

prepoznaje kao obrazovanje duha u vremenu, koje kroz uspone i padove napreduje do otkrivanja suštastva i izvornog vraćanja prema njemu, sjedinjenja u istovetnost.

Ovaj zahtev ima najmanju želju da uzima u izbor samo one sastojke koji bi mu odgovarali, o čemu svedoči postupak raščlanjivanja i izlaganja, koji se u najvećoj mogućoj meri prilagodio predmetu istraživanja. O tome svedoči i najstariji Program sistema nemačkog idealizma, kojeg je Hegel pisao u ovom ranom razdoblju pod Helderlinovim uticajem, kome je posvetio i nadahnutu himnu **Eleusis**, kao i posredstvom filozofskog prijateljstva sa Šelingom. U tom prednactu Hegel piše da se istina i dobro mogu zbratimiti samo u lepoti, da čulni sjaj mora da određuje smer traženja, i da istovremeno zadrži i u jedinstvu članove koji se razilaze. Filozof tako mora da ispuni zahtev za posedovanjem istovrsne estetske snage kao i pesnik, te piše u jednom, reklo bi se, platoničkom duhu: »Mi moramo imati jednu novu mitologiju, a ova mitologija mora biti u službi ideja, ona mora postati mitologija uma« (Rani spisi str. 178). Kao ovako predstavljen mitski zamah umovanja, čini se da kroči Hegelov napor na putu pretvaranja ljubavi i predanosti predmeta znanja u znanje kao zadobijeno. Ono sleduje iz promišljenja objektivnosti objekta, uslova nastajanja predmetnih datosti, u kojem se krugu prvobitno prisutna ideja postavlja, razvijanjem određenja različitosti koje uslovljava, shodno samim različitostima. Sredina u kojoj se ovakvo obdelavanje problema pokazuje jeste sam smisao čovekovog posredovanja, koje obrazuje duh u povesti. Moglo bi se reći da život biva kroz sebe oblikovan u povesti koja konkretno izražava njegove sklopove. Ovo je mislioca života V. Diltaja (W. Dilthey), kome je život kao osnov i središte biće »ne samo ishodište duhovnih nauka nego i filosofije« (Dela VII), primoralo da u Hegelovoj ontologiji vidi da zakonito govori stvarnost života; s tim da je »izvršeno potpuno rastvaranje apstraktnog pojma o čovjeku i prirodnom sistema duhovnih znanosti u povijesni proces« (cit. prema H. Marcuse: **Hegelova ontologija i teorija povijesnosti** Srajevo, 1981, str. 309). Međutim, Diltaj odbacuje Hegelov spekulativni interes pojma, proširujući na oblast apsolutnog – pojam objektivnog (ostvarivog) duha, pa su umetnost, religija i filozofija bez generativnog plana ideje – izražajne forme života. Izražajne oblike života objektivacija duha, istorijska svest vraća u duhovnu životnost iz koje su i proistekli, kao motiv razumevanja samosusretanja ljudskog duha kao »filosofija filosofije«; gde ljudska svest mora da se odnosi predmetno prema istorijskom, jer nije beskonačno poimanje, gde bi sve predmetno bilo u istovetnosti sa vremenom i misaona sadašnjost. Međutim, u težnji za čvrstoćom, život obrazuje sklopove i znanje, koji su izvorna datost, ali kojima nedostaje ishodišno objedinjenje. Kod Hegela, teza o osvetljenom (slovesnom) čoveku iz **Ranih spisa**, izvedena je u **Fenomenologiji duha** kao razlikovanje onoga što živi iz sveta u kojem živi, kao samoodržavanje koje uključuje suprotnosti što se međusobno prisvajaju (hrane); kao dijalektičko posredovanje samoosećanja unutrašnje **samoobjektivacije života** kao povesno iskustvo duha ili samosvest. Ova samosvet proistekla je iz slobode poimanja, ali otpor na koji nailazi snaga dolazi iz već nasleđenog, tako da se deluje prema mogućnostima koje su ovorene, a to je kretanje prema razotudjenju duha, koji na jedan buhvatniji način izražava višu logiku istine čoveka. Filozof sledi celinu, »suštinu koja se završava putem svoga razvoja« (**Fenomenologija duha**, Beograd, 1979, str. 11), kao samojednakost koja se kreće u stepenovanom prevazilaženju na buhvatniju ravan, uspostavljenu samoodređivanjima kroz oblike povesnog samopozhivanja duha. U odnosu na relativizam i svojevrsan samozaborav filosofije istorijske svesti, H. G. Gadamer ukazuje na to ovako: »Hegel izriče jednu odlučujuću istinu, time što se bit povijesnog duha ne sastoji u restituciji prošlog, već u **missonom posredovanju sa sadašnjim životom**. Hegel je u pravu kad takvo misaono posredovanje ne misli kao spoljni i naknadni odnos, već ga postavlja na isti stepen sa samom istinom umetnosti« (**Istina i metoda**, Sarajevo, 1978, str. 200).

