

Петар Милосављевић
КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКА МИСАО У СРБА

ИЗАБРАНА ДЕЛА
Петра Милосављевића

Приредили
Слободан Костић
Вера Милосављевић

Треће коло
Теорија белетристике
Теорија књижевности
Теоријска мисао о књижевности
Књижевнотеоријска мисао у Срба
Теоријски проблеми

Петар Милосављевић

КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКА МИСАО У СРБА

друга књига

Филолошки факултет -Бања Лука
Мирослав – Београд
Логос – Грачаница
2010.

САДРЖАЈ

Прва књига

ТОКОМ ИСТОРИЈЕ

Предговор: Петар Милосављевић

СРЕДЊИ ВЕК

Свети Сава: *Пролог „Законоправику“*

Свети Сава: *Тумачење стиха*

РЕНЕСАНСА

Марин Држић: *Речи публици*

БАРОК

Џиво Гундулић: *Речи о променама, лепоти и слободи*

КЛАСИЦИЗАМ

Матија Петар Катанчић: *Народно пјесништво Илира*

Ђорђе Малетић: *Предговор „Теорији поезије“*

Ђорђе Малетић: *Предговор „Частној реторици“*

Јован Стерија Поповић: *Лепота у слогу*

Константин Богдановић: *Критика у миру*

РОМАНТИЗАМ

Вук Карацић: *Подјела народних пјесама*

Вук Стефановић Карацић: *Друга рецензија српска*

Јован Суботић: *Предговор „Науки о србском стихотворенију“*

Јован Суботић: *Предговор „Цветнику српске словесности“*

Лаза Костић: *Међу јавом и мед сном*

РЕАЛИЗАМ

Светозар Марковић: *Певање и мишљење*

МОДЕРНА

Љубомир Недић: *О књижевној критици*

Богдан Поповић: *Теорија „реда-по-ред“*

Павле Поповић: *К другом издању „Прегледа српске књижевности“*

Јован Скерлић: *Догматичка и импресионистичка критика*

Бранко Лазаревић: *Стваралачка критика*

ЕКСПРЕСИОНИЗАМ

Милош Црњански: *Објашњење „Суматре“*

Станислав Винавер: *Језичне могућности*

НАДРЕАЛИЗАМ

Марко Ристић: *Морални и социјални смисао поезије*

КЊИЖЕВНОСТ И СОЦИЈАЛИЗАМ

Зоран Мишић: *Међу јавом и мед сном*

ТЕОРИЈСКА МИСАО НА УНИВЕРЗИТЕТУ

Михаило Петровић: *Теорија пресликавања*

Николај Велимировић: *Симболи и сигнали*

Перо Слијепчевић: *Шилер у Југославији*

Аница Савић-Ребац: *Предплатонски период у античкој књижевнотеоријској мисли*

ДОДАЦИ

Петар Милосављевић: *Садржај хрестоматије*

„Књижевнотеоријска мисао Југословена“ I, II

Петар Милосављевић: *Теоријско проучавање књижевности у Срба*

Белешке о поглављима, ауторима и текстовима

Друга књига

ТЕОРИЈА БЕЛЕТРИСТИКЕ

Предговор: Петар Милосављевић 9

ПОЕТИКА

Иво Тартаља: *Како називамо оно што песник чини?* 15

Владета Јеротић: *Психоанализа и стварање* 19

Никола Милошевић: *Стваралаштво и кохеренција* 42

Милосав Ж. Чаркић: *О креативности и оригиналности у стиховним дискурсима* 74

ЛИТЕРАРНА СЕМИОЛОГИЈА

Новица Петковић: *Увод у „Елементе књижевне семиотике“* 95

Зоран Константиновић: *Књижевно дело као комуникат* 105

Драгиша Живковић: *Аспекти књижевног дела* 120

Новица Петковић: <i>О језичком конституисању књижевног текста</i>	126
ТЕМАТОЛОГИЈА	
Миодраг Павловић: <i>Ритуал – мит – литерарно дело</i>	141
Никола Милошевић: <i>Узрок и услов</i>	146
Света Лукић: <i>Социјалистички естетизам</i>	153
НАРАТОЛОГИЈА	
Гајо Пелеш: <i>Могући свијет и свијет приповједног текста</i>	161
Никола Милошевић: <i>Привлачност негативног јунака</i>	185
Мирољуб Јоковић: <i>Теоријске основе постмодерног романа</i>	193
СТИЛИСТИКА	
Радоје Симић: <i>Увод у општу стилистику</i>	207
Милош Ковачевић: <i>Изазов реторичких фигура</i>	227
Ново Вуковић: <i>Стил</i>	238
Милосав Ж. Чаркић: <i>О поетској функцији језика</i>	265
Новица Петковић: <i>Чему служи стилистика</i>	276
ВЕРСОЛОГИЈА	
Светозар Петровић: <i>Теорија стиха</i>	299
Никола Грдинић: <i>Нерегуларни метрички облици</i>	314
Светозар Петровић: <i>Метаметричка функција стиховних облика</i>	326
Милосав Ж. Чаркић: <i>О термилошким називима риме</i>	341
ЛИТЕРАРНА ГЕНОЛОГИЈА	
Зоран Константиновић: <i>Преображаји родовских структура</i>	359
Јован Христић: <i>Поезија и проза</i>	383
Сретен Марић: <i>Трагедија и појам трагичног</i>	399
Слободан Костић: <i>Православно духовно песништво</i>	411
Ново Вуковић: <i>Проблем постојања књижевности за дјецу</i>	422
РЕЦЕПЦИЈА ЛИТЕРАТУРЕ	
Зоран Константиновић: <i>„Интертекстуалност“ и „алтеритет“</i>	429
Сретен Петровић: <i>Перцепција – услов естетске рецепције</i>	433
МЕДИЈАЦИЈА ЛИТЕРАТУРЕ	
Драгутин Гостушки: <i>Антика као фиксна идеја</i>	443
Драгиша Живковић: <i>Европски оквири српске књижевности</i>	448
Никола Грдинић: <i>Формални маниризми</i>	462

МЕТОДОЛОГИЈА ПРОУЧАВАЊА ЛИТЕРАТУРЕ

Светозар Петровић: <i>Методологија литерарног студија</i>	471
Иво Тартаља: <i>Историја историје опште књижевности</i>	492
Миодраг Радовић: <i>Аксеолошки и херменеутички круг</i>	511

<i>Белешке о поглављима, ауторима и текстовима</i>	529
--	-----

ПРЕДГОВОР

Срео сам једаред у фоајеу Филолошког факултета у Београду једног колегу, професора. То је било, у ствари, испред књижаре „Требник“ коју је држао Ранко Кебара, издавач мојих *Изабраних дела*. Тих дана нашла су се у Ранковој књижари изабрана дела Лаза М. Костића у десет огромних томова. Хтео сам колеги да укажем на чудо невиђено: сабраног и изданог најзначајнијег српског писца у емиграцији, дело једног од највећих Срба свих времена. Колега ми је кратко одбрусио: „Све је то ђубре“. После тих његових речи разговор се прекинуо, да се никад касније не настави.

Добар део моје интелектуалне биографије протекао је у борби против ставова људи који овако олако игноришу, отписују, одбацују, сахрањују. Некаквих резултата има у тој борби. После мојих књига о Момчилу Настасијевићу или Лази Костићу, на пример, чини ми се да се ови ствараоци лакше и боље примају. А тако је и са многима другима о којима сам писао. Срећом, нисам једини у томе послу. Многи моји претходници и савременици на сличан заслужни су што се откривају запостављене вредности. Сви, у ствари, радимо свој посао.

Постоји једна велика препрека коју као народ морамо савладати. То је дуго неговано осећање инфериорности. Али постоји и нешто још горе од тога. То је провинционализам у мишљењу и понашању. Однегован је став да само велике силе тамо негде одређују нашу судбину; да се наука развија тамо негде изван нас и наше земље; да ми можемо да будемо само имитатори у књижевности и уметности. Посебно су цењени људи нашег порекла који се афирмишу негде у свету. У нашој средини, такође

су посебно цењени људи који из белог света код нас нешто пренесу. Ни ту врсту доприноса не треба игнорисати; корисна је и добродошла. Па ипак се јасно мора поћи од става да смо и ми део тог великог света, да је природно да учествујемо и сами у њему дајући му извесне доприносе. Односно, да је природно да се у српском народу негује осећање да јесте и треба да буде део тога света, и да је природно да и од наших људи треба очекивати не само да примају са стране, већ да и сами стварају вредности које и други могу примати.

Мало по мало, овај однос се мења набоље. Већ у току мога живота показало се да и наши људи могу да буду одлични спортисти; да и наши музичари могу да доживе успехе на светским сценама; да и наши књижевници могу да буду значајни светски писци; да су и српски генерали водили битке које се изучавају на разним војним академијама у свету.

Најтежа и најгора је ситуација још увек на подручју у којем ја делујем. А то је филологија, а у оквиру филологије изгледа да је посебно однегован неприхватљив однос према теоријском проучавању књижевности у Срба. Пошто сам у овој области дуго имао место универзитетског професора, чинио сам и сам понешто да се ситуација поправи набоље. А полазио сам од става да су и Срби народ међу народима; да и они имају свој језик, и своју књижевност, да су и Срби имали и да имају своје мислиоце и истраживаче, и да и сами треба да се и у овом домену осећају као део света; као народ који има и природно треба да има место међу другим народима. Доприноси Срба у разним областима су конкретни. Они нису увек и само инфериорни, нити се тако на њих мора увек гледати.

У оквирима ових конкретних околности, треба сагледати и ову хрестоматију у два тома, *Књижевнотеоријска мисао у Срба*. Главни смисао целог мога пројекта о књижевнотеоријској мисли нашег народа био је у томе да покаже да су Срби имали и да имају теоријску мисао која се може поредити са сличним доприносима других народа, управо онако како се показује и у другим областима: у спорту, у науци, у сликарству, у поезији, прози и драми. Моја сазнања потврђују сазнање да бисмо лоше чинили

ако бисмо и наше теоретичаре игнорисали. Да споменем само неколико имена из првог тома који су вредни посебне пажње: Свети Сава, Вук, Стерија, Константин Богдановић, Лаза Костић, Љубомир Недић, Богдан Поповић, Михаило Петровић Алас, Аница Савић Ребац. Осећам извесно задовољство што имам предност у односу на колеге који не знају српски језик, што неке од ових аутора нису могли да знају нити да читају.

Први том ове хрестоматије свесно је прављен по моделу претходно објављене моје хрестоматије *Теоријска мисао о књижевности* (1991) која приказује теоријску мисао у западном делу света од Хомера до Дериде.

Мој приређивачки посао у другој књизи овог избора имао и једну значајну новину. Он је теоријску мисао Срба изложио преко текстова који могу да буду репрезентативни за неколико теоријских дисциплина или тематских подручја. Тако се јављају поглавља која се зову: *Поетика*, *Литерарна семиологија*, *Тематологија*, *Наратологија*, *Стилистика*, *Версологија*, *Литерарна генологија*, *Рецепција литературе*, *Медијација литературе*, *Методологија проучавања литературе*. И у овом представљању савремене књижевноторијске мисли у Срба примењена је, у основи, иста концепција као и она у избору текстова припреманог за Бенцаменсову серију.

Као што је моја хрестоматија *Теориска мисао о књижевности* имала свог парњака у књизи *Методологија проучавања књижевности*, тако је и ова друга књига хрестоматије имала парњака у *Теорији белетристике* (1993). Цела ова *Теорија* могла би се схватити као нека врста предговора другој књизи ове хрестоматије. Или обратно: ова хрестоматија би се могла схватити као нека потврда идеја изложених у оној теоријској књизи.

На крају, да додам још и ово. И ја сам један од српских књижевних теоретичара, па би на неки начин било природно да се и неки од мојих текстова нађе у овом окупљању текстова аутора сличних преокупација. Срећом, имам осећање да ово представљање књижевнотеоријске мисли у Срба може да функционише и без мог видљивог присуства. Ако читалац жели да се сусретне са мојим одговорима теоријског карактера, може то да

учини увидом у моје књиге из ове области које су наведене у списку мојих *Изабраних дела*, посебно у *Теорији белетристике* (1993) и *Теорији књижевности* (1997, 2008, 2009).

ПОЕТИКА

КАКО НАЗИВАМО ОНО ШТО ПЕСНИК ЧИНИ?

На језицима којима се служимо имамо утврђене називе за уметност и уметника, а једном или двама речима можемо да означимо и оно што је уметникова творевина: уметничко дело. Али имамо ли реч која именује оно што уметник чини, радњу којом се уметност постиже и одржава? Историја естетике познаје неколико најчешћих одговора на то питање. Дуго се говорило да је уметников посао мимезис. Тај је појам сугерирао представу о некој везаности уметности за старо, свет постојећег. У новије време је узело маха схватање да је посао уметности – експресија. Тај је појам преместио тежиште пажње на субјективну старност, свет душе уметникове. А у последње време говори се, можда понајвише, да је бит уметности – стварање. Тај појам упућује пажњу на све ново што човек остварује. Уметност, међутим, није свако стварање новог. Ако је свака уметност нека врста стваралаштва, треба одговорити на питање: шта је *differentia specifica* стваралаштва које називамо уметношћу? Или је та способност толико тајанствена и неодредива да од сваког назива треба одустати? Кад немамо прави назив – задовољавамо се приближним. Кажемо: уметник или његово дело, приказује..., изражава..., евоцира..., сугерише... Ипак, осећамо да све то није оно право што смо хтели казати. У недостатку једног интернационалног термина који би означавао особеност уметничког стварања у односу на друге видове стваралаштва, заслужују нарочиту пажњу термини којима се на појединим језицима, макар и условно, обележава уметнички чин.

Може се приметити да се у Југославији, на српскохрватском језичком подручју, за означавање специфичне делатности стваралаца у области уметности све више употребљава глагол

дочаравати (свршени вид *дочарати*) и именица *дочараване*. Та је реч изведена од речи *чарање* (*incantatio*) и префикса *до*, употребљеног у значењу довршавања радње. Етимолошки узета реч *дочараване* значи, дакле, успешан ефекат чарања, испуњење онога за чим је магијска радња тежила. Међутим, већ у XIX веку реч *дочараване* јавља се у значењу које се јасно разликује од етимолошког, употребљава се метафорично, без помишљања на право чарање и праву магију, да се означи моћ песме. Испрва је функција дочараванја везивана за оно жељено, али је с временом и то ограничење отпало. Могу се дочарати и ужаси. Данас реч *дочараване* у тој мери продире у жаргон критичара и свакодневну употребу када се говори о чину једног песника, музичара, режисера, глумца, балерине, сликара или било ког другог уметника, да нико и не помишља на чарање и магију у правом смислу речи. Од метафоре којом су романтичари износили моћ песме и уметности постала је права реч, *verbum proprium*, *mot juste*. Ако се нешто од коренског значења речи сачувало, онда је то пре свега тајанственост радње и чудесност онога што се њом постиже.

Преводиоци са српскохрватског језика и лексикографи имају велике тешкоће кад треба превести реч *дочарати*, односно *дочаравати*. Они који избегну погрешно првођење – задовоље се приближни синонимом или парафразом. На француски је глагол дочарати превођен: „Faire apparatre (par magie), évoquer“ (J. Dayre – M. Deanović – R. Maixner, *Hrvatsko srpsko francuski rječnik*, Zagreb, 1956); на италијански је превођен: „Far apparire per incanto; evocare, vagheggiare, immaginare con desiderio“ (M. Deanović – J. Jernej, *Hrvatskosrpsko-talijanski rječnik*, Zagreb 1956); на енглески је превођен: „Conjure up in fancy“ (Drvodelić, *Hrvatsko engleski rječnik*, Zagreb, 1956), „To conjure up“ (Morton Benson, *Srpskohrvatsko-engleski rečnik*, Beograd 1971); на немачки је превођен: „Heranzaubern, heireinzaubern (Ristić – Kangrga, *Rječnik srpskohrvatskog i nemačkog jezika*. Beograd. *Сербско-хорватско-рускији словарь*, чији је аутор И. И. Толстој (Москва 1976) наводи друго значење: *Вызвать в памяти, в представлении*“. Довољно је упоредити објашња наведених лексикографа – да се при-

хвати узалудност многих покушаја да се нађе адекватна реч. На неким словенским језицима постоје сродне речи, али је значење тих речи везано за етимон.

Дочаравање доноси утисак о нечему, хвата неки треперави облик, али не ступа на чврсто тле реалности, као други видови стваралаштва. За разлику од резултата научног ставралаштва, датих у виду појмова, формула, закона, који се тичу целог низа појава – дочарава се увек нешто особено. Историчар евоцира оно што је било, уметник дочарава и оно што је било и оно што ће бити. Може се дочарати нека древна епоха или далеки свет, нека неодређена атмосфера, оно што је могуће и оно што је немогуће, али увек нешто конкретно. Могу се дочарати субјективна стања, осећања: посредно, сугестојом, у смислу *dhvani* из староиндијске поетике. За пијаног човека се каже да своја осећања излива, за вештог беседника се каже да осећања буди, песник осећања дочарава. Тајанствено се поигра неким осећањима и ми их примамо као да су наша.

Док термини као *подражавање*, *изражавање*, *измишљање*, па и *стварање*, покушавају да издвоје делатност уметника самог – његову пасију, ако се више воли – појам дочаравања појам дочаравање обухвата како чин, тако и учинак, како стварање дела тако и његово одјекивање у свести другог. Иста реч обухватила је у исти мах одашиљање дела, његово дејство и пријем. Глагол *дочаравати* иде са дативом. Неко нешто дочарава некоме: слушаоцу, гледаоцу, читаоцу, теби. Ако никоме другом – оно себи самоме. Прикладан за теорију стварања, овај термин је драгоцен и за теорију рецепције. Оно што ми је дочарано упућено је више мојој машти него мојим чулима, на некакав посредан начин, и постоји само утолико уколико је постало моја властита визија.

Разноврсност прикладне употребе ове ваљане речи у разговорима о уметничком стварању огледа се и у грађи која је прикупљена за велики *Речник српскохрватског и народног језика* Српске академије наука и уметности. У тој документацији су забележени, између осталог: – причање о слушаоцима који су све боље видели нејасан лик што им га је певач уз гусле дочарао својим речима, – напомена да је *Страница* Роберта Шумана ју-

наку једног романа дочарала привиђење старе љубави, – сећање да је глума првака старог београдског позоришта дочаравала слику витеза, – опаска да је градитељ римске палате Виторија Емануела II покушао дочарати владареви славу; – утисак да нам Мештровићева скулптура Мојсија, као Данте, дочарава муке пакла, – оцена да нам филмски режисер Донској дочарава атмосферу у којој је растао Горки, – стихови о сетној лири која дочарава бесконачан јад... У контекстима различитих расправљања о уметности – расправљања плитких или дубоких, критичких и наивних, усмено или кроз списе песника, приповедача, есејиста, научника – реч *дочаравање* је данас подједнако незаменљива. Употребљена као констатација у критичаревој оцени дела, она је признање да је уметност тријумфовала.

Остаје питање да ли се дочаравањем као својим правим послом бави још ко осим уметника. Судећи по језику свакодневне употребе, рекло би се да моћ дочаравања имају и визионари који не наступају колосецима уметности: утописти и антиутописти, пророци и револуционари. Али, снагом маште и преношења својих визија другима, сви су они, редовно, и песници у ширем смислу те речи. Изгледа да је у сложеној подели људског рада посао дочаравања резервисан за уметнике. Уметност која је обележена дочаравањем као својом мисијом не кида везу са постојећим светом, а свим слутњама је испуњена и на сва тражења је спремна.

ПСИХОАНАЛИЗА И СТВАРАЊЕ

УВОД

Не може се порећи да већ у просечном читаоцу, гледаоцу или слушаоцу неког уметничког дела, које га је нечим непознатим јаче привукло, постоји дубље интересовање за психологију личности ствараоца, односно за изворе његовог стварања. Тражећи да саоме себи објасни привлачност коју осећа према неком роману, песничком делу, слици или композицији, човек живог духа из публике слуги да ће, ако буде успео да бар делимично одгонетне порекло ове привлачности, помоћи себи да боље упозна дубине сопственог несвесног живота, можда чак и сопствене латентне изворе стварања.

Нема довољно убедљивих нити оправданих разлога да креативност, која је вероватно урођена способност, не припишемо сваком човеку. Ото Вајнингер (O. Weininger) је ишао чак тако далеко да је сматрао да је сваки човек потенцијално генијалан и можда није много у томе грешио.

Тражење, откривање и дубље анализирање уметникове личности преко његовог уметничког остварења није од свих критичара прихваћено. Ово нарочито важи за оне критичаре који се предају првенствено естетској анализи уметничког дела. Овакви критичари чак тврде да ко сувише тражи човека у уметничком делу тај није више за уметничко дело као такво довољно пријемчив. За друге критичаре, међутим, несхватљиво је како се може уметничко дело довољно дубоко и присно упознати ако у ово упознавање није укључена сама личност ствараоца, који управо собом изражава уметничко остварење. Отуда биографије и наро-

чито аутобиографије уметника представљају за ову врсту критичара привлачан материјал у коме они траже да управо из личне биографије уметника, нарочито из његовог развоја у детињству, што више дознају о њему и његовом делу.

Курт Ајслер (K. Eissler), подстакнут од Харолда Колинса (H. Collins), увео је у истраживање значајних дела уметника два различита начина прилажења уметничком делу, које је назвао „егзопоетски“ и „ендопоетски“. Као што име каже, егзопоетски интерпретатор неког уметничког дела приближава се уметнику споља; он покушава да настанак дела реконструише тако што се при томе служи свим доступним биографским детаљима. Ендопоетски интерпретатор, напротив, придржава се постављених граница унутар уметничког дела, труди се да сваки детаљ уметничког дела сагледа у светлости целине дела и тражи да га објасни само на основу унутрашњих психолошких законитости у самом уметнику. За овакву врсту истраживања неког уметничког дела, психоанализа је била права ризница открића, а њена метода истраживања, иако првобитно усмерена на психопатолошка збивања у човеку, послужила је оваквим истраживањима и као корисна метода објашњавања уметника и његовог дела.

Постоје, наравно, и друге врсте прилаза уметнику и уметничком делу, које не само да немају амбиције да истражују дубље психолошко порекло настанка неког уметничког дела или сложене услове настанка и рада на овоме делу, већ које сматрају да је овакав приступ једностран и да представља и етички недозвољено мешање у интиман живот уметника. Од ових других метода помињемо нарочито социолошку методу која жели да објасни уметника и његово дело пре свега средином у којој овај живи, сплетом друштвено-економских односа који карактеришу не само ту средину већи и читаво време, односно одређену епоху у развоју човека.

Тешко је не видети у већини поменутих приступа, с једне стране упорну жељу, која често има нешто насилно у себи, да се и уметник и његово дело лише свега непознатог, да се с њих по сваку цену скине вековни ореол „инспирације одозго“, па да се на упрошћен позитивистички начин, служећи се детермини-

змом научног па и психоаналитичког истраживања, укаже заинтересованој јавности на „прави извор и корен“, уметничког стварања. Мада су још Фројд (нарочито на почетку патографије о Леонарду да Винчију), а касније и други истакнути психоаналитичари, закључно са Хајнцем Хартманом (H. Hartmann), указивали на опасности па и штетности једностраног рада на патографијама уметника, не можемо се отети утиску да оваквих тежњи ка претераном психологизирању и даље код неких психоаналитичара има. Није рђаво због тога цитирати речи једног од најзначајнијих настављача психоаналитичке мисли, Хартмана, који је у једном разговору, наведеном у психоаналитичком часопису „Psyche“ (фебруар 1966), рекао: „На питање о суштини стваралачког психоанализа не може да пружи никакав одговор, а психолошке законитости које се налазе код писаца литерарних уметничких дела могу се исто тако доказати и у анализи ма ког другог човека“.

Друга, и то супротна тежња, огледа се код свих оних истраживача који, не желећи ни по коју цену да се дотакну интимног живота уметника, његових страхова, кривице, агресије и сукоба са собом и својом околином, желе да остану у затвореном кругу идеализирања уметника и његовог дела, претпостављајући на романтичан начин присуство тајанствених и недокучивих извора инспирације.

Очевидно је да ако желимо да останемо у „златној средини“ морамо брижљиво избегавати штетан утицај и једних и других крајности, скромно признајући да као што нисмо у стању да докучимо последње корене и стварну суштину ствараштва и стваралачког акта, у исто време можемо стрпљиво и на објективан начин да искористимо сва она позитивна достигнућа и психоанализе и нарочито комплексне психологије К. Г. Јунга, која нам отварају пут ка бољем разумевању и самим тим интензивнијем доживљавању великих уметничких остварења. Због тога бисмо радо закључили досадашњу расправу речима Куипера (P. C. Kuiper), једног од ретко објективних психоаналитичара, истраживача порекла уметничког стварања, који каже: „Ко психолошка питања поставља пре него што се удубио у уметничко дело,

ово дело неће никада да схвати; онај који се удубио у ово дело, на крају ће морати да постави психолошка питања“.¹

Пошто је заиста немогуће избећи питање како се односе један према другом живот уметника и његово дело, односно шта се налази од живота уметника у његовом делу, морамо констатovati да сви покушаји неаналитичке психологије, као и примењене психологије, кад год се баве уметником и његовим делом, остају на површини својих испитивања све дотле док не узму у обзир динамичка збивања која потичу из несвесних и подсвесних региона психичког живота уметника. Јер заиста, како је могуће схватити нека литератна остварења Дистојевског или Кафке, Кјеркегора или Хесеа без дубљег познавања њихове личне биографије, односно без помоћи психоаналитичких теза које објашњавају њихов однос према оцу? Далеко смо од тврђења да је, на пример, психоаналитичко објашњење Едиповог комплекса код ових уметника довољно да нам објасни читаво њихово сложено уметничко и филозофско биће и дело. Па ипак, када се већ једном одлучимо да тражимо могућу и претпостављену везу између неких њихових хероја у романима и њиховог личног живота, а за овакву претпостављену везу сигурно да има довољно основа, немогуће је избећи анализу интимног а сложеног динамичког односа који су, на пример, Достојевски или Кафка, гајили према својим очевима. Друго је питање да ли је и колико управо овај озбиљно поремећени однос према оцу био одлучујући, не толико за почетак стварања ових писаца, колико за садржину њихових великих романа.

Указујући на последице ускраћивања и оштећивања у раном детињству за каснији развој човеков и осветљавајући ове психичке трауме из једног новог угла, психоанализа нам је постала драгоцен и неопходна сарадница у сваком озбиљном раду који има за сврху боље разумевање неког уметничког дела. Реконструишући прве године детињства неког уметника и пратећи његов развој све до крај пубертета, психоанализа је у стању да

¹ P. C. Kuiper, Die psychoanalytische biographie der schöpferischen Persönlichkeit (Psihoanalitička biografija stvaralačkih ličnosti), u: *Psyche*, Februar, 1966, S. 109.

нам са извесном тачношћу покаже преко којих догађаја су мобилисане настројености и наклоности које неки одређени таленат развијају до стваралаштва. Исто тако је психоанализа у стању да, анализирајући несвесне динамизме у личности ствараоца, открије до тада непознату везу између уметника и садржине уметничког дела. Психоанализа, најзад, помаже да схватимо који мотиви муте и кваре слику неког уметника и његовог дела.

Захваљујући плодном развоју психоанализе од Фројда, преко Јунга до Хартмана, ми данас нисмо више приковани за некадашњу психоаналитичку фасцинацију о неопходном тражењу лишавања и трауме у раном детињству неког човека. Довољан је само пример Гетеа да схватимо како су и неки други догађаји из раног детињства, осим трауме, могли бити, и у Гетеовом случају претпоставља се да су и били, одлучујући чиниоци за каснији почетак уметничке делатности.

Познато је, наиме, да је мајка често причала малом Гетеу бајке и да их је он не само жудно слушао него је измишљао наставке причајући их својој баки, која је опет ове наставке препричавала његовој мајци која их је даље вешто уклапала у ново причање. Неки изучаваоци Гетеа, можда не без разлога, наводе ову појединост из раног детињства Гетеовог као одлучујући момент за разбуктавање касније стваралачке моћи овог генија.

Из овог примера можемо сагледати од коликог је великог значаја за развој неке даровитости, за мобилисање тињајућих способности у детету (а мало које дете да их нема) одгајивач, кога у првом реду представљају родитељи. Нарочито је значајан утицај одгајивача на сферу нагонских импулса и нагонских конфликта, односно на прерађивање ових импулса и конфликта у детета. Наиме, за даљи развој личности од пресудне је важности слободан развој нагонских испољавања детета, пре свега његова природна агресивна активност управљена на упознавање и освајање околине, затим и она сексуална, испољена не само у облику директне сексуалне активности, као што су интересовање за полне органе своје и другог пола, већ испољена у ширем смислу, као радозналост за све ново, за односе полова, нарочито за међусобне односе родитеља. Да ли ће ова спонтана нагонска делат-

ност бити правилно усмерена ка све темељнијем упознавању реалности, да ли ће бити спречена у своме развоју и заустављена на једном од ступњева тога развоја или ће можда бити претерано задовољена, зависи подједнако како од виталности и квантитета енергетске нагонске резерве донете на свет рођењем тако и од начина поступања са овим урођеним снагама од стране васпитача. Да се у овим енергетским снагама у малог детета налазе и урођена даровитост уметничке склоности, говори не само спонтана уметничка делатност мале деце, већ о томе сведоче и уметничке склоности које код тзв. наивних уметника или код многих тзв. примитивних народа и даље у току живота трају.

Није никада довољно нагласити од коликог је пресудног значаја, не само за нормалан развој обичног човека, већ нарочито за развој будућег уметника, однос који мајка успоставља са малим дететом у току прве три године његовог развоја. Раније пренаглашавање од стране психоанализе значаја асполутног принципа задовољства коме је дете до треће године изложено, једнострано схватање дететовог нарцизма и развоја природног егоизма одвратили су пажњу истраживача од утицаја мајке са којом се дете у свачему идентификује. Колико год мало дете било спремно само на примање и узимање, оно није потпуно лишено и урођене потребе да другоме нешто од себе поклања. Првенствено од мајке и њеног односа према детету зависи да ли ће дете рано научити да се радује, ако не подједнако, оно бар приближно подједнако, давању као и узимању. И потпуном лаику у психологији јасно је да је главна окосница у поремећеним односима одраслих људи у неравномерној количини онога што се од других тражи према ономе што је човек спреман да даје. Права зрелост и висок степен постигнутог интегритета личности подразумевају уравнотежен и хармоничан однос давања и примања, при чему давање није регулисано нити спољашњом нити унутрашњом принудом садо-мазохистичког Над-ја, већ је процес давања спонтан и природан, слично као што су удисање и издисање ваздуха регулисани складно и спонтано.

Куипер прави згодно поређење стављајући један поред другог доживљаје које мало дете има у присуству нежне мајке

која уме својим речима, песмом и миловањем да га заштити од страха и усамљености и доживљаје које нам поклања уметник својом уметничком творевином. Није ли сличност ових доживљаја заиста један од разлога што се тако топло, заштићено и добро осећамо пред неком Рембрантовом сликом, када слушамо Бахове корале или када се идентификујемо при читању романа Достојевског или Толстоја са неким од њихових јунака?

Али није ли природно претпоставити да је уметник морао најпре у себе да упије, још као сасвим мали, онај незаменљиви и изнад свега значајни доживљај који је Ериксон (E. Erikson) одлично назвао „праповерење“! У овом доживљају садржана је не само довољна количина примљене љубави, већи и истовремена рана потреба да се та љубав и другима пружи. Данас више нисмо задовољни објашњењем које нам Фројд пружа онда када у избор уметничке форме проналази детерминисаност, па тако у песнику сагледава надмоћност нарцистичког елемента у личности, у сликару или вајару анално-садистичког, у позоришним уметницима ексхибиционистичког итд. Сви ови елементи вероватно су присутни и можда носе и превагу у личности ових уметника. Али сви ови елементи присутни су и код многих других људи који не само што нису никада због тога постали уметници, већ су најчешће оптерећени тешким облицима неурозе која их спречава да нормално живе. Осим ових елемената у личности уметника, неопходно је, очевидно, претпоставити и постојање праповерења и доживљаја љубави који траже своје реализовање. Уосталом, да ли је уопште потребно да уметници буду по сваку цену неуротичари, као што је то тврдио један од првих психоаналитичара Вилхелм Штекел? Мало касније покушаћемо да одговоримо на ово питање.

УЛОГА ПРЕДСВЕСНОГ У СТВАРАЊУ

Као што смо већ раније нагласили, данашњи правац психоаналитичког истраживања уметничког стварања није везан само за основне нагоне и њихово спутано или неспутано испољавање. Поред несумњиво значајне полуге система „нагонског поља“

преко кога се испољава нека уметничка делатност, динамичко-генетска психологија данас посвећује дужну пажњу темпераменту уметника и нарочито степену уобличености његовог Ја. Доста је значајно, наиме, колико је ово Ја постигло онај ступањ зрелости у личности која ће тада бити у стању да повољно регулише односе, значајне пре свега за сваког ствараоца, између захтева спољашњег света, његовог несвесног и његовог предсвесног живота.

Велики значај који управо предсвесно има за уметника покушао је да објасни још један познати данашњи психоаналитичар Куби (L. S. Kubie).

Насупрот распрострањеном мишљењу да порекло стваралачке делатности може да буде само у несвесном, Лауренс Куби помера ову делатност у област предсвесног. По његовом мишљењу, у несвесном се дешавају такви процеси у којима афекти страха, кривице и мржње, услед тежње да се прошире, могу само реметилачки да делују на креативни чин, задржавајући и кочећи слободан ток стваралачких асоцијација. Права свежина и могућност доношења увек новог долази тек из предсвесног, одакле тече непресушна река слободних асоцијација, сличних онима за време успешног аналитичког поступка. Да би неки стваралачки материјал могао уопште да се изнесе на светлост дана, што значи да пређе из предсвесног у свесно, неопходно је да хаотички утицај несвесног материјала буде искључен или да се он држи на удаљености од овог дешавања. Пошто се у несвесном, по Кубију, налази извор болних конфлката и свега онога што служи само сопственом интересу, а и једно и друго у тренутку стварања, може само да смета стваралачком чину, од утицаја из несвесног може да се очекује само негативна крутост и реакција и неуротична принуда понављања. Неуротично у уметнику уопште нема за Кубија никакав стимулативни или у било коме другом смислу позитивни утицај на стваралаштво. Напротив, неуротично је сметња за стварање и само ако уметник успе да изолује неуротични део личности и да га остави везаног за несвесно, он ће успешно моћи да ствара. У супротном, савладаће га његова неуроза и настаће или период слабије стваралачке моћи или ће са-

свим престати да ствара. Овакви примери из биографија значајних уметника добро су познати. И као што Куби нимало не верује у могућност самоизлечења неког неуротичара, тако не верује да се неки уметник, кроз своју уметност, може излечити од своје неурозе.

Са оваквим мишљењем Кубија не слажу се сви аутори који су се бавили сличним проблемом. Ми се најпре не можемо отети утиску да Куби помало шематски раздваја области несвесног, предсвесног и свесног. Ако се придржавамо дијалектичког начина мишљења, када је реч о динамичким процесима у човековој психи, немогуће је не приметити да се процеси неосетног и флуидног струјања непрекидно дешавају, преносећи разне психичке садржаје из једне области у другу, односно трећу. За ово имамо доказе не само у делатности сна, дневним сањаријама, хипнагошким халуцинацијама пред успављивање, душевним болестима, већ и у самом имагинативно-инспиративном стваралачком чину неког већег уметника.

Није, затим, по нашем мишљењу, у питању сама тежина или интензитет неког конфликта, при чему не изгледа нимало једноставно оделити неуротичне конфликте од тзв. комплексних конфликта релативно здравих људи, већ се тежиште проблема преноси на оно шта неко чини са својим конфликтима. Неоспорно је да је неки тежи неуротичар спутан до те мере својим конфликтима да осим слеђености и стереотипности у реакцијама, односно подвргнутости детерминизму принуде понављања не постоји готово никакав вентил или слободан пролаз за успешно абреаговање ових конфликта. Разне хроничне анксиозне и опсесивне неурозе из клиничке праксе сваког психијатра ово убедљиво доказују. Постоји ипак један мањи број људи, сигурно неуротичара, који неком нама још увек недовољно познатом снагом трансформације и, човек би рекао, ендегеном способношћу за доживљај постижу у себи, за краће или дуже време, жељени преображај који доводи до знатног опадања моћи неурозе или чак њеног ишчекивања. Пошто смо овакве примере имали и у нашој пракси, не можемо се сложити са Кубијем да не постоји никаква могућност самоизлечења неуротичара.

До сада смо говорили о обичним људима као неуротичарима. Па ако је ипак повремено могућно да се и неки обичан човек, без икакве уметничке обдарености, сам излечи од своје неурозе, како у овоме не би још пре успео уметник који је неуротичан! Његова унутрашња способност трансформације, нарочито онда када је он већ овладао материјалом и формом свога уметничког казивања, мора бити довољна да изведе поменути преображај и да се у току уметничког стварања ослободи и своје неурозе. Не можемо се, дакле, сложити ни са другом тврдњом Кубијевом: да се уметник не може излечити од своје неурозе уз помоћ своје уметности.

Куби, најзад, кад психоаналитичар близак Фројду, очевидно неће ништа да зна за теорију архетипова и колективно несвесног К. Г. Јунга који нам је предложио значајна објашњења управо за генезу стварања генијалних људи. Ови људи, по Јунгу, повремено имају приступа у архетипски свет колективно несвесног из кога заправо и извлаче у свест, често и за себе саме непредвидивим скоком, потпуно заобилазећи област предсвесног, оне силне и потресне садржаје који на нас највише и делују, подсећајући нас тако да и сами носимо у себи, дубоко затрпане у несвесном, сличне архетипске садржаје.

Куби ипак остаје заслужан што нас је упозорио на две неоспорне чињенице. Осим малочас поменуте могућности изненадног продора значајних садржаја из дубина несвесног у свест код великих уметника (и неких душевних болесника, али тада у облику психотичног обољења), вероватно је да већина осталих уметника у тренутку стварања црпе своје садржаје из области предсвесног, превodeћи их поступком за себе опробане и пронађене технике (која није код свих уметника иста) у свесно стање, односно у готов продукт оствареног уметничког дела. Оно, међутим, што нам није довољно јасно, а што ни Куби није сматрао да треба да покаже, јесте којим путем и којом учесталости садржаји из несвесног, дакле и конфликти, па и неуротични садржаји, продиру у област предсвесног, спремни да се у погодном трнутку јаве и у свести. Јер ово струјање садржаја из несвесног у предсвесно стање, уколико се не ради о тежој блокади са-

држаја у несвесном, мора да се одиграва непрекидно у мањој или већој мери.

У случају поменуте блокаде, међутим, размишљања Кубија су исправна и то је она друга прихватљива тачка његове тезе. Неоспорно је да има таквих неуротичних конфликта у дубинама уметниковог несвесног који су, било због свога инцестуозног садржаја или неког осећања дубоке кривице, тако несрећно међусобно испреплетани и блокирани да због опасности која прети свесном животу уметника у случају њиховог откривања, за дуго времена или за стално зачепљују сваки продор ових садржаја према предсвесном, односно свесном. Изненадни продор ових садржаја у свест, под изузетним околностима (неке телесне болести, интоксикације, провокацијом спољашњих чинилаца итд.), може довести и већ је доводио низ великих уметника у психотично стање (Стриндберг, Хелдерлин, Ван Гог итд.).

Постоји, истина, и једна трећа могућност коју Куби сматра најчешћом код уметника. Када блокада неуротичних конфликта у уметниковом несвесном није потпуна већ само делимична, уметник наставља да ствара (можда са мањом способношћу проналажења новог у садржини и форми уметничког дела) и – наставља да буде неуротичан! Морамо признати да је број оваквих уметника вероватно највећи. Када ово знамо, нама се као поштоваоцима неког уметничког дела осетно смањује потреба да идеализујемо приватни живот уметника, односно да често правимо поређења између његовог дела и његовог приватног живота; па када чујемо или читамо колико је лични живот неког уметника препун често инфантилних и смешних, каткад озбиљних и трагичних, очевидно неуротичних иступа, постајемо блажи у процени оваквих његових поступака.

Очевидно је најмањи број оних уметника који су себи поставили претежак задатак да изведу са собом потпуну трансформацију личности и да од себе тада заиста направе „нову твар“. За овакав преображај, који ипак није немогућ, јер је код неких великих уметника остварен (Толстој, Хесе), потребна је не само огромна снага урођене виталности, снажно присутан траг „праповерења“, као и стваралачка моћ метаморфозе, већ и неки рели-

гиозни или филозофски поглед на свет који служи као стимуланс за овакав подухват.

Мораћемо још једном да одложимо, и то за последње поглавље, одговор на раније постављено питање да ли је неопходно да сваки уметник буде неуротичан, као и на питање о каквој је то врсти патње код уметника реч.

УЛОГА ФАНТАЗИЈЕ У СТВАРАЊУ

У складу са читавом својом психоаналитичком теоријом, која је ипак доживљавала промене и развој, Фројд је у фантазију, и то како ону која се односи на свесне дневне сањарије тако и ону која постоји у несвесном, означио као испуњавање потиснутих, тајних жеља. Један део наше психичке делатности никад се, по Фројду, не мири са испитом реалности, од њега остаје увек удаљен а подвргнут принципу задовољства. То је наша фантазија која почиње да се испољава већ у играма детета; касније се манифестује у дневним сањаријама и сновима, а у ређим случајевима достиже врхунац своје плодне акције у уметничком стваралаштву. Ми сви налазимо уточиште од незадовољства реалним животом, уметник највише и најуспешније, у делатности фантазије која има и улогу чувара нашега ја од могућег надирања страха услед неразрешених нагонских конфликта у нашем несвесном.

Главни извор несвесних фантазија Фројд налази у свесним сећањима која су морала потом да буду потиснута. Фројд ипак допушта могућност – и то је значајно за наше излагање – да је један и то мањи део фантазија формиран у несвесном, пребивајући у њему већ од почетка. Овакве фантазије, за које је Фројд претпоставио да су филогенетског порекла, он убраја кастрациону претњу, посматрање прасцене, фалусну мајку итд., за које је фантазије сматрао да су универзално распрострањене, да се могу наћи у аналитичком материјалу било где на свету и да због тога ове фантазије морају бити наслеђене predisпозиције.

Ми сада не можемо да улазимо у расправу о оправданости или неоправданости ове Фројдове тврдње (између осталог и

тврдње о универзалности Едиповог комплекса), на којој, уосталом, добрим делом почива темељ психоанализе, јер смо о овој проблему расправљали на другоме месту проучавајући однос психоанализе према савременим достигнућима културне антропологије.² Када је реч о Едиповом комплексу, нека овде буде само поновљено да данашња антропологија није потврдила универзалност Едиповог комплекса, али је признала његов велики значај да читаву епоху патријархалне културе. Није искључено да би исти закључак могао да се односи и на остале малочас поменуте фантазије које је Фројд сматрао универзалним. Нека буде у овом приликом речено да је Фројдова биолошка оријентација у психотерапији унеколико приближила Фројда Јунговој теорији о архетиповима, иако је он ову теорију одбацивао.

Како сада стоје ствари са уметником и његовом фантазијом? Код сваког већег уметника изгледа да је неумитно претпоставити, с једне стране, већи удео његове либидинозне енергије у стварању, и то енергије коју он доноси собом на свет (при чему се држимо Јунгове, а не Фројдове дефиниције либида, либидо дакле схватамо као универзалну енергију која није само сексуалне природе), с друге стране, морамо претпоставити већи удео јачих фрустрација које је уметник доживео у детињству. У оваквој комбинацији енергетско поседовање фантазије је већ рано тако повишено да ова фантазија постаје оптерећена захтевима и врши притисак на личност да јој ова нађе неки могући канал за њену реализацију.

Пред човеком код кога су једном неке жеље којима се дете спонтано предаје нашле своје задовољење у раном детињству, да би одмах после тога биле од реалности тешко фрустриране и самим тим потиснуте, пред таквим човеком налазе се три могућа пута у покушају каснијег реализовања ових несвесних, тајних жеља.

Један је пут предавање перверзном начину задовољавања, други тражење решења у формирању неког неуротичног симптома и трећи пут је реализовање преко уметничког стварања. За-

² Уп. стр. 58.

што се код једних отвара слободан пут према первезијама, код других према неурози, а код трећих, најређих према уметности, није довољно јасно. У случају уметничке реализације морамо опет претпоставити постојање оног непознатог фактора који зовемо урођена уметничка обдареност. Додуше, ми смо једном рекли да је ова уметничка обдареност присутна готово код сваког детета, па ипак од неке суптилне игре несвесних снага у детињству, чији нам механизам није још увек довољно познат, зависи позитивно манифестовање и даље испољавање ове обдарености.

Ако чак и не прихватимо дословно Фројдово тврђење о филогенетском уделу тзв. „архајског наслеђа“ универзално распрострањених фантазија, немогуће је не сложити се са постојањем примарно несвесних садржаја фантазија које већ спремне почивају, вероватно у архетипским дубинама нашег несвесног, а до којих фантазија неки већи уметник, на начин нама још увек недовољно познат, има приступ.

Уметник је, дакле, онај волшебни мађионичар који има приступ у обе врсте фантазија; у оне које потичу из оног дела индивидуално несвесног у који су се вратиле једном у свести доживљене а потом потиснуте жеље, и у оне друге, значајније и дубље, које су одувек почивале у несвесном. Не налазећи више пут за њихово остваривање у реалном свету, од кога се преплашен повукао у себе и остао у будућности делимично за њега затворен нити се служећи начинима којима се служе обични и тзв. здрави људи да у томе свету задовоље своје жеље, срећно избегавши пут перверзија и делимично се ослободивши принуде понављања која је карактеристична за све јалове неуротичаре, уметник је пробио себи пут ка уметничкој реализацији својих фантазија. На овај начин он је обезбедио у себи и нама онај драгоцен мелем који спасава, њега од самоубиства, психозе или бесплодне неурозе, нас који умемо да уживамо у његовим остварењима од монотоније свакидашње реалности. Без уметника и његових творевина у нама би остао препречен пут према оним изворима у несвесном које заједно са уметником сви поседујемо. Тек се на овај начин остварује она драгоцен веза између умет-

ничког дела и његових поштовалаца и уживалаца, која нам доноси утеху и искрено задовољство.

Пре него што бисмо пришли на последњу тему, односно на расправу о занимљивом питању да ли један уметник треба да се подвргава лечењу прихоанализом, задржали бисмо се још зачас на самом садржају несвесних фантазија уметника. Остављајући по страни садржаје архетипова колективно несвесног, посветићемо пажњу оним садржајима који су најчешћи саставни делови индивидуално несвесног.

Према Меланији Клајн (M. Klein), све фантазије су најпре примарни садржаји несвесних душевних процеса. Оне су душевни представници сексуалног и деструктивног нагона који су врло рано већ прерађени у току развоја у одбрамбене механизме, а затим и у садржаје испуњене жељом и страхом. Ове најраније фантазије доживљавају се најпре у облику нејасних осећања да би тек касније стекле нов облик пластичних слика и драматских представа. И за Меланију Клајн, као и за Фројда, ова нејасна осећања и касније драматске слике најчешће су поседнути проблематиком Едипове ситуације.

Искуство аналитичара у њиховом терапеутском раду са болесним уметницима, показује да су код ових, за разлику од обичних неуротичара, фрустрирајућа искуства из детињства, као и уопште животна искуства, само у ограниченом смислу извор њихове фантазије. На основу овог, тако рећи, неочекиваног искуства аналитичара можемо да закључимо две ствари. Или уметник поседује неку нарочиту способност да трауматска искуства која долазе из реалног света врло брзо тако преради да она немају више жаоку негативног искуства које води фиксирању и хроничној неурози, или је уметник већ од почетка на тако специфичан начин сензибилан да му је свет маште неупоредиво важнији од свих догађаја у реалном свету, тако да он и овим догађајима придаје сасвим друге квалитете и обрађује их на такав начин да

му они могу да послуже као извор стварања.³ Наравно да су могуће обе комбинације у једном истом уметнику.

Да се вратимо на Едипову ситуацију и њену важност за формирање будућег уметника. Већ смо нагласили да није потребно у овој ситуацији гледати само њене патолошке комбинације. Као што смо сигурни да није потребно да сваки и уметник буде по сваку цену неуротичар, тако и сада мислимо, а и о томе је већ овде било речи, да је утицај нежне, топле и добре мајке у раном детињству неког човека, наравно, уз друге неопходне чињенице, често довољан да – будући у детету праповерење, боље рећи утискујући га у његову душу за читав будући живот – развије и мобилише у њему тежњу да и сам нешто од себе даје и за собом остави. После пасивно-феминине позиције у којој се мало дете природно налази, и када је добило довољно љубави од мајке, касније и од оца, у човеку се јавља, према изванредном запажању Куипера, тежња да као стваралац конкурише родитељима не би ли на тај начин и сам поновио, мада на нов начин, уметнички, њихову бригу, љубав и преданост.

Понекад се заиста човеку чини да је у рукама родитеља и спас и пропаст њиховог детета. Јер као што свесне, много чешће несвесне жеље родитеља за смрћу детета, њихова љубомора, бес, међусобна нехармоничност могу да створе од детета тешко извитоперено биће, са израженим деструктивним и аутодеструктивним тежњама које трају целог живота, тако исто је могуће да у позитивној Едиповој ситуацији буде произведен човек љубави, алтруизма и пожртвовања. Када овакав човек још носи у себи изражене уметничке склоности, добићемо универзалног даваоца свеже крви коме неће првенствена брига бити да задовољи свој нарцизам, што често виђамо код уметника-занатлија, односно уметника који су једном успешно овладали техником изражавања и на томе заувек остали, већ ће поред природног задово-

³ Ово Фројд тврди у својој „Аутобиографији“, изnoseћи случај пацијенткиње која му је испричала да је била од оца заведена у детињству. То, додуше, није било тачно, али се ова идеја налазила у њеној жељеној фантазији, из чега је Фројд с правом закључио да неуротичару – а ми овај закључак можемо смело пренети и на уметника – психичка реалност више значи од материјалне.

љавања свога самољубља бити дубље предани и окренути онима којима је њихова уметност намењена.

Једна од карактеристика сваког значајнијег уметника јесте, даље, његова чудесна способност да се са подједнаком снагом, убедљивошћу и психолошком проницљивошћу уживљава у ликове оба пола. Женски ликови у Шекспировим трагедијама, Толстојевим или Прустовим романима изазивали су одувек искрено дивљење у читалаца и без објашњења психоанализе или аналитичке Јунгове психологије. Сигурно је да за истинско уживање у овим генијалним делима није неопходно познавати теорије о Анимусу и Аними или природној бисексуалности човековој. Али човек радозналост и аналитичког духа не пролази равнодушно поред ових објашњења, већ упознавши се са њима прилази за корак ближе тајни уметничког стварања, односно уметнику који ствара.

Полазећи од мистике представе о човеку као првобитно бисексуалном бићу, распрострањене готово код свих народа света, заим имајући на уму чињенице којима наука располаже о првобитно недиференцираном полу ембриона и о задржавању после рођења па све до пубертета, делимично и касније, у току читавог живота, остатака другог пола у сваком од нас, стижемо до психолошке области изучавања у којој такође налазимо у вечном лику Адама и Еве остатке раније недиференцираности која се никада коначно не губи. Отуд је практично немогуће говорити о чистом мушкарцу или чистој жени. Овој природној телесној и душевној предиспозицији према бисексуалности погодују врло много, појачавајући или слабећи ову склоност, услови развоја детета у породици, односно могућности које се пружају детету за идентификацију са оба пола. Недовољна полна диференцираност самих родитеља, прејака идентификација мушког детета са мајком или женског детета са оцем, при чему не смемо заборавити и урођену, у јачој мери изражену личну конституционалну склоност ка бисексуалности, која је изгледа нарочито карактеристична за уметника (Вирцинија Вулф је ово тврдила за Шекспира), воде, с једне стране, низу неуротичних и перверзних склоности, од хомосексуалности, асексуалности и зависти према пени-

су код маскулиних жена до импотенције и фригидности, с друге стране, код уметника, до чудесне трансформације ове бисексуалности у виду музичког, ликовног и романескног уобличавања сјајних ликова оба пола. Довољно је да наведемо само велике ренесансне мајсторе, пре свега Рафаела, Леонарда и Микеланђела, који су представљали генијално оличење бисексуалности.

Ако се још једном вратимо на учење о неурозама и клиничку праксу терапеутског рада са хистеричним пацијентима код којих се у већини случајева не може оспорити присуство бисексуалности, пре свега на душевном, каткад и на телесном плану, онда нам се овде спонтано намеће поређење уметника са хистеричним пацијентом. Сличност ове две групе људи огледа се пре свега у њиховој тежњи ка ексхибиционизму, јакој пластичној способности идентификовања са другим лицима оба пола, као и њиховој израженој тежњи ка фантазирању.

Ексхибиционистичка потреба хистеричног човека, која у буквалном смислу значи његову неодољиву потребу за показивањем гениталија, преноси се често на друшевно-духовни терен и тада означава природну потребу за важењем и показивањем, односно доказивањем себе пред другима. Потпуно сублимирана ексхибиционистичко-хистерична тежња код уметника доводи до остваривања и изношења на суд јавности великих уметничких творевина. Делимично успела сублимација, и поред успешно остварених уметничких манифестација, не лишава уметника у приватном животу црта сујете, претеране осетљивости, фантазија о својој величини, што нам често смета код уметника кога познајемо, уместо да се потрудимо да га схватимо.

Ствар стоји слично са појачаном способношћу за идентификацијом код хистеричног човека. Без уметничке обдарености, хистеричан човек је наметљив, увлачи се под кожу другог, претерано идеализује другог човека, несталан је и превртљив у својим осећањима, мада понекад поседује неодољив инфантилни шарм у опхођењу са људима. Све ове црте уметника, односно његовог уметничког остварења (нарочито онда када је уметник и у личном животу успео да сублимира свој хистерични темперамент) не само да нам не сметају него осећамо и знамо да без ове

шаролике и лептирасте способности за идентификацијом са много различитих људи не бисмо имали пред собом онако упечатљиво и фасцинантно остварење уметничког дела. Штавише, овакав уметник, док уживамо у његовом делу, подстиче и нас на сличну, мада пасивну идентификацију са разним људима. Не заборавимо при томе да са порастом наше способности разумевања, па и прихватања разних људи, често сасвим различитих од нас самих, расте наша толеранција и према себи и према другима и уметност тако на још један начин остварује свој високо хумани циљ.

УМЕТНИК И ЛЕЧЕЊЕ ПСИХОАНАЛИЗОМ

Почео бих ово поглавље једном анегдотом коју цитира Ото Бихаљи-Мерин у својој књизи *Градитељи модерне мисли*. Када је познати дубински аналитичар, рано преминули Ерих Нојман (Erich Neumann), послао данас већ славном вајару Х. Муру своју књигу *Архетипски свет Хенрија Мура*, очекивао је са сигурношћу одговор, јер се надао да је пронашао основну стваралачку формулу Мурове уметности. Одговор није стизао. Тада се Нојман обратио Херберту Риду и замоли га да о свему томе пита Мура. Мур је одговорио да књигу није прочитао нити намерава да је чита. Он је изјавио да осећа да би свако обелодањивање онога што делује у несвесном и скривеном, обелодањивање путем рационалног опажања, представљало сметњу и опасност за његово стварање.

Жорж Сименон (Georges Simenon), познати савремени француски писац, каже да у неколико махова, када је осетио потребу за психијатријском помоћи, уместо да оде психијатру, сео је и написао роман. Све тешкоће које је на почетку писања још осећао нестајале су и најзад ишчезавале.

Још од доба Фројда постављало се питање шта да се ради са неуротичним уметницима којима је била потребна психијатријска помоћ. Да ли ће се креативна способност психоанализираног уметника квалитативно и квантитативно изменити и како?

Не прети ли опасност од губитка талента и шта у томе случају чинити са болесним уметником?

Видели смо из ранијег излагања да се нисмо сложили са Штекеловим мишљењем да је сваки уметник неуротичар, не поричући ипак чињеницу да код већине уметника има неуротичних конфликта. Нису, међутим сви конфликти, као ни комплекси, патолошке, дакле, неуротичне природе. Уз то смо се уверили да уметник, што је већи то више успева да неуротичне елементе у својој личности трансформише, сублимира, пренесе на уметнички начин у своје дело, чистећи се у исто време и сам од оног што би могло да запрети болесним ширењем и фиксирањем разних конфликта и комплекса. Видели смо да је уметничко стваралаштво уопште нека врста позитивне абреакције, при чему уметник, стварајући, постаје свој сопствени лекар, остварујући ослобођење од разних непријатних и болних афеката. Неоспорно је, исто тако, да уметник пати и скоро нам је незамислив уметник који драму живота, са свим њеним често трагичним протувуречностима, није дубље у себе упио и доживео је на интензивнији начин од обичног човека. Не видимо, међутим, никакве потребе да се доживљавање патње и код обичног човека и код уметника доведе у неизбежну везу са неурозом. Ако је, међутим, тачно, а мислимо да је несумњиво тачно, да и неуротичар пати, онда морамо направити квалитативну разлику у овој врсти патње и закључити да је патња неуротичара најчешће подвргнута болесној принуди понављања, и да он, патећи, увек на исти начин и вишемање због истих узрока остаје спутан и немоћан да из ове бесплодне патње изађе. Патња уметника, као и релативно здравог човека, другачија је. Она се преображава, она је користан стимуланс за тражење нових путева на којима ова патња, чак и када не престаје, јер она обично никада сасвим не престаје, постаје сапатња, она се шири и обухвата и патње других људи, добијајући општечовечански значај. Једном речју, сматрамо да је једини прави одговор прихватање патње, не на неуротичан начин мазохистичког прихватања патње, већ усвајање и даље стваралачко бављење њоме као универзалном егзистенцијалијом самог живота.

Шта бива, међутим, када је конфликтини и уз то неуротични материјал несвесног живота так обиман или када су динамичке снаге личности у тој мери спутане да уметник не само не успева да већи део овог материјала преради у готову уметничку форму, већ се осећа у једном моменту неспособним да нешто са њиме отпочне? Овога пута не мислимо на оне познате и код свих уметника чак неопходне паузе у стваралаштву, које често значе само плодно прикупљање нове снаге за следећи скок. Мислимо на она психопатолошка збивања која раздиру личност и чине је неплодном. Шта у оваквим случајевима може да уради психоанализа?

Мишљења су врло различита. Ото Ранк, близак Фројдов сарадник, који је у психоаналитички покрет дошао из уметничко-филозофског света, био је зачуђавајуће одлучан када је тврдио: „Реализујући освешћивање несвесног материјала, психоанализа уништава битан услов уметности. Уметник који постаје све више свестан самога себе принуђен је, природном еволуцијом, да престане да буде уметник“. Од Ранка па до данас наводе се примери неких познатијих писаца, сликара итд., који су, после комплетног излечења психоанализом, престали да се баве уметношћу. Ако то није био случај, тврде поборници мишљења о штетности психоанализе за уметнике, онда или психоанализа није успела или је била некомплетна.

Наравно да има и супротних мишљења и примера. Најмаркантнији је свакако онај Хермана Хесеа. Познато је наиме да се Хесе, негде на средини свога стваралачког пута, притиснут неухватљивом мрежом унутрашњих протувуречности, нашао у беспућу и пред самоубиством и да га је једна психоаналитичка кура код једног Јунговог ученика не само ослободила овог кошмара, већ му отворила видике за неслућене могућности које су и дошле до изражаја у његовим каснијим романима. Сам Хесе писао је том приликом, одајући признање вредности психоаналитичке методе, да му је она помогла да схвати сву вредност својих фантазија и да је једини услов њеног плодног прихватања у томе да се психоанализа не прими као интелектуална игарија, већ као лични доживљај.

Ето, по нашем мишљењу, неопходног услова за плодно коришћење психоанализе од стране уметника. Ово заиста значи одбацавање психоанализе као интелектуалне игарије која треба да пружи уметнику у терапеутској анализи неколико тумачења његових „комплекса“ или да пружи обавештења о неким нејасним странама уметниковог унутрашњег живота. Прилажење анализи је могућно само као личном доживљају. Било да се неко подвргава лечењу психоанализом, било да јој теоретски прилази као интересантној новини у психологији, без емотивног уживљавања у њу, без катартичког доживљавања промена у самом себи, вредност ове методе остаје као сјај лажног злата или звук без одјека. Истински контакт са нашим несвесним увек је помало ризик, увек помало приближавање ватри и он успева само онда када се на тој ватри грејемо, никако не ако нас она опече или ако јој се, из страха, недовољно приближимо. Ова ватра чисти уметника, као уосталом и сваког од нас, она га учи пре свега бескомпромисној искрености према самом себи, која је неопходни услов доследности своме сопственом путу, без обзира, како рече Хесе у *Демиијану*, куда овај пут води. Јер ова ватра у нашем несвесном животу, како нас учи психоанализа, открива нам управо оно чега се ми плашимо у нама самима, оно што је потиснуто из наше свести.

Ако овако сагледамо проблем односа између уметника и психоанализе, онда ова последња губи призив и гласину хладног и оштрог мача који одсеца оно што је најдрагоценије у уметнику, његову машту, која га отрежњава, враћајући га на поремећене односе његових нагона, његовог Ја и Над-ја, која га, једном речју, своди на његове неуротичне конфликте, односно потиснуте жеље.

Сигмунд Фројд је о питању односа психоанализе према неуротичном уметнику заузео један врло разуман став са којим се ми можемо сложити: „Није искључено да понека анализа покаже немогућност да се нека уметничка делатност настави. То онда није кривица анализе, то би се десило у сваком случају и још је предност да се то дозна на време. Ако је, међутим, погонска сила према уметности јача од унутрашњих отпора, онда ће стваралач-

ка способност кроз анализу бити само ојачана, никада ослабљена“.

Завршили бисмо ову нашу расправу констатацијом да основа уметности ипак није неуроza, већ таленат, иако неуроza и у овом случају често делује као стваралачки катализатор. Све док уметник сам излази на крај са својом неурозом, тачније, све док осећа да је она пре подстрек него сметња у његовом раду, свака консултација психијатра непотребна је. Онда, међутим, када уметник дође до извесног застоја, када је у недоумици и када почиње да сумња да је неуроza постала кочница његовог развоја, остављено је његовој слободној одлуци питање избора. И само његовој. Онога тренутка, међутим, кад се он одлучио да затражи савет психотерапеута, одговорност овога постаје врло велика. Јер тада је на њему да одлучи треба ли уметника подврћи анализи, какве врсте и колико дуго, или га треба биралим речима вратити и упутити на друге могућности разрешења, држећи се Хипократове максиме намењене лекарима: бити користан или не штетити.

СТВАРАЛАШТВО И КОХЕРЕНЦИЈА

Када је император Калигула наумио да се ожени својом сестром, римски правници нашли су се пред крајње сложеним и деликатним задатком. Њима је, наиме, цар ставио у дужност да пред Сенатом оправдају његову намеру.

Али Рим се није узалуд прославио својим законодавцима. Мудре правничке главе доконале су да је царева женидба легитимна зато што је римски император уједно владар Египта, а египатски фараони узимали су за супруге и рођене сестре.

Сенат је прихватио „домишљато“ тумачење о коме је реч и тако је Калигула, без икаквих формално-правних компликација, могао да испуни своју бизарну жељу.

Ова истинита прича може се схватити и као једна од многих, мање или више забавних анегдота о знаменитим људима. Она то, у неку руку, и јесте. Међутим, та занимљива повест представља, уједно, повод за размишљање о неким веома озбиљним проб лемима које теоријски оријентисани људи себи већ дуго постављају, расправљајући о структури културних творевина.

Пада у очи да правдање легитимности Калигулине женидбе, крај све мудрости и домишљатости римских правника, ипак почива на видном огрешењу о иманентну логику правничког начина мишљења. И једном иоле бистријем лаику сасвим је јасно да бити цар Рима и Египта није исто што и бити цар Египта и Рима. Да би се дала одлучујућа предност египатској традицији на штету римске, требало је доказати да Египат, а не Рим представља политичку и културну окосницу Калигулине империје.

Та очита неусаглашеност у образложењу римских правника могла би нас навести да закључимо како је цела ова повест о же-

нидби римског императора обична фарса, а њени актери пуко оруђе Калигулиног патолошки обојеног хира.

Ма колико овакво тумачење било, у основи, тачно, оно је ипак сувише упрошћено. Калигулин лични интерес није једини фактор који је деловао у настајању правничког марифетлука о коме је реч. Да су, на пример, римски сенатори били руковођени само жељом да угоде свом владару, напор Калигулиних правника био би излишан. Чињеница да је Сенат ипак очекивао неко, какво-такво, макар и привидно образложење царевог чина сведочи не само о лицемерности чланова овог високог државног тела него и о још увек живој, иако слабачкој, жељи да се води рачуна о извесним нормама вредности.

С друге стране, римски законодавци нису показали само спремност да изиђу у сусрет императоровој жељи него и способност за извештај интелектуални напор, захваљујући коме је откривена једна макар и недовољно основана правна могућност о којој иначе, вероватно, не бисмо ни слутили.

Тако у структури овог историјског догађаја можемо разликовати деловање више фактора: 1. фактор Калигулиног психолошког портрета, 2. фактор Калигулиног социјалног положаја, 3. фактор вредности и 4. фактор стваралаштва.¹

Однос између ових чинилаца далеко је сложенији него што то изгледа у први мах. Док је правац деловања психолошког и идеолошког чиниоца у структури поменутог правничког тумачења исти, дотле се два последња чиниоца не појављују у равни психолошких и социјалних интереса.

Тим поводом ваља подсетити на разлику коју Ремон Арон, бавећи се проблемима идеологије, прави између оног што он назива психолошким и логичким смислом.² Ако ово разликовање применимо на пример о коме је реч, не бисмо смели тврдити да образложење римских правника представља искључиво правда-

¹ Рајт Милс, анализирајући структуру политичких филозофема, одваја – чини нам се са разлогом – идеолошки фактор од фактора теорије и фактора вредности (*The Marxist*, Penguin Books, 1967, p. 14.)

² R. Aron, *La Sociologie Allemande contemporaine*, Paris 1966, p. 77-8

ње једне склоности римског императора. У психолошкој равни оно, истина, није ништа друго до „рационализација“ царевог прохтева. У логичкој равни, међутим, то образложење је, осим тога и један правнички чин; оно више није само идеологија нити само психологија, већ нека врста теорије.

У вези с тим треба се питати о могућности каузалног тумачења односа између ових двају планова. Са тачке гледишта каузалне интерпретације, разлика између поменутих планова практично не постоји; као и обрнуто, са тачке гледишта њихове аутономности та разлика остаје на снази.

Проблем о коме је реч може се решавати – под условом да се још увек држимо примера који смо изабрали само ако строго водимо рачуна о његовој крајњој сложености и многострукости. Однос између психичке и логичке равни у структури правничке конструкције на којој се темељи правдање Калигулине женидбе треба разматрати пре свега из перспективе кохеренције саме те конструкције као такве. У случају који нас занима, степен огрешења о кохеренцију толики је да га, са тачке гледишта логичког плана – говорећи Ароновим језиком – не можемо објаснити недовољном способношћу римских правника да доследно мисле.

Имајући то у виду, могли бисмо закључити да од природе – односно од степена – противречности једне теорије зависи хоће ли и у коликој мери разликовати у њеном склопу психичку и логичку раван. Управо степен огрешења о иманентну логику извесне теоријске конструкције представља поуздан знак да се она налази у зависности каузалног карактера од неког вантеоријског фактора.

