

iskušenja kritičkog pristupa

božur hajduković

»Ubijte psa! To je kritičar!«
Gete

I

Oblast koja se bavi izučavanjem (analizom i procenom) književno-umetničkih dela, a koja u ovom stoleću doživljava pravi preokret, odnegovala je u svom okrilju, tu negde u neposrednom susedstvu teorije književnosti, niz danas gotovo samostalnih disciplina, koje se, međutim, još uvek podvode pod zajednički termin — *kritika*. Kao specifični vidovi takve vrste pristupa književnim delima javljaju se takozvani *tekuća* (novinska) kritika, *esejistika* (časopisna kritika), *naučna* (univerzitetska) kritika, zatim *kritika kritike* (metakritika) i sl. U okviru ovih javlja se i niz specijalističkih kritičkih pristupa, što sve još više komplikuje bilo kakvo preciznije određivanje ove oblasti koja ima neku vrstu »posredničke« uloge (između književnog dela na jednoj strani i njegovog konzumenta na drugoj), odnosno koja popunjava prostor između književne umetnosti i naučne svesti o njoj.

Međutim, ako termin *kritika* shvatimo u onom njegovom pravom značenju, tj. kao reč koja imenuje književnu vrstu koja svoju kreaciju ostvaruje posrednim putem, u susretu s nekim drugim književnim delom, onda najviše prava na takav naziv ima svakako *praktična* književna kritika.

Po Ingardenu, postoje samo tri načina kritičkog (analitičkog) čitanja književnih dela: anatomski, deskriptivno-fenomenološki i funkcionalno estetski. Dok je prvi način čitanja karakterističan za naučni pristup, specijalistička izučavanja književnih dela, drugi način čitanja svojstven je teorijskim razmatranjima književno-umetničkih fenomena. Treći, pak, način čitanja književnih dela trebalo bi da je u osnovi svakog pravog kritičkog pristupa književnim tvorevinama. Naime, ovaj način čitanja vodi ka konstituisanju estetskog predmeta, što znači da se proces takvog čitanja i na osnovu njega izvedenog kritičkog govora približava suštini, onom trenutku kada se objektivne vrednosti dela pretvaraju kroz estetsko čulo konzumenta u *doživljaj*, tj. u jednu konkretizovanu subjektivno-objektivnu vrednost. Jedino ovaj način čitanja književnih dela omogućuje »kreaciju povodom kreacije«.

Prema tome, pojam *kritika* (naravno, ovde se uvek misli samo na književnu kritiku) trebalo bi podvoditi samo one pristupe književnim delima koji podrazumevaju, pored analize i procene, i sasvim osoben (funkcionalno-estetski) način čitanja takvih dela, odnosno stvaralačko učešće u konstituisanju estetskog predmeta takve (shematske) tvorevine. Naime, pošto je književno delo varijantno, shematski određeno (Ingarden), pošto ono, dakle, sadrži više mogućih pravaca doživljavanja, to će i kritički pristup njemu predstavljati samo jedno od više mogućih »ispunjenja«, jednu od »verzija« njegove otvorene strukture, neku optimalniju varijantu one slike sveta koju je pisac oblikovao u svom delu.

Dakle, razgovor ove vrste, koji ima cilj da ukaže na neke osobenosti i specifičnosti književnog žanra koji se zove *kritika*, isključuje sve one vidove istraživanja književno-umetničkih dela koji pripadaju teorijskim razmatranjima, književnoistorijskim valorizacijama, odnosno onim užestručnim, specijalističkim analizama i izučavanjima. Ovo razgraničavanje je neophodno ako se želi iole preciznije odrediti priroda i karakter ove oblasti, tim pre što je u naše vreme došlo do prave ekspanzije nauke o književnosti, odnosno onih disciplina koje se podvode pod to ime, ili su tu negde, na granici između književno-naučnih istraživanja i interdisciplinarnih studija fenomena koji se graniče s književnošću.

Sužavajući tako problem na sasvim određenu vrstu književnih istraživanja, na *praktičnu* književnu kritiku, mi se, u stvari, vraćamo onom izvornom shvatanju pojma *kritika*, što znači da će u centru naše pažnje biti ona vrsta književne aktivnosti koja nastaje povodom *nečega*, određena je *njim*, služi *mu*, ali zadržava i izvesnu samostalnost, originalnost i autentičnost, mogućnost za kreativno ispoljavanje individualnih sposobnosti, i to kako onih koje idu u domen racionalnih zaključivanja, tako i onih koje se približavaju predelu nesputane mašte.