Misaono posredovanje prošlog sa sadašnjim životom omogućuje oplemenjavanje, ali ono pokazuje i do kraja nerazrešeni sukob sa prosvetiteljstvom, konzervativizmima prema karakteristikama određenih istorijskih epoha i pitanjem opštosti postavljanja reprezentacije

(novovekovnog-operativnog) subjekta. Plemenitost Hegelovih mladenačkih spisa sigurno leži u lepoti kojom **mythos** još prodahnjuje **logos**, nudeći naročitom snagom gradivo za **dia-logos**, što sam odseva voljnošću izvornog istraživanja.

E. M. Meletinski, POETIKA MITA, Nolit, Beograd, 1984. (preveo Jovan Janičijević)

Piše: Zoja Karanović

Koje je rezultate u ispitivanju i razumevanju fenomena, mit dela dosadašnja nučna misao: šta on u svojoj suštini jeste, odnosno kakvi su njegovi oblici, značenja i funkcije; te kako se mit ispoljava u modernoj književnosti, pre svega u romanu XX veka; suštinska su pitanja na koja, u **Poetici mira**, autor ove knjige, E. M. Meletinski, traži određene odgovore.

Raniji doprinosi izučavanju mita sumiraju se u prvom delu knjige. Posebno se osvrće na shvatanja nauke XIX v. koja u datoj pojavi vidi isključivo naivan pokušaj razumevanja i tumačenja sveta. Nauka, a pre svega etnologija XX stoleća prvi put se u osnovi suprotstavlja ovakvom viđenju. Meletinski zato ovde i razmatra upravo njene najbitnije rezultate.

Znatnog udela na formiranje određenih stavova o mitu u XX v. imao je pre svega Frejzerov ritualizam. On se bazirao na polazištu o čvrstoj povezanosti mita sa magijom i obredom. Sam obred ovde se shvata kao primaran i dominantan. On u svojoj suštini predstavlja reaktualizaciju tzv. prvobitnog vremena. Sagledavanje tog neprestanog obnavljanja u okviru rituala omogućilo je otkrivanje cikličnog modela mitskog shvatanja ovovremenu uopšte. Pragmatističku funkciju mita, kao sredstva koje služi održavanju prirodnog i socijalnog poretka zajednice, utvrdio je nešto kasnije Malinovski. Dalji uvid u njegovu prirodu, kao autor nastavlja, pružile su simboličke teorije. Ovde se posebno ističu obeležja mita u koja je pronikao Kasirer. Kasirerova je zasluga što je u mitotvorstvu video specifičan, simbolički jezik, moguću kojeg se ovde artikuliše svet. Da mitsko mišljenje sadrži i određene psihičke osobenosti otkrivali su već neki raniji istraživači, ali je ovaj stav široko razvijala i primenjivala tek psihoanaliza. Posebnu ulogu u tome imao je pre svih K. G. Jung koji pomenutu ideju razrađuje u svojoj analitičkoj psihologiji. Kasirer, Jung, a pre njih i Levi Bril, kao Meletinski nastavlja, otkrivaju logičke osobenosti mitskog mišljenja. Najplodnijeg tumača, međutim, ova ideja dobija u Levi-Strosu, čija se teorija u knjizi detaljno razmatra.