Ову претпоставку треба, међутим, проверити на извесном броју других, карактеристичнијих и сложенијих примера. Тако, рецимо, Аристотел, у својој *Поетици*, говорећи о племенитости, каже како је ова врлина достојна поштовања само онда када је њен носилац слободан грађанин мушког рода. Племенитост код жена не вреди много, а не вреди апсолутно ништа када је у питању роб.

Нема никакве сумње да овде, такође, имамо посла са крупним огрешењем о иманентну логику једне теорије – овога пута

етичке – огрешењем које није ништа мање од онога што смо га нашли у тумачењима римских правника. Ако је, наиме, племенитост доиста врлина, онда је крајње нелогично и противречно да се њена вредност ограничава социјалном припадношћу одређене особе, као што то чини Аристотел.

Извесно је, међутим, да овакво радикално одступање од унутрашње логике етичке концепције о којој је реч није последица евентуалне немоћи грчког филозофа да кохерентно обликује своје гледиште. Творац логике и велики систематичар какав је био Аристотел лако је могао наћи толико интелектуалне снаге да доследно уобличи поменућу концепцију. С обзиром на то, једино природно објашњење за овај школски пример противречног резонувања треба тражити у утицају „ванфилозофских“ фактора, а пре свега неких добро познатих социјалних предрасуда робовласничког друштва. Аристотелов „интелектуални далтонизам“ није логичке већ идеолошке природе.

Тако и у овом случају врста, односно степен одступања од унутрашње кохеренције једне филозофске концепције одлучује о томе у коликој се мери та концепција може тумачити помоћу каузалног односа са неким „вантеоријским“ чиниоцима. Тамо где се „шавови“ неке теоријске конструкције јасно виде и где се та видљивост не може објаснити недовољном вештином њеног интелектуалног „градитеља“, идеолошка или психичка раван битно одређује физиономију филозофске структуре.

То, наравно, никако не значи да се тиме једна теорија, у овом случају Аристотелова, може свести без остатка на своје социјално-психолошке претпоставке. Тако, на пример, већ сама чињеница да Аристотел велича вредност племенитости није нешто што се да каузално извести из социјалних предрасуда робовласничке Грчке.

У ствари, постоји нека врста драматичне колизије између различитих чинилаца у структури једне филозофске творевине. Кад читамо *Никомахову етику* запазићемо са чуђењем да се управо тамо где се налази често навођена мисао о робу као ору-

ђу које говори, може наћи и тврђење да се са робом – утолико уколико је роб и човек – може бити у пријатељским односима.³

Ова Аристотелова напомена открива нам да је велики грчки мислилац понегде успео да – упркос моћи социјалних предрасуда – остане доследан унутрашњој логици своје концепције. Ако је пријатељство врлина и ако ту врлину треба неговати, онда – уколико желимо да будемо кохерентни – морамо признати да га, у принципу, ваља неговати и онда када је у питању неко ко припада такозваним најнижим социјалним слојевима.

Овај пример показује да је структура Аристотелове етике била попрште сукоба двају опречних чинилаца – једног идеолошког, који је, по принципу узрочне повезаности, фактор радикалног нарушавања њене кохеренције, и једног специфично „логичког“, и теоријског, стваралачког, који се слободно испољавао тамо где оног сукоба нема и коме је понекад – истина, ретко, – полазило за руком да изиђе као побеник из ове драматичне борбе. То показује да моћ каузалног деловања идеолошких чинилаца једне филозофске конструкције није неограничена.

Има, разуме се, још много сложенијих примера колизије различитих фактора у структури филозофске творевине. У Ничеовој филозофији, рецимо, постоји озбиљна несагласност између динамичког и у основи „антинатуралистичког“ карактера његове критике дарвинизма и статичког, „натуралистичког“ карактера његове теорије вечног враћања. Примера ради, илустроваћемо ову противречност неким местима из *Веселе науке*.

Борба за опстанак, по Ничеовом мишљењу, није правило, већ изузетак. У природи, по правилу, влада невероватно расипништво, право „лудило расипања“.⁴ Природу треба схватити као моћ бесконачног, непрекидног стварања најразличитијих облика, као једну такорећи божанску способност, али без бога.

Међутим, у овој истој Ничеовој књизи, свега неколико страница раније, већ налазимо наговештај учења о вечитом вра-

³ Никомахова етика, Београд 1958. стр. 216.

⁴ *Die Fröhliche Wissenschaft*, Werke in drei Bänden, Zweiter Band, Hanser Verlag, S. 215

ћању. Ниче ће доцније, у једној својој белешци, тумачити нужност непрестаног враћања свих ствари као логичну последицу материјалистичке визије природе. Природа, материјалистички схваћена, то јест природа без божанских особина, располаже само ограниченим бројем комбинација, па се стога њене комбинације неминовно морају понављати.

Као што је добро уочено, ова концепција је, у суштини, крајње статична. Вечито враћање је, у онтолошком погледу, само сурогат елејског бића. Оно сведочи о дубоком индентитету свега постојећег.

Тешко је замислити међусобно супротније теорије о природи него што су ове две које налазимо на страницама *Веселе науке*. Било би, међутим, сувише наивно тумачити ту чињеницу Ничеовом тобожњом неспособношћу за рационално и систематично излагање. Ово утолико пре што обе те логички неусклађене концепције на неки начин одговарају природи Ничеовог психолошког портрета.

И једна и друга визија природе једнако служе тежњи ка извесном „аристократском“, „херојском“ односу према животу – само „херојски“ дух може у природи видети силу која у својој превеликој расипности и издашности жртвује најбоље и највише примерке људског рода.

Такав исти дух потребан је и да би се свет схватио као вечно понављање свега оног болног и стравичног што постојање собом носи. Ниче то у својој књизи сасвим одређено и каже.⁵

Према томе, обе ове међусобно логички неусаглашене теорије могу се разумети из перспективе Ничеове жудње за херојским ставом према свему оном што је у животу сурово и мучно. Ова, пак, жудња, са своје стране, ако знамо основне чињенице из Ничеове биографије, може се природно објаснити као један од видова добро познатог одбрамбеног механизма компензације. Тако оно што на логичком плану изгледа неразумљиво, на психолошком плану добија своје уверљиво објашњење.

⁵ Ibid., S. 202.

Када је реч о Ничеовој филозофији, треба рећи да психички чинилац игра у њој ону исту улогу коју идеолошки фактор игра у структури Аристотелове етичке теорије. Једна крупна, радикална неусаглашеност у филозофској конструкцији постаје схватљива тек онда када је доведемо у каузалну везу са „ванфилозофском“ равни значења.

Закључке до којих смо дошли проверићемо анализом филозофије једног савременог мислиоца, који се битно разликује од Фридриха Ничеа. Реч је о Ернсту Касиреру. У својој добро познатој расправи *Оглед о човеку* Касирер посвећује посебну пажњу проблему разликовања оног што је људско од оног што је животињско. Тим поводом он каже – мислећи на оцене извесних научника који допуштају постојање зачетака симболичких процеса код животиња – да би било прерано давати ма какве прогнозе о даљем развоју интерпретација овог проблема. Теоријско поље о коме је реч мора остати – наглашава Касирер – отворено за будућа истраживања.⁶

Међутим, пажљиви читалац *Огледа о човеку* убрзо увиђа да је поменута тврдња знаменитог мислиоца у великој несагласности са неким другим његовим ставовима. Касирер, наиме, сматра сасвим извесним да је симболички однос према свету искључиво човекова привилегија.

То је, разуме се, гледиште које је могуће кохерентно образлагати. Међутим, не може се овако одлучно и недвосмислено заступати поменуто становиште, а да се истовремено тврди како је тешко давати прогнозе о даљем развоју научне интерпретације овог проблема. Није логично категорички тврдити како животиње нису способне за симболички начин мишљења, а у исти мах изјављивати да поље научног истраживања у овој области мора остати отворено.

Несагласност о којој је реч може се објаснити тиме што Касирер интимно даје одлучујућу предност спекулативном прилажењу проблемима ове врсте, али, с друге стране, не жели себе да прикаже као заклетог непријатеља сваког емпиризма. Касирер је

⁶ *An Essay on Man*, New Haven and London 1968, p. 28.

филозофски Дон Кихот који покушава да навуче маску филозофског Санча Пансе.

Занимљиво би било трагати за најдубљим коренима ове тежње ка спекулативним решењима. То трагање је знатно олакшано једном узгредном напоменом писца *Огледа о човеку*, поводом Хердерове теорије језика. Хердер, наиме, није ни слутио о каснијим, емпиријским истраживањима, патологије говора, која ће потврдити неке основне ставове поменуте теорије. Што је он ипак успео да и без „посматрања емпиријских чињеница“, ⁷ антиципира једну значајну истину о људској природи – то се, по Касиреровом мишљењу, има приписати његовом „идеалу хуманости“ и његовој дубокој интуицији карактера и развоја људске културе.

Ако из ове Касирерове опаске извучемо њену имплицитну консеквенцу, закључићемо да „идеал хуманости“ може сасвим лепо и без емпирије. Резултати истраживања патологије говора само су обична илустрација извесних априорних увиђања. Емпиријска испитивања не могу донети ништа ново, ништа што већ не би било претходно садржано у једној теорији као што је, на пример, она Хердерова. Касирер се, значи, искључиво држи чисте спекулације, и то у име једног идеала у коме није тешко познати тредиционалну хришћанску визију човека као бића створеног „по подобију божјем“.

Међутим, има у Касирера и једна друга тежња; он је, видели смо, жудео и затим да својој визији обезбеди „чврсто“, емпиријско тле. Отуда долази до извесних радикалних несагласности у структури његових филозофских разматрања. Тако, на пример, Касирер каже како се мора прихватити тврђење да код животиња има чинова који нису условљени присуством непосредних стимулуса. ⁸ Он вели и то да радо прихвата гледиште да су човеколики мајмун начинили значајан корак напред у развоју извесних симболичких процеса. ⁹ Па ипак, без обзира на све то, писац

⁷ Ibid., p. 40.

⁸ Ibid., p. 33.

⁹ Ibid., p. 31.

Огледа о човеку закључује како постоји апсолутна разлика између човека и животиње у погледу способности симболичког изражавања.

Основна противречност Касирерових размишљања о овој теми постаје још очигледнија када је реч о такозваном „примитивном менталитету“, појму који аутор *Огледа о човеку* преузима од Леви Брила. Касирер, наиме, констатује да људи „примитивног менталитета“ не знају за једну битну карактеристику симболичког изражавања – флексибилност, покретљивост симбола. На овом степену културног развоја симбол се још увек третира као просто својство ствари, слично другим физичким својствима. У митском начину мишљења име бога представља интегрални део бића божјег.¹⁰

На основу тога Касирер закључује да је „изгледа“ свест о динамичком карактеру симбола тековина човековог каснијег интелектуалног и културног развоја.¹¹

Већ на први поглед се види извешан број нерешивих противречности у његовом тумачењу. Није, рецимо, јасно због чега би симбол, схваћен као обично својство ствари, слично свим другим физичким својствима, уопште требало звати симболом, а не знаком. Строго узевши, Касирер допушта могућност постојања једног „симболичког знака“, што је, разуме се, *contradicto in adjecto*.

Праву природу противречности о којој је овде реч разумећемо ако размислимо о томе шта значи овакво тумачење „примитивног менталитета“ у контексту Касирерове визије људске природе. Оно, пре свега, значи да чак ни свим људима не бисмо смели признати способност руковања симболичким формама. Према томе, све такозване „урођенике“ – ако желимо доследно да мислимо – треба сврстати у исти ред са човеколиким мајмунима.

Разуме се, ову последњу консеквенцу свог становишта Касирер ипак није спреман да прихвати. Стога он, да би спасао те-

¹⁰ Ibid., p. 37.

¹¹ Ibid., p. 36.

зу о симболичкој природи људског мишљења и да истовремено не би дошао у сукоб са неким сазнањима о „митској свести“, термином „симбол“ обележава чак и нешто што није флексибилно – нешто што би логичније било звати знаком. Противречност, дакле, настаје услед Касирерове тежње да очува и „рационализује“ свој „хердеровски“, хришћански идеал хуманости, независно од сваке емпирије.

Тај, пак, идеал спада међу оне норме вредности које људи у многим социјалним срединама прихватају и пре него што су способни да о било чему озбиљно размисле. Захваљујући томе, један специфично идеолошки фактор појављује се и овде као носилац или, тачније речено, као узрочник извесног броја очигледних неусаглашености у конструкцији појединих филозофских система.

Слична неусаглашеност у Касиреровим размишљањима долази до израза и када је реч о употреби симбола код деце. Деца, наиме, показују тежњу да ствар идентификују са њеним именом. Међутим, како каже Касирер, свако нормално дете врло брзо научи да користи различите симболе да би исказало исту жељу или мисао. Таква варијабилност и покретљивост немогућа је у животињском свету.

Касирер, ипак, не тумачи сасвим коректно чињенице о којима је реч. Коректно преведене на језик теорије, оне се, заправо, овако морају формулисати: деца у одређеном стадијуму развоја употребљавају речи на начин веома сличан митском мишљењу, па, дакле, на том ступњу развоја нема асполутне разлике између симбола и знака, односно између људског и животињског. Касније, међутим, та разлика се јавља, па и дакле, тек касније смомо говорити о радикалном раздвајању система комуникације код људи и животиња.

Порекло ове несагласности у Касиреровој интерпретацији лежи тамо где и порекло његове визије „примитивног менталитета“. Не само на подручју филогенезе него и на подручју онтогенезе постоји један стадијум на коме људско биће остаје, што се система комуникације тиче, по много чему на нивоу „знака“. Та околност, коју Касирер не пориче, доводи, међутим, у питање

оправданост повлачења апсолутне границе између човека и осталих природних створова, пре свега човеколиких мајмуна.

И овде, дакле, идеолошки чинилац представља узрок извесних радикалних несагласности у систему једне филозофије. И овога пута је карактер, односно степен, ових неусаглашености оно што је битно за разумевање начина деловања фактора „инкохеренције“. Противречности о којима је било говора такве су природе да их не можемо тумачити интелектуалном немоћи мислиоца да организује своје погледе у кохерентну целину.

Драматички сукоб чинилаца кохеренције и стваралаштва са чиниоцима идеолошког порекла показује се у Касиреровој књизи и кроз извесне језичке непрецизности. Тако, рецимо, израз „мора се допустити“, када је реч о томе да није сваки чин код животиња условљен непосредним стимулусима, или израз „изгледа“¹² (у реченици која иначе почиње са „истина је“), поводом ригидности симболичке свести на „митском“ ступњу развоја, сведоче – сваки на свој начин – о недовршеној унутрашњој борби различитих фактора који утичу на образовање ове филозофије.

Особито је занимљива нелогична употреба речи „свест“¹³ у реченици којом се Касирер осврће на проблем коришћења симбола у стадијуму такозваног „примитивног менталитета“. Касирер тако употребљава поменути термин да се стиче утисак као да „урођеници“ ипак мисле у симболичким формама, али нису свесни те чињенице.

Међутим, оно што аутор *Огледа о човеку* одмах затим каже о „митском мишљењу“, а што смо већ раније имали прилике да поменемо, показује да, са његове тачке гледишта, код људи на овом „примитивном“ ступњу развоја није реч само о „погрешној“ свести, него и о погрешној, „нефлексибилној“ употреби симбола – ако се ова реч овде уопште може логично применити, јер, као што смо видели, симбол који није флексибилан, у ствари је знак.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

Касирерова филозофија занимљива је за нашу тему и стога што побуђује на размишљање о још једном значајном проблему. Све противречности *Огледа о човеку* о којима је било говора не доводе у питање кохеренцију Касирерове дистинкције између симбола и знака. Касирер постаје недоследан и недовољно логичан тек онда када покушава да одреди филогенетске и онтогенетске границе простирања поменуте дистинкције. Само пак разликовање симбола и знака, међутим, представља значајну тековину модерне филозофске мисли.

У вези с тим могли бисмо доћи на помисао да идеолошки чинилац – у овом случају онај „хердеровски“ и хришћански идеал – може бити и фактор кохеренције једне филозофске целине. Нема наиме, спора да би неки материјалистички оријентисани мислилац имао мање потребних предуслова за проналажење дистинкције која стоји у средишту Касирерове филозофије. Онај ко у начелу пориче фундаменталну разлику између човека и природе, неће имати довољно предиспозиција за размишљање које је аутора *Огледа о човеку* довело до значајног разликовања између симбола и знака.

Треба ли онда, на основу тога, закључити да идеолошки оквири једне филозофије могу, у неким случајевима, увећати њену сазнајну вредност – као што би се то могло помислити на основу гледишта појединих теоретичара?¹⁴

Претпоставимо ли да је претходни закључак тачан тешко ћемо објаснити због чега се у улози Колумба оне фундаменталне дистинкције између симбола и знака појавио управо мислилац Касирерових интелектуалних могућности, а не неко од оних многобројних заговорника „хердеровског“, хришћанског идеала човека, каквих је било и каквих има на сваком кораку.

Истина, не треба без икаквих резерви одбацити могућност позитивног индиректног деловања „ванфилозофских“ фактора на настајање једне филозофске творевине. Треба само прецизно и јасно одредити природу тог деловања. Оно, најпре, никако не

¹⁴ К. Манхајм, *Идеологија и утопија*, Београд 1968, стр. 102; Lefebvre, *Sociologie de Marx*, Paris 1968, стр. 59.

може бити каузално. Чињеница да је Касирер поборник једног хуманистичког и хришћанског идеала није довољна да би се њо-ме протумачила теорија о разликовању симбола и знака; она је довољна једино за разумевање оног збира противречности који настаје кад аутор *Огледа о човеку* покушава да одреди онтогет-нетске и филогенетске границе простирања поменутог разлико-вања.

Према томе, идеолошки фактор не делује каузално на пози-тивне сазнајне резултате једне филозофије, али делује каузално на радикалне унутрашње несагласности у структури филозоф-ског система. Прецизније речено, идеолошки чинилац у најбољу руку коинцидира са извесним сазнајним резултатом, тиме што не „затвара“ одређени духовни хоризонт, али никада није кон-ститутивни, саставни „део“ тог резултата.

Касирерова мисао посебно је занимљива и стога што у њој наилазимо примере за још једну врсту некохерентности у обли-ковању филозофске структуре. Касирер каже, поред осталог, да поезија није једини, па можда чак ни најкарактеристичнији об-лик симболичке меморије.¹⁵

Реч „можда“ овде је кључна реч. И овога пута колебања у језичком слоју Касирерове мисли указују на једну дубљу коли-зију у структури саме те мисли као такве. Разликовање симбола и знака није обична дескрипција него и један имплицитни суд вредности. Тешко је, међутим, замислити разликовање по вред-ности унутар самих симболичких творевина. Израз „најкаракте-ристичнији облик симболичке меморије“ представља стидљив покушај успостављања управо овакве „аксиолошке“ хијерархије.

Самим тим, искрсавају нове тешкоће у структури касиреро-вих размишљања. Ако говоримо о мање или више карактери-стичним симболичким творевинама можемо доћи у искушење да на основу једне „дескриптивне“, „онтолошке“ анализе правимо разлику по вредности између појединих културних форми. Тиме, уједно, улазимо у стару, добру и методолошки крајње сумњиву распру о предности филозофије над поезијом, и обрнуто.

¹⁵ Оп. цит., с. 52

Овај пример указује на једну другу неуралгичну тачку Касирерове филозофије, на проблем односа између појединих културних творевина, посматраних из перспективе њихове вредности. Та неуралгична тачка не потиче, међутим, из идеолошких или психичких дубина Касирерове личности, него из неких природних ограничениости моћи за кохерентно обликовање филозофског система које се намећу сваком мислиоцу, без обзира колико он велик био.

На основу свега оног што смо досад установили може се закључити да постоје различити типови огрешења о кохоренцију једне филозофеме. Утврдили смо, најпре, да има таквих кардиналних одступања од унутрашње логике филозофске структуре која се не могу протумачити неспособношћу одређеног мислиоца да доследно уобличи своја размишљања. Постоје, разуме се, и друга огрешења о логику филозофског система. Она су, међутим, знатно мања и не налазе се у очитом нескладу са интелектуалним могућностима својих аутора.

Овај први тип некохерентности има две подврсте, од којих се једна условно може звати идеолошком, а друга, исто тако условно, психолошком.

Идеолошки фактор појављује се у два основна вида. Један од њих је каузалне природе, када долази до продора оног што Ремон Арон назива „психолошким планом“ у структуру логичког плана. У другом свом виду идеолошки чиониоци могу коинцидирати са сазнајним резултатима неке филозофије, али тада између стваралачке, кохезионе силе филозофске доктрине и поменутих чинилаца не постоји каузална веза. Идеологија и филозофија остају и даље у битно различитим равнима.

Према томе, идеологија није никад фактор кохоренције. Сваки покушај да се она дефинише као позитивни, конститутивни чинилац филозофске творевине води оној великој и злосрећној конфузији појмова услед које се и могло десити да, према Гурвичевој статистици, данас буде у оптицају равно тринаест различитих значења поменутог термина.¹⁶

¹⁶ G. Gurvitch, *Déterminismes sociaux et liberté humaine*, Paris 1955, p. 136.

Нешто слично се може казати и за улогу коју игра психолошки портрет појединих мислилаца у обликовању структуре њихових интелектуалних творевина. И психички и идеолошки контекст филозофских система махом представљају факторе радикалне инкохеренције. У најбољу руку, правац деловања овог контекста делимично се поклапа са једним од правца ствараљачке активности неког филозофа.

Проблем о коме је реч може се расправљати и на примеру других облика културног стварања, а пре свега на примеру књижевних дела.

У новијој естетици и теорији књижевности код многих аутора већ давно је сазрело уверење да се литерарно остварење не да разумети на основу деловања „ванлитерарних“ фактора, а према моделу каузалних односа.

На неке битне видове односа између књижевности и стварности указао је, поред осталих, још Јан Мукаржовски.¹⁷ Природа песничког и прозног исказа не може се мерити истим мерилима. Прозни исказ просуђујемо на основу његовог односа према такозваној стварности. Реченицу „Пада мрак“ оцењиваћемо према томе да ли се у часу када је она изречена доиста спушта мрак, дакле тако што ћемо је у неку руку „сравнити“ са извесном ситуацијом. Међутим, ту исту реченицу, ако се налази у оквиру какве песничке творевине морамо просуђивати битно друкчије – на основу места које она у поменутој творевини заузима, односно, како се то често каже, на основу њеног контекста у књижевном делу.

Свако бркање песничких и прозних мерила води крупним методолошким заблудама. На једну од честих заблуда те врсте, посебно занимљиву за нашу тему, скренуо је пажњу руски формалист Борис Ејхенбаум у своме раду о књижевном животу, расправљајући о покушајима да се литерарно дело протумачи из перспективе ауторове идеологије, или из перспективе социјалних, економских и привредних услова његовог времена.¹⁸

¹⁷ I. Mukařovský, *Kapitel aus der Poetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967, S. 45.

¹⁸ Б. Эйхенбаум, *Мой современник*, Ленинград 1929. с. 54

Први покушај Ејхенбаум одбацује као један вид психологијизма, други као тежњу да се у решавању проблема културе примени механицистички приступ. У ствари, оба ова прилаза књижевном делу почивају на погрешној претпоставци да постоји каузални однос између ванлитерарних и литерарних чинилаца.

Нас, међутим, посебно занима улога идеологије једног аутора у процесу књижевног стваралаштва, односно резултата тог процеса. Овај проблем није могуће разматрати независно од проблема значења уметничке творевине уопште. Многи теоретичари новијег времена увиђају да ни крајњи формализам није решење тајне песничког стваралаштва и да поезија ипак мора имати неко значење.

Захваљујући овом увиђању, поставља се један други изванредно значајан проблем који је можда најтачније и најпрецизније формулисао Кригер у својој расправи о англо-америчкој новој критици. Кригер, наиме, сматра да поезија мора у извесном смислу бити „нереференцијална“, с обзиром на њен „неповредиви“ контекст, али да исто тако мора бити у извесном смислу и „референцијална“, с обзиром на то да на извесан начин потиче из света и да му се на извесан начин враћа.¹⁹

Дилема је више него јасна. С једне стране, сигурно је да поезија има своју аутономност и да песничке исказе треба мерити њиховим уметничким контекстом, а не односом према такозваном „спољашњем свету“. С друге стране, неоспорно је да поезија има и неко значење, па стога мора бити у извесном односу према том истом „спољашњем свету“, што опет – како изгледа – доводи у питање њен аутономни карактер.

Нас пре свега интересује природа поменуте дилеме, с обзиром на улогу оних фактора које смо испитивали у вези са структуром филозофских система. Нарочито подстицајан повод за ова разматрања пружа Ауербахова књига *Мимезис*. Указаћемо најпре на неке занимљиве концепције изнесене у овој књизи, да бисмо их затим подвргли критичком испитивању. Ауербах, рецимо, сматра да постоје битне разлике између структуре дела старе

¹⁹ M. Krieger, *The New Apologists for Poetry*, Minneapolis 1956, p. 21.

грчке и римске литературе, на једној, и структуре књижевних остварења старе јеврејске књижевности, на другој страни. Антички писац, на пример, не зна за разлику између предњег и задњег плана. Радња Хомерових епова одиграва се у једној садашњости без икакве дубине и перспективе. Аутор *Одисеје* тежи за јасним, прецизним, исцрпним одређењима ликова и радње. Код њега нема ничег скривеног, ничег неизреченог.

Библијски приповедач сушта је супротност Хомеру. Он зна за постојање задњег плана уметничког казивања и користи га зато да би приповедању обезбедио дубину и перспективу. Радња је у његовим уметничким творевинама само назначена и догађа се у једном аспстрактном времену и простору, а казивање му је економично и крајње концизно. За разлику од Хомера, библијски уметник далеко више скрива него што открива. Код њега је све у самим наговештајима. Тако, на пример, главни јунак приче о жртвовању Исаковом, Аврам, у дну душе дубоко је узбуђен, раздрт очајничким бунтом и ишчекивањем, његова нема послушност је слојевита и неупадљива.²⁰

Отуда потиче и велика разлика између Хомеровог епа и библијског казивања у погледу обликовања књижевних ликова. Библијски ликови су знатно више индивидуализовани, а „амплитуда клатна њихове судбине“²¹ и „амплитуда“ њихове психологије – како каже Ауербах користећи једно Харнаково поређење – далеко је већа.

Тиме се објашњава и већа слојевитост, сложеност и завршеност библијских хероја. Међу Хомеровим ликовима не да се ни замислити постојање онакве заплетености релација какву, рецимо, налазимо у односима између Давида и Авесалома.

Није ништа мање занимљиво ни Ауербахово настојање да супротност између начина писања јеванђелиста (реч је, заправо, о аутору Марковог јеванђеља) и писања Петронија, односно Тацита, протумачи разликама у тачки гледишта. Прича о Петровом одрицању писана је за сваког. Петронијева прича писана је за од-

²⁰ Auerbach, *Mimesis*, Beograd 1968, str. 16.

²¹ Ibid., стр. 23.

ређени друштвени слој високообразовних људи. Јеванђелист не зна за строгу дистинкцију између такозваних „високих“ и „ниских“ жанрова, која потиче из социјално-политички инспирисане тежње античких писаца да свет који сликају виде „одозго“.

По Ауербаху, постоји и карактеристична разлика између римских и јеврејских аутора у култури чулно-очигледног обликовања ликова. Писцу Марковог јеванђеља недостаје становиште за конкретно, објективно приказивање Петровог карактера. Он се налази у самом језгру значајног догађаја, запажа и обзнањује само оно што је повезано са појавом и делатношћу Христа, тако да и не помишља на то да саопшти како се Петар извукао из невоље у коју је упао.²²

Скрећемо пажњу и на Ауербахов покушај да утврди разлику између структуре историје и легенде. Легенду препознајемо по томе што је њена композиција већ на први поглед сувише глатка. Сваки напор услед трења, све што је нерешено, посувраћено и колебљиво и што ремети јасан ток радње и једнозначни смер актера дела – аутор легенде брише. Легенда, исто тако, познаје само једнозначно одређене ликове, за које је пресудан мали број једноставних мотива.²³

Структура историје, по правилу, садржи мноштво противречних мотива у сваком појединцу, колебање и сумњичаво одмеравање од стране различитих група. Историјска ситуација само изузетно бива у потпуности једнозначна, тако да се може, сразмерно узевши, једноставно описати.

У Библији је, сматра Ауербах, лако одредити шта спада у историју, а шта у легенду. Тако, рецимо, добар део Самуилових књига – на пример побуна Авесаломова и сцене из последњих дана цара Давида – садржи историју, а не легенду.

Ауербаховим тумачењима тешко је одрећи домишљатост и духовитост. Па ипак, много тога у његовим интерпретацијама само је ингениозна конструкција и ништа више.

²² Ibid., стр. 53.

²³ Ibid., стр. 24.

На пример, лик старозаветног бога, онако како га је видео Ауербах, готово да се уздиже до појма Паскаловог скривеног божанства. Овакво тумачење сасвим је у складу са Ауербаховим настојањем да докаже како старозаветни приповедач прави разлику између предњег и задњег плана.

Међутим, Јехова ипак није никакав *Deus absconditus*. Већ сам почетак приче о Исаковом жртвовању недвосмислено показује да имамо посла са једним далеко једноставније замишљеним божанством од оног које знамо из Паскалових мисли. Несхватљиво би било да Паскалов бог ступи у непосредан дијалог са људима. Бог који разговара са човеком не може бити *Deus absconditus*.

Старозаветни Јехова, међутим, не само што ословљава људе него допушта да и сам буде ословљен. Кад цар Давид гони чету својих непријатеља, он се онда, да би дознао хоће ли је стићи, обраћа Господу, као каквом пророку или каквој врачари: „И упита Давид Господа говорећи: хоћу ли потјерати ту чету? Хоћу ли је стигнути? А Господ му рече: потјерај, јер ћеш зацијело стигнути и избавићеш“.²⁴

Према томе, Бог Старог завета се разликује од грчких богова по томе што је углавном описан шкрто и без икаквог индивидуализовања, али никако по томе што би, евентурално, имао извештан „задњи“ план, извесну дубинску димензију. Шкртост и оскудност у уметничком обликовању није исто што и наговештај.

То се још боље види по структури ликова старозаветних јунака. И они су махом обликовани крајње оскудним потезима, што Ауербах погрешно тумачи као економију уметничког казивања, срачунату на постизање ефекта дубине.

У ствари, дубинско, „перспективно“ конструисање књижевних ликова или, тачније речено, елиптичан књижевни израз, захтева такав предњи план кроз који само просијава једно скривено значење. На жалост, тај други, дубински план, када је реч о старозаветним јунацима, постоји само у Ауербаховој интерпре-

²⁴ Свето писмо Старога и Новог завета, у Биограду 1966, стр. 250.

тацији. Ауербах нас уверава да је Аврам „у дну душе“ дубоко узбуђен и раздрт очајничким бунтом. Аврамово ћутање, по Ауербаху, „тешко је и мучно“. Аутор *Мимезиса*, међутим, не поткрепљује ово своје тврђење никаквом анализом библијског текста, и то је потпуно разумљиво. У тексту о коме је реч нема ни једне једине реченице из које би, директно или индиректно, јасно или скровито, просијавало сазнање о неком тобожњем Аврамовом дубоком узбуђењу или очајничком бунту.

Ауербах озбиљно греши против класичног методолошког упутства да се у једном тексту може и сме наћи само онолико значења колико га *de facto* има. Опис неког живог бића, неке реално постојеће особе увек садржи мање од оног што аутор описа жели да нам пружи, али кад имамо посла са светом фикције, све оно што творац тог света није приликом уметничког обликовања саопштио остаје у равни приватне визије самог писца.

Ауербахова погрешна оријентација потиче, у ствари, отуда што он приписује библијском тексту један модернији, „историјски“ распон клатна у психолошком портрету. При том, сасвим разумљиво, аутор *Мимезиса* предвиђа основно обележје приче о Исаку. За старозаветног приповедача један дубоко узбуђени и болом раздрти Аврам није достојан оног великог признања које библијском Авраму на крају одаје Анђео господњи: „... познах да се бојиш Бога, кад нијеси пожалио сина својега, јединца својега, мене ради“.²⁵

Ова реченица садржи једину експлицитну интерпретацију Аврамовог понашања и није случајно што се она мало затим понавља кад треба образложити награду што ју је Аврам добио од Бога: „... кад си тако учинио, и нијеси пожалио сина својега, јединца својега, заиста ћу благословити и сјеме твоје веома умножити, да га буде као звијезда на небу и као пијеска на бријегу морском...“²⁶

Битна разлика између модерног и старозаветног односа према легенди о којој је реч може се добро осетити кад читамо

²⁵ Ibid., стр. 16.

²⁶ Ibid.

оне странице на којима Кјеркегор жали што није у стању да достигне величину Аврамовог подвига.²⁷ Аврам је предмет Кјеркегорове носталгије управо зато што поседује невероватну једнозначност и монолитност понашања, одсуство наговештаја било какве психичке амплитуде, за разлику од двоструког и слојеви-тог склопа личности данског мислиоца.

Истина, и Кјеркегор, у извесном смислу, пројектује у библијског јунака нешто од свог психолошког портрета. То, разуме се, не мора значити да је Ауербах под утицајем Кјеркегорове интерпретације; то пре значи да људи новијег времена често нису у стању да коректно прочитају библијски текст, а да у њега не унесу нешто о чему старозаветни приповедач није ни слутио.

Један од разлога ове склоности ка пројектовању модерног психолошког портрета у ликове библијских хероја треба тражити у томе што савремени човек најчешће нема „кључ“ за идеолошку позадину старих текстова. Бог Старог завета, видели смо, није скривени бог. Он је, пре свега, свемоћни бог. Људи представљају пуки инструмент његове моћи. Стога се човек, пре него што ће ма шта предузети – слично цару Давиду – обраћа питањем Господу, од чије одлуке зависи будућност. Идеални старозаветни јунак је најчешће идеални слуга господњи – он слуша заповести божје, без друнке приговора или двоумљења.

Само у оквиру таквих идеолошких претпоставки могу се објаснити основне карактеристике приче о Авраму и Исаку. Одсуство сваког покушаја психолошког портретисања неминовна је последица старозаветне представе о односу Бога и човека. Аврам је неко ко беспоговорно следи божје заповести и свака друга карактеристика његовог лика не само што је сувишна него је и богохулна. Недостатак индивидуализације и мотивације – двеју основних ознака литерарног стваралаштва у ужем смислу те речи – представља директну последицу идеолошких оквира библијске приче.

Ово запажање поткрепљује и чињеница што легенда о Исаку, коју Ауербах сматра малтене образцем економичног и „ду-

²⁷ *Crainte et Tremblement*, Paris, s. d. p. 44, 186, 191, 200.

бинског“ казивања, на крају, одједном, постаје расплинута, претрпана великим бројем детаља: „Послије тога јавише Авраму говорећи: гле, и Мелха роди синове брату твојему Нахору: Уза првенца и Вуза брата му, и Самуила, оца Аврамова, и Хазада и Азева и Фалдеса и Јелдафа и Ватуила. А Ватуило роди Ревеку. Осам их роди Мелха Нахору брату Аврамову. А иноча његова, по имену Ревма, роди и она Тавека и Гама и Тохоса и Моха.“²⁸

Ова распричаност и опширност библијског приповедача, после оне невероватне шкртости и оскудности казивања, не да се никако протумачити Ауербаховим схемама. Зато се одступање од „економичног“ начина приповедања може сасвим логично објаснити идеолошким оквирима легенде о Јакову. Библијски приповедач је исцрпан онда кад треба величати реч божју, кад треба показати како је Бог у свему испунио обећање дато Авраму. Старозаветни творац митова је шкрт или опширан, привидно економичан или стварно распричан, у зависности од идеолошких претпоставки своје легенде.

Неоспорно, у Библији има и таквих места на којима се амплитуда психолошког портрета знатно повећава. Указаћемо само на два карактеристична примера радикалног померања оног што Ауербах, са Харнаком, зове „распон клатна“.

Један је из књига Самуилових. Авесалом, син Давидов, устао је против свог оца и зацарио се. Међутим, цареве присталице поразе и убију Авесалома. На ту вест цар се „сневесели, и попе с у горњу клијет над вратима и стаде плакати, а идући говорише: сине мој Авесалове, сине мој, сине мој Авесаломе! Камо да сам ја умро мјесто тебе!“²⁹

Други пример представља Петрово одрицање. Сам Ауербах веома пластично и понесено пише о психолошкој амплитуди тог одрицања. Петар је напустио завичај и позив, пратио свог учитеља у Јерусалим, први га признао за Месију. Када је дошло до катастрофе био је храбрији од других; не само што је припадао онима који су покушали да пруже отпор већ је и онда када се чу-

²⁸ *Свето писмо старог и новог зајета*, у Биограду 1966, стр. 16-17.

²⁹ *Ibid.*, стр. 268.

до није делило настојао да и даље следи Исуса. Па ипак, тај исти Петар пао је дубље од осталих – управо он, а не неко други, одриче се Христа.

Оба ова лика – и Давидов и Петров – саграђена су према битно друкчијим начелима од оних на којима почива фигура старозаветног Аврама. Овде доста налазимо предњи и задњи план, дубину и перспективу приповедања.

Међутим – и то треба одмах нагласити – ове структуралне особености јављају се, ипак, као споредно обележје начина казивања библијског аутора. Психолошки портрет цара Давида добија само у епизоди са Авесаломом изузетно велику амплитуду, док се у осталим деловима књига Самуилових та амплитуда битно смањује.

Осим тога, у причи о Авесалому царева психологија се омаловажава, у складу са извесним добро познатим начелима старозаветне етичке доктрине. Карактеристично је, рецимо, са каквим разлозима Јоав пребацује цару због јадиковке за Авесаломом: „... посрамио си данас све слуге своје, које ти душу сачуваше, и синовима твојим и кћерима твојим и женама твојим и иночама твојим. Јер љубиш оне који мрзе на те, а мрзиш оне који те љубе; јер си показао данас да не мариш за војводе и за слуге; и видим данас да би ти мило било да је Авесалом жив а ми сви да смо изгинули“.³⁰

Још је карактеристичније то што, после овог прекора, цар без икаквог поговора прихвата Јоавову сугестију да изиђе и обрати се народу, а затим је Авесалом потпуно заборављен као да никад није ни постојао. За библијског приповедача, дакле, царево понашање представља нешто у најмању руку чудно. Својим прекорима Јоав оличава становиште старозаветног аутора. Царева психологија права је саблазан. Давид себи допушта нешто што етика Старог завета не сме допустити, чак ни када је реч о рођеном сину – он „љуби оне који га мрзе“. Библијски приповедач још је веома далеко од Христове етике која ће Давидово понашање подићи на степен моралне заповести.

³⁰ Ibid., стр. 269.

Према томе, у књигама Самуиловим Давидов однос према Авесалому само је етички негативно прокоментарисана епизода коју треба окончати оног часа када Јоав чита цару ону беспоговорну лекцију.

У том смислу може се говорити о мешању структура историје и легенде у неким старозаветним причама. Већа „амплитуда“ психолошког портрета старозаветних јунака појављује се, углавном, као „историјска“ интерполација, и то под условом да се њоме не доведе у питање исправност одређених верских и моралних начела.³¹

Сличан поступак идеолошког „неутралисања“ психолошке амплитуде налазимо и у епизоди са Петром. Није тачно Аuerбахово тврђење да јеванђелист прекида причу о Петровом одрицању зато што – налазећи се у самом средишту догађаја – иде за оним што је битно, за причом о Христовом распећу и ускрснућу.

Епизода са Петром није даље развијена зато што служи само као илустрација Христове моћи предвиђања. Овако се завршава Петрова психолошка драма: „И други пут запјева пијетао. И опомену се Петар ријечи што му рече Исус: док пијетао двапут не запјева одрећи ћеш ме се трипут. И стаде плакати.“³²

Све се, дакле, у длаку дешава онако како је Христос предвидео. Исус, наиме, каже: „Сви ћете се ви саблазнити о мене ову ноћ; јер је писано: ударићу пастира и овце ће се разбећи.“³³ Тек онда када се Петар усуди да противречи „ономе што је писано“, Христос му вели: „Ноћас док двапут пијетао не запјева три пута ћеш ме се одрећи.“³⁴

Тако је, значи, и у Новом завету психолошка амплитуда појединих ликова, чак и тамо где је највећа, ипак затворена у оквиру легенде и практично сведена на неку врсту епизоде.

³¹ Највећа „амплитуда“ – која уједно даје и највеће уметничке резултате, што није нимало случајно – налази се у књизи о Јову, но и тамо је буна библијског јунака „уклопљена“ у тесне оквиру поучне верске приповести са срећним исходом.

³² Ibid., *Нови завет*, стр. 47.

³³ Ibid., стр. 46.

³⁴ Ibid.

Истина, и у овом случају може се говорити о извесном преплитању елемената „легенде“ и „историје“, с тим што је Јеванђелист, за разлику од аутора приче о Авесалому, доследније и вештије користио „историјски материјал“.

Без обзира на то, оба ова примера јасно показују да се „распон психолошког клатна“ у библијској књижевности повећава само у изузетним случајевима. Када је, као у Новом завету, историјски елемент прилично строго интересан у целину легенде, онда је он, поврх тога, померен на споредни колосек казивања. Ако је пак реч о лабавијој интегрисаности историјске димензије у структуру мита, какву налазимо у повести о Давиду и Авесалому, онда психолошки портрет остаје усамљен и изолован не само својом бизарношћу него и одговарајућим критичким коментаром, као што је, рецимо, онај који потиче од Јоава.

То, практично, значи да идеолошки оквири легенде радикално онемогућују настанак књижевног стваралаштва у ужем смислу те речи, то јест стваралаштва заснованог на начелима индивидуализације и мотивације. Литерарно-психолошко портретисање не може се замислити тамо где је у потенцијалном уметнику доминантно уверење да се човеково понашање регулише вољом божјом или етичким кодексом који има божанску санкцију.

Ништа мање неповољан фактор за настанак уметничке визије људске природе је и склоност старозаветног творца легенди да ликове својих политичких противника обликује искључиво из перспективе сопствене идеологије. Добру илустрацију за такав манир „уметничког“ обликовања појединих старозаветних фигура представља *Књига о Јестир*.

Главна јунакиња књиге, царица Јестира, каже на једном месту за великог непријатеља народа израиљског Амана: „Онај зликовац Аман“.³⁵ То је готово све што сазнајемо о психолошкој димензији лика тог жестоког противника Јудејаца. Аманова фигура саздана је од једне једине етички негативно оцењене линије значења, без икаквих напрстина и сенки.

³⁵ Свето писмо старога и новога завјета, у Биограду 1966, стр. 411.

У таквом обликовању неких старозаветних ликова оставила је видног трага специфично идеолошка склоност библијског приповедача да извесне етичке регулативе поштује само онда када је реч о Израиљцима. У петој књизи Мојсијевој читамо: „Нека не жали око твоје: живот за живот, око за око, зуб за зуб, рука за руку, нога за ногу“.³⁶

Међутим, ово етичко правило важи само у односима припадника јудејског племена. Када је реч о народима што их је Господ Израиљу дао у руке – дакле оним народима против којих Израиљци завојште – онда је у истој тој петој књизи Мојсијевој на снази следеће упутство: „А у градовма овијех народа које ти Господ Бог твој даје у наслједство, не остави у животу ни једне душе живе. Него их затри са свијем, Хегеје и Амореје и Хананеје и Ферезеје и Јевреје и Јевусеје, као што ти је заповедио Господ Бог твој“.³⁷

Не бисмо, нажалост, смели са сигурношћу тврдити да је овај вид појављивања фактора некохеренције нешто што није својествено модерним временима. Карактеристична упрошћеност неких савремених идеолошких ставова није толико – како Парсонс мисли³⁸ – последица потребе да се идеолошки кодекси учине популарним и приступачним, колико последица једне готово анималне нетрпељивости према људима из других политичких табора. Многи савремени идеолози своје политичке противнике – или једноставно људе који не мисле као они – не виде битно друкчије но што је библијски творац легенди видео „оног зликовца Амана“.

У исти мах, и у модерним идеологијама присутна је тежња да се ликови сопствених присталица сликају истим ружичастим бојама којима је старозаветни аутор насликао Јестиру и Мардохеја. Отуда и у извесним књижевним делима која су то, узгред речено, само по имену – литерарни хероји немају готово никакву „психолошку амплитуду“, па борба између „идејних опоне-

³⁶ Ibid., стр. 163.

³⁷ Ibid., стр. 164.

³⁸ T. Parsons, *The Social System*, New York – London 1966, p. 357.

ната“ у литерарном руху често личи на борбу Ормузда и Аримана.

Када пак књижевни јунак са „негативним“ политичким карактеристикама и добије признање од стране каквог званичног идеолога – онда је то последица неког неспоразума. Такав је, рецимо, случај Григорија Мелехова, главног јунака *Тихог Дона*. Као у стара добра библијска времена, тако понекад и данас књижевни ликови са већом психолошком амплитудом могу да буду освештани светом водицом савремених бирокаратских првосвештеника једино под условом да су строго омеђени оквирима какве модерне идеолошке легенде. Трагична усамљеност Григорија Мелехова добила је официјелни политички благослов само захваљујући томе што је погрешно протумачена као трагична усамљеност једног белоградејца.

Према томе, и када је реч о књижевним делима, идеологија се јавља као фактор некохеренције. Од библијских времена па све до данас она разорно делује на настајање двају основних чпинилаца литерарне творевине: индивидуализације и мотивације.

Исти разорни ефекат на уметникову делатност имају и чињеници психичке природе. Додуше, неки истакнути заговорници психологистичких тумачења настоје да нас увере у супротно. Тако, на пример, у једном од својих првих радова посвећеним проблемима књижевности³⁹, Сигмунд Фројд је тврдио да литература, у суштини, представља један облик „сневања по дану“,⁴⁰ које – попут сваког таквог сневања – има за циљ реализацију незадовољених жеља.

Истина, отац психоанализе сам истиче да се његова концепција темељи на испитивању књижевних дела мале уметничке вредности – што није нимало случајно. Само у таквим делима налазимо битно обележје сневања по дану – неповредивост сневачевог ја, које тријумфално и непозлеђено излази из свих могу-

³⁹ Sigmund Freud, *Der Dichter und das Phantasieren – Das Unheimliche*, Aufsätze zur Literatur, Fischer doppelpunkt, 4.

⁴⁰ Ibid., С. 14-15.

ћих перипетија.⁴¹ Практично, то значи да једино она дела која су грађена по принципу хепиенда – дакле дела скромних уметничких домета – потврђују исправност Фројдове хипотезе.

Сложену природу односа психичких фактора према структури уметничких творевина анализираћемо поредећи два изузетно занимљива остварења, једно из света филма и друго из света литературе. Џозеф Манкијевич је, инспиришући се познатом драмом Тенеси Вилијамса „Изнанада, прошлог лета“, реализовао, под истим насловом, филм заиста изузетне вредности. У овом филму постоји, ипак, једна слаба тачка, и то на самом крају. Пошто је Катарина завршила своју драматичну исповест, њен исповедник лекар узума је под руку, па се затим обоје лагано удаљавају, окренути леђима гледалишту. Све до овог последњег кадра докторов лик углавном је обликован као лик уздржаног и одмереног професионалца. Међутим, то „узимање под руку“ уноси у докторову фигуру једну потпуно нову и неочекивану димензију. Лекарев лик добија изненада неке карактеристике сневача по дану – он постаје аналогон ауторове личности, оно неповредиво и неуништиво „ја“, коме припада слава и љубав жена – сасвим у складу са Фројдовом концепцијом из периода његовог списа „Песник и сањарење“.

Гест о коме је реч представља једну врсту стидљивог, дискретног хепиенда. Редитељ Манкијевичевог формата није се могао одлучити за неки други, упадљивији и наметљивији хепиенд. Ипак, и овакав завршни кадар довољан је да у структуру филма унесе једну дисонантну ноту. Кохеренција Манкијевичеве, иначе одлично и доследно вођене филмске приче, нарушена је тим завршним гестом, иако на један стидљив и дискретан начин. Докторов лик у Манкијевичевом филму иначе служи као споредна фигура која омогућава да се уверљивије мотивише Катаринина исповест, у чијем средишту је Себастијанова мрачна драма. Међутим, оваквом поентом филма, поменути лик избија у први план и постаје инструмент једне сладуњаве поруке, сасвим у духу просечне холивудске продукције.

⁴¹ Ibid., С. 14.

Тиме се, уједно, из перспективе завршног кадра, мења функција и неких других видова филмске структуре. Тако, на пример, физичке особености Катарининог и докторовог lika нису више подређене мотиву Себастијанове драме. Оне постају саставни део једне структуре мелодрамског типа, која се битно разликује од основног тока Манкијевичевог филма, доследно инспирисаног духом Вилијамсове трагедије.

У претходним секвенцама, Катарина лепота служи пре свега за то да се њоме гледаоцу наговести драмски чвор филма – околност да Себастијан бира своју лепу рођаку, која му је наклоњена, као мамац помоћу кога ће моћи лакше да реализује своје хомосексуалне прохтеве. Из перспективе завршног кадра, физички изглед главне јунакиње, уз лекареву спољашњост, треба да у гледаоцу појача слутњу да ће доктор и Катарина, после низа мучних перипетија, ипак наћи „срећу“.

У Вилијамсовој драми уметничка поента је битно друкчије уобличена. Тамо Катарина одлази, праћена медицинском сестром, док лекар остаје на позорници, замишљено констатујући да постоји могућност да прича о Себастијану буде бар делимично тачна.⁴² Вилијамсова драмска интерпретација нема ни трага од било каквог хепиенда. У уметничком погледу то је сасвим кохерентно решење основног тока драме. Све остаје подређено Себастијановој трагедији, односно њеној скривеној, „метафизичкој“ поруци. Да се Вилијамс одлучио да нам на крају свог комада прикаже, рецимо, доктора како саучесно узима Катарину под руку, одводећи је са сцене, порука о којој је реч не би била кохерентно уобличена. Одлучно одбацујући сваки хепиенд, писац је уметнички потврдио и обогатио Себастијанову визију света.

Читава драма представља, у ствари, сложену, продубљену варијацију теме оне праисконске трагедије беспомоћних корњача које птице грабљивице растржу на путу ка мору.⁴³ Нимало случајно, главна јунакиња упоређује са птицама дечаке који – да сличност буде већа – буквално растржу Себастијана.

⁴² *Suddenly last Summer*, Signet Book, 1964, p. 93.

⁴³ *Ibid.*, п. 16, 19, 20.

Исто тако није случајно што Катарина на једном месту каже како је Себастијан погрешно зато јер је, први пут у животу, хтео нешто да предузме против неумитних закона светских збивања.⁴⁴ Његов крај уједно је и потврда његове сопствене манихејске филозофије, према којој је овај свет, почевши од корњача па све до људи, у рукама једног злог и суровог божанства, па стога све што човек може учинити јесте да се резигнирано покори логици тог света.

С обзиром на то, сваки евентуални хеппиенд морао је довести у питање Себастијаново виђење стварности. Да се Вилијамс одлучио да свој комад заврши неком сценом у духу последњег кадра Манкијевичевог филма, његово дело би добило једну димензију која се битно разликује од основног драмског тока. У том случају, поред осталог, мотив Катаринине судбине имао би једну оптимистичну ноту, док би докторов лик био окружен не само ореолом вештог професионалца него и ореолом племенитог љубавника.

Овако, поента за коју се Вилијамс одлучио оставља нас у потпуној неизвесности како у погледу будућности главне јунакиње, тако и у погледу докторовог моралног профила. Лекарева завршна констатација да би у девојчиној причи могло бити бар нешто истине суштински одудара од поруке Манкијевичевог филма. Та констатација – поред осталог – не подстиче читаоца на закључак да ће доктор енергично одбити захтев Себастијанове мајке да се над Катарином изврши лоботомија, захтев који је, као што знамо, условљен давањем новца за болницу.

И однос главне јунакиње према лекару, заједно са својим ширим импликацијама, замишљен је у Вилијамсовој драми пре као потврда него као деманти Себастијанове филозофије. Мотив драстичне, медицински излишне операције, смишљене за то да се Катарина ућутка остаје до краја инструмент појачавања и продубљивања основног, песимистичног тока драмске радње.

На тај начин, све што се збива око Катарининог и докторовог лика представља продубљену варијацију Себастијанове тра-

⁴⁴ Ibid., p. 89.

гедије, исто онако као што ова трагедија продубљено варира мотив корњача и птица грабљивица.

До које мере је Вилијамс подредио све видове драмске структуре филозофији главног јунака најбоље се види по функцији таквих инструмената уметничке индивидуализације као што су физичке карактеристике докторовог и Катарининог лика. Лекарева спољашност – на пример, боја косе – служи превасходно за то да се индиректно наговести Себастијанова наклоност према плавокосим мушкарцима, што наслућујемо на основу једне „недужне“ изјаве његове мајке. Једино у том контексту докторов физички лик игра неку значајнију улогу у Вилијамсовој драми. Катаринину спољашност писац није сматрао за потребно да на било који начин истакне, осим што читалац посредно наслућује да је јунакиња привлачна жена, јер је Себастијан иначе не би користио као „мамац“.

Разуме се, у свему томе игра значајну улогу добро позната разлика између књижевног и филмског медијума. Спољашност уметничких ликова на филму, сасвим природно, добија знатно већу важност него што је то у литератури случај. Међутим, управо зато Манкијевичев избор глумаца за улогу доктора и Катарине добија, у светлости завршног кадра, посебну, мелодрамску ноту која, као што је речено, нарушава кохеренцију основног тока филмске радње. Разлози за овакво одступање од кохеренције филмске структуре могу бити различити. Међутим, сигурно је да хепиенд одговара једној у сваком човеку дубоко усађеној, неиспуњеној жељи за неким срећним битисањем, као што је сигурно да је Манкијевич, завршавајући свој филм, на изванредан начин изашао у сусрет тој жељи. У том смислу се може тврдити да је фактор некохеренције у структури овог филма био психичког, а не идеолошког карактера.

Без обзира на природу вануметничких тенденција њихове последице су, у крајњој инстанци, исте. И када је реч о идеолошким, и када је реч о психичким факторима – њиховим деловањем бива мање или више нарушена иманентна логика уметничке структуре.

Истина, могло би се тврдити да је и одсуство хепиенда у Вилијамсовој драми последица неке неиспуњене жеље, само можда перверзне жеље, оног порива који је Фројд назвао „инстинктом смрти“. Свако ко је прочитао или видео изванредан број Вилијамсових комада уочио је његову обузетост такозваним мрачним странама људске егзистенције, при чему се та обузетост често концентрише око теме хомосексуалности.

То може да наведе на помисао да се психички чинилац, бар у неким случајевима, појављује у улози фактора уметничке кохеренције. Међутим, и овде треба добро разликовати две ствари. Сасвим је могуће да нека жеља или тенденција у ауторовој личности буде по својој усмерености, у извесном смислу, и у извесној мери, „паралелна“ са поруком његовог уметничког стваралаштва. То, ипак, не значи да ова подударност „праваца“ повлачи за собом структуралну истоветност паралелних феномена. Довољно је само подсетити на једноставну чињеницу да сваки човек у коме постоји инстинкт смрти или нешто томе слично, није самим тим аутентичан писац.

У најбољем случају, жеља може својим смером – тиме што се њен правац не „сече“ са правцем уметничког стваралаштва – обезбедити повољније предуслове за стварање. Међутим, она, сама по себи, никад није стваралачка и њено „присуство“ у уметничкој структури има искључиво аксиолошки неповољне последице.

Закључци до којих смо дошли захтевају, свакако, једно још знатно шире и потпуније проверавање. Таквом проверавању посвећена су следећа поглавља ове књиге. Предмет наше анализе представљаће, дакле, оне духовне творевине у чијој структури се појављују извесна мања или већа огрешења о њихову иманентну логику, огрешења која нису последица недовољне обдарености једног мислиоца, односно једног писца, већ последица деловања идеолошких и психичких чинилаца.

За ову прилику одабрали смо примере из области теорије књижевности, као и из неких књижевних дела у прози. Што се тиче специфично филозофских творевина, њиховом анализом бавићемо се у једној од наших следећих књига.

О КРЕАТИВНОСТИ И ОРИГИНАЛНОСТИ У СТИХОВНИМ ДИСКУРСИМА

У стиховним дискурсима, као можда ни у једним другим, постоји велики број стереотипа¹ (канона, конвенција, норми²) које намеће одређени временски период, одређени жанр, одређени књижевни покрет (правац), одређена литература, структура

¹ Појам *стереотип*, који се дефинише као отрцан, баналан, укалупљен израз или поступак, најчешће се доживљава са негативном конотацијом и доводи у директну везу са *клишеом* (устаљеним стилским и структуралним поступцима који су изгубили своју уметничку значајност и изражајност, али се и надаље употребљавају попут механичког обрасца; у лингвистици у *клишеу* се уврштавају: *идиоми*, сви очврсли *фразеологизми*, *изреке*, *пословице* (Петковић 1995: 95) и *шаблоном* (непроменљивим, готовим обрасцем којег се многи слепо придржавају, отрцаном, баналном фразом или таквим начином мишљења и изражавања). За разлику од оваквих ставова, постоје и друкчија мишљења бар када се ради о научном стилу (Котјурова 1998). Отуда и у нашем случају, посебно када је у питању књижевно-уметнички стил, појам *стереотип* исказује позитивне конотације и унеколико се изједначава са *канonom* (као скупом естетичких правила, образаца који владају у поетским структурама) *конвенцијом* (која проистиче из дуге традиције једног начина књижевног стварања које нуди своје изражајне могућности и каснијим ствараоцима) и *нормом* (као унапред постављеним правилом или скупом правила која обавезују ствараоца на одређене књижевне поступке, али који не ограничавају развијање песничке личности, јер поетско дело израста или у сагласности с нормом или у одступању од ње, али оно у сваком случају дијалектички преовладава норму својом индивидуалношћу и непоновљивошћу). Имајући све ово у виду, у даљем тексту, појмове *канон*, *конвенција*, *норма* треба сматрати као синонине појма *стереотип*.

² «Нормы общелитературного языка не могут иметь непосредственной связи с теми особенностями художественной речи, которые присущи или стилистике отдельного произведения, или индивидуальной писательской манере в целом» (Винокур 1974: 267).

природног језика, лични избор³. Отуда при обликовању језичког материјала разне врсте стереотипа производе одређена ограничења којих су ствараоци (песници) дужни да се придржавају. Међутим, у оквиру сваког стереотипа постоји довољан простор за уметникову (ствараочеву) креативност и оригиналност. Зато не чуди што се и појмом креативности и појмом оригиналности посебно бави и психологија стваралаштва. У делу психолошких истраживања, која су посвећена уметничком стварању, велика се пажња усмерава на појам креативности. У том смислу, многи су психолози настојали да формулишу и одреде шта је то креативност (Barron 1968; Guilford 1957: 110–117; Ghiselin 1963: 30–43; Mac Kinnon 1963: 166–174; Rogers 1959; Simon 1967: 43–53; Torrance 1972: 203–218). Тако је амерички психолог Тејлор (Taulor 1959: 51–82), анализирајући преко стотину разних дефиниција, дошао до сазнања да креативност више варира по дубини и обиму него по разноврсности. Он је утврдио пет основних форми креативности: *експресивну*, *продуктивну*, *инвентивну*, *иновативну* и *емергентну*. Свака врста креативности има свога удела у стваралачком чину који није могуће остварити и без присуства оригиналности. Стога се у психологији стваралаштва и овом појму придаје запажена улога (Barron 1955; Квашчев 1976). Под оригиналношћу се најчешће подразумева релативно ретко и необично понашање за извесне услове, и истиче да је оригиналност нужна, али да није довољна за креативност. Јер на креативност утичу и многи други фактори, као што су флексибилност, стваралачка фантазија, имагинативно понашање, толеранција према неодређености, отвореност према искуству, флуентност идеја.

У стиховном стваралаштву, зависно од степена креативности (па и оригиналности), често долази до, мањег или већег, нарушавања успостављених стереотипа, који се јављају у виду

3

При личном избору долазили су до изражаја психолошки (интелектуални, емоционални, духовни) и социјални аспекти песничке личности, као и функционалностилски и емоционално-експресивни аспекти употребе језика, те специфичности структуре текста, његовог доживљавања, разумевања и деловања.

прецедентних текстова (Караулов 1987: 54) одређене културе⁴, односно непоштовања прихваћене норме, конвенције, канона. Песник може да у оквиру постављене конвенције, придржавајући се њених основних начела, изрази своју уметничку креативност. Али, он при томе нпр. мора поштовати одређена правила писања стихова и њихово компоновање у песму. То претпоставља да песник треба да има у виду основне залихе формотворних схема (стереотипа) као подлоге на којој настаје структура поетских остварења и из које израста морфологија појединих књижевних жанрова. Ако се песник при стварању песничког дела (било да је у питању једна песма или цела збирка стихова) служи начелима једне од класичних версификација (квантитативне, силабичке, силабичко-тонске), он та начела у појединим елементима може изневерити, али не сме ићи дотле да би их разградио или негирао. Тако стваралац не негирајући успостављене норме, конвенције, каноне у зависности од дубине и ширине операционих захвата обележених уметничком потенцијом, успева да актуелизује стару форму, да динамизује окошталу структуру, да уведе нови скуп измена у самом систему стереотипних изражајних средстава, да успостави нешто друкчије унутрашње односе међу коришћеним елементима и да оствари њихове додатне функције. Тек тада се може говорити да је песник постигао одређен степен креативности, а самим тим и одређен степен оригиналности и индивидуалности.

Иако постоје многе стереотипне (традиционалне, канонизоване) форме о којима с разлогом треба говорити, овом приликом, нашу пажњу усмерићемо само на облик везаног римованог стиха и облик сонета. Разлог је прост: ова два облика подразумевају поштовање строгих (стереотипних) правила која се испољавају у избору метра, врсте стиха, строфе, начину римовања, устаљеног облика песме. Гледано у историјској перспективи, по-

⁴ Појам прецедентних текстова Караулов узима, између осталог, у смислу опште познатих текстова индивидуалног писаног стваралаштва одређене језичке заједнице, које песник као уметничка (креативна) личност употребљава у виду стереотипа где поштује његове одређене обрасце, показујући тиме познавање духовне културе (која се чува и у језику), као и своју припадност тој култури.

јава оваквих тектонски строгих композиција, у односу на претходне (са веома слободним структурама и облицима), резултат је креативности и оригиналности⁵ стваралаца. Доследно поштовање традиционалних (стереотипних) песничких облика, успостављених у једном временском периоду, у каснијој фази развоја стиховних форми, не само да би значило појаву структурног и формалног изоморфизма него и стварање потпуне ритмичке монотоније. Зато је стереотипна форма (стиха или песме) временом губила, како на актуелности, тако и на информативности. Услед тога је сваки креативни стваралац, у већ постојећу форму, уносио и део своје индивидуалности и оригиналности, јер је „најинформативније... оно што је најоригиналније, па самим тим и највредније“ (Петковић 1990: 37). То је био и један од разлога зашто је долазило до, мањих или већих, одступања од стереотипне форме, при чему се од лакше (аутоматизоване) прелазило у тежу (дезаутоматизовану) форму. Све се ово дешавало само на појединим нивоима поетске структуре, што је условљавало промене синфункције, јер се мењао однос неког елемента према другим елементима у истом систему. Тако је долазило до нарушавања стереотипне форме, али при том није доведена у питање њена егзистенцијалност. Ипак, током историјског развоја стандардни (стереотипни) облици учесталим њиховим нарушавањем прелазили су у друге облике, да би и ови касније постали стереотипни. У том смислу строфе су, на пример, биле ослобађане чврсте архитектонике и превођене у строфоидне па у астрофичне структуре.

Овако нешто догађало се и на плану стиховних облика. Везани стих, настао понављањем одређених елемената у оквиру сталних, типизираних поступака, доведен је прво у стање благе, а потом у стање потпуне разградње. Тиме су створени његови нови облици, који су у историјском континуитету развоја стиха ишли од структуре ослобођеног све до структуре слободног сти-

5

„Начело оригиналности у књижевности иде напореда са претезањем лично-индивидуалног стваралачког начела. У европској књижевности оба ова начела све више добијају на значају после класицизма, а пуну превагу односе у време књижевне авангарде“ (Петковић 1990: 37–38).

ха (Гаспаров 1989). Иако је слободни стих задржавао основне елементе везаног стиха (стиховни ритам и графички непотпуне редове), он се у неким елементима озбиљно приближио прози. Моменат непоштовања строгих принципа, који је захтевао облик (метричког) везаног стиха, водио је у унутрашњу динамизацију стиховног низа стварањем великог броја нових тонских и ритмичких вредности. Нарушавања у оквиру канонизованих стиховних структура задржавала су се углавном на померању цезуре, изостављању иктуса, преношењу акцената са јаког на слабо време стиха. Овакви поступци нису разграђивали постојећи ритам, јер се задржавала основна ритмичка инерција (трохејска или јампска).

1.3. Рима се још од средњег века⁶ развија у многим европским књижевностима у једну од главних особина стиховног израза. Тако да се она, као један од сталних елемената спољашњег ритма везаног стиха, усталила у време барока. Међутим, са појавом симболизма, када слободни стих ослобађа традиционалну поезију од старих закона версификације, долази до флексибилнијег третирања риме (Гаспаров 1979: 39). Песници су одступали од строгих правила њене употребе. Рима је тако добијала све слободнији изглед да би од успутног и необавезног поетског реквизита престала да постоји као ритмички фактор стиха.

Нешто слично дешавало се са канонизованим лирским обликом, са сонетом. У време петраркизма, и непосредно после њега, дошло је до интернационалне афирмације и развоја сонета као најчешћег облика лирске песме. Сонет добија свој стални, стереотипни облик: четири строфе – две са по четири и две са по три једанаестерачка стиха, фиксиран распоред рима: *абба, абба, цдц, дцд*. Овим је сонет стекао ранг коначне форме и као такав постао обавезан лирски облик. Строгим поштовањем наметнутог стереотипног облика спутавала се индивидуалност и оригинал-

⁶ „Увођење риме у поезију приписује се оцу Амброзију из четвртог века“ (Голмбек 1939: 729). На појаву риме указује чак и Аристотел у својој *Реторици*, али она као таква није функционисала као свесни поступак. „Риму можемо наћи и код старогрчких песника и код Овидија, али као случајни и успутни начин ритмичке организације“ (Петковић 1975: 146).

ност стваралца и поништавала њихова потенцијална креативност. Зато су поједини песници, који су поседовали необуздану стваралачку енергију, почели да изражавају свој активан став према сонетној форми. Овакво понашање појединих стваралаца одраз је интелектуалних и психичких особина, тј. когнитивног и мотивационо-циљног нивоа њихове креативне личности. Познато је да су неки од таквих стваралаца користећи сонет чинили одређене поетске опструкције у оквиру задате схеме. Па је долазило до спајања катрена и терцина: 8+6, 8+3+3, 4+4+6; издвајања дистиха на почетку 2+4+4+4 и крају 4+4+4+2, стварање монострофичног сонета: 14, – што је условљавало нарушавање и уобичајеног начина римовања⁷. Оваквим операционим захватима сонет је добијао различите композиционе облике унутар истоветне форме. Међутим, у историји развоја сонета познат је и поступак који је водио промени његове спољашње форме, где се од устаљених 14 ишло на 15 или 16 стихова, и стварао тзв. сонет продуженог трајања⁸. Често се мењала и врста стиха, уместо једанаестерца, употребљавали су се деветерци, десетерци, дванаестерци, тринаестерци. Неретко су се у оквиру једног сонета користиле и комбинације различитих врста стихова.