II

U našoj savremenoj književnosti, bolje reći u književnom životu ovoga trenutka, *praktična* književna kritika je potisnuta u drugi plan. Razloga za to, verovatno, ima više. Jedan od prvih

sadržao bi se u činjenici da danas nema kritičarskih autoriteta (kao što je to nekada bio, recimo, jedan Škerlić), a sama kritika još nije uspela da krizu autoriteta kritičarskih ličnosti zameni sopstvenim autoritetom. To što danas jedan književni kritičar ne može da ima ugled i uticaj svog nekadašnjeg kolege, a što se sasvim neopravdano prenosi i na samu kritiku, može se objasniti samo bitnom promenom uslova u kojima se danas razvija literatura. Oslobođena programatskih zahteva i shema, ideoloških stega i estetičkih isključivosti, savremena literatura se bogati i razvija u različitim pravcima, pa se ni kritika više ne može zamisliti kao aktivnost koja se zalaže za unapred određena ideološka ili estetička usmerenja. Gubljenjem te funkcije, kritika je izgubila i onaj uticaj koji je imala, naročito kod onih koji od nje očekuju neprilikošnovenu arbitražu, autoritativnu selekciju i raspored vrednosti na temeljima nekog ideološko-estetičkog programa.

Na »krizu« književne kritike nije bez uticaja ni okolnost da je književna produkcija danas toliko narasla da ne postoji takva kritičarska individualnost koja može imati uvida u sve što se događa na literarnom polju ni jedne nacionalne književnosti, a kamoli šire. Kritičari su, dakle, primuđeni na žanrovska ili specijalistička ograničenja, na »podelu« kompetencija, a to znači i autoriteta.

Jedan od posledica tako smanjenog autoriteta kritičarskih ličnosti ogleda se i u smanjenom uticaju njihove aktivnosti na književnost određenog trenutka, ukoliko je taj uticaj danas uopšte moguć. Naime, ispustivši »konce iz svojih rukav«, usvajajući jedan »tolerantniji« stav prema literarnim pojavama svoga vremena, književni kritičar je izgubio ulogu usmerivača literarnih tokova, on više ne prednjači, ne poučava, ne prognozira; odbacujući svaki normativizam i programatske ciljeve, on se zadovoljava čimom analize, konstatovanja estetskih činjenica i eventualno vrednosnog situiranja novih dela u postojeći niz nacionalne ili šire tradicije.

Ove promene, koje se još uvek ne tiču same suštine književne kritike, izazivaju često niz nesporazuma koji se najčešće imenuju kao kriza književne kritike. O čemu je zapravo reč? Ako ta kriza zaista postoji, nije li to onda svojevrsan paradoks; u vreme kada nauka o književnosti doživljava pravu ekspanziju, književna kritika, koja se sve više na nju oslanja, doživljava krizu?

Izgleda, međutim, da je »kriza« nešto što neizbežno ide uz književnu kritiku, što je njen pratilac kroz sva razdoblja njenog razvoja. Nevelika istorijka književne kritike (nije bilo davno kada je Vuk Karadžić napisao recenziju na Vidakovićev roman, što se može smatrati početkom kritičarske aktivnosti u srpskoj književnosti, a ni evropska tradicija nije mnogo duža — tek s punim procvatom Gutembergove galaksije javlja se i kritičarska aktivnost!) puna je takvih »kriza«, žalopojki o zaostajanjima književne kritike i padu njenog nivoa. Činjenica da se takva situacija javlja i u drugim, razvijenijim literaturama od naše, govori o nekoj zakonitosti.

Analizirajući stanje u nemačkoj književnoj kritici od Lesinga do naših dana, ugledni kritičar M.J.R. Ranicki u jednom svom tekstu (*Književna kritika*, br. 1, 1978) navodi kao razlog »toje« permenantnoj« krizi kritike činjenicu da je svako umetničko prosuđivanje podložno sumnji (zbog svoje subjektivnosti i relativnosti), što mnogima, naročito piscima, daje povoda da s vremena na vreme »napadaju« kritiku, dovode u sumnju nivo celokupne književne kritike određenog trenutka. U prirodi je svakog subjekta, veli Ranicki, da traži racionalizaciju za svoj neuspeh, što čine i sami kritičari kada njihovo delo postane predmet kritike. Stoga on i smatra da te česte pojave »krize« književne kritike, kada se osporava celokupna književnokritička praksa, nisu »neka privremena pojava, nego neminovna posledica — jedno permenantno stanje«, koje se, naravno, menja, prevlađuje, pomera u određenim granicama.

