

između slike i riječi

likovna kritika kao književni rod
i kao samostalna disciplina

tonko maroević

Premda nije lako (a možda ni uopće moguće) jednoznačno utvrditi što sve kritika jest, ipak se možemo složiti da njezin status zavisi i od predmeta razmatranja i od publike kojoj je upućena i od osobe što je ispisuje i od općih društvenih konvencija, a često i od niza drugih okolnosti što je traže i omogućuju. Kritika, dakle, nikako nije autotelična, samosvrhovita djelatnost, nego se redovito nalazi u tjesnacu što ga zatvaraju ne samo uvjeti njezina nastanka nego i druge, susjedne discipline. Treba li da jednom riječju izrazimo njezin »ontološki« položaj, reći ćemo da je kritika uvijek *između*.

Dakako, nema nijedne pojave što se barem na neki način ne bi nalazila *između*, u škarama vremenskih kategorija ili u sendviču prostornih određenja. Ali brojnost slojeva što se uzduž i popriječno kritike presijecaju nadmašuje sve ostale slučajeve, pa nije čudo da je kritika često tretirana kao eminentno posrednička djelatnost. Nabrojimo nekoliko tipičnih formulacija o »središnjem« mjestu kritike: kritika se nalazi između umjetnosti i znanosti, kritika je između teorije i povijesti, između primijenjene estetike i puke degustacije, ona je uvijek između djela i potrošača, smješta se između poetike i ostvarenja, između stvaralaca i društva, ostvaruje se u prostoru između vjernosti i slobode, između činjenica i spekulacija, otjelotvoruje u verbalno tkivo između opisa i evokacije. Kritički je tekst, prema tome, vrlo često nešto između zapisnika i književnog svjedočanstva, između anamneze i dijagnoze, između tumačenja i vrednovanja. Kritičar, dakle, zavisno od krajnosti unutar kojih se formira, može biti, primjerice: kritičar-tehnolog, kritičar-literat, kritičar-esejist,

kritičar-znanstvenik i kritičar-filozof¹, odnosno, rečeno iz malo drukčijeg aspekta: kritičar profesionalac, kritičar od ukusa, akademski kritičar, kritičar-teoretik i kritičar-stvaralac.²

U takvom nabrajanju, ad hoc i bez reda, poslužili smo se dvjema sasvim udaljenim klasifikacijama; zajedničko im je jedino tanano razlikovanje prijelaznih oblika i ondje gdje bismo se mogli zadovoljiti poopćivanjima. A kad bismo htjeli sasvim pojednostavniti, svu bismo kritiku mogli svesti na dva osnovna tipa: na znanstvenu i na poetsku kritiku. Prva bi težila svođenju i svrstavanju svojega predmeta u neki unaprijed zadani sustav, a druga rekreiranju njegova djelovanja. Naravno, pitanje je nije li i takva podjela nemoguća. Jer, ako i jesmo kadri zamisliti »čistu« poetsku kritiku (kao nekakvog nabujalog nametnika što se ostvarenjem hrani ili kao nevjernu sjenu nekih u djelu sadržanih intencija), »čistu« znanstvenu kritiku gotovo je nemoguće utemeljiti. Sloboda znanstvene imaginacije, naime, nužno je ograničena činjeničnim stanjem, a predmet kritičke analize vrlo je teško svesti na činjenice. Slika i kip nesumnjivo imaju u sebi nešto faktično, ali to faktično, predmetno i tvarno samo djelomice ulaze u kritičko razmatranje — time se mogu baviti umjetnička pedagogija, teorija zaštite, povijest kolekcionarstva i sl., ali ne i umjetnička kritika, koju prvenstveno zanimaju prosudbe o djelu, načini njegova

¹

L. Aneschi, Critica, Filosofia, Fenomenologia, Il Verri 18/1964, Milano, str. 19.

²

T. S. Eliot, To criticize the Critic, Faber & Faber, London, 1965, str. 11—13.

primanja i odbijanja, njegov odjek. Ma kako to idealistički zvučalo, nemoguće je sastaviti čak i pregled tzv. umjetničkog života, koji bi se bazirao na samim djelima, jer i prividno bezlična kronika implicira neki sustav vrijednosti (barem time što neke pojave uvrštava, a druge isključuje) i ne može biti isključivo činjenična. Za kritiku, razumije se, to vrijedi mnogo više.

Akadska je tradicija težila objektivnosti i unutar stanoviti granica lako ju je zadovoljavala. Naime, postavila je čvrste kanone, pa nije bio problem odmjeriti koliko im se pojedino djelo približuje a koliko udaljuje. Ali ona zapravo nije ni postavljala pitanje vrijednosti — vrijednosti su bile unaprijed sadržane u predlošku i modelu (u-zoru ugledanja), a skala kvalitete bila je popunjena isključivo stupnjevima imitacije. Sasvim je drukčiji slučaj s modernom umjetnošću: slike više nisu usporedive s obzirom na neko zajedničko ishodište, a vrijednosti (uglavnom) zavise od intenziteta posebnosti. To se opet ne može mjeriti uspoređivanjem slika samih, nego analizom njihova efekta, izazova, doživljaja. Stoga možemo reći da se moderna umjetnost mnogo više od tradicionalne zbiva u samom gledaocu, da se uvelike na nj odnosi i od njega zavisi.

