. Njihove vrednosti moraju biti dovoljne same po sebi, tako da zaslužuju razmišljanje ili produženu pažnju koja je usmerena na nove strukture. To im daje normativnu funkciju da služe budućim svrhama. Ako bi ishod neke od lepих umetnosti ili čisto teoretske nauke bio bez unutrašnje vrednosti, onda, za razliku od Filipsovog zavrtnja, ne bi zasluživao čak ni produženu pažnju kao instrument za postizanje spoljnih ciljeva.

Kritičar može primetiti da je teško, ako ne i nemoguće, utvrditi prisustvo unutrašnje vrednosti, ako se zahteva objektivni, empirijski dokaz za njeno postojanje. Međutim, važno je naglasiti da bez obzira da li se njeno objektivno prisustvo može utvrditi ili ne, da bi se kreacije smatrale vrednim u bilo kakvom smislu, subjektivnom ili objektivnom, one moraju

¹¹ Ginter Stent (Gunther S. Stent), u „Prematurity and Uniqueness in Scientific Discovery” (Preuranjenost i jedinstvenost u naučnom otkrivanju), *Scientific American*, Vol. 227, №. 6, 2–11, iznosi razloge zbog kojih nove ideje u nauci ne moraju da utiču na svoje discipline onda kada su prvi put iznete. Isto tako nudi interesantnu raspravu o tome da su strukture teorija slične strukturama umetničkih dela, naročito u odnosu na novine.

biti vredne na jedan način koji je sam sebi dovoljan. Čak i ako je ono što sam nazvao „unutrašnjom bitnom vrednošću” zavisno od subjektivnih stanja, kao što je zadovoljstvo, to mora biti sa odgovarajućom unutrašnjom vrednošću, a ne da zavisi od prethodnog, ili čak budućeg, opravdanja. To je tako ako je ta vrednost originalna. Kreacija je primerna zahvaljujući kvalitativnoj razlici koja je bez presedana ali ima vrednosti, i koja karakteristično nije u potpunoj zavisnosti od ranijih uzora, a u stanju je da inspiriše buduće stvaralačke činove. Zbog toga može da posluži svojoj tradiciji. Kant je primernu funkciju smatrao integralnim uslovom rada genija. Raspravljajući o geniju, on je rekao?

„...Ali s obzirom da ona (originalnost, prva osobina genija) može isto tako proizvesti originalnu besmislenost, njeni proizvodi moraju biti modeli, odnosno *primerni* i ... (oni) moraju poslužiti kao standard ili pravilo za sud drugih... Ako je sada prirodni dar ono što mora da propisuje svoja pravila za umetnost (kao lepu umetnost), kakve vrste je to pravilo? ...Pravilo mora biti apstrahovano od činjenice, odnosno od proizvoda, na kome ostali moraju da isprobaju svoj sopstveni talenat koristeći ga kao model, ne da bi ga *kopirali*, već da bi ga *podražavali*.”¹²

Do sada, razmotrili smo dva primarna sastojka koji označavaju ishod kao stvaralaštvo genija: originalnost i vrednost. U izvesnom smislu osvrst na vrednost kao na dodatni uslov je suvišan ako uzmemo u obzir pojmljivu originalnost. „Originalnost” upotrebljena u odnosu na kreaciju je, mislim, toliko bogata, ili puna kvalifikacija koje ispunjavaju uslov da su upravo različite, da je vrednost sastavni deo originalnosti. Međutim, priznavanje ovog normativnog vida dovoljno je značajno da bi opravdalo identifikaciju kao dodatni uslov.

4.

Zajedno sa originalnošću uključen je još jedan uslov koji zaslužuje da bude izdvojen i proučan: napetost. Prostor omogućava da se samo najkraće osvrnemo na ovaj uslov.

Novina pojmljivosti — novina tipa ili vrste koja predstavlja nešto posebno — otkriva se u ishodima koji pokazuju i unutrašnje i spoljne antipodalne napetosti ili opozicije. Ove napetosti su funkcija i manifestacija originalnosti, i one su blisko povezane sa drugim uslo-

¹² Imanuel Kant, *The Critique of Judgement*, delovi 46 i 47.

vima stvaralaštva.¹³ One su imanentne strukturi kreacije.

