

# РАЗГЛЕДИ

**АЛЕКСАНДАР АЛЕКСИЕВ:** РЕВОЛУЦИОНЕРОТ, ПАТРИОТОТ И  
ПОЕТОТ НИКОЛА ВАПЦАРОВ (1909-1942)

**ВЛАДИМИР КОСТОВ:** РАСТУРАЊЕ НА МАГИЈАТА

**ЈОВАН СТРЕЗОВСКИ:** ДЕВЕТ ПЕСНИ

**ИВИЦА ЦЕПАРОВСКИ:** ПРОЛЕГОМЕНА КОН ГРАМШИЕВАТА

ФИЛОЗОФИЈА НА ПРАКТИКАТА

**КРСТЕ ЧАЧАНСКИ:** КОСТАДИНКА

**ГОРАН БАБИК:** КАКО СЕ УЧИ ЉУБОВТА

**БРАНКА НИКОЛИК:** ХОРОВИ КОМПНИРАНИ НА ТЕКСТОВИ ОД  
ПЕСНИ НА КОЧО РАЦИН

**ИВАН ИВАНОВСКИ:** ОТКРИВАЊА (I)

простори на зборот

**ОДИСЕАС ЕЛИТИС:** ПЕТ ПЕСНИ

**ПАСКАЛ ГИЛЕВСКИ:** ТРИУМФОТ НА ОДИСЕАС ЕЛИТИС

сведоштва

**МАНОЛ ПАНДЕВСКИ:** НАЦИОНАЛНОТО ПРАШАЊЕ ВО  
МАКЕДОНСКОТО РЕВОЛУЦИОНЕРНО ОСЛОБОДИТЕЛНО  
ДВИЖЕЊЕ ОД КРАЈОТ НА XIX И ПОЧЕТОКОТ НА XX ВЕК

преведен есеј

**КВЕНТИН БЕЛ:** КРИТИЧАРОТ НА УМЕТНОСТА И ИСТОРИЧАРОТ  
НА УМЕТНОСТА

критички фрагменти

**КАТИЦА КУЛАВКОВА:** ПОИМОТ И ПОЕЗИЈАТА

**ЦВЕТАН ГРОЗДАНОВ:** СРЕДНОВЕКОВНИОТ ЖИВОПИС ОД

МАКЕДОНИЈА ВО СТУДИЈАТА НА ВОИСЛАВ Ј. ГУРИК ЗА

ВИЗАНТИСКИТЕ ФРЕСКИ ВО ЈУГОСЛАВИЈА

**ЛИЛЈАНА НЕДЕЛКОВСКА:** ЛАЗАР ЛИЧЕНОСКИ

**ТРАЈАН ВИТЛАРСКИ:** СТИЛСКАТА СИНТЕЗА И ПРАГМАТИЧНАТА

НАСОЧЕНОСТ ВО ТВОРЕШТВОТО НА МАКЕДОНСКИОТ

МОНУМЕНТАЛИСТ БОРКО ЛАЗЕСКИ

**ВЛАДИМИР ВЕЛИЧКОВСКИ:** ЦРТЕЖОТ ВО МАКЕДОНИЈА, 1979Г.

**МИРОСЛАВ МУШИК:** МЕТАЛОТ И СТАКЛОТО НА ТОМЕ

АНДРЕЕВСКИ

**НАСО БЕЌАРОВСКИ:** БИБЛИОГРАФИЈА НА МАКЕДОНСКАТА  
ЛИКОВНА УМЕТНОСТ



# РАЗГЛЕДИ

СПИСАНИЕ ЗА  
ЛИТЕРАТУРА УМЕТНОСТ  
И КУЛТУРА

## Уредуваат

Драган БОЈАЦИЕВ, Благоја ИВАНОВ (главен и одговорен уредник), Србо ИВАНОВСКИ, Данило КОЦЕВСКИ (заменик главен уредник) и Борис ПЕТКОВСКИ

## Издавачки совет

Димитар СОЛЕВ (претседател), Томе АНДРЕЕВСКИ, Цветан ГРОЗДАНОВ, Љупчо ДИМИТРОВСКИ, ВУКОСАВА ДОНЕВА, Љубомир ЈАКИМОВСКИ, РИСТО КАЛЧЕВСКИ, Матеја МАТЕВСКИ, Димче НИКОЛЕСКИ, Божидар НАСТЕВ, Михаил РЕНЦОВ,

Веле СМИЛЕВСКИ, ДУШАН ТОМОВСКИ Милан

ФИРФОВ Стево ЦРВЕНКОВСКИ и Вера ЧЕЈКОВСКА

лектор: Димче Биљановски

коректор: Бранислав Грковски

Излегувањето на списанието е овозможено од материјалната поддршка на Републичката заедница за културата.

---

## Редакција и администрација

91000 Скопје ул. „Иво Рибар-Лола“ бб (поранешна зграда на Ложилница, спроти фабриката „Алумина“) тел.: 226-965

Пошт. фах 345, чековна сметка бр. 40100-678-7246

Годишна претплата 200,00 дин., полугодишна 100,00 дин.,

одделен број 20,00 дин., двоброј 40,00 дин. Годишна

претплата за странство 400,00 дин., полугодишна 200,00

дин. одделен број 40,00 дин., двоброј 80,00 дин.

Редактирањето на бројот заклучено на 20.02.80 год.

Ракописите не се враќаат

Печатено во РО НИП „Нова Македонија“,

ООЗТ Печатница – Скопје

Тираж: 1000 примероци

## КРИТИЧАРОТ НА УМЕТНОСТА И ИСТОРИЧАРОТ НА УМЕТНОСТА\*

Ќе започнам со цитат од Лесли Стефен. Тој го опишува ефектот кој врз него го остави првиот том на „Модерни Сликари“, во времето кога тој беше млад студент во Кембриџ.

„Луѓето што ја делеа рамнодушност кон уметноста на оние темни години (јас можам да посочам еден), беа одеднаш фасцинирани, и увидоа, со вчудовидување, дека тие знаат книга за сликите речиси наизуст. Тие не го предвидоа денот кога конформата индиферентност кон уметничките проблеми, наместо нормална и почитувана, би била бедна и речиси криминална.“<sup>1</sup>

Стефен пишувајќи на крајот на векот, крикнува слично на полусериозен *сгi de соеиг*, зашто во тоа време литературата за уметноста стануваше огромна и, како што некој може да верува, од негов аспект, угнетуачка. И сепак тоа беше само почеток; нашето време ја создаде сликата, на вчудовидувачки начин достапна и секаде присутна, и литературата, или можеби би требало да се каже ширењето, за визуелните уметности достигна речиси застрашувачки размери. Додека масичките за кафе на богатите стенкаа под тежината на сјајните копии – или барем од тоа што се подразбира под копии – ние другите сме презаситени со речиси еднакво сјајно и дури уште за позбунувачко количество џебни книги и неделни прилози, а да не зборуваме за културните понуди на киното и каледоскопот. Ако „конформата индиферентност кон уметничките про-

\* Ова предавање за Лесли Стефен било одржано на Универзитетот во Кембриџ на 26 ноември 1973

<sup>1</sup> Студии на еден Биограф (Лондон 1902, том III, стр. 87

блеми“ беше „бедна и речиси криминална“ на почетокот на столетието, денес е речиси невозможна, дури и во Кембриџ.