III

Većina razloga koji su doveli do tako negativnog suda o našoj današnjoj književnoj kritici, pretežno je »spoljšanje« pnirode. Porast književne produkcije, koju ne uspevaju da prate ni sami stručnjaci, uneo je dosta zbrke u ionako nestabilni sistem vrednosti na fluidnom polju savremene literature. Čitalac je nezadovoljan jer mu kritika ne mudi samerljiv izbor iz tog »nepreglednog mora« tekuće književnosti; pisac takođe nije zadovoljan jer kritičarsko »rešetanje« isuviše sporo uspostavlja poređak vrednosti — što sve proističe iz činjenice da se s povećanjem književne produkcije povećao i opseg *tekuće* književne kritike (nastranu to što bar polovina od tih tekstova koji zauzimaju prostor namenjen književnoj kritici ne predstavlja ništa više od novinske informacije ili sasvim diletanstskog pristupa), a to znači da određenu književnokritičku situaciju tvori čitav niz kritičarskih individualnosti, čija ispitivanja, naravno, nije moguće svesti na jedan imenitelj.

Stoga nije slučajno da se među zahtevima koji se stavljaju pred kritiku najglasnije pominje *selektivnost*. Međutim, pri ovakvom stanju stvari, efekat selektivnosti bio bi mnogo veći kada bi se ovaj zadatak postavljao pre svega pred *recenzentsku* kritiku, koja, za razliku od *tekuće* kritike, ima veću moć. Jer, njen sud je uglavnom presudan: bez njene »vize« delo ne može

da ugleda svet. Izoštavanjem takve selektivnosti (smanjio bi se obim tekuće produkcije, pred tekuću kritiku stizalo bi samo ono što je već izdržalo neki stroži kritički sud, što znači da sada i ne bi bilo potrebno za selektivnošću koja bi odbacivala, odnosno preporučivala, već samo rangirala i razvrstavala.

Opadanje autoriteta naše savremene književne kritike ne može se svakako objasniti samo navedenim razlozima. Objašnjenja treba potražiti i u njoj samoj, u njenoj vlastitoj prirodi, odnosno u promenama koje li sama danas doživljava. Pored toga što je kritika već po definiciji zasnovana na protivrečnostima — niti je »čista« književnost, niti samo refleksija o njoj — ona danas prolazi kroz takve transformacije koje nužno isdriže u sebi li elemente »križe«, odnosno koje su takve prirode da joj u ovom momentu ne mogu obezbediti blagorazumevanje svih, pa prema tome ni autoritet i uticaj. Te promene koje se događaju u samoj kritici odnose se, u stvari, na metodološke odlike: kritika danas nastoji da prevaziđe onaj nekadašnji neobavezni, impresionistički govor o književnom delu, koji se najčešće svodio na ogoljen sud i opis doživljaja, i izgradi jedan pouzdaniji metod prosudivanja o književnim tvorevinama.

Moglo bi se reći da se naša kritika sada nalazi upravo u onom momentu kada se »razračunavaju« dve različite orijentacije u našoj književnokritičkoj praksi. Naime, u nas je još uvek veoma živa tradicija »stare«, impresionističke kritike, one koja ne sputava strast nikakvim metodološkim pravilima i koja, umesto suda činjenice, uvažava samo sud ukusa. S druge strane, nagli prodor nove nauke o književnosti, razvoj lingvistik i na njoj utemeljenih novih disciplina, dovodi do afirmacije talasa »nove« kritike, one koja se temelji na teorijskim rezultatima, koja izgrađuje svoj metodološki aparat i nastoji da svoj kritički sud zasnovna na utvrđenim činjenicama do kojih dolazi analizom teksta.