Subjektivistički karakter moderne umjetnosti — o čemu se, unatoč iznimkama, nije potrebno sporiti — nalazi svoj najprirodniji odjek u subjektivizmu moderne kritike. Dobra je kritika, poslušimo se Ragghiantijevom formulacijom,³ sposobnost što dubljeg ulaženja u djelatnu svijest umjetnika. To znači da kritičar također mora težiti smanjivanju razmaka između sebe i djela, izložiti se njegovu zračenju, otvoriti se intencijama za koje, možda, prethodno nije imao sluha i dopustiti da — kažimo tako — djelom bude obogaćen, pa i izmijenjen, kako bi mogao posvjedočiti njegov pravi prinos. Djelom-izazovom kritičar također sam sebe upoznaje, kao što sobom jedino može upoznati djelo — takva je dijalektička narav suvremene kritike.⁴ Kritički je čin, dakle, nužno introspektivan, te podrazumijeva stanovitu osobnu kušnju. Svakoje normativnosti (i formalizmu) usprkos suvremeni američki kritičar Max Kozloff zaključuje kako se bitni odnosi likovnoga umjetničkog djela ne nalaze u oblicima s njegove površine (tj. kompoziciji, ravnoteži, skladu i sl.), nego je temeljna relacija njihove sveukupnosti i mogućnosti gleda-

očeva primanja.⁵ Gledalac, tj. korisnik, tj. kritičar, otprve je uračunat.

Možda smo odveć lako poistovjetili kritičara s gledaocem, ali unatoč svemu kritički čin je nepotreban nije li izveden *sa strane* korisnika. Jedino se tako dokida zatvoreni krug »dobrih namjera« i djelo stavlja u zbiljski opticaj, ono kao subjekt biva sučeljeno s drugim subjektom, pa potom na neki način asimilirano ili poništeno. Paradoks o kritičaru, međutim, nije potpun jer on na stanovit način mora stati i *na stranu* djela, zaniijekati svoj odveć privatni i neobvezatni ton. Ali kako i koliko, odgovori se temeljito razlikuju prema tipu kritičke djelatnosti.

U romanskim jezicima pojam umjetničke kritike praktički se poklapa sa čitavim područjem pisanja o likovnim umjetnostima, bez obzira na to je li riječ o informativnim, interpretativnim ili atributivnim priložima, i nezavisno od dominantne estetičke ili povijesne usmjerenosti pisca. Pozovemo li se na poneku formulaciju talijanskih ili francuskih teoretičara, prividno ćemo uvećati zbrku, ali samo prividno jer pragmatičke distinkcije različitih tipova pisanja o umjetnosti ipak nisu dovoljne da ih razgraniče kao samostalne aktivnosti, a još manje da dokuju njihovu subjektivnu utemeljenost. Ako, dakle, kritika već toliko zavisi o onomu koji je piše, te ako osobno iskustvo, uvjereni smo, više vrijedi od razrađene metodologije, moramo se zapitati što je kritičar djelu i što je djelo kritičaru kad već tako za njim (da ne kažemo hekubinski) — ide.

Možda najponiznija formulacija tog odnosa bila bi da je kritičar pokusni kunić djela, ono mjesto kušnje gdje umjetnost najprije pokazuje utjecaj što će ga kasnije imati u društvu.⁶ Iako ta uspo- redba svodi kritičara na pasivnog primaoca, nije ipak sasvim nesretna po njega, jer ga čini nemimolaznim u vremensko-prostornoj rešetki postojanja djela. Korak dalje bila bi tvrdnja da je on glumac,⁷ izvođač na temelju očitano- g djela, s tim da osim razumljivo velikih razlika u očitovanju (nefiksiranog, odnosno samo naznačenog predloška, u najboljem slučaju »canavaccia«) postoje široki rubovi interpretacije, tj. »kreativne«

3

C. L. Ragghianti, *Ottica e rappresentazione*, u *Diario critico*, Neri Pozza, Venezia, 1957, str. 133.

4

M. Kozloff, *Renderings*, Studio Vista, London, 1970, str. 316.

5

Ibid. str. 305. Gotovo je identičan zaključak i suvremenog engleskog kritičara E. Lucie-Smitha: »Umjesto da se pitamo što se zbiva na slici, u slučaju moderne umjetnosti pravo bi pitanje bilo: Što se zbiva kod gledaoca?« (Thinking about art, Calder & Boyards, London, 1968, str. 17.)

