

nove knjige

ITALO MUSSA: »LA Pittura colta«, De Luca Editore, Rim, 1983.

Piše: Ješa Denegri

Kada se gleda iz veće udaljenosti i bez detaljnijeg poznavanja prilika, italijansko slikarstvo posle osamdesete obično se deli na dve generalne linije: na eksplozivnu i »brzu« sliku transavangarde s jedne i na implozivnu i »sporu« sliku anahronizma, učenog slikarstva, hipermanirizma s druge strane. Ali na samom terenu stvari ne stoje tako jednostavno: ne samo što bi valjalo imati u vidu i niz drugih pojava i njihovih interpretacija (i nuovi nuovi Renata Barilli, Magico Primario, Flavija Carolija i dr.), nego treba računati s tim da unutar ovog drugog bloka (dakle, bloka »spore« slike) postoje sasvim odredene i ne male razlike u gledanju i tumačenju zbijanja, čak postoji oštре podjeljenosti, neretko i netrpeljivosti i polemičnosti među pojedinim kritičarima i njihovim pozicijama. Sastavni konkretno rečeno: učeno slikarstvo, anahronizam, slikarstvo memorije, hipermanirizam i dr. nisu drugačiji nazivi za jednu istu pojavu i grupu umetnika; naprotiv, reč je ne jedino o različitim umetničkim krugovima, već isto tako i o različitim teorijskim i kritičkim tumačenjima jednog slikarstva koje se, na prvi pogled, pre čini kao da miruje u fundusima nekog muzeja umetnosti prošlosti nego što nastaje u našoj uzbudljivoj i skoro traumatskoj sadašnjosti.

Pojam Pittura colta (kod nas prevoden kao »odnegovan« ili »učeno slikarstvo«) vezuje se uz tekstove rimskog kritičara Itala Musse, a u upotrebi je od momenta održavanja istomene izložbe u galeriji »Pio Monti« u Rimu novembra-decemбра 1982., na kojoj su učestvovali Alberto Abate, Roberto Barni, Ubaldo Bartolini i Carlo Maria Mariani. U daljio razradi ove teme, što je rezultiralo knjigom istog naziva, objavljenog kod izdavača De Luca 1983., osnovna ideja učenog slikarstva elaborirana je na ponešto drugačijem krugu autora: izostavljen je Barni, a priključeni su Carlo Berocci i Lorenzo Bonechi, kao i jedan od danas najznačajnijih mladih francuskih slikara Gerard Garouste, čime se očito želelo da se ova, u suštini izrazito italijanska umetnička pojava, makar delimično »internacionalizuje«.

Dva umetnička područja zaokupljala su pažnju Itala Musse tokom sedamdesetih godina: kao istoričar, on je obrađivao zbijanja u optičkoj umet-

nosti (napisao je monografije o Vasareliju i Grupi N iz Padova), dok se kao kritičar zalagao za tada aktuelno novo (primarno, analitičko) slikarstvo i njemu sroдne pojave u crtežu (organizovao je izložbu I colori della pittura u Rimu 1976., a njegova autorska izložba Radovi na papiru: manualnost i tautologija bila je prikazana i u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu maja 1978.). Možda baš zato što se svojevremeno bavio tim ekstremnim vidovima reduktivne umetnosti, zapravo tim krajnjim izdancima kasnog modernizma, Italio Mussa mogao je zapaziti opasnost iscrpljivanja onih umetničkih pozicija koje zaistaju unutar striktnih tautologičkih načela i prilikom organizovanja izložbe In/visible u Artra studiju u Milanu marta 1978. Među prvima od italijanskih kritičara otvara se ka klimi nove predstave u slikarstvu i dalje ka klimi postmoderne u širem kulturnom delokrugu (karakteristično je da naslov prvog poglavljia uvodnog teksta u katalogu pomenute izložbe glasi Si profili il Postmoderno...). No, Italio Mussa nije mogao ni hteti da se, kako će to uraditi Achille Bonito Oliva, postavi kao militantni zastupnik i ideolog »obrata«: više ga je privlačila intimna, bitno unutarnja strana umetničkog rada (ono u radu ne/vidljivo, kako naziva izložbu o kojoj je bilo reči), i upravo zato što naglašava »esencijalnu usamjeliost« umetnika u svetu, vidi da je u njegovom bavljenju važno ne više traženje novog, nego razotkrivanje skoro neuhvatljivog mehanizma imaginarnog. Stoga je za Italio Musse delo pre privid ili prividje (fantasma), a ne učinak podložan bilo kakvoj mogućnosti verifikacije. Još jedan korak dalje na tom putu je ulasku u unutarnji labyrin radia i ovaj kritičar načiće se na pragu teže koja će ga kasnije skoro logično dovesti do formulacije učenog slikarstva: to je teza o »neaktuelnosti umetnosti« (L'inattività dell'arte, prema nazivu izložbe održane u Rimu marta 1980.), a po toj tezi umetnička praksis shvata se kao traženje najdelikatnijih »estetskih retkosti« (curiosità estetiche) u kojima je bitnije ono što je u delu postojano nego ono što je u delu promenljivo.