Učena o mitotvorstvu ruskih i sovjetskih naučnika ovde su posebno izdvojena. Kao da se želi pokazati kako se istraživački postupci A. A. Potebnje, A. N. Veselovskog, Propa, M. O. Frajdenberg, Bahtina, Lotmana i drugih znamenitih istraživača, po nekim svojim bitnim karakteristikama, razlikuju od onih u tzv. zapadnoj nauci, pre svega po prisustvu – odsustvu istorijske dimenzije kod jednih ili drugih.

Krajnji rezultati istraživanja Meletinskog, koji se pokazuju u **Poetici mita**, međutim, ilustruju globalno jedinstvo ljudske misli. Ono se ovde, između ostalog, očituje u stalnom preplitanju ideja različitih naučnika, a pre svega u najopštijem uvidu u to kako savremena ljudska misao tumači mit. On se u osnovi svodi na postupku da je mitotvorstvo najstarija forma, osobit simbolički jezik pomoću kojeg je čovek modelovao, klasifikovao i tumačio, svet, društvo i sebe.

U nauci je takođe prihvaćen stav da osobenosti mitskog mišljenja imaju određenih analogija sa proizvodima mašte, ne samo onih u arhaičnoj prošlosti, nego i u drugim najrazličitijim kulturama. Naročito se neka njegova svojstva susreću u umetnosti. To je dalo poticaja ritualno-mitološkoj školi u književnosti, o kojoj se ovde posebno govori. U njoj se spajaju rezultati izučavanja tradicionalne mitologije sa naukom o književnosti, tako što se izvori same književnosti pokušavaju dovesti u vezu sa ritualom i mitom. Drugim rečima ovde se traga za zajedničkim osnovama pesničke mašte i mitskog mišljenja (lider N. Fraj).

Koristeći bogatu mitološku građu i dosadašnja istraživanja, autor zatim predlaže svojevrsnu teoriju mita. On ovde pre svega ističe neka opšta svojstva mitskog mišljenja, njegovu difuznost, nerazvijenost apstrahovanja, slabu razlučenost logičnog mišljenja od emocionalnih, efektivnih i motornih elemenata. U takvom čistom obliku mitsko mišljenje se nikada ne realizuje nego se u njemu, kako Meletinski pokazuje, u zamencima javljaju svojstva naučnog. Time se ovde sasvim napušta ideja o mogućnosti suprotstavljanja naučnog i mitskog mišljenja, pa se u logičkoj sferi dalje posmatraju kao dva »tipa« ispoljavanja.

Meletinski smatra da se naučna i mitska misao razlikuju pre svega po svojoj funkcionalnoj usmerenosti. I dok se mit usredsređuje na određene probleme kao što su tajna rođenja i smrti, sudbina i sl. dotle, napominje autor, nauka na ova pitanja često nije u stanju da ljudima da zadovoljavajuće odgovore.

Mit uz to ima i izraženu težnju ka sređivanju i harmonizovanju kosmičkog i socijalnog poretka, koje ujedno i tumači. Osim toga funkcija mu je da uskladuje odnos između pojedinca i grupe i zajednice sa prirodnom sredinom.