Дакле, кад год је долазило до стереотипизације неке форме или метричко-ритмичке структуре, које су добијале ранг обавезности, после извесног времена наступао је период одступања од

⁷ Међутим, већ у самом почетку долази до многоструког варирања оваквог начина распореда рима у терцинама *цди, цди; цдд, цди*, а почев од 14. века допуштају се и по три риме: *цде, цде; ццд, еед; цде, еди; цде, дце; цде, цед* – стим што се у француској и немачкој поезији наилази и на употребу четири риме, и то у катренима: *абба, цдди, ефг, ефг*. Варијације су честе и у енглеском сонету, који се састоји од три катрена са укрштеном римом, и са завршном парном римом: *абаб, цдцд, ефеф, гг*. Постоје и друга одступања од устаљеног распореда рима и комбинација строфа.

⁸

Проширења могу бити различита. На пример: сонет с репом, са додавањем посебног једанаестерца, који се римује са завршним стихом последњег терцета. Почев од 16. века јавља се и сонет са већим бројем терцета, са седмосложним стихом који се римом надовезује на последњи стих са новим паром седмерца (код Августа Вилхеа Шлегела), па сонет у којем се после сваког неједнаког стиха у терцету убацује седмерац (код Џ. М. Хопкинса, итд.).

те форме или структуре, али се најчешће остајало у постојећим оквирима. Понекад су та одступања била толика да се није нарушавала само стереотипна форма или структура, него је то водило у њено разграђивање све до стварања нове (друге) форме или структуре. Веома је лако уочити различите видове одступања, било од традиционалне структуре неког (везаног) стиха, било од устаљеног лирског облика (сонета) – али је веома тешко пронаћи ваљане разлоге за такво поступање песника. Нама се чини да постоје два основна узрока који наводе ствараоце да нарушавају традиционалне и канонизоване облике или структуре.

Један од узрока проистиче из чињенице што поједини песници нису у стању да се у потпуности користе таквом формом или структуром и да свој поетски (уметнички) садржај, који нуде читаоцу, на коректан начин уграде у постављене оквире. Стога су, мање или више, одступали од њих зависно од оспособљености да у довољној мери овладају језичким градивом и неопходним поетским поступцима. Други разлог лежи у томе што песници у процесу обликовања поетског материјала, најчешће из креативних (уметнички валентних) разлога, повремено одступају од формалног или структурног стереотипа. Они поступају тако да би, на једној страни, канонизовану форму или структуру учинили још обнаженијом, видљивијом, конкретнијом (вид стилистичке информације, која говори о самој форми, структури). А на другој страни, да би читаоцу скренули пажњу на важан детаљ, појединост или сушаственост у свом тексту⁹, који читалац не би требао да пропусти, јер би при томе остао сиромашнији за знатну количину семантичке информације.

На формално-семантичкој структури трију песама, узетих из савремене српске поезије, покушаћемо да укажемо на који се начин испољава креативност и оригиналност у стиховним дискурсима.

9

„Текст можно определить как сообщение в письменной форме, характеризующееся смысловой и структурной завершенностью и определенным отношением автора к сообщаемому“ (Лосева 1980: 4)

У песми *Понављање градива* В. Лукића вербални материјал је распоређен у облику сонета, који је изграђен римованим симетричним осмерцем размештеним у

	врста стиха	
Док цветају нове риме	(8)	4//4
И док нов се цезар јавља	(8)	4//4
Дрипац жели своје име	(8)	4//4
Да у књигу пише славља	(8)	4//4
А робови као увек	(8)	4//4
У тамном се куту смеју:	(8)	4//4
<i>Нема спаса ни за лек –</i>	(7)	4//3
Тиранина опет сеју.	(8)	4//4
Холи силник је на трону	(8)	4//4
И усправно главу држи.	(8)	4//4
У тишини клици тону	(8)	4//4
Освешћене језа пржи...	(8)	4//4
Застава се вије бола,	(8)	4//4
Старе сузе, гробља нова!	(8)	4//4

(ЛВ Б: *Будне сенке таме*, Београд, 1994. год.).

два катрена и две терцине. Распоред рима је као у најстрожијим сонетним схемама. Ритам је трохејски организован, јер од 43 акцента њих 39 (или 90,70%) пада на непарне, а само 4 (или 9,30%) на парне слоге. Гледано према изнетим подацима, посматрана песма је испевана по строгим правилима која захтева облик сонета и структура везаног римованог стиха. Међутим, дуж целе песме то није у потпуности остварено. У другој строфи (катрену), у трећем стиху, на месту клаузуле у улози риме нашла се једносложна уместо очекиване двосложне речи, и тиме акаталектички симетрични осмерац (4//4) претворила у каталектички осмерац или седмерац типа (4//3): „Нема спаса ни за лек“. Моме-нат превареног очекивања може подстаћи рецепијента да се за-

пита, зашто се то десило? Да ли је ово песникова омашка или намера којом нас жели упозорити на нешто важно? Разоткрије ли се творна идеја песме, указаће се њена и формална и садржинска структура у правом значењу. Наведени поступак имао је циљ, с једне стране, да „закочи“ читаочеву перцепцију, да га „врати“ на прочитани део текста, да се његовим сталним „запињањима“ и „застајкивањима“ учине видљиви сви елементи поетске структуре¹⁰; а с друге стране, да се потпуно оголи устаљена форма песме и укаже на њене потенцијалне могућности које при обликовању језичког материјала долазе до изражаја¹¹. Тек потпуним проживљавањем целокупне садржине песме *Понављање градива* могу се сагледати сва њена основна обележја, која искључиво, као обликовна средства, имају стилистичку функцију, јер указују на формалну страну вербалног материјала, на начин његовог одбира и размештаја у прихваћену поетску структуру.

Када се са плана израза пређе на план садржаја, лако се запажа да је стих „Нема спаса ни за лек“ директно утицао на промену ритмичке сукцесије, која на семантичком плану резултира новом количином информације, јер накнадно говори о структури језичког кода. У том смислу и лексема „лек“ као једина једно-сложница у непрекидном низу римованих двосложних јединица: „*риме, име, јавља, славља, увек, лек, смеју, сеју, трону, тону, држи, пржи, бола, нова*“, добија посебно значење у односу на целокупан семантички слој песме. Две речи („увек“ и „лек“), дошавши римовањем у еквивалентну вертикалну позицију, успостављају чврсту лексичко-синтаксичку везу „увек лек“, где као

10

При интерпретацији текста на комплексни приступ указује М. Кожина: «Естественно, что при реализации комплексного подхода необходимо привлечь данные, как указывалось, не только теории информации и общей теории коммуникации, психолингвистики, но и гносеологии, логики, психологии, науковедения и некоторых других смежных дисциплин» (Кожина 1992, 44)

11

«Искусство создания художественных образов заключается в том, чтобы актуализировать в сознании читателя (слушателя) лингвистическими средствами систему таких экстралингвистических образных отношений, которые на оставят его равнодушным, разбудят его эмоции, привлекают внимание и сформируют интерес к изображаемому» (Винарская 1989: 27).

сложени поетски знак означавају појам (који експлицитно није изражен у тексту песме), чије се значење може довести у везу са семантиком речи „нада“, „вера“ и сл. Међутим, на синтагматском плану, лексема „лек“ улази у стиховну конструкцију „Нема спаса ни за лек“, која у српском језику има значење фразе „нема (спаса) ни за лек“ = *нема (спаса) уопште, никако*. Да би изразио своју идеју о немогућности постојања било каквог спаса, или било какве наде у спас, песник је (највероватније несвесно, по свом стварлачком импулсу) на највидљивијој конструктивној граници стиха (на клаузули) нарушио формални и структурни изоморфизам песме. Тиме је скренуо пажњу на семантичку вредност стиховног материјала, који представља центар, жижу информације целокупног поетског садржаја. На овај начин песник је у песимистички обојен израз, заснован на понављању истих односа изражених релацијом „дезар – робови“, уградио *стих-идиом*, којим се казује да је свака помисао на промену одувек успостављене дихотомије – *они који владају : они којима се влада* – бесмислена, да је то чиста утопија, нереална нада. Ипак, при сваком новом устоличењу владара код његових поданика јавља се лажно ишчекивање, које у истом тренутку нестаје, јер човек који постаје владар („дезар“) преображава се, као и сваки његов претходник, у „дрипца“, „тиранина“, „силника“. Отуда је разумљива песникова интервенција изведе у виду креативног поетског поступка, којим је читаоцу желео да скрене пажњу на стилистичку и посебну семантичку вредност, како лексеме „лек“, тако и целог *стиха-фразе*: „Нема спаса ни за лек“.

У песми *Камена успаванка* С. Раичковића вербални материјал је такође распоређен у облику сонета, који је изграђен различитом врстом везаног стиха (десетерац, једанаестерац, дванаестерац), распоређених наизглед без одређеног система.

	врста стиха	
Успавajte се где сте затечени	(11)	5//6
По свету добри, горки, занесени,	(11)	5//6
Ви руке по трави, ви уста у сени,	(12)	6//6
Ви закрвављени и ви заљубљени,	(12)	6//6

Зарастите у плав сан камени	(10)	4//6
Ви живи, ви сутра убијени,	(10)	4//6
Ви црне воде у беличастој пени	(12)	6//6
И мостови над празно извијени,	(11)	5//6
Заустави се биљко и не вени:	(11)	5//6
Успавајте се, ко камен, невини,	(11)	5//6
Успавајте се тужни, уморени.	(11)	5//6
Последња птицо: мом лику се окрени	(12)	6//6
Изговори тихо ово име	(10)	4//6
И онда се у ваздуху скамени	(11)	5//6
(РС П: 239).		

Међутим, када се боље задубимо у саму структуру песме, откривамо одређене законитости које прожимају њен вербални простор у целисти. Иако је наизглед сачувана спољашња структура сонета: два катрена и две терцине са употребом риме, одступања су уследила у употреби стихова. Наиме, постоји устаљено правило да се сонет најчешће пише истом врстом стиха, и то обично једанаестерцем. Овде је, као што смо већ истакли, песник употребио три врсте стихова: трохејски десетерац типа 4//6, јампски једанаестерац типа 5//6 и трохејски дванаестерац типа 6//6. Од 14 стихова седам је једанаестераца (што чини половину). Другу половину сачињавају десетерци и дванаестерци. Свака од четири строфе у својој структури садржи једанаестерачке стихове, с тим што трећу строфу, прву терцину, чине само једанаестерци, док прва има два, друга један и трећа један једанаестерац. Ова три стиха су тако међусобно постављена у сонету да чине неку врсту плетенице којом се успоставља непрекинути континуитет од прве до последње строфе. Сонет почиње са два једанаестерца, а завршава се једним једанаестерцем. Свака строфа поседује различиту стиховну структуру: прву чине два једанаестерца и два дванаестерца, другу два десетерца, један једанаестерац и један дванаестерац, трећу три једанаестерца, четврту

један дванаестерац, један десетерац и један једанаестерац. На основу оваквог распореда стихова успоставља се одређена корелација између друге и четврте строфе: оне имају сва три употребљена стиха у овој песми (десетерац, једанаестерац, дванаестерац), што представља неку врсту понављања песме у малом (у једној строфи). Прва строфа у односу на сонет представља минус један елеменат, јер је сачињена од два једанаестерца и два дванаестерца. Трећа строфа, у овом смислу, представља минус од два елемента – сачињена је од три једанаестерца. Све ово говори о томе да строфе на плану песме имају одређену аутономију и да представљају засебне целине које имају своју архитектуру, али и да су истовремено и делови једне целине којој су подређене. Пошто је успостављена потпуна корелација у односу парносложних (десетерац и дванаестерац = 7) и непарносложних стихова (једанаестерац = 7), остварена је и највиша могућа корелација у месту акцената, јер од укупног њиховог броја 55 – на непарне отпада 28 (или 50,91%), а на парне 27 (или 49,09%). Ако овим бројкама додамо још и број слогова у сонету, који износи 155, и ако израчунамо колико отпада на парносложне, а колико на непарносложне стихове, видећемо да је и на овом плану дошло до највишег степена корелације. Наиме, на седам једанаестераца отпада 77 слогова, на четири дванаестерца 48, а на три десетерца 30, што је укупно 78 слогова. Однос непарносложних и парносложних слогова износи $77 : 78$ (или 49,09% : 50,91%). Када се сада ове бројке додају на оне које изражавају присуство акцената на парним или непарним слоговима, добија се апсолутна равнотежа: 50,00% : 50,00%, што је само потврда парносложности и непарносложности стихова у овој Раичковићевој песми. Имајући ово у виду, могло би се закључити да се С. Раичковић у свом сонету *Камена уснаванка* бавио математичким прорачунима, а не писањем песме. Општој уравнотежености елемената који улазе у састав ритмичке структуре ове Раичковићеве песме свакако доприноси и метричка константа остварена у виду другог полустиха као стиха од шест слогова. Када је у питању план израза, битан моменат представља поступак римовања. На први поглед испада да је рима остварена у складу са канонским прин-

ципима римовања стихова у сонету. Међутим, то није тако. Овај принцип је нарушен два пута. Прво, остваривањем монориме: *затечени – занесени – сени – заљубљени – камени – убијени – пени – извијени – вени – невени – уморени – окрени – име – скамени*, где су сви стихови међусобно повезани. Оваквим поступком римовања премошћена је строфна организација сонета. Наиме, строфе постоје и не постоје. Очигледно је да постоје јер су графички назначене, а очигледно је да и не постоје јер систем римовања доводи у питање строфну организацију текста, пошто су сви стихови (изузев предзадњег) међусобно римом повезани у непрекидни низ, тако да се стиче утисак да је овај сонет написан у мнострофичној форми.

Када се са плана израза пређе на план садржаја, лако се запажа да је сонет испеван на принципима антонимских паралелизама, који понекад имају оксиморонска значења. Сам наслов *камена успаванка* у споју двеју речи истиче антонимичност изражену у тежини и конкретности (*камен*), на једној, и лакоћи и апстрактности (*успаванка*), на другој страни, који се може схватити и као оксиморонска конструкција, јер изражава уочљиво различита, тешко исказива значења. Прва реч у синтагми *камена успаванка*, као одредба, својим семантичким потенцијалом указује на ирационални, мистични садржај основне речи – речи *успаванка*. Међутим, нас у овом тренутку не интересује комплетна семантичка структура Раичковићевог сонета, него само један моменат (или елеменат) који је у директној вези са његовом креативношћу (којом се овде бавимо), а то је римовани парадигматски низ остварен у виду монориме. Сам поступак моноримовања говори о изједначавању свих римованих јединица, чиме се истиче њихова истозначност. Друкчије речено, све речи у монорими чине један сложени поетски знак састављен од 13 простих језичких знакова (елемената): *затечени – занесени – сени – заљубљени – камени – убијени – пени – извијени – вени – невени – уморени – окрени – скамени*. Семантику овако конструисаног поетског знака могуће је тражити негде између двеју крајности којима се обележавају односи двају крајње поларизованих појмова: *биће–небиће, живот–смрт, динамика–статика*. У тако

успостављене семантичке односе уклапа се и једина неримована реч *име*, која припада парадигми *бића, живота, динамике*. Оно што је од посебног значаја за семантику целог сонета, представља очигледни поступак елиптичне риме¹², којим се на семантичком плану сонета истиче супротстављеност речи *име* (као неримовани појам) свим другим речима на клаузулама стихова (као римованим појмовима). Поставља се логично питање: зашто се песник послужио оваквим поступком? Разлог је свакако „семантичке природе“¹³. У парадигми риме однос риме и нериме изражен бројчано износи 13 : 1. Да би се успоставила значењска равнотежа на нивоу ова два плана, реч *име* треба да поседује такав семантички потенцијала који би био једнак семантичком потенцијалу тринаест римованих речи. Отуда се може схватити од коликог је значаја ова реч за цео контекст песме и да она у њему представља жижно место, центар информације. Ако претпоставимо да је *ово име* – *име* песника, онда са сигурношћу можемо тврдити да је он као стваралац супротстављен (па можда и изложен) свему ономе што се налази између вечности (коју симболизује *камен*) и тренутка (који симболизује *успаванка*). Заправо, он (песник) је истовремено и тренутак (јер је творац *успаванке*) и вечност (јер стварањем тренутка вечности прелази и сам у вечност), о чему нам казују два последња стиха сонета: *Изговори тихо ово име / И онда се у ваздуху скамени*. Дакле, да би нам на прави песнички начин дочарао (а не научно доказао) да свако стварање, сваки стваралачки чин води ка вечности, Раичковић се послужио одступањем од успостављеног принципа монориме, нарушивши један канон, једну норму коју је сам у почетку прихватио да би постигао одређени степен креативности и оригиналности.

2.3.1. У песми *Слово Григорија Дијака* А. Вукадиновића вербални материјал није тако строго распоређен као у претходно два анализирана сонета. Али, и овде је у питању одређени стере-

¹² О појму *елиптична рима* види више у *Појмовнику риме* (Чаркић 2001: 67–69).

¹³ Интересантно мишљење о разлозима одступања од риме на клазули претпоследњег стиха износи А. Јовановић (Јовановић 1997: 192–193).

отип, односно тип римованог симетричног осмерца (4//4), који песник, истина, понекад ломи и претвара у четварац.

	врста стиха	
Свуд около време звера	(8)	4//4
Звер се смрти не помера	(8)	4//4
Ја сред своје	(4)	4//0
<i>Слике, даљине, куће, боје –</i>	(9)	5//4
Ја сред своје	(4)	4//0
Све реч по реч у покоје	(8)	4//4
Свуд около време мрака	(8)	4//4
(Крепи крилом Бог дијака)	(8)	4//4
Боже, зло је!	(4)	4//0
Златну искру душе своје	(8)	4//4
Утках овде _	(4)	4//0
Ето то је.	(4)	4//0

(ВА Р: *Ружа језика*, Београд, 1992. год.).

Уз то, ни тип строфе није стабилан: среће се моностих¹⁴, дистих, терцет и катрен¹⁵. Ритам је организован на трохејској

¹⁴ Строфа у виду моностиха („Боже, зло је“) јесте строфа и није строфа. Према систему римовања које је примењено у песми, она представља први стих последње строфе (катена). Али, белина која одваја први стих од његове организационе целине (остварене римом), чини га ипак посебном структуром (која има ранг строфе, јер се он нашао између двеју апсолутних пауза – белина), што самом стиху (као строфи) придаје посебан поетски потенцијал. Оваква структурна померања директно утичу на стварање одређене значењске изнијансираности контекста и доприносе повећању семантичке вредности целокупног текста.

¹⁵ Међутим, ако се посматра само систем римовања, структура строфног сатава песме била би сасвим друкчија од ове која је условљена функционалним белинама. Строфа од једног стиха би, као што смо рекли, постала саставни део последње строфе, при чему би настале четири строфе са сасвим одређеном структуром, која се испољава у наизменичном низању (дистих–катрен–дистих–катрен): ди-

основи, јер од 33 акцента њих 25 (или 75,76%) пада на непарне, а 8 (или 24,24%) на парне слоге. Повећан броја акцената на парним слоговима указује на то да су неки иктуси са јаког прешли на слабо време стиха. Рима је присутна у песми. И као један од видљивијих поетских поступака учествује, како у ритмичкој организацији стиха, тако и у композицији строфне структуре. Тек када се изнети подаци, до којих се дошло егзактним путем, имају у виду, за ову песму се може рећи да је написана класичним стихом у строфичној форми. Али, пажљивим ишчитавањем и праћењем ритмичког сегментовања њеног текста примећује се да је у другом стиху катрена ритмичка сукцесија прекинута, јер је цезура померена иза петог слога (: „Слике, даљине, // куће, боје“, са акцентима на 1, 4, 6 и 8 слогу). Од започете трохејске инерције, у наведеном стиху, прешло се у јампску, да би се по његовом завршетку поново успоставило трохејско низање. Овим је, на ритмичком плану, стих „Слике, даљине, куће, боје“ доведен у опозицију са другим стиховима песме. Такав песников поступак имао је за циљ да успори, заочи нашу перцепцију, како би нам скренуо пажњу на стилистичку функцију форме која, у првом реду, утиче на посебан одбир језичког материјала и његов специфичан распореда у одабраној поетској структури. Друкчије речено, песник је, зависно од унутршње и спољашње форме, био присиљен да узима само оне лексичке јединице које ће одговарајућим распоредом у стиху акценте у великом броју нанети на непарне слоге, одржати стално место границе међу речима иза четвртог слога (цезура), задржати паран број слогова по стиховима (осам или четири), очувати постојаност риме и испоштовати парносложност акценатских целина. А све је ово наметнула природа стилотворне форме која као функционално средство добија посебну улогу, како у обликовању појединих сегмената текста, тако и у градњи целокупне текстовне структуре песме.

Уочено одступање од успостављене нормe, када се пренесе на план садржаја, има своје прагматичке, комуникативно-делатне потребе (потребе за успостављање контакта, за информације,

стих – рима: *звѐра – помера*; **катрен** – рима: *своје – боје – своје – покоје*; **дистих** – рима: *мрака – дијака*; **катрен** – рима: *зло је – своје – овде – то је*.

за деловање), запараво има и своју семантичку оправданост. Наиме, у контексту песме *Слово Григорија Дијака*, у којем владају парносложнице (20 правих и 7 неправих двосложница и 5 неправих четворосложница), појавила се и једна права тросложница – *даљине*, са акцентом на унутрашњем слогу. Овај структурни (формални) елеменат речи *даљине* видно је удаљава од других употребљених лексичких јединица (и акценатских целина) и указује на њен посебан значај у оствареном поетском дискурсу. Ако за тренутак из најужег контекста искључимо лексему *даљине*, настали исказ попримиће облик сличан обичној, разговорној конструкцији, који само у нијансама носи поетска померања („Ја сред своје слике... куће, боје“). Вратимо ли се оствареном песничком тексту „Ја сред своје / слике, даљине, куће, боје“, одмах пада у очи његова потпуна поетизација: како на плану форме, тако и на плану садржаја, јер се из основа мењају примарна значења свих пунозначних речи. Посредно остварена веза двеју лексема *усред даљине*, која добивши и трећи елеменат *усред своје даљине*, губи дискурзивно значење и постаје носилац поетске информације. Нашавши се у окружењу других лексема („слика“, „кућа“, „боја“), чији је заједнички именитељ „свој“ (или атрибут „своја“), лексичка јединица *даљина* стиче потпуно супротно значење¹⁶, од свог основног значења (наиме, постаје ознака „билизине“), које није забележено у семантичкој структури српског језика. Тако се лексема *даљина* као најважнија реч посматраног текста, одигравши улогу стилског и семантичког сигнала („пребацивача“), у потпуности адаптирала у стиховни контекст и изједначила са речима-појмовима („своја слика“, „своја кућа“, „своја боја“). Овим је и сам стих „Слике, даљине, куће, боје“, поред посебне ритмичке, добио и особену семантичку структуру, која се најлакше запажа у контексту песме, јер чини једини део

¹⁶ Овде је у питању појава неке врсте *енантиосемије*: «Способность языкового знака (**лексемы** /1/, **морфемы** и т.д.) выражать противоположные значения. Энантиосемия в первую очередь характерна для **лексических единиц**, в связи с чем ее по иному называют внутрисловной **антонимией**. Антонимия при этом рассматривается в широком смысле слова, как любой тип противоположности по значению» (Бурханов 1995: 184).

исказа који, у веома песимистички обојен дискурс, уноси оптимистичке тонове.

А. Вукадиновић је употребио још један креативни поступак, који на формалном и семантичком плану, има сличне конолативне вредности као и претходни. Наиме, у систему римовања песник се користио, изузев у једном случају, типом изоморфне риме, риме чија су гласовна сазвучја потпуно идентична: (*звера – помера: -ера/-ера; своје – боје – своје – покоје: -оје/-оје/-оје/-оје; мрака – дијака: -ака/-ака; зло је – своје – овде – то је: -оје/-оје/-оје*). При оваквом начину римовања, само је лексема „овде“, својим друкчијим гласовним саставом, остала изван римованог ланца¹⁷, што је, у извесном смислу, одступање од прихваћене норме, прихваћеног принципа римовања. Тако је ова лексема, не само у односу на све клаузуле (риме) у песми него и сав други језички материјал, добила посебну функционалну обележеност, којом се у потпуности изједначила са речју „даљине“. Иако две лексеме („даљине“ и „овде“) нису у непосредном синтаксичком контакту и блиском значењском односу, оне су оваквим песниковим поступком (моменат превареног очекивања који има стилистичку вредност) доведене у исту семантичку раван, која је изражена у виду контраста (: „даљине“ = **тамо** : „овде“). Ако се упустимо у анализу значењске структуре целе песме, лако бисмо доказали да је она утемељена на антонимским односима, контрастима типа: *овде – тамо, блиско – далеко, доле – горе; покој – неспокој, светлост – мрак, зло – добро*, итд. Довољно је само да напоменемо да је на плану микроконтекста („Ја сред своје / Слике, даљине, куће, боје“) реч „даљине“ путем енантисемије постала свој антоним (*даљине – близине = тамо – овде*), а да су на плану макроконтекста (контекст целе песме) речи „даљине“ и

¹⁷ Треба истаћи да лексема "овде", иако нема римовано гнездо као остале римеме, није искључена из система римовања (није неримема), јер се својом самогласничком структуром повезује са осталим речима, стварајући тако накнадни, квалитативно нов тип римоване везе заснован на вокалској унификацији: *зло је – своје – овде – то је (-оѐ/-оѐ/-оѐ/-оѐ)*. Остварене нијансе на плану израза имају и своју адекватну вредност на плану садржаја. Но, то би могао бити предмет посебне, минуциозне анализе.

„овде“, такође, успоставиле антонимски (просторни) однос: *тамо* – *овде*, који је унео нову количину значења у информациону структуру песме.

На крају да закључимо. Наша истраживања су pokazala да у стиховним дискурсима постоји велики број стереотипа (канона, конвенција, норми) које намеће одређени временски период, одређени жанр, одређени књижевни покрет (правац), одређена литература, структура природног језика, лични избор. Отуда при обликовању језичког материјала разне врсте ограничења производе одређена ограничења којих су ствараоци (песници) дужни да се придржавају. Строгим поштовањем наметнутих стереотипа спутавала се индивидуалност и оригиналност стваралца и поништавала њихова потенцијална креативност. Зато су поједини песници (ствараоци), који су поседовали необуздану стваралачку енергију, почели да изражавају свој активан став према разним стереотипним облицима. Отуда је и ова кратка анализа незнатног дела текстовне структуре трију песама (*Понављање градива*, *Камена успаванка* и *Слово Григорија Дијака*) pokazala да сва три песника, употребљавајући одређене форме песме и стиха, користе креативне поетске поступке којима нарушавају ове стереотипне облике на њиховим најосетљивијим местима (на конструктивним границама: место *клаузуле* и место *цезуре*) како би указали на одабране (канонизоване) поетске поступке којима је структура песме изграђена и тиме скренули пажњу на додатни део стилистичко-семантичке информације коју она пружа реципијенту (читаоцу или слушаоцу).

ЛИТЕРАРНА СЕМИОЛОГИЈА

УВОД У „ЕЛЕМЕНТЕ КЊИЖЕВНЕ СЕМИОТИКЕ“

Кад се једном сачини пуна слика о успону, трајању и заласку књижевних теорија у наше доба, вероватно ће семиотика и структурализам добити средишње место. Јер изгледа да управо они – постепено најављивани и формирани већ од првих деценија – садрже нешто што је специфично за двадесети век, и то подједнако у науци као и у уметности. Као мање-више и свака друга теорија, књижевна семиотика је од почетка тежила да обухвати свој предмет: да пружи потпуно објашњење књижевности. И заиста се лако може замислити семиотички заснована целовита теорија књижевности. Чак и у елементарним, термилошким обрадама које ова књига садржи понегде се, изгледа, попуштало пред таквим варљивим искушењем. Али, премда семиотика не може дати потпуно, него само делимично осветљење, ипак је то осветљење оне стране књижевне уметности која је раније за проучаваоце била прилично тамна. Несумњиво, она нам је оцртала онај засебан простор који припада књижевности: он није статичан, мења се, али се мења у корелативној вези с општим променама у култури. Она је, исто тако, изнела на видело и цео скуп особитих обележја која припадају књижевном општењу.

И кад је већ поменуто општење (комуникација), ваља подсетити да су први и најјачи подстицаји за књижевну семиотику дошли из лингвистике. Јер је јасно да је за лингвисте управо у језику похрањен праобразац свеколиког општења, па ће се он по аналогiji и у књижевности откривати. На почетку широко познатих *Елемента семиологије* из 1964. године Ролан Барт се позива на Сосирово предвиђање будуће симиологије (семиотике) као опште теорије о знаковима и знаковним (комуникационим) системима која је надређена лингвистици. Али се десило супрот-

но: она је изведена из лингвистичке теорије. Тим је путем кре-
нуо и сам Ролан Барт, као што је паралелно и књижевни струк-
турализам добрим делом изведен из лингвистичког. То, наравно,
не значи да проучавање књижевности губи, него напротив доби-
ја кад се, уза све сачуване разлике, приближава лингвистици. Јер
је језик њен медијум, који је нарочито у поезији нашега века до-
шао у само средиште уметничког обликовања.

Готово све модерне уметности, да бисмо их истински разу-
мели, присиљавају нас да се позабавимо особинама њиховог ме-
дијума. У сликарству је то, већ од кубизма и футуризма, више
него очигледно. Књижевност такође у томе није изузетак. Али је
књижевни текст – како је то управо у структурално-семиотичкој
анализи и показано – полуфункционалан као и остали језички
текстови. Он, особито у прози, не потиरे, него може задржати
све функције које налазимо у људском језику. Као што је добро
познато, обичан језички исказ има шест основних функција (ре-
ференцијалну или предметну, емотивну или експресивну, кона-
тивну или импресивну, фатичку, метајезичку и поетску), изведе-
них на основу претезања улоге једног од шест чинилаца говор-
ног акта (референта или предмета, пошиљаоца, примаоца, кон-
такта или комуникационог канала, кода и поруке). И њих листом
има или може да има књижевни исказ. Стога је тешко повући
разлику између књижевних и некњижевних текстова. У свакој се
култури, додуше, и у свако време издваја група текстова који се
сматрају и читају као књижевни. Али је тешко рећи које особине
у томе одлучују. Чини се да нас је тек семиотика припремила за
одговор.

Шест наведених функција описао је 1960. године Роман Ја-
кобсон у студији „Лингвистика и поетика“. Обично се занемару-
је да овај опис није дошао одједном, него му је претходило дуго
издвајање једне по једне функције, у чему су с лингвистима под-
једнако учествовали књижевни теоретичари, и у чему је удео мо-
дерне поезије прилично велики. Тако је, рецимо, поезија почет-
ком века, у деценијама авангардног преврата, изнела на видело
једну појаву коју раније лингвисти нису узимали у разматрање, а
која их је подстакла да разлучују функције. Наиме, руски песни-

ци окупљени око кубофутуристичког језгра – будућњаци (*буде-тљане*) заједно са сликарима – показали су како се у језику може укинути предметно значење. При чему предмет значи исто што и референт: оно на шта језички знакови изван себе упућују. Облик песничког језика који су експериментисањем добили назвали су *заумним*. За њега би, опет, српски песници казали да је непојаман или непојмљив. Чак и у роману, *Дану шестом*, налазимо овај минијатурни дијалог на непојамном језику: „Рена, врао дра-на ми, нама ре, крун! – Ах, да крун! – Не, крена крена!“ Те речи – коментарише аутор, Растко Петровић – „не значе ништа, или баш значе оно право“. Ту се дакле, у крајњој линији, не упућује ни на шта изван језика и песништва: песништво говори у самим поступцима обликовања разграђенога језичког градива.

За тренутак сада можемо прећи на аналогију с другим уметностима, која објашњава појаву и у исти мах указује на њену ширину, општост. Укидање предметног значења у књижевности аналогно је укидању предметности у апстрактном сликарству. И овде као и тамо уметност, обликујући медијумско градиво, говори о себи самој. То је догађање које се у себе затвара, као посувраћивање језика. Али то није појава за коју уметност уопште није знала. У музици је, рецимо, налазимо као основну: у њеноме чисто „тонском збивању“, како га је приближно у исто време назвао и описао Момчило Настасијевић. Јасно је да је „тонско збивање“ једна посебна врста знаковног догађања; да је то засебна семиоза, кад пуну превагу узима синтактика (→ *семиотика*). Према томе, у поезији као и у сликарству на почетку века превагу је у једном часу узела музичка семиоза. Она се наметала као појава коју је ваљало објаснити. Појава која је све више заокупљала и изван музике. Док је музика, опет, постајала помало опсесивним предметом размишљања. Тиме се несумњиво отварао и нешто заобилазнији пут према семиотици.

Сасвим је, међутим, непосредан онај пут на који смо овде желели да укажемо: пут који је из поезије водио у лингвистику, да би онда из лингвистике доспео у науку о књижевности. Данас већ гласовита Јакобсонова дефиниција поетске функције језика – управо се она и сматра доминантном у књижевним текстовима –

као усмерености „на поруку као такву, довођење у фокус поруке зарад ње саме“ почетком двадесетих година није била ништа друго него опис стања које је нашао у заумном језику Велимира Хлебњикова. У студији о Хлебњикову из 1921. године поезију одређује као „исказ усмерен на израз“, дакле као укидање предметног значења и увођење у чисто вербално догађање. Тамо где је све усмерено на знакове, на сам чин њиховога уланчавања у поруку, знакови постају сами по себи видљиви: уводе се у средиште пажње. Стога, ако је тачно да је семиотика долазила споља, из лингвистике као суседне научне дисциплине, тачно је и то да је с друге стране подстицаје добијала из самог песништва: да је, дакле, долазила изнутра.

Проучаваоци модерне поезије већ су као њену општу особину истакли померање односа између знакова и предмета: као да се они први одмичу од ових других, у онима првим тешко препознајемо ове друге, нисмо сигурни да на њих упућују. Нигде се то тако добро не осећа као у песмама које се опира нашем читању, у чији смисао тешко проничемо и које обично називамо херметичким. Појам херметичког могли бисмо одредити као сваки опис код ког нам не полази за руком да у међусобно повезаним знаковима препознамо неко (нама разумљиво) стање међусобно повезаних предмета на које ти знакови упућују. Тако је херметичка песма према нама окренута непрозирном знаковном страном. Знаковност је постала замућено стакло кроз које се не види, али је зато оно само видљиво. Ова се појава кратко може назвати увећаном мером семиотичности. Она се, тако рећи, у ваздуху осећала, и чекала је да буде објашњена.

Померање односа између знакова и предмета може се непосредно пратити у трансформацији описа коју песници предузимају током рада. Они за које сматрамо да су збиља писали херметичку поезију, а у верзијама су оставили јачег трага о своме раду, свакако су најзанимљивији. Међу српским песницима у том смислу нема занимљивијег од Момчила Настасијевића, а међу његовим песмама нема прикладнијих од лирског круга „Речи у камену“. Таман је, тежак је за разумевање опис који садрже, рецимо, почетни стихови из треће песме:

То тма кад мува пауку,
преситости је
огладнети за глађу.

Али кад се вратимо на трансформације (на три сачуване верзије) које су до овог описа довеле, пред нашим се очима одвија оно што смо пре тога имали као увиђено:



Гладних тма да преситих мало,
Преситости тек љута глад.



Гладних јер шака преситих,
Тек ту је љута глад.
Тма мува шака паука:
Неситих тек љута глад.

Људска незајажљивост, преситост первертирана у глад што се увећава до рђаве бесконачности, заправо подразумева сасвим конкретну полазну слику о мноштву сиромаша (гладних) које уништава шака богаташа (преситост). То је, разуме се, слика из песнички демонизованог града. Поред осталог, на крају су место људи дошле, из језичког фразеологизма, муве и паука. Песник је – као што се у примерима види а што сада нећемо ближе анализирати – постепено померао односе на више планова, нарочито у језику, све до тренутка кад се већ тешко успоставља веза између слике и насликаног.

Померање од јасног ка све тамнијем, од лакше ка све теже разумљивом, не може се објаснити само настојањем модерних песника да говоре у наговештајима; наговештајима који, бар код неких од њих, воде у све дубље пројектовање песничких слика. Постоји, наиме, и напоредна тежња, која се у „Речима у камену“ јасно разазнаје: да се од приказивања песничког предмета пређе на његово појачано моделовање. Заиста Настасијевић није при-

казао град који бисмо лако могли препознати, него је начинио модел градског живота. Потискује се оно што нам је непосредно дато и видљиво, да би у први план избило оно невидљиво, што тек посредно схватамо. Сваки модел, уосталом, служи као посредник који нам невидљиво чини видљивим и одсутно присутним ($\rightarrow$ *модел*). Ово обртање изазвало је неспоразуме у књижевности: читање је наилазило на препреке које су у почетку изгледале несавладиве. Довољно је сетити се с каквим су напором и недоумицама у почетку читане приповетке и романи Франца Кафке, што би се уједно могло узети као најпознатији, а можда и најбољи пример.

Кад у књижевности настану дубље промене, оне постепено мењају и читалачке навике. А преношење тежишта са приказивања на моделовање важна је промена, поред осталог, и зато што потискује оне субјективне и емоционалне садржаје који су по традицији везивани за књижевност, нарочито за лирику. Али, као што музика не приказује емоције, а може их изазивати, тако и изразито модерна лирика не изражава емоције, него их као и остале садржаје може (а не мора) укључити у књижевно моделовање. Ниједна књижевна теорија није нас, колико семотика, припремила да ову промену појаснимо. Она, уосталом, знаковни систем не одређује само као комуникациони него у исти мах и као моделативни. Моделативност су најпотпуније описали руски аутори окупљени око семиотичког центра у Тартуу, од 1964. године под руководством Јурија Лотмана. Знаковни системи, који чине људску културу, међусобно се разликују и по степену моделативне моћи. Књижевни и у том погледу има посебно место, јер он не само да претпоставља него и непосредно у себе укључује још један (и то најјважнији) знаковни систем – природнојезички. Односи између њих веома су сложени и улазе у само језгро књижевне семиотике.

Могло би се рећи да је однос између књижевног и језичког знака, као и књижевног и језичког текста, почетно и завршно питање књижевне семиотике ($\rightarrow$ *семиотика*, $\rightarrow$ *знак*, $\rightarrow$ *текст*). Оно иде у ред отворених питања која има свака научна дисциплина: од почетка се решава, да никад не буде потпуно решено.

При томе се семиотика не ослања само на лингвистику, нит лингвистика само на њу. Штавише, постоји група научних дисциплина на које се она или као на суседне ослања или се с њима преплиће или се оне у њој сустижу. Зависи од становишта са ког их посматрамо. Тако се, на пример, без помоћи теорије моделовања не би могла лако пронаћи мерила за одређивање моделативне моћи. А та је теорија врло далеко од књижевности: апстрактна је и припада групи математичких дисциплина. Покоји њен термин и покоја аналитичка процедура, чим се уведу у проучавање књижевности, не могу а да не изазову недоумицу. Прва помисао је да то води математизацији науке о књижевности.

О математизацији као пожељној или, напротив, некорисној водиле су се оштре полемике нарочито шездесетих година. Али се очекивања ни једне ни друге стране нису обистинила. Јер семиотика није имала користи од простог преузимања метода и термина, него само онда кад су они поседовали извесну хеуристичку вредност за проучавање књижевности. Пример теорије моделовања коју је Михаило Петровић тридесетих година формулисао као феноменолошко пресликавање (*Фенеменолошко пресликавање*, 1933) двојако је занимљив. Прво зато што се није ишло из књижевности ка математици, него из математике ка књижевности. А онда, и нарочито, зато што се помоћу феноменолошког пресликавања може помало неочекивано поставити доња и горња граница књижевности: доња у односу на језик и горња у односу на науку ($\rightarrow$ *модел*).

Није случајно што је Петровић моделовање (пресликавање) налазио у тропима, а не у обичним речима. Јер су тропи посебна врста удвојених знакова: са два значења и са укрштавањем двеју стварних или замисливих речи, што се може описати као асиметрична веза између њихових ознака и означених ($\rightarrow$ *знак*). Ако обичне речи назовемо првостепеним, тропи ће бити другостепени знакови. То је тачно она граница од које семиотика полази кад језик назива првостепеним а књижевност другостепеним знаковним системом. Математичка теорија је, очигледно, водила у истом правцу којим ће кренути и семиотика. И то није једини, него један између више примера који се могу навести и који дају

добре разлоге да се говори о извесној сагласности/напоредности научног интересовања у различитим, понекад чак веома удаљеним дисциплинама. Ако разне уметности у двадесетом веку имају међусобно упоредљив развој, имају га исто тако и научне дисциплине. На апстрактној, епистемолошкој равни (→ *метајезик*) говори се о новој научној слици света. Општа и књижевна семиотика, кратко речено, узимају учешћа у тој слици.

Наука о књижевности, као што је познато, образована је у прошлом веку на темељу природнонаучног позитивизма. У новоме веку она је морала добити и нове темеље. Тешко је нешто одређеније о њима рећи без посебнога, ширег разматрања. Али се за књижевну семиотику може кратко казати да се у томе добрим делом, и бар у први мах, ослањала на кибернетику као најопштију теорију о комуникационим системима (→ *кибернетика*). У кибернетици је, како је то објаснио њен оснивач Норберт Винер, детерминизам из старе научне слике света замењен пробабилношћу из нове. Тако је, у ствари, на вероватноћи заснована теорија о преношењу обавештења (информације). А пошто је вероватноћа израчунљива у сваком затвореноме систему, мерењу је подвргнута и количина послатог као и примљеног обавештења. Тиме је заправо најкраће описана епистемолошка основица из које је израсла још једна семиотици блиска научна дисциплина → *теорија информације*. Она се с њом узајамно укључује.

Кибернетика и теорија информације омогућиле су семиотици да своје термине самери с једним универзализованим научним метајезиком, а своје аналитичке поступке с општим поступцима за добијање проверљивих и међусобно упоредљивих (комензурабилних) сазнања. Управо то и чини оно егзактно језгро које је, с правом или не, давало повода критичарима да упуте прекоре семиотичким радовима због претераног сцијентизма. Границе које се постављају научном сазнању, и на које се мора рачунати, нарочито су се оштро осетиле при опису и мерењу обавештења садржаног у књижевном тексту. Јер књижевни текст не садржи само једну, него више врста обавештења (информације). Оне су постепено откриване и разлучиване у све сложенијој

семиотичкој анализи. Оно што се о њима зна вероватно је мање од онога што ће се тек сазнати. Штавише, класа књижевних текстова није хомогена ни према врстама обавештења које носе. У целини узевши, њихова информативна страна (другачије би се могло рећи њихова семантика) својом сложености и особитошћу прелази границе које је поставила теорија информације.

Посматрана са уже и више техничке стране, теорија информације је од почетка тежила пре да одреди количину него природу обавештења. Стога је она истраживачеву пажњу у говорном низу поглавито усмеравала на меру предвидљивости са којом се из речника бирају и према граматици уланчавају језичке јединице. Што је предвидљивост мања, обавештење је веће, већа је количина информације. Старо и познато није информативно, него само ново и непознато. Према томе, устаљени говорни низови, све врсте фразеологизама, говорних клишеа и општих места били би празни, неинформативни. То међутим противречи очигледно великој улози коју су у усменом песништву имале формуле, а топица у средњовековној књижевности. Јер кад би заиста били празни од сваког значења, лишени сваке информативности, неминовно би ишчезли као излишни, а ми знамо да у композицији усмених и старих текстова добијају, напротив, кључна места (→ *текст*). Очигледно је да врста обавештења коју носе измиче мерилима потеклим из једне, у основи, математичке дисциплине.

Занимљиво је да је – паралелно са односом према клишеима и општим местима – такође супротан и однос према новини и оригиналности. Док је у модерној књижевности трагање за новим и оригиналним готово сасвим преотело маха (Бодлерови стихови делују као гесло: „Напред у амбис, у Рај ил' Пакао, шта мари!/да на дну Непознатог нађемо нешто *ново!*“), дотле се у усменој и средњовековној књижевности, напротив, тежи враћању на старо, као и потврђивању у општем и колективном. Различита својства и врсте обавештења које књижевни текстови садрже долазе од типа или, према семиотичкој терминологији, модела културе: у овом случају од модела усмене, средњовековне и нововековне културе. Кад описује однос између књижевних тек-

стова и културе, књижевна семиотика прелази у семиотику културе, и обрнуто. Семиотика истиче као основну одлику културе њен полиглотизам: култура говори на разним знаковним системима уметности, науке, религије или, рецимо, митологије, који се иначе налазе у корелативној функционалној вези. Дубоке промене у култури двадесетог века (између осталог, појава сасвим нових уметности и научних дисциплина) свакако су учиниле видљивијим разлике које улазе у њен полиглотизам. Семиотика је и по томе везана за наш век. И за њега је карактеристична.

КЊИЖЕВНО ДЕЛО КАО КОМУНИКАТ О НАЈНОВИЈОЈ ПАРАДИГМИ У НАУЦИ О КЊИЖЕВНОСТИ

*Свет је текст, а текст осмишљено
саопштавање света. Претварајући
живот у текст, човек уноси збивања
у наше колективно памћење.*

Јуриј Лотман

МИСЛИ КОЈЕ НАВОДИМ као мото овим излагањима узете су из Лотманових *Предавања о типологији културе* (Тарту 1970). Наишавши на њих осетио сам да су блиске садржају мојих настојања да одредим објект своје научне дисциплине. А говорити о методолошком тренутку у проучавању књижевности као да намеће потребу да се претходно фиксира шта је заправо књижевност. Готово је толико разних дефиниција колико и покушаја да се дефинише. Сартр је 1946. једном свом есеју дао наслов *Qu'est ce que la littérature?*, но ни он, знаменити филозоф, није успео да одговори на ово питање. Додуше, изгледа да је сваки велики писац или песник рекао понешто значајно у вези с тиме. Гете, на пример, говорио је свом биографу Екерману: „Литература је фрагменат фрагмената; само понајмање од свега што се догодило и што се говорило човек је стигао да запише, па и од онога што се записало само је понајмање остало сачувано“.

Застајем за тренутак, јер литература није само оно што је записано словима, већ је на много хиљада година пре писане књижевности постојала усмена, орална књижевност. Питао сам се често да ли је почетак писане књижевности заправо у оним првим литерарним споменицима о којима нам говоре историје

књижевности. Нису ли већ најранији цртежи на зидовима пећина, првих људских насеобина, уједно и одређен систем знакова, текст који говори и приповеда, било као савет ловцу, као славење натприродног бића, као бајање, као клетва?

Такођер, да ли је оправдано књижевност свести само на фрагментарну улогу у историји људског рода? Додуше, док живот у својој незахватљивој целовитости непрекидно протиче, књижевник из токова најразличитијих догађања може само понешто узети, нешто можда посве случајно и у првом тренутку још умногоме нејасно, но одабирајући и састављајући, он случајном и нејасном подарује смисао. У овом даривању смисла заправо и јесте разлика између књижевности и света непосредних појава око нас. Најобичнија реченица – на пример „киша пада“ – у обичном разговору исказ без трајања јер ће киша ваљда ускоро престати да пада – стављен на почетак неког романа једном за свагда фиксира постојање одређеног света, у коме је падала киша и у коме су неки људи доживљавали своје судбине. Ипак, ова реченица узета је из света животног искуства, па су оба света, свет живота са свим својим појавама и свет књижевности узајамно нераздвојно везани. Увек ће стварност на неки начин бити садржана у књижевности. Но уколико је књижевност на овај начин можда заиста само фрагмент, како Гете каже, она је ипак тоталитет нашег знања и, поврх тога, у игри уобразиље, фантазије, литература успева да превазиђе границе верифициране и етаблиране стварности ухватљивих појмова. Фрагменат стварног познавања света био би, значи, у том случају, обogaћен фантазијом, обухватнији од тоталитета реалног света.

Отуда и мој покушај дефиниције књижевности. Она би по томе била све што је човечанство прикупило и успело да сачува од знања, све што је доживело у радости и у страдању, све за чим је чезнуло и чему се надало, све искуство спољашње и унутрашње, а то значи и све оно што је произишло из игре фантазије, што је измакло реалном свету, но све оно стваралачки обликовано кроз медиј језика и са наменом да све ово неки читалац или слушаалац вреднује и да о томе пресуди. Чињеница да су се у међувремену помериле границе између такозване лепе и не-лепе

књижевности или тривијалне литературе, да је нестало баријера између фиктивности и не-фиктивности и да, на пример, и репортажа може равноправно опстати уз лирику, епику и драму, да је оригиналан рачун из радионице за оправку аутомобила неизмењен ушао недавно у антологију савремене светске поезије, да се, под упливом пре свега масовних медија, функција књижевности битно изменила, да се данас, на пример, и авербалан позоришни комад у коме се ништа не говори, такођер убраја у литературу – све оно, чини ми се, не може ништа да измени од овакве дефиниције књижевности и као свеколиког људског искуства и као посебног вида уметности.

Но проблем како прићи овом феномену можда и није толико у његовим безграничним димензијама колико у двојству да је литература и живот и уметност, и објективно знање и субјективни доживљај, те да и онај који жели научно да приступи не може искључити субјективни суд. Отуда не без разлога она скептичност: Ко се бави науком о књижевности нешто мора да промаши – или науку или књижевност. Но како науку, латински *scientia*, грчки *epistémē*, у овом случају одвојити од свог субјективног мишљења, што се латински зове *opinio*, од онога што се сматра да је тачно, а што се латински каже *doxa*. Зато се на англосаксонском подручју уопште и не говоре о некој *science of literature*, о некој егзактној науци, већ о суђењу и оцењивању, о *literary criticism*. А Немци и народи који су своју науку о књижевности развијали под немачким утицајем покушавали су да овај проблем превладају на тај начин што су строго одвајали књижевну критику од науке о књижевности. Инсистирајући на дистанци од 50 година, испод које не би никако требало ићи, желели су да сачувају науку о књижевности од сваке евентуалне мезалијансе са књижевним критичарима.

Међутим, питање је постало сложено и из другог разлога, а ово се односило и још увек односи и на друге друштвене науке. Наиме, општа теорија наука, *Wissenschaftstheorie* како је зову Немци, почела је основним појмовима сваке науке – појму објективности и појму вредности – да одређује нове садржаје проверавајући класични концепт науке, који води уназад до Платона и

Аристотела, и то из перспективе нових, релативистичких позиција. Нема једном за свагда постојеће непроменљиве објективности, нема за увек датих вредности. И објективност и вредност мењају се током времена. Зато и оно што сматрамо као „праву науку“ може једино у овом нашем тренутку и за овај наш тренутак да полаже право на то и да рачуна с тиме да ће у свакој компетентно и рационално вођеној дискусији наићи на потврду.

У овоме, свакако, ваља потражити разлог што управо сада као да се артикулише нова парадигма у науци о књижевности. Напомињем да се у овом случају под парадигмом ваља разумети онај скуп начела којима се у некој научној дисциплини приступа проучавању њеног предмета, што би уједно имало да значи откривању истине. Опште узев, дуго се веровало да се праволинијски приближавамо истини (у садашњој филозофији, на пример, овакво схватање заступа и онакав истакнути мислилац какав је Карл Попер и оно и почива у његовој поставци у отвореном друштву), па би свака нова парадигма уједно значила корак ближе овој истини. Но постоји данас и мишљење да нам се ово само чини и да са сваком новом парадигмом заправо само кружимо око истине, на одстојању можда ништа мањем него што је ово чинила претходна парадигма.¹

Ваља се подсетити да се посматрање књижевности развило као посебна научна дисциплина тек последњих деценија XIX века. Дотле је такозвана историјска школа на развој књижевности гледала као на део опште историје, а на песнике и писце као на сапутнике у времену појединих владара, па је и ближе разматрање књижевних дела препустила исључиво анализи филолога. А новонастала дисциплина налазила се под општеважећим знаком позитивистичке парадигме. Ово је значило упражњавање науке сушних чињеница, заснованих пре свега на тачном познавању извора и библиографике. Угледајући се понајвише на природне

¹ Ово мишљење заступа Томас С. Кух (The Structure of Scientific Revolutions. Chicago-London 1966, s. X-XI). Ипак, не може престати наше веровање да ћемо променом парадигме, новом парадигмом, стићи до нових сазнања. У сваком случају, постоји историјски развој парадигми: догматска, класична и историцистичка парадигма.

науке, она се стриктно држала неминовне каузалности свих појава и с позивом на Иполита Тена захтевала да се превасходно испитују три аспекта стваралачке личности *race – milieu – moment*, порекло, средина и тренутак њеног појављивања, а што је затим водећи немачки позитивист Вилхелм Шерер формулисао као *Erebrtes – Elerlertes – Erlbtes*, што је писац примио у духовно наслеђе, што је учењем стекао и што је доживео.

Из видокурга ових питања пишчево дело се минуциозном анализом рашчлањавало на своје саставне честице и при томе разбијало његово јединство на два основна саставна елемента, на садржину и на форму. Па су се у овом смислу и писале историје књижевности сведене првенствено на излагање садржаја, грађе и мотива, и на механичко испитивање утицаја. Позитивистички засновна историја књижевности није била у стању да нам изнесе целовит приказ, целовит дојам неког знатнијег песничког дела. А најслабија страна позитивизма почивала је свакако у естетским поставкама судова које је изрицао. Полазећи у духу идеалистичке филозофије од апсолутних вредносних мерила лепог, доброг и истинитог, није био у стању да ова мерила релативира у односу на дато дело, већ је, расписавући се у налажењу чињеница, заправо мимоишао дело. Често се, на пример, у вези с тиме помиње онај рад у ормару који се налазио у власништву неке Лујзе Рау, несрећне веренице песника романтичарске школе Едуарда Мерибеа. Откривши кроз које је све руке прошао, аутор га на крају налази у подруму неког трговца старим намештајем, и расправа је на овај начин с успехом приведена одговору на постављено питање. Данас се наравно питамо: А какве везе овај ормар има са литературом?

Све ово учинило је да се данас полемичким или ироничним тоном говори о позитивизму у науци о књижевности, да се овај метод понекад сматра потпуном заблудом или странпутицом у књижевноисторијском раду. Но с тиме се не би требало у потпуности сложити. Јер управо је позитивизам омогућио озбиљан даљи развитак науке о књижевности, и то на тај начин што је, узимајући као узор егзактност природних наука, сакупио мноштво

поуздане грађе, без које никакав научни књижевноисторијски или књижевнотеоријски рад није могућ.

Управо против оваквог позитивистичког гомилања чињеница које је било захватило све науке, као опозиција се почетком нашег столећа почела конституисати нова парадигма. Она је произишла, пре свега, из Хусерлове разраде феноменологије. Не занима ме свет као такав, онај материјални свет, говорио је Хусерл у својим *Логичким истраживањима*, већ једино свет онакав какав се ствара у мојој свести. Отуда и основни захтев који Хусерлова феноменологија поставља пред све науке: „Треба се вратити својим предметима!“

У посматрању књижевности овакав предмет могло је једино бити књижевно дело. Један од Хусерлових ученика, Роман Ингарден, систематски је изложио апаратуру за феноменолошки приступ у књижевности (*Књижевно уметничко дело*, 1930). Није књижевно уметничко дело она књига на полици наше библиотеке, већ је то онај естетски предмет који се конституише у нашој свести док књигу читамо. Уколико је у питању одиста уметничко дело, овај предмет у нашој свести конституисаће се складно, као полифонија, као сазвучје четири слоја: слоја звучања, слоја значења, слоја приказаних предметности – а то нису само приказани ликови и ствари већ и односи међу њима, осећаји љубави или љубоморе, на пример, мотиви за поступке и начини понашања, уопште радња у целини – и, као четврти слој, слој схематизованих аспеката; наиме оне асоцијације којима читалац по себи из свог фонда знања и из својих сећања употпуњује пишчево казивање у току лектире, јер у књижевном делу све је заправо дато једино у неколико аспеката, као скица, и до нас је да ове аспекте употпунимо и да, на пример, помињање искључиво имена неке девојке или боје њених очију доградимо до живог лика.

Уколико се, међутим, у процесу стварања ове полифоне хармоније у нама макар само неки детаљ испречи као неприкладан – уколико, рецимо, начин говорења неког лика није у складу са приказаном друштвеном средином – складност ће бити поремећена и овакво дело се заправо распада у нашој свести као уметничко дело.

Оваквом поставком да је могуће објективирати књижевно дело као естетски предмет, као предмет који у свакој реализацији остаје идентичан а који постоји мимо свог материјалног предмета, феноменолошка парадигма се супротставила како позитивистичком рашчлањавању дела на ситне честице тако и схватању да је оно, пре свега, пишчев доживљај а затим такођер, при сваком поновном читању, и потпуно независан читаочев доживљај. Ово схватање надовезивало се у фази измака позитивизма на његов захтев да треба проучити повезаност дела са пишчевим доживљајем и оно је познато под именом психологизам. У сваком случају, феноменолошка парадигма се веома оплођујуће одразила на развој науке о књижевности. Она се још пре него што је Ингарден фиксирао њену апаратуру понајпре осећа у настојањима руских формалиста, за које је, на пример, она полифона хармонија о којој говори Ингарден означена као оркестрировка. Ова парадигма је у великој мери још присутна у методу „close reading“ англоамеричког њукритисизма и у приступу „explication de textes“ код Француза, а поготову у многим интерпретативним поступцима код Немаца, пре свега код Волфганга Кајзера. Његово *Језичко уметничко дело*, 1948, заправо у потпуности следи Ингарденова указивања на слојевиту структуру књижевног дела. Отуда са пуно разлога можемо рећи да су уз помоћ овакве феноменолошке парадигме остварене извршне естетске анализе и да су откривене многе естетске тананости. Књижевно дело, за позитивисте пре свега споменик у развоју националне књижевности као овакав споменик још увек искључиво објект филолошких анализа, сада бива схваћено као уметничко дело, а наука о књижевности уједно и као део науке о уметности.

Но посматрајући дело искључиво као интенционалан предмет наше свести, као њену рефлексiju и отуда као посве аутономну творевину, издвојену из свих њених историјских и друштвених повезаности, феноменологија је многа питања оставила без одговора. Отуда у одређеном тренутку и толико снажан продор социологије у посматрање књижевности, слично превласти у своје време метода посматрања у духовноисторијским повезаностима. Но социологија је наука о друштву, а духовноисториј-

ски метод градио је своје синтезе извлачећи филозофски садржај из појединих дела, и макар оне биле у тесној вези са књижевношћу, ни социологија ни филозофија нису што је наука о књижевности, а ова наравно није ни искључиво естетика нити психологија, као што се није могла помирити с тиме да буде само део историје.

Отуда, ваљда, настојања у овом тренутку да се формира нова парадигма. У њеном средишту је виђење дела као резултата одређеног акта комуникације, као комуниката. Покушао бих да ово ближе објасним и чини ми се да би то могао најбоље да учиним уколико издвојим инспирације које су, очигледно, довеле до обликовања овакве парадигме. Пре свега, морало би бити речи о инспирацији која је потекла од домишљања феноменолошке апаратуре онакве какву је дао Ингарден. А затим биће да су присутне инспирације које је могла да даје лингвистика, наравно и структурализам, па онда кибернетика, а са њом, свакако, и семиотика. Но ваљало би, такођер, размислити о утицају новог тумачења херменеутике и ништа мање о одразу психоанализе у њеном постфројдовском развоју.

Пошао бих редом. У расправљању са феноменолошком парадигмом јавило се пре свега питање у вези са четвртим слојем естетског предмета у нашој свести, са слојем који читалац дограђује помоћу својих асоцијација. Ингарден је полазио од постојања константног, апсолутног читаоца. Наравно, овај није ни константан ни апсолутан. Он се историјски мења, заједно са њим ипак и естетски предмет у нашој свести, па овај заправо не може ни бити увек идентичан са сваком успелом конкретизациом. Све више се пажња почела сасређивати на читаоца и овај сада испада конституишући елеменат у протицању књижевности, равноправан са писцем и са делом. Јер писац пише за читаоца, овај је на неки начин присутан у делу, наиме присутно је оно што он жели у складу са својим естетским мерилима. А читалац је део шире читалачке публике, његова мерила су одраз њених мерила и њених очекивања. Отуда и термин „хоризонт очекивања“. Писац је израстао из овог хоризонта очекивања, а својим делом у стању је да помакне овај хоризонт, да га прошири. Из проширеног хори-

зонта, међутим, израстају нови писци. Литература, значи, одвија се као дијалектички процес и током овог процеса мењају се и естетска мерила, па и поетолошки системи у целини. На овој поставци заснована је пре свега теорија рецепције, коју заступа школа у Констанцу, а пре свега њен најзначајнији представник Ханс Роберт Јаус. Преко читаоца, значи, историјско посматрање поново је ушло у науку о књижевности, заправо некако на задња врата, и савладана је много помињана криза у науци о књижевности, изазвана управо услед њене неисторичности под утицајем феноменолошке парадигме.

Формирању нове парадигме, међутим, свакако је допринела и лингвистика. После другог светског рата она је доживела управо неслућен успон и међу друштвеним наукама постала је наука пар екселанс. Под њеним утицајем и у науци о књижевности почиње се размишљати о дијахронији и синхронији литерарних појава, о њиховом развоју и њиховој повезаности у хоризонталној временској равни. Лингвистички усмерена истраживања уродила су новим сазнањима о стилу и метафори. Но што је најважније, на књижевно дело се сада гледало као на текст и постављало се питање у чему је целовитост литерарног текста, његова кохерентност? Да ли је ова остварена захваљујући теми која повезује текст? За Енглеze је ова целовитост или организованост текста *connected speech*, за Француze *discours*, па је овај израз усвојен као нов термин. Испитивати дискурсе значило је истраживати на који начин аутор остварује целовитост текста. И још нешто: обављена је подела на текст усменог говора, на текст фиксиран усменим, оралним предањем и на писани или штампани текст. Но отуда су се отворили нови видови и за размишљања о реторици у односу на текст, у односу на дискурс који се уздиже изнад граматички коректне распоређености текста.

Ове лингвистичке инспирације тесно се испреплићу са онима које су потицале од структурализма. Знамо да је овај започео заправо са Сосировим лингвистичким радовима и да су ови зачеци преко фонолошких диференцијација А. Трубецкога продрли ускоро у сва подручја људског мишљења образујући посебан начин расуђивања. Не греше они који кажу да је фонологија у ху-

манистичким наукама одиграла исту улогу која је припала атомској физици у области природних наука. Не улазим, наравно, у многобројне модулације структуралистичке мисли у науци о књижевности. За наше размишљање најважније је да укажемо да се и књижевно дело поставља као структура, у коме је сваки део, свака микроструктура, оно што јесте управо захваљујући своме месту и својој функцији у целини књижевног дела као структуре. Ритам, рима, комбинације гласова издвојени из песме једино се теоријски могу уопштити; њихово право деловање могуће је уочити једино као микроструктуре унутар структуре одређене песме. Но свака микроструктура почива и у макроструктурама, које превазилазе структуру књижевног дела. Језик неког стиха припада уједно и језику онога доба када је песма испевана, а ово се односи и на ликове. Или цитати, на пример, такођер указују на то да су као микроструктуре у свом делу везане за структуре које прелазе границе дела, да су део неких ширих система, рецимо система образовања који у себи носи и усвајање одређених цитата.

А помињање система нас одводи у другу област, у кибернетику. Лотман своје дело *Структура уметничког текста*, 1968, закључује речима: „Може се са сигурношћу рећи да између свега што је људска рука створила, уметнички текст у највећој мери показује она својства која кибернетичара наводе да се бави живим ткивом.“ И књижевно дело је систем а не нешто случајно, оно се креће у ширим системима родова и покрета и у укупном систему литературе, а сваки од ових система почива уједно и у обухватнијим друштвеним системима. У тесној вези са теоријом система јесте и замисао о моделима. Модел значи поједностављење, упрошћавање система ради провере и нових испитивања. Наводим као пример Л. Голдмана, његово указивање на подударност књижевног жанра романа са грађанским друштвом у одређеној фази његовог развоја.

Све ове инспирације, очигледно, залазе једна у другу. Јер кибернетика као општа и интердисциплинарна теорија укључује већи број засебних дисциплина и њихових истраживачких метода. При томе мислим, пре свега, на семиотику. У посматрање

књижевности увели су је чешки структуралисти, а феноменологи, дефинишући књижевно дело као интенционалну творевину, интенционалношћу такођер обухватају свестан однос субјекта према неком знаку. А семиотика је теорија знаковних система. Но и уметнички процес је свакако знаковни процес. Основно питање које се при томе поставља јесте да ли је литерарни текст у целини знак или се састоји од више знакова који се групишу у знак вишег реда. Наравно, садржај знака зависи од многих чињеница. Залазак сунца, на пример, не морају сви схватити као знак за „романтичну меланхолију“. Проблем је свакако лакши уколико неки знак ваља заменити каквим еквивалентом у језичком облику.

Ово нас подједнако упућује како на теорију информација тако и на теорију комуникација. Ми их обе укључујемо у новонасталу парадигму, с тим што теорија информација дело види као систем организованих опажаја сврставајући мноштво и разноликост уметности у канале прихваћања, на пример у визуелни, слушни, тактилни или неки други, док теорија комуникација обухватајући комплексни процес настанка и рецепције књижевног дела, на свој начин уводи и историјску димензију. Јер, док теорија информација полази од истоветности кода, код теорије комуникација, због њене историјске димензије, ово не мора да је случај. Тешко да ћемо се ми, на пример, у потпуности моћи укључити у Молијеров код комуницирања.

Овим смо се већ знатно приближили новог парадигми, која књижевно дело види као комуникат. Но пре тога могли бисмо још да размислимо о две инспирације које такођер утичу на њено обликовање. Реч је о савременом схватању херменеутике и о постфројдовском развоју психоанализе. Херменеутика као учење о разумевању текста, за разлику од његове дескрипције, његовог описивања, значи издвојити из предмета посматрања неки смисао или подарити му смисао. Ханс Георг Гадамер као представник савременог схватања херменеутике, међутим, у свом делу *Истина и метод*, 1960, учи да је свако разумевање ограничено традицијом и апликацијом и да зато никада не можемо доћи до неке објективне, до неке апсолутне истине. Традиција је за

њега оно разумевање ствари које је одраз структура наше свести и које нам намеће извесне судове и предрасуде, с тим што се и ове структуре а заједно с њима и наши судови и наше предрасуде стално мењају. А апликација значи да се предмет никада у потпуности не открива посматрачу. Из ова два разлога, због традиције и апликације, и она велика разлика у разумевању дела у појединим епохама. Јер заједно са делом и појмови као уметност, историја, поглед на свет, израз, стил, симбол – који су, иначе, сваки за себе разумљив – у себи крију мноштво историјских разрешења.

А када је реч о присуству постфројдовске психоанализе, ваља имати на уму да је већ код француских структуралиста, у њиховом приступу књижевности, познатом као *Nouvelle critique*, у основи сусрет критичаре свести са пишчевом свешћу, па је дело на овај начин само медијум, нека врста катализатора читаачеве критичке имагинације. Р. Барт је, на пример, у овом смислу откривао архетип пишчевог јунака, посебно Расиновог; Ш. Морон је трагао за сликама које се увек изнова понављају у пишчевом делу, које га управо опседају (*métaphores obsédantes*); Ж. Ришар је покушавао нешто слично преко тематских анализа (по њему, сваки писац у свим својим делима заправо обрађује само једну тему); Ж. Пуле је заједно са Ж. Стробинским трагао за оним ситуацијама у којима се читаачева свест изједначује са пишчевом свешћу, док је Н. Фрај, амерички изданац француског структурализма, постао заправо репрезентативан у науци о књижевности за митолошку варијанту у схватању архетипских структура.