Ove napetosti su složene, prvo zato što se pojavljuju i spolja i iznutra u odnosu na kreaciju i, drugo, pošto su međuzavisne. Mada se svaka od njih može izdvojiti kao nešto izrazito određeno, kada se konkretni slučajevi stvaralaštva priznaju, ni unutrašnji ni spoljni antipodalni odnos ne može se razmatrati jedan bez drugoga.

Jedan od razloga za tvrđenje da je spoljna napetost izazvana kreacijom jeste ako primećimo, prvo, da je originalnost prepoznatljiva u kontekstu u kome je ono što je originalno u suprotnosti sa prošlošću. Suprotnost je između dovoljno kvalitativne razlike (razlike u pojmljivosti) bez presedana i konteksta svih prethodnih pojmljivih stvari. Tako je Đotovo novatorsko uvođenje prostorne čvrstine doprinelo pokretanju renesansnog naturalizma u slikarstvu i bilo je bez presedana u okviru tradicije koja mu je neposredno prethodila. U odnosu na simbolične i formalne konvencije vizantijske tradicije, postojala je napetost između onoga što je bilo, u Đotovo vreme, nepojmljivo (van svog prostora) i ustanovljeni način prikazivanja verskih tema. Ono što je Đoto postigao dovedeno je zatim u sveobuhvatniji odnos sa budućim, renesansnim slikarstvom.

Prepoznavanje opozicije između nove pojmljivosti i njene prošlosti, sastoji se prema tome u nečem što je više od trenutnog shvatanja nekog nepovezanog identiteta (mada se on može povezati). Jednostavno priznavanje činjenice da je Đoto uveo nešto što nije bilo pojmljivo ranije, priznajući da je postojala novina, zahteva svest o onome šta je bilo pre Đota. Ova svest ne mora da bude razvijeno konceptualno upoređenje, mada to može da sledi za one koji se bave davanjem istorijskog prikaza evolucije slikarstva. Svest mora jedino da bude shvatanje nečeg iznenađujućeg u svojoj pojmljivosti i što može biti iznenađujuće jedino zbog nejasno sagledane razlike između onoga što je novo pojmljivo i njegove sopstvene prošlosti.

Međutim prepoznavanje ovog privremenog i spoljnog kontrasta bilo bi nemoguće bez primarnog poimanja nove pojmljive strukture po-

¹³ Način na koji opozicija doprinosi Čistoj Novini je nešto što nisam na odgovarajući način zapazio u svojim ranijim pokušajima da obezbedim potrebna merila za stvaralaštvo. Raspravljao sam o ulozi napetosti u ostvarenjima kada sam razmatrao način na koji metafore pokazuju strukturu kreacija. Ali tada nisam smatrao napetost ili opoziciju kao merilo — kao oznaku stvorenog ishoda. Rasprava Alberta Rotenbergera o dokazu suprotnih odnosa u stvaralačkom procesu i u stvorenim ishodima, op. cit., mi je uz put pomogla da shvatim kako to igra ulogu u merilima koja se odnose na otvorenu koncepciju stvaralaštva.

smatrane u njenim sopstvenim okvirima, pre tumačenja, pre njenog dovođenja u odnos sa drugim pojmljivostima, uključujući ono što je bilo pojmljivo u prošlosti. To mora imati svoj sopstveni integritet, svoju sopstvenu koherentnost, kao kompleks kvaliteta koji nije iz nečega izvučen niti predstavlja određenu pojmljivost, i što nije slučaj nečega opšteg, pa prema tome i ranije postojećeg. Dotovo prvo novatorsko delo nije bilo primer opšteg stilističkog načela. Čak i ako želimo da protumačimo šta je on doprineo evoluciji slikarstva u vidu otkrića, to bi bilo otkriće nečega što je jedinstveno u pojmljivosti. I upravo u ovom dostignuću otkrića, jedan strukturalni kompleks kvaliteta stvorio je stil i novi smer u slikarstvu. Ova nova struktura imala je sopstvenu pojmljivost.