6

M. Calvesi, *Le due avanguardie*, Laterza, Bari, 1971, knj. I, str. 44.

7

Ibid. str. 42—43.

ili — kako to Calvesi radije kaže — »projektivne« nadopune. S obzirom na široko prihvaćeno uvjerenje o znakovitosti likovnog sustava i njegove usporedivosti s verbalnim jezicima, sasvim je naravno misao da posrednik među njima bude zapravo tumač i prevodilac. Međutim, već je Jean Lorrain bio ustvrdio kako »prevodi u stihove« slike Gustava Moreaua;⁸ Souriau je, dosljedno stavu da su razne umjetnosti kao i razni jezici, svako iznalaženje odnosa među njima uspoređivao s prijevodom.⁹ Maltese je još određeniji kad (suprotstavljajući se donekle Molesu) kaže da slika može biti »prevođena« na reprodukciju u boji ali i u opis riječima, s tim da je gubitak pri tom usporediv sasvim s gubitkom pri prevođenju priče ili čak pisma s jednoga jezika na drugi.¹⁰

Ali Francastel, prihvaćajući inače nužnost proučavanja slikarstva kao sustava znakova,¹¹ logično upozorava kako se razine artikulacije u likovnoj umjetnosti nipošto ne podudaraju s onima što obilježavaju lingvističke i verbalne djelatnosti,¹² te braneći autonomiju oličavanja s posebnom odlučnošću odbacuje zahtjeve da se likovno djelo jednostavno svede na dubletu verbalnog oblika.¹³ Doista, kako prevoditi bez dogovorenih kodova ili »rječnika«, kako se odmaknuti od najopćenitijih suglasja prema određenijim značenjima, čime ograničiti *licentiam traductoris*. Od zgodne usporedbe, čini se, nema pravog prijelaza na praksu; umjesto prevođenja imamo u najboljem slučaju gonetanje znakova i tumačenje prema indicijama, bez čvrstih a pogotovo bez jednoznačnih referenci. Jer, kako kaže Foucault, »odnos jezika i slike je beskraj... Jezik i slika nesvodljivi su jedno na drugo: uzalud je ponavljati što se vidi, jer ono što se vidi ne prebiva nikad u onome što se kaže, i uzalud je pokušavati na slikama prikazati metafore i usporedbe koje upravo izgovaramo, jer mje-

sto na kojemu one blistaju ne otkrivaju oči nego ga definiraju sintaktičke sukcesije».¹⁴ Ali sam Foucault upućuje nas na način kako da dokinemo tu aporiju, kako da se uopće postavimo između naslikanog i izgovorenog. Naime, »ako želimo održati otvorenim odnos između jezika i vidljivog, ako želimo govoriti ne usprkos nego počevši od njihove netrpeljivosti, tako da ostanemo bliski i jednom i drugom, onda moramo izbrisati vlastita imena i održati se u beskraju našeg zadatka. Možda će pomoću toga sivog, anonimnog, uvijek brižljivo odabranog i ponavljanog jezika slikarstvo, malo-pomalo, razbuktati napokon svoj sjaj.«¹⁵ Način o kojem Foucault govori ne može biti drugo nego književno svjedočanstvo, a »brižljivo odabrani i ponavljani jezik« neće valjda biti verbalni ekvivalent, ali jamačno jest njegova relevantna transpozicija.

Naime, pisanje o likovnim umjetnostima pretpostavlja isti individualni ulog kao i pisanje o životu, o drugim osobama ili, recimo, o sudbini brodolomaca. Umjetnost je također, kažimo to s Greenbergom, isključivo stvar iskustva, a ne načela,¹⁶ pa je ne možemo svesti na logičke ili moralne funkcije. Kant je zadužio naše, moderno poimanje umjetnosti prije svega time što je odbacio stare mentalne konstrukcije, i kritizirao samu kritiku zbog neadekvatnih sredstava i apriorizama. Kritika, dakle, može biti samo iskaz o iskustvu, a ne nadomjestak za to isto iskustvo.¹⁷ Stoga nije grijeh ni kad je emotivno obilježena — štoviše, mnoga značajna kritička opredjeljenja sasvim su svjesno pristrana i afektivna, a — znamo — uklanjati se emocijama znači opet voditi računa o njima i čak ih s mjerom naglašavati. Jer nema kritike od samih osjećaja, kao što nema ni umjetnosti iz same osjetljivosti. Pitanje je samo kako to iskustvo integralno izraziti, kako neprekidno traženje, zahtjev za kretanjem, rastom i promjenom¹⁸ pretvoriti u djelovanje. Usprkos velikim i opravdanim rezervama prema »lijepom« pisanju Kozloff napokon dopušta da je funkcija kritike u traženju »simboličkog ekvivalenta«, a time je nužno približuje umjetnosti pisanja, odnosno književnosti.¹⁹

⁸ L. Hauteceur, *Littérature et peinture en France du XVII au XX siècle*, Armand Colin, Paris 1963², str. 199.