А француски постструктуралисти (Ц. Тодоров, Ж. Дерида, Ж. Лакан и Јулија Кристева) ова размишљања умногоме настављају окрећући се у пуној мери Фројду, расправљајући са њим и настављајући га, јер у тексту је присутна и психа ауторова. Треба извлачити нит по нит и пратити је до свог почетка у ауторовој души. Сартр је донекле на овај начин написао своју чувену биографију о Флоберу. Француски постструктуралисти, подстакнути Фројдом, стоје, наиме, на становишту да би било погрешно претпоставити да текст настаје док га аутор пише. Текст се фор-

мира већ знатно пре тога, као генотест у сфери оног сигнификантног материјала који почива у писцу. Овај материјал је, по свему судећи, још искључиво у нејасним сликама и представама, а процесом његовог предочавања управљају механизми из пшчеве подсвести. Генотекст се потом претвара у прве обресе језичког текста, у фенотекст, који још не мора поседовати целовитост значења коју би било могуће недвосмислено идентификовати. Француски постструктуралисти се у овом погледу донекле приближавају генеративној граматичи, која такођер сматра да се реченица формира негде у човековој дубини. Н. Чомски у овом смислу и разликује између компетенције и перформанце, између способности да се говори и реализације ове способности.

Све ово о чему смо говорили – интересовање за читаочеву свест која је довела до рехабилитације читаоца, отварање лингвистике према проблемима литерарног текста, структуралистичко виђење текста у контексту, обраћање кибернетици и уношење идеје о системима у размишљање о литерарним процесима, снажно присуство семиотике, поновно питање за психом стваралачког субјекта, за улогом и околине у социолошкој антропологији, значај рефлектирајуће социологије и разматрање односа са становишта теорије интеракција – неминовно је морало да прошири видике у науци о књижевности, да је заинтересује за нове истраживачке поступке и да је наведе да преиспита задатке свога рада. Резултат бисмо могли свести на то да наука о књижевности у овом тренутку литературу види као процес на линији писац – дело – публика, као комуникацију, продукцију и рецепцију, што уједно сматра и као три елемента естетске делатности, при чему је комуникација заправо *katharsis*, уживање у литератури, што уједно значи и укључивање књижевности у процес друштвених функција, а продукција би била *poiesis*, задовољење човекове потребе да производећи уметност нађе себи место у друштву, док је рецепција што и *aisthesis*, човеково уживање у ономе што је естетско и његово задовољство што је умео да препозна ово естетско. Аристотеловски појмови, значи, препознају се и обједињују се у оваквом схватању књижевне комуникације као комплексног процеса настајања и реципирања књи-

жевног дела. Ваља уочити сва преношења и све промене током овог процеса, све механизме који овај процес омогућују, поспешују или отежавају, но с друге стране и прате, на пример естетска мерила у својој променљивости.

Обиље литературе која о овим проблемима расправља, и то често на начин тешко схватљив, чини ми се да треба поделити на три комплекса, на литературу која у овом комуникацијском процесу поглед усмерава на аутора, на ону која размишља о делу у оваквој комуникацијској ситуацији и на ону која читаоца види као крајњу карику у непрекидној интеракцији. Када је реч о аутору, већ је он у комуникацији са многим делима других писаца и уопште са вредностима свога времена, његов стваралачки процес заправо је интеракција између његове индивидуалне свести и колективне свести. А када је реч о делу, напушта се идеја тоталитета текста, категорија целовитости и јединствености, и поставља се питање за празнинама у тексту, за његовом отвореношћу и неодређеношћу. Текст се осећа као изузетно слојевита и сложена човекова порука, и то у семиотичком значењу овог термина, с тим што се верује да се ова порука може открити из унутрашње организације текста, из функционалне међузависности чинилаца од најниже до највише равни текста. Но текст је, ипак, само медијум комуникативног акта, непроменљив као скуп забележених знакова а променљив као дело. Отуда Умберто Еко и говори о отвореном делу. Јер дело се мења у историји своје рецепције и свог деловања. А ово мењање се обавља у читаоцу, у читалачкој публици. Зато нису без разлога и они најновији покушаји који историју књижевности желе приказати као историју примања појединих дела.

Два сазнања се, међутим, при оваквом посматрању проблема постављају у први план: дијалогски карактер сваке комуникације – дијалогицитет, и мењање, алтерирање значења током комуникације – алтеритет. Дело није симбол који је аутор једном за свагда дао, оно укључује читаоца и присиљава га на дијалог, а поимање речи уопште и није монолошко већ дијалогско. Реч је редовно укрштавање, преклапање две или више позиција у смислу. Отуда у овом тренутку и толико интересовање за Бахтина,

који је управо овај проблем дијалогицитета унео у дискусију. Но дијалог не постоји искључиво на релацији читалац-текст, већ је дијалог присутан и у процесу настајања књижевног дела, и то као дијалог између пишчеве индивидуалне свести и оне колективне свести која га окружује, а дијалог се уноси и у текст као посредан или непосредан разговор, цитирањем или указивањем на појмове и представе који су заједничка својина и пишчева и читаочева. Но овим поново додирујемо проблем алтеритета. Већ савременици пишчеви нису у овом случају као читаоци морали да подразумевају исто што и аутор. Дело представља променљиву, функционалну величину, међутим, и по томе што оно зависи од сврхе и места које добија и заузима у разним културама и језичким подручјима, па и током развоја исте културе зато што се њен код мења.

После свих ових указивања могао бих закључити да је садашњи методолошки тренутак у науци о књижевности заиста изузетно богат трагањима и сазнањима, која се огледају у формирању нове парадигме. Но морамо бити свесни и опасности коју ова нова парадигма носи у себи. Испитујући књижевно дело као комуникативни акт поновно смо изложени искушењу да од текста, од дела скренемо у друга подручја и да науку о књижевности потчинимо другим циљевима, што је у прошлости и већ био случај. Ову опасност, чини ми се, најбоље ћемо избећи ако наш приступ одредимо на начин да предност увек дамо тексту као књижевном делу и да отуда идемо по комуникацијским линијама до писца и до читаоца. Јер, како Лотман каже, свет је текст, а текст осмишљено саопштавање света. Лепота наше науке, науке о књижевности можда је управо у томе што нас преко текста више него ма која друга наука води до најобухватнијег сазнања о свету, похрањеног у колективном памћењу књижевности.

АСПЕКТИ КЊИЖЕВНОГ ДЕЛА

Још од класициста остала нам је подела књижевног дела на садржину и форму; по њиховој формули уметничко дело је значајна садржина у лепој форми. Додуше, позивајући писце на подражавање природи путем угледања на класичне песнике, класицисти су и нехотице признавали да је уметничко дело шире од ове њихове формула; ма колико да су давали ограничена и крута правила и упутства за начине тог подражавања, сам појам подражавања живота упућивао је на нешто целовитије и шире: треба настојати да књижевно дело „личи“ на живот, који је, чак и у оквирима погледа на свет и осећања света феудалног човека, представљао нешто много интегралније, дубље и дијалектичније од њиховог пасивистичког и механичког дељења уметности на садржину и форму. Отуда је престрого када се класицистичка теорија уметности и лепоте у целини одбацује као погрешна; напротив, класицисти су јасно, мада и недовољно продубљено, указивали на повезаност књижевности са животом и уметничке лепоте са животном истинитошћу. Бити веран животу, и то животу у његовим најизразитијим манифестацијама (лепо, узвишено, трагично и комично) – тај захтев, ма како круто формулисани начини да се он постигне, – указивао је на најдубљу условљеност поезије и уметности човековим деловањем у животу и моделирањем самог човека у том деловању. Али када су тај радни постулат уметничког стварања хтели да сведу на неке чврсте и одређене теоријске поставке, класицисти су, немоћни да сагледају дубље суштину тога стварања и његовог производа – уметничког дела, раздвојили то дело на форму и садржину.

Романтичари су пошли корак даље, и то су направили значајан корак напред. Разрађујући Гетеово схватање уметности као симболичке делатности, а уметничког дела као симбола, они су дошли до врло крупних сазнања о природи књижевног уметничког дела: то дело не означава и не копира живот, оно само јесте живот. „Видите, господине, – говори стари сликар своме млађем сабрату у једној проповеци халуцинантног Е.Т.А. Хофмана, – мени би било врло жао ако бисте хтели да силом пронађете у моме делу било какву алегорију. Алегоријске слике праве само слабићи и богаљи; моја слика не треба да значи, већ да буде“. Новалис, а за њим Е. А. По, разрађивали су у складу с таквим схватањем своју теорију о једнакости језика у поетској употреби са математиком: и у поезији и у математици ради се о симболима – знацима који јесу оно што означавају и који изграђују свој аутономни и универзални свет. На тај начин стављен је знак једнакости између форме и садржине: форма је садржина и садржина је форма, разуме се, све то на једном метафизичком плану романтичарско-фихтеовске филозофске концепције. Ако су По и Бодлер окренули дотадашњи редослед тога односа: није форма резултат садржаја, него је садржај резултат форме, тиме у ствари није био негиран постулат о њиховом јединству, ма колико изгледало да код Бодлера имамо апсолутизовање форме. Јер форма, по њему, у ствари је најидеалнија садржина: то је спас у катарзи бола кроз преображај високоуметнички организоване речи. Уметничка језичка форма тако функцију метафизичког спасавања човековог; идеална и спекулативна романтичарска иронија претворила се код њега у мистично-католичко „узнесење“. Међутим, ако се и када се ова врло дијалектична формула о јединству садржине и форме ослободи ових мистичних, вануметничких спекулација, она може пружити могућности за даљу успешну разраду.

Додуше, и та разрада наилази на тешкоће своје врсте и ставља теоретичаре пред нове проблеме и на не мале муке. Добро, форма је једнака садржини, али ако је тако, зашто и даље задржавати два термина за један те исти појам? А ако су то ипак две ствари, или два вида једне исте ствари, онда, опет: шта је форма,

а шта садржина? И да ли се под тим терминима не крију можда двозначни и трозначни појмови, да ли у уметничком делу имамо више форми и више садржина? Те тешкоће довеле су до даљих развијања ове основне тезе: неки су почели разликовати унутрашњу од спољашње форме, други – садржај од грађе, трећи говоре о „живој форми“ или „покретној структури“, а четврти о делу као „организму“ и о „органиченој“ структури дела. У задњих двадесетак година јавило се неколико врло интересантних схема и типологија систематике елемената уметничког књижевног дела (J. Petersen, R. Wellek i A. Warren, W. Kayser, M. Wehrli) од којих је најубедљивија она коју је изложио Кајзер у своме универзитетском уџбенику **Језичко уметничко дело**. Цео материјал проучавања књижевног дела подељен је ту на два круга: **аналитички** и **синтетички**, између којих је уметнут међукруг о формама излагања (приказивања) лирике, драме и епике. Аналитички круг обухвата ова питања: 1. садржину (der Inhalt, што би означавало тему, фабулу и мотиве), 2. версификацију (метар), 3. језичке форме (гласове, слој речи, реторичке фигуре, уобичајени пред речи, синтаксичке облике, изнадреченичке облике) и 4. композицију (структурну изградњу лирике, драме и епике). Синтетички круг својим одељцима одговара одељцима аналитичког круга: 1. садржина (der Gehalt, у смислу идејног значења дела, али не као израза неког пищевог става или идеје, већ као схватања и осећања света који је у делу оживљен), 2. ритам, 3. стил (као стил дела, а не ако израз пищеве личности), 4. књижевни родови (као уметничке структуре). За ову поделу важно је упозорење које аутор даје скоро у свакој глави и одељку, од почетка до краја књиге: цела та подела и сви ти слојеви само су последица научне потребе за анализом и синтезом; иначе, књижевно дело се појављује пред нама у свој својој целовитости и сложености, и најбоље је оно проучавање које што **синтетичније** обухвата све те елементе уједно и које што **динамичкије** прати и открива његову целовиту структуру. На тај начин Кајзер стално истиче да је свака наука о књижевности изложена хиљадама опасности од једностраног и парцијалног посматрања и од аналитичког умртвљивања дела, те самим тим и нехотице наводи чи-

таоца на стару Крочеову тезу, коју иначе он оспорава: да се интуитивно стварано књижевно дело интуитивно и доживљава и да књижевна критика никада неће моћи да изгради толико fine ин-струменте за испитивање да њима не повреди fino ткиво уметничке грађе.

Међутим, ма колико оваква крочеанска теза имала своје релативно оправдање и ма колико релативно била истинита, – јер судити о књижевном делу или тумачити га значи поново га остваривати, али рационално-логичким средствима и поступком, – та теза би у ствари враћала књижевну критику на импровизације импресионистичке критике. Модерна наука о књижевности, уколико је хтела да остане науком, није се могла задовољити таквим ставом, који је у ствари значао избегавање проблема и његовог решавања.

Ако се тумачење књижевног дела препусти само импровизацији и талентованости интерпретатора, онда се наука о књижевности одриче било каквог методолошког разрађеног поступка у проучавању, а самим тим – и права да се назива науком или да претендује на то име. И ма колико се излагала опасности да фини материју уметничког књижевног дела стави опет на Прокрустову постељу неке обновљене класицистичке поетике и реторике, новија наука о књижевности је прегла да у себи споји и поезију и књижевну критику, тј. да буде што је могуће више иманентна књижевном делу не престајући да буде и научна. Плод таквих настојања и таквих испитивања било је и оно што је Макс Верли назвао аспектима књижевног дела.

Под аспектима књижевног дела треба разумети оно што се раније називало деловима, или елементима, или слојевима књижевног дела, али што је већ самим својим називом више истицало издвојеност и посебност сваког таквог дела него што је указивало на његову повезаност са целином. Називом „аспекти“ хоће се да истакне то да су ти „слојеви“ само видови целине и да их треба посматрати увек у њиховој функционалној повезаности са осталим видовима целине. Ако узмемо, на пример, да је тема дела један од његових могућих аспеката, онда из ње не можемо изводити никакав закључак без њене корелације са свим осталим

аспектима и са целином дела. Тема добија своју важност и значај из уметничког идејног склада који постоји између ње и свих осталих аспеката дела. Велика уметничка дела су она која сваку тему уздигну на ниво великих људских и друштвених збивања, а „велика“ људска и друштвена збивања остаће у уметничкој обради таквима само ако су обрађена високо уметнички. Тему „рата и мира“ обрађивали су многи писци; најзначајнија нам изгледа та тема свакако у Толстојевом **Рату и миру**.

Број, класификовање и редослед аспеката књижевног дела код разних аутора су различити (код Велека и Ворена – седам; код Петерсена – седам слојева, при чему се сваки слој посматра из десет аспеката, с гледишта грађе, аутора и форме; код Кајзера – четири аспекта по парној схеми; код Верлија – три аспекта), али основна оријентација код свих је слична и креће се у смислу који смо горе изложили. Међутим, практична разрада те оријентације још ни издалека није дефинитивно завршена. Јер, поједини од тих аспеката, ако не и сви, могу се посматрати бар у два или у три плана, при чему се ти двоструки или троструки планови не могу увек свести на један заједнички однос: садржина – форма, или: грађа – смисао, или: дело – аутор. Узмимо, на пример, аспект језика, управо, прецизније речено, аспект језичке материје или материјала. Верли види аспекте књижевног дела управо и само са становишта језика: аспект звукова, аспект речи и аспект реченице, сматрајући да се антрополошко начело поделе на родове: тело, душа и ум (епика, лирика и драма) може спровести и у разликовању аспеката. Изгледа, међутим, да се та подела не може одржати. Аспект језика има у сваком од ових слојева бар три плана, који повећавају број тих аспеката од три на девет, а који опет не исцрпљују дело до краја. Јер, рецимо, аспект теме, или фабуле, или мотивације не може се извести ни из једног од свих тих аспеката језика, а с друге стране – аспект мисли или смисла, који у слоју језичке материје одговара реченици, никако се не може свести на аспект смисла дела, који резултира из свих аспеката и представља **изван** – или **над** – аспекатску категорију. Што се тиче аспекта језика, тројаки или троструки вид језичке материје треба тражити у свим његовим сло-

јевима: и у звуку, и у лексици, и у реченици, односно – мисли. Слој језичког звучања можемо посматрати као физичку појаву (висок или низак, светао или таман, продоран или туп звук), и као језички релевантне фонеме, и као носиоце симболистичких расположења; слој лексице такође се може тумачити у основном, у преносном (метафоричком или метонимијском) и у симболичком значењу речи; слој реченице или мисли исто тако може имати своју ритмичко-интонациону, своју смисаону и своју симболичку страну. Овакво или слично степеновање могли бисмо уочити и код осталих аспеката; зар аспект композиције не пружа могућности и за још већи број тих степена, или видова, или подаспеката: мотиви и мотивација, фабула, однос: писац-ликови-радња, итд.

На тај начин, подела и разврставање аспеката књижевног дела може варирати од теоретичара до теоретичара али основни смисао таквог посматрања је карактеристичан за модерно проучавање књижевности: оно хоће да буде што је могуће више интегрално не престајући да буде аналитичко. Циљ таквог проучавања је у томе да се, с једне стране, избегну једностраности ранијих критичких поступака, који су врло често испуштали из вида неке, понекад и врло значајне, аспекте, а сву пажњу концентрисали на неке друге; и с друге стране, да се разни елементи дела тумаче на оном нивоу и у оном слоју из кога се аспекта посматрају. Погрешно би било, на пример, елементе из аспекта језичког звучања бркати, речимо, с елементима из аспекта фабуле, сем ако они први немају неку посебну функционалну улогу у овој другој. И обрнуто, недопустиво је предвидети она фина сазвучја која постоје међу разним аспектима књижевног дела и оне сложене лабиринте који повезују наоко врло удаљене аспекте и све њих са центром или суштином дела: с његовом тоталном симболиком. У том погледу модерна наука о књижевности у свом методолошком поступку следи путеве модерне књижевности: као што ова ствара у „лабораторијама стиха“ и у „радионицама романа“, тако и наука открива механизме тог стварања и створених структура и сазнаје суштину њиховог значења.

О ЈЕЗИЧКОМ КОНСТИТУИСАЊУ КЊИЖЕВНОГ ТЕКСТА

Најопштије одређење текста, уметничког или неуметничког, гласи да је то свако правилима регулисано низање или комбиновање јединица неког знаковног система у времену или простору. Тако би текст музичкога дела био дат као комбиновање акустичких јединица у времену према правилима која музичка уметност подразумева, а текст сликарскога дела чини комбиновање визуелних јединица у простору према правилима приказивања тродимензионалних величина у равни. Пошто је свако књижевно дело дато на некоме природном људском језику, његов се текст најпре мора одредити као низ природнојезичких јединица које су уланчане по правилима језичкога система. Будући да се ове јединице могу појавити у писменој и усменој облику, оне се нижу или у просторној или у временској узастопности. Линеарно низање једна је од првих видљивих особина овога текста. Друга његова уочљива особина јесте дужина, за коју се може рећи да је у начелу неограничена. Уочљива је, мада нешто скривенија, још једна његова особина, од које заправо и започиње одређивање текста у ужем значењу: он не може бити мањи од једне реченице.

Кад се каже реченица, не узима се у обзир њена физички мерљива дужина, која иначе изузетно варира, него једино њена особина може служити непосредно у комуникацији, тј. тек помоћу ње можемо описивати оно што се налази изван језика самог. Ниједна од реченице мања јединица нема такву функцију. Али зато свака од њих има граматичку функцију, коју добија тако

што улази у састав веће граматичке јединице. Функцију је прецизно одредио француски лингвист Е. Бенвенист: језичка јединица не добија функцију на своме, него тек на наредноме, вишем језичкоме нивоу. Тако се фонеме међусобно разликују по дистинктивним обележјима, а то разликовање и јесте функција дистинктивних обележја. Међутим, фонема своју функцију добија тек у морфеми. Реченицу пак америчка дескриптивна лингвистика дефинише као „ону граматичку категорију која не улази у састав ниједне друге граматичке категорије“. Зато и не може имати граматичку функцију, а добија нову, комуникативну, интегришући се у већу јединицу. Пошто ова већа јединица није ништа друго него текст, јасно је зашто се може рећи да текст мора имати најмање једну реченицу, при чему број реченица није ограничен. Али лингвистици, која сразмерно лако и успешно описује реченицу, још није пошло за руком да одреди шта је то текст, какав је његов унутарњи састав, односно како се може а како се не може склопити. Другим речима: доступна јој је граматика реченице, није и граматика текста. Будући да је књижевни текст основна јединица којом се бави наука о књижевности, а она га не може одредити све док се не разјасни шта је уопште вербални текст, мора се поћи бар од неких претпоставки о томе зашто лингвистика још није успела да дефинише текст онако како дефинише реченицу и од ње ниже јединице.

За неуспех лингвистике износе се два реда разлога: према једним ауторима, тај се неуспех може објаснити тиме што је структурална лингвистика, почев од Сосира, систематски занемаривала говор; према другима, текст заправо прелази оквире научнога предмета лингвистике. Структурална лингвистика, као што је познато, полази од основне поделе на језик (кôд) и говор (порука): језик садржи коначан број инваријантних јединица којима природнојезички систем располаже, а у говору се те јединице реализују и у бесконачноме броју конкретних варијаната. Проучавање је усмерено на језик, а у њему није откривена већа инваријантна јединица од реченице. Има се у виду, разуме се, најапстрактнији реченични модел, који се дефинише ако свака и само она јединица која је склоплена према граматичким пра-

вилама а укључује моменат предикативности. Текст укључује моменат предикативности, али нам нису позната граматичка правила према којима се он може склопити и без чијег испуњења он не може бити текст. Лингвисти се деле на оне који верују да ће се таква правила једног дана открити, и на оне који у то не верују.

Још 20-тих година руски научник М. Бахтин изнео је мишљење да се лингвистика мора зауставити на реченици, а да јединицу која долази после ње треба да изучава посебна дисциплина која би се звала *металингвистика*. Независно од њега слично је мишљење касније износио Е. Бенвенист. Очигледно сагласан са оба мишљења, Р. Барт је предложио још један назив за нову дисциплину – *транслингвистика*. Међутим, не мисле тако многобројни заговорници новије лингвистичке поддисциплине која се најчешће зове *лингвистика текста* или *текстуална лингвистика*. У оквиру ове поддисциплине и лингвисти и теоретичари књижевности настоје да открију извесна општија правила или законитости по којима се склапа текст. Али и они сами у току две деценије предлажу различите термине за текст: дискурс, излагање, говорне творевине, говорни жанрови и сл. Терминолошко шаренило условљено је националним језицима и лингвистичким традицијама, али свакако и чињеницом да се још не зна са довољно сигурности какве је природе јединца којом се баве.

Са књижевне тачке гледишта може бити прихватљиво само оно што се у лингвистици поуздано зна, па се то знање може пројектовати на непознаницу која се зове вербални текст уопште, и посебно књижевни текст. А пошто је разјашњено како језичке јединице добијају своју функцију, унапред се могу одредити две особине текста већ на основу такође утврђене чињенице да реченица нема граматичку а има комуникативну функцију. Једна је од њих негативна, а друга је позитивна: текст ипак није граматичка јединица, што значи да га не можемо ваљано научно описати ако полазимо само од природнојезичког кода, и јесте јединица која настаје тек у процесу комуницирања. Другим речима, он није постојана јединица, него јединица коју човек сваки

пут поново твори кад употребљава природни језик. Употреба пак језика није замислива изван оне велике целине која се зове култура.

Став многобројних представника разних школа лингвистике текста био би углавном супротан. Али није случајно што се у њиховим радовима, хотимично или нехотично, текст готово редовно замишља у складу са представом коју имамо о писмено фиксираноме говорном низу. Јер у изворноме, нашем накнадном свешћу непосредованоме усменом облику, текст заправо и не постоји: он не настаје да би остао, него да би нестао. Сталне су језичке јединице закључно с реченицом, и оне се у конкретним својим реализацијама уланчавају тако што дају опис извеснога „комада стварности“ који слушаца сукцесивно прима онако како настаје, извлачи потребну информацију, а оно што се зове текст у истим се сукцесивним размацима разграђује. То није целина, будући да целина за нас постоји само ако је наша свест може у исти мах обухватити са свим њеним деловима. Текст је, према томе, само функционална и нестална величина. Он је свакако обавезан део у процесу слања и примања информације, али сам по себи не постоји. Да би пак постојао, мора бити накнадно, допунски организован. А управо му ту допунску организацију и даје писмена фиксација, коју ваља тумачити не као пуку замену акустичке супстанце визуелном супстанцом, него као примену једнога за природни језик новог и њему туђег кода.

С тачке гледишта семиотике културе, откриће писма је тек у другој реду техничко откриће, а у првом је реду откриће допунскога кода помоћу кога се природнојезички текст може изоловати из флукуалног општења и као графички „заустављена целина“ укључити у културу. И тек тада он постаје део културе као јединица која по себи садржи одређену количину информације. Очигледно је да култура после открића писма не располаже само природнојезичким системом као примарним комуникационим средством, него исто тако располаже и одређеним скупом писмено фиксираних текстова као значајним делом своје свеукупне меморије. Али и усмена култура, разуме се, зна за неке облике допунске организације изворнога вербалног текста. Она та-

кође поседује средства помоћу којих га изводи из првобитне флукуалности и преводи у засебну, по себи дату јединицу. Допунски кодови којима се служи усмена култура значајнији су утолико што је каснија култура, култура писма и књиге, наследила из ње основне врсте допуски организованих вербалних текстова, међу њима и књижевне, а исто тако и интуитивно знање о томе шта треба а шта не треба сматрати засебним текстовима.

Најзначајнији облик допунске организације текста усмена је култура дала у стиху. Стих и иначе улази у прворазредне творевине које нам је усмена култура уопште оставила у наслеђе. Његова је основна функција проистекла из његове велике мнемотехничке моћи, па се с много ваљаних разлога може поредити с каснијом улогом писма. И као што писмом фиксирани текст не подразумева један, него два кода, од којих је први изворан природнојезички, а други је накнадан графички, тако исто, само још разговетније, стих подразумева два различита кода: први је такође природнојезички, а други је музичко-ритмички. Музика је, по свему судећи, дала почетни и неопходан параметар за допуску организацију вербалнога текста. Захваљујући њему, у култури се успоставила засебна текстовна јединица која хијерархијски долази после реченице. Зато се у усменој култури обавештења која се чувају у стиховима разликују као ауторитативнија од обавештења која се саопштавају помоћу обичнога језичког текста (онога флукуалног). Јер у стиху се чувају само она обавештења која је вредело сачувати (ради опстанка људске заједнице и њене културе), а остала ишчежавају заједно са тренутним текстом који их носи.

Употреба стиха у усменој култури у почетку није била ограничена ни на које засебно подручје, али је стих постепено а стално истискиван из многих области, да би на крају дугога историјског процеса своју суштаствену, а не спорадичну улогу, задржао једино у књижевности. Очигледно је да особине стиха више одговарају књижевноме него другим вербалним текстовима. Зато нека скривенија својства књижевнога текста можемо открити ако пођемо од оних особина стиха које су очигледно погодиле књижевној уметности. Почетна је и основна одлика стиха

то што је у њему музички семиосис укључен у природнојезички текст. При томе је свеједно да ли ћемо рећи да је он одувек био ту, што је по свему судећи неоспорно, па је само у стиху задржан и у разноем степену активиран а у прози није, или ћемо рећи да је, можда, тек у некој каснијој развојној фази укључиван. Битно је једино да се овај семиосис веома разликује од природнојезичког. У музичкоме семиосису елементарна знаковна јединица, а то је тон, не поседује значење као однос између ознаке и означеног, него се оно готово искључиво добија тек комбиновањем тонова у простој и сложеној узастопности, наиме сложена је она која подразумева и синхронично повезивање (акорд). Тоновима се при томе повезују на принципу сличности и супротности њихових непосредних акустичких квалитета. И када се овакав семиосис укључи у природнојезички текст, неминовно долази до укрштања два неједнако усмерена кода, што има бар три последице које су значајне за разумевање унутарњег склопа књижевног текста.

Прво, говорни се низ сегментује двоструко: према језичкоме и према музичком мериљу. Пошто се границе сегментовања не подударају, долази до извесне динамичке напрегнутости између два различито уређена низа, од којих ниједан није стварно, него су оба, додуше у различитој мери, али су ипак оба само потенцијално дата. С друге стране, у говорноме низу, као што је познато, свака пауза има особиту функцију: она усмерава, регулише читање или разумевање текста. Пошто музичко сегментовање уноси цео низ нових пауза, ове паузе дају своје усмерење читању, а природнојезичке паузе своје. Зато у стиху не постоји једно, него два у исти мах могућа читања, од којих је једно основно а друго допунско. Могућност двојног читања погодује књижевноме тексту, јер је познато да опис који он носи доживљавамо и као дослован иако преносан, тј. тропичан.

Осим тога, и то би била друга последица, смисао се из природнојезичког текста углавном извлачи у прогресивноме кретању, у облику све потпунијег сумирања појединачних значења која носе језичке јединице. Додуше, у обичноме али писмено фиксираном тексту могуће је и обрнуто кретање, тј. враћање и

сагледавање остварених синтаксичких целина, само што то искључиво служи за проверавање и разјашњавање већ добијеног смисла. Другачије је у стиху, где музички семиосис уноси ритмички уређено враћање исте временске мере, па се сегменти текста који су у ти меру укључени осећају као регуларне целине, а целинама које се регуларно појављују редовно се приписује – како нас учи теорија информације – извесна количина семантичкога садржаја. Због тога у стиху постоји, поред обичнога, и једно специфично разумевање, које ћемо назвати „скоковито“ разумевање, јер се из целина које при ритмичкоме враћању настају извлачи синтетички смисао. То знамо чак и на основу најобичнијег искуства: стихове осећамо као нешто што је изразито сегментовано, па их зато спорије читамо, јер иза сваког сегмента у немерљивом делићу времена застајкујемо да бисмо га као целину проосетили. Стално кретање напред и назад – а оно се у стиху може пратити на многим равнима – даје у ствари једно динамичко ткање из кога је у изворноме свом облику и настало оно што се у традиционалној естетици и теорији књижевности зове форма.

Трећа је последица најважнија за разумевање општега склопа књижевног текста. Музички семиосис уноси у природнојезички текст једно посебно организационо начело, које је и проузроковало што се стихови не пишу пуном линијом као проза, него један испод другог као мањи линијски сегменти. То традиционално писање стихова, међутим, само делимично одражава оно што се доиста дешава у тексту, јер се он хијерархијски организује према следећем начелу: понављањем исте или сличне јединице са нижег нивоа конституише се већа јединица на вишем нивоу. При томе се јединица са нижег нивоа може појавити само једанпут, јер се у том случају њено понављање подразумева као нулта величина. Мало је шта у стиху тако очигледно као ово начело: понављањем неке полазне ритмичке јединице (рецимо јамба или трохеја) добија се полустих, понављањем полустиха – стих, понављањем стиха – строфа, понављањем строфе – цео текст песме. Ако сва места где долази до понављања назовемо *границе сегментовања*, а оне то заиста јесу, онда их с обзиром на функцију коју обављају можемо назвати и *конструктивне*

границе текста, јер се заиста на тај начин текст песме изграђује или конструише. И конструиран је у суштини као јединствена и затворена целина, па се тек за њега с правом може рећи да подразумева граматику према којој је склопљен, али њу не може проучавати сама лингвистика, него заједно с поетиком. А када се све има у виду, јасно је зашто је у европској култури све до новог века официјелно – дакле у нормативним поетичким списима – као књижевни сматран само онај текст који је, између осталог, у стиху написан.

Други облик допунске организације текста усмена је култура дала у говорним клишеима. У савременој се лингвистици у говорне клишее уврштавају: идиоми, сви очврсли фразеологизми, изреке, пословице и сл. Пошто неки говорни клишеи и данас настају и нестају у живим језицима, унеколико је лакше реконструисати како се појављују и каква им је функција у култури. Тако, рецимо, српска изрека *кад догори до ноката* садржи опис једног догађаја „кад комад луче догори све до врха прстију, до ноката руке која држи тај комад упаљеног дрвета да би осветљавао у мраку“. За обичан језички текст овакав је опис циљ, док је за клише он само средство описивања: на опис се може пресликати било који случај кад човека неки догађај изведе из стрпљења, кад човек више не може издржати. *Њему је тада догорело до ноката* значи 'он је тада изгубио стрпљење/више није могао да издржи'. Очигледно је да је говорни клише сложенији од обичнога језичког текста, а сложенији је зато што садржи удвајање: за описивање се не узимају језичке јединице, него готов текст, помоћу кога је раније већ објављено описивање. То се може упоретити са случајем када се целовит језички знак, заједно са ознаком и означеним, узима и употребљава само као знака за ново означено. Познато је да се на тај начин добија језички троп, а за њега кажемо да је сложен или другостепени знак (удвојен или двострук). У том се смислу за говорни клише може рећи да је сложен или другостепен текст, односно нека врста удвојеног текста.

Још је занимљивије оно што се дешава на семантичком плану при читању (разумевању) говорног клишеа. Он се очи-

гледно мора двапут читати: једном да би се перципирала слика коју носи (дословни опис) и други пут да би се у акту пресликавања из саме те слике извукао смисао (преносни опис). Све се ове радње збивају у немерљивим делићима времена, али није у питању време, него готово непорецива чињеница да се овде смисао извлачи из већ постојеће целовите слике, а то значи и из постојеће текстовне целине. Ако сада замислимо један композитни текст састављен све од самих говорних клишеа, онда би читање (разумевање) тога текста било на исти начин „скоковито“ као и у стиху, само што је сада јасније но у стиху да је информација коју на овај начин добијамо заправо *сликовна* или *иконична*. Сада можемо кратко рећи: ту иконичну информацију управо и носи сваки књижевни текст. При томе треба имати у виду разлику коју ваља још једном нагласити: опис који садржи клише сам по себи не носи иконичну информацију, него ту информацију добија тек кад као већ готов језички опис служи за ново описивање. То се исто односи и на књижевни текст: опис који садржи мора бити такав да служи или може служити за пресликавање.

Трећи моменат у клишеу који је значајан за разумевање књижевности јесте његов однос према околном тексту. Ако је тачно да клише није обичан текст, него је допунски организован и удвојен, онда у свакидашњој усменој комуникацији морају постојати неки сигнали који ће најављивати кад из обичнога текста прелазимо на допунски организован. Такви сигнали заиста постоје. Назваћемо их *пребацивачи*. Ево како се у једној шaljивој српској народној причи употребљава клише *кад догори до ноката*: „Кад је већ, штоно реч, догорело до ноката, осврне се он владици: – Дозволите ми, свети владика, да га опсујем!“ Лик у причи дуго је молио коња да повуче, и кад је изгубио стрпљење, кад му је *догорело до ноката*, пожелео је да грди, да псује. Испред клишеа налази се пребацивач *штоно реч*. То је некад била цела реченица 'као што оно има реч', али је због честе употребе дошло до скраћивања и страстања више речи у једну. Једина функција овог пребацивача, у највишој мери клишетираног, јесте да нас пребаци из једне врсте текста (обичног) у другу (у удвојен).

Срби у XIX веку нису имали назива за најмањи усмени књижевни текст, него је Вук Караџић узео руски назив *пословица* (proverbium). Ево шта Караџић, који је издао први зборник српских народних пословица, каже на почетку предговора: „Колико је је мени до сада познато, у народу нашем нема имена за *пословице*, него када се која хоће да рекне, обично се говори: *штоно* (има) *ријеч*; или *штоно стари веле*; или: *штоно бабе кажу*, итд.“ Три наведена примера, а њих има много, представљају праве пребациваче. Као што се види, они упућују на посебну врсту текста, упућују заправо и на жанр. Уосталом, називи за неке врсте тестова (жанрове) генетички су везани за некадашње пребациваче који су ишли уз те текстове. А може се рећи да се на почетку свих прозних књижевних текстова које смо изворно добили у наслеђе из усмене културе налази пребацивач. Некад је он већ на први поглед видљив, некад је скривенији, али оно што је суштаствено јесте то да је неопходан, а неопходан може бити само ако се мора с једне језичке равни прелазити на неку другу. Углавном четири момента служе за пребацивање: *време* (нпр. *био једном један*), *простор* (нпр. *тако на једном месту*), *лик* (помињање типизираних ликова као што су *цар*, *царевић*, у српским шаљивим причама *Еро*) и *туђ говор* (упућивање типа *прича се* или *рече ми један човек*). До које је мере пребацивач присутан у казивачевој свести, то показују примери у којима је забележена казивачева реакција као што је овај који наводимо. Причу започиње помињањем *царевића*, па одмах додаје: *Та само реци царевић, па већ знаш!* То је пуна свест о лику-пребацивачу, и речи казивачеве можемо овако преформулисати: *А кад сам ти већ поменуо царевића, онда треба да знаш да ћу ти причати бајку*.

Ако обичан природнојезички текст замислимо као описивање које се бескрајно одвија на истој равни, онда ће улога пребацивача на почетку наративног текста бити да нас премести на другу раван описивања. Позната Аристотелова дефиниција почетка књижевне радње или приче гласи. „Почетак је оно што се само не појављује после нечега другог, него се, напротив, после тога нешто друго појавило или се појављује“. Вероватно не постоји тачнија дефиниција, али је ипак прилично нејасно како је

могућ такав апсолутни почетак, или тачније: којим се језичким средствима постиже да се усред обичнога вербалног текста појави, готово ни из чега, један нов и другачији текст, а прималац тај текст одмах препознаје и већ од првих речи посебном мером мери све што је у њему описано. Нема сумње да је усмена култура за тако важну функцију изнашла и посебна вербална средства, само што их ми у анализи тешко откривамо и издвајамо. Ипак, извесни откривени моменти сажето се могу овако описати: клишетирањем је настао посебан тип допунски организованог текста, што је омогућило да се разликују две равни вербалнога описивања, а да би се знало кад се из обичне равни прелази на ону другу, створени су пребацивачи. Према томе, Аристотелов апсолутни почетак могућ је са чисто језичке стране само као прелазак са прве равни језичкога описивања на ону другу. Ништа за нас није постојало на тој другој равни док на њу нисмо пребачени.

Тачка која се таквим пребацивањем поставља представља тачку од које се мере време и простор, а онда и сви остали моменти који су потребни за опис целовите радње. Кад је пак та радња довршена и кад из ње треба изаћи, што значи кад треба обележити крај књижевноме тексту, поново се појављује пребацивач, али је сада његова улога обрнута – треба да нас врати на обичну раван описивања. Због тога није случајно што су и почетак и крај у усменим наративним текстовима по правилу клишетирана места. Штавише, у неким случајевима почетак и крај постају праве језичке, готово ритуалне игре, са стиховима, доскочицама, каламбурима и минијатурним причицама, као да се улазак у књижевни текст и излазак из њега доживљавају као улазак у други свет и повратак из њега. Тако се, у ствари, и појавио специфичан оквир који књижевни текст издваја из првобитне флукуралности и затвара га у засебну текстовну целину. Осим тога, процес клишетирања захвата границе унутарњих сегмената текста. То је разлог што се клишетирају описи јунака, па се у тексту добијају засебне, издвојиве целине, које се буквално могу пребацивати из текста у текст. На исти се начин клишетирају и поједини поступци ликова, па се добијају издвојиви текстовни сег-

менти у којима се ти поступци као засебне епизоде реализују. Клишетирају се такође и основне линије по којима се радња развија, па се добија клишетирани сиже, итд. Није тешко запазити да се заправо клишетирају *конструктивне границе текста*, што подсећа на сличне границе у стиху.

Све мање или више клишетиране конструктивне границе служе, разуме се, и као пребацивачи. Текст је, да тако кажемо, прекривен мрежом клишеа и пребацивача. Казивач и његов слушацац располажу извесном залихом таквих јединица и њиме се служе као што се говорник и слушацац служе, рецимо, синтаксичким схемама (моделима) природног језика. Сваки их казивач може унеколико другачије употребити и другачијом конкретном грађом попунити. У целини гледано, усмена је култура поступком клишетирања саздала богату залиху наративних схема, које се могу тумачити – заједно с облицима и поступцима који су настали у стиху – као скуп калупа или прадигми засебнога књижевног система. Касније је култура писма и књиге црпила из ове залихе и у исти мах стварала нову, своју и другачију. Уз то је европска нововековна култура постепено развијала један знатно еластичнији систем књижевних конвенција. И управо зато што је систем еластичан, конвенције се могу релативизовати, наручавати, па и укидати. При томе се, међутим, стално уводе нове, другачије, јер кад би се десило да се једноставно укину све, књижевни би текст нестао као засебна и допунски организована величина. Он може постојати само ако култура изнад природнога језика поседује још један, књижевни систем, који као полазне јединице има исте она инваријантне јединице којима природни језик располаже, а међу којима је реченица највећа.

Преостаје нам још само да учинимо једну напомену у вези са жанровским конвенцијама. Клишетиране границе о којима смо говорили, и које су уједно и конструктивне границе у тексту, *in ultima linea* нису ништа друго него оне почетне формотворне схеме које – попут граматичких морфема у природноме језику – творе морфолошку страну књижевних текстова. Овако схваћена морфологија заправо и садржи жанровске конвенције које је из усмене културе наследила, развијала и развија каснија

култура писма и књиге. Кад их, дакле, на самоме извору посматрамо, конвенције жанра откривају нам своју прилично скривену страну: оне су доста моћни пребацивачи. И тек сада постаје барем делимично јасно зашто су оне из говорних клишеа проистекле и зашто стално теже да се у клишее преобрате. А будући да им је функција особита, оне и особиту информацију носе. Описи или слике које клишеи садрже, а онда и жанровске конвенције, могу се упоредити с оним склупчаним етимолошким сликама које речи носе као своје унутарње форме. Етимолошке нас слике увек обавештавају о самоме коду природнога језика, па нас тако исто и жанровске конвенције обавештавају о књижевном коду. Зато можемо тврдити да оне не служе непосредно за књижевно описивање, него за сигнализовање да такво описивање почиње и, исто тако, за сигнализовање врсте тога описивања. Према томе, један од почетних и најопштијих критеријума за разлучивање оних састојака књижевног текста који улазе у његову жанровску морфологију од оних који у ту морфологију не улазе, могао би се упоредити са разликовањем знака који служи да нешто помоћу њега означимо од знака који служи да нас упуту на природу и врсту онога првог знака. Оно што непосредно служи као знак, у начелу не може бити жанровска конвенција; оно што служи као знак о природи тога знака, у начелу може бити таква конвенција.

ТЕМАТОЛОГИЈА

РИТУАЛ – МИТ – КЊИЖЕВНО ДЕЛО

Заборављање је најлакша ствар на свету. Заборављање нам омогућује лакоћу, и постаје лакост сама. Није чудо да се оно одувек догађа, и у свим царствима царује. Сећање је велики захтев и велика строгост, али није сигурно да се од њега живи, нити да се са њим добро живи. Тако се извесне радње одржавају као обичаји, али се не памти разлог зашто се оне чине. Уместо разлога, остаје страх, претња да ће се нешто кобно десити ако се радња не понови. Страх од невршења надјача смисао вршења. Тако се основни смисао појединих ритуала заборавља, иако се они понављају. И кад тај смисао постане несигуран, јавља се митско тумачење ритуала, које се претвара у предање. Објашњавајући ритуал, мит га премешта у област несигурности, отвара питање његове сврсисходности, на које само делимично одговара. Није ни чудо: мит постепено надјачава ритуал, и долази на његово место. Исто то чини и прва „митска“ скулптура, она скулптура која формулишући идоле, устаљује митске личности и омогућује да ритуал буде мање буквалан, више симболичан.

Мит се прича кад се ритуал више не разуме, или се разуме мање: зато је већина митова „етиолошка“ – објашњава порекло, које више није очигледно. У периодима кад је ритуална радња била јасна у својим основним релацијама, пратње речима није било, или се изговарало само име оног коме се радња упућује, име онога ко радњу наручује, и формулисало се неколико захтева. Оно што се у ритуалу подразумева, није мит, него елементи природе, њихове релације, као и човекова магијска моћ или немоћ. Ритуал се дакле већим делом пресељава у мит који га објашњава, коментарише; у миту је садржана деритуализација.

Но осим митске деритуализације постоји још једна: интелектуална, философска. Философи који су мислили природу кроз њене основности, виде су да се она састоји од елемената, од оног што је у природи несводљиво, објаснили су већ ритуале свог времена, и, рекли бисмо, ритуале свих могућих позиција и раздобља. То су били философи пресократичари, који су истовремено показали да се ритуал не мора прелазити митом, него да постоји један приступ тим радњама које дефинишу основну човекову позицију у природи, елементарној и живој, – приступ филозофски.

Дакле основни ритуал се ослобађа самог себе како у митској интерпретацији, тако и у философској анализи, која на себе преузима део његових порука о природи. Даље: мит се откривањем свог ритуалног изворишта добрим делом потиरे и постаје непотребан. Времена која познају појачање ритуалног живота, ритуалну, жртвену страст, нису више митска. На другој страни, прелажењем у језичко уметничко дело, у књижевност, мит постоји у стању самозаборава. Понекад је готово невероватно до које мере писци који полазе од митског сижеа, од митолошких ситуација и слика, заборављају или занемарују њихов основни смисао, или их показују само кришом, потајно, узгред. Писац заступа своју литерарну професију, и свој језички медијум и уметнички облик.

То се свакако и пре свега односи на античке писце, хеленске и римске, који у својим делима употребљавају мит, и битно га поричу, не философски, него баш литерарном формом, мењањем антрополошког значења како обреда (жртвеног), тако и митског система који је увек битно искупитељски. Хомерска, епска теологија јесте карикатура хеленског пантеона, сачињена са циљем да изједначи хероје и божанства, у њиховом достојанству и у напоредном сраму. Еврипид пише своје *Бакхе* као да ништа не зна о сталним и посвуда раширеним дионисовским култовима у Хелади, Малој Азији, на Блиском Истоку. Софокле је много учинио да се забашури права природа легенде о Едипу. Аристофан који је очигледно много знао о обичајима, обредима и митовима својих земљака, све је извргао у комедију. Тиме је истин-

ски заступао литературу чији праоблик, дакле и природа, јесу суштински комични. Комични, јер замењују мит, иако га познају. Зашто је највеће књижевно дело, спев Дантеов, названо „комедијом“? Самим тим што пристаје да буде „књижевно“ дело наспрам читавог божанственог космоса, и свих предања и сакралних радњи што се мимо њега догађају и трају, оно је „комедија“.

Не значи да литература по дефиницији мора да буде хуморна, да засмејава, да иронизира; – она то јесте, она то чини, и кад је узвишена, „поетична“, и кад су у њу инвестирана и врховна сазнања до којих је човек на овом свету доспео. Самим тим што постоји, литература је иронична према ритуалу, она се са лажним сузама опрашта од мита. Разуме се, она ствара свој сопствени значај и помаже да се нека друга лепота успостави на свету. Али она не издржава у својој литературности, поетичности, не успева да одржи мноштво својих релација према миту и обреду, од којих је пошла. Њен чвор се, као што смо већ видели, на једној страни расплиће тиме што поново открива своје митско порекло, и ритуално језгро. Литература се упрошћава подсећањем на митску суштину књижевног дела. Њен језички супстрат тада се спушта на чињеницу од другостепеног значаја. На другој страни, могући исход је одрицање од везе са митом; књижевно дело себе нуди као тумача свакодневне реалности, постаје уметност туђег језика – реализам.

Мит је битно етиолошки, реалистичка књижевност хоће да буде каузална, да описује, али *објашњавајући* како је до нечега дошло. Тиме се предала у руке захтевима новог рационализма. Но ти захтеви се не заустављају на могућностима литературе, него воде даље: у историографију, у савремене научне дисциплине, или у литературу која је све више интерпретација саме себе (и својих услова и условности), те престаје да буде уметничко дело, креација. Патња од овог расплета не изгледа да је велика: рационализам не боли, не боли одмах, јер као сваки лош лекар – много обећава. Рацио обећава надмоћ: политичку, економску, философску, ако хоћете и још једну: интерпретаривну.

Надмоћ се сели са уметничког дела, на личности. Већина личности то врло радо прихвата.

Тако књижевно дело не може да сачува своју победу, као што ни мит није могао. Осећајући опасности исхода који га потиру, уметничко дело се брани, и то чини, у нашем времену, на више начина. Један начин јесте потенцирање језичке димензије уметничког дела, што својом једностраношћу може да има катастрофалне последице. Други начин самоодбране, свесне или не, јесте обнављање везе са митом. Иако га иронише и прекрива, ако не и потиरे, литература у миту има свој повод и узор. Више преко мита и ритуала него преко језика литература се враћа у склоп елементарних и космичких односа и стоји наспрам магијских формула као једно хумано усавршење.

Успоставили смо низ једница које комуницирају једна са другом. *Ритуал* има свој расплет у пресократичарској философији, и своје тумачење у митовима. *Мит* се демитизује ако се сведе на ритуал од којег је пошао, превазилази се у књижевном делу које преноси нагласак на језичку и формалну страну основног митског узора, структуре. *Литература* се оспорава кад се сведе на своје митско исходиште, расплићава се у анализама научних, рационалних дисциплина. Модерне научне дисциплине и њихова интерпретација пресокаратичара – додирују се. Круг је затворен.

Али тај круг се не мора образовати, нити затварати. Ми не морамо наведене јединице (ритуал, философија елемената, мит, литература, реализам, аналитичка мисао) видети само у њиховом узајамном претакању, превазилажењу, поновном међусобном откривању. Можемо ипак уочити оно што је међусобно сродно, и то издвојити у посебну групу. Сродно је оно што има креативну димензију, и чему је објашњење само повод за једну тоталну људску реакцију: стварање целина које кореспондирају са целином природе, онако како се она указује, или открива. Тада видимо да креације ритуала, мита и књижевног дела радо остају једна поред друге: оне чине групу. Острво блажених, и у њихово блаженство иронија је укључена.

Наоколо се таласа океан аналитичке мисли и нагриза обале свега створеног. Из тог океана нове космичке аналитичности чудовишта помаљају главу и прете Апокалипсом, која може наступити свакога часа, као што је можда и заувек одложена. Али једно откровење које о томе постоји, рекло је да ће завршни тренутак доћи, и да ће неки од људи доживети час када ни стварања, ни створеног више неће бити.

УЗРОК И УСЛОВ

Једна од најчешћих и најозбиљнијих погрешака приликом проучавања односа између књижевности и друштва потиче отуда што се не води довољно рачуна о постојању различитих степена зависности књижевних чињеница од друштвених фактора. Тако, на пример, Плеханов у свом раду о Ибзену каже: „... Утицај сваке дате друштвене средине осећа не само онај ко се саживео са њом него и онај ко јој објављује рат.“¹

Плеханов је у праву кад тврди да друштвена средина утиче и на писце који јој се супротстављају. Међутим, он не разликује повољне и неповољне утицаје. Док „саживљавање“ неког аутора са његовом друштвеном средином по правилу не даје велике уметничке резултате, дотле је супротстављање друштвеној средини само у извесним случајевима у уметничком погледу неповољно (дела са такозваном тенденцијом).

Утицаји друштвених фактора могу се, грубо узевши, поделити у две групе: на оне који нарушавају унутрашњу логику књижевних остварења и на оне који ту логику не нарушавају, али, на овај или онај начин, доприносе њеном настајању. Многи неспоразуми могли би се избећи ако бисмо термин „узрок“ употребили само за то да њиме означимо деловање фактора из прве групе, и ако бисмо за деловање фактора друге групе употребљавали искључиво термин „услов“. Под појмом услова слабију зависност књижевних чињеница од њихових социјалних претпоставки, при чему би мерило зависности била већа или мања уобичајеност књижевних дела према њиховој унутрашњој логици.

¹ *Литература и естетика*, Госиздат, Москва 1958, том II, стр. 543.

Исти социјални чинилац – рецимо, „рат са средином“ – може се појавити час као узрок, час као услов. Тенденциозно-критички став према друштву неповољно се одразио на уметничку вредност Ибзеновог *Непријатеља народа*, док је критички став без тенденције повољно утицао на настанак драме *Џон Габријел Боркман*. У првом случају, Ибzenово дело било је у узрочном односу према друштвеним факторима, у другом случају, у односу условљености.

Овако разликовање темина „узрок“ и „услов“ имало би више предности.

1. Поменути термини често се употребљавају у истом значењу, што није економично. Тако се израз „довољан услов“ користи у значењу узрока, што може да доведе до непотребне забуне. Ако термином „довољан услов“ обележимо, у складу са устаљеном употребом, збир чинилаца потребан да би настало неко књижевно дело, онда истим изразом означавамо два различита степена зависности књижевних појава од друштва. Одређене социјалне претпоставке биле су, заједно са неким другим, психичким претпоставкама (биографија, личност ствараоца) довољне² за настанак како *Непријатеља народа*, тако и *Џона Габријела Боркмана*, али су књижевни ефекти у ова два случаја били различити. Зато је боље да изразом „узрок“ обележимо оне социјалне чиниоце који неповољно утичу на настајање неке књижевне чињенице, а изразом „довољан услов“ збир оних друштвених фактора који на настанак књижевних чињеница имају повољно дејство.

Разлика између термина „довољан“ и „нужан услов“ могла би се искористити да се овим последњим обележи само један повољан друштвени чинилац, без кога нема настанка књижевног дела, али који, на друштвеном плану, сам није довољан да доведе до конституисања књижевне творевине. Тако, на пример, и доколица је била нужен социјални услов за писање Ибзенових

² Требало би разликовати појам „довољни услов уопште“ од појма довољног услова у социолошком смислу те речи. Овај први односио би се на све чиниоце довољне за настанак књижевног дела, а овај други само на чиниоце социјалне природе, чија укупна делатност доприноси настајању литерарних творевина.

драма, али без одређене заоштрениости друштвених конфликта и критичког става према друштвеној средини, те драме се у овом облику сигурно не би могле појавити.

2. Предложено термилошко и појмовно разграничење у извесном смислу одговара једној другој, доследнијој филозофској традицији, у којој се термином „услов“ означавају пасивнији, а термином „узрок“ активнији утицаји.

3. Предложеним разграничењем јасније се разлучују сфере важења спољашњег и унутрашњег приступа, чиме се смањује како опасност од социологизма, тако и опасност од формализма. Социолошки метод имао би већу ефикасност тамо где је реч о односима условљености.

4. Термилошко и појмовно разграничење које је овде предложено могло би бити од користи и за отклањање извесних тешкоћа које се јављају приликом употребе појма функције. Већ је уочено да овај појам у свом математичком значењу нема никакву експликативну вредност. Гурвич (Gurvitch), на пример, каже: „... Термини који се налазе у сталном односу, захваљујући функционалним законима, међусобно се могу у потпуности замењивати. Стога су функционални закони чисто дескриптивни.“³

Функционална анализа математичке инспирације неприхватљива је, поред осталог, и зато што се њоме, такође, прикрива постојање различитих степена социјалне зависности књижевних чињеница. У категоријама ове анализе немогуће је исказати разликовање односа узрочности и условљености о коме је овде реч.

То разликовање – како сада стоје ствари – није могуће довољно прецизно извршити ни са гледишта појма функције у оном значењу које је преузето из биолошких наука. Израз „функционална зависност“ у овом смислу покрива често битно различите видове односа књижевности и друштва. Сумирајући резултате чешког структурализма, Хватик, на пример, каже: „Уметност и друштво нису у односу узрока и последице, него у

³ *Déterminismes sociaux et liberté humaine*, PUF, 1995, стр. 48.

узајамном дијалектичком односу, који се може анализовати као однос функционалне зависности.⁴ Хватик, међутим, заборавља – а то заборављају и његови учитељи – да се социјална функција књижевних дела у неким случајевима врши науштрб такозване „естетске“ функције, док у другим случајевима ова несагласност не постоји. У *Забелешкама из подземља* полемика коју Достојевски води са својим политичким противницима не умањује уметничку вредност дела, док се за *Нечисте силе* то не би могло рећи. Епилог *Злочина и казне* је уметнички слабији од осталих делова романа, што показује да однос естетске функције према другим функцијама може да варира чак и у оквиру једног јединог књижевног дела.

И у равни функционалности могу се разликовати два типа односа између социјалних и књижевних чинилаца. Има књижевних дела која су толико подређена својим ванлитерарним, социјалним функцијама да то битно нарушава њихову унутрашњу логику, као што има литерарних творевина делимично прилагођених извесним друштвеним функцијама, без штете по уметничку вредност.

Тим поводом треба се опет вратити старој дилеми „каузалитет или телеологија“, из чијих оквира појам функције биолошког порекла није никад изашао.

Додуше, Тињанов је тврдио да „појам функције искључује појам телеологије“.⁵ Тињанов, међутим, као и многи други његови истомишљеници и следбеници, није разликовао манифестне и латентне функције. По Тињанову о телеолошкој усмерености књижевног дела може бити говора само с обзиром на намеру

⁴ *Strukturalismus und Avantgarde*, Karl Hanser Verlag, München 1970, стр. 124. – Треба рећи да је израз „функционална зависност“ овде двосмислен. Хватик не разликује појам функције математичког порекла од појма функције биолошког порекла. Само овај последњи је карактеристичан за чешке структуралисте и руске формалисте, када је реч о односу књижевности и друштва. Исто тако треба имати у виду да се у делима чешких и руских аутора прави разлика у оквиру појма функције у оквиру књижевног система и појма функције у „спољашњем значењу те речи. Експлицитно то чини Јан Мукаржовски у неким својим радовима.

⁵ *Arhaisty i novatry*, Wilhelm Fink Verlag, München 1967, стр. 49.

ствараоца, дакле, само с обзиром на манифестне функције, али не и с обзиром на неке друге, од те намере независне импликације, које бисмо данас назвали латентним функцијама.

Појам функције – како латентне, тако и манифестне – неодојив је од појма циља.⁶ Још су, међутим, Рокерт и Бергсон, свако на свој начин – показали да између телеолошког и каузалног тумачења има много више додирних тачака него што се то може учинити у први мах. Рикерт је, на пример, писао: „Ако апстрахујемо од сваког вредносног гледишта, остаје и *causa finalis* један делатни узрок. Наводна разлика састоји се дакле само у томе што је код телеолошког схватања каузалитета временски редослед узорка и последице преокренуту ...“⁷

Бергсон у *Стваралачкој еволуцији*, критикујући такозвани „радикални финализам, каже: „као и у случају механицистичке хипотезе, тако се и овде претпоставља да је *sve unapred dato*. Овако схваћени финализам није ништа друго до обрнути механицизам.“⁸

Функционална анализа није у стању да нас обезбеди од ризика каузалног свођења књижевних чињеница на социјалне факторе. И социјална функција може имати нека битна обележја оног што је Аристотел назвао „*causa efficiens*“. Ако је једно књижевно дело подређено својој социјалној функцији науштрб „естетске функције“, онда његова структура неће имати ону релативну аутономност без које се не може замислити аутентична уметност. И под изразом „функционална зависност“ (у биолошком, а не у математичком смислу те речи) може се, дакле, подједнако подразумевати зависност каузалног типа и зависност типа условљености.

⁶ Познато је да је ово разликовање први терминолошки фиксирао Мертон. Као своје претке Мертон помиње Фројда и Бекона, али заборавља Хегела. Шта је друго „лукавство ума“, ако није метафизички прототип „латентне“ функције?

⁷ *Die Grenzen der Naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1921, s. 260.

⁸ *Oeuvres*, PUF, 1959, p. 528.

5. Разликовање узрока и услова корисно је и за прецизнију употребу једног појма који досад није много коришћен у социологији и теорији књижевности, иако би његово коришћење могло дати добре резултате. Реч је о ономе што Тојнби (Тоунбее) назива „challenge“.

„Најстимулативнији изазов је онај који се налази на средини између мањка и вишка суровости“ – каже Тојнби.⁹

Из ове, данас већ класичне, формулације, јасно се може видети да и термин „challenge“ обухвата два различита типа социјалне зависности културних, па, дакле, и књижевних чињеница. Израз „најстимулативнији изазов“ означава ону врсту односа коју смо овде назвали односом условљености, док израз „мањак и вишак суровости“ означава оно што смо овде обележили као однос каузалног типа.

Значи, „challenge“ може да се појави и као услов и као узрок. „Сурове“ друштвене околности могу бити плодотворан подстицај за уметничку и књижевну активност, па их стога можемо сврстати у рубрику услова. Изразито сурове, као и писцу изразито наклоњене друштвене околности могу, међутим, имати неповољно дејство на настанак књижевних и уметничких дела. У том случају изазов се појављује у улози узрока.

Разликовање узрока и услова нема за циљ да појам функције (у биолошком значењу те речи) или појам „challenge“ учини излишним, већ само да допринесе њиховој прецизнијој употреби.

Ово разликовање уједно треба да допринесе и бољем утврђивању граница важења каузалног тумачења. Ако кажемо да „све има свој узрок“ (принцип каузалности), па да, дакле, и књижевне чињенице морају имати свој узрок, онда се то може схватити двојако: или тако као да све књижевне чињенице имају извесне социјалне претпоставке, или тако као да се све књижевне чињенице свode на извесне социјалне претпоставке.

Једино у овом последњем случају каузално тумачење има своје оправдање. Са гледишта разликовања које се овде предла-

⁹ „A Study of History“, volume 2, Oxford University Press 1962, p. 260.

же може се рећи да су неке књижевне појаве друштвено условљене, у том смислу што имају одређене социјалне претпоставке, док су неке друштвено узроковане, у том смислу што се, мање или више, свODE не одређене социјалне факторе.

СОЦИЈАЛИСТИЧКИ ЕСТЕТИЗАМ

После декларације о одбацивању директног програмирања уметности, код нас су између 1950. и 1955. године негирани постулати политичке естетике и свих осталих форми инструменталистичке естетике. Другим речима, у Југославији се подвлачило да уметност не служи вануметничким, инфериорним, тренутним и разним другим потребама и интересима. Ова негација слична је логичком поступку „редукције до апсурда“. Јер њоме се логично долази до границе на којој уметности прети опасност да испразни садржај. У књижевној пракси поступак социјалистичког естетизма, изражен у негацијама, посредно али неизбежно водио је ка одбацивању низа тема, пре свега савремених, актуелних, друштвено-историјских. Без обзира на теме, он је утицао на то да наша књижевност и уметност готово сасвим одступе од модерног, критичког третмана живота и животних дилема.

Није без везе са естетизмом то што су многа значајна остварења југословенске нове уметности по типу *компромисна*. Као да на једној страни стоји *израз* који је у целини постигао видан напредак; на другом крају, *значење*, „порука“, уопштени су, можда и превише сублимирани. Чак је могућно рећи да у литератури, и уопште, изостаје конкретнија *стварносна тенденција*, она без које нема комплетне културне и стваралачке дилеме у једној епохи. Заузврат, није створен јединствен тип литературе према некој схеми или неком диктату, који би непосредно били везани за све. Ипак, међу нашим књижевним остварењима постоји извесно оквирно јединство или конвергенција. Тачније речено, готово у свему што је послератна југословенска књижевност дала испољава се извесна апстрактност. Мера у којој се тај

елеменат јавља, разуме се, варира од дела до дела; али, у питању је једна општија чињеница. (...)

Социјалистички естетизам није случајна, изолована појава, хир моде, тренутна заблуда. Оно што је било доминантно у атмосфери књижевног живота и што се индиректно, преко мерила, пружало књижевности као програм, то налазимо реализовано у нашим делима. Нико код нас није забрањивао да се критички говори о стварности, нити је ико наредио како да се говори; чинило се да је најбоље да се уопште не говори; то се и десило. Једном сам ту ситуацију формулисао овако:

За разлику од совјетског догматизма, у коме бирократија наређује уметницима да на одређен начин нешто ураде, код нас се друштво у лицу политичара и идеолога – са уметницима договара или им препоручује да нешто не ураде.

Тако се чак може рећи да је естетизам дао дела која, у крајњој линији, одговарају нашој бирократији. Она та дела интимно не мора волети, али она јој могу одговорати управо својом неутралношћу. Ако бисмо даље развијали социолошку анализу, показало би се да оваква уметност управо изражава и друштвени положај и праву суштину бирократије.

У сваком случају, социјалистички естетизам је на свој начин, индиректно, редукцијом, преко књижевних мерила деловао на књижевно стваралаштво. У њему се родио програм политички лојалне и неутралне, естетизантне књижевне уметности, која нема и не може имати бројнију публику, која нема ширег одјека у друштву; али она има своје оправдање и она даје дела вредна пажње. Уметност нам је била довољно талентована и успела је да, и поред тога што је од постулата естетизма претрпела велику штету, искористи неке њихове добре стране. Мислим, пре свега на зрело схваћен *гранични карактер естетизма*, на помоћ коју је пружио раскрчивању терена за слободан процват уметности.

Тако смо добили, за десетак до петнаест година после 1955, резултате вредне пажње и типолошки различите. Несумњива је у то доба поливалентност, шаренило праваца и струја. Дивергенција, какву наша земља не памти, чак је стално расла. Уметничку и културну динамику више није било могућно сводити просто

на плус и минус. Успостављен је живљи контакт са другим земљама уи културама.

Дакле, естетизам је створио у Југославији уметничку климу, далеко богатију и стимулативнију за стваралаштво него што је била у претходном, првом послератном периоду, нарочито од 1947. до 1950. године. У његовом „штимунгу“ развијене су две велике струје, *фантастике* и *интелектуална*, раније само изузетно присутне у нашем књижевном и уметничком стваралаштву, а историјски пресудно важне за сазревање националних књижевности у Југославији. Из тих вода су годинама стизала дела значајна или интересантна као експерименти.

Без сумње је књижевни живот, преко књижевних мерила, утицао на карактер и на комуникативну вредност савремене југословенске литературе. Што се тиче саме уметничке вредности, тешко је доносити суд; ту улазимо у област произвољних хипотеза. Ипак постоје неке индикације. Естетизам, особито у српској књижевности, формирао се на линији највећих стваралачких отпора и напора писаца. И традиција српске књижевности и антрополошка конструкција књижевних стваралаца далеко су од тог профила. Али то важи и шире у Југославији. Осим тога, неутралност писаца све више прелази у несумњив друштвени конформизам. Југословенска књижевност не залази дубље у тзв. „осетљиве“ стране савремене југословенске стварности. Закључимо: наш друштвени и културни контекст је такав да је естетизам морао све више водити програмирању осредњих књижевних дела.

Последња, осма деценија показује да је југословенска варијанта естетизма *историски иживљена* – прво као рецепт, па редом даље, све до њених теоријских принципа. Не значи да она још неће бити употребљавана у полемичке и друге сврхе, као и то да неће по инерцији потрајати и оваква рудиментарна. Историја, на жалост, не бира увек оптимална решења. (...)

Има још једна општа, па и значајнија перспектива коју сам изнео у закључку расправе *Руска књижевност у социјализму*, 1976:

Социјалистички реализам – као књижевна теорија, критеријска, програм и пракса – развијао се и, изгледа, релативно заокружио. Историјске његове границе поклапају се са границама стаљинске епохе која почиње првом петолетком, а завршава се Стаљиновом смрћу – односно XX конгресом КП Совјетског Савеза.

После Југославије, око 1956. распламсала се критика социјалистичког реализма у Пољској и, паралелно, на интелектуалној левици Запада, пре свега у Сартровом часопису „Модерна времена“. Већина социјалистичких земаља дошла је у ту фазу почетком шездесетих година, једне за другом: Румунија, Мађарска, Чехословачка.

Укратко, налазимо низ карактеристика исте појаве која је у Југославији раније постојала и коју сам назвао социјалистичким естетизмом. Помињао сам и друге називе за ту појаву на пример: *комунистички формализам*, *социјалистички схематизам* и сл.; али, они су оштрији и неадекватнији. Уосталом, нису најважнији само називи.