I kategoriji vremena prikazanog u mitu u knjizi se posvećuje posebna pažnja. U njemu je »pre« sfera prouzroka, izvor svega što je bilo »posle«, odnosno skladište prototipova. U vremenu stvaranja o kome u osnovi govori mit, deluju prapreci-demijurji. Oni modeluju prvobitnu zajednicu; oni sukobljavajuči se sa silama haosa obavljaju najrazličitije stvaralačke i kulturne radnje koje se u svojoj osnovi svode na uništavanje čudovišta, stvaranje čoveka, njegovu obučavanje veštinama i sl. Drugim rečima zadatak demijurga je unošenje reda u prirodnu i socijalnu sferu.

Iz ovoga sledi da je temelj mitologije kosmički mit, odnosno stvaranje – priča ide o tome kako je iz haosa nastao prirodni i socijalni kosmos. Zato, kako Meletinski misli, njegovi klasični junaci označavaju rod, pleme, a ne individualne osobenosti. Kao predstavnici zajednice oni koreliraju sa prirodnom. Mit se, dakle, ne bavi sudbinama pojedinaca i u tom smislu on je antipsihička pojava.

Transformacija psihofizičkog haosa u socijalni kosmos zbiva se tokom celog života. Ovo »uređivanje« sveta u arhaičnom društvu vrši se pre svega preko obreda. Zato je važna i uloga prelaznih rituala; jer oni, kao autor veli, ključne događaje čovekovog života – rođenje, imenovanje, inicijaciju, brak, posvećivanje i sl. – povezuju se zajednicom i kosmosom.

Pored pominjanih kosmogonijskih mitova i mitova prelaza, posebno su značajni kalendarski mitovi. I oni, održavajući pojavu cikličnosti u prirodi, kao i različita shvatanja o zagrobnom životu, na svojevrsan način tumače poreklo kosmosa i društva.

Razmatranju semantike mitskog sižea i sistema ovde se posvećuje posebno mesto. Konstatuje se da »univerzalnost« mitova ne počiva u njihovim sižejima. Uvažavajući i koristeći domete strukturalizma, posebno Levi-Strosova istraživanja, Meletinski dolazi do zaključka da mit pre svega odražava elementarne semantičke pozicije koje odgovaraju najjednostavnijoj prostorno-čulnoj orijentaciji, prostorno-vremenskim i socijalnim odnosima, te nekim fundamentalnim antinomijama, na primer život/smrt. Kada se iz sfere pomenutih semantičkih pozicija uđe u prostore njihovog kosmološkog poimanja, zalazi se, kako istraživač kaže, u mitološke domene. Na ovaj način se recimo, pozicija gore/dole, konkretizuje u kontrastu neba i zemlje. Upravo stoga mitologija i funkcioniše kao univerzalni znakovni sistem, koji se onda ostvaruje u različitim sadržajima.

Na kraju sledi zaključak o tome da se osnovna funkcija obreda i mita očituje u zaštiti jednom uspostavljenog kosmičkog poretka od haosa, jer kako se veruje, različiti poremećaji lako mogu izazvati pomeranje kosmičke ravnoteže, koju je posle veoma teško uspostaviti.

Po mišljenju Meletinskog veza narodne književnosti i mita, posebno priče i arhaičnog epa, veoma je tesna. I priča i ep imaju mitske izvore. Samo što kod njih nad kosmičkim preovladava socijalni smisao nad svetom profana sadržina, nad ritualnom svetovna izvedba itd.

Preko usmene književnosti, kako Meletinski smatra, uspostavlja se dalje genetska veza i između mita i pisane književnosti. Mit se u raznim periodima takođe na različite načine ispoljavao i tumačio u samom literarnom tekstu. Tako se u književnosti može koristiti mitska pesnička