Но, додека литературата за уметноста, издавачки дефинирано – бумира, во еден поглед таа претрпе загуба. Во последните двесте години обично имаше некоја важна фигура која дејствуваше како цензор и апологичар на современата сцена, еден Дидро, Бодлер, Раскин или еден Роџер Фреј. Кој од нашите живи автори ја игра таа важна роџа? Кое име паѓа на ум? Јас би сугерирал дека ниту едно име навистина не отскокнува: последниот од нашите силно влијателни критичари беше Сер Херберт Рид и од неговата смрт, без обзир што поседува модерната уметност, таа нема пророк.

Ова не треба да значи дека естетските пророци се неминовно пожелни, ниту дека нема некои мошне совесни и крајно перцептивни критичари што работат денес; со оглед на фактот дека јас, за две недели, ја излагам својата работа во лондонската трговска галерија (декември 1973-јануари 1974), би било лудо тоа да се негира. Но верувам, вистина е дека без оглед што ќе се случи, ние немаме голем брамин на сегашната уметност и верувам дека овој недостаток може да биде поврзан со она што јас го гледам како одредено слабеење на улогата на уметничкиот критичар, одредено распаѓање на оваа област на литературата. Тоа е тенденција што ме растажува и чии причини сакам да се обидам да ги разгледам. Верувам дека тоа се јавува од недоразбирањето околу соодветните функции на критиката, и оваа конфузија на целта ќе биде моја тема. Најпрвин, сметам дека би требало бегло да разгледам две важни околности што ја прават работата на уметничкиот критичар посебно тешка денес.

Како прво мора да се признае дека самиот карактер на модерната уметност ја отежнува критичката дискусија. Во текот на изминатите 60 години, од уводот на комплетно апстрактното сликарство, визуелните уметности сè повеќе се отуѓуваа од литературата (почетоците на овој процес можеме да ги следиме мошне порано), како резултат на тоа уметноста стануваше сè повеќе неопислива. Секојдневната тема и разбирливата случка престанаа да ги интересираат сликарите и скулпторите. Критичарот е повикан да проценува врамен правоаголник од чист тапет, пластична сапунерка која личи на кој било производ од истата фабрика но посветена од допирот на скапи раце, ритуалното погубување на жива златна риба на

електричен стол. Задачата не е лесна но е извршена, само мошне често со помош на важни зборови но речиси наполно бесмислен вербализам. Ова, сепак, не ми изгледа како основна тешкотија; отсекогаш имало критичари кои беа готови да зборуваат глупости за уметноста. Можеби, во денешната ситуација искушението да се прави тоа е прилично поголемо.

Многу поважна тешкотија се јавува од фактот што ширењето на сликата, за што веќе зборува, во голема мера ја измени функцијата на критичарот. Критичарот е, во извесна смисла, заменет од фотографот. Порано, важен дел од неговата работа беше прикажувањето на публиката-низ медиумот на литературата-работи што всушност, таа не можеше да ги види. Уметничката критика, лишена од соодветни илустрации, беше особен и мошне исцрпувачки литературен обид во кој авторот мораше да ја оживи претставата за она за кое сакаше да зборува. Во такви услови уметничкиот критичар се наоѓаше во енормно незгодна положба во споредба со литературниот критичар, зашто не можеше никогаш да ги поткрепи своите аргументи со нешто слично на позитивен потврден доказ. И сепак, оваа слабост, беше, од друга страна, извор на сила; доколку критичарот ги имаше дискриптивните моќи на еден Раскин тој можеше да создаде проза еквивалентна на слика, и оваа нужност ја прави книгата „модерни сликари“ толку незаборавна како литература. Во исто време, секако, тоа беше немоќ која ги водеше критичарите, свесно или несвесно, да ги избобличат фактите поради сопствените цели. Тоа им даде власт над читателите која нивните наследници не ја уживаат.

Со појавата на ефикасните репродуктивни методи задачата на критичарот постепено започна да се менува. Тој станал свесен за сликата како алтернација на сопствените дескриптивни сили и се најде во положба да е, или не е, во состојба да ја исползува фотографијата. Несомнено, положбата на журналистот кој работи за дневен или неделен весник, носејќи неколку или воопшто ниедна илустрација, е особено тажна) ова во секој случај беше мое чувство кога работев за еден весник), зашто тој не може да не почувствува дека е во незавидна положба: му завидува на лекторот кој е вооружен со два проектори, на спикерот кој командува со филмот или видео лентата или авторот кој е снабден со сите средства на модерната книжевна продукција.

Но сепак, сите овие се не само услужени туку хендикепирани од изобилието илустрации. Тие повеќе не треба да го опишуваат со зборови она кое, дури и од сиромашна репродукција, е евидентно; тие се стремат да се претворат во коментатори и теоретичари. Како такви тие можеби имаат многу да понудат но понекогаш нивниот текст е помалку интересен од аспектите на самото уметничко дело, особено кога е тоа од видот на кој мора да му биде дозволено да зборува за себе си, што значи она кое изгледа дека зависи од чисто формални релации. Кога еднаш веќе сме биле снабдени со одредена претстава можеме да ја преземеме критичката задача и тоа мора, најчесто, да биде случај кога авторот ќе биде немоќен да додаде многу онаму кадешто ние чувствуваме восхит, и дури повеќе некомпетентен да нè убеди кога чувствуваме одвратност. Можеби не е изненадувачко што публиката покажува поголем интерес за оние автори што можат да ни дадат вид информација која самото дело не може да ја обезбеди. Кога еднаш нашиот интерес е привлечен од една слика ние сме нестрпливи не толку многу да ни се каже *зошто* сме заинтересирани, туку кој ја насликал, кога ја насликал, како таа соодветствува со историјата на уметноста и историјата воопшто.

Напоминав, се надевам не нефер, дека изгледа нема истакнатата фигура меѓу критичарите на современата уметност, но меѓу историчарите на уметноста има многу. Овде несомнено има имиња кои веднаш навираат во главата и кои, поради тоа, не морам да ги спомнувам. Предноста на сликата ни дава можноста на сите да бидеме критичари на уметноста; таа не дава туку повеќе го стимулира нашиот апетит за вид информација која може да ни ја даде историчарот на уметноста.