Samodovoljnost novopojmljive strukture koja predstavlja kreaciju zavisi isto tako i od unutrašnje napetosti — od paradoksnog nesklada ili antipodalnog odnosa. S obzirom da kreacija nije sama po sebi novina, primer prethodne pojmljivosti, ona ne predstavlja slučaj načela, pravila, ili forme. Umesto toga, ona predstavlja napetost imanentnu samoj sebi kao kompleks kvaliteta. Napetost koju imam na umu može se zapaziti ako razmatramo odnos stvorene pojmljivosti prema strukturi kreacije i prema kvalitetima koji dejstvuju kao njeni sastavni delovi. Kada je jednom ovaj odnos stavljen u žižu, njegov antipodalni karakter treba da bude očevidan, kao što je to slučaj i sa paradoksima koje manifestuje.

Ako je kreacija posmatrana kao celina i kao tip, pojmljiva, uslov njene pojmljivosti ne može biti potpuno ili u celosti vremenski ograničen. Ona ima sopstveni identitet koji ne može biti prolazan ili nešto što nestaje, jer u tom slučaju ne bi imala svoj identitet dalje od određenog trenutka; njen identitet bio bi stalno iscrpljivan, od jednog trenutka do drugog. Ali kada jedno slikarsko delo ili muzička kompozicija „imaju smisla za nas“, mora postojati identitet koji cenimo i koji opstaje kroz sve promene u našem iskustvu.¹⁴ Prema tome, ako njen identitet prevazilazi vreme i opstaje čak i samo nezavisno od jednog određenog trenutka, ona je nezavisna od svojih prostornih ili vremenskih sastavnih delova, odnosno od komponentnih kvaliteta koji zajedno prave od nje primer prvi put. To se najbolje može videti u muzici: Beethovenova Deveta simfonija ima identitet; stoga se razlikuje od izvodenja do izvodenja iako je, u stvari, reč o istoj simfoniji. S druge strane, s obzirom da je nova, njena pojmljivost

¹⁴ Prostor ne dozvoljava istraživanje problema u vezi sa vanlogičnim statusom umetničkog dela, niti sa kritikama gledišta sličnih Gudmanovim, op. cit., što u najboljem slučaju dozvoljava da se umetnička dela sastoje od klasa popustljivih slučajeva.

nije izvučena iz nečega i ne može se obrazovati van okvira svojih sastavnih delova. U tom smislu, ona mora biti imanentna onome što je prvobitno predstavlja, tj. *predstavljena* kao nešto imanentno, ali što se ipak pojavljuje iz međusobno povezanih elemenata koji daju rezultat. Ali ono što je tako predstavlja jeste vremensko, a ono što je pojmljivo potiče od ovog vremenskog predstavljanja. Prvo slušanje Beethovenove Devete simfonije — bez obzira da li neko misli da je to mentalni događaj — predstavlja prvu priliku za poimanje i stvaranje osnovu za identifikovanje budućih slušanja. Tako je, s jedne strane, kreacija pojmljiva i stoga daje primer svog novog pojmljivog identiteta. I u tom pogledu ona će imati referentni odnos prema onome što predstavlja — prema nečemu što će se razlikovati od vremenskih vidova stvaralaštva i neće biti u potpunosti vezano za njih. Međutim, pošto ne postoje nikakva prethodna osobina, nikakvo pravilo ili, uopšte, nikakva pojmljivost koja treba da bude objašnjena primerom u njenom prvobitnom prisustvu, ona nema šta da objašnjava primerom. Ona mora da *predstavlja* svoju pojmljivost; ona mora da iskaže nešto što je shvaćeno prvi put i bez već poznatih odnosa i što bi moglo da je dovede u vezu sa onime što je uobičajeno. Prema tome ona predstavlja ono što objašnjava primerom. Tako je Đotova kreacija bila sastavni deo novopojmljivih unutrašnjih odnosa sugerirane linearne perspektive, tonova, boja itd, sa prikazanim likovima koji imaju religiozno simbolično značenje. Ova kreacija predstavljala je prvobitno i pokretačku pojmljivost koja je opstala i bila time objašnjena primerom (post factum) za renesansne slikare da je dalje razvijaju.