slikovitost, formalizovani jezik, mitski sižei i sl. Ona takođe na različite načine može prevazakluziti i ironizirati mit. U knjizi se pokazuje kako se odnos prema njemu u književnosti neprestano menjao. Meletinski se ovde pre svega osvrće na mitologizam u romanu XX stoleća. Posebno analizira dela dvojice njegovih začetnika T. Mana i Džojisa. Iako su imali različiti odnos prema mitu, obojica su, kako analize pokazuju, svesno se oslanjajući na poznavanje kulturne tradicije i savremenih naučnih teorija, stvorili vid intelektualnog romana. Kafkino spontano mitotvorstvo, o kome se ovde takođe govori, potpuno je drugačije. Kod njega se siže ne proircira i mitsku prošlost kao kod Džojisa i Mana. Ipak i Kafkini junaci, kao i Jeroji mita, modeluju svet. Samo dok se tamo priča o tome kako je došlo do toga da se junaci uklope u zajednicu ovde, kod Kafke, definitivno se kida svaki odnos sa njom. Na ovaj način se remeti i neprekidan tok života, a »kričica« za to je sveopšta. Uočivši nekoliko zaista bitnih obeležja mitologizma pomenutih autora, koji su ujedno i njegovi začetnici, Meletinski se ukratko osvrće na savremeni mitologizam u zapadnoj kulturi uopšte, njegova ispoljavanja u hispanoameričkoj književnosti i književnosti tzv. trećeg sveta.

Opšti je zaključak da veoma prisutna sklonost ka mitskom odgovara potrebi za pronalaženje univerzalne simbolizacije, i, kako se ovde kaže, ona izražava bezličnost pojedinca i predmeta u svetu savremene otuđenosti. Zato je shvatanje o univerzalnoj ponovljivosti određenih uloga i situacija jedno od najvažnijih obeležja modernističke poetike mitologiziranja. Tako se u romanu prelazi sa prikazivanja socijalnih tipova na univerzalnu psihologiju evrimena. A upravo to otvara mogućnost primeni arhaičnih sredstava u organizovanju pripovedanja, kao i upotrebi mitske simbolike. Znači da se mitologizam u romanu XX stoleća manifestuje kao umetnički postupak i kao odnos prema svetu. Često izjednačavanje i mešanje mitološki sistema ovde se objašnjava potrebom da se naglasi njihov metamitološki, večni smisao. Ideja o izvesnom jedinstvu ljudske mašte, pa i mitske i umetničke, nije strana ni autoru ove knjige.

Posmatrano u celini, Meletinski ovde nije uvek ni sasvim originalan ni posve nov, što uostalom i nije moguće. Iako su brojne misli iz knjige pojedinačno već izražene, i inspirativno i argumentovano, niko do sada problem nije sagledao u toj meri sintetično. Pokazujući nesvakidašnju obaveštenost o problemu, sistematičnost u postupku i izvanredan senzibilitet u zaključivanju, Meletinskom je baš to pošlo za rukom. Knjige kao što je **Poetika mita** jedino i mogu nastati kao rezultat jednog zaista predanog dugogodišnjeg izučavanja i razmišljanja.

Achille Bonito Oliva, La Transavanguardia Internazionale, Milano, 1982. | Achille Bonito Oliva, Critica ad Arte — Panorama della Post-Critica, Milano 1983, Giancarlo Politi, Editore. | Piše: Jęša Denegri

Čini se da nema danas kritičara aktuelne umetnosti koji je više od Bonita Olive uzburkavao vode umetničkog sveta i izazivao prema svojoj pojavi tako različite reakcije. S jedne strane stoje brojne njegove invencije (gde je **transavanguardia** samo jedna od poslednjih), koji mnogi — bez obzira na to s koliko pravog razumevanja — često rado koriste i primenjuju, drugima je on mrski lik **kritičara-megalomana koji je odnekud došao da obori u prah i pepeo sve idealističke projekcije vezane uz pojam umetnosti**. Ako bismo bili skloni uravnoteženim sudovima, pronašli bismo u svemu tome ponešto istine: tvrdnje i teze Bonita Olive nikada nisu prolazile bez odjeka, štaviše, po prodornosti i originalnosti zapažanja bile su uvek u špicu kritičkih rasprava, no pri tome on nikada nije patio od preterane skromnosti i u svakoj je prilici želeo da u prvi plan isturi ne samo svoje mišljenje, nego i samu svoju ličnost.