Дали создавам непостоечка разлика помеѓу критичарот и историчарот? Нели е вистина дека критичарот може понекогаш да се осмели да навлезе во минатото и дека историчарот мора неминовно, да презема некои функции од критичарот? Вистина е; и сепак има разлика која, ако ја забравиме, не води, верувам, до лоша историја и сплеткана критика. Сметам дека можам најдобро да го објаснам она што го мислам земајќи добро познат пример. Тицијановата „Света и профана Љубов“, во Галеријата Боргезе, е една долгонавеста слика, речиси трипати поширока отколку висока. Тицијан инсистирал на нејзиниот карактер со посредство на серија силно нагласени хоризонтални. Во предниот план има две жени, седнати на оба-

та краја на еден мермерен рибник. Едната од нив е мошне раскошно облечена и зад неа се гледа темен, буреносен пејзаж овенчен со тврдина. Другата е речиси гола и зад неа ги гледаме мирните води на еден морски ракавец, пасишта, црковен врв и овчар со неговото стадо; таа држи во левата Римска лантерна која гори наспроти облачното но просирно небо; таа се наведнува кон облечената фигура која, гледајќи надвор од сликата, е исто така незначително приклонета кон придружничката; меѓу нив еден Putto ја нурнува едната рака во водата на рибникот кој е гравирани со фигури на луѓе и коњи. Сега историчарите ни кажуваат дека овие две фигури ги претставуваат двата вида љубов, дека облечената фигура ја симболизира овоземната Венера додека голата *Beltà Disornata* претставува поспиритуална страст, пејзажот ги осликува нивните карактери, на едната страна е земната сила, на другата спиритуалниот мир, тие се различни а спеак се во хармонија; putto-то меѓу нив алудира можеби на водите на вистината додека самиот рибник, саркофаг, не потсеќа на смрт.

Овој вид информација, кој, се надевам, не ја изнесов премногу неточно, ми изгледа полезна; го збогатува и зајакнува нашето разбирање на Тицијановата намера, му дава на делото историска резонанца која би недостигала доколку не одевме подалеку од прекрасната геометрија на сликата, или блескавиот начин на кој Тицијан може, со толку мал внатрешен цртеж, да сугерира густина и движење. Но, иако информацијата која научниците можат да ја обезбедат може, и веројатно ќе ни помогне за подлабоко уживање во уметничкото дело, таа не може да биде третирана како суштествена. Есенцијалните квалитети без кои критичарот е неспособен се сензибилитет и способност да ги пренесува своите чувства. И токму неговата способност да продолжи без надворешен доказ му овозможува на уметничкиот критичар да се осмели на поле попросторно и помногустрано, подостапно и поразбирливо, од она во кое ужива кој било друг вид критичар.

Зашто, уметничкиот критичар не е попречен, какошто литературниот критичар мора да биде, од тесните граници и смртноста на јазикот. Нему не му е потребен преведувач за да ги објасни убавините на Утамаро или Маја скулптурите. Антропологот, колку што продолжува со истражувањата подалеку и подалеку во далечното минато мора набргу да ја загуби сета трага од музичарот и поетот; но материјалите на умет-

ничката критика остануваат живо и возбудливо изобилни во пештерите на Алтамира и Ласко.

Но ова не е сè; јас би тврдел, иако со помалку доверба, дека нашето познавање на визуелните уметности може да има интимност која е ретко можна на полето на литературата. Понекогаш можеме да бидеме доволно среќни да имаме неколку верзии или скици на литературно дело, но сигурно мошне ретко можеме да бидеме сведоци на вистинското творење на авторовиот ум. Мојам да го индицирам своето мислење по-сочувајќи еден исклучителен случај каде што ја имаме оваа привилегија: постојат плочи што ни го прикажуваат Хенри Џејмс зборувајќи му на својот секретар, или подобро кажано – разработувајќи и импресивно мислејќи гласно, градејќи фраза врз фраза, за конечно, со она што може да се нарече вербален климакс, да се растоварува од целовитата идеја. Но, ова е литературен куриозитет; додека лист од цртежи на Рафаело или Леонардо, куса забелешка на пејзаж на Клод или Рембрант, кој било вид пиктурално или скулптурално размислување во восок, глина или хартија е доволно вообичаено. Во таа смисла ние подобро го познаваме Рембрант одошто можеме кога било да го знаеме Шекспир, зашто го имаме записот на неговата здодевност, неговите полусвесни мисли. И не само таквите записи можат да дадат жива идеја за тоа што минувало низ уметниковиот ум; постои понатамошен степен на интимност, со зборови тешко опислив, но доволно близок до секого кој држел молив или игла; се темели на истоветноста на искуството, тоа сочувство кое ни овозможува да знаеме, или барем да замислуваме дека знаеме, што токму чувствувал еден кинески сликар кој умрел пред две илјади годни – во своите прсти, така да се каже – кога ја отсликал силуетата на еден бамбус, како набиената четка одговорила на неговиот притисок на дршката, начинот на кој влакната ја допирале хартијата ширејќи се да ја формираат облината на листот и собирајќи се да ја постигнат финалната пресметка шара на стеблото. Историчарот укажува, мошне правилно, на енормите разлики што ги делат период од период, култура од култура. Вистина е дека овие разлики постојат; вистина е дека немаме право да замислуваме дека уметниците од другите периоди ги делеле нашите проблеми, нашите идеи за имагинацијата; истиот концепт за уметноста каква што ние ја разбираме, можеби, бил непознат за нив. Но, исто така, е вистина дека многу процеси



на уметничкото творештво остануваат константни, како преносник од генералција на генерација, како што се физиолошките процеси на јадењето, пиењето и трпењето болка.

Достапната сцена за операции е, за критичарот, многу поширока отколку некогаш ќе може да биде дури и за најенциклопедскиот историчар на уметноста, и воедно, тие операции се од суштествено различен карактер. Да се вратиме за момент кај Тицијановата „Света и профана љубов“. Морам да ве замолам да претпоставите дека сум зборувал за неа со јазикот на ангелите, со поетскиот оган на Раскин, со слатката убедлива јасност на Роџер Фреј, и сум рекол сè што може да се каже за величање на обете – нејзината форма и нејзината содржина. И потоа замислете, кога моите прекрасни циклуси конечно го достигнуваат величествениот заклучок, некој од вас да забележи: „Неволјата со оваа слика е во тоа што од неа ми се лоши“.

Ваква изјава не остава многу простор за конверзациски маневри бидејќи таа е, на некој начин, валидна критика. Тоа е исто како мојот хипотетичен натрапник да сакал да каже: „Не можам да ги видам убавините на таа слика бидејќи сум роден слеп“. Всушност, мислам дека мнозина од нас би признале дека постојат одредени уметнички дела, дела што се, можеби високо цените од реномирани критичари, за кои ние сме слепи; со најдобра желба и помош од најубедлив адвокат ние не можеме да ја надминеме нашата немоќ. Вкусовите се менуваат и критичарите можат да помогнат во менувањето, но постојат точки на кои остануваме „непобедливо игнорантни“.

Но сега да го разгледаме истричарот: како тој се справува со приговор од ваков вид? Треба ли напосто да го игнорира? Тоа не е негова грижа, зашто она што него го интересира не се нашите чувства, туку фактите. Тицијановата слика е еден од фактите со кој тој треба да се справи и нашите чувства за самите факти стануваат важни ако случајно го менуваат правецот на историјата. Дека Тицијан бил мошне обожаван од подоцнежните уметници е работа од значење за него: дали тие биле во право што го обожавале – не е.