Šta bi, dakle, u shvatanju i u interpretaciji Itala Musse bila Pittura colta? Kada odgovara na to pitanje, on će uvek podrazumevati da učeno slikarstvo nipošto nije identično s osobinama anahronizma ili hipermanirizma, čiji sami nazivi implicitno odaju negativne konotacije u odnosu na pretpostavke moderne i avangardne umetnosti. Učeno slikarstvo ne stoje pod znakom ideologije »povratka«, niti pod operativnim postupcima upotrebe »citata« iz dela bliže ili dalje istorije umetnosti; ono nije ni obnova i primena neke u modernoj umetnosti skoro zaboravljene tehnike iluzionističkog slikanja, mada sve te elemente svojstvene slici koja podseća na uzore prošlosti u sebi evidentno sadrži. Učeno slikarstvo je u suštini umetnost koja proizlazi iz inventivnih i imaginativnih sposobnosti slikara: slika ove vrste, naglašava Italio Mussa, ima koren u samoj fantaziji umetnika, on nije »istoričar« ili »arheolog mašte«, nego budni snevač, neko ko na videlj iznosi slike kakve ne postoje nigde drugde u umetničkom unutarnjem svetu. Da li to onda znači da bi Pittura colta bila dužnici istorijskog nadrealizma, zapravo one njegove linije koja se za prikaze oničnih predstava služi superakademskom slikarskom tehnikom (Dali pre svih, Delvaux i ostali)? Ova veza se ne može uspostaviti zato što u učenom slikarstvu nema mesta za subjek-

tivna i intimna psihologiziranja i psihoanalizi; nije po sredini ispovedno slikarstvo i slikarstvo rasteraćivanja umetnikovih nasledenih kompleksa, nego je to slikarstvo koje se iznad svega oslanja na kulturu i erudiciju metnika (i odatle proizlazi sam njegov naziv); najzad, to je slikarstvo koje deli sudbinu refleksivnih i autorefleksivnih pristupa svojstvenih bitno metafizičkoj prirodi današnje umetnosti.

Predstavnici učenog slikarstva svesni su, dakle, nasleda (i tereta) istorije umetnosti, ali više nego u direktnom korišćenju ikonografskih i formalnih modela tog nasledja idu ka re-inveniciji predstava koje će sa predstavama umetnosti prošlosti deliti sklonost ka punoči simboličke i metaforičke projekcije slike. Slika ove vrste uvek, naime, nešto označava, uvek podrazumeva neku naraciju, mada te njene osobine ne treba mešati sa pripovedanjem i prepričavanjem u literaturi već postojećih tema. Pobude su bitno druge: umetnik piture colte želi da naslikava sliku koja će, poput slike prošlosti, posedovati slike. Slika ove vrste uvek, naime, nešto označava, uvek podrazumeva neku naraciju, mada te njene osobine ne treba mešati sa pripovedanjem i prepričavanjem u literaturi već postojećih tema. Pobude su bitno druge: umetnik piture colte želi da naslikava sliku koja će, poput slike prošlosti, posedovati osobine »trajanja«, ispoljene samim tim što će pri slikanju negovati posebnu veštinsku manuelnu izvođenja, iako uzor tome izvođenju nije u savršenstvu zanata akademskih tradicija. Delo učenog slikarstva ne krije da je u suštini simulacija slikarstva prošlosti izvršena s kulturnih pozicija i tehničkim znanjem savremenog umetnika, umetnika koji danas ne može a da ne bude prožet notom skepsa u pogledu mogućnosti nastanka izvorne (originalne, prvorodene) slike: jer, današnja slika, bilo kojem pavcu da pripada, jeste, u stvari, referencija o nekoj postojeći (već uradenoj) slici, jednom rečju, jeste neka vrsta simulakruma.