Dve knjige o kojima će u ovom osvrtu biti ukratko reči odaju upravo takve osobine: vrlo su podsticajne po idejama i sadržaju koji donose, no odmah na naslovnoj stranici kriju i jednu dezinformaciju. Jer, iako potpisane od Bonite Olive, to nisu i od njega samog napisane knjige, to su, zapravo, zbornici koje je on uredio i za koje je uradio uvodne tekstove, dok ostali, čak pretežni, deo materijala pripada drugim autorima. Knjiga **La Transavanguardia Internazionale** sadrži, dakle, pored uvoda Bonita Olive još i njegov razgovor sa G. C. Arganom, kao i priloge 16-orice kritičara za isto toliko zemalja, dok knjiga **Critica ad Arte — Panoramata della Post-Critica**, takođe uz uvod priredivača, sadrži čak 43 kraća priloga predstavnika mlade italijanske kritike. Pa ipak, jedno odmah valja priznati: ono što je u ovim zbornicima daleko najinteresantnije i najizazovnije proizilazi, zapravo, iz pera samog Bonita Olive.

Nakon što je uspešno okončana operacija nazvana **La Transavanguardia Italiana**, gde je Bonito Oliva, pozivajući se na primere petorice izvrsnih umetnika kao što su Chia, Clemente, Cucchi, De Maria i Paladino, među prvima poveo raspravu o osobinama umetnosti s početka osamdesetih godina, ovaj kritičar je sada poželeo da otkrilike istoj argumentaciji prida znatno širi obuhvat i da pod terminom **transavanguardia**, koji zaista predstavlja njegov sretni iznalažak, pokriva današnju celu (internacionalnu) umetničku scenu. Pri tome je vidljivo da Bonita Oliva nije smetalo da se pojmom **Internacionalno** koristi uz jednu umetnost o kojoj je i sam ranije tvrdio da više ne poseduje osobine nekog internacionalnog fenomena, nego se čak, suprotno od toga, oslanja na postojeće lokalne (da ipak ne kažemo nacionalne) tradicije pojedinih kulturnih sredina. On je, istina, vodio računa o razlikama između američke i evropske umetničke scene, a unutar evropske posebno o razlikama između nemačke i italijanske situacije (kojima je u svom tekstu posvetio odvojena poglavlja), ali je ipak želeo u svom vidnom polju zadržati celinu umetničkih zbivanja u ovom, po njemu, prelaznom istorijskom stadijumu, i mora se priznati da je, uza sve moguće nepreciznosti, o toj celini uspeo sabrati ni u zaista suštinskih karakteristika. Po uvidima Bonita Olive, ovu prelaznu umetnost, ili možda je bolje reći umetnost prelaznog perioda (**Arte di transizione**), obeležavaju sledeće oznake: odustajanje od evolucionističkih razvojnih linija, odustajanje od eksperimenata novim tehnikama i novim materijalima, kao i odustajanje od svakog ideološkog i političkog opredeljivanja u umetnosti a, zauzvrat, akcenti se postavljaju na sasvim subjektivni svet umetnika, na njegovo nomadsko kretanje izvan bilo kakve fiksne tematske i formalne obaveze, pri čemu se uzori više ne traže u fundusima istorijskih avangardi, nego u mnogim pojavama bliže ili čak dalje prošlosti (i odatle teza o »neaktuelnosti umetnosti«). I kao što je karakteristično delo ovog prelaznog perioda uvek, zapravo, fragment, epizoda ili »mikrodogađaj«, tako je i lik umetnika ovog istog perioda lik aktivnog ili »savršenog« nihiliste, onog koji više ne veruje u progres i progressivnost umetnosti, nego veruje jedino u vlastitu biološku potrebu da se umetnošću bavi i da u tom bavljenju umetnošću traži poslednji šansu svog individualnog iskupljenja.