Trenutno stanje (koje se, između ostalog, i zbog toga imenuje kao »križa«) karakternistično je upravo po suprotstavljanju te dve struje, ali se ne izražava kao direktan sukob, već kao pritažena borba dva različita shvaćanja, koja se baš zbog te suprotstavljenosti podjednako udaljavaju od suštine. Sve dotle dok postoji ovaj antagonizam, ne može se jasno iskristalisati ni onaj pravi put razvoja moderne književne kritike, niti će kritika moći da povrati svoj izgubljeni autoritet i da ostvaruje puniji uticaj u tekućim književnim kretanjima.

Polanizacija o kojoj je reč, pored toga što je izraz izvesnog otpora prema novom i vezanosti za tradiciju, potiče otuda što postoje i različita gledanja na svaki pristup književno-umetničkim tvorevinama čiji je cilj prevođenje na racionalni govor. Jedni su mišljenja da u toj oblasti ne mogu postojati nikakva egzaktna menila, nikakav »objektivni« pristup koji bi prevazilazio subjektivni doživljaj, dok su drugi uvereni da se i takva materija kao što su književno-umetničke tvorevine može ispitivati naučnim metodima, naravno, uz sva ograničenja koja nameće specifična priroda takvog »predmeta«. Pristalice prvog mišljenja, dakle, oni koji sumnjaju u mogućnost postojanja nauke o književnosti, zagovaraju u oblasti kritike ono opredeljenje koje se temelji isključivo na ukusu, doživljaju, kritičarskoj impresiji, tj. oni jedini kriterijum za procenijevanje književnih dela vide u samoj ličnosti kritičara, u njegovom kritičarskom senzibilitetu. Kritika ikakvu oni pretpostavljaju i ne vodi računa o bilo kakvim objektivnim činjenicama na osnovu kojih bi se izdvojili kritički sudovi (inače uvek eksplicitno i autoritativno izrečeni), već se oslanja samo na estetsku svest kritičara i njegov emocionalni dodir s delom, čiji je zadatak da taj doživljaj što ubedljivije dočara i što potpunije opiše.

Takva (impresionistička) kritika, koja sebi postavlja cilj da opiše doživljaj dela i na osnovu njega izvede sud o delu, može u izvesnim slučajevima, naročito ako nas zanimaju samo doživljajne vrednosti, postići značajne rezultate. Oslobođena metodoloških stega i strogosti analitičkog postupka, kritika ove orijentacije, pogotovu ako je piše kritičar izgrađenijeg ukusa i snažnijeg talenta, može bolje i dublje »osebiti« vrednosti nekog dela nego kritika koja pretenduje na »naučnost«. Estetsko čulo takvog (impresionističkog) kritičara kreće se slobodno i nespunitano, ono traži originalne puteve do značenja i smisla promatrane tvorevine, smelo se opredeljuje i strasno zalaže za otkrivene vrednosti. Otuda takva kritika ima posebne draži i često se veoma približava samim tvorevinama povodom kojih je nastala. Njen jezik, izražajnost, emotivni naboj, čine je ljupkom i privlačnom za mnogo širi krug ljudi nego što ih za sebe može zainteresovati bilo kakav rezultat nekog suvoparnog naučnog pristupa.

Međutim, rezultati do kojih dolazi ovaj tip kritike po pravilu nisu mnogo pouzdani. Ne otkrivajući ništa o strukturi svog predmeta, o njegovoj umetničkoj organizaciji, zadržavajući se samo na njegovom dejstvu (prijemčivosti za određeni ukus), impresionistička kritika isuviše rizikuje. Budući da svoje sudove izriče samo na osnovu estetske svesti i emocionalnog stava (doživljaja), oni ostaju bez neophodne argumentacije, bez »dokaza«, a proverljivost su tek iz neke kasnije perspektive, posle ustanovljenja suda vremena, jer nema nikakvih činjeničkih elemenata na osnovu kojih bi se zaključilo da li je bilo ograđenja prilikom njihovog izvođenja. Osim toga, u ovom tipu kritike najčešće se događa da se pod plaštom smelog suda, originalnog zapažanja, snažne impresije — provuku najobičnije fraze i najpovršnija zapažanja. Najzad, takva kritika svoju svrhu svodi samo na subjektivnu procenu dela, izvedenu iz opisa njegovog estetskog delo-

vanja, a gotovo ništa ne kaže o njegovoj unutrašnjoj strukturi, o principima na kojima je izgrađeno i o onim elementima koji predstavljaju neku njegovu objektivnu datost.