U odbrani i obrazlaganju učenog slikarstva, Italio Mussa se ponegde služi terminima koji danas zvuče možda isuviše patetično (ignoto meraviglioso, misterio laico dell'arte i sl.), pojedine protagonisti imenuju namerno arhaizovanim nazivima (za njega je, na primer, C. M. Mariani pictor philosophus, a A. Abate doctor poetar), ali sve to, u stvari, doprinosi da se bolje shvati bitno artificijelna suština ove vrste slikarstva koja, čini se više nego idejno što se danas stvara, svedoči o karakteru i položaju umetnosti na njenom putu ka kraju veka i kraju milenijuma. Umetnik ovog kriznog istorijskog razdoblja po svojoj prirodi je skeptik i melanolik, pritisnut je značnim znanjima o umetnosti i istoriji umetnosti, on je erudit koji se, gradeći vlastito delo, služi »učenim« slikarstvom kao »mrtvim« jezikom slikarstva, poput eruditu prošlosti koji su se izražavali latinskim, takođe »učenim«, a ujedno i »mrtvim« jezikom književnosti. No, upravo po tom paroksizmu Pittura colta je danas simptom od prvorazrednog kritičkog i teorijskog interesa: govoreći o tom slikarstvu povodom njegovog vodećeg predstavnika C. M. Mariani, Argan je rekao da ono »intenzivno živi svoju vlastitu smrt« i upravo iz ove na izgled paradoksalne tvrdnje najbolje se može uočiti kako u današnjim duhovnim prilikama pojave na stvarnom ili prividnom umoru mogu biti od ne malog značaja za dalju vitalnost umetnosti.

MIODRAG SIBINOVIC:
»O PREVOĐENJU«,
priručnik za prevodioca i
inokorespondente,
Zavod za udžbenike i
nastavna sredstva,
Beograd, 1983.

Piše: Dunja Jutronić – Tihomirović

Iako Sabinovićeva knjiga nosi naziv priručnik, mislim da je vrijedno da se nešto o njoj kaže. Kao što i sam autor kaže u predgovoru, ova knjiga je napisana za učenike srednjih škola, studente, nastavnike, prevodioca, kao i za širu čitalačku publiku. Prvi dio, pod naslovom »Prevodenje kao delatnost«, najviše nas upućuje na razne vrste prevodenja, od usmenog do prevodenja književnih teksta. Najviše prostora posvećeno je konsekutivnom i sumultanom prevodenju. Tu ćemo dozнати ugodnu činjenicu da po broju objavljenih prijevoda Jugoslavija zauzima »visoko deseto mjesto« (na prvom mjestu je SSSR, zatim SAD, Njemačka, Francuska, Japan, itd.). Sabinovićev stav o prevodilaštvo je odrešit. On nijednom ne dovodi u sumnju da je prevodenje jedna od čovjekovih stvaralačkih aktivnosti, tj. da je svaki prevodilac u principu stvaralač. Prevodiločeve stvaralaštvo »za razliku od stvaralaštva pisca originalnih stručnih i naučnih teksta«, odvija se u jeziku« (str. 23).

Proces konsekutivnog prevodenja opisan je zorno s mnogim primjerima. To je prevodenje gdje se izvorni tekst prevodi nakon prenesenih pojedinih dijelova (većih ili manjih) izvornog teksta. Sabinović se, i u najnedostavljivim shemama prevodenja, uviđek oslanja na najnoviju psihološku i lingvističku istraživanja. U primjerima konsekutivnog prevodenja naglašava se važnost intonacijsko-akcenatskih jedinica za razumijevanje teksta, isto kao i važnost konteksta i poznavanje situacije. Primjeri hijerarhiziranja rečenice sigurno su zanimljivi i korisni, iako razne vrste skraćivanja i pomagala za memoriziranje teksta nisu u svim primjerima sasvim logični.

Konsekutivno se obično prevode naučno-tehnička izlaganja, dok se društveno-politički govorovi uglavnom prenose simultano. Ako je itko ikad pomislio da je posao simultanog prevodioca lak, doznat će da takav prevodilac mora posjedovati niz mentalnih i psiho-fizioloških predispozicija, kao što je »život uma«, veliko poznavanje jezika i široku kulturu i naobrazbu. Pošto je široko rasprostranjeno mišljenje da prevodoci rade lako i na talent, potrebno je naglasiti da simultani prevodilac mora posjedovati što savršeniju tehniku prevodenja, što pretpostavlja ne samo talent nego i veliki rad i zalaganje.

Drugi dio knjige je interesantan povjesni presjek kroz prevodenje. Pod naslovom »Nauka o prevodenju«, Sabinović nas uvodi u daleku prošlost razvoja teorijske misli o prevodenju, preko Cicerona, Dantea, Humbolta, pa do naših dana. Među suvremenim teorijama prevodenja spominju se lingvistička koncepcija teorije prevodenja, filološka i komunikativna, a govorii se i o raznim teorijskim modelima prevodenja. Teorija prevodenja je sigurno po svojoj prirodi interdisci-