U tekstu o internacionalnoj transavangardi, Bonito Oliva, po ko zna koji put, iznosi tezu o neomanirističkoj prirodi savremene umetnosti, kao i tezu o ponašanju savremenog umetnika u znaku »ideologije izdajice«. Možda je, generalno gledajući, ova formulacija preforsirana, ali ima svoje razloge kada se odnosi na situaciju s početka osamdesetih godina, pogotovo onu koja nastaje u italijanskim kulturnim prilikama: ta istanjena i profinjena, ali ujedno i lukava i ekspanzivna umetnost, koja je osvojila svetsko tržište i prodrla do najselektivnijih muzeja, savršeno je odgovarala isto tako ekspanzivnom temperamentu Bonita Olive, i nije nimalo čudno što je on, upravo povodom slikarstva koje naziva transavangardnim, mogao zasnovati i široko razviti dijagnozu o umetnosti kao »praksi obilja«, suprotno reduktivnim i suzdržavajućim »gestivima odbrane« u slučaju **arte povere**. Za predstavnike transavgarde, umetnosti ne može biti drugo nego metatejička igra, ali ne posredstvom upotrebe istorijski provedenih citata, nego uranjanjem u prostore subjektivne imaginacije, iz koje izbijaju na videlo slike koje se istovremeno ukazuju, kako će reći Bonito Oliva, »i kao enigma i kao njeno rešenje«. Iz takvog opisa ove umetnosti, kao krajnje ambivalentne i nepostojane, proiziće da se na nju više ne sme gledati s pozicije logocentrizma, čemu su bile sklone teorija i kritika koje za svoje uzore priznaju evropske istorijske avangarde. Bonito Oliva nikada neće izričito tvrditi da transavanguardia odbacuje nasleđe istorijskih avangardi, ali će se založiti za to da su polazišta današnje umetnosti znatno šira od tog nasleđa, u čemu, uostalom, ima potpuno pravo. A ako je, onda pada prebudeđenje da se umetnost »razvija« krećući se evolucionističkom linijom nužnih prethodnih a tome nasuprot — jedini verovatni tok kretanja umetnosti jeste tok po liniji lavirinta, drugim rečima, po liniji u kojoj trajanjem istorije ne postoji usavršavanje, nego uvek neprekidna promena problema i problematika savremene umetnosti.

Bilo je sasvim prirodno da se osobine odgovarajuće osobinama umetnosti ispolje poslednjih godina i u praksi koja s umetnošću stoji u tesnoj vezi — u kritici. Kao pravi lovac na sve nove znakove u svetu umetnosti, Bonito Oliva je vrlo brzo uočio promene mentaliteta u mladoj italijanskoj kritici i priredivši zbornik posvećen toj kritici, odmah se u odnosu na nju postavio u paternalistički položaj: mlada kritika primila je time blagoslov »pape« današnje kritike, Bonita Olive. No, ostavimo li šalu nastranu, valja priznati da je Bonito Oliva tačno uvideo šta karakteriše mladu (i ne samo mladu) kritiku koja se bavi ovom prelaznom umetnošću u prelaznom periodu. U današnjoj umetnosti koja se ne odvija po tendencijama i ne oslanja na programe i ideologije, suvišno bi bilo zalagati se za lišta drugo osim za samosvesnost umetničkog rada, a upravo tako i postupa većina predstavnika današnje mlade kritike. Posredi je, očito, kritika koja više nema poverenja u metode i metodologije, kritika koja nije opterećena istoricizmom i sociologizmom, koja ne daje sebi pravo da sudi i procenjuje šta bi u svetu umetnosti bilo jedino valjano, nego se, nasuprot svemu tome, prepušta zadovoljstvu kontempliranja umetničkog dela i zadovoljstvu pisanja povodom