IV

Za razliku od tradicionalne, impresionističke kritike, nova kritika ne želi da bude samo vodič za čitaoca, preporuka ili osporavanje nekog književnog dela, već pre svega stručna analiza čiji je cilj da se uoče i protumače bar one osnovne, diskurzivnom govoru pristupačne (prevodljive na njega) karakteristike dela koje se promatra. Takav kritički tekst, iako je pisan na osnovu prvog i kratkog susreta s delom, može da bude — on to i hoće — dobra osnova za neka kasnija, dublja i potpunija tumačenja tog dela i njegovo razvrstavanje u okviru književne tradicije. On, dakle, želi da prevaziđe »dnevnu« (tekuću) aktualnost, ne pristaje da bude samo impresija »najboljeg čitaoca«, on unapred računa na saradnju s književnom istorijom i teorijom književnosti, od koje i polazi u svom analitičkom pristupu.

Ono po čemu je nova kritika bliska naučnom pristupu književnoj umetnosti — ovde je očigledno da su zagovornici ovog tipa kritike oni koji veruju u mogućnost zasnivanja istinske nauke o književnosti, makar i izvesnim (mužnim) ograničenjima — jeste pre svega metod. Naime, nova kritika se uvek drži nekog logičkog sleđa, izvesnih metodoloških pravila u okviru kojih se njen govor o promatranom delu sistematizuje i uobličava u koherentnu strukturu. Ta metodološka zasnovanost sama sobom povlači i određenu terminološku aparaturu, zahteva preciznost u izražavanju i izvesnu standardizaciju pojmovnih oznaka. Sa tim što se dosledno drži određenog metoda, nova kritika je upućena na postupak analize. U tome je njena druga spona s naukom o književnosti. Uporište za izvođenje takve analize ona nalazi takođe u nauci o književnosti (ili u nekoj estetičkoj teoriji), bilo da koristi njene teorijske razrade i tipologije, ili da se služi izvesnim književnoistorijskim koordinatama i valorizacijama.

Moderna teorija književnosti, od koje, dakle, polazi nova kritika, upućuje na jedan sasvim nov odnos prema književnom delu: ono se shvata kao umetnička realnost koja poseduje relativnu samostalnost, koja egzistira po sopstvenim (immanentnim) zakonima, ali ima i meke (specifične) odnose s drugim realnostima. Stavovi moderne teorije o relativnoj autonomiji književnog dela i specifičnosti njegove prirode, o višeslojnosti i otvorenosti njegove strukture, upućuju novu kritiku da predmetu svog ispitivanja (delu) pristupa kao složenom fenomenu čije immanentne zakone, po kojima funkcionišu svi elementi njegove strukture, treba otkriti i tako pokazati ne samo konstrukcione principe po kojima se takva realnost održava, nego i načine funkcionisanja elemenata koji sačinjavaju takav realitet.

To »uronjavanje« u delo, ispitivanje njegovih konstitutivnih elemenata, njegove unutrašnje logike, načina organizacije književnih činilaca od kojih je sagrađeno, zahteva mnogo više sistematičnosti, metodološke doslednosti i terminološke preciznosti nego što je to bilo potrebno onoj kritici koja se bavila samo opisom doživljaja dela i izjašnjavanjem o njegovoj vrednosti. Pitanjem doživljaja dela bavi se i nova kritika, ali ona takav subjektivizam — oslanjanje na samo taj doživljaj, na individualni ukus koji se ne može ni braniti ni obrazlagati — izbegava na taj način što, opet na osnovu nekih zakonomernosti sadržanih u tekstu, utvrđuje glavne pravce (mogućnog) doživljavanja takvog dela, ostavljajući otvorenim pitanje svake pojedinačne konkretizacije takvog dela u čitačevoj svesti. Jer, takva konkretizacija, naravno, može da bude veoma različita, pošto u velikoj meri zavisi od subjektivnih osobnosti svakog pojedinačnog receptijenta, njegovih estetskih afiniteta, sklonosti, prethodnih znanja, raspoloženja u trenutku recepcije i sl.