⁹ E. Surio, *Odnos među umjetnostima* (prev. M. Jovanović), Svjetlost, Sarajevo, 1958, str. 15—16.

¹⁰ C. Maltese, *Semiologia del messaggio oggettuale*, Mursia, Milano, 1970, str. 43.

¹¹ P. Francastel, *Peinture et société*, Gallimard, Paris, 1965², str. 8.

¹² P. Francastel, *Studije iz sociologije umjetnosti* (prev. B. Gagro), Nolit, Beograd, 1974, str. 41.

¹³ Ibid. str. 61.

¹⁴ M. Fuko, *Reči i stvari* (prev. N. Kovač), Nolit, Beograd, 1971, str. 77.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ C. Greenberg, *Art & Culture*, Thames & Hudson, London, 1973², str. 133.

¹⁷ M. Kozloff, op. cit. str. 10.

¹⁸ E. Lucie-Smith, op. cit. str. 28.

¹⁹ M. Kozloff, op. cit. str. 334.

Poslužili smo se pri raspravljanju brojnim citatima, ne radi podrške autoriteta nego radi toga da potvrdimo kako sasvim različiti zahtjevi prema kritici i različite »poetike« kritičkog postupka ne mogu mimoći književnu utemeljenost teksta, te kako samoosvješćivanje kritike nužno ukazuje na potrebu stvaralačke verbalne imaginacije. Do sličnog zaključka dolazi i Herbert Read, kritičar moderne umjetnosti s iznimno velikim ugledom (tako da ga poistovjećuju s modernim kritičarom uopće). U svojim uvodnim opaskama o »umjetnosti kritike« (!) postulira kritičarev zadatak kao ekstrahiranje likovnih simbola i njihovo prevođenje, ako ne na intelektualne pojmove onda (barem) na pjesničke metafore.²⁰ Vlastito pisanje Read određuje kao težnju prema »novoj proznoj formi: ne toliko ambicioznoj kao što je pjesma u prozi, ali sustavu kojem neće nedostajati ljupkosti a omogućit će pristup umjetničkom djelu«.²¹

Pravi tvorac moderne kritike, Baudelaire sam, izrazio je to žesće od svih ostalih: »najbolja je kritika zabavna i pjesnička... odražena po inteligentnu i osjetljivu duhu. Tako bi najbolji prikaz slike mogao biti i sonet ili elegija.«²² *Quod licet*, dakako, jer je to uvjerenje imalo isto toliko štetnih koliko i plodnih posljedica. S jedne su strane učestale isprazne varijacije na opća mjesta estetičkih teorija, pisane uzdignutim stilom i prepune patetičnih usporedbi s »nebeskim i zemaljskim«, a s druge su ohrabreni pokušaji pristupa umjetnosti bez teške i nepotrebne aparature isključivo zanatskih znanja (i odgovarajućih predrasuda).

Suprotnosti su uvećale broj mogućih ili prihvatljivih rješenja. S pravom je Delacroix mogao zamjeriti Gautieru: »On uzme jednu sliku, opisuje je na svoj način, sam pravi sliku koja je divna, ali ne piše pravu kritiku«,²³ kao što je Gauguin, inače nesklon kritičko-literarnim »elukubracijama«, vjerojatno s razlogom pohvalio Auriera da

»kao pjesnik objašnjava umjetničko djelo«.²⁴ Naime, načelno zadovoljstvo ili nezadovoljstvo kritikom zavisi i od toga što se od nje zahtijeva i na kojem se sloju želi s njom nastaviti razgovor o povodu, a ničemu ne služi pobijati Auriera Gautierom ili obratno. Ukoliko se kritika mora strogo, čak pasivno držati svoga poticaja, neće moći rekreirati zbiljske dimenzije djela, a ukoliko se odveć udalji od njegovih vanjskih crta, neće se više odnositi ni na kakav pojedinačni slučaj. Nije dobro da je kritika sasvim podložna svojem objektu, tako reći *ancilla picturae sculpturaeque*, niti je po analiziranog umjetnika povoljno da mu se kritičar nametne svom težinom svoje osobnosti, kao *artifex artificii additus*.