Социјалистички естетизам, како се досад испољио, представља ону хегеловску прву, *апстрактну негацију*, у овом случају негацију социјалистичког реализма. Он садржи, у атмосфери књижевног живота, много одлика претходне фазе. То се огледа чак и у карактеру књижевних остварења, везаних – на овај или онај начин – за њега. Она су амбивалентна, у политичком и идеолошком погледу конформистичка, неутрална према епохи. Ако мало зађемо иза разноврсности формалних тражења, на самом плану садржаја је социјалистички естетизам са својим делима једнолик баш као и социјалистички реализам са својим.

У сваком случају, он је привремена фаза. Југословенско искуство довољно сведочи о томе. Основана је и тврдња да социјалистички естетизам законито долази после социјалистичког реализма када – под одређеним друштвеним претпоставкама – једна средина почне да се ослобађа стаљинизма. За оне земље које у ту фазу тек улазе сигурно је инструктиван пут већ пређен код нас или у Пољској (чија је ситуација била најсличнија нашој). Можда би данас било могућно избећи извесне претераности и

негативности које нису нужан правилац социјалистичког естетизма.

Није реч само о потреби стварније, дубље демократизације књижевног живота у социјализму, која би га вратила правом естетичком плурализму. Сама по себи, таква промена није довољна. Има писаца у разним земљама који ту промену траже, залажући се за апсолутну слободу. Трезвеније је установити историјску релативност слободе стваралаштва и слободе уопште у новом друштвеном систему, упућујући на реалнију борбу за померање њених граница. Пледоје за тоталну слободу, за „све или ништа“, представљају нову врсту *социјалистичког комформизма*.

Треба још једанпут подвући одлучујућу чињеницу у овој расправи, поенту досадашњег излагања. Наиме, стварност је критичан појам за књижевност која је досад стварана у социјализму, нарочито у доба социјалистичког реализма, али исто тако и у фази естетизма. Са тим појмом ова књижевност није раскрстила. Тачније речено, у питању је *критички однос према стварности и критички третман стварности* у књижевним делима.

То је главни проблем који већ дуго, у очекивању правих креативних разрешења, стоји пред књижевницима и књижевношћу у социјализму. Социјалистички реализам и социјалистички естетизам, неодвојиви један од другог као парови супротних категорија код Аристотела, дали су само делимичан одговор.

НАРАТОЛОГИЈА

МОГУЋИ СВИЈЕТ И СВИЈЕТ ПРИПОВЈЕДНОГ ТЕКСТА

Већ је Аристотел истакнуо, да није „пјесников посао да приповиједа о стварним догађајима“ (1451a 35). Тиме је посредно наглашена нереференцијална значајка књижевног дискурса. Повјесничар и пјесник разликују се по томе, што први „приповиједа стварне догађаје а други оно што би се могло очекивати да се догоди (1451b 5). Књижевни текст нас, дакле, изравно не упућује на стварни свијет, него нам га приказује као нешто што је, како Аристотел каже, „могуће по вјеројатности или нужности“ (1451a 35). Останемо ли код одређења које је поставио Аристотел, књижевна прича ће се разликовати од историјске по томе, што нас не упућује на нешто што се догодило, док нам друга казује о ономе што се већ једном тако збило. Имамо разлику коју нам такођер Аристотел наводи, између онога што је стварно и онога што је могуће. Прича о ономе што се већ догодило непрестано нас упућује на стварни догађај. Рећи ћемо да је стварни догађај оно на што историјска прича непрестано упућује (реферира). Књижевна прича пак не слиједи нити један стваран догађај, већ користи оно што се догађало да би из тога извела промјену која се уистину никад на тај начин није згодила. Основица обију прича, историјске и књижевне, јест догађајност, пријелаз из једног у друго стање, али им је различита цјеловита постава. Књижевна прича може прећи границе нашег непосредног искуства, јер не мора остати у границма нама искуствено дохватљивог свијета или наше повијесне збиље. Она се, управо зато што изравно не упућује на стварни свијет, гради на њој инхерентној логици. Разлика између књижевног и историјског причања није само у томе да ли се нешто уистину догодило, него и у томе што

хисторијска прича слиједи ток или обнавља слијед повијесног догађаја. Немогуће је у хисторијској причи или причи о стварном догађају прећи праг искуствене збиље, па рећи да се Самса преобразио у кукца или пак започети причање нечијим унутрашњим монологом. Поступци казивања у књижевној причи у многоне су друкчији управо захваљујући томе што она не упућује на нешто што се већ догодило. Стога сам и прихатио тврдњу да је књижевна прича неререференцијална, односно да се не гради на тај начин да непрестано указује на нешто што је изван ње саме. Она ствара већ од самог почетка властити свијет који функционира према својим правилима или према себи својственој логици. Категорија вјеројатног, коју наводи Аристотел као једну од основних обиљежја књижевне приче, заправо би се темељила на поступку нашег разумијевања. Оно што ми можемо „референцијализирати“, повезати с нашим егзистенцијалним простором, дакле, пронаћи му барем посредну везу с искуственом збиљом – бит ће нам вјеројатно.

Појам вјеројатног је овисан о појму могућег и обрнуто, могуће је оно што је вјеројатно. Оба нам појма показују да нешто није, али је могуће да буде јер је такво, какво је приказано, вјеројатно. Оно не опстоји и није дио стварног (актуалног) свијета, већ припада ономе што би се могло остварити. Како није везана уз оно што је било, него предочује оно што је могуће, књижевна прича се не односи на појединачан догађај, већ износи нешто што је опћенито. Ту је разлику већ био поставио Аристотел устврдивши, да пјесништво „говори више оно што је опћенито а повијест оно што је појединачно“ (1451б 5). Ми смо се на тај начин удаљили од теорије мимезиса или опонашања која се изводила из Аристотелове поетике. Не бих улазио у повијест овог сложеног проблема, јер то и није неопходно да бисмо разлучили хисторијску или свакодневну од књижевне приче. Довољно је издвојити Аристотелове одреднице: вјеројатно, опћенито и могуће, да бисмо књижевну причу узели као исказ којим се твори модел свијета који не предочује нешто што се баш догодило, ваљало би се ослонити на појмове могућег и вјеројатног. Категорију могућег Лајбниц (G. W. Leibniz) је надредио појму ствар-

ног, тако да је стварни свијет одредио као један од могућих свијетова. Његова раздиоба између могућег и стварног свијета постала је основица савремене модалне логике, која се бави, међу иним, и проблемом непостојећих објеката, што је пак од пресудног значења за анализу књижевног феномена. Категоријом могућег свијета добивена је чвршћа основица за анализу семантичког устројства књижевног текста, посебице приповједног.

У чему би била разлика између стварног и могућег свијета? Према одређењима Бредлија и Шварца (R. Bradleya и N. Schwartz, 1979) стварни (актуелни) свијет не би био само планет на којем живимо, већ сунчани сустав, наша галаксија па и свемир као цјелина. Не би то био само садашњи свијет већ и свијет прошлости и будућности. Стварни свијет је један, како је Лајбниц одредио, од могућих свијетова. Из чега произлази да није сваки могући свијет стварни (актуални). Не-стварни (non-actual) свијетови нису смештени било гдје у физичком простору, већ се налазе у концептуалном или логичком простору (Bradley-Schwartz 1979; 5). Класу не-стварних свијетова сачињавају сви могући свијетови али без стварног свијета. Могући свијет није само физички могућ свијет. Што више, он је једино подскупина шире класе; свију логички могућих свијетова, којој припадају, на примјер, технички, морални и други могући свијетови (Bradley-Schwartz 1979; 6-7). Једна од тих подскупина, слиједимо ли постављену подјелу, био би и књижевни могући свијет. По многим својим саставницама књижевни свијет бива сукладан са стварним (актуалним) свијетом, али га увијек од стварног свијета раздваја скуп „непостојећих објеката“, како их је био назвао Т. Парсонс (1980). „Непостојећи објекти“ или оно што не налазимо у стварном свијету, разликује се у сваком тексту посебице. Основно је да се књижевни свијет, без обзира на сукладност и разину поклапања са стварним свијетом гради као могући свијет, јер су његови конститутивни елементи „непостојећи објекти“. Ако јест неки од ликова „постојећи објект“, издвојен из повијесног или стварног свијета, као што је Кутузов у Толстојеву роману „Рат и мир“, онда ће дјеловати заједно с измишљеним (фиктивним) ликовима, попут Андреја Болконског. У Џојсовно (Joyce) „Уликсу“ налази-

мо стваран простор, Даблин и његове улице, али се њиме креће измишљени лик, именован Леополд Блум (Leopold Bloom). У Прустовом романескном циклусу „У потрази за изгубљеним временом“ поред стварног Париза и Венеције имамо непостојећа мјеста Combray и Balbec, а измишљени ликови су судионици у повијесном догађању (Драјфусова афера, Први свјетски рат).

Лајбниц је појам истинитог протегао од онога што је стварно према ономе што је могуће. Тиме су уметност и њен свијет ушли у видокруг логике и филозофске семантике. Кад говори о пасторалном роману „Астреја“ Хонореа де Урфа (Honoré de Urfe), Лајбниц (1840: 719) се пита да ли је тај свијет могућ, а не да ли је он стваран. Истинитост романескног свијета се не провјерава према стварном свијету, већ улази у категорију могућег свијета. Није проблем, дакле, да ли је такав свијет постојао, постоји или да ли ће постојати, већ да ли је могао, може или да ли би могао постојати. Сукладно је то његовој тврдњи да су могуће идеје истините, док су немогуће лажне (1986: 223). За реалност идеје довољно је да је могућа, те да су њени саставни дијелови међусобно композибилни (сумогући) (1986: 219). Оно што, како Лајбниц даље тврди у свом писму из 1714. године (1840: 720), није било, што није и што неће бити, није уопће могуће. Међутим, могуће је оно што је потпуно замисливо (conceivable), какав појам или идеја, без обзира да ли остатак ствари, које садржава, опостоји и допушта му да постоји (1840: 720). Кад одређује је ли нека идеја реална или химерична, не ослања се на категорију постојања, већ полази од категорије могућности. Оно што је могуће, све да се и не налази на одређеном мјесту у ово наше доба, можда је постојало или ће постојати, као што ваља вјеровати да се већ можда налази у неком другом свијету. Могуће идеје постају химеричне кад се с њима неосновано повезује идеја стварног постојања (1986: 219). Како је видљиво, за Лајбница је могуће само оно што је утемељено у или што произлази из нашег универзума. Могућност је увијек изведена из стварног свијета и пројцирана у други, замишљени свијет који се састоји од композибилних саставница. Кад пренесемо наведене поставке на свијет романа „Астреја“, закључит ћемо да је он могућ зато што

га можемо повезати с нашим универзумом, и што је у себи компосибилан, јер не садржи нити једну контрадикцију.

Код Аристотела имамо категорију могућега, која је супротстављена стварноме, али је она само разликовно обиљежје између историјске приче и трагедије или епа. Он није успио разграничити њихове свјетове, иако је указао на неке њихове особности. Појам мимезиса или опонашања радње бијаше, чини се оно дистинктивно обиљежје које не дозвољава да се прекорачи праг стварног свијета и закорачи у замишљени свијет. Уосталом, Аристотел није ни могао, с обзиром на античко поимање универзума, потпуно раздвојити замишљени свијет трагедије и епа од стварних, повијесних догађаја. Касније је његов појам мимезиса искориштен да би се књижевни свијет сранио са стварним свијетом. Оно што је било представљено у књижевном тексту ваљало је, уколико се жељело доказати његову истинитост, повезати с нечим што је стварно било или још увек јест. Појмом опонашање (подражавање) који је оставио Аристотел, умјетност се све више сводила на понављање онога што већ јест. Кад бисмо тај став промотрили из перспективе поимања умјетности као посебног моделирања свијета, учили бисмо да се тврдње о понављању (опонашању) те моделирану, посебном уобличавању, наше слике свијета међусобно искључују. Опонашањем се не гради нови модел свијета, већ се увијек, поред свих разлика које се могу учинити, обнавља, понавља нешто што већ постоји. У Аристотела категорија мимезиса стоји у односу према појмовима вјероватног и могућег. Она је тиме, кад је промотримо из данашње визуре, осјетно другачија, него у својим каснијим прерадама. Посебно је значајна, понављам, категорија могућности која заправо даје основицу за утемељење идеје о књижевности и, шире, умјетности као засебног модела свијета.

Лајбниц је категорију могућега одвојио као самосталну вриједност и наспрам њој поставио појам истинитог. Тако је оно што је могуће изједначено по вриједности с оним што је стварно. Или, замишљени свијет није више био дио стварног свијета. Могуће је постављено према чињеничном те задобило равноправан и неовисан положај. Престаје бити само посебан дио стварног и

постаје оно што је могло, може и могло би бити. Та потенцијалност му даје статус опћенитости и трајности, за разлику од контингенције стварног свијета. Дистинкција између „опћенитог“ и „појединачног“, на којој Аристотел (1451б 5) гради разлику између пјесништва и повијести, добила је с Лајбницовим појмом могућег свијета своје потпуно утемељење. Лајбниц по вриједности изједначаје „чињеничне истине“ (*verites de fait*) и „разумске истине“ (*verites de raison*). Наведена дихотомија је граничник његове теорије спознаје (Rescher 1979; 118). Чињенична истина је повезана са стварним свијетом, али је она у односу према Богу и његовој свеобухватности више неистина него истина. Ми можемо посегнути за свијетом другачијим него што је наш тиме што ћемо укључити могућност да се ствари развијају на други начин. Наиме, свако стварно (актуално) стање ствари могуће је замислити на други начин. Наше хипотетично истраживање води нас другоме, потпуно различитом могућем свијету (Rescher 1979; 16). Постоји пак одређена законитост по којој смо у стању изградити други могући свијет, различит од нашег стварног свијета. Бенсон Матес (Benson Mates, 1968; 521), сумирајући Лајбницеve поставке, закључује да би могући свијет био максималан скуп међусобно композибилних цјеловитих индивидуалних појмова (*concepts*). Према Алвину Плантинги (Alvin Plantinga, 1974; 44), могући свијет је начин на који је могло бити какво стање ствари, којим се (1) не смију прекршити логичка правила, широко схваћена, и (2) које је максимално и цјеловито. Својим одређењем могућег свијета Плантинга укључује, као и Лајбниц, стање ствари које је постигнуто, збиљско, стварно, или се може постићи (1977; 245). Из тога произлази да је стварни свијет остварени могући свијет. Док је оно стање ствари које се могло остварити или ће се остварити неостварени могући свијет.

Стварни и нестварни (замишљени, фиктивни) свјетови су цјелине састављене од максималног броја композибилних (сумогућих) појмова (концепата) или супстанција. Ови свјетови су, дакле, по својој организацији сукладни, зато се и могу сврстати у заједничку групу могућих свјетова. Неки могући свијет се разликује од осталих јер је састављен од скупине другачијих појмова

или супстанција. Закључак би био да не постоје два иста могућа свијета. Поближе се та разлика одређује и тврдњом да се неки појам, супстанција не може појавити у два могућа свијета. Категорија компосибилности искључује свако премијештање супстанције из једног у други могући свијет, а да она при томе остане иста. Како је могући свијет састављен од компосибилних појмова (супстанција), они такви постоје само у њему и нигдје другдје. Могући свијет сваке супстанције (појма) је свеукупност (тоталитет) свију супстанција (појмова) компосибилних с њом. Сваки могући свијет се састоји од породице могућих супстанција (појмова) и свака од њих је компосибилна с осталима, с тиме што се оне међусобно одређују. Та омнидетерминација (посељено међусобно одређивање) свију супстанција (појмова) чини од могућег свијета чврсту информацијску цјелину (Rescher 1979; 17). Компосибилност одређује реципрочну везу међу индивидуалним појмовима, па је ријеч о еквивалентној релацији (Mates, 1968; 512), у којој сваки појам бива одређен и уједно одређује друге појмове у склопу једног могућег свијета. Релација компосибилности између индивидуалних појмова је, како наводи Матес, транзитивна. Свака индивидуалност неког могућег свијета одређује и одређена је од осталих. Као примјер нам могу послужити појмови Адама и Еве. Тако Адам не би био иста особност да није био Евин супруг, а Ева не би била иста да није била његова жена (Mates, 1972; 91).

Примјер с Адамом показује да име неће послужити да идентифицирамо неку особу. Leibniz наводи реченицу: „Петар, уколико бијаше Петар, сагријеш“., и закључује, како њоме нисмо одредили онога кога смо именовали „Петар“. Самим именом (именицом) не омеђујемо какву особу или уопће нешто што постоји. Према Лајбницу једино ништа нема атрибута (1960; 459, 474), стога оно што јест мора посједовати својства која се исказују атрибутима. Имену морамо приписати својства која се исказују атрибутима. Имену морамо приписати какво својство, предикат или атрибут, да бисмо могли идентифицирати неку особност, па ће тако, тврди даље Лајбниц, реченица: „Петар, уколико бијаше апостол који занијека Христа, сагријеш“, означивати

одређену особу (1960; 460, 475). Одређења: „апостол“, „занијекати Христа“, бит ће она којима се омеђује име „Петар“. Није било довољно само име „Петар“ да бисмо идентифицирали библијски лик који је у нечему згријешио. Ваљало му је приписати нека својства да би могао постојати, што утемељује тврдњу, да оно што јест мора имати каква својства. Име би било, према семантичком одређењу екстензија, док би атрибути били његова интензија. Особно име се може односити на низ појединаца, док се атрибутима они омеђују или издвајају као засебно распознаљиве јединице. Посећи ћу и даље за Leibnizovим логичким изводима, како би се што боље показала његова теорија идентификације. Он узима једноставну реченицу: „А је Б“, при чему је А субјект, Б је предикат а „је“ је копула. Затим наводи кондиционалну (погодбену) реченицу: „Ако је А Б, Ц је Д“, у којој је реченица „А је Б“ увјет (*antecedens*), а реченица „Ц је Д“ посљедица (*consequens*). Једноставна реченица ће бити истинита, ако је предикат садржан у субјекту, тј. ако се покаже да је вриједност или појам (*conceptus*) предиката садржан у појму субјекта. Кондиционална реченица је пак истинита, ако је посљедична реченица (главна реченица, аподоза) садржана у предходној реченици (протазии), тј. ако се покаже да она, која исказује вриједност претходне реченице, исто тако исказује вриједност посљедичне реченице, макар је она понекад можда нешто опширније изречена у претходној реченици. Лајбниц из тога изводи апсолутан закључак: „А је Б“, „Б је Ц“, дакле „А је Ц“; или „ако је Ц у Б и Б у А, Ц ће бити у А“. Хипотетички закључак је: „ако је А Б, Ц је Д“. Сада: „А је Б“. Дакле: „Ц је Д“ (Leibniz 1960; 459-460, 474-475).

Ако се сад поново вратимо на примјер с особом именованом Петар, јасније ће се показати Лајбницов извод који гласи: ако је А Б и Б је А, онда А и Б исказују исто. Или, А и Б су исто, јер се могу међусобно замјењивати (Leibniz 1960; 460, 475). Тако су „Петар“ и „апостол који је занијекао Христа“ исто, па један изричај може стајати умјесто другог. Лајбниц слиједи свој извод како би даље показао да се низањем различитих предиката или атрибута одређује оно што он назива потпуним изричајем

(terminus completus) или потпуним појмом (completus completus). Тако он каже: ако је Б А и Ц је А, онда су Б и Ц исто, тада се само може рећи да су они једно. Ако пак Б и Ц нису исто, постоји више, неколико А. На тај начин се објашњава разлика између „једно“ и „више“, или између онога што је исто и онога што је различито. Лајбни потом закључује: ако је исто Б такођер Ц и исто тако Д итд., оно што је А, или ако изричај (terminus) А укључује све изричаје Б и Ц и Д, који могу говорити о истој ствари, изричај А ће исказати исту супстанцију, или, појам (conceptus) једне супстанције је цјеловит изричај (terminus completus), који садржи све што се о њој може изрећи (1960; 461, 475). Кад се каже да је нетко снажан и ватрен и учен и краљ и војсковођа и побједник у битци код Арбеле и остало што се се о Александру Великоме рећи, а учинит ће то једино Бог, јер само он може сагледати посебну бит Александра Великога, тада се види цјеловит појам, у којем је све ово виртуално садржано или из којега све ово произлази. Лајбниц даље наставља, да се из „снажан“ не може извести „краљ“ нити из „вође“ „побједник“, али се из појма „Александар“ изводи и „снажан“ и краљ“ и „вођа“ и „побједник“. Наиме, кад кажемо: „Александар је снажан“, при томе не мислимо ништа друго него да је „снажан“ садржан у појму Александра, а исто так је и с осталим Александровим предикатима (1960: 461, 476). Индивидуални појам је за Лајбница максималан скуп компатибилних једноставних атрибута (Матес 1972; 89). Атрибути који су међусобно ускладиви и могу се замјенити, сачињавају оно што је за Лајбница потпуни индивидуални појам.

Нешто је оно што се може разграничити или одредити помоћу предиката или атрибута. Лајбниц тврди да само појединачна супстанција има потпун појам (1960; 465, 479). Појединачност је оно што је одређено потпуним појмом који се пак може рашчланити, анализирати и одговара потпуном изричају (terminus completus). Ако се име Адам не може анализирати, онда оно није потпун назив и не односи се на неку појединачну особу. Властита имена се, како тврди Лајбниц, не могу анализирати, док се апелативни (нпр. четверокут) могу (Burkhart, 1980; 106).

Тек кад се властито име поклапа с одређеним појмом, који се може рашчланити, ријеч је о потпуном изричају. Сваки појединачни изричај повезан је с потпуним индивидуалним појмом (Mates, 1968; 522). Лајбницова семантика је тространа а темељи се на односу; потпун изричај (*terminus completus*) – потпун појам (*conceptus completus*) – појединачна супстанција (*substantia singularis*) – (Burkhard, 1980; 169). Преузео је ту трочланост из сколастике, што га пак повезује са сувременом теоријом знака или семиотиком. Појам би у Лајбница, рекао бих, било оно што припада неком имену и одређује га, односно, био би то његов значењски дијапазон. Кад се наведе властито име Адам, оно ће бити потпун изричај, назив, термин, буде ли имало свој потпун појам. Име Адам означаиват ће неког појединца на тај начин што ће посједовати свој значењски дијапазон или, према Лајбницу, свој индивидуални појам. Индивидуална ознака која се може анализирати, укључује потпун појам који је пак састављен од појмовних дијелова (*modus concipiendi*), а он припада одређеној индивидуи (Burkhardt, 1980; 170). Тако име Адам укључује појам „Адам“, који добивамо на тај начин да наводимо све што се догађало с појединцем именованим Адам. Индивидуални појам „Адам“ не би био само збир свих Адамових атрибута, него би то према Матесу (1972; 109) била сложенија структура која као параметар укључје вријеме или неке друге релације. Појам „Адам“ не би се сводио само на Адамове атрибуте, већ би то био скуп атрибута наведених у времену. Чини ми се да је ово поимање нечега што је посебно (појединачно) као скупа атрибута који су у одређеним релацијама – како бисмо данас рекли, у структурном суодносу, што би значило да нису пуки збир, него скуп међусобно зависних јединица – од посебног значаја у Лајбникову одређењу идентитета. Тај однос би се могао назвати функција појединог атрибута у склопу индивидуалног појма.

У Лајбниковој теорији идентитета посебно је истакнута семантичка димензија. Наиме, у споменутој трочланој семантици, вези између знака, појма (идеје) и ствари (Burghart, 1980; 180), наглашено мјесто заузима средњи члан (појам). Тако Лајбниц, надограђујући на сколастичку подјелу: *vox-intelectus-res*, посеб-

но истакао оно што би се односило на поимање. Или, кад је пак ријеч о другој схоластичкој подјели, на три модуса: *modus significandi*, *modus intelligendi* и *modus essendi*, Лајбниц је био усмјерен према средњем члану, *modus intelligendi*, тј. начину на који се нешто поима. Како је био заокупљен проблемом идентитета, одређења супстанције, појединачне ствари или појединог индивидуума, па потом на њихово окупљање у веће цјелине или свјетове којих су они дијелови, Лајбниц је би наведен да пронађе начин којим би разграничио једну супстанцију од друге. Суочио се с проблемом који је у новије вријеме именован као разлика између екстензије и интензије каквог изричаја. Наиме, он је увидио да је неопходно премостити семантичку неомеђеност опће именице, нпр. властитог имена, како би се дошло до појединачне ствари или индивидуе коју она означаје. Према Лајбницу, како сам већ наводио, имена која се не могу рашчланити, што ће рећи да се из њих самих не може извести појам који је њима придружен, ваља одредити на други начин. Ако не бисмо то могли учинити, онда би нпр. оне особе које се зову Петар биле све исте. Оне би се разликовале само од основа које имају друго име. Слично је и с осталим именицама којима се одређује скуп или нека врста. Ми на тај начин не бисмо могли доћи до појединачне ствари. Лајбницова метафизика се пак темељи на категорији различитих свијетова, који су сваки за себе скуп разноврсних, омеђених, те међусобно повезаних супстанција, појединачности. Немогуће је доћи до више цјелине као што је могући свијет уколико се не разграниче јединице које га сачињавају. Ради тога је било неопходно доћи до интензије неког изричаја или до значењског дијапазона ријечи која означаје неку појединачност. Лајбницова усмјереност на појам је настојање да се дође до интензије ријечи, изричаја или до његова посебног значења. Није нам у том случају довољно само, да се поново позовемо на његов примјер, властито име или да се нетко назива Петар, јер тврдњом: „Петар, уколико бијаше Петар, садријеш“, нисмо одредили ту појединачност или индивидуу, која припада једном од могућих свијетова. Промотрено из семиотичке перспективе, сваки озна-

читељ појединачне ствари морао би имати своје означено или, останемо ли при Лајбниковим одређењима, свој појам.

Категорија „појам“ омогућује Лајбницу да одреди оно што је појединачно, али се идентитет нечега добива само у односу према нечему другоме. Нешто је у њега по томе што је у релацији према нечему другоме. Идентитет неке супстанције неће стога бити појам сачињен од атрибута који се не налазе у другим појмовима. Идентитет је овисан о релацији или, друкчије речено, појмови међусобно дијеле поједине атрибуте. Појединачну ствар или, како је Лајбниц назива, супстанцију је немогуће одредити без њена односа према другим појединачностима. Тако релација, поред појма и атрибута, бива једна од темељних категорија Лајбнице семантике (Matthes, 1968; 519). Нешто опстоји само у односу према другоме, али и то друго није нешто што не бива одређено оним што оно одређује. Сјетимо се примјера с Адамом и Евом. Појам „Адам“ је одређен и тиме што је у односу према појму „Ева“, као што је појам „Ева“ дијелом одређен појмом „Адам“. Појмови који се овако повезују су, према Лајбниковом одређењу, компосибилни (сумогући) и припадају истом могућем свијету. Један појам не може бити у два могућа свијета. Компосибилност је категорија којим се разграничују могући свијетови, јер оно што је с нечим компосибилно припада и истом свијету. Појмови који се могу, помало описно речени, ужљебити“ на тај начин што се међусобно одређују или измеђују атрибуте; Адам је Евин муж а Ева је Адамова жена, припадају истом могућем свијету. Један појам нећемо наћи у два могућа свијета, оно што постоји у једном свијету нећемо наћи у другоме. Или, то неће моћи бити исто у другоме свијету, јер ће бити компосибилно с појмовима којих нема у првоме свијету. Као што је потпуни појединачни појам максималан скуп (сет) компатибилних (ускладивих) (или он је „максималан“ атрибут састављен од) једноставних атрибута, тако су могући свијетови максималан скуп међусобно компосибилних потпуних индивидуалних појмова. Реченица облика „А је Б“, у којој је А ознака за појединачну ствар, истинита је у једном могућем свијету W једино ако индивидуални појам повезан с А припада W и садржи атрибут исказан са Б.

Ако пак индивидуални појам који је придружен А не припада W, тада је наведена реченица лажна (Матес 1968; 521-522).

Leibnizova теорија и семантика могућих свијетова бива чврста основица за теорију и семантику књижевног свијета. Наиме, његова категорија могућег свијета је изједначила по вриједности сваку замишљену пројекцију свијета, која је у себи кохерентна, с пројекцијом стварног свијета. Истинитост каквог могућег свијета се не одмјерава према стварном свијету. Већ се провјерава с обзиром на сукладност, компосибилност појмова који сачињавају тај свијет који није постојао и не постоји, али је могао, може и могао би опстојати. Тако појам који је у неком књижевном свијету компосибилан с осталим појмовима тога свијета, има истиносну вриједност. Ако пак с њима није компосибилан, онда је лажан. Ми стога нећемо моћи устврдити, да је Пјер Безухов у сродству с Иваном Карамазовим или Шарлом Боваријем (Charles Bovary), јер су то имена којих појмови нису компосибилни и припадају различитим књижевним свијетовима. Према Лајбницевој тврдњи да један појам може бити само у једном могућем свијету, појмови који припадају наведеним именима не могу бити у два различита књижевна свијета. Пјер Безухов ће постати муж Наташе Ростове, а Иван Карамазов је брат Аљоше Карамазова, док је Шарл Бовари оженио Ему Руо (Emme Rouault). Три последне тврдње су истините јер одговарају ономе што је у свијетовима романа „Рат и мир“, „Браћа Карамазови“ и „Госпођа Бовари“ било или се догодило. Рашчлањивањем појма „Пјер Безухов“ моћи ћемо доказати да је лик који је тако именован при концу романа постао муж лика названог Наташа Ростова. Тај догађај је саставни дио појма који је придружен властитом имену Пјер Безухов и компосибилан је с појмом који је придружен имену Наташа Ростова. У роману „Браћа Карамазови“ одмах се на почетку одређује Иван Карамазов као брат Аљоше Карамазова. Тај атрибут (бити брат) је саставница појмова „Иван Карамазов“ и „Аљоша Карамазов“ те га они међусобно дијеле, чиме непосредно показују зајамну овисност и одређивање једног појма другим у истом књижевном свијету. Шарл Бовари постаје у првом дијелу романа муж Еме Руо и тај догађај је један од узрока,

а не као у случају Пјера према Наташи посљедица, цјелокупног догађања.

Истинитост књижевног свијета не одмерава се, дакле, изравно према стварном свијету, па књижевни свијет бива по својој вриједности равноправан повијесном свијету. Лајбницова категорија могућег свијета дала је логичку основицу књижевном тексту и ослободила га непосредне оvisности од онога што је заиста било или јесте, тј. од онога што се догодило или постоји у стварном свијету. Књижевни свијет је тиме задобио аутономан статус, који му је већ придавало сувремено мишљење о књижевности (нпр. руски формалисти или прашки структуралисти). Но, тек је семантика могућих свијетова (од Саула Крипкеа па надаље), заснована на Лајбницовој теорији, осигурала књижевном свијету његово онтолошко и логичко мјесто. Мукаржовскијев (Mukařovsky) захтјев (1970) да се књижевна чињеница не сравњује изравно с повијесном, добила је своју подлогу управо у Лајбницовој теорији могућих свијетова и њеној сувременој разради, семантици могућих свијетова. Свијет књижевног текста је она вриједност чију истинитост не провјеравамо према стварном свијету, већ је узимамо као величину која понајприје мора бити у себи самој непротурјечна. Семантички потенцијал текста добива на тај начин своју логичку и онтолошку основицу. Ми нећемо моћи рећи да смо прихватили, конкретизирали неки књижевни текст, уколико не успоставимо, на основу његова семантичког потенцијала, свијет тога текста. Промотримо ли ову тврдњу из херменеутичке перспективе, инстанција текста (његова семантичка вриједност) бива равноправна инстанцији читача (његову повијесном искуству). Показује се да Гадамерова (Gadamer) теза (в. 3. поглавље) о интегрирању текста у егзистенцијални хоризонт његова тумача није утемељена. Наиме, ако се у некој интерпретацији не могу разазнати семантичке вриједности конкретизираног текста, онда она није ваљана. Немогуће је остварити дискурс о неком дискурсу, уколико се у њему не успостављају семантичке вриједности другог говора или свијет тумаченог текста. Семантика могућих свијетова је теоретски утемељила пријашње претпоставке о аутономији књижевног текста. Књижевни

текст опстоји по томе што је синтактички (вербални) склоп, те што је њиме предочен један од могућих свијетова. Ми, дакле, не можемо говорити о књижевном тексту а да не успостављамо свијет који је њему инхерентан, тј. да не реализујемо дио његова семантичког потенцијала.

Долазимо до тога да је ваљано оно читање (интерпретација) књижевног текста у којем се успостављају семантичке јединице еквивалентне семантичким јединицама текста. Поступком разумијевања се интензија (смисао) књижевног текста преводи у екстензију (значење) текста о тексту (в. 9. поглавље), Рикер (Ricoeur) би сликовито рекао, да читатељ пред собом распростире свијет текста (?...: цјелина која је остварена у неком дискурсу о књижевном тексту или то је декодирани семантички потенцијал текста. Разумијевање је поступак којим се „референцијализира“ семантичка вриједност текста, што ће уједно рећи да се она уводи у искуствени хоризонт читача. „Референцијализирање“ семантичког потенцијала, интензије (смисла) књижевног текста је успостављање значењске разине текста о тексту или свијета књижевног текста. Успостављање свијета текста у нашем дискурсу о тексту или наше разумијевање текста није својеволан поступак већ слиједи семантичку поставу текста (в. 9. поглавље). Да је за мене успостављање значења увјетован поступак, имплицитно показујем и тиме што херменеутички појам „разумијевање“ сматрам еквивалентним семиотичком појму „декодирање“. Оба се појма у овом случају, наравно, односе на књижевни текст, а не на поруку или дискурс уопће. Декодирање наведено одређења, било би успостављање (поступак разумијевања) свијета прихваћеног текста помоћу надомјесних исказа (Ersatzusage) или надомјесних вербалних склопова. Зато сам био и посегао за Персовим (Pierce) појмом интерпретанта (в. 7. поглавље) или знака који је семантички еквивалентан другоме знаку. Интерпретантом или надомјесним исказом остварује се у тексту о тексту еквивалент семантичког потенцијала конкретизираниг књижевног текста. На тај начин долази до семантичког прожимања двају текстова. Ту је и основица сваке интертекстуалне релације. Интертекстуалност и дијалогичност су резултат оваквог

семантичког проживања, што би, промотрено из семантичке перспективе, било свођење интензије (смисла) прихваћеног текста на екстензију (значење) текста који га прихваћа или текста о тексту.

Херменеутички појам примјене (апликације), који је поново истакао Гадамер (в. 3. поглавље), омогућује да уочимо оно мјесто гдје долази до семантичког прожимања књижевног текста и интерпретацијског дискурса. Ми посежемо за књижевним текстом са жељом да с помоћу њега обиљежавамо свој повијесни простор. Претпоставка је да декодирани књижевни свијет бива по нечему сукладан с нашим искуственим свијетом. Успостављени књижевни свијет дијелом кореспондира с нашим егзистенцијалним хоризонтом, па смо у стању ишчитати нова значења која добивамо разумијевањем датог текста. Leibnizova категорија могућег свијета показује како је и књижевни свијет као један од могућих свијетова, посебно имам на уму наративне текстове, максималан скуп потпуних индивидуалних појмова. Према структуралистичком и семиотичком одређењу знака (нпр. Хјелмслев), план садржаја би имао своју форму исто тако као и план израза (в. 5. поглавље). Сваки прихват означитеља (плана израза) усмеравао би и успостављање интересубјективна семантичка вриједност прихваћеног знака. Из ове тврдње произлази да је означено или план садржаја инхерентан тексту те да читањем или конкретизацијом добивамо семантичку вриједност која му је еквивалентна. Тиме се поричу поставке да књижевни текст, као и остали вербални знакови, немају семантичку вриједност већ име се она придодаје читањем или конкретизацијом. Семантика могућих свјетова претпоставља да је тексту инхерентна одређена слика свијета коју ми не успостављамо према властитом нахођењу, него према унутрашњем распореду семантичких јединица, односно, како Лајбниц тврди: према идентитету, релацији и компосибилности потпуних индивидуалних појмова. Оно што се не остварује као скуп компосибилних потпуних појединачних појмова, неће бити ишчитани свијет неког текста.

Један од веома сложених проблема у одређивању књижевног феномена је однос онога што је дато књижевним дискурсом

према повијесним ситуацијама. Херменеутика и, поближе, теорија рецепције књижевног текста закупљене су оном појавом која се у семиотици именује процес семиозе. Конкретизација књижевног текста је, семиотички гледано, знаковни процес, семиоза, у којем се прихвата једна знаковна вриједност да би се њоме обиљежио повијесни простор читача или тумача. Семантички потенцијал књижевног текста бива тако постављен у однос према тумачевој повијесној ситуацији и његове се повалентне (конотативне) вриједности успостављају као усмјерене (денотативне) значењске јединице. Стога бисмо могли устврдити да је свака конкретизација својеврсна „референцијализација“ књижевног текста. Семантички потенцијал се ишчитава у односу према тумачеву искуству, па се тако и приповједни текст „референцијализира“ успостављањем његових значења у склопу интерпретацијског дискурса или текста о тексту. Категорија могућих свијетова нам може послужити не само за онтолошко и логичко утемељење књижевног текста, већ нам омогућује да одредимо процес његове семиозе, тј. начин на који се текст конкретизира и бива повијесно дјелатан. Сматрам да је пак Лајбницово одређење могућег свијета теоретска основица за семантику и, дијелом, рецепцију (прагматику и херменеутику) приповједног текста. Лајбниц је управо на приповједном дискурсу (роман „Астреја“, библијска прича о Адаму или повијесна прича о Александру Великом) градио своју категорију могућег свијета. У књижевној семантици, колико ја знадем, нитко није посегао за Leibnizovом категоријом, иако је она релативно неутрална логичка основица која нам пружа могућност да поставимо значењску схему појединог приповједног текста. У семантичкој анализи ваља разлучити двије разине; значења (екстензије) и смисла (интензије). Не успијевамо ли, наравно на апстрактној разини, раздвојити у нашем говору о приповједном тексту оно што је његово значење или екстензија од онога што је његов смисао или интензија, нећемо бити кадри нити одредити семантичку вриједност конкретизираниог дискурса, односно дискурса о којем говоримо.

Свијет приповједног текста ми успостављамо као значењски склоп унутар нашег дискурса о томе тексту. Неопходно је

претпоставити да се тај процес семиозе одвија према неким законитостима. Он није, како сам већ био устврдио, слиједећи при томе поставке многих књижевнокритичких мислилаца (нпр. Мукаровскога, Лотмана, Рифатера), никакав произвољан поступак. Погледамо ли сада тај проблем из перспективе Лајбница одређања могућег свијета, увидјет ћемо да добивамо неки могући свијет онда када имамо максималан скуп потпуних композибилних индивидуалних појмова. Узмемо ли да је свијет сваког приповједног текста један од могућих свјетова, што ће рећи да је цјеловит и да се разликује од осталих могућих свјетова, ми ћемо га докучити једино уколико га успоставимо као максималан скуп потпуних индивидуалних појмова. Из тога произлази, да ми ишчитавамо (декодирамо) интензију (смисао) приповједног текста на тај начин што успостављамо надомјесне вербалне знакове (интерпретанте), односно композибилне значењске јединице. Те значењске јединице су ваљане уколико имају интерсубјективну вриједност, тј. кад их и други, а не само онај који интерпретира приповједни дискурс, препознаје као семантичку вриједност конкретизираниог текста. Лајбницов потпуни индивидуални појам узимам као основицу за одређење онога што бих назвао значењском јединицом приповједног текста или наративном фигуром (в. 9. поглавље). Њу не треба поистовјетити само с ликом или значењском јединицом личности, већ је ваља појмити, што је одмак од Лајбница, као одређење свега што успостављамо као цјеловиту значајку или посебност (партикуларност) текста. Стога бих као потпун појам (*conceptus completus*), надовезујући се на Лајбница, или као наративну фигуру, како је ја покушавам одредити, узео сваки повезани сноп атрибута који добивамо ишчитавајући семантички потенцијал (смисао или интензију) приповједног текста. Наративна фигура, као и Лајбницов потпун појам, је разграничена појединачност (лик, скупина, простор, вријеме и др.) приповједног свијета која пак мора бити композибилна, сукладна с осталим фигурама тог могућег свијета.

Наративна фигура је сноп повезаних атрибута којима ми успостављамо какву појединачност одређеног приповједног свијета. Она није само лик или наративна фигура личности, на че-

му се задржао Лајбниц кад је одређивао оно што он узима као потпун индивидуалан појам. Наративна фигура је свака успостављена значењска вриједност приповједног текста коју ми ишчитавамо као појединачност. Одмах је уочљиво да се Leibnizovo одређење потпуног индивидуалног појма, нпр. појам Адама, поклапа с категоријом лика, фигуром личности, као што су Јосеф К. или Иван Карамазов. Међутим, на тај начин нећемо успјети успоставити цјеловит приповједни свијет, јер се он не може свести само на „максималан скуп“ међусобно композибилних ликова или, како их именујем, наративних фигура личности, већ морамо добити и остале појединачности које сачињавају тај могући свијет; нпр. јединице времена, простора, бивања, скупине. Зато узимам да је наративна фигура оно што се разазнаје као појединачност приповједног свијета, попут времена или простора или неке скупне значајке. Оно што знамо назвати, примјерице, прустовско или балзаковско вријеме заправо је наративна фигура времена коју добивамо ишчитавајући њихов романескни текст. Постоји прустовски и балзаковски Париз, који ми, успостављајући свијет Прустова и Балзакова романа, добивамо као посебне наративне фигуре простора. Имамо тако два, према Лајбницу, потпуна појма која имају исто географско име, али су различити, јер су састављени од друкчијих атрибута или значења. Према Лајбницу не могу ни бити исти појмови, без обзира што су означени истим именом, јер пропадају различитим могућим свјетовима, у овом случају различитим романескним свијетовима. Стога је потпуно у складу с његовим поимањем потпуног индивидуалног појма да и наративна фигура простора, без обзира на име којим је означена, бива одређена с обзиром на остале фигуре истог приповједног свијета. Ми так нећемо моћи тврдити да је наративна фигура Балзакова романескног свијета „Париз“ иста оној из Прустова романа, зато што су означене истим топонимом. Слично као што је Лајбниц био устврдио да не одређујемо некога тко је именован Петар тиме што тврдимо да је он Петар (Петар, зато што бијаше Петар, сагријеша).

Као што се види, чак и топоними који имају у језичком систему изразито омеђен значењски дијапазон бивају у књижев-

ном тексту ресемантизирани, попут било које опће именице. Наративна фигура би, дакле, била, успоређено с Лајбницовом категоријом, потпуни појам који ми успостављамо ишчитавањем интензије или смисла приповједног текста. Одређена наративна фигура, као и Лајбницов потпуни појам, припада само једном књижевном свијету, односно могућем свијету, и не може се појавити у било којем другоме. Наративна фигура би тако била, ако је и даље успоређујемо с Лајбницовим потпуним индивидуалним појмом, „сложен атрибут“ састављен од снопа једноставних атрибута, који се даду извести из те цјелине. Успостављањем атрибута (значења) добива се поједина наративна фигура. Из тога произлази да се нешто у приповједном свијету може омеђити као појединачност, односно, како је ја именујем, наративна фигура, само с помоћу снопа међусобно сукладних атрибута, као што је то случај и с Лајбницовим потпуним појмом. Успостављање наративне фигуре не овиси о имену (нпр. властитом имену), већ о значајкама које нека појединачност задобива у књижевном тексту, а ми их успостављамо као атрибуте или ишчитана значења. Наше ишчитавање семантичког потенцијала приповједног текста или успостављање његових значењских јединица, односно наративних фигура, је процес семиозе овисан о цјелокупној текстовној постави. Лајбницова категорија компосибилности указује на увјетованост нашег ишчитавања (декодирања) семантичког потенцијала текста. Значења, која ми успостављамо у свом дискурсу као вриједности еквивалентне разини смисла или интензије књижевног текста, морају бити међусобно, како Лајбниц одређује, компосибилна, тј. сумогућа или сукладна. Ми не можемо успоставити сноп значења, који дају неку фигуру, а да она нису компатибилна, те да уједно нису компосибилна (сумогућа, сукладна) са значењима (атрибутима) других фигура истог књижевног свијета. Лајбницова категорија компосибилности не протуријечи појмовима еквиваленције (Lotman, Riffaterre) и изотопије (Greimas) који се појављују у лингвистичкој и књижевној семантици.

Оно што се односи на поједини потпуни појам, вриједи и за какав могући свијет у цјелини. Матес (1968: 521-522) је закљу-

чио да је потпуни индивидуални појам код Лајбница схваћен као максималан скуп (сет) (или „максималан“ атрибут састављен од) компатибилних једноставних атрибута. Потпуни појмови припадају једном могућем свијету кад су међусобно компосибилни, могли бисмо додати, кад се међусобно дограђују и увјетују. Дакле, неку појединост можемо разазнати као потпуни појам кад има максималан скуп ускладивих једноставних атрибута. Онако како је скуп атрибута увјет да би се добио потпуни индивидуални појам, тако је и скуп појмова услов да би се успоставио један могући свијет. Само максималан скуп компосибилних потпуних индивидуалних појмова даје неки од могућих свијета. Уколико наративну фигуру узмемо као потпун појам, онда би, аналогно категорији Лајбницова могућег свијета, само максималан скуп наративних фигура би била успостављена с помоћу значењских саставница (атрибута) којима ми ишчитавамо семантички потенцијал приповједног текста. Значењске саставнице су надомјесне (ersatz) вриједности или, како их ја називам, користећи Персову категорију, интерпретанти којима ми преводимо смисаону разину (интензију) приповједног текста на значењску разину нашег дискурса о томе тексту. Тумач приповједног текста успоставља семантичке саставнице или, именујем их, значења у склопу свога дискурса која су еквивалентна смисаоним вриједностима (интензији) интерпретираног текста. Свијет неког приповједног текста је непоновљив, као и сваки могући свијет, и састоји се од појединости које постоје само у том свијету. Појединост приповједног текста добивамо као сноп компатибилних (ускладивих) значења (атрибута) који називам наративна фигура (в. 9. поклавље). Скуп компосибилних (сукладних) наративних фигура сачињава (могући) свијет приповједног текста. Наше разумијевање текста је ваљано кад (1) успијемо добити довољан број значењских саставница (сноп) како бисмо успоставили поједину наративну фигуру, те кад (2) добијемо довољан скуп наративних фигура који нам омогућује да разазнамо, односно успоставимо свијет текста.

Лајбницова одређења могућег свијета и јединица од којих се тај свијет састоји теоретска су основица на којој градим кате-

горију приповједног свијета, односно значењског састава приповједног текста. Наше читање приповједног текста је увјетован процес семиозе у којем успостављамо значењске јединице (наративне фигуре) и значењски састав (свијет) текста. Те успостављене или ишчитане једнице (наративне фигуре) и састав (приповједни свијет) су семантичке вриједности нашег текста о приповједном тексту, које су уједно еквивалентне семантичком потенцијалу и семантичкој постави интерпретираног текста. Наративне фигуре и успостављени приповједни свијет су значењска разина (екстензија) тумачева текста. Њима се дијелом остварује оно што је дато приповједним текстом, те тако бивају интересујективна семантичка разина интерпретацијског текста, јер упућују на дискурс који је предмет тумачева говора. Имамо изразит интертекстуалан однос у којем се интерпретирани текст, у овом случају приповједни, остварује као значење (екстензија) тумачева текста. Управо зато се ишчитавање семантичког потенцијала (смисла или интензије) приповједног текста може, утврдио бих, пратити и овјерити његова ваљаност. Интересујективна вриједност успостављеног значења неког приповједног текста се одмерава према њему самој и према другим ишчитавањима, већ успостављеним значењима, тог истог текста. Сваки тумач приповједног текста увијек је, барем имплицитно, у односу према постојећим значењима појединог текста, тако да је његово разумијевање (ишчитавање) семантичког потенцијала, ако је ваљано, дијелом престројавање и ширење значењског дијапазона текста. Тај значењски дијапазон је остварена семантичка интересујективна вриједност неког текста, по чему се и види његова повијесна дјелотворност.

Закључак који би слиједио из претходних поставки би био: разумијевање (херменеутичко очиште), декодирање (семиотичко очиште) те ишчитавање (семантичко очиште) су различити видови иначе јединственог процеса семиозе. У прихвату, конкретизацији једног текста се твори други текст у којем се семантичке вриједности прихваћеног текста успостављају као значења другог текста или текста о тексту. Разумијевање, декодирање, ишчитавање је овисно о семантичкој постави интерпретираног

текста, будући да су добивена значења и значењски сустав еквивалентни семантичким вриједностима прихваћеног текста. Због тога не добивамо ишчитавањем приповједног текста исте значењске склопове као код лирског дискурса. Претпоставка која из тих тврдњи произлази би била, да ишчитавање приповједног текста увијек даје на одређен начин постављене значењске јединице и значењски сустав. Друкчије и не би могло бити, уколико су ишчитане значењске вриједности еквивалентне семантичког постави тумаченог текста. Стога бисмо могли устврдити, да ишчитавање интензије или смисла приповједног текста увијек слиједи основну семантичку потку жанра којему припада. Увидио сам да Лајбницово одређење могућег свијета пружа, поред осталог, и логичку основицу за семантичку анализу приповједног текста. Налазим да су његове категорије потпуног индивидуалног појма и скупа тих компосибилних појмова, који сачињавају засебан могући свијет. Логичка основица да би се поставио модел за семантичку анализу приповједног текста. Користећи Лајбницове категорије, ја сам сачинио појмове: наративна фигура и значењски сустав, што ће рећи, да ми ишчитавамо семантичке вриједности (смисао или интензију) приповједног текста као појединачности (наративне фигуре) и цјелину, тј. приповједни свијет (значењски сустав), коју сачињавају те компосибилне наративне јединице. Задатак који сачињавају те компосибилне наративне јединице. Задатак који из тога произлази би био да се, на темељу постављених појмова, сачини модел значењског суства приповједног текста, који ће, поред своје логичке основице, такођер бити семантички, семиотички и херменеутички утемељен.

НАВЕДЕНА ЛИТЕРАТУРА

- Aristotel, 1983. *O pjesničkom umijeću*, prijevod i objanjenja Z. Dukat (Zagreb: August Cesarec).
- Bradley, Raymond – Norman Schvarz, 1979. *Possible Worlds: An Introduction to Logic and Its Philosophy* (Indianapolis: Hockett).
- Burkhardt, Hans, 1980. *Logik und Semiotik in der Philosophie von Leibniz* (München: Philosophia Verlag).

- Gadamer, Hans-Georg, 1978 (1960): *Istina i metoda*, preveo S. Novakov (Sarajevo: „Veselin Masleša“).
- Jaus, Hans Robert, 1978. *Estetika recepcije*, izbor studija, prevela D. Gojković (Beograd: Nolit).
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, 1840. *Opera Philosophica*, J. E. Erdmann (ur.) (Berlin).
- Leibniz G. W. *Fragmente zur Logik*. F. Schmidt (ur.) (Berlin) 1960.
- Leibniz, G. W. *Novi ogledi o ljudskom razumu*, preveo M. Tasić (1986, Sarajevo: „Veselin Masleša“).
- Mates, Benson, 1968, *Leibniz on Possible Words, Logic, Methodology and Philosophie of Science*, Vol. 3, 507-529.
- Mates, Benson. 1986. *The Philosophy of Leibniz, Metaphysics and Language* (New York – Oxford: Oxford University Press). >The Philosophy of Leibniz, Metaphysik an Language
- Mukaržovski, Jan, 1987, *Struktura, funkcija, znak, vrednost*, izabrao i preveo A. Ilić (Beograd: Nolit).
- Parsons, Terens, 1980. *Nonexistent Objekts* (New Haven: Yale University Press).
- Plantinga, Alvin. 1974. *The Nature of Necessity* (Oxford: Clarendon Press).
- Rescher, Nicholas, 1979. *Leibniz. In Introduktion to his Philosophiy* (Totowa).
- Ricoeur, Paul, 1969. *Le Conflit des interprétation, Essais d'herméneutique* (Paris: Ed. du Seuil).
- Riffaterre, Michael, 1971. *Essais de stylistique strukturnale* (Paris: Flamarion).

ПРИВЛАЧНОСТ НЕГАТИВНОГ ЈУНАКА

Парадокс негативног књижевног јунака може се објаснити и ако пођемо од једне друге специфичности уметничког стваралаштва. Сугурно је да нас и у извештају са неког суђења до извесне мере занима формална страна самог тог извештаја. Међутим, нас више интересује садржина, а мање форма једног новинског извештаја. Многи теоретичари мисле да ствари стоје обрнуто када је реч о књижевном и уопште уметничком стваралаштву. У новинским извештајима садржина има примат над обликом; у књижевним делима облик има примат над садржином. Читалац није толико обузет оним што му писац саопштава, колико начином на који му је то писац саопштио. Приликом читања неког књижевног дела уживамо пре свега у лепоти његове форме, док нам је оно што се том формом обухвата и исказује мање-више споредно и неинтересантно.

Прихватајући ове познате ставове о природи књижевног дела могли бисмо наћи још једно објашњење за ону загонетну попустљивост коју показујемо према негативном књижевном јунаку. Оно што смо назвали његовом моралном негативношћу, спада у садржинске карактеристике овога лика, па стога и не може имати неки пресудан значај у склопу нашег непосредног доживљаја књижевног дела. Ми обраћамо пажњу на уметнички облик у коме је писац изложио одређене карактеристике свог негативног јунака, док саме те карактеристике представљају нешто што не улази пресудно и битно у наше видно поље. Негативност књижевног јунака претвара се у посебан проблем тек накнадно, после читања једне књиге, онда када, помоћу једног вештачког, неприродног, аналитичког поступка, издвојимо морално непри-

хватљиве садржинске карактеристике из формалне целине књижевног лика. Тек тада почињемо да се питамо како је могуће да литерарним преступницима опраштамо оно што стварним преступницима никада не бисмо опростили. При том, међутим, заборављамо да смо овај проблем вештачки исконструисали ми сами. Из живе и органске целине оног непосредног утиска што га у нама изазива негативан књижевни јунак, целине у којој доминирају облик и лепота уметничког казивања, ми смо насилно и накнадно издвојили њену споредну, подређену, садржинску карактеристику и тако фалсификовали наш непосредни литерарни доживљај. Оваквим једним поступком, садржинска карактеристика негативног књижевног лика губи своју уметничку специфичност и претвара се у своју супротност; у једно реално, практично обележје које собом носи дах и атмосферу реалног живота, са свим његовим законским и моралним захтевима.

Процес фалсификовања првобитних и изворних утисака што их на нас остављају негативни књижевни јунаци наставља се тиме што се овако произвољно истргнуто обележје негативних хероја третира као сасвим независно од своје природне целине. Оно се затим суочава са оним непосредним утиском који смо имали приликом читања и тако настаје парадокс чију загоњетност не можемо себи да објаснимо.

Нама заправо није јасно како једна те иста карактеристика изазива час привлачност, час одбојност. Грешка је, међутим, у томе што не увиђамо да није реч о истој карактеристици; јер оно што називамо морално негативним у склопу једне књижевне структуре и оно што тако називамо у склопу једне личности, суштински се и битно разликује. Самим тим, већ и сам израз „морално негативан“ употребљен у једном литерарном контексту звучи неадекватно и лажно. Користећи се тим изразом, ми заправо пројектујемо у органску целину књижевног лика нешто што смо узели из једне друге целине; из целине стварног живота. Гносеолошки разлог овог пројектовања представља формална сличност између неких уметничких и неких етичких карактеристика. Али формална сличност, разуме се, није исто што и реална.

Најдубљи извор наше попустљивости према књижевним преступницима треба, дакле, тражити у лепоти њиховог уметничког обликовања. Опчињеност том лепотом прави је разлог онога што смо назвали парадоксом негативног књижевног јунака. Формална страна лика негативног хероја, лепота језика и стила помоћу којих писац обликује ову своју литерарну творевину, то су они фактори који проузрокују парадокс чијим се испитивањем овде бавимо.

Природа структуре књижевног казивања и неке њене особености могу се користити за тумачење загонетне привлачности негативних хероја и са једне друге тачке гледишта. Писац је у положају да различито распоређује поједине ликове у склопу својих уметничких остварења. Као што знамо, постоји већи број планова у којима се књижевни јунаци могу наћи, у зависности од извесних концепција од којих је аутор полазио приликом писања књижевног дела. Тако, на пример, један књижевни херој може бити у првом, главном плану неког литерарног остварења. У том случају, ми га с правом називамо главним јунаком тог остварења. Писац се, међутим, може одлучити и да неког од актера свог дела стави у други или трећи план, поверавајући му неку само успутну и епизодну улогу. У том случају, такав књижевни јунак биће споредан јунак; тј. биће један од оних ликова који својим присуством битно не обележавају једну књижевну структуру.

Писац је, исто тако, у могућности да двојици, тројици, или неколицини јунака да скоро подједнаку важност међусобно их суочавајући и супротстављајући у читавој структури свог литерарног остварења. Тако обликоване књижевне структуре изазивају у нама извесну недоумицу у погледу улоге и места појединих књижевних ликова. Изгледа као да се у првом плану таквих дела истовремено налазе двојица или више актера, тако да ни једном од њих нисмо у стању да дамо неку одлучујућу предност.

На први поглед, ово евоцирање извесних познатих чињеница о улози књижевних јунака у склопу литерарне целине нема неке дубље везе са нашим проблемом. Међутим, ако боље размислимо, видећемо да се овим структуралним специфичностима

књижевних дела такође може објашњавати парадоксална привлачна моћ негативних ликова. Није свеједно у коме ће се плану наћи један литерарни херој. Стављајући неког свог јунака у први план литерарног остварења, писац га на тај начин у извеном смислу натура нашој пажњи, па тиме свакако утиче и на то хоћемо ли дати извесну предност том јуанку. И обрнуто, потискујући неког јунака у споредни план књижевног дела, аутор као да нам индиректно сугерира неповољну оцену таквог једног књижевног хероја. Овакав књижевни јунак не може битно утицати на наше опредељење.

Служећи се извесним специфично структуралним померањима писац је, значи, у стању да утиче на то за ког књижевног јунака ће се читалац одлучити. Приликом размишљања о парадоксу негативног књижевног јунака ова чињеница обавезно се мора имати на уму. И негативан књижевни јунак може се налазити у различитим плановима књижевне структуре. Он, према томе, може играти мању или већу улогу у оквиру једног књижевног остварења. Негативан књижевни јунак представља некад главног актера једне књиге, као што се каткада налази у сасвим споредној и најмање важној сфери књижевне целине.

У зависности од положаја који заузима у књижевној структури, негативан јунак се са различитим интензитетом намеће читаочевој пажњи. Неће изазвати исти ефекат лик преступника који је у првом плану и лик преступника који је писац потиснуо у други, споредни план литерарног дела. У првом случају, негативан књижевни јунак биће готово у средишту свих наших преокупација; у другом случају, негативан књижевни јунак нема скоро никакве шансе да било чиме привуче наше интересовање.

Посебан значај за место и улогу негативног јунака у склопу једне књижевне целине има положај који заузима лик његове жртве. И лик жртве може бити, у зависности од пишчевих интенција, у главном или споредном плану књижевног дела. Та околност, са своје стране такође мора имати извесног утицаја на наш однос према негативном књижевном јунаку. Ако лик жртве заузима истакнуто место у оквиру једне књижевне структуре, онда ће се наша пажња, сасвим природно, померити са лика не-

гитивног хероја на лик његове жртве. У зависности од тога биће-мо склони да са мање или више саучествовања пратимо судбину негативног књижевног јунака. Привлачност негативног књижевног хероја могла би, значи, имати своје најдубље разлоге у извесним структуралним комбинацијама које се налазе у власти са-мога писца. Већ према томе како ће комбиновати односе поједи-них ликова у склопу књижевног дела, писац ће са мање или ви-ше успеха изазивати симпатије читалаца према овом или оном свом негативном јунаку.

У овим последњим објашњењима привлачности негативног литерарног јунака има нечег заједничког. И тумачење које пола-зи од неоспорне чињенице постојања уметничке илузије и тумачење које се заснива на примату форме над садржином, као и ово последње, структурално тумачење, одликују се, упркос мно-гим разликама, једном заједничком претпоставком о природи књижевних остварења. То је претпоставка да свет литерарних дела има неке своје, само њему својствене законитости које се, као такве, разликују од законитости онога што називамо реал-ним животом. Моралистичка, хуманистичка, као и њима супрот-не иморалистичке теорије поричу, у мањој или већој мери, свака на свој начин, аутономију књижевног стваралаштва. Насупрот томе, теорија уметничке илузије, теорија форме као и структу-рална теорија, имају, опет свака на свој начин, за претпоставку гледиште о извесној аутономности литерарног дела.

Проблем аутономности књижевног стваралаштва поставља се и на једном другом плану. Присталице теорије имитације, на пример, уверавају нас да је литерарно дело само, или пре свега, верна репродукција стварног света. Ако одбацимо натуралистич-ку варијанту ове теорије као евидентно неприхватљиву, онда би књижевност, према присталицама теорије имитације, имала за циљ да тачно представи извесна суштинска, општа обележја ре-алног живота. Уз помоћ овакве једне концепције књижевног стваралаштва може се објашњавати и парадокс негативног књи-жевног јунака. Ако је ова концепција тачна, онда је и негативан књижевни јунак пре свега, само уметничка репродукција реал-ног преступника; као што је лик жртве литерарни пандан неких

стварних, реално постојећих жртава. Овако схваћена, теорија имитације, разуме се опет под условом да одбацимо њену натуралистичну варијанту, може се користити као полазна тачка у разјашњавању проблема негативног књижевног јунака.

Размишљајући о разлици између прородно и уметнички лепог, естетичари су се одавно суочили са једном занимљивом чињеницом. Нешто што у стварности делује одбојно и негативно, на сликарском платну или у књижевном делу изазива друкчији, па можда чак и из основа друкчији утисак. За ову чињеницу неки мислиоци покушали су да нађу један специфично гносеолошки разлог. Задовољство што га осећамо када у структури извесног уметничког остварења нађемо нешто што би у стварности деловало одбојно, јесте задовољство од препознавања, или боље речено задовољство од сазнавања. Захваљујући уметничковој способности да верно репродукује суштинска обележја извесног предмета ми осећамо некакво уживање у препознавању, односно сазнавању, и тако наша природна одвратност према овом предмету бива потиснута и запостављена.

Није, додуше, сасвим јасно је ли то што у нама доминира приликом перципирања уметничке визије каквог ружног предмета задовољство у препознавању, или је то дивљење уметниковој способности репродуковања, или пак истовремено и једно и друго. Вероватно да је ово последње најближе истини; свакако да се у нама приликом непосредног суочавања са уметничким остварењима која имају за свој предмет нешто ружно, налазе истовремено помешани и респект према уметниковој вештини репродуковања и задовољство што га собом доноси сам чин препознавања, односно сазнавања. За проблем који нас овде занима то, уосталом, и није нарочито битно. Битно је да се, са гледишта теорије имитације привлачна снага негативног књижевног јунака може протумачити управо ефектом који изазива успешно и верно уметничко репродуковање стварности. Ако је књижевност у целини вештина репродуковања суштинских одлика стварног света, онда је то на свој начин и у оквирима своје специфичне структуре и негативан књижевни јунак. И он је само квинтесенција извесних законитости живота узетих у њиховој целини. Не-

гативан књижевни јунак, као и његова релација према жртви, нису само делимична репродукција стварности; само репродукција њеног моралног или иморалног вида. У тој релацији ваља видети, ако је само теорија имитације тачна, извесну у одређеним оквирима и на одређени начин тоталну слику једнога вида ствараног света. Ако је та слика у нечему ограничена или једнострана, то је само зато што се свет не састоји једино из преступника и њихових жртава. Ограниченост те уметничке слике непосредан је резултат ограничености самог предмета уметничког приказивања а не некакве моралистичке, или иморалистичке ускости пишчеве. Уосталом, ако усвојимо теорију имитације у њеном доследно антинатуралистичком издању, протумачићемо пишчево настојање да уметнички обликује однос преступник – жртва као настојање да се верно пренесе на хартију не само тоталитет овог односа, него и тоталитет једног вида људских односа уопште. Писац, наиме, нема за задатак да репродукује само партикуларна обележја извесне стварности, него он, стварајући уметничку слику неких реалних партикуларности, успева да управо кроз њих изрази оно што представља битно обележје те стварности уопште. То значи да се писац приликом уметничког сликања односа преступника и жртве заиста не руководи неким једностраним моралистичким, хуманистичким, или иморалистичким преокупацијама, него да је његова основна преокупација искључиво гносеолошке природе; то је искључиво тежња да се једним обликом сазнања обухвати извештајни аспект реалности у његовој целини. Градећи литерарну визију ликова књижевног злочинца и његове жртве, писац, према томе, поставља пред себе један задатак превасходно сазнајног карактера.

Из овако схваћеног и протумаченог задатка књижевног стваралаштва, може се извести и једно објашњење за привлачну снагу негативног књижевног јунака. Могуће је поћи од претпоставке да оно што важи за ружноћу једног предмета и његову уметничку репродукцију важи и за однос између морално ружних предмета и њихове уметничке, односно књижевне репродукције. Иста дијалектика уметничког стваралаштва која преображава један физички одбојан предмет у нешто уметнички при-

влачно, преображава и један морално одбојан предмет у нешто што има превасходно уметничку, или, боље речено, извесну гносеолошку драж. Пратећи сукоб литерарног преступника и његове жртве, ми се, према томе, заносимо сазнајном, а не хуманом страном тог сукоба. У негативном књижевном јунаку и његовом односу према лику жртве, ми се, према томе, заносимо сазнајном, а не хуманом страном тог сукоба. У негативном књижевном јунаку и његовом односу према лику жртве, ми видимо пре свега успелу уметничку слику једне међуљудске релације која игра значајну улогу у стварном животу, са свим оним обележјима човекове судбине што се кроз уметничку слику те релације дају изразити. Тиме се објашњава привлачна снага негативног књижевног јунака из перспективе теорије имитације. Привлачном снагом негативног књижевног јунака називамо, дакле, оно задовољство које у нама, с једне стране, изазива пишчева способност да готово егзактно васкрсне у књижевном облику једну значајну животну релацију, и с друге стране задовољство од самог чина препознавања, односно сазнавања те исте релације у њеном књижевном руху.

ТЕОРИЈСКЕ ОСНОВЕ ПОСТМОДЕРНОГ РОМАНА

Постмодерна књижевност је била једна од главних контроверзи књижевне науке друге половине XX века. Теоријска прича о постмодерној књижевности далеко је од тога да буде испричана, из простог разлога што се њена искуства увелико користе. Некима се на помен овога појма дизала/диже коса на глави и зато што су ликовали/ликују како о постмодерној књижевности сви расправљају, а да нико не зна шта је то постмодерна књижевност. Други су опет тврдили да ствар о којој се расправља не постоји јасно и да је она творевина неколицине писаца и историчара књижевности са америчких универзитета. (као да су изостали изми пали са неба, као да их неко није створио из нужде и као да њихови творци немају националност.) Без обзира шта се мислило о постмодерној књижевности, а мислило се и мисли свашта, без обзира какав је наш вредносни став према ономе шта се дешавало/дешава у свету језика, једна ствар је јасна: постмодерна књижевност не постоји/није постојала у смислу у ком постоји ренесансна или романтичарска или класицистичка књижевност; то је, по свему судећи, парадигма која се уобличава, књижевна парадигма која бар за сада постоји равноправно са збирном парадигмом модерна књижевност отуда се ова поетолошка борба не приказује аподиктички него критички.