Usredsređenost na samo delo i njegovu unutrašnju organizaciju odvlači novu kritiku od svih drugih, »spoljajšnjih« činilaca (biografija pisca, okolnosti pod kojima je delo nastalo, psihički procesi), prepuštajući ih onim pristupima koji imaju cilj da daju opširnije, sintetičke preglede literature određenog pisca, neke pojave ili celog razdoblja, ili se bave određenim »specijalističkim« aspektima dela. Ovakvu kritiku književno delo interesuje pre svega kao književni tekst, kao konkretan »objekat« na kojem treba izvršiti određenu »operaciju«, tj. utvrditi koja su to svojstva koja takvo delo čine umetničkim, što znači tako organizovanim da može da izazove doživljaj umetničkih vrednosti, da zadovolji našu estetsku svest. Način organizovanja književnog materijala, principi po kojima se održava stvorena struktura, funkcionisanje pojedinih njenih delova — to su elementi koje istražuje ovaj model kritike.

Zagledana tako u »anatomiju« književnog dela, ova kritika će se služiti uglavnom sudovima činjenica, dok će sudove vrednosti izricati samo onda kada im, preko »opisa« književne strukture, pribavi potrebnu argumentaciju. Ta njena svojstva nužno isključuju kritičarsku strast, onu emocionalnu komponentu koja je u modelu tradicionalne kritike bila čak dominantno obeležje. To, svakako, ne znači da li »novi« kritičari ne doživljavaju delo na emotivniji način, ali za razliku od »impresionista«, koji nemaju drugog uporišta do svog ukusa ni drugog stava do tog emocionalnog, oni taj emocionalni dodir s delom uzimaju samo kao polazište, a svoj stav, pa i tu »ostrascenost«, pokrivaju analitičkim materijalom.

Međutim, upravo ta svojstva *nove* kritike predstavljaju po-
 katkad opasnost i za nju samu. Oslanjajući se na nauku o knji-
 ževnosti i služeći se njenom aparaturom, ovakva kritika veoma
 lako može izgubiti samosvojnost. Koristeći naučne metode i teo-
 rijske postavke, kritika se stalno kreće onom ivicom koja lako
 može odvesti u shematizam: delo postaje ilustracija već gotovih
 modela i klišeja, ono služi samo kao primer koji potvrđuje iz-
 vesne teorijske stavove i koncepte. U takvim slučajevima delo se
 ne razmatra kao pojedinačna ili neponovljiva pojava, već se, ma-
 nje ili više masilno, smešta u određene tipološke sisteme i stilске
 formulacije. Zaboravi li tako na one fluidne elemente svakog po-
 jedinačnog dela («estetički survišak»), na one neponovljivosti ili
 specifičnosti koje izmiču teorijskim uopštavanjima, kritika izne-
 verava svoju prirodu, postaje nešto drugo, jedan od više mogu-
 ćih specijalističkih pristupa, koji dovode i do sasvim drugačijih
 rezultata od onih koji se od kritike očekuju.

Jednom svojom krajnjom varijantom naša kritika ovoga ti-
 pa i jeste izgubila mnogo od svoje vlastite prirode. U tom zao-
 štrenom vidu — verovatno nastalom kao suprotstavljanje kraj-
 njem subjektivizmu tradicionalne kritike — *nova* kritika je pro-
 terala strast, emocionalnost, pa čak i bilo kakav «lični» stav kri-
 tičara o delu. Postala je tako kruti kliše, kalup koji sputava kri-
 tičarsku individualnost, potiskivanu još i glomaznom aparatu-
 rom. Svodeći delo na nekoliko uopštenih oznaka i svrstavajući ga
 u neke globalne sisteme, krupno «sito» takvog kritičkog pris-
 tupa ispušta upravo one sposobnosti književnog dela koje tvore
 njegove estetske kvalitete.

V

«Cilj kritike je samo u tome da se
 stvaraju dobra dela».