Сега ова изгледа како вистина, дури и премногу очигледна, за да биде разјаснувана, но сепак, набљудувајте колку лесно оваа силна, едноставно-разумна позиција може да биде премавната. Да претпоставиме некој друг противник да каже: „Јас го обожавам Тицијан но се сомневам во оваа слика,

всушност, убеден сум дека тоа не е Тицијан“. Веднаш, неопходно се налага да се соочиме со приговорот, зашто ако го прифатиме, целата наша концепција за Тицијан како историски феномен би морала да биде сменета. Сè уште е вистина дека вакво мнение има помало значење за историчарот отколку документарен доказ кој ја зацврстува автентичноста на делото; вистина е, исто така, дека идентификацијата на една слика преку испитување на уметниковите стилски навики не треба да биде повеќе естетичка од атрибутите на графологот; но има случаи каде што квалитетот на делото мора да биде земен предвид а и естетските проценки на критичарот, иако мора секогаш да бидат третирани со особена претпазливост од научникот мора во некои точки да бидат земени предвид. До тој степен историјата на уметноста е нужно и неминовно зависна од вредносните судови. Веројатно, историчарите чувствуваат некои емоции кога се соочени со уметнички дела; веројатно, тие ќе работат на оние полиња на изучувањето каде што цвеќињата се најубави, и кога ќе треба да пишуваат монографија за *Amico di Nessuno in Particolare* или Франс ван Спурвег, ќе инсистираа, не само на историското значење туку и на исклучивите подароци од нивните „откритија“; никој не ќе го мисли најлошото за еден есеј за Рафаел поради тоа што содржи рапсодија за „Атинската Школа“.

Сето ова е, без сомневање, точно и правилно. Но не е точно и правилно кога им дозволуваме на нашите вредносни судови да нè водат во фалсификување на историјата, или поточно кога историчарот им дозволува на сопствените афинитети да детерминираат кои факти треба а кои не треба да бидат одбележани.

Еве пример за она што го мислам. Го земам, свесен за својата дрскост, од цитаделата на студиите за историја на уметноста, токму од самиот Паладиум. Мислам, секако, на водечките колони на Бурлингтон магазинот. Бројот на списанието, од кој имам намера да цитирам главно беше посветен на написи за прерафаелистите; уредникот веројатно почувствувал дека ова било прилика што бара еден вид апологија, па апологизира вака:

„Оваа опсесија со Прерафаелизмот... проценета според највисоките и најнепроменливите ортодоксни стандарди станува навистина мистериоза; кога има доволно можности за *catalogue raisonné* на Ботичели, зошто да си здодеваме со луѓе

кои често донесуваа, во најдобар случај, бледи и декоративни рефлексии на неговите возвишени квалитети. Прашањето е интелектуално валидно но емоционално неосновано. За разлика од Викторијанците, ние не се чувствуваме обврзани, дури ни теоретски, да им се посветиме на највисоките и најсветите кога и да налетаме на нив<sup>2</sup>

Мислам дека не е потребно длабоко да се размислува за да се разбере дека водечкиот писател, кога зборува дека прашањето што го предложил е интелектуално валидно но емоционално неосновано, ја констатира точната спротивност на вистината. Барем за него тоа е јасно емоционално валидно, но е толку интелектуално неосновано што некој ќе се запраша дали тој некогаш сериозно размислувал за историјата на уметноста. Очигледно да; ова е грешка, лапсус, дури и најголемите грешат, и најпосле, тој број на Бурлингтон *беше* посветен на прерафаелистите. Сама посебе оваа минорна аберација не би пречела. Но таа не стои сама за себе; таа ефектно потврдува, позајмува авторитет и дава атмосфера на интелектуална почит врз вид историја на уметноста на која не му е потребна таква заштита. Постои, како што се надевам да прикажам, вид семи-митолошка маскарада, презентирана како историја, која им е доверливо соопштувана на студентите од средно и високо образование и потоа, како што секој истражувач знае од лично искуство, е разгласувана во форма на речиси чиста дезинформација. Ова е тука окарактеризирано како интелектуално валидно и нешто што ги следи непроменливите ортодоксии стандарди. Се чувствувам како што побожен католик веројатно се чувствува слушајќи дека попот проповеда хереза и иако, како побожен верник на Бурлингтон, сум свесен дека нападот на тој журнал на полето на историјата на уметноста е лудост, јас сум доволно луд да го направам тоа.

Тогаш, да започнеме со непроменливите ортодоксни стандарди, толку колку што се однесуваат до Ботичели. Беа ли неговите „возвишени квалитети“ уочени за време на неговиот живот? Претпоставувам дека беа; но се сомневам дали беа сè уште толку високо вреднувани во време на неговата смрт, 1510 год. Вазари, пишувајќи половина век подоцна, вели дека „Сандро заслужува високи признанија, зашто неговите слики и цртежи беа далеку над просечното ниво“, што е до-

<sup>2</sup> Бурлингтон Магазин, бр. 839, том CXV (февруари 1973)

волно добро, но е далеку од возвишеност. Оттогаш, изгледа, никој немаше многу нешта да каже за него. Карел ван Мандер му посветува куса напомена, а околу сто години подоцна Де Пилс, во својата „Преглед на животите на сликарите“ му доделува кус и воздржан напис. Вообичаената индиферентност продолжува и во осумнаесеттиот век. Тој беше оставен за да биде повторно откриен од XIX-от век, но деветнаесетиот век не брзаше да го стори тоа.<sup>3</sup> Први знаци на ентузијазам среќаваме во работите на г-ѓа Џејмсон и Франсоа Рио, иако ниеден од нив не ги достигнува Бурлингтоновите стандарди; тие не се досегнати, во Англија во секој случај, до 1870-та, кога Раскин, Патер и Свинбурн го започнаа она ентузијатско уважување, продолжено од Улман и Хорн.

Последните двајца ги направија, сметам, првите сериозни студии од историјата на уметноста, посветени на овој уметник. Така, околу триста од четиристотини и педесет години што нè делат од Ботичели, неговите возвишени квалитети биле игнорирани. Во што тогаш се претворија непроменливите ортодоксни стандарди на историјата на уметноста? Тие се вртат толку непроменливо колку добро подмачкан ветроказ.

Сега нешто за „бледите и декоративни имитатори“ на Ботичели, прерафаелитите. Компарацијата ми изгледа малку чудна. Јас би посакувал да Холман Хантер беше подекоративен а секако би била предност да беше донекаде поблед, ниту гледам многу траги од Ботичели кај Мие, Форд Медокс Браун или дури Росети; Бурн-Џонс најдобро се вклопува во описот иако, дури и овде, би помислил дека влијанието на Мантења е поважно. Сеедно, се слагам дека тие не изгледаат толку големи колку Ботичели и пред дваесет години јас искрено би се согласил. Но дали ова го оправдува нивното тврдоглаво занемарување исполено од историчарите на уметноста? Го употребувам овој термин за да ја опишам тишината која владее, не од игнорирање, какво што можеме да најдеме кај историчарите од XIX-от век, што пропуштија да го спомнат Жорж де ла Тур, туку од вид презир, добро опишан од водечкиот писател на Бурлингтон во фразата „зошто да се трудиме?“. Дека прерафаелистите не биле предмет на многу сериозни студии се до неодамна е, несомнено, резултат на господаречкиот вкус во

<sup>3</sup> Види: „Ботичели и Англија во XIX-от век“ од М. Леви, Журнал на Институтите Варбург и Кортолд, том XXIII (1960), стр.291