5.

Rasprava o originalnosti mora biti proširena da bi se uzeli u obzir i originalna delatnost i njen rezultat. Originalnost u krajnoj liniji podrazumeva i izvorni čin i izvor.

Prelazeći na ona očekivanja od stvaralaštva koja se pripisuju kako samom činu tako i ishodu, dozvolite mi da naglasim da ne nameřavam da dajem analizu onoga što bi se moglo nazvati „strukturu stvaralačkog procesa”. Isto tako ne tvrdim da identifikujem sve karakteristične faze i psihološka stanja stvaralačkih činova. Ostali su to pokušali, kao što je dobro poznato.¹⁵ Moj cilj je samo da ukažem šta mora da postoji da bi se jedan čin mogao smatrati stvaralačkim.

¹⁵ Rotenberg, op. cit., i ne tako davno Džems Saso (James Sasso) pokrenuo je teoriju strukture stvaralačkih procesa u „The Stages of the Creative Process” (Faze stvaralačkog procesa), *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 124, 2, 119—132.

Ako je originalnost prisutna tamo gde postoji nova pojmljivost, onda originalnost označava prekid ili jaz između onoga što se nalazi u kreaciji i onoga što bi moglo da se nađe na njenom početku. Zatim, ako je originalnost objašnjena primerom u dostignućima koja pokazuju izvesnu vrstu nesaglasnosti koja je immanentna svojim sastavnim delovima, onda izvorni čin može imati sastavne delove, ili bar može imati početne uslove, koji su međusobno povezani na isti način kao što su sastavni delovi ishoda međusobno povezani. Uslovi u kojima čin počinje moraju imati neku uticajnu ulogu, mada ne apsolutnu, kauzalnu ulogu u toku evolucije stvaralačkog procesa. Stoga se ponekad kaže da u stvaralačkom činu postoji spontanost.

Ovo glediše ne znači da posledica mora da bude nalik na svoj uzrok. Isto tako ovde nije u pitanju kauzalni odnos, ako je takav odnos uspostavljen kao potrebna veza ili samo kao posredna veza ili kao nepromenljivi odnos uzastopnih pojava. Moj stav je da veze između izvorišta i ishoda ne pružaju dovoljan teren za predviđanje onoga što je novopojmljivo.

Ono što predlažem u vezi sa mogućnošću da izvor kreacije pokazuje napetost, kao što to čini i sama kreacija, treba da bude provereno nezavisnim proučavanjem stvaralačkih procesa, ako bi predlog bio jednostavno empirijsko tvrđenje.¹⁶ Međutim, mislim da je ta mogućnost potrebna jer sâm ishod stoji u neskladu ili spoljnoj napetosti sa svojom prošlošću. Prvobitna situacija sa kojom se suočio Đoto pre nego što je uveo svoje novine u slikarstvo — tehnika crtanja, primena pigmenata i boja, unapred zamišljeno simboličko značenje konvencionalizovanog prikazivanja verskih likova, itd. — sve je prevaziđeno u ishodu. Stoga su proces koji je Đoto pokrenuo i ishod do koga je došao morali uključivati prekid ili jaz između polazne osnove i vrhunca. Proces je morao biti diskontinualan. Da to nije bio slučaj, tehnika izbora i korišćenja njegovog medija ne bi se menjala. Jednostavno bi ostao veran svojoj prošlosti, kao što je to bio slučaj i sa drugima, uključujući i njegovog učitelja Cimabuea. Štaviše, s obzirom da ishod pokazuje izvestan spoljni nesklad između konvencija koje su date Đotu i načina slikanja koji je on uveo, morao je postojati izvestan vid razilaženja u okviru shema delatnosti kojima se on bavio, kada je pristupio počecima jednog novog stila. Ova razlika je, mislim, oznaka onoga što se naziva „spontanošću”.