Za američkog teoretičara Cartera Radcliffa umjetnička je kritika sasvim izravno fikcija, izmišljanje (fiction), a kritičar je po njemu ponajprije *retoričar*, bliži pjesniku i romanopiscu nego pravniku, znanstveniku ili logičaru.²⁵ Cinično zaključujući, verbalna bi vještina u tom poslu, često vrlo bliskom reklamiranju ili licitiranju, pretezala nad snagom argumenata. Radikalni književnosni pristup likovnoj kritici zastupao je i slavni talijanski kritičar Roberto Longhi. U gotovo programatskom spisu »Prijedlozi za umjetničku kritiku«²⁶ on određuje tu djelatnost prvenstveno kao »otklon od doktrinarnih ograničenja«, te stoga kritiku, a potom i povijest umjetnosti, svrstava »ako ne baš u krilo pjesništva, svakako u srce književne djelatnosti«. Nije mu teško pozvati se na slavne pretke, od Dantea do Vasarija i Boschinija, ili na Ruskina i Patera, a primjeri su osobito učestali u francuskoj kulturnoj tradiciji devetnaestog i dvadesetog stoljeća. Od kritike Longhi traži da se približi, »prisloni uz« djelo, da dade njegov neposredni, govorni odraz, odnosno »verbalni ekvivalent«, jer slijedi Valeryjevo uvjerenje kako »sve umjetnosti žive od riječi. Svako djelo zahtijeva da mu se odgovori, pa je književnost (pisana ili nenapisana, neposredno ili promišljeno) neodvojiva od onoga što čovjeka tjera na stvaranje«.²⁷ Kao suvereni

²⁰ H. Read, *The Tenth Muse*, Routledge & Kegan, London, 1957, str. 16.

²¹ H. Read, *The Critic's Choice*, u *A Letter to a Young Painter*, Thames & Hudson, London, 1962, str. 67.

²² Ch. Baudelaire, *Likovne kritike* (prev. D. Robić), Mladost, Zagreb, 1955, str. 11. Iz bodlerovskog stava povlači historičarske zaključke E. Faure: »Ne mogu zamisliti povijest umjetnosti koja ne bi bila poetska transpozicija likovne poeme, koju je ljudski rod stvorio — transpozicija ne baš najtočnija, ali najživlja što je moguće« (prema D. Grlić, *Umjetnost i filozofija*, Mladost, Zagreb, 1965, str. 67).

²³ L. Venturi, *Istorija umetničke kritike*, Kultura, Beograd, 1963, str. 251.

²⁴ L. Hauteceur, op. cit., str. 227.

²⁵ C. Radcliff, *Art criticism: other minds — other eyes*, Art International, Lugano, 12/1974, str. 53.

²⁶ Objavljeno na uvodnom mjestu prvog broja časopisa *Paragone*, što ga je Longhi pokrenuo siječnja 1950. godine (prema G. Coni, Roberto Longhi, *Accademia nazionale dei Lincei*, Roma, 1973, str. 9).

²⁷ C. L. Ragghianti, *Profilo della critica d'arte*, Vallecchi, Firenze, 1973,² str. 204—5.

znalac likovnih umjetnosti, suptilni pratilac općih tokova slikarstva i pouzdani prosuđivač sasvim osobnih crta pojedinih umjetnika, Longhi je mogao sebi dopustiti luksuz da izazovno i manifestativno »previđi« važnost odgovarajuće sprema i pripreme za kritičko-povjesnički rad, te da pomalo koketno naglasi isključivo potrebu evokativne moći. Ali ono što je on uspijevao u vlastitoj osobi povezati raspadalo se kod slijepih pratilaca u sasvim neodređenu materiju lirskih izljeva i preuzetnih opisa. Nije stoga čudno da su baš u Italiji više puta uslijedile žestoke reakcije protiv »profanih« umjetničkih kritičara, neopremljenih sankcioniranim »žargonom« kritike i povijesti, te da se i inače često mimoilazi prinos književnih stvaralaca razumijevanju umjetničkih djela. Pisci su, naime, slikarstvu znali pristupiti prvenstveno kao stvaralačkoj aktivnosti, zainteresirani više problemima kreacije i imaginacije nego tehničke izvedbe. Projicirajući na slike i kipove najčešće vlastita traženja i shvaćanja znali su katkad iznevjeriti neke specifične zahtjeve likovnih umjetnika, ali su uspostavljali paralelizme i uzvisivali svoje kolege po kistu i dlijetu do demijurških visina, od čega su likovne umjetnosti nesumnjivo imale društvenih koristi i širi odjek. Učinili su to u potrazi za vlastitim izvorima, u traženju svojega odraza u drukčijem ogledalu, znatizeljni za znakove vremena i njegove »objektivnije« manifestacije. Pri tom su, međutim, fiksirali nemimoilazna iskustva. Kad je umjetnička kritika djelo stvaralaca — kaže sasvim ispravno Pierre Daix²⁸ — ona je u vezi s prethodnicom umjetnosti; tada je u neprekidnoj suprotnosti s nekomunikativnošću i s ideološkim sljepilom, a njezino sudjelovanje u stvaralaštvu postaje teoretskom činjenicom. Uostalom, nije li čak i Croce istaknuo da najvredniju misao o umjetnosti u tijeku prošloga stoljeća treba tražiti ne kod filozofa i estetičara nego kod književnih i likovnih kritičara, kao što su Balzac, Flaubert, De Sanctis i Pater, i slični.²⁹

Nabrojili smo niz razloga i niz opredjeljenja za književnosni karakter likovne kritike: ona bi, dakle, najopćenitije rečeno, trebalo da bude književnost o likovnim umjetnostima, ograničena tematski (i metodološki) kao poseban književni žanr ili kao svojevrsna »primijenjena« književnost. Bez obzira na nužnu simbiozu likovnih i spisateljskih iskustava, ona nije nikakav hibrid između pisanja i slikanja, jer se ostvaruje (odnosno, ne ostvaruje) isključivo kao umjetnost riječi.