уметноста, но има историчари од кои со право очекуваме да се издигнат над сопствениот вкус. Автор кој ни дава преглед на светската уметност не би требало молчејќи да премине преку едно движење кои, колку и да е жално, било во своето време важно и влијателно. Студентот има право да дознае што се случило, дури и ако го дознава најлошото. Треба да се каже дека двајца автори на светски истории на уметноста, Сер Ернест Гомбрих и Хелен Гарднер, го прават токму тоа; ни ги даваат суштествените факти. Можеби, има други кои работат слични; јас не знам. Но студент кој се ограничува на обемната и убава историја на уметноста на Професорот Џансон, издадена во 1962 година или на „Историја на Светската уметност“ (1957) од Апџон Вингерт и Малер – обете популарни и во многу нешта заслужно омилени дела – не ќе пронајде дека прерафаелистите некогаш постоеле. Тој нема да биде многу побогат ни од Роб и Гарисон или Бернард С. Маер, кои обете кусо го потврдуваат постоењето на прерафаелистите, во пасосо впечатливи по својата неточност. Ова јас го нарекувам дезинформација, и тоа вид дезинформација што ја опишав токму како што беше пренесена во испитните писмени задачи. Не гледам како ова може да се оправда.

Замислете си ја историјата на владеењето на Чарлс II без осврт на Чумата од 1665 год. и претпоставете дека, оптоварен со овој пропуст, историчарот треба да одговори: „Јас се придржувам до највисоките и непроменливи ортодоксни стандарди. Кога има доволно можности за комплетен приказ на Црната Смрт, зошто да се трудиме околу чуми кои често донесувале, во најдобар случај, бледа и нецелосна рефлексива на таа возвишена катастрофа?“

Мислам дека таков одговор не би ги задоволил во целост другите историчари; зошто тогаш би ги задоволил историчарите на уметноста? Историчарите, секако, не би требало да исклучуваат настани кои не им се допаѓаат, има настани од таква големина кои мора да бидат вклучени во која било историја што претендира да биде комплетна. Што подразбирам под големина? Подразбирам статистичка величина. Тоа е нумерички важниот факт со кој историчарот има врска. Доколку Чумата во 1665 год. убиела само десет луѓе секој, освен високо специјализиран историчар би бил оправдан во занемарувањето на тоа, освен, секако, ако тие десет луѓе биле на толку важни функции што нивната смрт влијаела врз животите на мно-

гу други. Сосема истото правило важи и за историјата на уметноста. Микеланџело и Рубенс се важни за историчарот на уметноста не само поради тоа што директно влијаеле врз многу други луѓе, туку и поради тоа што влијаеле врз целиот тек на историјата на уметноста. Голем број љубители на уметноста денес – но не сите – им се восхитуваат на овие мајстори. Салватор Роса не е ценет од повеќето модерни критичари како многу голем или дури страшен човек, но бидејќи тој навистина ја загрузуваше крвта на неколку генерации тој е историски факт на кој мораме да сметаме. Мислам дека ние навистина го имаме предвид Салватор; тој барем има место во историските книги. Но, има уште еден однос во кој, сметам, историчарите се помалку исторични, што значи помалку естетични, отколку што би требало да бидат. Тие гледаат во највисоките врвови на постигнувањето а одвај сирнуваат во подножјата на кои, покрај се, највисоките врвови почиваат. Минорните уметници, помалите уметности, поради тоа што не се, естетски гледано, многу возбудливи, не добиваат големо внимание, но дали тие не ни кажуваат исто толку, а понекогаш и повеќе, за едно време, одошто мајсторите и ремек-делата. Всушност, јас не сум сосема прецизен кога велам дека нормалната и типична уметност на еден период има тенденција да биде занемарена, зашто нашите вредносни судови нè водат, во овој поглед, во чудна противречност на пристапот. Онаму каде што вообичаените стандарди на постигањата се високи ние навистина ја следиме работата на едена цела култура или династија; само кога стандардите се нееднакви ние решаваме да го занемариме поголемиот дел од доказите.

Сега, ако го примениме статистичкиот метод на проценка врз Ботичели и прерафаелитите, сметам, ќе откриеме дека, иако Ботичели е многу интересна индивидуа од критичка точка на гледање, во однос на вкупната историја на Фиренца и Италија во доцниот XV век, сепак, наоѓајќи се во вид корсокак во сликарството и надвор од симпатиите со идеите на високата ренесанса, тој не е важен на начин на каков што еден сликар како Микеланџело или Рубенс. Тој нема големо непосредно влијание; всушност, тој станува навистина влијателен благодарение на прерафаелистите, или барем на силите кои ги направија она што беа. Случајот на самите прерафаелисти е прилично различен: во нивната втора фаза, онаа на Вилијам Морис и Бурн-Донс, тие беа тесно поврзани со менувањата во

сликарството и, дури повеќе, во орнаменталните уметности кои сè уште не возбудуваат. Така, како и Ботичели, тие поминаа низ период на заборава; како и Ботичели тие повторно оживеа. Секако, ќе изгледа дека тие остварија поупорен метеж во главната струја на уметноста отколку тој; историски гледано, ниеден од нив не смее да биде третиран безначајно.

Она што се обидувам да го кажам е толку очигледно што тешко би вредело толку да се повторува ако не беше фактот дека е тешко да се прифати; тешко е да се прифати бидејќи е емоционално неприфатливо. Ние сме вовлечени во студијата на уметноста поради естетска емоција, емоција поради која е многу тешко да се признае дека она што ние го нарекуваме лоша уметност може да биде исто толку важно, историски, како и тоа што го нарекуваме добра уметност. Ја употребив фразата „што го нарекуваме добра уметност“ бидејќи, како што веќе видовме, работи кои беа сметани за лоши се претвораат во добри и обратно. Но, иако сме свесни за ова и знаеме дека менувањата во стилот – кои, по сè, ја даваат големата моторна сила на историјата на уметноста – неминовно резултираат од промени во нашите идеи за тоа што е вредно во уметноста, сè уште е тешко да се согледа историјата на уметноста – или барем неодамнешната историја на уметноста – освен низ изобличеното огледало на естетскиот ентузијазам. Естетскиот ентузијазам е привлечна и проштална карактеристика, но несомнено дека борбата помеѓу спротивните концепции на уметноста, слично на конфликтите помеѓу нации или политички партии, е она што историчарот треба да настојува да го разбере, дури и кога не може да симпатизира со обете страни. Кога се во прашање старите војни во уметноста историчарот не се среќава со овие тешкотии. Караниците помеѓу рубенсистите и пусенистите, помеѓу Енгер и Делаacroa, не се во состојба да ги привлечат страстите на еден модерен писател, ниту може некој современ научник да се прикаже како груб приврзаник во такви полемики а да се надева дека ќе се спаси од исмејување. Но историјата на уметноста на последните сто години се уште е третирана како судир помеѓу силите на светлината и оние на темнината, битка во која сè уште си ги определуваме страните, емисија која е сè уште жива.