Ovaj primer ukazuje da je jedan od načina utvrđivanja originalnosti izvornog čina da se on uporedi s tehnikom korišćenom za doseza-

¹⁶) Rotenberg daje empirijski dokaz koji podržava moje tvrđenje, op. cit.

nje tog čina. Ovde bi nam ponovo pomoglo da se osvrnemo na Kolingvuda, koji ih jasno razlikuje smatrajući ih različitim vrstama delatnosti.

Stvarati nešto znači praviti to netehnički, ali ipak svesno i dobrovoljno. To se ne može učiniti (bez obzira šta Aristotel može reći) nametanjem novog oblika bilo kojoj ranije postojećoj stvari... Osoba koja pravi te stvari radi dobrovoljno; — ali ona mora da radi na postizanju nekog konačnog cilja; ona ne mora da sledi neki unapred utvrđeni plan; i ona svakako ne preobražava bilo šta što bi se moglo nazvati u pravom smislu nekom sirovinom.¹⁷

Ono što Kolingvud smatra ključnim u razlikovanju stvaralaštva i tehničke proizvodnje, jeste uloga planova i zamišljene svrhovitosti koji su odsutni u stvaralaštvu, a prisutni u proizvodnji. Međutim, isto je tako važno da dobrovoljna i odgovorna delatnost bude prisutna i u jednom i u drugom. I upravo istovremeno odsustvo unapred planirane delatnosti i prisustvo odgovornosti jesu ono što označava sve ono na šta se izraz „spontanost“ može odnositi. Prema tome, nasuprot tehničkoj proizvodnji, stvaralački proces mora uključiti jedan ili više trenutaka spontanosti.

To međutim ne podrazumeva apsolutno isključivanje svih svrhovitih činilaca iz stvaralačkog procesa. Očevidno je da postoje specifični pravci određeni specifičnim svrhama koji moraju doprineti manipulisanju elementima jednog medija, ili izboru reči, fraza i dužih verbalnih elemenata u poeziji i književnosti. To su, svakako, striktno sredstva koja dovode do ishoda, koji sam po sebi nije unapred utvrđen kao neki prethodno definisani cilj. Specifične odluke o elementima medija i idejama i temama u razvoju procesa, uzete pojedinačno, usmerene su ka podređenim ciljevima — mada, ponovo, još uvek nije shvaćeno čemu su podređene. Štaviše, ove svrhe, kojima specifične manipulacije i izbori služe, otkrivaju se u toku razvoja procesa. Otkrivene svrhe doprinose evoluciji celine koja će biti dostignuta kada se stigne do ishoda.¹⁸ Recimo, što je morao otkriti da promene u načinu crtanja linija i senki, na primer, stepenica koje vode do prestola Madone, doprinose jednom cilju koji se može karakterisati kao novi stil u kome vizuelni oblici imaju čvrstinu i dubinu i sastavni su deo novog načina slikanja prostora.

¹⁷) Op. cit., str. 128—129.

¹⁸) Monro Berdsh (Monroe Beardsley) daje detaljnu analizu pojave svrha u toku stvaralačkih procesa u „On the Creation of Art“ (O stvaranju umetnosti), *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXIII, 23, 291—304.

Postoji isto tako jedan opštiji i sveobuhvatniji svrhoviti aspekt stvaralačkog procesa. Ovaj širi cilj (telos) ponovo odražava prirodu stvaralaštva. Kao što kaže Kollingvud, stvaranje se obavlja dobrovoljno i odgovorno. Ali kome je odgovoran stvaralački podsticaj? To ne može biti unapred zamišljeni cilj, osim u smislu opšte vrste — vrste slike, recimo, Madone, soneta ili simfonije. (Kollingvud bi čak i to osporio). Nema nikakvog unapred utvrđenog cilja sagledanog u specifičnosti koja će prikazati buduću originalnost ishoda. Za sada još nema originalnosti koja se može prepoznati i koja bi bila određujuća za način na koji će se razvijati stvaralački proces. Pa ipak, stvaralački podsticaj je izazvan nečim za šta je odgovoran. On je izazvan mogućom, odlučujućom, novom pojmljivošću, mada ne može shvatiti pojmljivost koju treba stvoriti; on nema na raspolaganju načela ili formu u svojoj specifičnosti, koji bi poslužili kao uzor. Stvaralac je onda istovremeno i odgovoran i nije odgovoran za specifično, konkretno dostignuće koje se trudi da ostvari.