Ne namjeravamo na ovom mjestu navoditi motive i opredjeljenja što osporavaju da likovna kritika pripada književnosti. Podsjetit ćemo, međutim, na poznati stav Susan Sontag protiv interpretacije,³⁰ jer interpretacija navodno osiromašuje umjetničko djelo, svodi ga na »značenje« i otupljuje njegovu »prodornost«, čineći ga samo upotrebljivim i prilagođenim. Još veće rezerve u odnosu na »značenjsku« kritiku (o čemu smo nešto govorili u prethodnom poglavlju) leitmotiv su čitavoga teoretskog djelovanja talijanskog povjesničara umjetnosti Cesare Brandija: traženjem izdvojenog smisla lišavamo djelo njegove sasvim posebne »nazočnosti« (astanza), nesvodive na kategorije iz drugih područja, posebno na one najraširenije — lingvističke.³¹ Oba su stava reakcija na prevladavajući subjektivizam moderne kritike, koji je neumjerenim širenjem počeo otežavati i onemogućivati djelima moderne umjetnosti da se iskažu i nametnu kao zbiljski subjekt. U tom je smislu bilo i pokušaja da se prekinu sve spone sa samozvanim tumačima; mladi talijanski kritičar Germano Celant proklamirao je (ni više ni manje nego) »akritičnu kritiku«.³² Kritika bi, prema njemu, morala odbaciti svoju masku, proglasiti se brbljavicom, pljač-kašicom i samovladaricom te samu sebe poništiti u činjeničnom, a vratiti umjetnosti osvojena područja, odnosno, svesti se na čuvanje tragova i dokumentacije. Radikalnost takvog zahtjeva nužno nas vodi izvan pisanja uopće (na fizičko skupljanje podataka), jer, ostanemo li pri bilo kakvoj pismenoj aktivnosti, iluzija je vjerovati da ona može biti objektivna i »neutralna«, a da je ne vodi pokret onoga koji je ispisuje.

Kad bi postojala mogućnost »nultog stupnja pisanja«, pisanja neopterećenog afektivnim svojstvima i gdje bi riječ imala uvijek istu, jednoznačnu vrijednost, mogla bi se i likovna kritika zasnovati sasvim izvan književnog okrilja i tradicije. Nema sumnje da su takvom »formularnom« izričaju težili mnogi, inzistirajući na provjerljivosti tvrdnji radije negoli na uvjerljivosti izlaganja. Ali ne vidimo mogućnost bilo kakva dogovora o strogim značenjima pojmova na ovom području, izvan okvira striktno »tehničke« uporabe, a ne čini nam se da je riječ samo o privremenom, »prijelaznom raz-

28

P. Daix, *L'aveuglement devant la peinture*, Gallimard, Paris, 1971, str. 244.

29

B. Croce, *Estetica in nuce*, Laterza, Bari, 1954,³ str. 52.

30

Prema M. Kozloff, op. cit, str. 307.

31

C. Brandi, *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino, 1974, passim.

32

G. Celant, *Za akritičnu kritiku* (prev. Ž. Čorak), *Novine Galerije SC*, Zagreb, 24/1970.

doblju kad se jezik kritike još postupno razvija» — kako pomalo optimistički očekuje Herbert Read,³³ te da će teškoće biti umanjene primjerenom općeprihvaćenom terminologijom. Naprotiv, čini se da je »istočni grijeh« likovne kritike njezina povezanost s književnošću i humanističkim disciplinama, zbog čega i ne može razviti neku sasvim autonomnu nomenklaturu, da ne govorimo o posebnoj, apartnoj sintaksi. Moramo prihvatiti kao ispravan zaključak Tullija de Maura, iako se možda ne temelji na sasvim reprezentativnim uzorcima, to jest, da je »cjelina riječi kojima se likovna kritika služi daleko od toga da bude organički kompleks jednoznačnih pojmova«, te da među riječima prevladavaju »ne-tehnički pojmovi, uglavnom općenite estetičko-kritičke naravi«.³⁴