Прочитајте речиси кој било студентски есеј за уметноста на доцниот XIX или за XX-от век и ќе увидите дека историјата на уметноста е видена како бесконечен судир помеѓу лоши-

те и добрите. Добрите лесно се идентификуваат: тие се младите, *авангардата*, смелите, искрени, надарени револуционери, луѓе кои ја разлишуваат довербата на глупавата, материјалистичка буржоазија тие се курбеовци Маневци, сезановци, пикасовци, мондриановци, полоцовци или кој било од последните херои на авангардата; веројатно и самиот есеист е на пат да стане добар. Добрите имаат само една мана: тие стареат и како такви се склони да загубат нешто од нивната добрина.

Но, кои се лошите? Тие изгледаат како да се родени стари; тие се гнили опортунистички салонски сликари, фотографски некритични луѓе кои го сликаат она што го гледаат или дури полошо, портретни сликари кои неискрено го сликаат она што не го гледаат; до неодамна пре-рафаелистите беа лоши. Над сè академијата е таа која е уфрлена во улогата на Луцифер; но кои се тие академичари, што подучуваат и за што се залагаат, никогаш не откриваме. Тоа е, како што веќе видовме, карактеристика на овој вид историја да не му обрнувате внимание на вашиот противник; тој треба да биде проколнат без доказ. И така, ја добиваме мошне чудната слика на уметноста на XIX-от и XX-от, век, составена од серији јуриши на херојското малцинство врз силниот непријател кој тешко и да постои.

Оваа гротескна изопаченост на историјата е поткрепена не само од она што го нареков естетски ентузијазам, туку и од нешто друго, дури посилено. Митот на историјата на уметностана XIX-от век е исцрпен од младиот уметник и критичарот, од кои обајцата копнеат да ја добијат улогата на „добрите“. За оваа цел натурено им е на младите уметници дека мораат по секоја цена да бидат „современи“; морам да признам дека ми е тешко да замислам како тие можат да успеат да бидат нешто друго. Да се биде шокантен, бунтовен, револуционерен – во секоја смисла на зборот – станува должност. Можноста дека еден реакционер може да има врлини или револуционер мани одвај е земена предвид. Во исто време, степенот до кој еден уметник напреднал во авангардата се зема како најголем критериум за заслуга. Критичкото прашање: „Дали X е подобар уметник од Y?“ е помешано со историското прашање: „Кој од нив беше првиот што измисли таков и таков начин или техника? Доколку X правел скулптури без заштитен прибор во последните недели на декември 1972, тогаш тој е поавангарден, подобар, од Y кој не го направил



сличното до почетокот на февруари 1973 година. Всушност, текот на настаните може да биде од интерес за историјата, но нема никаква критичка важност. Овие размислувања не доведоа назад од историчарот на уметноста до критичарот и сметам дека сега сме во ситуација да разбереме некои од неговите денешни болести. Во лошата мелодрама на историјата на уметноста во изминатите сто години критичарот е најлош од сите најлоши. Има, секако, неколку блескави светлини, неколку херои, но тие се бројно далеку надвиснати од никаквите – повторно еден огромен анонимен оркестар – кој му се потсмеваше на Сезан, го обвинуваше Мане, не можеше да ја види целта на Пикасо, кој изјавил дека авангардниот бунтовник и фрлал тенцере боја на публиката в лице. Тие беа најцрните бедници од сите лакеи на академијата.

Несреќните академичари на денешното време немаат лекеи, ниту еден критичар не би се осмелил да ги велича бидејќи тоа би било реакционерно. Кога денешниот млад човек фрла тенцере боја во лицето на критичарот, критичарот мрмори, бришејќи го поливинилацетатот од зулуфите, дека тој не е во никој случај отуѓен од она што било комплетно искуство во обврската кон животната ситуација. Протестирање би значело ставање во ист ред со непријателите на прогресот. Ние се плашме од оценките на историјата; нашата бојазливост е таква што не се осмелуваме да ѝ викнеме „уа“ на една гуска плашајќи се да не се претвори во лебед.

Ова е, несомнено, премногу далекусежно, и јас сум сигурен дека би било можно да се создадат примери на модерна критика кои нужно би потврдиле дека постојат критичари на современата уметност на кои моите зборови не се однесуваат. На нив, критичарите што не се плашат да изгледаат реакционерни, лежат нашите најдобри надежи за развитокот на здравата уметничка критика. Зашто владејачката тенденција, не само меѓу критичарите, туку и меѓу уметниците и публиката, во голема мера, е една од неконформистичките истоветности. Многумина од нас, истражувајќи го полето на модерната уметност, во себе го осудуваат поголемиот дел од она што го гледаат, како претенциозно, неискрено и очигледно глупаво; но малкумина ја имаат храброста отворено да ги искажат своите чувства. Други ја направиле оваа „грешка“ порано, и им било докажано дека грешеле. Но дали е навистина важно ако критичарот, како што велат, „греша“?

Ова не доведува до, можеби, најважната разлика помеѓу историчарот и критичарот. Работа на критичарот е да ја каже вистината за вид факти кои не можат да бидат проверени т.е. за своите чувства. Работа на историчарот на уметноста е да ја каже вистината за вид факти што можат да бидат проверени и, доколку е потребно, да ги занемари своите чувства.

Тогаш, постојат два различни вида вистини за уметничкото дело, едниот зависен од доказите прифатливи за секого, другиот базиран врз чувства што произлегуваат од врската помеѓу уметничкото дело и гледачот, лична врска која варира од личност до личност и варијабилна врска што варира од време до време. Секако, ова сите го знаеме. Истовремено, ова е нешто што го забораваме, или го занемаруваме, зашто оваа разлика не е направена поради тоа што историчарите создаваат историја што не е вистинита а критичарите критика која не е искрена.

Поради тоа, дозволете, ми ризикувајќи да бидам здодевен, да истакнам дека Бурн-Џонс е роден 1833 година и дека ова е факт; исто така факт е дека кога јас имав 17 години сметав дека Бурн-Џонс е многу лош сликар. Но, додека секој се сложува во однос на датата на неговото раѓање, не секој се сложуваше со мојата проценка на неговата работа ниту, денес, јас се сложувам со себеси. Не сум сигурен дали ова значи дека јас грешам или грешев за Бурн-Џонс; но тоа секако значи дека односот помеѓу мене и неговото сликарство се изменил. Вистина е дека е можно да се јават околности што би ме обврзале да верувам дека Бурн-Џонс не е роден 1833, но ако јас треба да го сменам мислењето во овој поглед би било потребно да се убедам не само себеси, туку и другите, дека моите аргументи биле цврсти.