Свакоме је данас, ипак, јасно да се у духовним делатностима већ дешавају планетарне промене и да забијање главе у песак никуда не води. Ако је од Платона па до савремених филозофа и постмодернистичке фикције главно питање било: како могу да интерпретирам овај свет чији сам део? шта сам ја у том свету? ако су та питања изокренута и ако гласе: какав је ово свет? Шта

да се ради у њему? Шта може да уради неко од мојих бића у њему? онда је реч о онтолошком потресу: епистемологија је замењена онтологијом. Чини се да је постмодернистичка књижевност, бар из књижевносторијске перспективе и без претеривања, може, приближно, одредити као реакција на мкoderнистички покрет, као критичко разграђивање пренапрегнуте зграде модернизма. Постмодернизам у књижевности означава поетику која је могући наследник, односно превазилажење поетика са почетка XX века. Постмодерна књижевност није, дакле, никакво хипотетичко писање будућности, како то многи са иронијом тврде, то је духовно стање друге половине XX века и њему одговарајуће духовности која је укореењена поетички, и ако хоћемо и социјално. Књижевни постмодернизам се јавља из модернизма или као реакција на модернизам, а не *после* модернизма; оно *пост* у појму *постмодернизам* није чисто историјска ознака, као што се то обично мисли. Постмодернизам је, можда, као појам неадекватан. Он не означава само оно што је дошло после модернизма, него и оно што није модернизам, а то значи да има поетичких карактеристика са знаком доминантне оригиналности.

Које су главне карактеристике постмодерне књижевности? Између онога што треба поменути је следеће: дискурс који је полиреференцијалан, херетодоксичност, еклектичност, смрт утопија (буди пажљив и коректан, не читај само смрт комунизма!), смрт аутора, деформација, непристајање на функционалност, деконструкција, дезинтеграција, премештање, дисконтинуитет, нелинеарни поглед на историју, дисперзија, фрагментација, дисеминација, прекид, очуђавање, хаос, побуна, претварање семиотике у енергетику, аутопролиферација знакова, кибернетика, критика ума...

Кључ, који можда може да ублажи многе дилеме, јесте стари термин *мимезис*, који је до почетка седамдесетих година интензивно коришћен у књижевној науци и који се данас све чешће замењује новим књижевним термином *репрезентација* или *представљање*, што је разумљиво: данашња књижевност је више него икада постала метадискурзивна, постала је лабораторија приче, да употребимо термин Мишела Битора. Можемо бити

још радикалнији: савремена књижевност је не само лабораторија приче него је то, пре свега, лабораторија дискурса, па је као таква постала љути противник мита реалности, који је тако дуго владао у књижевности. Уметност писања више није описање о *нечему*, него и нешто самостално, *писање по себи*.

Један други појам, имагинација, још је занимљивији јер јасно показује да је у уметности речи дошло до великог преокрета. Историја књижевности, тачније речено, историја критике и филозофије, уче нас да је до сада постојало неколико типова уметничке имагинације, а постмодерна књижевност управо полаже право на нови тип имагинације. Жан Пол Сартр у књизи *Имагинација* (1936) каже да се може говорити о неколико типова имагинације: *асоцијативни* тип имагинације представљали би Аристотелови следбеници (Лок, Хјум, Бергсон); *континуални* тип имагинације, међу различитим типовима знања, представљали би Платонови следбеници (Колриџ, Лајбници, рецимо); трећи тип имагинације представљали би Декарт, Кант, Хегел, , код којих се *знање строго одваја од представâ*. Сартр је створио посебан тип имагинације, полазећи од Хусерлове феноменологије. За њега представа јесте *једна одређена врста свести*, за њега је слика акт а не ствар, тачније, *слика је самосвест о нечему*. Способност стварања представа није ограничена реалношћу, зато је за њега *негативни акт конституционални део имагинарног*. Литература XX века показује да је Сартров закључак тачан: окретање према негацији јесте један од главних композиционих принципа и један од главних генератора историје уопште.

Са становишта имагинације и имагинарног, постмодерна књижевност не гледа у будућност, него се окреће прошлости. Евокација аутобиографских, биографских, историјских докумената, пародијски однос према новелистичким обрасцима чине непосредне предуслове за постмодернистички тип имагинације, који се најбоље може објаснити појмом *recollective imagination*. Парадоксално је, али је тачно: постмодерна имагинација се користи документима, али у исто време доводи у питање њихово постојање.

Да би се поуздано сагледао кôд постмодерне књижевности и постмодернизма уопште, упутно је видети шта је то што постмодернистички кôд одваја од постмодернистичког.

Кôд модернистичке литературе најбоље је описан у маленој књизи *Модернизам* чији је аутор Питер Фокнер, као и у књизи Дејвида Лоца *Начини модерног писања*. Постоје и друге књиге које се баве овим проблемом, као што је *Модернизам* Џемса Мек Фарлана и Маколма Брадберија.

Шта је модернизам?

То је правац који почиње негде око 1910. године и који карактеришу иновативна текстуална својства. Пре свега, аутор који припада модернистичком кôду посматра текст као незавршено дело на коме би се могло још радити. Као резултат тога, модернистички аутор нема никакво законито објашњење људског понашања, што је било заједничка одлика свих аутора у реализму. Модернизам карактерише и епистемолошка сумња. Што се тиче организације текста, то је кôд који подразумева склоност према различитим облицима свести. Епистемолошка сумња подразумева поштовање према интризи. Са модернизмом, први пут, почиње и коментарисање сопствене продукције. Веровање да је адекватан израз немогућ спречило је модернисте да се упусте у експериментисање попут футуриста, надреалиста, експресиониста. Коначно, модернисти поклањају велику пажњу читаоцима својих текстова.

У модернистичком језичком универзуму постоје три важне семантичке зоне. Прву сачињавају поља свесности, поље одвајања и поље размишљања. Поље свесности сконцентрисано је око *Ја*, поље одвајања сконцентрисано је око деперсонализације а поље размишљања сконцентрисано је око поља интелигентности, суптилности, експеримента, хипотезе. Друга семантичка зона састављена је од неутралних семантичких поља која се рађају у складу са пишчевим жељама. Коначно, могућно је говорити и о трећој зони, која је на дну семантичке лестнице. Семантичка поља религије и економије, која су јако важна у реалистичкој семантици, припадају овој зони.

Семантичко поље сексуалности је модернистичка творевина. Модернизам је такође проширио поља психологије, науке и технологије.

Кад се поведе разговор о постмодерној књижевности и постмодернизму, намеће се неколико питања. Да ли постмодерна књижевност представља прекид са прошлошћу, или је то нека врста континуитета, или екстремни аспект модерне књижевности? Где су границе постмодернизма? Ако постоји постмодернистички литерарни кôд, да ли се унутар њега могу разликовати рукавци или је постмодернистички кôд ипак компактан.

Ако се за модернисту може рећи да нам нуди личан поглед на свет у коме живи, онда се за постмодерног аутора може рећи да одустаје од сваког напора за репрезентовањем света са личне тачке гледишта. Постмодерниста може имати своје лично гледиште, али он га не намеће другоме као истинит свет; он одбацује интелектуалне хипотезе модерниста као арогантне, арбитрарне и ирелевантне. Постмодерниста није склон разликовању. Он је жељан да се ратосиља интелектуалаца који су се у времену секуларизације попели на празан профетски трон ради излагања метафизичких стратегија. Са постмодернистичким кôдом опадају могућности разликовања, суђења и селекционисања. Постмодернистички кôд би се најбоље могао изразити речима Лудвига Витгенштајна: *Ми можда не можемо унапредити никакву врсту теорије. У нашим разматрањима не би смело да буде ништа хипотетично. Морамо се клонити сваког објашњавања, а дескрипција сама мора да преовлада. Ова дескрипција добија светло, а то значи своје циљеве, на основу филозофских проблема. То савакако нису емпиријски проблеми.*

Шта је то што карактерише постмодерну књижевност, постмодерни књижевни текст?

Однос између текста и аутора је много мање напрегнут у постмодерној књижевности него у модернистичким текстовима. Аутор није много забринут око статуса свог текста: где и када почиње, како се наставља, како се и где завршава, да ли га сачињавају само лингвистички или и други знаци. Многи од постмодернистичких текстова јесу скупови релативно независних тек-

стова који доводе у питање жанровски кôд. Уланчаност може такође постати проблем међу параграфима или реченицама; многи параграфи или реченице остају незавршени.

Модернисти су одбацивали законско објашњење стварности, али постмодернисти су, слично Витгенштајновим препорукама, одустали од сваког објашњења. Постмодерниста ће радије да изврне руглу свако објашњење, развијајући логику унутрашње супротности, као што то чини Борхес у *Парку рачвајућих стаза*. У постмодернистичком свету, речи измишљају наш свет, оне га уобличавају, речи постају једина потврда нашег света. Постмодерниста је убеђен да је друштвена стварност састављена од речи и да је сваки нови текст написан на основу једног старог, преко њега. Постмодернистичка сумња може бити изражена и састављена једино од речи. У постмодернистичким текстовима инсистирање на кôду је далеко јасније него у модернистичким текстовима. У неким текстовима је питање конституисања прича много важније него сама прича. У постмодерној књижевности улога читаоца је далеко више наглашена него у модернизму. Писац се читаоцу често обраћа саветима, упутима, питањима. У сагласности са кôдом попиљеоца, читалац може да бира који му се крај више допада.

Вратимо се семантичким пољима у постмодернизму. У центру постмодернистичких семантичких поља налазимо укључивање и асимилацију. Психолошка разматрања наратора и јунака, што је карактеристика модернистичких текстова, овде су потиснута у други план. Семантичка поља свесности и одвајања у постмодернистичким текстовима припадају првој зони и са њима се или полемише или се она напуштају. Постмодерни аутор асимилира и прихвата свет онако како га примећује, без жеље да га структурира како би он имао смисла. Семантичко поље перцепције подразумева размишљање, читање, слушање и причање и скоро да је у центру постмодернистичког семантичког спектра, али је ова перцепција асимилирајућа и посесивна, пре него разборита, као у модернистичким текстовима.

Сваки социокôд се издаје преко неколико кључних речи које припадају централном семантичком кôду. У радовима скоро

свих постмодерниста појављују се појмови лавиринт, огледало, путовање, путовање без циља, библиотека, енциклопедија, фотографија, филм, масмедији. Ближа анализа централног семантичког кода показала би да постмодернистички аутор не респектује никакве границе и да се не усредсређује на биће. Његови јунаци могу да се крећу онолико колико је велики простор, у удаљену прошлост или у удаљену будућност. Ипак, постмодернисти углавном оперишу речима које се могу замислити, могућим речима, што значи да је то немогући свет, који може постојати само у имагинацији. Постмодернисти показују склоност према имагинацији а не према искуству, склоност према вербалном тексту над емпијским контекстом.

Лиотар је дефинисао постмодерну као сумњичавост према метанаративним дискурсима, као један начин размишљања. По Лиотару, савремени интелектуалац се радије дефинише локално, него универзално, ваљда зато што су омануле све врсте познатих идеологија и што више нико не верује у метафизички поглед на свет. Склоност према сумњичењу метанаративног, за многе теоретичаре постмодерне, представља онај прелом, онај простор који карактерише постмодерну књижевност. Постоје, опет, теоретичари који на постмодерни код гледају радије као на паразитску појаву, као на пример Кристина Брук Роуз. За Дејвида Лоца постмодернизам је у основи књижевни покрет који представља суштински нову уметност и једну врсту прекорачења уметничког прага. Ако се модернизам могао окарактерисати осцилацијама између метафоре и метонимије, постмодернизам укида осцилације тражећи нов начин уоквиравања, сведочећи да постмодернизам представља радикални дисконтинуитет са свим раније познатим начинима и моделима приповедања. Ипак, интересантно је да се сви теоретичари постмодерне књижевности увек враћају на модернизам: постмодерна књижевност се углавном одређује у опозицији према модерној књижевности. Тако се стално истичу парови:

модернизам / постмодернизам
хијерархија / анархија

присуство / одсуство
генитално / полиморфно
наративно / антинаративно
метафизичко / иронично
детерминисаност / антидетерминисаност
конструкција / деконструкција онтолошка неизвесност

Типични модернистички начини који су коришћени у писању су следећи: умножавање и супротстављање перспектива, усмеравање свих књижевних чињеница према једном центру свести или самосвести, разне монолошке варијанте, и тако даље, све што симулира разне епистемолошке варијанте знања. У модернистичким текстовима све је ипак линеарно и темпорално, што се не би могло рећи за постмодернистичке текстове, у којима су нека питања постављена на различитим текстуалним нивоима: другим речима, у постмодернистичким текстовима епистемолошка доминанта је стављена у други план, а у првом је онтолошка димензија текста и то је, чини се, главни помак постмодернистичких текстова у односу на модернистичке.

Карактеристично је за модернистичке текстове да они не почивају на миметичким теоријама. Постмодернистички аутори одавно су схватили да имитација и одсликавање нису једине могуће релације између света маште и реалног света. Уметничко дело у постмодернистичкој књижевности није огледало природе, илизија реалности није више оно за чим аутори теже, уметничко дело се презентује као уметничко дело, односно уметнички изуми се огољавају у формалистичком смислу речи. Зашто?

У постмодернистичким теоријама о језику, осим могућег и немогућег света, примећено је да се може говорити и о световима који се могу *замислити*. Фикционални свет је приступачан реалном свету, али не и обрнуто, другачије казано, ми можемо замишљати фикционалне карактере, али не и фикционални карактери нас. Тако је било у модернистичкој књижевности, међутим, у постмодернистичкој књижевности дешава се нешто сасвим другачије: Карактери се крећу између различитих фикционалних светова, ако што се дешава да суде о реалном свету и,

што је најинтересантније, мењају онтолошки статус и нивое. Ако би се могло говорити о постмодерном стању, а може, онда се оно најбоље може окарактерисати као анархични пејзаж света у множини. Књижевност постмодерног стања у први план истиче димензије *говорника, гласова и позиције*, што није био случај са модернистичким текстовима, код којих су ове опозиције у другом плану.

Кад је реч о постмодерном роману, две су карактеристике овог жанра иновативне. Као и модерни роман, и постмодерни роман изражава склоност према миту, али је, с друге стране, сав заокружен проблемом језика. Потенцирање митских образаца и мотива, односно склоност према митском начину мишљења јесу битне карактеристике првог, док су одлике другог својства у томе да се роман обликује пре свега као творевина која почива у/на језику. Вратимо се мало у прошлост, загледамо ли историју овог жанра, начин његове рецепције, превазилажења, разарања, лако ћемо уочити да је постмодерни роман напустио реалистичку мотивацију и илузију реалног приповедача. Језичко мајсторство постмодерног романа упућује на закључак да се он превасходно бави собом и сопственом сликом света.

Модерни роман има према миту нејасан однос, што је савим разумљиво: с једне стране, реч је о повратку миту, а с друге стране тај исти мит се пародира и разарају се његове дубинске структуре. Иронијско парафразирање јесте најбољи доказ да је у модерном роману идентификација између језика и стварности немогућа, што за последицу има напуштање приповедача – наравно у постмодерном роману ова склоност је доведена до пароксизма: митска слика света подразумева одређену причу, а тамо где нема приче нема ни мита. Тако, деконструкција приче која је евидентна и очигледна у постмодерној књижевности, јесте, у ствари, деструкција митске свести о језику; то је последица одвајања речи од ствари, језика од стварности. Треба ли за овим жалити? Треба ли извести закључак како у постмодерној књижевности миту припада прошлост? Питање је сувише радикално. Много је аутора који и у постмодерном добу изражавају својеврсну носталгију за митом, али ово су начела и карактеристике

присутне у оном усмерењу које тежи ка радикалном раскиду са модерним романом.

По Лиотару, естетика модерног романа јесте естетика узвишенога, и она је носталгична. Оно што се не може приказати, модерни роман наводи ако одсутан садржај. Постмодерна романескна естетика креће у потрагу за оним што је одсутно, за таквим приказивањем не да би се задовољило уживање у томе, него да би се изоштрио осећај да постоји нешто неприказиво. Ако је веровати Лиотару, а и многим савременим теоретичарима, постмодерни роман семантику замењује енергетиком, односно сврха уметности није у означеном, него у изазивању узвишених осећања помоћу знака и у самом знаку.

Из ових претпоставки је јасно следеће: приказивање онога што се не може приказати, у постмодерној књижевности дешава се на позадини раздвајања субјекта и материјала, односно између форме и субјекта. Будимо још конкретнији, ради се о симболичком и алегоријском језику, који је довршен и језику који је отворен. Симболички језик би се могао дефинисати као језик сагласности, језик истовременог дешавања, поклапања: код алегорије, смисао и језик су раздвојени, па сходно томе нема ни временског поклапања. Пол де Ман каже да симбол пре свега упућује на модел неке идентификације, алегорија пре свега означава дистанцу на релацији према сопственом избору, и потврђује свој језик у празнини временског непоклапања. Алегоријски се мостови не могу одвојити од свога порекла, Алегорија потврђује своју ваљаност само у простору временског непоклапања које ствара отуђење, а њен језик и слика јесу нешто што се не може приказати. Код алегорије постоји простор између знакова, зато што су значајоци заузети. Као отворена форма она неспрестано привлачи значења, као затворена форма, систематски се затвара пред индивидуом уметности. Смисао алегорије је невидљив, херметички је затворен. У основи идеологије неприказивања и невидљивости, налази се једна одлика савремене културе, а то је упозоравање на нестајање израза, на нестајање индивидуалних црта у свакодневном искуству. У алегорију улази све, али без међусобне комуникације. Субјект алегорије живи у развали-

нама, у затвореном простору маште. Алегорија живи и на негацијама, али на пародијски начин.

По свему судећи, постмодерни роман је последица модерног романа и карактерише га одустајање од реализма, напуштање репрезентације, приказивање одсутног, произвољност форме, серијалност, апстракција уместо информације, алегорија уместо наратије. Рекло би се чак да је постмодерни роман наследник радикалног крила модерног романа. У сваком случају, свет постмодерног романа је еkleктичан свет, то је свет који на нов начин организује оно што већ постоји у књижевној традицији.

СТИЛИСТКА

УВОД У ОПШТУ СТИЛИСТИКУ

УВОД

„Gross vulgarity is a fault to be prevented; but a proper prevention is to be got from habit – not rules“.

(H. Spencer, *Philosophy of Style*)

„Расположење моралног чувства преноси се језику, те душа зрачи из стила“

(В. Фон Хумболт, *Увод у дело о кави језику*)

ПРЕТХОДНЕ НАПОМЕНЕ

Стил и људски хабитус

Спенсерово упозорење да превентива против вулгаризма мора долазити од навике, а не од научених регула¹, подсећа нас врло живо на упадљиву разлику између природног шарма код особа истинске духовне и телесне лепоте – и таште надмености која извештаченим маниром покушава да надомести оно чиме није од природе обдарена. Ако не признамо да „из стила зрачи

¹ Херберт Спенсер (Herbert Spencer), енглески филозоф и социолог (1820. – 1903.). – Цитат из претекста узет је са стр. 10 наведене Спенсерове књиге: H. Spencer, *Philosophy of Style (An Essay)*, D. Appleton and Co., New York and London 1924.

душа“, како нас учи Вилхелм Хумболт², већ научно поставимо на исти ступањ вредносне скале, направили смо читу грешку у процени. Природу стила тим путем нећемо открити.

Куда онда кренути: да ли се помирити са идејом да је природа, у човеку и изван њега, – једини извор свих, па и стилских вредности? Или с горчином прихватити једину могућност која преостаје, тј. да је творац стила сам човек, али стилски атрибути видљивог и невидљивог света да заузимају ниже место на вредносној лествици од природом створених особина? Чудна Бифонова сентенца да је стил 'сам човек', која већ скоро два и по века одржава младалачку свежину³, заслужује у том правцу највишу пажњу. „Само она дела – тврди Бифон тим поводом, а за пример зачудо узима само језик, и људску мисао сложену у његове облике (али – и још нешто: оно необјашњиво чиме ти облици зраче) – која су лепо написана налазе пут до следећих генерација. Квантум знања, јединственост факата, новост самих открића – нису сигурна гаранција бесмртности; радови који не садрже ништа до ситница, који су писани без укуса, без отмености и надахнућа – умиру; јер сазнања, факта и открића лако се заборављају, или [пак] преносе и прихватају, у зависности од вештине руку које их чине. Све се то тиче човека“ (73).

Дар, генијалност, надахнуће и сл. јесу оно додатно нешто што језику удахњује нови живот, и што га чини стилски релевантном појавом. Али за нас у овом тренутку – све су то само речи нејасног и тешко објашњивог значења, помоћу којег је немогуће доћи до сазнања о суштини света, па и људске природе, и стила чији се делић у њима огледа. Могуће је једино активирати

² Вилхелм фон Хумболт (Wilhelm von Humboldt), немачки филозоф и теоретичар уметности (1767. – 1835.), особите заслуге стекао је бавећи се језичким проблемима. – Исп. Стр. 233 нав. дела у претексту, Дневник, Нови Сад 1988.

³ Georges Louis Leclerc de Buffon, француски филозоф и природњак (1707.-1788.). – За нас је посебно значајна његова академска беседа: – *Discours [a l'Academie francaise] sur la style*, 23. juin 1753. Цит. по: Buffon, Pages choisies, Classiques Larousse, Paris s.a., 65-74. Превод Ане Јовановић исп.: Српски језик II/2, Београд 1997., 51-63. Овде су цитати према оригиналу, у овлашном преводу аутора ове књиге.

научну интуицију у потрази за полазиштима, изворима и узрочницима таквих људских стања, као и одговарајућих карактеристика које отуд попримају производи њихова духа и руку. Али је за ову прилику довољно што смо открили бар то и толико да је реч о човековим 'стањима', на једном, и 'карактеристикама' његових производа, на другом крају неке скупине чињеница чија целина за сада остаје недоступна нашем сазнању и разуму. Бифон нас учи да је генијалност нпр. изузетна способност уметникова [а ми желимо додати: такође научника и уопште сваког ствараоца нових вредности], што му омогућује „да на сваки објекат баца јарку светлост; или боље рећи: да га обавије богатим колоритом и енергичним бојама; тако да он, ако се тако смемо изразити, сваку идеју представља живом сликом и погођеним термином, а своје мисли обликује у низу хармоничних и подстицајних представа“ (72-73). Вредности, све па и оне које ћемо назвати стилским и истраживати у овој књизи, човек по Бифону ствара сам, и њима боји све чега се дотакне.

Сасвим је на друкчијим позицијама нпр. Аристотел. Он, као што је одвећ познато, уметност објашњава потребом опонашања. „Јер, подражавање је човеку урођено још од детињства, и он се од осталих створења разликује по томе што највише нагиње подражавању и што прва своја сазнања подражавањем стиче; затим, сви људи осећају задовољство кад посматрају творевине подражавања“⁴. Али ипак, и поред свега, „ако посматрач није већ раније видео предмет који посматра, неће му се приказани предмет свидети као такав, него због техничке израђености, или због колорита“⁵. Никако вањски узор, већ унутрашња хармонија дела ствара уметнички дојам. Елем, значи да у уметничком процесу вишу вредност има стваралачки него посматрачки дар. Надахнуће није ништа друго до висока активност свих духовних моћи – усмерена како у правцу извора надахнућа тако и у правцу креирања оне форме која у том процесу настаје. При том извор подстиче стваралаштво, али га не рађа, него је оно потенција

⁴ Аристотел, *О песничкој уметности*, Завод за уџбенике, Београд 1990., 50.

⁵ Аристотел, *цит. м.*

ствараоачеве личности, онај њен део који се активира у творачком процесу и реализује у остварењу.

„Добро писати – вели Бифон у свом разматрању, – значи добро мислити, добро осећати и добро се изражавати; потребно је истовремено имати духа, осећања и укуса. Стил подразумева јединство и испуњење свих интелектуалних способности: саме идеје чине репертоар стилских вредности; језичка хармонија има помоћну улогу и зависи од органског сензибилитета. Довољно је имати мало слуха за дисонанцу, и мало вежбе, какву доноси лектира песничких текстова или слушање беседа, да би се механички опонашале поетске каденце и ораторска вештина. Али имитација није никада креативна; такође и овако постигнута хармонија речи нема ни дубине, ни стилског тона; и она је то што налазимо у празноречивом начину писања, без идеја“ (72).

„Добар стил – утврђује Бифон на крају – није у ствари ништа друго до неограничен број истина које представља. Сва духовна лепота коју налазимо, све мисли у њу уграђене, исто су толико истинити колико су корисни, а можда исто толико карактеристични за људски дух, колико и оне [мисли] које чине окосницу сижеа“ (73). Стил, како видимо, није само креативни модалитет производног процеса, већ и она идеја која тим процесом руководи, која се у њега уграђује, која га каналише и доводи до испуњења у креираној 'хармонији'. Предметни свет у том процесу бива 'стилизован', постаје на неки начин н о с и л а ц стила, ваљда у оној мери у којој је носилац и д е ј а. Ако је то тако, онда је стил она идеја која зрачи из материјалног факта као траг људске руке и људске мисли утиснут у њу креативним радом. Значи: ни материја ни идеја нису предмет стилистике 'по себи'. Стил је онај одсеј људског духа који је уграђен у материју, и по којем се она разликује од исте те материје у 'природном стању'.

Материјална и духовна креативна, одн. „стваралачка“ делатност, дакле; преобликовање материјалних чињеница као израз креативног односа према њима; те однос ових двају процеса и њиховних резултата – предмет су свих наука о вредностима; предмет су дугог и интензивног дијалога међу епохама како смо га представили у најкраћим обрисима. Тај дијалог води се запра-

во – и о стилу. Изненађује нас сложен сплет проблема у области стила, где смо очекивали расправу о једноставним појмовима, јасним и већ давно утврђеним у реторици као нормативној дисциплини која је у наслеђе стилистици пренела део своје класичне тематике: тј. о орнаменталним детаљима и њиховом уређењу према унапред датим обрасцима. Књига пред читаоцем посвећена је неким питањима из тог сплета. Њу ваља схватити и као наставак размишљања започетих у *Уводу у филозофију стила* (Сарајево 1991., Београд 1997.) и *Лингвистици стила* (Никшић 1993.), где су неке теме којима се овде бавимо већ наговештене, друге овлаш дотакнуте. Но своје пуније осветљење оне су добиле истраживањима у овој књизи⁶. Ова књига има и сама свој наставак: то је *Стилистика српског језика*, од које је за сада завршена прва свеска (*Општи принципи стилске анализе и фоностилистика*), и објављена у издању НДСЈ, Београд 2000.

Реторика

Историчари културе слажу се да је стилистика поникла из старе реторике, али се не слажу у схватању о данашњем стању и односу двеју дисциплина. Једни, имајући на уму вероватно савремену хемију и њен однос према алхемији – од којих је прва наследила другу потиснувши је у позадину људске духовности, – верују да је стилистика преузела од реторике све што је вредно у њеном учењу, одбацивши оне њене поставке и резултате који су за данашњег човека неприхватљиви – тиме је истисла и реторику из система наука. Други пак мисле да је велики крах који је изазвало издвајање стилистике из њеног крила – реторика преживела; њен статус међу наукама данас је стога друкчији него у време кад је у себе укључивала стилистичку тематику, али се она ипак поново консолидовала као наука; те стога у наше време

⁶ Наставак расправе о питањима стила исп. У ауторовим књигама: *Стилистика српског језика I*, НДСЈ, Београд 2000, и *II*, у припреми, те *Елементи функционалне стилистике*, НДСЈ, Београд 2000.

има сопствену тематску сферу научних истраживања, односно сопствени предмет, као и сопствену методолошку апаратуру.

Историја стилистике, ако усвојимо потоње мишљење, једним је делом историја реторике, али другим се издваја из ње.

„Историја реторике, према предању, почиње са Сицилијанцима Кораксом и Тесијем, у петом веку пре Христа. Практично говорно умеће, додуше, неговало се одувек (и код Хомера оно има извесну улогу, тако да су неки ретори желели у њему да виде оснивача говорништва), али двојица Сицилијанаца први су се теоријски бавили уверљивим говором, и нарочито вероватним закључком“⁷. О реторици као савременој науци биће речи у следећем одељку ове књиге. Сада у најкраћим обрисима говоримо о њеном развоју током двадесет пет векова постојања. За ову сврху то време ћемо поделити у четири епохе: (1) до почетка нове ере; (2) до V. века нове ере; (3) до XV. века, (4) од XVI. века до нашег времена.

1. Првих пет векова – до почетка нове ере – најплодније су доба у развоју реторике. То је време када су у Грчкој настајали полиси (градови-државе), а у Риму владајући поредак био република (510.-27. г. пре н. е.). Историчари оно доба по правилу називају антиком.

Сицилијанска епизода са настанком реторике у ствари је врло карактеристична. Године 465. пре н. е. Срушен је диктатор Тразибул из династије Деноменида, која је била приграбила не само сву власт, него и сва добра народа. После кратког али тешког робовања, људи су били принуђени да пред судом поново доказују права на приватни посед својих предака, и на свој положај у друштву. Сем овог чисто практичног узрока, настанак реторике објашњава се и тиме што су Сицилијанци у то време били

⁷ G. Ueding und B. Steinbrink, *Grundriss der Rhetorik. Geschichte. Technik. Methode*, 3. Aufl., Metzler, Weimar – Stuttgart 1994., 11. В. и: M. Fuhrmann, *Die antike Rhetorik. Eine Einführung*, München – Zürich 1984., 16. следећих неколико страница добрим делом су ослоњене на податке из двеју наведених књига. Отуда су преузети и неки цитати из класичних текстова, о чему нећемо сваки пут извештавати.

оштроуман и слаткоречив сој људи, али по природи „склон парничењу“⁸.

Први велики ретор у Атини јесте Горгија (око 480.-380. пре н. е.), који управо потиче из школе Коракса и Тесије са Сицилије. Он је задивио Атињане и научио их да цене лепу реч, и да се служе њоме. У то доба и Атина је била већ слободна од тираније, а у демократији која је настала велики број људи добио је изванредну прилику да управља земљом. Како би се предупредила корупција у народним судовима, судије су биране непосредно пре сесије, најчешће просто бацањем коцке. Беседнички дар и говорничка вештина постали су саставни део судства, па и целокупног јавног живота. Горгија је, преселивши се у Атину, напустио „космолошка испитивања, као и философско изграђивање консеквентног погледа на свет и живот; сав се предавши теоријском и практичном беседништву, својим ученицима није обећавао 'политичку врлину', него мађијску моћ речи, којом ће као неодољиви беседници без примене спољашње силе постићи свој циљ“⁹. Тиме је заслужио назив оснивача научне реторике, али и заступника „етичког нихилизма“, којим ће реторика бити обележена до наших дана: практични успех она више цени од моралних скрупула.

Један од најсјајнијих мислилаца које познаје свет, Платон (427.-347. пре н. е.), један је и од највећих античких теоретичара и практичара беседништва. Оснивач је и чувене Академије у Атини (386. пре н. е.); он реторику сматра уметношћу, а учинио ју је научном дисциплином у правом смислу речи, уградивши је у свој филозофски систем. Са позиција учења о урођеним идејама које су божји дар остављен сваком појединцу у наслеђе; и о људској речи као носиоцу суштине тих идеја; – Платон учи да је човек овлашћен да употребљава тај божји дар, али не и да га злоупотребљава; он се згражава над површношћу реторичара ко-

⁸ I. Beck, *Theorie des Geons symboleikon*, Hamburg 1970., 35

⁹ М. Ђурић, *Историја хеленске етике*, НК, Београд 1961., 216, Горгију сматра Емпедокловим учеником, „од којег је добио философско образовање“, – а не питомцем „сиракушке адвокатске школе“ двојице Сицилијанаца.

ји верују да речју могу стварати уверења – чак и не базирајући се на истинитост говора и моралност мисли.

Аристотел (384.- 322. пре н.е.), највећи синтетичар класичног доба, створеног за синтезу, и систематичар знања античке Грчке, дао је реторици рационално тумачење поставивши је у средиште људске духовности: тј. између поезије и науке. Као што је већ поменуто, извор и суштину поезије чини по њему опонашање, и то како реалних и вероватних, исто тако и нереалних и невероватних догађаја; наука се темељи на истинитом суду; но реторика је блиска и поезији, јер судови којима се служи нису обавезно истинити нити почивају на знању (*episteme*) него у уверењу (*enthymem*). Аристотел реторику дели у три врсте: *политичку, судску и епидеиктичку*. „У политичком се беседништву или на нешто подстиче или од нечега одвраћа, јер увек и једно и друго чине они што приватна лица саветују на њихово лично добро, као и они што народ саветују на опште добро. У судском беседништву сусрећемо оптужбу и одбрану, јер од две странке у судском спору једна нужно оптужује, а друга се брани. Епидеиктичко беседништво или нешто хвали или куди“¹⁰

Марко Тулије Цицерон (106.-43. пре н. е.) несумњиво најзначајнији је и наплоднији представник античке реторике у Риму; поред тога што је на латинском изложио темељне принципе грчке реторике, био је и сјајан беседник који је своје учење проверавао у пракси. Цицерон покушава да дефинише не само говорничку вештину, већ и личност тзв. савршеног говорника. Беседник, по њему, има троструку улогу: доказује, забавља и управља вољом слушаоца. „Доказивати је корисно, забављати пријатно; али ко успе да овлада намерама других, победа је његова“¹¹.

2. Други период у развоју реторике рекосмо да обухвата раздобље I. до V. в. н. е.; карактеришу га смена римске републике царским режимом, те раст и пропаст римске империјалне моћи (27. г. пре н.е. до 476. године н. е.). Овамо пада и припајање

¹⁰ Аристотел, *Реторика* 1/2/3, Независна издања, Београд 1987., 23.

¹¹ Marcus Tullius Cicero, *De oratore*, LXXI, 237.

грчких провинција Царству 148. г. пре н. е., пошто су Римљани срушили македонско господство у Грчкој, те затим и отцепљење грчких провинција 395. године пре Христа. Нешто доцније (529.) укинута је поменута Платонова Академија у Атини. Без претензија на прецизност могло би се то време назвати касном антиком¹².

Пошто је у измењеним друштвеним околностима функција јавне речи такође измењена, и врло ослабила, вештина њене употребе више није била практичне већ пре свега социјално и интелектуално престижне природе: постала је обележје лепог васпитања, отмености и придворног елитизма, па је негована првенствено у школи, у позоришту и на двору.

Највеће име међу реторичарима тога времена јесте Римљанин Марко Фабије Квинтилијан¹³ (35.-96. г. н. е.). Квинтилијан се труди да дефинише идеалног говорника, и то најпре као личност, а тек онда као практичара: „Мој је циљ да одгојим идеална говорника, а први и битни услов за то је [сте] да он мора бити поштен и честит човјек. Зато ми од њега не тражимо само изузетне говорничке способности него и све одлике добра карактера“ (41). Врло је значајно Квинтилијаново схватање о три услова постојања и три вредности из којих се састоји добар говор: „Говор се заснива на језичким законима, старини и ауторитетима. Језички закон утврђује у првом реду аналогичност, понекад и етимологија. Старину препоручује њезина достојанственост и узвишеност, могао би[х] рећи готово неко свето страхопоштовање. Ауторитет се обично тражи код говорника и историчара, јер је pjesницима због метричких потреба допуштена слобода“ (83).

Антички реторички приручници садрже „правила за пет основних беседничких поступака: (1) изналагање доказа и склапање материјала (εὐρεσις/хеуресис, inventio), (2) његово распоређивање и рашчлањивање (τάξις/таксис, dispositio, collocatio),

¹² J. Irmischer u. R. John, *Lexikon der Antike*, Bibl. Institut, Leipzig 1977., s. v. Spätantike.

¹³ Marcus Fabius Quintilianus, *Institutio oratoria 1-12*, Прев.: М. Ф. Квинтилијан, *Образовање говорника (изабране стране)*, Веселин Маслеша, Сарајево 1985.

(3) језичка формулација и стилско уобличавање (λεξις/лексис, φρασις/фрасис, elocutio), (4) учење беседе наизуст (μνημη/мнеме, memoria) и (5) сам говор, праћен одговарајућом мимиком и гестовима ('υποκρισις/хипокрисис, pronuntiatio, aktio)¹⁴.

3. Трећи период у друштвеном развоју Европе носи византијски печат: уоквирен је успоном и падом Византијског царства (476.-1453.), напретком, те почецима стагнације његове идеологије, тј. православног хришћанства. Дакле: обухвата следећих хиљаду година људске историје. У борби против паганства, а за афирмацију хришћанског учења, најпре је Теодосије 425. године за потребе цркве „основао Високу хришћанску школу – Цариградски универзитет“ (πανδιδακτικὸν/пандидактикон), а 529. под Јустинијаном је уследило „затварање философских школа античког тима“; тим је стварно уклоњена „последња препрека коначној победи хришћанства“¹⁵. Ова епоха културног развоја може се разделити у две фазе: време до десетог века познато је под термином патристика, а потоње се обично назива – схоластиком.

Први велики проповедници хришћанства били су образовани на темељима 'паганске' традиције (и добро познавали античку културу), а углавном у зрелим годинама су пришли хришћанском покрету (Јован Златоусти, Присцијан, Донат, Св. Августин). Они су са мањим или већим успехом преузимали учења грчких и римских мудраца¹⁶ прилагодивши их новој вери и новим приликама. Основица религијске реторике тога доба садржана је у егзегези, одн. тумачењу *Библије*. Изграђивана је према утврђеним методама интерпретације текста: историјској, трополошкој, алегоријској и анагогијској. „Јерусалим је могуће приказати на четири разна начина: историјски као град Јевреја, алегоријски као Христову цркву, анагогијски као небески божји храм,

¹⁴ М. Флашар и З. Константиновић: *Реторика*, у књ.: *Речник књижевних термина*, Нолит, Београд 1985.

¹⁵ Б. Татакис, *Историја византијске философије*, Друштво филозофа и социолога Црне Горе, Никшић 1996., 29-30-

¹⁶ „На почетку VI века антички учитељи били су заједничко добро хришћана и пагана“. – Б. Татакис, *Историја византијске философије*, 21-22.

и трополошки као душу човекову, коју Бог често под тим именом куди или хвали¹⁷. Преведено на данашњи језик, то значи да је у говору могуће ангажовати: (а) *разум*, тј. аналогију према истинито испрличаним прошлим догађајима; (б) *убразилу*, или вештину сликовитог представљања; (в) *веру*, користећи склоност људи да мистификују непознато; и (г) *емоције*, позивајући се на традицију, предање и митску прошлост.

Схоластика је, међутим, спутана религијском догмом, с крајњим неповерењем гледала на класично наслеђе, до непрепознатљивости му је изобличавала изворни смисао, потчињавајући га циљевима тумачења канонских прописа и религијске пропаганде. Пошто је верски живот био удаљен од свакодневног, свакодневне потребе се, поред и упркос разноврсних забрана – почињу пробијати мимо воље црквених отаца у први план: реторичари се све више интересују за свакодневницу; у реторици се тежи разгранаванјима, сагласно приликама и условима примене, и прилагођавањима новим животним захтевима, који се више не тичу само вере већ и других духовних сфера. Извесни Магистер Бонкомањо¹⁸ (1165.-1240.) аутор је два практична приручника, од којих се један зове *Најновија реторика*, а други носи наслов *Венерин круг* (збирка образаца по којима је ваљало писати љубавна писма). Други аутор бави се општом структуром писма, и разлаже је у пет одељака: поздрав, придобијање примаоачеве наклоности (*benevolentiae captatio*), излагање садржаја, изношење става, и закључак. Али како је, међутим, растао и развијао се феудализам, чији је друштвени поредак наметао посебне односе међу људима, тако је и друштвена етикеција бивала компликованија. Значајно протоколарно, а и опште друштвено питање, које је затим нашло места и у приручничкој литератури, било је нпр. како папа, као највиши црквени достојник у католичкој хијерархији, треба да титулира бискупа, како бискуп папу, како обојица владаре итд. Одатле су извођене поуке о међусобном ословљава-

¹⁷ G. Ueding u. B. Steibrink, *Grundriss der Rhetorik. Geschichte, Technik. Methode*, 3. Aufl., Metzler, Weimar – Stuttgart 1994., 14.

¹⁸ Податка и даље преузимамо из дела наведених у напмени 7.

њу људи који заузимају једнак или различит положај у социјалној хијерархији тога времена, и сл. – и даље: учење о друштвеној етикецији као изразу ранга у врло разуђеном кастинском поретку какав је владао у средњем веку.

Реторика, као што видимо, губи и даље ранији значај, са њим мисаону дубину и духовну снагу. Почиње се преплитати са проблемима опште писмености и вештине опхођења, те са науком о језику, тј. граматиком, разливати у ћорсокаку емпиризма, на једној, и непотребно исцрпљивати у потрази за универзалијама у култури и језику, на другој страни. Роџер Бекон (1214.-1292.) – у своме делу *Summa grammatica* – заступа схватање да сви језици света имају идентичну 'граматичку супстанцу'¹⁹, најављујући већ тада велику потрагу за лингвистичким универзалијама, која – попут алхемичарске трке за открићем чаробне формуле за преображај обичних метала у племените – траје све до дубоко у ново доба.

Аутор по имену Лоренц од Аквилеје, у свом делу *Практика или правила о истравном говору* (око 1300.) прихватио се необичног задатка – да схематизује и сврста у обрасце целокупну лексичку и фразеолошку грађу латинског језика: корисник приручника имао је да обави избор те грађе и склопи је у серије и блокове према учењу о универзалној структури говора или текста. Каква фрапантна сличност са вером у машинско превођење, компјутерску поезију или музику – чијој пословичној узалудности управно имамо прилике да се чудимо!...

Супротан смер узима онај круг епистоларне реторике који се укључује у лепу књижевност, и којим је обележен настанак једне од врло цењених, а можда и данас најлепших књижевних врста, боље рећи облика композиције поетског текста са дубоким исповедним тоновима. Тај облик има и једно од најлепших и најупечатљивијих песничких дела српске средњовековне књижевности: *Слово љубве* деспота Стефана Лазаревића (написано почетком XV в.). „Слово је својом поетиком, мада на темељима

¹⁹ J. J. Murphy, *Rhetorica in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Berkeley – Los Angeles – London, 1974., 153.

еписторалног жанра – као образац за писање писама, изашло из оквира стандардне епистоларне књижевности свог[а] доба. Оно је по својој правој природи лирска песма, по теми и карактеру – једна ведре химне о духовној љубави и љубави уопште“, каже сјајан аналитичар коме можемо без икакве резерве поверовати²⁰.

4. Почетком шеснаестог века осећа се друкчија духовна клима и друкчији став према античкој реторици²¹. Еразмо Ротердамски (1467.-1537.) славио је Цицерона као 'најбољег уметника говорништва', који би био светац 'да је познавао хришћанску филозофију'. Квинтилијан је био највиши антички узор Мартина Лутера (1483.-1546.). Тиме је у ствари обележен нови, последњи петвековни период у развоју реторике, период обнове класичних вредности, али и великих контроверзи око беседничке теорије и праксе, и око реторике и стилистике, која добија све већи углед. Тај период више и не можемо сматрати епохом превласти реторике, већ временом њеног коначног пада као опште говорничке теорије и праксе; – а *рађања и успона с т и л и с т и к е*.

Стилистика

1. Још су грчки реторичари размишљали о добрим и лошим странама беседе, и о томе како оне утичу на успешност говора. Аристотел мисли да у беседи „није потребно само располагати аргументима које желимо изложити, већ је потребно да их и искажемо како ваља, а управо то много доприноси да беседа остави одређени утисак „ (Аристотел, *Реторика*, 199). И управо 'начин држања говора' (λεξις/лексис, *elocutio*) за Аристотела је централно питање о вредности његовој. Преводаилац на наш језик за овај појам је употребио реч *с т и л*, сугеришући на тај начин закључак да је Аристотел познавао суштину стила, именујући га друкчијим термином него ми данас.

²⁰ Д. Богдановић, *Стара српска књижевност: 'Историја српске књижевности 1'*, НК, Београд 1991., 175.

²¹ Још увек се ослањамо на радове из напомене 7.

Овако схваћеном појму стила Аристотел је приписивао три врло важне особине: *јасноћу, прикладност и узвишеност*. (1) „Главна одлика стила“ јесте јасноћа, јер „нејасна беседа не може постићи свој циљ“ (205). Јасноћи доприносе они термини „што су ушли у општу употребу“, то значи да је јасноћа повезана са свакодневним. (2) „Што се стил више удаљава од свакодневне употребе, то постаје узвишенији... Стога језику ваља дати изглед нечега необичног, јер су људи склони да се диве ономе што је удаљено“. (3) „Нема [ипак] потребе да стил буде ни одвећ прост, ни одвећ узвишен, већ прикладан“. Другим речима, између јасноће (она се у начелу постиже једноставним изразом и усклађеношћу са могућностима примаочева поимања ствари) и узвишености (која је резултат тежње ка необичном изразу, пажљиво одабраном из општега језичког фонда или изграђеном према одређеном плану) – стоји прикладан израз, који по свој прилици има одлике једнога и другог, али пре свега значи да је текст или дискурс *усаглашен у самој себи: да је облик његов уравнотежен и да је у складу са садржајем*. Свим овим питањима бавићемо се у посебном одељку, а сада нам је стало да уверимо читаоца до које је дубине Аристотел успевао да продре у све проблеме живота и науке, па и стилистике, чак не слутећи да ћемо ми, далеки духовни потомци његови, од тога направити читаве нове науке. Добро ваља при томе пазити на појмовни апарат који се временом градио, а на којем се наше науке, међу њима и стилистика, морају заснивати.

Аристотел је посебну пажњу посветио метафори. Метафора језик чини необичним, а да он ипак задржи јасноћу: „Једино обичан израз, потом властити и метафора користе изразу прозног говора. Томе је знак да се сви њима служе. Сви се, наиме, у разговору служе метафорама, властитим и обичним речима, из чега ће ... стил попримити необичан изглед, и без примећивања, бити јасан“ (207).

Стоичари су се такође бавили метафором, развивши теорију о тропима као посебној одлици песништва у односу на политички говор.

Цицерон извештава о три врсте беседништва с обзиром на начин излагања. (а) Једноставни говор има примену у доказивању. (б) Умерени говор добро је употребити при обожавању. (в) Снажном беседом могуће је савладати вољу слушаоца. Свакој врсти беседе одговара посебан *стил*: (а) лаки стил (*stilus tenuis sive humilis*); (б) средњи стил (*stilus medius sive mediocrus*); (в) високи или тешки стил (*stilus grandis sive gravis*). „Беседник мора говорити одмерено о извесном предмету одређеној публици“ – мисли Цицерон²². Изгледа, дакле, да је Цицерон први велики реторичар који је употребио термин *стил*. У овом смислу та ће реч бити у употреби све до деветнаестог века, а у уџбеницима беседништва и касније.

Квинтилијан саопштава да што Грци називају φρασιν/фрасин, то се код Латина зове *elocutio*. Овде опет интервенише преводилац текста на наш језик дајући за елокуцију реч *стил*. „При томе – наставља Квинтилијан – имамо пред очима или поједине ријечи или групе ријечи. У првом случају морамо пазити на то да су ријечи латинске, јасне и лијепе и да одражавају наше мисли. У другом пак случају оне морају бити правилне, добро поређане и украшене прикладним фигурама“²³. Ту је заправо приказан стилски поступак избора и комбиновања речи, отприлике у истом оном смислу како се у антици схватала елокуција. Квинтилијан²⁴ се, међутим, први послужио речју *стил* у другом од два главна значења у којима се данас јавља – да означи *квалитет* говорне и писмене речи: *sit vel tardus dum diligens stilus*. Реч стил, по Лаусбергу (541), касније је приписивана појму који Грци зову ῥητορεία/етопеја, лат. *allocutio* (*sermocinatio*). То је у ствари: реторичко „приписивање некој личности, ради њеног карактерисања, исконструисаног говора о било којој теми“. Ово нам личи на искривљено имитирање, са елементима карикатуре,

²² Cicero, *De oratore*, XXI, 69. Познаваоци античке реторике извештавају да је ову тријаду изградио још Антистен (444.-366. пре н. е.).

²³ М. Ф. Квинтилијан, *Образовање говорника*, 225.

²⁴ H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Ma. Hueber, München 1960., 528.

које се и данас упражњава као одлично средство исмевања. Речи тако употребљене ваља да имају *autem stilum suppositis aptum personis* (Прицсијан). Опет кон Прицсијана *стил* означава и *εκφρασις/εκφрасис*, лат. *descriptio* – „детаљан опис неке личности или предмета“, Лаусберг, 544: *oportet enim elocutionem paene per aures oculis presentiam facere ipsus rei et exaequare dignitati rerum stilum elocutionis*.

1. Цицеронови *стилови* касније су трајно везани за тзв. облике елокуције (*genera elocutionis*), и тако се овај назив употребљава код писца званог Јохан од Гарландије²⁵. Учење о три стила овај аутор поставља на социјалну основу, а стилове доводи у зависност од три друштвена слоја и тројаког статуса људи у социјалној хијерархији: *item sunt tres styli secundum tres status hominum: pastorali vitae convenit stylus humilis, agricolis mediocris, gravis bravibus personis quae praesunt pastoribus et agricolis*²⁶. Овог аутора, иначе, историчари стилистике апострофирају као главног кривца за крајњу 'схематизацију учења о врстама говора (*genera dicendi*) или стилова': „Код њега постаје очигледна тежња да стилске врсте утемељи на поретку друштвених сфера из којих пристиже језичка грађа... Стил код њега изгледа као језички облик везан искључиво за описане личности, при чему лингвистички аспект скоро потпуно ишчезава, тако да стил као да се тиче друштвеног статуса говорника – који онда одређује врсту језичке материје што је у говору употребљена“²⁷.

Нововековно теоретисање о говорном и писменом изразу, које се одликује постепеним ослобађањем испод бремена наслеђених заблуда, – започиње са свешћу о ширини и сложености свог предмета. Таква свест истовремено напредује у читавој европској култури, како на западу тако и на истоку континента,

²⁵ Johannes de Garlandia, '*Poetria de arte prosaica, metrica et rithmica*' (oko 1280.): Lausberg, Handbuch, 695.

²⁶ Иако је без значаја за наш начин писања, интересантно је приметити да двојство *stilus/stylus* познаваоци приписују грешци која је настала самовољном заменом *i* → *y*. Првобитни граfiјски лик ове речи, према томе јесте *stilus*.

²⁷ G. Ueding u. B. Steinbrink, *Grundriss der Rhetorik*, 68.

те условљава и трансформацију реторике, и њену преформулацију. У Русији је још крајем седамнаестог века она схваћена као „општа наука о 'слогу', о његовим облицима, о тропима и фигурама..., те о прозним врстама и о 'изражавању' мисли, утицају њиховом на расположење и о деловању уз помоћ говора на страсти“²⁸

3. Овакав развој водио је, наравно, кризи у самој реторици, неминовном формирању различитих научних дисциплина у њеном крилу, и разлазу међу тим дисциплинама. Почетке разлаза теоретичари виде у значајној дихотомији коју је формулисао немачки филолог Јохан Г. Линднер²⁹ (1729.-1776.). Беседништво по њему има два различита, међусобно супростављена 'одељка': вањски или 'израз', и унутарњи, или – 'откривање и обрада' грађе. „Линднерова дихотомија значила је у ствари припрему за каснију дистинкцију између *реторике* и *стилистике*“, којој Ј. К. Готшед³⁰ придружује и ону између ове две дисциплине на јеној страни, и *поетике* на другој. „То значи да је наука о говорним украсима, о тропима и фигурама, о песничком избору речи, о периодима њиховим орнаментима, еуфонији и метрици постепено прелазила из крила реторике у област поетике док се на крају из ње није изнедрила *поетска стилистика*“³¹. Она је била формулисана у беседи Бифоновој 1753. на најкомпетентнијем месту: пред чувеном француском академијом. О томе смо говорили у приступу књижи.

Према свему што смо рекли види се да је половином XVIII века дошло до фактичког формирања стилистике као нове науке. Године 1788. термин *стил* срећемо и код Гетеа у чувеној распра-

²⁸ В. В. Виноградов, *О языке художественной прозы*, Москва 1980., 100.

²⁹ J. G. Lindner, *Kurzer Anbegriff der Aesthetik, Redekunst und Dicht-Kunst*, Königsberg u. Leipzig 1771. – Frankfurt/M. 1971., T. 2,5.

³⁰ J. Ch. Gotsched, *Ausführliche Redekunst, nach Anleitung der alten Griechen und Eoemer...*, Leipzig 1724. – Kronberg/Th. 1974., 233.

³¹ G. Ueding u. B. Steinbrink, *Grundriss der Rhetorik*, 109.

ви о подражавању, маниру и стилу³² (Исп.: *Увод у филозофију стила*, 253).

4. М. Б. Ломоносов (1711-1765) појам стила поставља у круг 'украшеног' говора³³: „Украшавање је изражавање утврђених идеја помоћу примерених и одабраних речи. Остварује се у *чистоти стила*, течности израза, у величини и снази његовој“. Овде је већ приметна једна појава коју историчари културе приписују тек следећој епоси – тј. тенденција „одвајања теорије, филозофске рефлексije – од праксе; та се тенденција учвршћује и на терену реторике и води раздвајању стилистике од општих реторичких проблема“. Најконсеквентнијим заступником ове линије, па стога и творцем стилистике, као посебне универзитетске дисциплине, с правом се у науци сматра Лудвиг Уланд, немачки песник и књижевни теоретичар (1787.-1862.), који је 1830.-1832. г. на универзитету у Тибингену први пут одржао курс са насловом 'Стилистикум'. Уланд овако објашњава смисао и садржај новог предмета: „Моја улога ће бити у томе да искажем своје мисли пре свега о техничком поступку са [језичком] грађом [у тексту], о сврховитости распореда, одмерености уобличавања, то јест о стилу и изразу уопште“³⁴. Нешто касније, 1868., немачки теоретичар Винкелман³⁵ термином *стил* означио је „периоде грчке уметности што су следили један за другим“³⁶.

Тако стилистика, од самог почетка своје научне егзистенције, има више смерова и праваца проучавања, али се првобитно бави језиком. Тек ће се у свом каснијем развоју проширити ње-

³² J. W. F. Goethe, *Einfache Nachahmung der Natur*, Mainer, Stil. Превод на српски исп. У књ.: Ј. Б. Гете, *Списи о књижевности и уметности*, Одабрана дела 7, Београд 1982., 249-252.

³³ М. Б. Ломоносов, *Краткое руководство к красноречию*. – Цит. по: Л. К. Граудина и Г. И. Миськевич, *Теория и практика русского красноречия*, Наука, Москва 1989., 54.

³⁴ L. Uhland, *Poetologische Schriften: Werke 1-4*, München 1984. – Цит. по: G. Ueding u. B. Steinbrink, *Grundriss der Rhetorik*, 138.

³⁵ Winkelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764.

³⁶ Х. Маркјевич, *Наука о књижевности*, Нолит, Београд 1974., 79.

ни хоризонти на уметност, па и на друге облике људске делатности – и човековог понашања уопште.

Закључак: реторика и стилистика

1. Теоријска расправа и практична делатност у вези са нашим дисциплинама показала је да и на једном и на другом пољу постоји већи број проблема, који се разврставају бар у две међусобно мање или више јасно разграничене области. Прва је област *етике*, а друга *прагматике* говора. Хоћемо рећи да рад са грађом и уобличење средства којим ћемо деловати на околину – подразумева најпре одговорност и према грађи и према онима на које делујемо, а и према ономе у чије име делујемо. Тек онда долази занатска спремност и вештина поступања са једним и другим: са грађом у изради средства, и са тим средством (језичким или др.)

а) Кад је реч о говорној етици, она се на практичном плану тиче убеђивања, забаве и ангажовања људи на пословима од општег значаја, као и језичких и других средстава и поступака с њима помоћу којих се то постиже; а на духовном плану тиче се мисаоних категорија и моралних вредности помоћу којих појединац и друштво могу бити покренути да се ангажују на пословима од општег значаја, на опште добро, итд.

б) Говорна прагматика полази од језичке моћи, на духовном плану, с којом је повезана снага мисли; а на практичном плану: од тога колики је обим, каква разноврсност и квалитет ангажованих језичких средстава, какав склад говорних и мисаоних структура, и у којој су мери сви ти фактори прилагођени приликама у друштвеном контексту у којем се говорна делатност обавља. Успех комуникације стварни је и највиши циљ, и крајњи смисао овако схваћене прагматике језика.

2. Прва област језичке делатности и теоретисања о томе одувек припада реторици, док је друга све више издвајана и конституисана у посебну дисциплину, за коју се током времена устаљује назив стилистика. Данас се, наравно, стилистика не изједначава с прагматиком знаковних структура, али старијим ге-

нерацијама се чинило, а и у савременим практичним приручницима стилистике се пропагира – да ту постоји апсолутна једнакост. Етика и прагматика говорне и писмене речи – као и других облика људске делатности, међусобно се често преплићу – и мешају у размишљању људи. Није необично што је то преплитање и преклапање код проучавалаца изазвало недоумице и тежњу да се једна од ових области подведе под ону другу. Није, исто тако, необична ни помисао да су научни и практични аспекти једне од двеју делатности важни за обе, те свака од ових дисциплина треба да води рачуна о резултатима истраживања друге. У том смислу стилистика заиста у себе укључује реторику, исто као што реторика укључује стилистику, и као што обе на неки начин, и у извесном смислу, спадају у ред прагматичних дисциплина; али свака од њих слободно се служи резултатима изучавања других, посматрајући те резултате са сопственог специјалног теоријског гледишта и у склопу сопствених истраживања: реторика у контексту етичких, а стилистика – прагматичких разматрања у специјалном смислу речи – у смислу како она овај појам схвата.

То у крајњој линији значи: прагматика семиолошких структура обухвата све аспекте њихове употребе, посматрајући их са строго утилитарног гледишта, тј. са гледишта какав је њихов учинак у организацији колективног живота људи као целине. Стилистика пак издваја и посебно прати извесне аспекте из тога комплекса које смо ми назвали *ефицијентношћу* – усавршеном и продубљеном способношћу обављања семиолошких функција – заправо могућношћу и методама којима се те функције усавршавају и продубљују. На тај начин су стилистика и реторика стављене у оквире (прва), или у блиско суседство прагматике (друга), али са јасно оцртаним предметном и кругом истраживања којим се свака од њих разликује од друге две, као и од осталих суседних дисциплина.

ИЗАЗОВ РЕТОРИЧКИХ ФИГУРА

1. Античка, грчка и римска, реторика с Аристотелом и Квинтилијаном као ауторима чија су дјела¹ врхунац тадашњих и темељ потоњих реторичких истраживања – била је изданак судске расправе, с убјеђивачким као основним циљем. Предмет јој је била вјештина јавног доказивања и увјеравања. Сва је античка реторика била подређена том убјеђивачком циљу и сва њена материја била је разврстана у пет области:² а) *inventio*, чији је предмет било окупљање материјала, налажење аргумената, избор технике убјеђивања, б) *dispositio*, чији је предмет рашчлањавање говора на његове главне дијелове и утврђивање њиховог реда, в) *elocutio*, који се бави изразом и стилем, тј. избором и распоредом ријечи у реченицама и језичком организацијом говора, г) *actio*, који се бави питањима држања говора и д) *memoria*, чији је предмет памћење, запамћивање говора.

Петодјелна се античка реторика убрзо свела на *тродјелну* – која ће имати дугу традицију не мијењајући циљеве и задатке – јер је „меморији и акцији, изузев код Квинтилијана и Цицерона, поклањана релативно скромна пажња“.³ Током вишевијековне употребе тродјелне реторике долазило је до модификација њених основних циљева. Јер „убјеђивање је само један од циљева дискусије. Њиме се бесправно лови на штету других циљева –

¹ Аристотел, *Реторика* 1/2/3, Независна издања 40, Београд, 1987; М. Ф. Квинтилијан, *Образовање говорника*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1967.

² В. Нпр.: С. Петровић, *Реторика*, Градина, Ниш, 1975, 14.

³ С. Петровић, *нав. дјело*, 14.

нарочито *излагања*, које је исказивање неког схватања, а не убјеђивање људи да се с њим сложе“.⁴

1.1 *Elocutio* као дио што му је задатак начин излагања, начин употребе говора, и који већ код Аристотела представља предмет интерсекције реторике и поетике – добиће у каснијим „ванубјеђивачким“, вансудским примјенама реторике примат над осталим дјеловима, а свој ће предмет истаћи као основни циљ истраживања потакнутих античком реториком. Учешће реторике у поетици преко аристотеловских стилских украса⁵ или Квинтилијанових реторичких фигура довело је до тога да је „теорија стила до епохе романтизма била непосредно изведена из античке реторике без икаквих измена“.⁶ Реторика је тако почела живјети нови живот – као *реторички усмјерена поетика*. Реторика као поетика, или поетика као реторика, углавном подразумева реторику сведену на *elocutio*. У питању је дакле сужена реторика и по дијеловима и по типу говора, јер се она „све мање занима за типове говора какви су делиберативни, судски, похвални говор, итд., и њен омиљени предмет постаје књижевност“.⁷ Учење о фигурама, „нарочито у оном облику који је Квинтилијан дао овом учењу, постало је чврста традиција; оно се понавља готово непромењено у реторикама и у делима о вештини говорења (*artes dicendi*) из доба средњег века, хуманизма и барока“.⁸ Таквој реторици више није циљ да подучава вјештини убјеђивања, „него вештини састављања 'лепог' говора“.⁹

Реторичка теорија стила – сводиће свој предмет једино на књижевности, представљајући се готово јединим мериторним

⁴ А. А. Ричардс, *Филозофија реторике*, Братство-Јединство, Нови Сад, 1988, 23.

⁵ Б.: Аристотел, *Поетика*, Загреб, 1912, 49-51.

⁶ А. К. Авеличев, *Возвращение риторики*, предговор књизи Ј. Дубоис и др., „Общая риторика“, Прогресс, Москва, 1986, 13.

⁷ О. Дикро, Ц. Тодоров, *Енциклопедијски речник наука о језику, I*, Просвета, Београд, 1987, 131.

⁸ В. Кајзер, *Језичко уметничко дело*, СКЗ, Београд, 1973, 125.

⁹ О. Дикро, Ц. Тодоров, *нав. дјело*, 131.

судијом у валоризацији књижевног дјела, захтијевајући тако од пјесника да не силазе с утабаних путева и начина обликовања безбројних фигура, тражећи заправо од њега да буде „технички виртоуз“¹⁰ – не само да је проширила употребу фигура него је готово иницирала њихову злоупотребу. Јер као нужна последица превелике употребе јавља се злоупотреба. А злоупотреба провоцира протест. А као последица протеста – слиједи неупотреба. Протест против (зло)употребе стилских (реторских) фигура, и уопште на реторици засноване поетике, стиже с романтизмом. Успон романтичарског духа „који поезију схвата као изразионалну делатност усамљеног генија, па према томе проповеда бескорисност постојања ма каквих правила“¹¹ означио је почетак краја реторичке поетике; а самим тим и научног интересовања за проблематику реторичких фигура. Романтизам је објавио „рат“ реторици. Готово да ју је смјестио у историју.

1.2. Било је потребно да прође више од једнога вијека да је јаве први, опет пјеснички гласови, против готово општеприхваћене романтичарске анатеме реторичких фигура, односно реторички усмјерене поетике. За реafirмацију саме реторике, посебно као теорије стилских фигура, свакако су најзначајнији поетицаји дошли до великих француских пјесника: Малармеа и Валерија. Тако је Валери – сагласно овом схватању да „књижевност и не може бити нешто друго него ширење и примена извесних својстава језика“¹² – сматрао да је недопустиво и „жалосно“ то што је реторика „данас готово у потуности занемарена“ јер је „грађење фигура неодвојино од грађења самог језика... Песник који умножава фигуре у ствари проналази у себи језик у стању настајања“.¹³ С обзиром на то, Валери сматра да би се „суштински део једне Поетике морао састојати у упоредној анализи механизма (то јест оног што се, као фигура, може тако назвати)

¹⁰ Р. Фрејзер, *Порекло термина „слика“*, у зб. *Песничка слика*, ред. М. Шутић, Нолит, Београд, 1987, 41.

¹¹ О. Дикро, Ц. Тодоров, *нав. дјело*, 132.

¹² П. Валери, *Песничко искуство*, Просвета, Београд, 1980, 356.

¹³ *Ibidem*.

списатељског чина и других мање одређених услова које тај чин изгледа да захвата...¹⁴

Потицаји за обнову реторике наишли су на плодно тло тек шездесетих година. За обнову интересовања за реторику и њене проблеме најзаслужнији су француски структуралистички усмјерени критичари и теоретичари књижевности: Ролан Барт, Жерар Жанет, Цветан Тодоров и Жан Коен. Данас се углавном за њихова имена везује одредница обновитељи реторике. По правилу опет не реторике у цјелини, него реторике као теорије стилских фигура. Реторичке фигуре поново добијају значајно мјесто и у структуралним поетикама,¹⁵ истина не више онакво какво су имали у предромантичарским поетикама. Обнова занимања за стилске фигуре не значи међутим, и прихватање античких рјешења о стилским (реторичким) фигурама, него првенствено преиспитивање тих рјешења из аспекта савремене науке. Реафирмација реторичких фигура не значи дакле и реафирмацију става о фигурама као стилским украсима, него прије свега тежњу за разотривањем језичких механизма (тј. механизма творбе) фигура, откривање њихове суштине и начина функционисања не само у књижевноумјетичком него у тексту уопште. Тако је интерес за реторичке фигуре приоритетно био интерес за њихово језичко устројство, за језичке законитости што стоје у подлози датих фигура. Њихова „украсна“ функција постала је неинтересантном, јер „тиме што их тумачимо као 'украс' обично се казује мало, а још чешће нешто што је погрешно“.¹⁶ У први план ставља се анализа њихове језичке структуре; тек описом фигуре као језичког феномена отвара се могућност објашњења фигуре као поетског феномена.¹⁷

1.3. Реторичке (стилске фигуре постале су изазов. Све се већи број истраживача укључује у анализу феномена фигуратив-

¹⁴ *Ibidem*, 358.

¹⁵ В. Нпр.: Ц. Тодоров, *Поетика*, Филип Вишњић, Београд, 1986, 20-35.

¹⁶ В. Кајзер, *нав. дјело*, 126.

¹⁷ Уп.: Л. Којен, *Два приступа метафори*, у зб. *Метафора, фигуре и значење*, ред. Л. Коен, Просвета, Београд, 1986. 8.

ности, из лингвистичког или стилистичког аспекта (ријетко уз укључење оба). На удару „провјере“ најприје се нашла сама суштина фигуре, реторички темељ фигуративности – *принцип одступања*. Језичке су анализе показале да „произвољне неграматичности не могу изазвати поетске ефекте; нпр.:

Било је то једне недељне поподневе у најлепшој пролећи.

– само је неграматичан, али не и фигуративан (поетски) исказ (...) Поетски ефекат постиже [се] тек када у основи самих одступања лежи својствени регуларитет, дакле онда када се одступања више не појављују као пука произвољна нарушавања граматичких правила. То значи да кључ за поетски ефектна одступања мора лежати у правилима одступања која спецификују услове и форму одступања¹⁸. Изазов, посебно с лингвистичког аспекта, био је ту: трабало је установити систем операција које учествују у образовању сваке фигуре. Тог се посла прихватила група реторичара из Лијежа (Ж. Дибоа и сарадници) и издвојила четири логичко-језичке операције које су у подлози свих (?) фигура: *изостављање, додавање, супституција* (тј. и изостављање и додавање) и *пермутација*.¹⁹ Њихово је дјело *Опита реторика* свакако једно од најзначајнијих реторичких дјела послје Квинтилијановог. Међутим, оно не укључује многе фигуре класичне реторике, затим представља само апстраховање језичких механизма појединих (група) фигура, тако да се поставља питање да ли таква класификација и првенствено уопштена анализа фигура „представља ишта више од једног простог мнемотехничког поступка“.²⁰ Основни недостатак теорије Лијежана јесте у томе „да она не допушта разликовање фигуративне и нефигура-

¹⁸ М. Бирвиш, *Лингвистика и поетика*, Књижевност, XXXI/7-8, Београд, 1976, 615.