Ako je već osuđena da često lebdi u »limbu«, odnosno da boravi u predvorju umjetnosti (ukoliko se ne iskupi književnom izrazitošću), kritika je nastojala razviti barem obrambeni mehanizam naspram ponora krajnje općenitosti, paklene napasti sveznačenja. Disciplina »opisa« trebalo bi da bude korektiv proizvoljnih ekskurza, polazište i utočište svake analize. Međutim, od brojnih antiknih retoričkih *ekfrasisa* (poput Vergilijeva opisa Enejina štita), preko Diderotovih *salona* do samog Baudelairea primjeri nisu nimalo ohrabrujući za egzaktnost postupka. Štoviše, koliko je slobodniji bio pisac u odnosu na opisani predmet, toliko je življiji i nazočniji njegov tekst. Primjerena je tvrdnja Ezre Pounda kako je odnos opisa prema evokaciji analogan nepremostivu ponoru koji dijeli talent od genijalnosti,³⁵ što, dakako, ne znači da većina pokušaja evokacije ne završava u pravoj slijepoj ulici, dok pojedini opisi, rađeni s mjerom i — kako bi rekao Read — »umjesnom strašću«, zadržavaju stanovito neporecivo značenje.

Pošto smo koliko je najviše moguće relativizirali neke od osnovnih kategorija kritike, te samu kritiku svjesno podvrgnuli literarnoj praksi, red bi bio da makar pragmatički polariziramo neke krajnosti, oko kojih bi se mogla okupiti te donekle razgraničiti i rasporediti goleme pismena djelatnost o likovnim umjetnostima. Pojmovi znanstvene i pjesničke kritike nisu nam se činili najpogodnijima za takvu svrhu, kao što ne vidimo ni jasnu demarkacionu liniju između »reprezentativnog« i »prezentativnog« jezika. Talijanski lingvist Giaco-

mo Devoto predlaže četvoročlanu podjelu jezika na različite govore (*linguaggio*): obični, književni, tehnički i znanstveni, a već spomenuti filozof Galvano della Volpe zadovoljava se tročlanom: svakodnevni, književni i znanstveni govor. Mladi zagrebački lingvist, Alojzije Prosoli, nastoji egzaktno dokazati postojanje četiriju posebnih stilova: književno-umjetnički, znanstveni, znanstveno-popularni i publicistički.³⁶ Njegova statistička argumentacija temelji se na shvaćanju o različitim količinama informacije i otpora kod pojedinih stilova, što može biti vrlo indikativno ali nije dovoljno za naše potrebe. Preostaje nam samo podjela s obzirom na intenciju i funkciju, mimo stila, jezika ili »govora«. Budući da ne vjerujemo u mogućnost »čistoga« znanstvenog izraza u likovnoj kritici, i tehničke i »svakodnevne« sastojke kritičkog stila lako nam je sumirati pod opći pojam književnosti.³⁷

Ne dvojimo, međutim, u dobre namjere mnogih kritičara vođenih željom i ambicijom (i potrebom) da zasnuju znanstveno fundiranu i neliterarnu kritiku. Stoga, bez obzira na rezultat, pod kritiku u užem smislu možemo svrstati sve one spise koji se bave prostornim i vremenskim koordinatama djela i koji ga nastoje sagledati u nizu s ostalim sličnim ili istovrsnim djelima. S druge strane, pisanje o likovnoj umjetnosti smatrat ćemo književnošću u užem smislu kad ne sudjeluje u ulančavanju stilske ili kronološke poretke, nego govori o djelu s obzirom na — kako bi rekli strukturalisti — povezanost sa svijetom ljudskih značenja uopće. Najbližu paralelu ovome našem pokušaju razlikovanja pruža nam Roland Barthes u svojem »Système de la Mode«. Govoreći o opisima odjeće ustanovio je kako oni ističu ne samo temeljne crte stanovitog odjevnog predmeta (oblik, materijal, boju), nego i njegove »psihološke« karakteristike i prigodnu upotrebljivost (tj. odgovara li ozbiljnom, vedrom, mladenačkom liku ili raspoloženju i sl., te je li namijenjen večernjem izlasku, izletu, odlasku na tržnicu i sl.). Stoga je zamislio dvije temeljne relacije značenja: na jednoj bi strani bio odnos: odjeća — moda, a na drugoj: odjeća — svijet (le vetement — la mode, le vetement — le

³³ H. Read, op. cit. (20), str. 26.

³⁴ T. de Mauro, *Il linguaggio della critica d'arte*, Vallecchi, Firenze, 1965, str. 35.

³⁵ Prema P. Jones, *The Imagist Poetry*, Penguin books, Harmondsworth, 1972, str. 31.

³⁶

A. Prosoli, O mogućnosti iscrpljenja informacije nekih stilova, *Umjetnost riječi*, Zagreb, 1/1974, str. 41—57. Zanimljivo je, u ovom kontekstu, da autor kao primjer znanstvenog stila uzima Dragojevićev tekst o Kinertu, a kao primjer znanstveno-popularnog Peićev tekst o istom slikaru.