Да го поставам случајот во други рамки; можно е да замислиме човек роден неизлечиво слеп, кој, сепак, може да даде вреден прилог во историјата на уметноста; но слеп критичар на уметноста е незамислив. Ве молам да не ме разберете погрешно; не сакам да кажам дека историчарите на уметноста треба да бидат слепи; дури и не сугерирам дека тие треба да бидат лишени од естетско чувство; навистина би ми било мило да се страшно вљубени во она за кое сметаат дека е добро, и силно да го мразат она за кое сметаат дека е лошо, но под услов да се секогаш свесни, како што добар историчар треба да биде свесен, дека нивните чувства се самите по себе дел од

историјата, интересни токму поради тоа што се двоумат и се подложни на грешки, и не треба да се сметаат како непроменливи закони. Естетската емоција се претвара во опасност за историчарот единствено кога го тера да ги преуредува фактите со цел да ги приспособи на своите емоционални потреби, кога од страста и предрасудите е воден во неистина. Положбата на критичарот кој е неспособен да ги разликува фактите на чувството од фактите на историјата е поопасна од онаа на историчарот кој ја прави истата грешка. Зашто, најпосле, историчарот не треба да биде вовлечен во ситуација во која неговата проценка може да биде изобличена. Но, за критичарот за уметноста, опасноста е речиси неизбежна.

Без сомнение, имало критичари кои толку верувале во сопствената естетска правичност што никогаш не им паднало на ум дека, можеби, се разликуваат во однос на мислењата на другите, или дури на своите претходни ставови. Веројатно дека и денес *има* такви критичари. Сепак, се сомневам дека овие малкумина среќници се карактеристични за едно естетски самосвесно општество кое беше во состојба да ги прифати естетските правила без тешкотија. Во нашево општество, потресувано од естетските шокови на изминатите сто години, мора да се јават сомневања. Човек би сакал да претпостави дека критичарот смета оти има само две прашања на кои тој треба да одговори, прво: „Што чувствувам за ова уметничко дело?“; второ: „Како најдобро можам да го искажам своето чувство?“ Но, јас сметам дека мора да се претпостави и прилично покомплицирана и испревртена внатрешна дебата, која се развива, повеќе или помалку, на ваков начин:

Его: Што треба ова да значи? Воопшто не ми е грижа за тоа.

Супер Его: погледни повторно. Сите зборуваат за мочето што го направило тоа.

Его: Искрено, не можам да кажам дека ми се допаѓа.

Супер Его: Ох, но мора да ти се допаѓа; толку е модерно; и ако не кажеш дека ти се допаѓа сите ќе ти се смеат и ќе те прогласат за реакционер.

Его: Мислам дека тоа е измама.

Супер Его: Но истото го кажале и за Сезан и Матис, Пикасо и Марсел и Дишан.

Его: Кога сме веќе кај тоа, сметам дека Марсел Дишан е измамник.

Супер Его: За срамота! Зарем не знаеш дека тој е класик, негово дело носи илјадници на уметничкиот пазар. Уште малку и ќе речеш дека не го сакаш Мондриан..

Его: Па, ако сакаш да ја знаеш вистината...

Супер Его: Доста. Не можам да го поднесам тоа. Не смееш да зборуваш такви работи, дури и на бесеси.

Его: Па, во ред, ќе го прифатам Мондриан; но, што се однесува до ова дело, не можам искрено да кажам...

Супер Его: Можеме малку да се оградиме. Речи: тоа е длабоко интересно на свој начин, иако изразот покажува извесни тешкотии. Не може длабоко да нè засегне.

Во овој дијалог е јасно дека она што го нареков Супер Его е обраќање до авторитетот. Прашањето: „Дали грешам:“ во овој контекст подразбира дека некаде има авторитет со сили на проценка супериорни над нечии сопствени. Овој авторитет може да има форма на академија, или доктрина, традиција или консензус на критичко и образовно мнение. Во една или друга форма, тоа е неминовен апелационен суд, зашто безнекој ваков трибунал, кој во својот ред подразбира постоње на законодавно тело, тешко е да се предвиди како критичарот може да верува дека неговите проценки имаат каква било објективна вредност или можат да бидат нешто повеќе од израз на лично мнение.

Критичарот, всушност, сака да има свои мненија но сака и да ги проголта. Сензибилитетот кој, на прво место, го вовлекол во задачата на критиката, го прави природен и меродавен толкувач на сопствените ставови. Но, силата на неговите естетски убедувања го тера да се обиде да ги покрие своите чувства со објективен авторитет, авторитет кој ја црпи силата токму од фактот што тој не ги претставува напосто чувства на критичарот, туку оние на нешто што може да се нарече „надворешен ревизор“. Но доста со болниот и не многу продуктивен разговор кој што јас се обидував да го опишам. Најсилниот удар на Супер Его—то во таа дискусија беше неговата апелација до историјата, зашто тоа е извонреден факт дека, додека ние обично со извесно потценување се однесуваме кон оценките на минатото, оценките на иднината ги очекуваме со вознемирен резpekt иако знаеме дека и тие мора да се претворат во минати проценки. „Историјата ќе покаже дека си грешел“ тоа е закана; и во таа закана е подразбрана идејата дека критичарот е вид претскажувач, некој од кој очекуваме да

ни ги посочи сите победници и кој, ако протежира аутсајдер, мора да биде лош критичар.

И мошне слабо познавање на историјата на уметноста би било доволно да го поткопа ова гледиште. Разгледајте го тркалиштето на критиката од крајот на XVIII—от век: Рафаел го презема водството од Кореџо, Лебрен се доближува до водечката четворка, потоа Анибале, Лудовико и Агостино, следени од Карло Долчи, водат пред Доменикино, Артемисија Центилески трча мртва трка со Салватор, и така натаму... А потоа, еден век подоцна, речиси сите овие некогашни фаворити беа оставени далеку назад од темните коњи на една друга штала: Фра Анџеико, Филипо Липи, Мазачо, да не зборуваме за Ботичели. Но беа ли болоњците исфрлени од трката? Ни малку; педесет години подоцна ги гледаме Карачите силно доближувајќи се до патеката покрај Беноцо Гоцоли.

Во историјата на уметноста нема победници, зашто нема лента на целта. Како е тогаш можно обожавачите да го пронајдат „вистинското“? Тоа е можеби возможно на куси патеки; има критичари /и трговци/ кои можат, со разумна точност, да ни кажат што да купиме или што да отфрлиме. Разумно е, во рамките на блиска иднина, критичарот да го разликува утрешниот вкус од денешните проценки; но ниту критичарот ниту кој било друг може да каже дали таквите менувања нема и самите да бидат сменети, така што она кое ќе изгледа глупаво утре може да се јави како мудро задутре. Прифаќајќи дека критичарите навистина даваат проценки што ни изгледаат како „грешки“, дали ние навистина веруваме дека таквите пропусти ја осакатуваат нивната критика? Да се согласиме дека Дидро грешеше во поглед на Грез, дека Бодлер грешеше за Ари Шефер, дека Сикрет не беше во право за Сезан а Роџер Фреј за Тарнер.

До кој степен е оштетена нивната репутација како критичари од тоа што нам ни изгледа како грешка на проценка? Штетата, така ми изгледа мене, е мала; таа има значење само до толку што нам критиката повеќе ни годи кога можеме да се согласиме со критичарот; писателот кој може соодветно да ги здружи нашите чувства со зборови и да ни објасни зошто го сакаме она што навистина го сакаме, мора да пишува попривлечено од тој кој го осудува она што го сакаме а претерано го фали она што го мразиме. Како и да е, дури и во нивните најголеми заблуди, Дидро, Бодлер, Сикрет и Фреј можат да не за-

доволат и подучат. Но ако не можат, тогаш вината лежи во нас а не во нив.