¹⁹ J. Dubois, f. Edeline, J. M. Klenkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon, *Общая риторика*, (превод с француског), Прогрес, Москва, 1986.

²⁰ О. Дикро, Ц. Тодоров, *Енциклопедијски речник наука о језику, II*, Просвета, Београд, 1987, 194.

тивне употребе језичких израза – да поставља у исту раван појаве везане за теорију фигура у стриктном смислу и појаве везане за нормалну употребу језика“.²¹ Она не нуди никаква одговора на питање: „под којим условима дати језички израз добија фигуративну вредност? Таква теорија требало би да формулише скуп правила која одређују да, под овим или оним условима, овај или онај израз *може, не може*, односно *мора* добити фигуративну вредност“.²² Јер рећи нпр. за синегдоху „да се име дела може употребити за означавање целине, још увек не значи да сте било шта рекли о посебном (фигуративном) ефекту који се тиме добија“.²³ Зато језичка анализа и мора бити само предусловом поетске, међузависне с њом, јер ако је анализа једноаспектна (само лингвистичка нпр.), онда то и није говор о фигурама – него о језичким појавама које се могу остварити и као фигуре.

У радовима о језичкој анализи стилских фигура изношено је и мишљење да би у погледу питања стилских фигура требало јасно разграничити: „ескпресивну вредност и механизме њеног постизања“.²⁴ Иако оба елемента треба да буду предмет анализе и књижевног теоретичара и лингвисте, према том би мишљењу, они требало да им „придају – неједнаке нагласке“. Главни задатак теоретичара књижевности „остаје валоризација фигура, тумачење њихове изражајне или чак естетске вредности, њихова оцена. Међутим, лингвистику не занима толико ефекат и домет њихове употребе, за њу је споредна успешност или промашеност тако употребљеног језичког средства, упечатљивост или бескрвност“.²⁵ Таква схватања нормална су посљедица строго раздијељених „ресора“ лингвистике и књижевности, готово инкомпатибилности критерија њихове анализе. Структурно усмјерена пое-

²¹ Н. Руве, *Синегдохе и метонимије*, у зб. *Метафора, фигуре и значење*, ред. Л. Коен, Просвета, Београд, 1986. 308.

²² *Ibidem*

²³ *Ibidem*, 312.

²⁴ И. Грицкат, *Стилске фигуре у светлу језичких анализа*, Наш језик, XVI/4, Београд, 1967, 218.

²⁵ *Ibidem*

тика, као и стилистика, а посебно лингвостилистика, а уз то још и теорија дискурса, готово у потпуности негирају таква схватања улоге лингвисте и теоретичара књижевности у анализи стилских фигура, и не само њих. Али у погледу фигура посебно, јер истраживање само једног, нпр. језичког аспекта стилске фигуре заправо и није истраживање фигуре; а истраживање само стилистичког ефекта без укључења лингвистичке анализе (и то не више уопштене, формалне, замагљене) остаје на нивоу „импресионистичког“ вјеровања на ријеч, с чиме је наука о књижевности (бар декларативно) одавно раскрстила.

Зато свако онај ко приступа анализи стилских фигура не може бити искључиво лингвиста (посебно не ако се он схвати у традиционално граматичком смислу). Али ни теоретичар књижевности им успјешно не може приступити без лингвисте у себи. Онај које упусти у такву анализу мора бити и лингвиста и стилистичар, односно и теоретичар књижевности и лингвиста. Без тога анализе фигура остају парцијалне, често се и не дотичући њихове суштине. А суштина јесте одредити језичке механизме, *механизме језичког ткања* појединих стилских фигура и *критерије њихове стилогености*, тј. стилске вриједности. Једно без другог најчешће значи искључење фигура из анализе, односно анализу онога што бисмо хтјели да је фигура, а фигура није.

1.4. Класична реторика издвојила је велики број фигура – у неким класификацијама чак их има преко 250. Обновљена је реторика стално исказивала тежњу ка томе да издвоји што више инваријантских црта како би то реторичко богатство свела на што мање врста. Из једне крајности се тако упало у другу. Наиме, велики је број присталица подвођења појма фигуре под појам *метафоре*. „Појму метафоре данас се најчешће придаје сасвим уопштен смисао: свака кохерентна употреба неке ријечи која није дословна по правилу сматра се метафоричном, тако да појам метафоре не обухвата само нека већ сва, или готово сва, смислена одступања од дословног значења дате речи“.²⁶ Тако је сужење реторике најприје са петодјелне на тродјелну, са тро-

²⁶ Л. Коен, *нав. дјело*, 7.

дјелне на једнодјелну (на *elocutio*), довело до њеног (бар терми-
нолошког) подударења са једном фигуром: метафором. Нормал-
но, сви истраживачи фигура нису присталице таквога сужења
реторике. Односно, томе су у првоме реду склони они који гово-
ре само теоријски о фигурама не испитујући њихову употребу,
или пак они који испитују употребу саме метафоре. Такво је
схватање имало за посљедицу усмјеравање интереса на анализу
малога броја фигура оних са семантичким садржајем, уз потпуно
запостављање (или, боље рећи, искључење) највећег броја фигу-
ра класичне реторике. Уз то, такво је схватање у анализу уводи-
ло само *тропе* (фигуре које почивају на промјени значења), а го-
тово искључивало *фигуре у ужем смислу* фигуре које се заснива-
ју на различитим комбинацијама ријечи без промјене основног
значења). Зато су поједини реафирматори реторике и дигли глас
против новог сужавања већ сужене реторике.²⁷

И с правом дигли глас. Јер је нова сужено сужена реторика
преферирала и већ самим именовањем општи појам метафоре у
пракси превела на конкретни: огроман је број радова написан о
самој метафори, па и метонимији и синегдохи као њој најсрод-
нијим фигурама. А велики, највећи број метафори неблиских
фигура не да је остао по страни, него је готово потпуно заборав-
љен. А те се фигуре употребљавају и данас као и некад, имају
(изразите) стилске вриједности. Једино што нису фреквентне као
оне што их карактерише уз фреквентност употребе и учесталост
радова о њима.

2. Управо такво стање било је разлогом настанка ове књи-
ге. Наиме, од знаменитог дјела Луке Зиме о фигурама²⁸, рађеног
на принципима класичне реторике и само на примјерима народ-
не поезије, код нас се о фигурама говорило првенствено на кла-
сично реторичарски начин у одјељцима теорија књижевности.
Редуковани списак фигура уз њихову дефиницију и покоји при-
мјер за поткрепу готово да упућују на историју у садашњости, о

²⁷ В. Нпр. Ж. Женет, *Сужена реторика*, Дело, XXXII/1-2, Београд, 1976, 67-84.

²⁸ Л. Зима, *Фигуре у нашем народном пјесништву с њиховом теоријом*, ЈАЗУ, Загреб, 1880.

kojoj eto i u sadašnjosti treba (ponешто) znati, ali iz perspektive prošlosti. O obnovi retorike u pravom smislu nije bilo ni riječi. Nije je zapravo bilo na djelu. Joш uvijek kao da je prisutna misao o strogoj podijeljenosti nadležnosti teorije književnosti i lingvistike. Figure kao da lingviste i ne zamaју. Pošto izuzeći potvrђују правила, izuzećaka i ovdje ima, istina malobrojnih: tri monografije o tri stilске figure²⁹ – metaфори, ironiji i gradaciji – malo ili previše?!

2.1. U ovoj knјizi spominje se i obraђује велики broj фигура класичне retorike, ali se широј непосредној анализи подвргава њих тридесетак. Ne анализирају се оне научно најрабљеније³⁰, ne зато што се о њима нема што новогa рећи него просто зато што би само сучељавање научно нуђених мишљења о њима заузело више простора него што га ова књига има. То, дакако, не значи да су figure што им је ова књига посвећена мање интересантне и значајне од оних што су досад најчешће биле предметом научног интересовања.

U анализи фигура увијек укључујемо два плана: лингвистички и стилистички. Увијек је циљ био одредити језичку структуру дате figure и њено мјесто у систему подударних или сличних (фигуративних и нефигуртивних) израза. Кроз суоднос датог фигуративног израза према свим (или већини) израза што чине микросистем нашега језика – издвајани су *критерији стилематичности и стилогености* дате figure. Језички и стилистички план тако су у анализи нужно комплементарни, с тим да је језички основ стилистичкоме. Суштину приступа на тај начин одражава сам наслов књиге: жеља је заиста била одредити *граматику и стилистику*, односно *стилистику и граматику* (анализираних) *стилских фигура*.

²⁹ Б.: А. Стамаћ, *Теорија метафоре*, Центар за културну дјелатност ССО Загреб, Загреб, 1978; Д. Стојановић, *Иронија и значење*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1984; М. Катњић-Бакаршић, *Синтаксичко-стилистичке особине градације у руском и српскохрватском језику*, докторска дисертација, машинопис, Сарајево, 1990.

³⁰ У ово издање укључени су, поред низа других, и текстови о метафори, метонимији и синегдохи.

Анализа, дакле, не захвата све него само неке стилске фигуре. Углавном оне у којима се фигуративност тиче и значењског и плана структурне организације, тј. оне што у класификацији фигура на тропе и фигуре имају и тропичког и фигуративног у себи. Из тих се разлога термин *фигура* у књизи односи на фигуру уопште, тј. везује се и за тропе и за фигуре у ужем смислу. Ни уз такву ограду књига, нормално, не укључује све фигуре што би их дати критериј подразумевао. Него само неке: најчешће оне које су на језичком плану везане за фигуре синтаксичког нивоа.

2.2. Анализом једног броја фигура хтјела се скренути пажња на потребу другачијег приступа фигурама, приступа што би могао бити доприносом и језику и књижевности. Читалац ће примјетити да књига није тако кохерентна како би се то захтијевало од књига ове врсте. Томе су три разлога.

Прво, што је свака фигура ипак на неки начин самосвојна, из чега произлази самосвојност њене анализе кроз специфичност примјењених критерија. Тако је сваки текст на неки начин студија о једној фигури проматраној кроз суоднос са сродним у анализу укљученим фигурама.

Друго, што су текстови о неким од фигура имали другачије поводе: поднесени су као реферати на појединим научним скуповима, што је резултирало специфичним опримјерењима (условљеним тематиком скупа).

Треће, што је неколико текстова објављено раније као посебни радови, па се због нужне методолошко-композиционе заокружености таквих радова њиховим уврштењем у књигу, и поред извршених корекција, појављују нека понављања. То се могло избјећи већим измјенама, тј. правом прилагодбом тих текстова структуре књиге, али такве измјене нисмо вршили управо због тога што читалац може ишчитавањем сваког појединачног текста у књизи стећи слику о цјелини проблема који се (у том поглављу) разматра.

2.3. Давно завишљена, до краја неостварена према замисли што се током посљедних десетак година остваривала у појединим текстовима, ова ће књига испунити свој циљ ако буде ини-

цирала интересовање за лингвистичко-књижевну анализу стилских фигура, без обзира на то да ли ће многе од у њој изнесених поставки бити предметом оспоравања или инспиративним полазиштем. Јер, заиста, као мало која област, стилске су фигуре изазов и за лингвисту и за књижевног теоретичара, изазов и лингвистичке и науке о књижевности, и то у њиховом заједничком „наступу“.

Сарајево, марта 1991. године

Аутор

СТИЛ

ПРОБЛЕМИ ОДРЕЂЕЊА И ДЕФИНИСАЊА

Као и у многим другим случајевима у којима је неки појам тешко дефинисати, и у случају стила јавља се велик број дефиниција и више различитих концепција. Кад бисмо били у могућности да поставимо у низ све те дефиниције, скоро је извјесно да бисмо закључили да оне не кажу превише о самој природи феномена и да не подразумевају исту ствар. Давно је констатовано да је у питању комплексан појам чије дефинисање захтјева укључивање потпојмова, које такође треба дефинисати. Дефинисање тих потпојмова опет подразумијева удаљена подручја и методе и све то скупа условљава распадање дефиниције на поддефиниције. Нпр., ако размотримо дефиницију П. Гироа – „Стил је аспект исказаног који произлази из избора средстава израза одређеног природом или интенцијама лица које говори или пише“, ¹ постаје нам јасно да она садржи неколико појмова које треба објаснити: аспект исказаног израза, израз, средства израза, лице које се изражава, природу и интенције тог лица. Аутор те дефиниције је покушао надаље да објасни сваки од укључених појмова. Тако, појам израз има своје уже и шире значење, односно своје границе, и може бити тројако схваћен: као пишчева умјетност, као пишчева природа и као тоталитет дјела. Појам средства израза исто тако може бити различито схваћен: као граматичке структуре, као композициони поступци, као мисао у свом тоталитету. Исто је и са осталим елементима израза – природом (која садржи појмове, изражајне и импресивне вриједности), изво-

¹ P. Guiraud, *Stilistika*, Sarajevo 1964, s. 83.

ром (који садржи психофизиологију, социологију и функцију израза) и аспектом (који укључује облик и супстанцу израза и лице које говори, односно његову ситуацију).² Очигледно је да је Гиро прије понудио један широк нацрт за разумијевање и дефинисање појма стил, него што је дао употребљиву и прегледну дефиницију тог појма. Кад се неки појам разбије на своје елементе и ови објасне или дефинишу, још увијек то не значи да је „ухваћена“ цјелина. Уосталом, и сам Гиро је тврдио да је стил нешто више од збира његових елемената. Можда је, у том смислу, најдуховитије оквалификовао природу тог феномена Стефен Улман кад је казао да је стил „једна од оних комплексних апстракција која је упоредива са полиедрима: они представљају једно мноштво страна од којих свака може служити као основа за дефиницију“.³

Шире и уже значење појма

Нужно је, ипак, општи појам стил раздвојити на његово шире и уже значење.

Шире значење појма стил обухвата све људске дјелатности и садржаје и, уопштено говорећи, тиче се начина на који се нешто ради – од начина језичког изражавања па (чак) до начина понашања и живљења. Наравно, тако схваћен стил не припада само језику и књижевности, него и „нејезичким“, или, тачније, невербалним областима. На овом мјесту природно је поставити питање: Да ли тако схваћен стил може бити предмет стилистике или неке друге научне дисциплине? Као одговор на то питање могло би се констатовати да неких спектакуларних резултата у том смислу нема, али идеја и покушаја има. Тако је, нпр. истица на идеја да би требало конципирати једну општу стилистику, ко-

² Види: *Ibid.*, стр. 83-84.

³ Цит. према: Groupe μ *op. cit.*, p. 147-148: „une de ces abstractions complexes qu'on a comparées à des polyèdres: elles présentent une multiplicité de facettes dont chacune peut servir de base à une définition“ (Stephen Ullmann, *Psychologie et stilistique*, u: Journal de psychologie, avril-juin 1953, p. 133). Prevod u tekstu naš.

ја би се бавила проблемима стила не само у свим областима језика и умјетности него и у областима других људских духовних дјелатности и која би изградила једну општу теорију стила. Такву једну стилистику замишљао је, нпр., Виноградов, успут замјерајући њемачком стилистичару Зајдлеру, аутору прве „опште стилиситике“, да је своју концепцију сувише сузио, не излазећи“ из оквира стила у језику и књижевности“. Из тако конципиране дисциплине природно би, по Виноградову, произилазиле поједине специјалне стилистике (језика, књижевности, умјетности, социологије итд).⁴ Кресо на ту могућност гледа нешто уже: он сматра да је појам стил ипак везан за језик, али за језик у ширем, семиотичком, смислу, а не само за тзв. природни језик. „Може се тако помишљати“, вели он, „да се створи једна 'стилистика' оних производа и оних садржаја у мјери у којој су они такође језик“.⁵ Данас већ постоје интересантни покушаји реализације ове Кресоове идеје.

Стил и начин

Евидентно је да се у описивању или покушајима дефинисања појма стил (и у ширем и у ужем значењу) још од палеореторичких времена, експлицитно или имплицитно, појављивао термин начин.⁶ Аристотел у својој „Реторици“ апострофира „начин држања говора“, што ће касније, не случајно, бити превођено термином стил. Маретић, један од првих аутора у нас који оперише термином стилистика, сматра да је циљ те дисциплине истраживање начина – „како је (нешто – Н. В.) речено“. Миливој

⁴ Види, нпр., Виноградов, *оп. цит.*, стр. 250.

⁵ „On pourrait ainsi penser à élaborer une 'stylistique' de ces productions et de ces comportements dans la mesure où ceux-ci sont aussi un langage“ (M: Cressot, *op. cit.*, p. 281). Превод у тексту наш.

⁶ Сам термин *стил* изведен је према латинској ријечи *stilus*, која је у почетку означавала оштри предмет којим се пише (писаљку) по навоштеној таблици. Касније је та ријеч почела означавати *начин* на који се пише (усправно, косо). У даљем кретању значење ријечи проширивало се све више, преграничавајући сферу писања и залазећи, мање-више, у све видове људског живота.

Павловић, један од ранијих писаца уџбеника из стилистике код нас, дефинишући предмет стилистике, каже: „Предмет стилистике је проучавање стила, начина реализовања говора у комуникативној функцији, а посебно начина књижевног уобличавања уметничких вредности квалитетима и динамиком језичких средстава“ (курзив Н. В.).⁷ Очито је да аутор у обје перспективе, комуникативној и књижевној, стил дефинише као начин.

На први поглед ријеч начин изгледа као једна од оних чија је семантика сасвим јасна и на коју не треба трошити додатна објашњења. Међутим, та ријеч употребљена у конкретној функционалној спрези измиче једноставном смисаоном објашњењу. Ако, нпр. кажемо, слушајући некога, да је то „начин како он говори“, скоро да нијесмо казали ништа конкретно. И даље остаје нејасно да ли се том ријечју апострофира сам језички садржај, тј. употребљене ријечи у свом семантичком или акустичком или естетском или неком другом аспект, или се, пак, та ријеч односи на пропратне гестове, мимику, успостављање комуникације са слушаоцима и мултипле околности говорног чина. Уз то у пракси се појмови начин и стил често изједначавају, што је, наравно, неприхватљиво, јер, како је већ давно констатовано, у сваком стилу има начина али у сваком начину нема стила. Начин како функционише нека машина или како се одвија неки хемијски процес нема везе са стилем. Нема зато што тај начин није људски начин. Неспорно је, наиме, и у том се слажу сви стилистички правци, да је појам стил везан искључиво за човјекову психичку дјелатност, а евентуално везивање тог појма за неку појаву или неки производ који нијесу настали људском дјелатношћу (пејзаж, паучина и тсл.) изведени су по принципу аналогije са нечим што јесте човјеков производ.⁸

Стил у ужем значењу везује се за природни језик и књижевност као језичку умјетност. Служећи се (и даље) термином начин, могли бисмо, упрошћено и дакако непрецизно, рећи да је стил „начин изражавања мисли посредством језика“, како и гла-

⁷ М. Павловић, *Проблеми и принципи стилистике*, Београд 1969, стр. 7.

⁸ Исп. В. Кајзер, *Језичко уметничко дело*, Београд 1973, стр. 333.

си једна од бројних лексиконских дефиниција. Но и та једноставна дефиниција, којом је саопштен одређен садржај, упућује на двије ствари у језичком исказу: оно што се каже и начин како се то каже. Наиме, сваки језички исказ, ма како изгледао имперсоналан, посједује речену двојност: уз пуку комуникацију, чисто преношење поруке (шта) јавља се, нужно, и један „вишак“ (како). „Оно што саопштава исказ“, вели Женет, „увек је у извесном смислу удвостручено, праћено оним што говори начин на који га он каже; и најнеупадљивији начин и даље је начин...“⁹

Дакле, начин је својство сваког језичког исказа које се не може изгубити; оно може бити мање или више видљиво или наглашено. Управо та наглашеност начина јесте битна за одређење стила, односно она је, према низу стилистичара, сам стил. „Стил је ...наглашеност /емфаза/ (експресивна, афективна или естетска) придодата информацији чија је трансмисија лингвистичка структура, без мијењања смисла“, читамо у помињаној Рифатеровој књизи.¹⁰ Наравно, наглашеност има свој интензитет: мијењањем интензитета остварује се посебан тип варијација. Међутим, интензитет није једино својство наглашености. Логично је закључити да наглашеност има и свој карактер, тј. нешто што не зависи од пуког интензитета, и што, у једном, условно речено, квалитативном смислу диференцира једнако интензификоване структуре и рађа један друкчији тип варијација. Појам интензитета је углавном зависан од емитора (његове интенције или његовог несвјесног дјеловања), а појам карактера и од емитора и од реципијента и општих услова рецепције. У појму карактера, како га ми видимо, постоји чинилац који дјелује на линији спајања асоцијативног свијета и укуса емитора и рецепијента. Док је интензитет више битан за примјетљивост, карактер је, рекло би се, више битан за ефекат. У комбинацији интензитета и карактера наглашености начина на који се нека језичка структура обликује и

⁹ Ж. Женет, *оп. цит.*, стр. 38.

¹⁰ Le style est compris comme un soulignement /emphasis/ (expressif, affectif ou esthétique) ajouté à l'information transmise par la structure linguistique, sans altération de sens“. (M. Riffaterre, *op. cit.*, p. 30)

реципира састоји се оно што би се могло назвати стилска вриједност. Она се, по правилу, у стилистичким радовима најчешће означава дистинктивним квалификативима, било аксиолошким (добар/лош, лијеп/ружан, складан/нескладан и сл.), било типолошким (сажет/опширан, јасан/магловит, прост/отмен, архаичан/модеран, фамилијаран/свечан, реалистичан/фантастичан, комичан/трагичан итд.).¹¹

Интензитет наглашености, везан за начин како се неки језички исказ обликује, иде скоро од нуле ка некој величини. Што је ближи нули, стилска димензија исказа је мање уочљива. Када би био раван нули, добили бисмо једно стање, условно речено, без стила – тзв. нулти степен. Но у пракси такво стање не постоји; оно је само теоријска претпоставка (тзв. идеални нулти степен). Будући да је тако, за реални нулти степен узима се стање које најближе нули, односно идеалном нултом степену. Природа нарушавања тог стања може бити различита, а диктирана је разним несвјесним или свјесним подстицајима. Баји је, бар у почетку, помињао само афективне подстицаје. Рифатер помиње експресивне, афективне и естетске. Већина теоретичара углавном се креће у кругу тих термина.

Свака врста подстицаја, које смо навели, може да доведе до језичке операције која као последицу има појаву стила. Ради се о операцијама нарушавања нултог степена, односно операцијама „помоћу којих се стилски неутрална чињеница активира“, како би рекао Р. Симић.¹² Та операција се назива стилизацијом (од *nl. stilisatio*).¹³ Истина, тај термин се у неким школама и правцима

¹¹ Типолошки квалификативи и, уопште, покушаји успостављања типологије стилова, што, иначе, Гиро сматра једним од најважнијих задатака стилистике, изведени су, у складу са средствима израза и аспектима појединих дисциплина (физиологије, психологије, социологије, историје књижевности). Исп.: Р. Guiraud, *оп. цит.*, стр. 84-87.

¹² Р. Симић, *Опита стилистика*, стр. 199.

¹³ Симић наводи неколико општих својстава стилских поступака и процеса које назива *начелима стилизације* (трансфигурација, танслокација, контекстуализација, транскодификација).

Види. *исто*, стр. 199-212

употребљава у нешто друкчијем смислу. Нпр. кад Школовски пише о стилу у Толстојевом дјелу „Рат и мир“ он, заправо, тим термином замјењује термин поступак, а у складу са тим и стилизацију третира као радњу умјетничког обликовања („обраде“) тзв. грађе. Зато, према његовом тврђењу, фабула као ванкњижевни елеменат који није прошао кроз умјетничку елаборацију (стилизацију) припада грађи (материјалу), а сиже (као стилизован) стилу.¹⁴ Наравно, ово проширивање појма стилизације везано је за појам проширивања стила на тзв. надлингвистички ниво.

С друге стране, појам стил се не везује само за начин, него не ријетко и за неко својство људског производа, најчешће за квалитет. У том смислу је, нпр., Платон, који очигледно овај појам везује за квалитет, сматрао да нека дјела имају а нека немају стил, док је Аристотел, који га везује за опште особине дјела, сматрао да свако дјело има стил. Ова разлика, у извјесним видовима, пратиће стилистичку идеју до најновијих времена и довешће до подјеле на тзв. дисконтинуалисте и континуалисте.

Индивидуално и опште у стилу

За одређивање појма стил битан је и појам изражавање, односно израз. Тај појам је посебно важан за тзв. индивидуалистичке теорије стила. Наиме, човјек остварујући језичку комуникацију истовремено се и изражава, тј. у ту комуникацију, опет несвјесно или свјесно, уткива нешто од своје персонaлности. То нешто обично се назива индивидуални израз. Постоји релативна несагласност око тога колико је индивидуални израз стварно индивидуалан а колико није (него је општи). Иначе, идеја о апсолутној или доминантној индивидуалности стила је стара и сусреће се још код грчких и римских реторичара, а најпотпуније је артикулисан у чувеној Бифоновој крилатици (из 1753. год.) „Le style, c'est l' homme même“ („Стил то је човјек сам“). Много ка-

¹⁴ Исп.: „Фабула припада грађи (...) Сиже припада стилу (...) Уметничко дело стилизује грађу тиме што је обрађује, тј. оно је дематеријализује.“ Виктор Школовски, Грађа и стил у Толстојевом роману „Рат и мир“, Београд 1984, стр. 285.

сније ту ће крилатицу парафразирати Ромен Ролан, продубљујући њену психолошку димензију: „Le style, c'est l' âme“ („Стил, то је душа“). Идеја садржана у Бифоновој крилатици биће у току времена више пута преформулисана, не мијењајући битно суштину (К. Фослер, Л. Шпицер, Р. Барт, Х. Гетнер, Б. Блох, З. Лемпицки и др.). насупрот тој идеји стоји став цијелог једног правца у стилистици који заступа тезу да је степен индивидуалности у изразу мали и да је највећи дио онога што се у њему чини индивидуалним у ствари опште (Х: Велфлин, О. Валцел, Ф. Штрих, Т. Шпери и др.). Између тих крајности креће се већина употребљивих концепција појмова израз и стил.

Дакле, према мишљењу већине стилистичара, стил није нешто ни сасвим индивидуално ни сасвим опште. Њега треба, по свему судећи, тражити на линији одвајања индивидуалног од општег. У том смислу, слиједећи Гетеову идеју и коментаришући Шпицерову концепцију. Ж. Старобински каже: „Стил није, дакле, ни чисто појединачно, ни универзално које измиче да би упутило ка појединачној слободи.“¹⁵

Језик појединца и језик колектива су, природно, у нераскидивој вези, која је јасна и логична. На једном вишем нивоу таква веза постоји и између националних језика јер је у свима њима велики проценат општег, што је посљедица не само историјских него и антрополошких чинилаца. Генеративисти, са Н. Чомским на челу, заступају идеју да су сви језици свијета веома сродни напросто зато што су на исти начин биолошки одређени, односно што сви људи посједују једну исту, универзалну граматику, програмирану генима људске врсте. Из одређеног броја ограничених, наслеђем добијених, елемената људски ум комбинује безброј језичких комбинација. Према томе, и национални језици су настали комбинацијом генетски детерминисаних елемената и могу се, слично принципу који важи за однос национални језик – појединац, сматрати посебним случајевима једног општег, генетски датог, истина невидљивог, али постојећег општег језика.

¹⁵ Ж. Старобински, *Критички однос*, Сремски Карловци 1990, стр. 29.

Из глобалног односа индивидуално – опште, односно појединац – језик, вуче коријен и теорија стила као избора. Према тој теорији стил је избор (*choix*), или потпуније, ако је то формулисао Ж. Марузо, „стил је избор између средстава које језик ставља на располагање говорнику“.¹⁶ Та теорија је посебно била популарна у домену француске стилистике (Ш. Брино, М. Кресо, П. Гиро и др.). Могућност избора заснива се на постојању синонимије у језику, тј. особине језика која дозвољава да се исти садржај искаже различитим ријечима. Она се појављује на разним језичким нивоима. Међутим, теза о постојању апсолутне синонимије критикована је већ кад се јавила.¹⁷ Тврдило се да апсолутни синоними не постоје; постоје само праве ријечи. Идеал великих стилиста у књижевности увијек је била „права ријеч“ („*le mot juste*“). Зато се тај проблем покушао превазићи ставом тзв. „релативиста“ о „синонимији у ширем смислу“ (С. Улман). Антоан Кампањон (*Antoin Campagnon*) је духовито кориговао став „апсолутиста“ да „постоји више начина да се каже иста ствар“ ставом да „постоји више начина да се каже скоро иста ствар“.¹⁸ Према Гироу, те разноврсне могућности казивања исте ствари различитим језичким средствима јесу стилистичке варијанте. Избор може бити свјестан или несвјестан. Појединац, мотивисан нечим, од више варијанти бира једну, а одбацује остале, успостављајући тако и извјестан однос између изабраног и одбаченог.¹⁹

Очигледно је да став о стилу као избору, има крупних недостатака. Основна примједба упућује се у вези са чињеницом да никад не знамо која су све језичка средства стајала на располагању оном ко је извршио избор. Осим тога, искрсава, рецимо,

¹⁶ Види: З. Д., *Стил*, у: „Речник књижевних термина“, Београд 1986, стр. 761.

¹⁷ Р. Симић сматра да, иако ријетка, апсолутна синонимија се ипак може утврдити код неких лексичких парова. Види: Р. Симић, *Општа стилистика*, стр. 244.

¹⁸ Види: J. – M. Adam, *Le style dans la langue (pn. Une reconception de la stylistique)*, Lausanne 1997, p. 12.

¹⁹ Види о том опширније: З. Лешић, *Појам „избора“ као инструмента анализе стила*, „Израз“, XV/1, Сарајево 1971, стр. 18-30.

и слједећа недоумица: да ли стил чине (1) сама изабрана средства језика (именице, глаголи, придјеви итд.), (2) начин њиховог организовања у исказ или (3) обликујућа сила која је произашла из сложених компоненти субјекта који избор врши и околности под којима се то чини? Свака солуција која би искључила макар једну од побројаних могућности, чини се, сузила би појам стила или на оно што се у Сосировој лингвистици назива пароле или на психо-социјалне детерминанте или на неке персоналне чиниоце. Намеће се, рекло би се, логичан закључак да стил треба тражити у омеђеном троуглу, односно у укрштању и садејству његових детерминатата, па тако и избор посматрати као комплексни динамички поступак.

Теорија норма – отклон

Према тој теорији стил се третира као отклон (ecart) од норме (norme). Та теорија покушава да структуру стила објасни посматрајући га као релацијски појам. Идеја од које полази има коријен још у античкој реторици, у којој је феномен стила третиран као нарушавање нечег очекиваног и, у крајњем, нормалног. Из те идеје ова теорија је издвојила два основна елемента стила – норму и отклон.

Феномен норме је различито схватан. Сам термин упућује на нормалност, односно логичност. Али о каквој логичности је ријеч? Има филозофа и теоретичара који тврде да је логика језика нешто друго у односу на логику у уобичајеном смислу ријечи, те да су закони језика и закони мисли различити и некореспондентни (Шарл Серис, нпр.) у том смислу је и критикована идеја о лингвистичкој норми као стилистичкој. Међутим, има мишљења да ту идеју не треба напустити; истина, норму не треба ослањати на употребни, увијек промењиви говор, већ, како предлаже Коен, „на ограничени и инваријантни скуп оперативних правила“. Код тако схваћене норме, према Коену, лингвистички отклон „и сам добија логичко значење“, тежећи да се поистовјети са логичким. На тој основи ће, вјерује Коен, убудуће бити „теоријски

могуће конструисати један логички модел фигура поетског језика“.²⁰

Разлике у схватању норме јавиле су се прије свега због великих тешкоћа да се тај појам егзактно одреди. Ш. Баји, нпр., под нормом подразумеива „идеалне и нормалне начине изражавања“, али одмах затим признаје да они „нигдје у језику не постоје у чистом облику“. Међутим, каже он даље, они ипак „постају реалитет чим почнемо посматрати“.²¹ Дакле, Баји не види норму у реалном језику, него као конструкцију у свјести посматрача. К. Фослер, опет, сматра да је норма језичка употреба једног времена у односу на коју појединци (писци, нпр.) праве сопствене варијације. Чини се да тако схваћена норма представља апстракцију, што је примијетио Б. Кроче. Тај познати италијански естетичар, иначе припадник истог стилистичког правца, замјерио је свом пријатељу Фослеру да је норму учинио „неким непостојећим бићем“.²²

Присталице тзв. статистичке стилистике покушавају да проблем норме ријеше статистички – установљавањем одређене средње вриједности. Гиро, нпр., настоји да такву врсту норме установи за писце једног временског периода. Најочитији примјер таквог односа према том проблему је тзв. Вандер Бекова листа, која је фигурирала као нека врста широко схваћене официјелне статистичке норме.²³ Са друге стране, опет, италијански лингвостилистичари Ђакомо Девото и Ђовани Ненциони сматрају да треба успоставити скуп норми важећих за један језик – тзв. институт (у ствари сам нормирани језик), који би, као такав био сличан скупу правних норми.

Рифатер, који је, слично Гиру, примјењивао статистички метод у истраживању дјела више писаца, настојећи да индикаторе стила нађе у појави неуобичајених (нискофреквентних) рије-

²⁰ Исп.: J. Choen, *оп. цит.*, п. 5.

²¹ Цит. према: И. Франгеш, *оп. цит.*, стр. 17

²² *Ibid.*, стр. 53.

²³ Види: Groupe *м. оп. цит.*, п. 17.

чи, има специфично схватање проблема норме. Сматрајући тај појам релативним, он предлаже контекст као неку врсту замјене за норму, јер се само у контексту може, како он сматра, читовати стилска природа неке појаве.

Шта Рифатер подразумева под појмом контекст? Читалац увијек сужава број лингвистичких структура на оне које су му привукле пажњу. Рифатер их назива стилским чињеницама (*faits de style*). Стилске чињенице су остварене једном суженом лингвистичком структуром (*contexte*) и једним непредвидљивим елементом (*élément imprévisible*). „Стилистички контекст је“, каже он, „језички узорак који је нарушен једном непредвидљивим елементом, а контраст који настаје интерференцијом представља стилистички стимулус“.²⁴ Уопштено узевши, контекст је, дакле, елемент који непосредно претходи непредвидљивом елементу, али понекад може укључивати у себе и неке нелингвистичке ситуације. Контекст има предности у односу на норму зато што је увијек затворен (што за норму није обавезно) и зато што је промјенљив јер „чини једну серију контраста са сукцесивним стилистичким проседеима“.²⁵ Иста ствар у једном контексту „звучи“ поетично, у другом иронично, у трећем хуморно итд. Према томе, не треба стилске чињенице посматрати у односу на неку унапријед одређену, извана дату, норму, нити говорити о њој него о контексту.²⁶ Надаље, он објашњава предност своје концепције: „Хипотеза да контекст игра улогу норме и да је стил креиран девијацијом у односу на њега јесте плодна. Ако у систему односа стил-норма поставимо пол норме као универзалан (то је случај са лингвистичком нормом), нећемо схватити како једна девијација може у једном случају бити стилистички проседе а у другом

²⁴ „Le contexte stylistique est un *pattern linguistique rompu par un élément qui est imprévisible*, et le contraste résultant de cette interférence est le stimulus stylistique“ (M. Fiffatterre, *op. cit.*, p. 57). Превод у тексту наш.

²⁵ Исп.: „...forme une série de contrastes avec les procédés stylistiques“ (*Ibid.*, p. 64.). превод у тексту наш.

²⁶ Исп.: „...On ne saurait parler de norme, mais de contexte“ (*Ibid.*, p. 338).

не. Јер ако је варијација у односу на општу норму константна, онда би и њен ефекат морао бити константан“.²⁷

Уопште узевши, постоји велики број предлога за норму. У њиховој основи јесте идеја да се тај феномен третира као нефигуративан језик. Међутим, та идеја супроставља се у великој мјери природном стању језика који, као што знамо, садржи фигуре. У свом познатом раду „Два аспекта језика и две врсте афазичких сметњи“ Јакобсон је убједљиво доказао да су два најчешћа тропа – метафора и метонимија – заправо принципи који су у вржи језичких структура, „две различите семантичке линије“, два „начина“, два „типа веза“ (по сличности и близини) који се могу бирати и комбиновати, као и то да „претежност једног или другог од ова два процеса никако се не ограничава на језичку уметност“.²⁸

Сам термин норма је полисемијског карактера и може бити везан за појединца (писца), дјело, генерацију, епоху, земљу итд. Уз то, проблем се компликује кад се у оптицај уведе дијахрона перспектива; као што знамо, норму би било тешко утврдити и за писце прошлог вијека, а камоли за писце који су стварали у давним епохама. Све те тешкоће су код неких стилистичара сасвим компромитовале појам норме, тако да га они не посматрају друкчије него као један мит (Ј. М. Шефер, нпр.). Они, наиме, тврде да је немогуће наћи дискурс у ком би се могла издвојити једна лингвистичка основа (база) која би била сасвим неутрална, тј. немаркирана.

Тешкоће да се норма дефинише, несаслагодност око њене концепције, полисемијски карактер ријечи и сл. У извјесној мје-

²⁷ „L'hypothèse que le contexte joue le rôle de norme et que le style est créé par une déviation à partir de lui, est fructueuse. Si dans le système de relations style-norme, nous posons le pôle norme comme universel (ce serait le cas de la norme linguistique), nous ne pourrions comprendre comment une déviation peut être un procédé stylistique dans certains cas et dans d'autres non. Car si la variation par rapport à la norme générale est constante, alors l'effet lui aussi doit être constant.“ *Ibid.*, p. 56. превод у тексту наш.

²⁸ Види: Р. Јакобсон, *Два аспекта језика и две врсте афазичких сметњи*, у: „Метафора, фигуре и значење“ (приредио Л. Којен), Београд, 1986, стр. 211-235.

ри су тај термин потиснули из стилистичког и реторичког вокабулара. Њега је углавном замијенио термин нулти степен (*degré zéro*).

Иако многи идентификују норму и нулти степен, не ради се о идентичним концепцијама. Истина, основна идеја о одсуству наглашености и фигуративности суштински је и у једном и у другом појму. Међутим, као што је претходно било ријечи, норма се често покушава успоставити на макроплану, у домену једног језика, епохе, генерације, књижевног жанра и тсл., док се нулти степен по правилу тражи у микроконтексту, односно у оквиру дискурса који се стилистички испитује.

Како се објашњава и дефинише нулти степен? Р. Барт, чије рано дјело управо носи наслов са тим појмом („Нулти степен писања“), нулти степен назива „неутралним писањем“ или „бијелим писањем“ („*écriture blanche*“), односно писањем које нема „никакву тајну“.²⁹ Сорбонски професори Ж. Мазалера и Ж. Молиније дају сљедеће објашњење тог појма: „Нулти степен писања: овај израз се користи да би се оквалификовао сегмент дискурса који је, у односу на садржај поруке и ситуацију комуникације, лишен обилежја које карактеришу посебности.“³⁰ Краће речено, то је сегмент дискурса у ком нема отклона, нема фигура. Лијешка група, међутим, тај сегмент назива базом, а нулти степен не тражи у језику него у метајезику. Та група реторичара брани позиције оних који мисле да „нулти степен није садржан у језику таквом какав нам је дат“.³¹ Цео проблем се компликује и разликовањем двије врсте нултог степена – тзв. локалног (који се установљава у микроконтексту) и тзв. општег (који се установљава у макроконтексту и који, заправо, одговара оном што су

²⁹ Види: R.I Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris 1953. p. 108-109.

³⁰ „Degré zéro d'écriture: on conviendra d'utiliser cette expression pour qualifier un segment de discours qui, par rapport au contenu du message et à la situation de communication, est dépourvu de marques caractérisantes particulières“. (J. Mazaleyrat/G. Molinié, *Vocabulaire de la Stylistique*, Paris 1989, p. 95). Превод у тексту наш.

³¹ Исп. „...le degré zéro n'est pas contenu dans le langage tel qu'il nous est donné“ (Groupe μ, *op. cit.*, p. 35). Превод у тексту наш.

неки стилистичари називали нормом). Наравно, при том се и појам контекста мора схватити еластично, како већ упозорава Рифатер (који је и увео разликовање поменути два типа контекста): контекст може да некад буде само једна реченица, а некад цео један језик. У неухватљивости и неограничености тог типа контекста неки аутори и виде основну слабост Рифатерове концепције.

Идеја да се за нулти степен узме етимолошко значење ријечи, те да се сва остала (изведена) значења прогласе фигуративним није се, такође, показала плодном, већ је, чини се додатно компликовала цијело питање премјештајући га у историју језика и мијешајући стилистику са семантиком. Слично томе, ни идеја Жана Фотанијеа и неких других аутора да се за нулти степен узме право значење ријечи (дакле, не етимолошко, него актуелно, употребно) није се показала практичном, зато што је, у највећем броју случајева, немогуће разграничити такво значење од оних која то нијесу.

Предлог да се нулти степен узме језик науке има, свакако, највише присталица. Коен тај предлог, и поред недостатка које има, сматра најпоузданијим. Јасно је да тај језик посједује минималан степен фигуративности и да се не може сматрати идеалним нултим степеном, али, будући да у том смислу гравитира ка нули, може се узети као, уосталом једино реално постојећи, релативни нулти степен. Отклон који тај језик у себи посједује практично је занемарљив. Не треба настојати да се пронађе идеални нулти степен, јер то је практично неизводљиво. Уосталом, Лијешка група (а у том ставу јој се придружују и неки други теоретичари) сматра да се он и не налази у видљивом језичком плану него у метајезику и да се његово успостављање може реализовати само једним метајезичким упрошћавањем дискурса и његовим свођењем на „битне семе“. „Апсолутни нулти степен“, вели та група реторичара, „биће тако дискурс сведен на своје есенцијалне семе (...), такорећи на семе које се не могу укинути а да

не повуку за собом и цјелокупно значење дискурса“.³² Међутим, пошто су есенцијалне семе прекривене допунским значењима, није препоручиво, сматра речена група, ићи баш до њих, него се треба зауставити корак раније, на позицији практичног нултог степена, који поред есенцијалних садржава и минималну количину споредних сема. За разлику од те групе реторичара, П. Рикер вјерује да нулти степен није у метајезику или на самој граници језика, него „у језику самому“.³³

Има, такође, идеја које нулти степен везују за проблем рецепције, односно субјективног очекивања реципијента. На том нивоу отклон се јавља као изневјеравање онога што реципијент очекује. И помињана група реторичара из Лијежа упозорава на феномен покретности и прилагођавања нултог степена, било у току чина писања било у току рецепције.

А сад да размотримо основне проблеме везане за други елеменат релационе везе, за отклон. Тај термин је, заправо, превод француске ријечи *ècart*. Први га је, изгледа употребио П. Валери, а затим га је прихватио и популарисао Ш. Брино. Данас је незаобилазан у стилистичкој реторичкој терминологији, а среће се и у терминологији низа других дисциплина. У домаћој стилистичкој и широј теоријској мисли сусреће се више термина којима се, заправо, означава тај феномен. Валери, који је, као што рекосмо, први употребио термин *ècart*, користи се и термином *abus* (злоупотреба), Ж. Коен употребљава термин *viol* (повреда), Р. Барт *scandale* (скандал), Ц. Тодоров *anomalie* (аномалија), Луј Арагон *folie* (лудило), Л. Шпицер *déviatiion* (девијација), Ж. Пејтар *subversion* (субверзија), М. Тири *infraction* (прекршај) итд.³⁴ Ако за исту појаву постоји толико различитих термина само на подручју француског језика, онда је јасно да се ради о нечем заиста тешко „ухватљивом“.

³² „*Le degré zéro absolu serait alors un discours ramené à ses sèmes essentiels (...), c'est-à-dire à des sèmes que l'on ne pourrait supprimer sans retirer du même coup toute signification au discours*“ (Groupe µ, *op. cit.*, p. 36). Превод у тексту наш.

³³ Види П. Рикер, *Жива метафора*, Загреб 1981, стр. 164.

³⁴ Види Групе µ, *op. cit.*, p. 16.

Нужно је већ на почетку разматрања те појаве упозорити да се она не схвата као свака неочекиваност и неправилност, свако могуће одступање, нпр. пуко грубо кршење граматичких норми, случајне грешке у говору, писању, куцању и тсл. Међутим, није увијек лако развојити прави отклон (тј. онај који јесте фигура) од неправог отклона (тј. оног који није фигура). „Постоји сагласног око тврдње да сва одступања нијесу фигуре; али нико још није предложио неки критеријум којим би се разликовала одступања-фигуре од одступања-нефигура“, вели Тодоров.³⁵ Наравно, не треба схватити да и прави отклон не може настати случајно, ненамјерно. Данашња теоријска мисао допушта такву могућност.³⁶

Шта је, онда, отклон, ако већ није у питању свака врста одступања, односно свака врста грешке?

Брино отклон третира као тражену грешку (*erreur cherchée*), а Жан Симереј као симулирану грешку (*erreur simulée*).³⁷ Дакле, испада да је у питању „грешка“ коју хоћемо да уочимо и тобоже грешка која је ту да би се уочила. Сам термин је метафоричког карактера,³⁸ а означава један тип промјене која се запажа, промјене у односу на оно што је очекивано. Неки стилистичари га везују за нарушавање уобичајеног нивоа редунданце, односно за његово повећавање или смањивање. Као што знамо, језик је редундантан на свим нивоима, али у једној мјери коју сматрамо нормалном. Кад се та мјера повећава или смањује, смањује се и предвидљивост поруке. Лијешки реторичари упозоравају да не

³⁵ „On s' accorde pour dire que tous les écarts ne sont pas des figures; mais personne n' a proposé un critère discriminatoire opérant pour séparer les écarts-non figures.“ Tz. Todorov, *Synecdoques*, у: „Recherches rhétoriques“ (Communications, 16), Paris 1994, p. 39. Превод у тексту наш.

³⁶ Исп. М. Бирдсли: „... Случајне или ненамерне метафоре (су) сасвим могуће“ итд. (М. Biersli, *Метафорички обрт*, у: „Метафора, фигуре и значење“ (прир. Ј. Којен), Београд 1986, стр. 68-87.

³⁷ J. Simeray, *Erreur simulée et logique différentielle*, у: „Rechers rhétoriques“ (Communications, 16), Paris 1994, p. 54.

³⁸ Рикер сматра да је у питању „просторна метафора“. Види: П. Рикер, *оп. цит.*, стр. 165.

треба мијешати (прави) отклон и тзв. конвенцију (convention). Конвенција није прави отклон; она је заснована на нечем што је систематско, предвидиво, уобичајено и што је као такво познато и пошљаоцу и примаоцу. За разлику од ње, отклон је непредвидив, изненађујући, несистематски, а и несистемски.

Отклон се може појавити на сваком језичком нивоу, у свакој структури. Он изазива специфичну реакцију код реципијента и тако индицира појаву стилског. „Свака вербална структура у једном књижевном тексту која изазива реакцију код читаоца јесте стилска чињеница“, констатује Рифатер.³⁹

Чиме се то отклон издваја и намеће пажњи реципијента?

Опште је мишљење да се он намеће неким својством које га издваја, неким посебним дјеловањем на читаочеву перцепцију, нечим што изазива „удар“, „паљење лампице“, односно оно нужно „клик!“, како би сликовито рекао Рифатер. То својство назива се обиљежје⁴⁰ или, што је можда и чешћи термин, маркер (marque). Његова манифестација може бити разноврсна. Израз који посједује маркер назива се обично маркиран израз (trait marqué) за разлику од немаркираног изрази (trait non marqué). Опозиција маркиран/немаркиран (израз) јесте основна полука перцепције стилских чињеница. Међутим, запажање маркираности дубоко је зависно од реципијента, његовог сензибилитета и искуства, с једне стране, и контекста у ком се појава налази и околности под којима се рецепција врши, с друге стране. Тешкоће у опажању маркираности и сагледавању природе отклона посебно су велике у подручју тропа, али нијесу мале ни у другим стилским подручјима. Но, упркос тешкоћама, као да другог пута и нема: само маркираност омогућава опажање стила и само она омогућава његову анализу.

Дакле, сваки маркирани (у ширем смислу: фигуративни) израз представља један спој нултог степена (норме) и отклона.

³⁹ „Tout structure verbale d'un texte littéraire qui suscite une réaction chez le lecteur est un fait de style“ (M. Riffaterre, *op. cit.*, p. 182). Превод у тексту наш.

⁴⁰ Стилистичка обиљежја су секундарна обиљежја са становишта примарне функције оног ентитета на који се односе.

Међутим, природа те везе није сасвим разјашњена. Стилистичари се, углавном, слажу да ту везу карактерише одређена опозиција, супротстављање. „Стилски ефекти не могу постојати“, вели Тодоров, „ако се не супротстављају једној норми, једној утеловљеној употреби“.⁴¹ Но Лијешка група упозорава да норма и отклон не могу постојати независно, него да се они појављују истовремено и стварају истим чином. „Онај који производи ефекат манифестује истим чином и отклон и норму“, констатују они. „Једна метафора, на примјер“, објашњавају они даље свој став, „може бити примијећена као метафора само ако у исто вријеме упућује и на основни и на фигуративни смисао“.⁴² Она (метафора, односно – у ширем смислу – свака фигура) се доживљава тренутно, као јединство оба поменута елемента и кроз истовремено осјећање и препознавање њихово. Сличну тврдњу је изнио и Рифатер, говорећи о неиздвојивости контекста (који, како је већ напомињано, у његовој теорији стила замјењује норму) из стилистичког проседеа.⁴³

Међутим, има мишљења да се норма и отклон не могу установити у свакој фигури, односно у свакој стилској чињеници, посебно ако се проблем посматра у дијахроној перспективи. Тодоров у том смислу наводи примјер асиндета и полисиндета, фигура које, као што је познато, успостављају одређену координацију – први изостављањем а други понављањем везника, питајући се који од њих представља отклон: први, други или оба. Такви случајеви доводе га до става (у ком није усамљен) да ипак све фигуре нијесу отклони, као што ни сви отклони нијесу фигу-

⁴¹ „Les effets de style ne pourraient exister s'ils ne s'opposaient à une norme, à un usage établi“ (Цит. према: Groupe µ, *op. cit.*, p. 22). Превод у тексту наш.

⁴² „... Le producteur de l'effet manifeste dans le même mouvement à la fois l'écart et la norme. Une métaphore, par exemple, n'est perçue comme métaphore que si elle renvoie en même temps au sens propre et au sens figure“ (*Ibid.* P. 22). Превод у тексту наш.

⁴³ Исп.: „Le contexte, par définition inséparable du procédé stylistique...“ („Контекст, по дефиницији неиздвојив из стилистичког проседеа...“). M. Riffaterre, *op. cit.*, p. 64.

ре.⁴⁴ Покушаји статистичке стилистике да егзактно квантифицира отклон, као и да уз помоћ нумеричких метода продре у тајну стила и поетског, наишли су на низ како принципијелних тако и практичних проблема. Количина отклонâ не смије се праволинијски идентификовати са вриједношћу стила. Познато је да постоје и тзв. „чисти“ писци, тј. они код којих је евидентан „мањак“ отклонâ. Зар и сама та појава не представља својеврстан отклон? Очигледно је да су отклони не само присутни него и неизбежни, да су у самој природи језика, који је фигуративан и онда кад се трудимо да не буде. Уосталом, такав напор је увијек узалудан, јер, како духовито кажу лијешки реторичари, десиће се да се „фигура истјерана кроз врата врати кроз прозор“.⁴⁵

За разумјевање феномена стил битан је и ефекат који отклон (односно, шире схваћено фигуративни израз) изазива у конзументу (потрошачу). Свакодневни и пјеснички језик се међусобно радикално разликују у погледу карактера, обима и квалитета ефеката које производе. Неки аутори (Рифатер, нпр.) сматрају да је свакодневни језик неупоредиво предвидљивији, па самим тим он мање изазива изненађења и изневјеравање очекивања конзумента. Иако у основи субјективан, ефекат је подстакнут неким објективним чиниоцем. То су уочили још стари грчки реторичари, говорећи о три основна елемента реторичког чина – етосу, логосу и патосу. Од тих времена па до савремених рецепционистичких теорија, које апострофирају активну улогу конзумента и отвореност дјела (Ханс Роберт Јаус, Умберто Еко, Стенли Фиш и др.), увијек је, истина неједнако, наглашаван ефекат стилске чињенице. Чак и у крилу неких изразито текстолошких праваца – англо-америчке нове критике, феноменолошког приступа дјелу и структурализма у свим његовим варијантама – поједини аутори су помјерали, ни мање или више, полазну тачку од аспекта језика ка аспекту читаоца (А. А. Ричардс, Вилијам

⁴⁴ Види: Tz. Todorov, *Figure*, у: Oswald Ducrot/Tzvetan Todorov, „Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage“, Paris s. a., p. 349.

⁴⁵ Исп. „...si la figure, chassée par la porte, n'est pas rentrée par la fenêtre...“ (*Ibid.*, p. 21). Превод у тексту наш.

Емпсон, Емил Штајгер, Рифатер и др). У модерној естетичкој и реторичкој терминологији феномен ефекта назива се етос (умјесто старореторичког патос). Квалитет етоса зависи од субјективних и објективних параметара. У прве се могу убројити психолошка својства реципијента, рецептибилност реципијента и сл., у друге – тзв. стимулуси и сигнали. Ова, друга, врста параметара може бити предмет објективне научне анализе.⁴⁶

Најрадикалнији став у погледу значаја субјективних параметара етоса, чак и међу изразитим рецепционистима, има Фиш. Он, наиме вјерује да је ефекат који се читаоцу јавља (етос), па према томе и стил, производ чисто субјективних чинилаца и да не постоје никакве објективне стилистичке чињенице. Традиционална стилистика, међутим, сматра он, пошла је од увјерења да су такве чињенице објективно утемељене у језику и дјелу и покушала да их селекционише и класификује. Будући да стилистичке чињенице нијесу чињенице по себи, ни стилистика не може имати научне основе засноване на лингвистичком опису. Она може бити само утемељена на ефекту рецепције, односно може бити, у једном посебном смислу, „афективна“.

Теорија денотација – конотација

Проблем стила покушавао се свести и на проблем односа денотација-конотација. Будући да ће о тим помовима бити ријечи и касније, на овом мјесту ћемо дати само оквирни логички и семантички смисао тих термина. Укратко, први термин у наведеној релацији означава најфреквентније, директно значење ријечи

⁴⁶ Лијешка група, која је покушала да разради теорију *етоса*, разликује његове три врсте. *Етос* првог нивоа (*éthos nucléaire*) зависи од структурних особина неке *метаболе* (реторичке операције, фигуре) – која је нужан али не и довољан услов да се он појави. *Етос* другог нивоа (*éthos autonome*) обједињује ефекте *етоса* првог нивоа и материјала којима се конкретна *метабола* служи, односно њене супстанце. *Етос* трећег нивоа (*éthos synome*) обједињује *етосе* првог и другог нивоа и контекста и творећи нов квалитет постаје, заправо, *етос* цјелине (дјела). Хипотетички је могуће замислити и *етос* четвртог нивоа, као слободан *етос*, оствариван фигурама других семиолошких система (Исп.: *Ибид.*, п. 145-156).

или израза, значење које је ослобођено асоцијативног удјела или било каквог личног „садржаја“. Други термин је опонентан првом, што ће рећи да подразумијева значење ријечи или израза које посједује неки (асоцијативни, емотивни или други) „вишак“ у односу на денотацију (Андре Мартине: „све што један термин може да евоцира, сугерише, подстакне, имплицира на јасан или неодређен начин“⁴⁷). Стил би, по концепцији неких аутора, био заправо конотација. Наравно, није тешко у свему овом препознати специфичну термилошку замјену и комбинацију већ наведених теорија о стилу (теорије избора и теорије норма-отклон). Зато та теорија има и збирне слабости претходних. С једне стране, тешко је установити између којих је могућности изабрана ријеч са конотативним потенцијалом, а с друге, конотативно значење је веома зависно од ситуације, социо-културних околности и сл. Да се и не говори, колико је зависно од рецепијента и услова рецепције.

Теорија варијације

Једна од интересантних и распрострањених концепција стила јесте да је он заправо варијација.⁴⁸ У варијацији, као резултату, стичу се сви операцијски потези селекционисања и комбинавања, варијација не производи помјерање основног смисла, она је недистинктивна. Будући да варијацијом управља интенција, она је зависна од избора језичких средстава, али њена стилска плодотворност различито је везана за тај чин: ако је он у извјесном смислу сврсисходан, односно ако је вођен неким естетичким критеријумом, биће већа. Варијација изводи језички матери-

⁴⁷ „tout ce qu'un terme peut évoquer, suggérer, exciter, impliquer de façon nette ou vague“ (Martinet). G. Mounin, *Dictionnaire de la linguistique*, Paris 1995, p. 79. Превод у тексту наш.

⁴⁸ *Варијација* се различито схвата и дефинише. Ипак, најчешће се под тим термином подразумијева *нијанса* („невина нијанса 'истога“), како пише у: Р. Симеон, *Енциклопедијски рјечник лингвистичких назива*, Загреб 1969). У лингвистици и теорији књижевности постоји више термина којима се означавају појаве блиске варијацији: *варијанта*, *варијетет*, *паралела* и др.

јал из равнотеже, из (стилске) неутралности. По Жилу Делезу (Gille Deleuze) стил је, заправо, „разграната варијација језика“.⁴⁹ Варијација врши поремећај формалне површинске синтаксе, стварајући једну нову која условљава рађање нечег што подсећа, мада то није, на страни језик. Наравно, варијација има свој лимит. Повезивањем варијација постиже се једно вибрирање текста, залази се у „регион далеко од равнотеже“, што је, прије свега својство књижевног језика, али и својство језика уопште. Уосталом, бројне анализе текстова, посебно књижевних, показују сву разноликост и богатство варијација у сложенем систему језика.

Семиотичке теорије стила

Развој семиотике као опште науке о знаковним системима није могао остати без утицаја на стилистику. Иако су подстицаји за њено формирање највећим дијелом дошли из лингвистике, семиотика је захваљујући својој широј концепцији, коју је постулирао још Сосир, стално настојала да у себе инкорпорира, као један свој дио, свакако најважнији по значају, и саму лингвистику. Наравно, не само њу, него и друге дисциплине које као свој предмет имају неки знаковни систем. Нормално је онда што је и стилистика, бар она коју називамо лингвистичком, постала у тој концепцији дио великог семиотичког пројекта. С друге стране, и тзв. семиотичка естетика,⁵⁰ такође улази у широки семиотички

⁴⁹ Исп. J. M. Adam, *Le style dans la langue*, Lausanne-Paris 1997, p. 34-53.

⁵⁰ Семиотичка естетика феномен *естетског* посматра као једну врсту информације, која има врло сложену структуру и функцију. Према Абрахаму Мољу, који је и први инсистирао на раздвајању *семантичке* и *естетичке* информације, прва је лако преносива и лако преводива, док је друга „персонална“ и тешко преводива. Главни представници ове естетике су позната имена семиотике, у њеној широј, интердисциплинарној, концепцији: Чарс Морис, Јан Мукаржовски, Абрахам Мол, Макс Бензе, Јуриј Лотман, Умберто Еко. Исп.: Б Милијић, *Семиотичка естетика*, Београд, 1993.

домен. Има мишљења да стилистика „заузима средишње место међу семиолошким дисциплинама“.⁵¹

Стилистичаре ове оријентације не задовољавају теорије избора и норме-отклона због несумњивих слабости, које смо већ истицали говорећи о њима. Прва, зато што проблем избора своди на проблем (неухватљиве и проблематичне) синонимије, зато што елиминише комбинаторички удио у постизању стила и зато што не одређује да ли се избор врши из свих или само маркираних средстава језика. Друга, зато што и сама признаје да је проблем норме практично нерјешив, зато што концепција отклона има такође својих бројних недостатака и зато што таква схема стила практично подразумеива његов дисконтинуитет у тексту.

Већина, условно речено, семиотичких теорија о стилу покушава да проблем тог феномена разматра у оквиру функционисања знака, у ширем смислу тог појма.⁵² Наиме, у конституисању стила важну улогу игра однос спољашњих и унутрашњих фактора знака. Конфигурација поља знака подложна је промјенама које настају помјерањем распореда елемената у њему. Свака таква промјена утиче на ефекте и учинке знакових структура и непосредни је услов стилских појава.

Дакле, појам знака, према заступницима семиотичких теорија стила не треба уско схватити и свести га на голе структуре природног језика. Међутим, у стилистици све до најновијих времена постоји управо таква тенденција, као и тенденција да се стил посматра искључиво у оквирима тих структура. Рецимо, по једној од новијих концепција, које стил препознају скоро искључиво у оквирима језика, „стил је истовремено збир и резултанта језичких детерминација“.⁵³ Иако је овдје појам језичке детерми-

⁵¹ Р. Симић, *Увод у филозофију стила*, Сарајево 1991, стр. 251.

⁵² Не ограничавајући ингеренције знака на оне које открива семиотика, Р. Симић говори о „стилистичкој структури“ знака као о појму који у смислу ингеренција има много шири простор. Исп.: Р. Симић, *Onuma стилистика*, стр. 40.

⁵³ Исп.: „Le style est donc à la fois une somme et une résultante de déterminations langagières“. J. Mazaleyrat. G. Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, p. 340. Превод у тексту наш.

нације недовољно ограничен, па самим тим и недовољно јасан, слути се да по овој концепцији феномен стила не излази из домена језика, односно из домена знаковних структура уско схваћених, те да се њом не узимају у обзир евентуални спољашњи елементи и утицаји. На недовољност тако сужених концепција указује више теоретичара стила. Прије свега они који феномен знаковних структура посматрају у њиховом ширем семиотичком смислу.

Знамо да знаковне структуре у комуникацији добијају различиту конфигурацију, која је усклађена са интенцијом да оне ефикасније остваре комуникациони процес. Упркос интенцији да тај učinак буде оптималан, он је у практичној реализацији различитог квалитета. Будући да је тај квалитет важан, да је он управо „индикатор стила“, ⁵⁴ потребно је знати од чега он зависи. По Р. Симићу, он зависи од тзв. ефицијентности, под којом подразумева „скуп вредносних обележја знака који доприносе његову комуникативном учинку“. ⁵⁵ Ваља примјетити да тај аутор појам комуникације схвата широко, протежући га на сфере „у којима духовност, емоција, осећај за лепо, топлина мисли и скривени покрет душе имају своје прибежиште и налазе свој израз“. ⁵⁶ Он детаљније објашњава тај за стил и стилистику, по његовом суду, кључни појам, од ког зависи и квалитет знака, истучући два низа фактора: на једној страни, „дубину идеје, убедљивост и покретачку снагу“, и на другој, „модалитете обликовања материјалног носиоца структуре“ који се узимају „као симптом особености поруке“. ⁵⁷ Знак посједује своје унутрашње и спољашње факторе који су повезани једном врстом компликоване и недовољно јасне, али веома битне везе, о којој се, према Симићевом мишљењу, практично једино може судити према ефектима споразумије-

⁵⁴ Види: Р. Симић, *Увод у филозофију стила*, Сарајево 1991, стр. 250.

⁵⁵ Ibid., стр. 263-264.

⁵⁶ Р. Симић, *Општа стилистика*, стр. 39.

⁵⁷ Ibid., стр. 250.

вања.⁵⁸ Оваква концепција стила и стилистике је, свакако, обухватнија од оне која је своди у уске лингвистичке оквире, поготово у оквире лингвистике до реченичног нивоа, а осим тога и зато што, на једној флексибилнијој семиотичкој основи, стилистици оставља могућност проширења и на друге знаковне системе.

Управо концепцију тако проширене стилистике заступа Жорж Молиније, залажући се за једну дисциплину која би на интерсемиотичком и транссемиотичком нивоу проучавала хомологију и интерференцију стилских својстава свих (вербалних и невербалних) умјетности. Ту дисциплину он назива семиостилистиком. Но, опширнији говор о тој идеји оставићемо за историјски дио ове књиге.

Стил као својство текста

У неким савременим лексиконским дефиницијама стил се третира као „посебна конфигурација лингвистичких црта која се опажа као карактеристична за један текст или групу текстова“, с тим што се даје сужена естетичка алтернатива те дефиниције у којој иза посљедње ријечи слиједи додатак „и која посједује естетичке квалитете“.⁵⁹ Размотримо, укратко, ову дефиницију у њеном ширем и ужем значењу. Прво што се из ње да закључити, јесте став да се стил третира као „посебна конфигурација лингвистичких црта“. Другим ријечима, стил је посебно уобличење лингвистичких црта, специфичан њихов облик. Други став који слиједи из поменуте дефиниције јесте да се та „посебна конфигурација“ опажа „као карактеристична“, али тек на нивоу текста или више текстова. Дакле, на нижим нивоима он се не може опазити као релевантна карактеристика. Он је, према томе, (лингвистичко) својство текста или већих текстовних организација. Ме-

⁵⁸ Ibid., стр. 251.

⁵⁹ „Configuration particulière de traits linguistiques perçue comme caractérisant un texte ou un ensemble de textes... (et comme possédant qualités esthétiques)“. Georges Mounin, *Dictionnaire de la linguistique*, Paris 1995. p. 308. Превод у тексту наш.

ђутим, питање да ли је стил само лингвистичко (или и некакво другачије) својство текста остаје као једно од најважнијих питања стилистике.

Останимо за тренутак још при претходно разматраној дефиницији. Шире њено значење у феномен стила не укључује естетски аспект, а уже укључује. Дакле, шире значење може се односити на било који текст или групу текстова, док се уже значење може односити само на књижевни текст или групу књижевних текстова. Наравно, ту се опет јавља дилема да ли се стил као јединствен феномен (или, простије речено: један стил) може појављивати у групи текстова, без обзира на то колико они били сродни и повезани (ауторски, временски, поетички итд.) та дилема уводи у оптицај проблем тзв. макротекста и стилистике групе текстова, о чему ће већ бити говора у овој књизи. Међутим, посматрање стила као стила (једног) текста нашло је велики одјек у неким савременим филозофско-књижевним оријентацијама (феноменологији, нпр.). будући да се у принципу ради о књижевном тексту, или како је уобичајено рећи дјелу, имамо, дакле, посла са концепцијом стила као стила дјела. Према тој концепцији феномен стила јесте, можда понајвише, везан за лингвистичке црте, али не само за њих; међутим, може се очитовати тек на нивоу текста (макро-нивоу), као носилац естетских валера. Све црте дјела учествују у стилу, односно, како је сматрао Штајгер, стил се остварује у тоталитету дјела, у међусобном прожимању свих елемената структуре, у постизању хармоније. Дјело постиже свој сопствени израз, који није ни израз писца ни израз епохе, него израз настао хармонизовањем, садејствовањем опште игре елемената у њему. По Кајзеру, стил дјела има двије перспективе: спољашњу – која је везана за „јединство и индивидуалност обликовања“ и унутрашњу – која је везана за „јединство и индивидуалност перцепције“. Другим ријечима, стил дјела се огледа и у његовом спољашњем и у његовом унутрашњем јединству и складу. Јасно је, наравно, да овако схваћен стил надмашује ниво лингвистичких црта и поистовјећује се са општом обликујућом силом која дјело чини онаквим какво оно јесте.