6.

Odgovornost koja se pripisuje stvaraocu pokreće ranije izneto gledište o potrebi za vrednošću. U stvari, funkcija nečega što je još uvek neodređeno u stvaralačkom procesu sugerise zbog čega postoji unutrašnja vrednost u kreaciji. Podsticaj na ishod koji će se postići može se okarakterisati kao uslov nečega što treba da bude. Što se tiče onoga šta treba da bude, budući ishod mora obećavati vrednost i povezanost sa normativnim uslovom. Ovaj uslov je ono što treba da bude, a što je relevantno za postojanje svega što ima ili može da ima vrednost. To je mogućnost ideala koji bi se manifestovao ili predstavio u ishodu; to je mogućnost aktualizovanog predstavljanja ideala u ishodu. Međutim, u slučaju kreacije potreban uslov je prisutan, a da nije dovoljno određen da bi ukazivao tačno kako treba da izgleda budući ishod. Stoga to ne može biti isključivo instrumentalna vrednost. Ona još uvek nema ništa u odnosu na ono na šta bi trebalo da bude instrumentalna; ona čak nema ni specifičnost koja bi kvalifikovala prvobitno ostvarenje. Dok Đoto nije ostvario svoj novi način slikanja u odnosu na jedinstvenost ishoda, nije imao nikakav specifičan cilj kojim bi se rukovodio. S obzirom da se vrednost ishoda ostvaruje prvi put, ona se mora ostvariti u okviru jedinstvene, specifične artikulacije. Stoga, ona mora biti povezana sa unutrašnjim poretkom ishoda jedinstvenom integracijom. Ona mora biti sastavni deo ili inherentna ishodu pre nego što može biti instrument bilo čega drugog. Vrednost Đotove novine u

slikarstvu je davanje potrebnog uslova bez presedana ili kvalifikacije onome što je on postigao. Tek tada je to postalo uzor za evoluciju renesansnog slikarstva.

U zaključku, dozvolite mi da se vratim na nešto na šta sam ukazao, ako ne i jasno izneo, na početku. Bez obzira da li se moja merila prihvataju ili se odbacuju, mislim da postoji jedan uslov koji ne treba da bude prihvaćen — da nam razjašnjavanje „stvaralaštva” daje formulu dovoljnu za prepoznavanje pojedinačnih primera. Ipak, kao što sam pokušao da pokažem, razjašnjavanje „stvaralaštva” treba da obezbedi jednu otvorenu shemu koja bi, ako se uzme ozbiljno, mogla da nam pomogne da ne skrenemo na pogrešan put kada predlažemo da se proučava stvaralaštvo. Ukratko, ova shema se može karakterisati na sledeći način. „Stvaralaštvo” u najjačem smislu, odnosno povezano sa genijem, odnosi se na uslov ili osobinu koja ima status potencijalnosti ili stvarne mogućnosti. Ako se to aktualizuje, to mora dovesti do pojave koja se sastoji od delatnosti koja vodi naročitoj vrsti ishoda a i delatnost i ishod moraju odraziti vrednosnu originalnost. Dalje, „vrednosna originalnost” sama po sebi podrazumeva niz specifičnih uslova: (1) delatnost mora da bude primer i spontanosti i odgovorne kontrole; (2) zbog ove spontanosti i odgovornosti, delatnost mora da sadrži bar minimum napetosti ili nesaglasnosti u odnosu na svoju sadržanu vrednost; (3) delatnost mora dostići vrhunac u ishodu koji predstavlja primer Čiste Novine, što znači da mora predstavljati strukturu koja je novopojmljiva; (4) i pošto je struktura nova pojmljivost, ona mora sadržavati nesaglasne ili antipodalne komponente; (5) i, konačno ona mora biti inherentno i instrumentalno vrednosna.

(S engleskog preveo
BOŠKO COLAK-ANTIĆ)