Дозволете ми, како заклучок, да ја споредам работата на еден критичар кој речиси постојано бил во право, со онаа на еден критичар кој, подеднакво често, грубо и впечатливо грешел; мислам на Емил Зола и Џон Раскин. Дури и Зола правел грешки, груби грешки на романтичната младост и буржоаската зрелост; но сепак, ако ги земеме предвид Салонот од 1866, написот за Мане, прегледот на Светската изложба 1867 и Салонот од 1868, колку прекрасно точен изгледа тој. Неговите херои – Мане, Моне, Буден, Сисле, Дега, Писаро – се наши херои, а неговите никаквици – Жером, Кабанел, Месоние – се наши никаквечи. Мошне малку писатели за уметноста се толку комплетно поткрепени со проценките на потомството, а секако не Раскин. Раскин навистина можеше елоквентно да пишува за уметници на кои, главно, и денес им се воодушевуваме: Тарнер, Тинторето и Готските градители; но тој не беше во состојба да го прави тоа не упатувајќи им одвратни забелешки на другите, кои, исто така нè воодушевуваат. За да го фали Тарнер тој мораше да го навредува Констејбл; тој можеше да го сака Тинторето само мразејќи го Микеланџело; неговото обожавање на готските форми мораше да биде обединето со одвратност кон паладиската архитектура. Но, и ова не беше крај на неговата бесмисленост: додека го искалува своето нерасположение врз Рембрант и Караваџо тој мора да ја соголи секоја ловорика од младата шума за да им положи доволно признанија пред нозете на госпоѓиците Гринвеј и Александер.

Но сепак кога ги мериме Зола и Раскин, мораме да се согласиме дека постои гледна точка од која Зола изгледа помал од двајцата критичари. Секако дека тој е многу читлив, кажува работи што се проникливи и занимливи, знае како да застатува и како да биде дрзок. Но, спореден со Раскин, тој е тешко нешто повеќе од првокласен журналист, вовлечен повеќе во партиско-политичката борба отколку во некоја длабока емоција. Може да изгледа дека сум овде во опасност да ги применувам врз критиката токму оние вредносни судови што ми изгледаат толку неверодостојни кога се однесуваат на самата уметност. Поради тоа, дозволете ми веднаш да признам дека ќе има многу високопочитувани критичари што не го делат моето воодушевување за Раскиновата проза, и нив може да им изгледа дека моето мислење, што се однесува до негова-

та големина како критичар, е погрешно. Како можам да ги убедувам дека Раскин го употребува англискиот јазик со таква сила и таква искреност, што воодушевува дури и кога зборува глупости? Но, фактот дека Раскиновите критички дострели беа од огромна важност за историјата на уметноста, нешто што може да биде докажано, зашто тоа е прашање на историската вистина дека во средината на минатиот век, еден апсолвент во Тринити Хол, кој не се интересирал многу за некаква уметност освен за литература, бил одеднаш фасциниран од Раскин и увидел, со вчудовидување, дека знаел „книга за слики, речиси наизуст“.

*Квентин БЕЛ*

Превод:  
Златко Теодосиевски

# РАЗГЛЕДИ

## СОДРЖИНА

<i>АЛЕКСАНДАР АЛЕКСИЕВ</i> : РЕВОЛУЦИОНЕРОТ, ПАТРИОТОТ И ПОЕТОТ НИКОЛА ВАПЦАРОВ (1909-1942) .....	135
<i>ВЛАДИМИР КОСТОВ</i> : РАСТУРАЊЕ НА МАГИЈАТА .....	147
<i>ЈОВАН СТРЕЗОВСКИ</i> : ДЕВЕТ ПЕСНИ .....	159
<i>ИВИЦА ЦЕПАРОСКИ</i> : ПРОЛЕГОМЕНА КОН ГРАМШИЕВАТА ФИЛОЗОФИЈА НА ПРАКТИКАТА .....	162
<i>КРСТЕ ЧАЧАНСКИ</i> : КОСТАДИНКА .....	181
<i>ГОРАН БАБИЌ</i> : КАКО СЕ УЧИ ЉУБОВТА .....	188
<i>БРАНКА НИКОЛИЌ</i> : ХОРОВИ КОМПОНИРАНИ НА ТЕКСТОВИ ОД ПЕСНИ НА КОЧО РАЦИН .....	197
<i>ИВАН ИВАНОВСКИ</i> : ОТКРИВАЊА(И) .....	204

### простори на зборот

<i>ОДИСЕАС ЕЛИТИС</i> : ПЕТ ПЕСНИ .....	220
<i>ПАСКАЛ ГИЛЕВСКИ</i> : ТРИУМФОТ НА ОДИСЕАС ЕЛИТИС .....	227

### сведоштва

<i>МАНОЛ ПАНДЕВСКИ</i> : НАЦИОНАЛНОТО ПРАШАЊЕ ВО МАКЕДОНСКОТО РЕВОЛУЦИОНЕРНО ОСЛОБОДИТЕЛНО ДВИЖЕЊЕ ДО КРАЈОТ НА XIX И ПОЧЕТОКОТ НА XX ВЕК .....	230
---	-----

### преведен есеј

<i>КВЕНТИН БЕЛ</i> : КРИТИЧАРОТ НА УМЕТНОСТА И ИСТОРИЧАРОТ НА УМЕТНОСТА .....	239
---	-----

### критички фрагменти

<i>КАТИЦА КУЛАВКОВА</i> : ПОИМОТ И ПОЕЗИЈАТА .....	260
<i>ЦВЕТАН ГРОЗДАНОВ</i> : СРЕДНОВЕКОВНИОТ ЖИВОПИС ОД МАКЕДОНИЈА ВО СТУДИЈАТА НА ВОИСЛАВ Ј. ГУРИК ЗА ВИЗАНТИСКИТЕ ФРЕСКИ ВО ЈУГОСЛАВИЈА .....	264
<i>ЛИЛЈАНА НЕДЕЛКОВСКА</i> : ЛАЗАР ЛИЧЕНОСКИ .....	270
<i>ТРАЈАН ВИТЛАРСКИ</i> : СТИЛСКАТА СИНТЕЗА И ПРАГМАТИЧНАТА НАСОЧЕНОСТ ВО ТВОРЕШТВОТО НА МАКЕДОНСКИОТ МОНУМЕНТАЛИСТ БОРКО ЛАЗЕСКИ .....	274
<i>ВЛАДИМИР ВЕЛИЧКОВСКИ</i> : ЦРТЕЖОТ ВО МАКЕДОНИЈА ВО 1979 ЗАТВОРЕНИОТ СВЕТ НА ИНТИМАТА И СОЛИДНИ НАВЕСТУВАЊА .....	285
<i>МИРОСЛАВ МУШИЌ</i> : МЕТАЛОТ И СТАКЛОТО НА ТОМЕ АНДРЕЕВСКИ .....	286
<i>НАСО БЕКАРОВСКИ</i> : БИБЛИОГРАФИЈА НА МАКЕДОНСКАТА ЛИКОВНА УМЕТНОСТ .....	289