³⁷

»Utopija je vjerovati da se diskusijom može postići suglasnost o značenju kritičkih pojmova... Ne smijemo fiksirati gramatiku, nego moramo uspostaviti kritički 'govor' (*linguaggio*), a on se oblikuje govorenjem« (G. C. Argan, *Essenza, funzione e strumenti della critica d'arte*, Marcatrè, 34—36/1967).

monde).³⁸ Primijenimo li to na naše područje, lako je pretpostaviti dva posebna tipa očitavanja smisla likovne umjetnine: pri prvom bi prevladavali tzv. »formalni« elementi i kategorije stila (bilo individualnog, bilo »stila vremena«), budući da i stil, poput mode, ovisi o međusobnoj zamjenljivosti pojedinih oblika; u drugom bi tipu došli do izražaja različiti načini gledanja i »trošenja« umjetnine, sa slobodom asocijacija koja ne vodi nimalo računa o usporedivosti nego izolirano djelo stavlja u središte subjektivnih opservacija, te najčešće dovodi u (proizvoljnu) vezu sa stanjima i raspoloženjima.

Nije ipak moguće lako razdvojiti ta dva tipa, jer ili se jedan ispomaže drugim ili se drugi poziva na prvoga. Čak i u romanima sa sasvim fiktivnim osobama i izmišljenim likovnim djelima ima izrazitih stilsko-analitičkih crta, a prikazi i predgovori pojedinih izložaba još su rjeđe oslobođeni poetskih evazija. Uostalom, zašto bi i postojale sasvim izolirane i nemiješane reakcije iskusna promatrača i refleksi neupućena gledaoca, kad nema takvog iskustva u umjetnosti koje bi moglo neutralizirati zbiljsku novinu dotad neviđenog djela. Vrijednost književnog svjedočanstva o likovnim umjetnostima i jest najviše u tome što nije ograničeno nekom rigoroznom metodologijom, nego se putem njega oglašava i obični, »profani« gledalac, nestručnjak i diletant, kojemu je umjetničko djelo također (a možda i ponajprije) upu-

ćeno. Među kipove i slike pisac dolazi iz redova »čitalaca« (»Kada pisac razmatra slikarstvo i slikare, on je otprilike u poziciji čitalaca prema piscu.«³⁹), nenaoružan toliko znanjima koliko dobrom voljom da svjedoči što je i kako primio. Razumljivo je da pri tom, u svom »amaterizmu«, lako upada u neizbježne pogreške i tipične *qui pro quo*, upravo smiješne zadržim znalcima.

Da »književni« udio i odjek ima ipak stanovito značenje u primanju likovnih umjetnosti, mogla je prihvatiti i shvatiti isključivo suvremena kritika, kritika što se bitnije temelji na sudjelovanju i praćenju nego na izricanju sudova s nedodirljivih estetičkih visina (upravo stoga što ne raspolaže normativnim sankcijama, niti može raspolagati općeprihvaćenim zakonima ljepote, izražajnosti i sl.). Kritika, međutim, mora stvarati vrijednosti, makar i *ex silentio*, samim opredjeljivanjem za neka a ne za druga ostvarenja i poetike.⁴⁰ Prisiljeni smo, stoga, dogovoriti se da je kreativni prostor kritike, u užem smislu, određen vlastitim povijesnim shvaćanjem sadašnjeg trenutka, i da je njezin pravi zadatak pružiti modele upotrebe umjetnosti, i to ne kao priprema neke buduće povijesti nego kao povijesna svijest na djelu.⁴¹ Bilo da kritika kreće od širokih estetičkih načela ili u njih uvire, bilo da je snažnije ukorijenjena u subjektivnu percepciju ili nastoji kazivati *a parte obiecti*, svoj legitimitet mora potvrditi odnosom prema povijesti, i to prema povijesti vlastite discipline i prema povijesti predmeta kojim se bavi.

³⁹

M. Merlo Ponti, *Oko i duh* (prev. E. Mićunović), Zodijak, Beograd, 1968, str. 80.

⁴⁰

»Svaki kritički čin je čin izbora, svaki čin izbora implicira vrednovanje« (G. C. Argan, *Critica in atto*, Atti del Convegno, Palazzo Taverna, Roma 1973, str. 14.

⁴¹

Na tragu Venturijeva poimanja nedjeljivosti estetike, povijesti umjetnosti i kritike, dijalektičku spregu povijesti i kritike najodređenije je formulirao G. C. Argan u tekstu predavanja *L'arte, la critica e la storia*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 1971, str. 3—10. Mogućnost uspostavljanja specifične kritičke terminologije sam je Venturi također dovodio u strogu zavisnost od povijesnog shvaćanja (prema J. P. Hodin, *Giudizio creativo della moderna critica d'arte*, Marcatrè, 34—36/1967, str. 15).

³⁸

R. Barthes, *Système de la Mode*, ed. du Seuil, Paris, 1967, str. 30—33.