Hajman

U čemu danas kritika vidi svoju funkciju? Kome se ona ob-
 raća? Gete je smatrao da je kritika najviše potrebna zbog obra-
 ra, da ona treba da pomaže piscu («produktivna» kritika) u nje-
 govom razvoju, i to na taj način što će se zauzimati za ono što
 autor dela želi, afirmisati njegove ideje i zamisli. Ona je, dakle,
 sva u funkciju literature, njoj je podređena, živi za nju i
 zbog nje. Jedan drugi nemački autor, naš savremenik, već po-
 minjani kritičar Ranički, smatra da adresat kritičkog teksta ipak
 nije pisac već čitalac. Kao fenomen moderne štampe, kritika je,
 kaže Ranički, «ukrštaj nauke i novinarstva», i njen zadatak nije
 da objašnjava autoru kako to treba da radi, da ga podučava u
 njegovom poslu, već da istražuje književno delo, «da raspozna
 pravilo po kome je (ono) nastalo i ispita da li ga se autor drža»
 — ali sve to zbog čitaoca kome treba približiti određene vredno-
 sti književnih tvorevina. Jer, kritičar je, veli dalje Ranički, «po
 svoj prilici najbolji čitalac jedne nove knjige», on je neka vrsta
 proširenog čitaoca». Ako sledimo duh ovakvog razmišljanja, on-
 da ćemo zaključiti da se kritika pre svega obraća čitaocu, ali
 samim tim što se bavi analizom dela ona i samim piscima upu-
 ćuje izvesne poruke.

Međutim, bilo da je njen adresat čitalac ili pisac određenog
 dela, kritika danas u takvom slučaju mora biti znatno drugačija
 nego što je bila u vreme iz nas. Na to je primorava ne samo
 razvoj nauke o književnosti, već i sama literatura kojom se ona
 bavi. Dilema da li se obraćati piscu ili čitaocu, izgleda više i
 ne postoji: kritika je «posrednička» delatnost između književnog

dela i njegovog recipijenta, koji u takvom delu traži zadovol-
 ljenje svojih estetskih potreba, a u kritici koja ga upućuje na
 takvo delo želi da nađe objašnjenje, a ne samo preporuku i eks-
 klamaciju o njegovoj vrednosti. Samim tim, promenom ukusa
 čitalačke publike, ne samo kada su u pitanju književna dela ne-
 go i kritički pristupi njima, razrešena je jedna druga, za kriti-
 ku mnogo značajnija dilema: da li se osloniti više na ukus i emoci-
 je koje delo izaziva u nama, ili na racionalnu spoznaju vođenu
 pouzdanim metodološkim zahtevima. Jasno je da se kritički
 pristup delu više ne može zasnivati na impresiji, on za osnovu
 mora imati neki metodološki plan.

Ako se savremena kritika još oko čega dvoumi, onda je to
 problem «rangiranja» slojeva književnog dela. Naime, postavlja
 se pitanje koje elemente književne strukture kritika treba da
 postavi u prvi plan. Da li to treba da bude značenje, «poruka»
 dela, njegovi smisljeni tokovi, ili samo njegova organizacija,
 kompoziciono ustrojstvo i stilska izgradnja, ili pak kritika tre-
 ba da se bavi prevashodno objašnjavanjem efekata koje jedno
 književno delo ostvaruje, tj. da nastoji da objasni na koji način
 takvo delo proizvodi doživljaj umetničkih vrednosti (koji je ne-
 ponovljiv kao i samo delo) i da utvrdi koja su to sredstva upo-
 trebljena da bi se takvi efekti ostvarili.

Ono što više nije sporno, to je da savremeni kritički pris-
 tup mora imati oblik analize koja se oslanja pre svega na tekst,
 na samo delo ili njegove strukturne elemente, kao i to da se na
 ovom putu kritika mora čuvati krajnjeg imanentizma, koji je
 isto toliko opasan po kritiku kao i njegova suprotnost, tj. re-
 lacionizam. Kritička analiza koja je svesna opasnosti od ovih
 krajnosti, ispituje pre svega logičku strukturu teksta, otkriva
 sredstva i postupke kojim se ostvaruje koherencija među delo-
 vima te strukture, pa stoga, ako je vođena pouzdanim stavom
 koji proizlazi iz kritičarevog ukusa i njegovog emocionalnog do-
 dira s delom, može računati na «objektivnost» u zaključivanju o
 stvarnim vrednostima umetničke tvorevine koja je bila njen
 predmet.

Ako je zadatak kritike, ipak, da nas vodi ka *razumevanju*
 lepote, a ne samo da ukazuje na nju, onda se ona nikako ne sme
 zadržavati samo na opisu doživljaja umetničkog dela, već to
 emocionalno doživljajno, to stanje «uzbuđenosti» treba da joj
 bude podsticaj i putokaz u kom pravcu će da se kreće njeno
 istraživanje. Oslanjajući samo na doživljajnu sferu odvelo bi kri-
 tiku u krajnji subjektivizam, isto kao što bi je potpuno zanema-
 rivanje emocionalno doživljajnog vodilo izneveravanju vlastite
 prirode i prelasku u susednu oblast — na područje književne
 nauke. Opasnost iste vrste predstavlja i «lični afinitet», posebna
 sklonost kritičarske individualnosti prema ovim ili onim estets-
 skim usmerenjima. Kritika koja nije u stanju da prevlada to
 iskušenje, nužno zapada u isključivost i «estetski apsolutizam».

Prema tome, svoj zadatak — otkrivanje veza koje uspostavl-
 jaju delovi jednog književnog dela među sobom i prema celini,
 jer te «formalne» veze vode ka razumevanju lepog, odnosno
 umetničkog — kritika može uspešno obavljati samo ako se pri-
 lagodi unutrašnjim zakonitostima realiteta koji je predmet nje-
 govog istraživanja. To «prilagodavanje» podrazumeva, pored ade-
 kvatnih metodoloških zahvata, i pravilan izbor *kritičke perspe-
 ktive*. Naime, s obzirom na samosvojnost i neponovljivost knji-
 ževno-umetničkog dela, ispitivanje njegovih vrednosti se nikada
 ne može obaviti s nekog «opšitijeg» stanovišta, već se kritička
 merila moraju u svakom pojedinačnom slučaju iznova određiva-
 ti, i to iz samog dela o kojem se raspravlja.

Pravilno određivanje *kritičke perspektive*, tj. uspešno «prila-
 godavanje» analitičkog metoda predmetu istraživanja, najvažnija
 je faza u raspravljanju jednog kritičkog čina. Naravno, to od-
 ređivanje ne može bez nekih «opšitijih» klasifikacija — pre nego
 što odredi merila, kritičar mora izgraditi svest o pripadnosti
 dela određenim orijentacijama, da mu se ne bi desilo da o ne-
 kom «realističkom» delu govori sa stanovišta «fantastične» lite-
 rature, ili da neko dionizijsko osećanje sveta procenjuje sa sta-
 novišta apolonske vizije i sl. — ali *perspektiva* o kojoj je reč mo-
 ra da omogućiti uočavanje upravo onih posebnosti i neponovljivi-
 vosti koje svako novo (uspelo) delo donosi. Ako kritika u ovoj fa-
 zi napravi ogrešenje, njen čin je osuđen na neuspeh, uprkos svim
 drugim vrlinama koje kritičar može da ispolji. Međutim, ako je
 ta faza obavljena kako treba, onda kritici ostaje samo da se ču-
 va ogrešenja o čimjenička zapažanja i logička zaključivanja — i
 rezultat ne može izostati, kritika će ispuniti svoju svrhu. No, ra-
 zume se, ona presudna «odluka» da li će takva «objektivna» kri-
 tika uspeti da iz te svoje *perspektive* zaista prođe u suštinu de-
 la i njegove složene konce prevede na svoj, *kritički govor* — sa-
 drži se u individualnosti onoga koji obavlja takav kritički čin.
 Tim pre što je kritika, čak i danas kada se sve više približava
 nauci, igra duha koja u sebi spaja imaginativnu razuzdanost i
 racionalnu strogost, što je, dakle, oblast koja «ballansira» između
 književnosti i naučne svesti o njoj.

I pored toga što je pretipela krupne promene, književna kri-
 tika ni u ovom svom novom modelu nije uspela da prevaziđe ne-
 ke protivrečnosti: iako se sve više zaogrće plaštom «objektivne»,
 racionalne istine, ona i dalje ne može bez intuitivne spoznaje.
 Jer, ta protivrečnost je i njena bit: baveći se iracionalnim i pre-
 vodeći to iracionalno na svoj, diskurzivni govor, podižući ga na
 stepen «vidljive istine», kritika i sama mora sadržati nešto od
 tog intuitivnog, tvoračkog. Zato se od nje ne može ni tražiti
 stroga «naučnost», precizna «objektivnost» — njen predmet je
 shematska i intencionalna tvorevina, a njen zadatak i ne može
 biti drugo do da toj tvorevini «udahne život» na bar jedan od
 više mogućih načina.