О ПОЕТСКОЈ ФУНКЦИЈИ ЈЕЗИКА

Својевремено Карл Билер је разрадио три основне функције језика: емотивну (или експресивну), конативну (или импресивну) и референцијалну (или предметну) (Bühler 1993: 19–90). Међутим, како је касније показао Роман Јакобсон, овај тријадни систем језичке функције не исцрпљује све аспекте. Он је истакао да у сваком чину језичког општења учествују још три чиниоца који језичком изразу придају три нове функције: фатичку, метајезичку и поетску (Јакобсон 1996: 285–324). Сваку од ових шест функција језика може имати, како обичан вербални исказ, тако и књижевноуметнички прозни и стиховни израз. Међутим, њихов опис, како каже Новица Петковић „није дошао одједном, него му је претходило дуго издвајање једне по једне функције, у чему су с лингвистима подједнако учествовали и књижевни теоретичари, и у чему је удео модерне поезије прилично велики“ (Петковић 1995: 9). Поезија с почетка 20. века била је, дакле, та која је својим новим изразом указала на чињеницу да се у језику може укинути предметно значење. Отуда је, вероватно, Роман Јакобсон, говорећи о поетској функцији језика, између осталог, истакао: „Усмереност на ПОРУКУ, као такву, довођење у фокус поруке зарад ње саме – то је ПОЕТСКА функција језика“ (Јакобсон 1966: 294). Овако схватање поетске функције језика није ништа друго него покушај да се укине предметно значење и сва суштина језичког општења усмери на чисто вербално догађање. У оно време када је настала ова дефиниција поетске функције језика, сам појам поетског језика још није био тачно дефинисан и одређивање његових особина у много случајева било је недовољно јасно. Сам појам поетски (песнички) језик долази из вре-

мена када се књижевност називала поезијом или песничком уметношћу. Њиме се није означавала употреба природног језика у стиху и поезији, него употреба језика у свим врстама књижевних текстова. Данас се песнички (поетски) језик схвата као „особена организација говорног низа, која се доживљава и тумачи као уметничко обликовање језичког градива“ (Петковић: 1995, 104). Овакво одређење поетског језика подразумева накнадну сегментацију и преуређивање вербалног низа, варирање синтаксичког поретка, густо ткање језичких јединица, повезивање разнородних семантичких категорија, чешћу употребу тропа и фигура, коришћење одређеног броја граматичких облика, речи и говорних обрта, кршење језичких норми на свим нивоима (Петковић 1995: 112).

Међу шест функција језика, референцијална и поетска заузимају крајње позиције, док емотивна, конативина, фатичка и метајезичка, условно речено, попуњавају простор између ових двеју функција. Да је то тако, показује и сама усмереност референцијалне и поетске функције. Док референцијална („денотативна“, „когнитивна“) представља усмерење језичког израза на сам „предмет“, што је „у служби чистог саопштења, у служби изражавања мисли, у служби мишљења и интелекта“ (Лешић 1979: 123), дотле поетска функција представља усмерење на сам израз, на саму форму и структуру вербалног (језичког) исказа. Јакобсоново разликовање шест аспеката језика и шест његових функција не подразумева стварно разграђивање језичког феномена на његове функционалне састојке, већ потребно научно апстраховање и уопштавање. Ниједна од шест функција језика не јавља се у чистом облику, све оне чине функционални комплекс у којем, зависно од начина употребе природног језика, долази до истицања једне у односу на све друге функције. Када се ово има у виду, онда је разумљиво да за проучавање поетске функције језика треба прећи границе поезије и обухватити све области језичких активности, јер поетска функција није само одлика песничког говора, песничког начина казивања.

Пошто је поетска функција језика од примарног значаја за књижевно дело, треба имати у виду појмовну разлику између

„језика књижевног дјела и књижевног стила“ (Лешић 1979: 30). Први појам упућује на саму природу језика који се употребљава у књижевним делима (лирска песма, роман, драма) као делима од уметничке вредности различите језичке структуре, којима природа уметничког стварања у језику даје карактер концептуално истог језичког контекста. Други појам се односи на сваку употребу језичке структуре (у филозофском, политичком, моралном, мемоарском и др. контексту), где су њена својства иста или слична. Ову дистинкцију правилно је уочио Шарл Бали и схватио да се језик књижевног дела не може третирати на исти начин као језик у другим употребама, а посебно у живом говору, па га је због тога потпуно искључио из својих стилистичких проучавања (Bally 1951: 19). Бали је указао и на једну важну интенцију књижевног ствараоца којом се књижевно дело разликује од свакодневног говора не толико по облику колико по функцији. Ово је каснијим истраживачима отворило могућност да средства језичког израза у књижевном делу посматрају не у језичкој, него у уметничкој функцији, што је трасирало пут ка свестранијем уочавању поетске функције језика. Тако се дошло до спознаје да се средства језичког израза у књижевном делу морају анализирати с обзиром на њихово естетско дејство унутар контекста у којем се појављују. На естетички моменат у језичком изражавању, међу првима, указао је Јан Мукаржовски. Међутим, он није обраћао само пажњу на естетско у језику, него и на естетско уопште, говорећи о његовом троструком аспект: функцији, норми и вредности. Али, када је остајао у области језика, Мукаржовски је истицао „да естетско у језику треба тражити у свим врстама језичких манифестација, а не само тамо где преовлађује, наиме у песништву, и обратно, ни у песништву не смеју бити сметнуте с ума посматрача разне нијансе комуникативне функције и њихов значај за песничку конструкцију“ (Мукаржовски 1986: 9). Тако се појам информације као појам естетике може третирати као естетска информација која поприма карактер обавештења, и то у оној мери у којој се естетски знаци и њихове композиције успешно сведу на реалне знаке. Информација као таква не значи ништа друго него меру за ред. Она одговара одре-

ђеној расподели (неуобичајеној, оригиналној), која се најчешће налази у песничком делу. Мера за ред и распоред изражава структурне моменте уметничког (песничког) дела, представљајући неку врсту негације ентропије (нереда). Услед тога се свако песничко дело, као естетско збивање, приказује у виду стваралачког процеса, који је подређен начелима индивидуализације и диференцијације (Бенсе 1978: 43).

Користећи сва пређашња искуства стечена у изучавању језичких структура, модерна наука о језику је дошла до сазнања да се у појединим језичким исказима запажа повећана усмереност на сам облик исказа, на његов формални квалитет, чиме се посебно истиче сама језичка структура. Усмереност на организовање језичког исказа ради њега самог, као што је познато, Роман Јакобсон је назвао поетском функцијом језика. Међутим, сваки начин поетског изражавања није искључиво везан за поезију, него и за сваки вид вербалног људског испољавања. Али, логично је да се облик поетског казивања, уз све друге облике (трговачки, политички, религиозни итд.), у највишем степену одражава у поезији, јер она подразумева, уз учешће других вербалних функција, доминантну поетску функцију. Ово показује да треба бити посебно опрезан и не поистовећивати поетску функцију језика са језиком поезије, као што је то у претераном облику тврдио Бенедето Кроче, говорећи да „у сваком часу свога изражавања човек говори као песник, зато што као и песник доводи до изражаја своје утиске и своја осећања“ (Кроче 1934: 35). Истина, тежња да се оствари поетска функција језика „није тежња само пјесника већ и свих оних који желе да добро говоре или пишу. То је особина не само књижевног стварања већ и књижевног стила уопће“ (Левић 1979: 35). Разлика коју је уочио Јакобсон, а која настаје померањем нагласка а не променом квалитета — остаје: „Поетска функција није једина функција вербалне уметности, већ само њена доминантна, одређујућа функција; у свим другим вербалним делатностима она, насупрот овоме, делује као споредна, узгредна конституента“ (Јакобсон 1966: 294). Варијабилност поетске функције језика колико је значајна за све видове вербалног људског општења, толико је значајна и за различите

облике књижевног стварања. Зато Јакобсон с правом истиче да би „сваки покушај свођења поетске функције на сферу поезије или ограничавање поезије на поетску функцију представљало варљиву симплификацију“ (Јакобсон 1966: 294). Ово показује да се унутар језика књижевног дела јавља дистинкција која указује на два различита стила, односно на два различита начина употребе језика у оквиру књижевноуметничког стварања. Један од њих је карактеристичан за поезију, која се одликује богатством тропа, звуковних и интонационих фигура, ритмичком и мелодијском организацијом вербалног градива, што истиче максималну усмереност на сам облик језичке структуре, која тиме добија истакнуту поетску функцију, Други од њих је карактеристичан за књижевна дела писана у прози, која се одликују приметним одсуством тропа и фигура, као и других „украсних средстава“, чиме се она приближавају свакодневном начину изражавања, где поетска функција уступа место референцијалној, обавештајној функцији. Отуда се за тип језичких структура, који одражава поезија, може с правом рећи да је поетски организован, јер језик којим је поезија писана (под условом да се ради о правој поезији) „представља свој предмет на више него једном нивоу, јер један те исти исказ има више него једну функцију у структури значења у којој се појављује“ (Nowotny 1965: 2). Оно што је важно за природу различитих књижевних дела није нимало мање важно за све различите типове језичке организације. У питању је само однос строго поетског и строго референцијалног у језику; у ствари, однос чисте форме и чисте поруке, који се успоставља и на квантитативној и на квалитативној разни. Зато и постоји знатна *типолошка* разлика међу њиховим језичким структурама. Она је евидентна и у кругу различитих књижевноуметничких творевина, али је у њима, за разлику од свих других врста људске вербалне делатности, резултат стваралачког чина, где факат прелази у артефакт, а чињеница у уметничко остварење са мањим или већим интензитетом поетске функције.

Сваком учеснику у усменој и писаној комуникацији стоје на располагању различити видови језичке структуре (граматички облици, лексичке јединице, синтаксичке конструкције и сл.)

који се могу користити или по законима општејезичке употребе или по законима уметничког (песничког) стварања. Од самог начина употребе заједничког језика зависи да ли ће се радити о уобичајеној (простој) или неуобичајеној (сложеној) форми (поетског) изражавања. Међутим, и при поетском изражавању уметник (песник), иако употребљава језик са естетском намером да би обликовао поетски израз и садржај тога израза, дужан је не само да се придржава општејезичких законитости него и одређених књижевних конвенција, како би успоставио комуникацију са реципијентом (читаоцем/слушаоцем). Дакле, песник (уметник), стварајући своје дело, мора водити рачуна да оно буде „организована, довршена и у себе затворена структура, која је формирана на основу коегзистенције, садејства, корелације и динамичке повезаности строго одређених средстава и елемената песничког израза" (Виноградов 1963: 131). Однос две крајње инстанце језичке функције: референцијалне и поетске – може се тако схватити да све што превазилази комуникативни, референцијални облик језика припада области поетског и постаје предметом поетске функције језика. Дакле, сви су стилогени облици, као што су емфаза, ритам, еуфонија, симетрија, синонимика средстава вербалног исказа, евокативни и афективни квалитети израза, сва експресивна језичка средства, сав формални инвентар језика, укључени у структуру поетске функције. На овај начин, појам поетског се веома приближава па и поистовећује са појмом стилски. Таквом поистовећивању био је склон и Роман Јакобсон. Али, он је ишао обрнутим редом, јер је стилско проучавање књижевног дела назвао поетиком: „Поетика се превасходно бави питањем `Шта чини једну вербалну поруку уметничким делом?` Како је главни предмет поетике *differentia specifica* вербалне уметности у односу на друге уметности и на друге врсте вербалног понашања, поетици припада водеће место у књижевним студијама“ (Јакобсон 1966: 286). Готово истоветан став имао је и Виктор Виноградов, сматрајући да књижевна стилистика и поезика имају исти предмет истраживања (Виноградов 1963: 79); док је за Зденка Лешића постало „очигледно да књижевна стилистика и поезика у великој мјери хоће себе да идентификују са

књижевном критиком“ (*Лешић* 1979: 69). Све ово показује да су на један начин и поетика и стилистика у служби поетске функције језика.

Сва досада изнета мишљења, иако у много чему различита, слажу се у једном да је поетски (песнички) језик особена функционална формација, у којој, за разлику од свих осталих функционалних језика, поетска функција преовладава. Они се слажу и у томе да ниједна језичка манифестација није ограничена само на једну функцију, већ да се поред основне (примарне) функције јављају и друге побочне (секундарне) функције, које чине функционалну укупност одређеног језичког чина. Међутим, од посебне је важности питање у коликој мери различите језичке функције искориштавају расположиве компоненте језичког бића, односно колико је степен актуелизације свеукупних елемената који чине систем природног језика. Мада се при поетској употреби језика активира највећи део језичког потенцијала, ипак је до поетскоуметничког дејства доведен тек један део језичких компонента; некад мањи, некад већи, зависно од саме структуре песничког (уметничког) дела. Да би се боље схватила поетска функција језика, треба имати у виду две битне чињенице: прво, шта представља песничко дело (било да је писано у стиху, било у прози) и друго, који је циљ песничког стварања.

Песничко дело чини сложену али јединствену поетско-естетску структуру, чији саставни делови постају све њене компоненте (актуелизоване и неактуелизоване), као и њихови узajамни односи. Оно се јавља као комплексна, јединствена и законита појава. Као јединствено, песничко дело је непоновљиво и случајно, а као законито, оно претендује да постане дело опште и трајне вредности. Све ово доприноси да се, на формалном плану, песничко дело квалитативно разликује од сваке друге комуникативне манифестације.

Циљ песничког стварања представља напор да се од систематизованог и несистематизованог језичког материјала сачини вербално уметничко дело које ће бити способно да својим садржајем и формом успостави комуникацију са реципијентом и да му, делујући на њега, пренесе веома сложену и разноврсну ин-

формацију. У појединим моментима, гледано у историјској перспективи, песници су користећи природни језик као уметнички медиј покушавали да у том језику укину предметно значење, оно на шта језички знакови изван себе упућују. То се једном десило у време кубофутуризма у Русији. Песници су експериментисањем добили вид заумног песничког језика лишеног одређеног значења. Они су сматрали да је заумни језик праисконска форма поезије и да дела написана овим језиком могу да доведу до реализације „светског песничког језика“ (Волков 1976: 28). Нешто слично, други пут се десило са појавом летризма. Наиме, при звуковној организацији стиха, поједини песници су, при писању својих песама, користили моменат који указује на то да лексичке јединице некако звуче и да имају одређену фоничку форму. На таквим принципима настала је летристичка поезија, чија историја започиње 1947. године, а везује се за име француског песника Изидора Изуа (Вулетић 1976: 89–118). Поред ова два покушаја избегавања појмовног у језику, треба имати у виду и неке облике народног стваралаштва, а пре свих: басне, бајалице, бројалице, брзалице, као и неке молитвене обреде.

Песнички језик – а ради се, пре свега, о стиховном уређењу говорног низа заснованог на структури непрекидног паралелизма (Hopkins 1953: 13) – морао је бити тако структурно-садржински организован како би путем уметничко-вербалне комуникације истовремено могао да пренесе: (1) смисаону информацију и (2) формално-језичку информацију.

Смисаона (семантичка) информација представља процес поетске комуникације који произилази из комуникационог својства песничког дела, а која преноси такав садржај поруке (тему, основно значење, суштину поруке) који је упоредив са неким сегментом реалности, или неком ванјезичком ситуацијом (Новиков 1983: 129). Смисаона информација испољава се у виду: а) **фактичке информације** која обавештава реципијента о фактима (чињеницама), догађајима, процесима који су се десили или ће се десити у стварном или измишљеном свету (Гальперин 1981: 27) и б) **концептне информације** која указује на стварао-

чев однос према фактима описаним на нивоу фактичке информације, на ауторов однос према свету (Степанов 1985: 87–90).

Формалнојезичка информација садржи три основна информативна слоја: а) **аутоинформацију**, информацију форме о самој форми, б) **прагматичку информацију**, информацију форме о учесницима комуникације и в) **комуникативну информацију**, информацију форме о укупном информационом процесу. Аутоинформација садржи у себи: (1) **структурно-језичку информацију** (информацију о структури форме, о њеној фонетско-фонолошкој, морфолошкој, лексичко-семантичкој, синтаксичкој и текстуалној организацији), (2) **стандарднојезичку информацију** (информацију о уређености форме у духу стандардно-језичких норми), (3) **стилистичку информацију** (информацију о стилистичком потенцијалу форме), (4), **стилску информацију** (информацију о форми као врсти стила) и (5) **естетску информацију** (информацију о форми као продукту естетског процеса) (Тошовић 1988. 102–103).

У песничком језику, који своју пуну афирмацију налази у књижевним текстовима, претежно делује **естетска информација** (Гончаренко 1988: 10), као информациони комплекс, који, у највећој мери, означава процес поетске комуникације. Из њега се, условно, могу издвојити неколике информације: (а) **лично-естетска информација**, која настаје из непосредне реализације форме и садржаја (Бахтин 1975: 58), (б) **катарзична информација**, која проистиче из конфликтног односа између појединих елемената поетског текста (Выгодский 1965: 208). (б) **хедонистичка информација**, која је садржана у структури вербалних сигнала постављених у тексту, тако да у току поетске комуникације они код реципијената стварају осећај задовољства (Ларин 1974: 61), (г) **аксиолошка информација**, која је уперена на формирање читаочевог вредносног суда, као и на његову естетску и етичку оријентацију у свету (Гончаренко 1988: 15) (д) **сугестивнохипнотичка информација**, која делује на реципијентову подсвест будући код њега најснажнија патриотска осећања (Борев 1981: 145), (ђ) **структурно-формална информација**, која указује на стилистичку вредност поетског дела (Гончаренко 1988: 16)

и (е) **функционално-формална информација**, која истиче у први план конкретно-комуникативне функције оних елемената у поетском делу који чине његову основну структуру (Гончаренко 1988: 16).

На крају, ако се све ово што је речено и све оно што није могло ући у оквире овог чланка, узме у обзир, онда се укратко може извести закључак. Поетска функција језика састоји се у томе да се, на једној страни, активирају сви састојци природног језика како би он постао погодан медиј, средство за стварање аутентичних и непоновљивих уметничких дела, а на другој страни, да се природни језик преобликовањем претвори у специфично комуникационо средство, које ће преко посебно остварене вербалне структуре, делујући својим естетским и другим својствима, пренети веома сложену и слојевиту поруку. Једноставније речено: поетска функција језика јесте такав начин употребе природног језика да би се створило вербално уметничко дело и да би се пренео неуобичајен вид информације.

Цитирана литература:

Бахтин 1975:

Бенсе 1978: **Бенсе, М.** *Естетика*. – Ријека.

Борев 1981:

Выгодский 1965:

Виноградов 1963: **Виноградов, В.** *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*. – Москва.

Волков 1976:

Вулетић 1976:

Гальперин 1981:

Гончаренко 1988:

Јакобсон 1966: **Јакобсон, Р.** *Лингвистика и поетика*. – Београд.

Кроче 1934: **Кроче, Б.** *Естетика као наука о изразу и општа лингвистика*. – Београд.

Ларин 1974:

Лешић 1979: **Лешић, З.** *Језик и књижевно дјело*. – Сарајево.

- Мукаржовски 1986: **Мукаржовски, Ј.** *Структура песничког језика*. – Београд.
- Новиков 1983:
- Петковић 1995: **Петковић, Н.** *Елементи књижевне семиотике*. – Београд.
- Степанов 1985:
- Tošović 1988.
- Bally 1951: **Bally, Ch.** *Traite de stylistique française*. – Paris.
- Bühler 1933: **Bühler, K.** *Die Axiomatik der Sprachwissenschaft*. – Kant-Studien.
- Hopkins 1953:
- Nowottny 1965: **Nowottny, W.** *The Language Poets Use*. – London.

ЧЕМУ СЛУЖИ СТИЛИСТИКА

Оврунули смо се – краће или дуже – на више језичких средстава која могу имати стилску вредност, али о њиховим значењима нисмо ближе говорили. Нисмо заправо говорили о стилотипним значењима, насупрот неутралним. То можда нисмо ни могли све док смо остајали на равни нижој од основних језичких знакова, а то су речи, лексика. Сосир је означено код ових знакова, што значи и њихово значење, повремено називао идејом, а готово редовно концептом или појмом. При томе појам, под којим се очигледно разуме лексички или језички, није ближе описиван, нити је растављан на своје саставне делове. Извесну разлику унео је Бали кад је у значењу стилски валентних речи издвојио афективну, односно емоционалну компоненту. И у овој прилици ваља подсетити како он описује предмет стилистике у своме најпознатијем и некада врло утицајном делу: „Стилистика проучава чињенице језичког израза полазећи од њиховога афективног садржаја, тј. проучава језички израз емоционалних чињеница и деловање језичких чињеница на емоционалност.“¹ Касније су представници женевске школе афективно заменили експресивним. Отуда је и дошла подела на експресивне и неекспресивне речи, која се и код нас дубоко укоренила не само у самој стилистици него и у школској анализи поезије.

Шта је експресивно а шта није, и каква је његова природа, то није увек лако одредити. Изгледа да се оно најчешће везује за субјективне и емоционалне садржаје. Али је, по свему судећи, најпре модерна поезија (насупрот романтичарској), за којом је пошла теорија, показала да субјективност и емоционалност нису

¹ Ch. Bally, *Traité de stylistique française I*, Heidelberg, *1902(, 1919, str. 6

њена конститутивна својства. Поезија је заправо уметност обликовања језички посредованог човековог искуства. Зато разликовање експресивних и неекспресивних речи у стилистичкој анализи нема успеха код песника какав је, на пример, Васко Попа. У три његова раније наведена стиха нема ниједне речи коју бисмо могли да назовемо експресивном, нема ни емоција, нити су слике прожимане субјективношћу. Напротив, слике су хладне, објективне и можемо их расклопити ако познајемо посебан код по коме су склопљене. Разумљиво је онда што су у стилистици врло брзо – напоредо с дубоким променама у поезији – прихваћени нови термини, с нешто другачијим разграничењима. Они су дошли из прашке школе, где је разрађена и другачија теорија о језичким функцијама. Посебно о песничком језику. У ту су теорију, уосталом, укључена и даље развијана сазнања до којих су претходно дошли руски формалисти.²

Сами пак термини који су дошли из прашке школе немају стилистичко, него чисто лингвистичко порекло. Штавише, потичу из тада нове, фонолошке теорије. Роман Јакобсон је у једном позном сећању описао како су Трубецкој и он почетком тридесетих година за бинарну опозицију фонема, кад једна има неко обележје а код друге оно одсуствује, увели термине *обележено/необележено*, што је у преводу на француски добило облик *маркирано/немаркирано*.³ Тако би *б* као звучно у односу на *п* као безвучно било обележено, док је *п* необележено. Стилистика је ове термине преузела да би разграничила језичке јединице које имају и које немају додатно стилско обележје кад се, и ако се, између њих може бирати. И као што су се најпре стилистички радови шаренили од *експресивног/неекспресивног*, тако су се доцније шаренили од *обележеног/необележеног* или, под француским утицајем, *маркираног/немаркираног*.

² Уп.: Н. Петковић, „Теоријска начела руског формализма“, у: Новица Петковић, *Од формализма ка семиотици*, Београд – Приштина, 1984.

³ Уп.: Роман Јакобсон, „Круговорот лингвистических терминаов“, у зборнику: *Фонетика. Фонология. Грамматика*, Москва, 1971.

Две речи које имају исти денотат, и између којих се може бирати, сада се зову обележеном и необележеном као што су се раније звале експресивном и неекспресивном. И као да се ништа није променило. Али ипак јесте: у фокус проучавања уведено је обележје, чија природа унапред није одређена, али зато његова присутност, насупрот одсутности, чини стилогеном једну од опонираних речи. Пошто смо као први услов навели да речи морају имати исти денотат, треба најпре њега одредити. Денотат најједноставније можемо одредити као класу ентитета која се именује неком речју.⁴ Сада је довољно да дамо опис денотата који гласи 'сви објекти који служе за прелазак с једне на другу обалу', и одмах нам падају на памет две речи које смо на самом почетку навели *мост* и *ћуприја*. О њима смо говорили као да су синоними, а оне то за граматику могу бити, али не и за стилистику. Доста брзо су напуштена проучавања која су полазила од претпоставке да у језику има онолико стилогених јединица колико и синонимичких.

То по чему две нама већ добро познате речи за стилистику нису синоними може нам послужити као полазна тачка за даља разграничења која се, ма колико да су иначе сложена и замршена, морају једноставно изложити. Прва разлика коју примећујемо јесте да се *мост* може употребити свуда где се употребљава *ћуприја*, али постоје случајеви кад се уместо *мост* не може рећи *ћуприја* а да то у само општење не унесе извештај значењски прелив. Рецимо, ако за модерни мост на Сави, од челика и бетона, кажемо *ћуприја*, то ће одмах зазвучати мало шаљиво. Очигледно је да ова друга реч има у свом значењу једну компоненту више или једно обележје више, па се зато за њу може рећи да је обележена у односу на *мост* који је необележен. Ми још не знамо какво је то обележје. И незгода са старим термином, експресивношћу, у томе је што он унапред све стилогене семантичке

⁴ Морис у том значењу употребљава термин *десигнат*. Уп.: Ч. Морис, *Основе теорије о знацима*, стр. 21.

компоненте своди на једну, као да су све по својој природи једнолике.

Није довољно ако семантичко обележје које нас у конкретном примеру занима просто именујемо, него му тек на основу извесних података о речи у чији садржај улази можемо одредити врсту и природу. Тако, на пример, за *ћуприју* можемо рећи да је она, иако грчког порекла, код нас дошла из турског језика и у време турске владавине. Тада је увелико почела да потискује *мост*, али је то потискивање престало после турског одласка. *Мост* је сачувао своју узуалну везу с денотатом 'сви објекти који служе за прелазак с једне на другу обалу', а *ћуприја* је у опонирању с њим задржала асоцирање на своје порекло. То је једно дифузно семантичко обележје, пре би се рекло семантичка обојеност. При томе је важно не само време уласка речи у говорни оптицај него и време њеног потискивања из оптицаја у корист *моста*, јер се од ове друге границе почиње да образује још једно стилско обележје које, кад је процес доведен до краја, реч преводи у класу архаизама. *Ћуприја* није постала архаизам зато што тај процес није до краја доведен, али се ипак осећа извесно њено застареваше у односу на *мост*, па одатле такође долази шаљиви утисак кад се модерни челично-бетонски мост назива *ћупријом*.

Један други пример показује шта се догађа кад реч страног порекла потпуно потисне из оптицаја домаћу. *Кашика* нам је такође, као и *ћуприја*, доспела из турског језика. Али је она из српског књижевног језика (дакле нормираног, стандардног потиснула *ложница*, која се, као и *лажица*, може чути само у дијалекатском говору. Преузела је њено место и изгубила латентну значењску компоненту која би је чинила стилогеном. Обичан говорник на српском књижевном језику више и не зна да је она турцизам. Штавише, у неким песничким делима јунаци се у Грачаници уочи Косовског боја причешћују вином (крвљу Христовом) *кашичицом*, која на српскословенском тада никако није могла постојати, а и дан-данас се на Косову говори *ложница*. Наведени примери са супротним исходом потврђују да од две речи с истим денотатом једна може током времена – а то ће рећи у историји језика и културе – или да добије стилско обележје а она

га друга губи, или да га изгуби а она га друга добија. Ова динамика унакрсног добијања и губљења говори нам нешто о природи стилских обележја: она свакако одражавају живот језика у животу културе.

Због изреке наведене на самом почетку пошли смо од стилског опонирања домаће и стране речи. А оне обе, наравно, могу бити домаће, при чему необележена улази у савремени лексички систем, а обележена може потицати из велике залихе историјски наслаганих речи. Оне су архаизми. После Вукове језичке реформе у ту је залиху ушла лексика из српскословенског, црквенословенског и рускословенског, који је једним делом прешао у мешани славеносербски језик. У начелу се свака реч може отуда изабарати и употребити, само што ће неминовно понети доста јако стилско обележје. Први пример: *рођење/рождество*. Овде је стилско обележје код црквенословенске речи толико претегло да се она везује само за Христово рођење, као код Његоша у *Горском вијенцу*: „Није, ђедо, тако ми рождества“, тј. Божића. Исто је и у музичкој драми Момчила Настасијевића *Ђурађ Бранковић*. Други пример: *одважан/дрзновен*. Опет код Његоша у *Свободијади*: „Дрзновено писмо Србах“. И код Богобоја Атанацковића у роману *Два идола*: „И дрзновено погледа у очи своје игралице.“ Рускословенска реч *дрзновен* садржи уопштену и тешко одредљиву вредност, као код разликовања високог од средњег, тј. обичног стила. Напоследку су се обе архаичне речи појавиле у наслову збирке песама Милутина Петровића *Дрзновено рождество* (1969).

Разуме се да је предвуковска лексика која је повучена из говорног оптицаја образовала латентан али богат извор стилогеног опонирања са савременом лексиком. Изгледа да је, ипак, ретко ко као Милош Црњански умео да црпе из тог извора. Историјски се радња *Сеоба* (1929) збива средином осамнаестог века, када су Срби у данашњој Војводини прихватили рускословенски као званични богослужбени и административни језик. Зато се у роману повремено појављују рускословенске речи облици, иначе укључени у славеносербски језик: *госпожа/госпођа, честњејши/поштовани, полк/пук, аз/ја, појду/пођем,*

смрт/смрт, горкост/горчина и сл. Они су везани за главног јунака Вука Исаковича, за његове ратнике и његов трагично расејани национ. Изгнани српски народ у тадањој католичкој угарској покрајини (католичанство у царевини Марије Терезије није било само религија него и вид империјалне идеологије) видео је у православно-словенској Русији обетовану земљу. Одатле потиче Исаковичев сан да се сви преселе у Русију, одакле им је био дошао и рускословенски језик: тај је језик стога свака његова реч и облик – у преламању кроз тачку гледишта јунака Милоша Црњанског добио високу стилску вредност.

Још је занимљивије, међутим, што архаични словенизми улазе у само језгро песничке слике (= модела) света Милоша Црњанског. Код њега се, као што је познато, у том језгру налази завичај. Најпре је то наговештено у „Суматри“, а онда у све три поеме – „Стражилову“, „Србији“ и „Ламенту над Београдом“ – песник из туђине слуту преломљене слике завичаја, као да је у сталној потрази за њим. Али повратак у њега, опет, редовно иде с наговештајем смрти. Оно за чим се трага недосежно је, као звезда у бескрајном плавом кругу, која се јунацима *Сеоба* јавља само на граници сна и смрти.⁵ Завичај се тако удваја на стварни и нестварни, утопијски. И да би учинио језички доступним тај нестварни завичај, ту утопијску Србију (која је „дивна“ и „рајска“, али као иреална не постоји за наша чула, за додир и за поглед, како се у апострофи и каже: „да Те дивну, рајску знам, али не додирнем дисањем и не сагледам“), Црњански је употребио славеносербски облик *Сербиа*. *Сербиа* наспрам *Србије*. Стилוגена компонента архаичног словенизма у поеми Милоша Црњанског просијава као мала аура око речи.

Раније, код турцизама, и сада, код архаичних словенизама, лако се могло издвојити допунско значењско обележје, које смо повремено називали и компонентом. Већ је поменуто да су у прашкој школи, тридесетих година, језичке јединице рашчлањаване на обележја. Касније, педесетих година, изгледа да су први

⁵ Уп.: Новица Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд, 1996, стр. 135-137, 142-143, 260-261.

амерички антрополози рашчлањавали на семантичке компоненте речи које означавају родбинске односе. То је убрзо у лингвистичкој семантици прерасло у *компонентну анализу значења*.⁶ Речи за родбинске односе имају јасно разграничена семантичка обележја, па је зато најлакше од њих и полазити. Тако, на пример, *сестра* има три семантичка обележја/компоненте: (1) 'најближи рођак', (2) 'исто поколење', (3) 'женски род'. Ако прво обележје заменимо са 'даљи рођак', мора се укључити још једно додатно 'по мушкој линији', и то је онда *сестра од стрица*, или 'по женској линији', и то је онда *сестра од тетке*. Ако друго обележје заменимо са 'претходно поколење', то је *мајка*. Ако треће заменимо са 'мушки род', то је *брат*.

Три издвојене компоненте саставни су делови денотата, дакле онога што реч означава, денотира, па се зато и говори о денотативном значењу. За стилистику је то важно истаћи зато што њен предмет није ово значење, него оно што уз њега иде као са-значење, дакле – конотативно. Између стилогених и конотативних значења тешко је, међутим, повући јасну границу. Зато се углавном употребљавају *promiscue*. Па ипак, реч *сестра* у конкретној употреби, у говорној актуелизацији, може понети извесну конотацију, али она нема стилогено обележје/компоненту која се добија при опонирању са речју која са њом има исти денотат. Напротив, та друга реч добија стилогену компоненту. То је, рецимо, *сеја*, која је хипокористик, реч одмила. Из тога се нешто може закључити о двама важним појединостима. Прво, да *сестра* улази у минимум изражајних средстава неопходних за исправно језичко општење, а *сеја* не улази. И друго, да су обим употребе (дистрибуција) и учесталост (фреквенција) код прве речи веће него код друге. Довољно је само напоменути да се друга реч не може употребљавати у званичном општењу и да то не изазове извешан непредвиђени учинак, рецимо непожељну интимизацију. Тако се, на пример, данас на књижевном језику може написати *Петар се пред новинарима појавио са својом сејом*, уместо *са својом сестром*, само ако је наговештено да је то

⁶ Уп.: Милка Ивић, *Правци у лингвистици II*, Београд, 1990, стр. 25-29.

узето из Петровог говора: сестра се именује онако како је он зове, у чему је садржана његова тачка гледишта.

Стилистика се, као што је познато, понекад служи статистичком методом. Јер нам, кратко речено, учесталост употребе језичких јединица може понешто рећи о њиховој могућој стилској вредности. Обично се мисли да је реч која се ретко среће изражајнија (а то и значи експресивнија) од речи која се често употребљава, и која се због тога „излизала“, „похабала“, „истрошила“, како су говорили не само руски формалисти него и сами песници, рецимо код нас Растко Петровић.⁷ Томе иде у прилог и полазни став теорија информације: да се количина информације (обавештења) налази у обрнутој сразмери с предвидљивошћу, а мање је предвидљиво оно што је ретко. Компонентна анализа значења је, опет, показала да се значење код различитих речи састоји од различитог броја компоненти или обележја. При томе, као што смо видели, стилогене речи имају једно обележје више, из чега се може закључити да се њихова учесталост смањује заједно са обимом употребе. Обим употребе се у лингвистици своди на сва места где се у говору (тексту) нека јединица може појавити, што и јесте њена дистрибуција.

Сумарно навођење мишљења, метода и назива (термина) који уз њих иду доводи нас до једног правила за које мислимо да је опште семиотичко, а може нам бити од користи у стилистичкој анализи. У логици, на пример, постоје различите дефиниције појма, али се оне могу свести на најједноставнију: да је појам скуп битних обележја једне класе ентитета. Садржај појма чине обележја а његова примена, његова употреба чини његов обим. Затим се у приручницима из логике формулише правило које гласи: садржај појма налази се у обрнутој сразмери с његовим обимом; што је први већи, други је мањи, и обрнуто. На истородан начин дефинисана је и фонема, а број њених обележја такође се налази у обрнутој сразмери с њеном дистрибуцијом. Тако је, рецимо, *а* по свом садржају, по броју дистинктивних обележја,

⁷ Растко Петровић, „Хелиотерапија афазије“, у: *Дела Растка Петровића*, књига VI *Есеји и чланци*, Београд, 1974.

најсиромашнија фонема, али јој је зато дистрибуција (и фреквенција) највећа. Исто се, у начелу, може рећи за остале језичке јединице. Према томе, оно што је казано о речима са стилогеном семантичком компонентом није ништа ни мање ни више него просто подвођење под једно опште семиотичко правило.⁸

Ако се сада вратимо речи *сеја* и пажљиво погледамо њен семантички садржај, запазићемо да она нема само једно обележје више као хипокористик, него најмање два: обележена је и као реч из традиционалне народне културе. И готово је неодвојива од усменог песништва. Налазимо је често у Настасијевићевој лирици, која се и на то песништво ослања, али би нас изненадило кад бисмо је срели у лирици Милоша Црњанског. У једној Настасијевићевој песми, „Чесми крај пута“, лирски се субјект три пута обраћа *сеји*. У стиху од две речи „занаго, сејо“ ('узалуд, сејо') обе нам долазе из (код нас) најбогатије, фолклорне залихе: у време Вукове реформе српски језик је према њој био такорећи, широм отворен, али се постепено – онако како се образовао модеран српски књижевни језик, као средство општења у условима савремене урбане културе⁹ – фолклорно обележена лексика почела потискивати у други план. Од граничне линије коју је при крају деветнаестог века у поезији повукао Војислав Илић та се лексика као стилски обележена издваја по истом општем начелу као и предвуковски словенизми. Врста стилогених обележја, разуме се, није иста, али и једна и друга одражавају промене у језику и носе трагове оног вида (или фазе у развоју) културе за који су по постанку везани.

Обратићемо за тренутак пажњу на фолклорна обележја која налазимо у Настасијевићевој песми. Ко је лирски субјект који призива сеју? Он је женик који води сватове, а на руци му умире невеста:

⁸ В. Посебно о односу између семиотике и науке код Мориса: Ч. Морис, *Основе теорије о знацима*, стр. 17-19.

⁹ Није случајно што је назван *београдским стилем*, према имену града, престонице.

То женик свате проведем.
Крв пјаним бризга и ресе,
занаго, сејо,
мре ми на руци невеста.

Ако послушамо савет Леа Шпицера – најзначајнијег представника књижевне стилистике или стилистичке критике¹⁰ – да ваља пажљиво читати све док у тексту не откријемо неку девијацију од норме или карактеристичан детаљ који ће нас са површине повести ка његовој унутрашњој кохезији (коју он зове духовним етимомом), неће нам бити тешко да се зауставимо на стиху у коме лирски субјект каже да за ноћ сахрани по једну бледу невесту: „По бледу за ноћ сахраним.“

Да бисмо овај уистину нејасан детаљ одгонетнули, не преостаје нам друго него да га повежемо с осталим детаљима, који су такође сами за себе нејасни. Најпре, у другој строфи, лирски субјект каже да његов „зов бистри зором одвијуга“, а увече се „ту-га румена огласи“. А онда, у последњој строфи, он је увече „без невесте и свата“, и сеја га може препознати кад „промине мој [тј. његов] румени траг“. Овако повезани детаљи већ нам се чине довољним да у лирском субјекту наслутимо сунце као женика, коме је зора невеста. То нам допушта укупно знање које имамо о Настасијевићевој лирској транспозицији градива поцрпеног из фолклора. Уз то ваља обратити пажњу и на чињеницу да се лирски субјект све време обраћа сеји. Јер су тиме сеја и невеста, између којих се он налази, доведене у веома блиску везу, која је иначе индикативна – као инцестуозна – за најстарије слојеве у фолклору, који чувају митске садржаје, али исто тако и за саму Настасијевићеву песничку имагинацију.¹¹ Изгледа, према томе,

¹⁰ Његово је основно дело: Leo Spitzer, *Stilstudien I-II*, München, 1928. Доцније је Шпицер своје аналитичко искуство и методу изложио у: Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History*, Princeton, 1948.

¹¹ Уп. инцестуозну везу између брата и сестре у драми Код „Вечите славине“. Наводимо само један Романов исказ: „Гнусоба, зло, – на мени све искали, – тим дубље волећу те, сеју!“ ... „Цитирано према *Сабрана дела Момчила Настасијевића*, књига друга *Драме*, Горњи Милановац – Београд, 1991, стр. 236.

да фолклорна обележја речи могу бити повезана с митским траговима у језику, која у песничком тексту какав је Настасијевићев узимају учешћа у активирању латентних архетипских слика из колективно несвеснога.

*

* *

Тумачење језичких функција у Јакобсоновим формулацијама – на које смо обратили посебну пажњу – постало је не само опште познато него и изузетно утицајно у другој половини прошлог века. А ни данас га стилистичари не могу мимоићи, будући да је ушло у општи фонд подразумеваног лингвистичког знања. Али је његово важење ограничено: оно остаје у оквирима природнојезичког система, и једва да понегде прелази у социокултурни контекст. Реално пак тај се систем нигде не појављује као целовит, него само у некоме свом посебном облику: у виду неког подсистема. Нико, уосталом, нити говори нити пише просто на српском језику, него или на књижевном (стандардном) српском или на некоме функционалном стилу или, најзад, на неком дијалекту или социолекту. Ова се разноликост теже запажа у стиху и поезији, јер за њих она није конститутивна. Али је зато за прозу конститутивна, за роман и приповетку. Језик прозе је, међутим, необично дуго остао у сенци проучавања језика поезије: кад год се писало о песничком језику, поглавито су узимане у разматрање особине које налазимо у овоме другом, а не у ономе првом језику.

Изгледа да је Борис Ејхенбаум – он је с Виктором Школовским и Јуријем Тињановом чинио језгро руске формалне школе – први повукао конач који је отворио широко поље проучавања језика прозе. У тада новом тумачењу књижевности – које је полазило од стилских поступака – форму Гогољеве новеле „Шинел“ довео је у непосредну везу с посебном врстом приповедачког говора. То је, наиме, форма приповедања која се на руском зове *сказ* (= казивање) и подразумева да се приповедач служи усменим говором. Ејхенбаумова формулација гласи: „Под сказом ја разумем такву форму приповедне прозе која својом лекси-

ком, синтаксом и избором интонације открива оријентацију на приповедачев усмени говор.¹² Код нас се можда најчистији облик сказа налази у *Петријином венцу* Драгослава Михаиловића: од почетка до краја чује се само Петријин глас (она и јесте приповедач), глас који говори с јаком дијалекатском, косовско-ресавском обојеношћу.¹³ А што је најважније, овде се облик језика – усмени говор – не узима сам за себе, него нераздвојно од лика који се њиме служи, и од положаја који тај лик има у наративној структури. Кад би се усменим говором служио лик који није приповедач, и зато нема такозвану ауторску позицију, не би се могло говорити о сказу.

Прави преокрет у тумачењу језика романа и приповетке, један мали коперникански обрт, извео је Михаил Бахтин у студији „Реч у роману“, писаној средином тридесетих година, а у целини објављеној тек средином седамдесетих.¹⁴ Оно што је он на самом почетку рекао висило је, такорећи, у ваздуху. Требало је само да неко то формулише: „До XX века није се јасно постављало питање о стилистици романа, питање које би полазило од признања да је романескна реч (реч уметничке прозе) стилистички специфична.“¹⁵ Разуме се да је за нас овде занимљиво управо то што је са стилистичког становишта особено, што је „стилистички специфично“ у језику прозе, наспрам језика поезије. Суштина новог приступа језику своди се, с једне стране, на Бахтинов опис језика поезије као „једног и јединственог птоломејевског света, изван кога ништа не постоји, нити је ишта нужно“, односно да је песничком стилу недоступна „идеја о мноштву језичких светова“, док, с друге стране, романсијер мора „умети да се дигне на висину релативизоване, галилејевске језичке свести“. Јер је ро-

¹² Б. Эйхенбаум, *Литература*. Теория, критика, полемика, Ленинград, 1927, стр. 214.

¹³ В. о томе: Љубиша Јеремић, „Казивања Драгослава Михаиловића о патњи и милости“, у: Драгослав Михаиловић, *Петријин венац*, Београд, 1975.

¹⁴ Уп.: М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*. Исследования разных лет, Москва, 1975.

¹⁵ *Наведено дело*, стр. 73.

ман као целина заправо „појава која садржи множину стилова, говорну разноликост и разне гласове“.¹⁶

Разлика коју је Бахтин упечатљиво приказао као „птоломејевски свет“ поезије и романсијерову „галилејевску језичку свест“ види се већ код језичких јединица које су битне за поезију и за прозу. За поезију је битна реченица, која се у стиховима обликује са свим својим граматичким, просодијским и семантичким потенцијалом. А она је, као што знамо, и највећа инваријанта јединица којом језички систем располаже. (После ње долази једна друга граматика: граматика текста; и једна друга лингвистика: лингвистика текста.) Зато је језик поезије „један и јединствен свет“, јер је то свет јединственога језичког система. За прозу, међутим, конститутивну вредност имају много крупније јединице: облици у којима се људски језик појављује у различитим социокултурним ситуацијама. Можемо поћи од сасвим очигледне чињенице да је свет у коме живимо испресецан многим границама. А једна је од основних граница она која културу дели на официјелну и неофицијелну, па и наш живот такође, као и наше понашање, укључујући у њега и вербално: отуда се сви облици у којима се језик појављује могу поделити на официјелне и неофицијелне.

Официјелни облик, онај који служи за званично општење, зове се књижевни или стандардни језик. Он је нормиран. И норма му даје стабилност. Али то није крута, него еластична стабилност (постоје дублети, мање-више синонимичне јединице и конструкције, од којих су неке старије а неке новије, уопште избор између свих допустивих изражајних могућности), која стандардном језику омогућује, између осталог, да успешно служи у различитим подручјима друштва и културе.¹⁷ Временом се у тим подручјима лексика, фразеологија и синтакса почињу да издваја-

¹⁶ Наведено дело, стр. 75, 99 и 140.

¹⁷ Нова теорија о књижевној језику, с еластичном стабилношћу, настала је у Прашком лингвистичком кружоку. О еластичној стабилности уп.: Vilém Mathesius, „O požadavku stability ve spisovném jazyce“, u zborníku: *Spisovná čeština a jazyková kultura*, Praha, 1932.

ју по неким својим посебним својствима, па се стога обично и говори о колоквијалном језику, административном језику, језику науке, журналистичком језику или, рецимо, о публицистичком језику уопште и посебно о језику књижевне публицистике, у коју улази све што се о књижевности типе, па је можемо назвати књижевношћу о књижевности. Сви овде поменути *језици*, као и они које нисмо поменули, заправо су *функционални стилови*. Њихово издвајање, као и њихов број, зависе од врсте и степена социокултурне рашчлањености или, другим речима, од „социокултурног рељефа“.

Испод стандардног језика, заједно с функционалним стилевима, налазе се субстандардни или неофицијелни облици језика. С једне стране је то подела на дијалекте, све до месних говора, а с друге је подела према друштвеној раслојености на социолекте, све до уско (професионално) издиференцираних жаргона, рецимо до жаргона зидара, војника и ђака. Ако сада заједно узмемо све поменуте облике, од страндардног језика, с функционалним стилевима, до дијалеката и социолеката, можемо их замислити као језичку мрежу која покрива сав социокултурни простор.¹⁸ Исправно језичко понашање подразумева да се сваки од тих облика функционално везује за онај део поменутог простора који њему припада. Тај део простора зваћемо социокултурном ситуацијом. И управо социокултурна ситуација одређује који ће се облик језика изабрати у ванкњижевном општењу. Лако је, разуме се, замислити човека који на одређеном месту и у одређено време бира погрешан облик језика: у официјелном обраћању (држању говора) служи се жаргоном, са скаредним речима. То ће изазвати извесну недоумицу, па и нелагодност. И изазваће их зато што је прекршена норма коју намеће социокултурна ситуација.

Изгледа да постоји само један изузетак кад се сме пренебрегавати поменута норма: то је подручје књижевне имажинације, а конкретно уметничке прозе, романа и приповетке. Јер писац може без видљивих ограничења бирати којим ће се обликом је-

¹⁸ Код нас је о раслојавању језика најпотпуније писао Милорад Радовановић. Уп.: Милорад Радовановић, *Социоллингвистика*, Београд, 1979.

зика служити његови ликови, као што су Гогољ и Михаиловић својим приповедачима дали да се служе у једном случају усменим урбаним а у другом усменим руралним говором. Али је тај избор – видели смо то – и једном и другом писцу послужио за посебну форму приповедања, која је постала позната под руским називом *сказ*. Избор – ако ћемо судити по наведеним примерима, који се иначе међусобно доста разликују¹⁹ – у уметничкој прози постаје формотворан. Очигледно је да се он узајамно повезује с унутрашњим склопом књижевног дела. И ако уистину корелира с тим склопом, смемо рећи да се критеријум избора премешта са социокултурне ситуације на књижевни текст. Тачније речено, овде се подразумева да постоје два могућа избора (ванкњижевни и књижевни), који су доведени у узајамно зависан однос, какав смо запазили код живе метафоре, као два саопстављена плана (дословни и преносни).

Уосталом, као што смо говорили о социокултурном простору, може се говорити и о простору књижевног текста. Књижевни текст има свој центар и периферију, а могућност кретања од центра ка периферији и од периферије ка центру даје унутрашњи простор текста. Није у питању буквално, него структурно схваћен простор: размак од средишта до спољашњих граница једне хијерархијски уређене али динамичне целине. У центру тако схваћеног простора налази се позиција са које се говори у ауторово име. Са ње се даје опис који обухвата свет књижевног дела као целину. Њу заузима приповедач, а нарочито ауторски приповедач. Као, на пример, онај безлични приповедач који нам приповеда Андрићеву *Проклету авлију*, а има свог видљивог двојника, или сенку, у загонетном „младићу поред прозора“: младић слуша фра Петрова причања о Проклетој авлији, а безлични приповедач нам то саопштава. Иза те позиције, или око ње, следи главни јунак или главни ликови (фра Петар, Тамил и Карађоз), затим споредни (Хаим и Заим) и, на крају, епизодни ликови (фратри који пописују фра Петрову заоставштину). Пре-

¹⁹ Код Гогоља су приповедач и главни јунак раздвојени, што је омогућило и хуморне ефекте, док су код Михаиловића спојени у тзв. *ја-форми*.

ма почетној, најопштијој норми, за ауторску позицију везује се стандардни језик, с прелазима на функционалне стилове; за јунака и главне ликове функционални стилови, с прелазима на субстандардне облике; и, на крају, за све остале карактеристични су субстандардни облици.

Сама почетна норма, коју смо описали као узајамно везани редослед ликова и језичких облика, тешко се открива кад полазимо од конкретних текстова: у њима тај редослед изузетно варира, а понекад га срећемо и у обрнутом поретку. У помињаном казу редослед је видљиво померен. Почетна норма, наиме, постоји тек као једна врста очекивања, која се остварује, и то је њено потврђивање, или не остварује, и то је њено нарушавање. У књижевности се заправо свака норма нарушава. И суд о њеном постојању не доноси се на основу тога да ли се она и колико се нарушава, односно не нарушава, него да ли се њено нарушавање осећа или не осећа: осећа се док она постоји, и престаје да се осећа кад се угаси.

У српском роману и приповеци посебно место заузима Иво Андрић поред осталог и зато што је на језичкоме плану успоставио наративну норму или, другим речима, код њега се она у најчистијем облику препознаје. Јер је Андрић писац од велике књижевне вештине и изузетне језичке дисциплине. Сем тога, он је прихватио тзв. београдски стил, за који смо казали да уствари није стил, него модеран, јединствен српски књижевни језик, с екавским наречјем као својим саставним делом. Отуда у његовим романима ауторски приповедач редовно говори екавски, без локалних говорних особина. Али зато претежна већина ликова говори ијекавски и са локалним говорним примесима. Пошто се екавско и ијекавско наречје у тексту лако прате, кратки али сложено грађени роман *Проклета авлија* јасно показује да је употреба једног или другог изговора повезана с грађњом наративне структуре.

Прво запажамо да од тренутка кад приповедање пређе у Проклету авлију, па до тренутка кад из ње изађе, сви говоре екавски, и Босанац фра Петар као и Турци ефенди Ђамил и Карађоз. Али пре уласка у авлију фратри говоре ијекавски, а по из-

ласку из ње даје се фра Петрово ијекавско причање, и тада и ефенди Ђамил говори ијекавски. Из тога се може закључити да се у средишњем делу романа, у основној радњи, говори само екавски, а ијекавски једино на оквирима. Ауторова сенка, „младић поред прозора“, појављује се такође на оквирима: види са прозора фра Петрове ћелије његову свежу хумку, сећа се како му је причао о Проклетој авлији и слуша препирку фратора у суседној ћелији, али сам ни речи није прозборио, као да постоји забрана на говор. Таква забрана заиста и постоји: њу намећу правила приповедања.

Разуме се да по говору не можемо одредити порекло, припадност самог приповедача: већ самим тим што говори чистим књижевним језиком он је измештен у једну безличну, универзализовану наративну инстанцу. Али нам „младић поред прозора“ изгледа као лик међу ликовима. Затичемо га поред босанских фратора. Међутим, он им такође не припада као и приповедач, чија је сенка. Он је очигледно лик на међи, па не може проговорити екавски зато што ће се стопити с приповедачем, а не може ни ијекавски зато што ће се стопити с братрима. Одавде и долази забрана на говор: младић ћути. Ћутање младићево проистиче из узајамно повезаног односа између социокултурно издиференцираног језика и наративног склопа романескног текста. Зависност међу говорном разноликошћу и наративним склопом ретко се кад појављује у тако оштроме виду као у *Проклетој авлији*. Дошло је чак до затамњивања младићевог лика, толико да га је критика с напором и доста дуго расветљавала.

Најчешће, међутим, налазимо – код Андрића као и код других модерних писаца – тананија померања и благе прелазе. Као пример можемо узети ауторског приповедача у *Травничкој хроници*, који је иначе безличан као и приповедач у роману *На Дрини ћуприја*. Али он повремено о себи говори у множини. „Ми“ каже за себе сама у већем броју оваквих исказа: Домаћи Турци су били, *као што смо видели*, забринути и зловолно су помињали могућност доласка конзула: „У тим необичним временима и под околностима *о којима ћемо још говорити* [...]“; „Многе од њих и тако *нећемо моћи заобићи у току нашега причања*“; „Као

што смо раније рекли, тај еп је за њега постао нека врста друге, лепше и боље стварности [...]“.²⁰ Наравно да се тек с ауторске позиције потпуно може сагледати не само оно што се у роману збило него и оно што ће се збити. Само што код Андрићевог приповедача запажамо да он, тиме што најављује шта ће доћи и подсећа на оно што је било, радњу води с извесне дистанце и описује је као контролисани догађајни ток. У томе лако препознајемо однос који има научник према предмету свога описа. И тај би научник пре свега могао бити историчар. А открива га употреба множине, једно „ми“ које нас помало изненађује, и које је карактеристично за научни стил.

И као што је у *Травничкој хроници* наговештено да је научни стил уведен у нарацију, у роману и приповеци уопште се у нарацију могу увести и сви други функционални стилови. И не само функционални стилови него и сви облици у којима се језик појављује у друштву и култури. То заправо и јесте предмет књижевне стилистике, односно стилистичке критике. У исти мах то би био и предмет поетике. Али, за разлику од књижевне као посебне, лингвистичка стилистика као општа проучава говорну разноликост само за себе, дакле када није укључена и када је укључена у књижевност. Њен је предмет укупна социокултурна раслојеност језика, из које се бира према врсти и сврси општења. Или, ако се послужимо данас омиљеним терминима, према врсти текста и сврси коју конкретан жанр подразумева.

Исправно изабрати неки облик језика, сагласно с врстом општења (рецимо, пословна комуникација или неформална конверзација, научно предавање или црквена проповед, административни акт или публицистички текст, књижевна критика или есеј као различити жанрови), то је вештина за коју нас припрема стилистика, као што је реторика припремала за говорничку вештину. Али, као што је при томе реторика најпре описивала сва средства, вербална и невербална, којима се ретор може служити, тако и стилистика претходно описује све језичке јединице – и уз

20 Иво Андрић, *Травничка хроника*, у: *Сабрана дела Иве Андрића*, књига друга, Београд, 1976. стр. 19, 27, 112 и 149.

њих парајезичке као пратеће – које имају, или могу добити, стилску вредност. Ми смо у овом излагању заправо дали опис таквих јединица – опис који, додуше, не иде даље од кратке скице – пошавши од просодије и доспевши до конкретних (говорних) облика у којима се језик појављује у друштву и култури. При томе смо пажњу једнако усмеравали на помоћну границу између изражајних средстава која имају, за разлику од оних која немају стилску вредност.

А стилску вредност – од које смо пошли и враћамо јој се у кратком резимирању нашег излагања – добијају она изражајна средства која не улазе у минимум неопходан за исправно језичко општење. Њега налазимо, у најчистијем виду, у нормираном књижевном, односно стандардном језику. И када би људски језик био неутралан комуникациони медијум, не би било потребе за мноштвом стилогених јединица: биле би сувишне. Али, као што је познато, језик није само комуникационо него и основно сазнајно средство у људској култури. У семиотици би се рекло да је то примарни (првостепени) знаковни систем. Он има одређену моделативну моћ, са сазнајном функцијом. Током времена у њему су се одлагали латентни трагови стеченог и преношеног знања или, другим речима, наслојеног човековог искуства. Латентни трагови могу се активирати као обележја која језичке јединице чине стилогеним. При томе се стилска обележја временом могу не само добити него и изгубити.

И на крају, у култури поред језика постоје и други знаковни системи, које семиотика назива секундарним (или другостепеним), као што су књижевност и друге уметности, затим митологија, религија, све до науке.²¹ Сваки од њих подразумева нешто другачији однос између ознаке и означеног у знаку, а то ће рећи и нешто другачију семиозу. У језику као примарном семиотичком систему знакови се могу раздвојити у две друге: једни улазе у његово основно, комуникационо језгро, а други остају на периферији као помоћни. Код првих је однос између ознаке и

²¹ О семиотици уп.: Новица Петковић, *Елементи књижевне семиотике*, Београд, 1995.

означеног конвенционалан, а код других налазимо помешану семиозу, с делимичним или потпуно природним (мотивисаним) односом. Модерна стилистика је од свог настанка, почетком прошлог века, издвајала и проучавала ове друге, а прве је остављала лингвистици уопште и граматички посебно. Али су се граматичка проучавања све више ширила, па се и граница између граматике и стилистике померала. При томе је стилистика ишла, а и данас иде, испред граматике поред осталог и зато што је усмерена на гранично подручје, где се језик додирује и укршта с другим знаковним системима, а пре свега с књижевним. Утолико је она незаобилазна не само за овладавање вештином служења великом залихом стилских средстава којима језик располаже него и за разумевање и тумачење књижевности.

ВЕРСОЛОГИЈА

ТЕОРИЈА СТИХА: НЕКОЛИКО ОДРЕЂЕЊА

У науци о књижевности, у оном систематском научном испитивању књижевног феномена које – различито од књижевне повијести и књижевне критике – не поставља питање о смислу и вриједности појединачнога књижевног дјела или скупине дјела већ о опћем разумијевању карактера књижевности, о опћим законитостима књижевног процеса, о начину како књижевност настаје, функционира, дјелује; у оном – дакле – бављењу књижевношћу које бих без резерве назвао теоријом књижевности кад тај назив не би носио толико асоцијација што су му их придале нормативне школске теорије књижевности; у кругу – дакле – оних бављења књижевношћу што их – понекад вишезначно – називамо поетиком, стилистиком, литерарном социологијом, литерарном психологијом, теорија стиха има специфичан и у неком смислу заправо изузетан положај.

Изузетност положаја теорије стиха унутар науке о књижевности (унутар теорије књижевности шире, неконвенционално схваћене) могла би се, мислим, најбоље изрећи антитетички, једним привидно противурјечним описом: као њена истовремена чврста интегрираност у литерарни развој и изразита специјалистичка изолираност.

Теорија стиха чврсто је интегрирана у литерарни развој, интимно је везана за креативну књижевност, за поезију, како то ни један други дио теорије књижевности није данас а није заправо никад ни био. На пјесничку креацију схваћања стиха, схваћања о томе што стих јест и што стих треба бити, схваћања више или мање исправна, више или мање погрешна, дјеловала су увијек на начин битан и који пут пресудан, на начин којему нема

праве успоредбе у другим врстама естетичких и књижевнотеоретских схваћања.

У току повијести књижевности, и у току својих индивидуалних повијести, пјесници су изванредно различито мислили о бити поезије, о лијепом и узвишеном, о инспирацији и машти, о стилу, о садржају и форми, о хумору и сатири, о – ако хоћете – реализму и романтизму. Њихова мишљења о свим тим и о многим другим великим и малим естетичким и књижевнотеоретским темама често су на неки начин утјецала на њихово стварање. Који пут – мада веома ријетко – тај је утјецај за њих, или за неко раздобље у њихову раду, био значајан, готово одлучан, а често он се може открити бар пажљивом, суптилном анализом. Бар исто толико често, међутим, утјецај опћих естетичких и књижевнотеоретских схваћања био је једнак нули, и редовнито књижевни опус једног писца разумјет ћемо сасвим добро и ако немамо ни најбљеђе предоцбе о томе што је мислио – ако је ишта мислио – о проблему лијепог, о односу садржаја и форме, о стилу. Готово је свакодневан случај у литерарном студију да у креативној пракси једног књижевног ствараоца не можемо открити ни најдаљи одјек неког начелног, литерарнотеоретског гледишта што га је сâм у којој прилици изричито, јасно и с пуним увјерењем заступао. И готово редовито у таквим начелним, књижевнотеоретским изјашњењима креативних писаца препознајемо једва нешто модифицирана опћа мјеста из популарних књижевнотеоретских приручника пишчеве младости. Кад би човјек, на примјер, подузео да прикупи све оно што су у разним приликама казали о опћим књижевнотеоретским проблемима наши истакнути књижевни ствараоци прве половине XX стољећа, вјеројатно би се изненадио установивши колико све те често жустре и одрешите изјаве дугују само једној јединој књизи – једној старој нашој нормативној поетици, Петрачићевој односно Петрачић-Загодиној, књизи која је неколико деценија служила као уџбеник у нашим школама. И човјек би се изненадио, такођер, видјевши како читав низ талентираних, паметних и проницавих људи увјерено и вехементно излаже и брани књижевнотеоретска

схваћања која с њиховим властитим значајним књижевним дјелом немају баш никакве везе.

Такав потпун раскорак између поезије и теоретских пјесникових схваћања о стиху не би се могао утврдити, усудио бих се рећи, у повијести свјетске поезије ни у једном једином случају. Било је, наравно, одличних пјесника метрички потпуно необразованих и било је одличних пјесника који су према метрици досљедно осјећали само презир; било их је, мада много мање него што се у наше вријеме обично мисли. Такођер, нитко – осим најнаивнијих – није никад мислио да се учењем метрике може постати пјесником. А и пјесници, многи пјесници, осјећали су увијек (или тачније: осјећали су увијек осим у неким раздобљима) да се теорија стиха – ма како је савршеном сматрали – не може схватити као потпун и поуздан опис ритма у пјесми. Вјеројатно осјећајући да у творењу дојма пјесничкога ритма не учествује само она прегршт језичних особина чије односе метрика традиционално испитује, пјесници су увијек, творећи стихове, чували у свијести нешто скепсе и према властитим метричким схваћањима, спремни – спремни редовито мада не увијек – да у критичном случају препусте одлуку својој интуицији.

Уз сва та ограничења, ипак, схваћања стиха – једном експлицитно изречена а други пут наметнута пјесничким конвенцијама времена – значила су за пјесничку праксу увијек оно што естетичка и књижевнотеоретска схваћања друге врсте нису у тој мјери значила готово никад. Значила су, наиме, врло одређену норму у грађењу стихова, норму коју је пјесник понекад свјесно или несвјесно кршио али која је његовом стиху – на срећу или на несрећу – ипак давала основно обиљежје; значила су, дакле, претпоставку без чијег разумијевања ни ми данас не можемо потпуно разумјети поједино пјесничко дјело, претпоставку коју бисмо – ако не по важности а оно по карактеру њеног односа према дјелу – могли прије успоредити с оним што зовемо пишчевим погледом на свијет неголи с оним што зовемо његовим књижевнотеоретским схваћањима. Као што је једном примијетио П. Валери, стихови нам долазе као свршености које се чине израслима из вјечности и створенима за трајност – међутим сви

они, увијек, сваки од њих, „претпостављају језик и метричке навике“.

Другим ријечима, нема – мислим – много разлога да се вјерује да би књижевно дјело појединих наших писаца из прве половине XX стољећа изгледало имало другачије да су своја књижевнотеоретска схваћања градили сами, без помоћи Петрачићеве поетике, или уз помоћ Тимофејева, Кајзера или Велека и Ворена. Има, међутим, јако много разлога да се вјерује да би поезија многих наших пјесника изгледала знатно другачије да су они као свој метрички *credo*, као норму, прихватили (наглашавам: прихватили) схваћања нешто другачија од оних што су их заиста прихватили. Мажуранић не би био Мажуранић без својих схваћања о метричком наслеђу старе хрватске књижевности, о елизији на примјер. Прерадовић не би био Прерадовић без илирског (без Вразовог) схваћања о метрици народне пјесме у својој ранијој и без Илијашевићевог схваћања о класичким метрима у нашој поезији у својој каснијој фази. Крањчевић не би био Крањчевић без метричких схваћања што их је преузео од теоретичара Шеноине школе. Матош не би био Матош без своје теорије о акцентском стиху, о сонету, о музикалности стиха. Тин не би био Тин без метричких схваћања Матошеве школе. А ни А. Б. Шимић не би био А. Б. Шимић без своје концепције слободног стиха. Наравно, сви ти пјесници били би вјеројатно пјесници, и подједнако добри или слаби пјесници, и да су другачије мислили о томе како стих треба градити, али били би тада сасвим сигурно другачији пјесници. Из повијести књижевности познајемо безброј примјера у којима је промјена метричких схваћања довела до значајних, који пут и корјених, промјена у поезији појединог пјесника, а знамо и доста примјера у којима су такве разне фазе у поезији једног пјесника подједнаког значења и вриједности, па нам не допуштају закључак према којему би промјена назора о стиху морала значити прихватање или одбацивање онога метричког схваћања које би пјесникову таленту било тобоже унутрашње еквивалентно, које би његовој индивидуалности било тобоже једини могућ метрички израз.

Ако је теорија стиха заиста тако чврсто интегрирана у литерарни развој, неће бити тешко објаснити чињеницу да су се креативни писци, пјесници, бавили теоријом стиха више него мишљењем о ма којем другом питању естетичком или књижевнотеоретском, штавише да су – у свим књижевностима свијета – најважнији теоретичари стиха били често, који пут најчешће, пјесници сами. И док су се против естетичких и књижевнотеоретских система креативни писци бунили – чешће него икако другачије – одмахивањем руке, против метричких схваћања прошлости устајали су редовито грађењем нових сувислих система, грађењем антиметрика, од којих су многе – наравно – ускоро постајале и саме нормом, исходиштем нове побуне.

Интегрираност теорије стиха у литерарни развој, једно од двају њених основних обиљежја, има – међутим – врло необичног и неочекиваног супутника у другој њеној битној обиљежју, у њезиној изазитој специјалистичкој изолираности. Ни један дио литерарног студија није никад био у толикој мјери свијет затворен у себи – свијет ограничених интереса и ограничених вриједности – колико је то увијек била теорија стиха. Са савршеном равнодушношћу за битна критичка и теоретска питања о књижевном дјелу, теорија стиха сакупила је кроз духа стољећа огромне масе података о структури стихова, пажљиво је и детаљно – и са различитих становишта – метрички описала готово све оно што је у повијести поезије вриједно, изванредно прецизно изградила је свој појмовни апарат, своју изузетно развијену и разведену номенклатуру, а ни данас нам још увијек не умије одговорити довољно одређено, јасно и увјерљиво на једноставно – на примјер – питање, какву сврху сав тај замашан и мукотрпан посао има, на који се начин резултати метричке анализе имају сматрати релевантним за неку другу, потпунију анализу, процјену или тумачење књижевног дјела, шта – другим ријечима – значи рећи за једну пјесму да је „сонет, и то у јампским једанаестерцима“, ако то, наравно, треба да значи ишта више од обичног описа који нам казује да је језични узорак којем расправљамо рашчлањен у четрнаест дијелова, сваки са по једанаест слогова, с правилном измјеном ненаглашених и наглашених сло-

гова, уз одређени распоред тих четрнаест чланова у више цјелине (кажимо: строфе) и уз одређену правилност у гласновним подударацима на крају чланова (кажимо: у схеми рима). Изолиравши се, дакле, према извјесним – према оним заправо крајње неизвјесним – стварима које би бит поезије евентуално могле бити, теорија стиха нас је до данашењег дана оставила без увјерљивог одговора на питање: сакрива ли метричка анализа у себи кључ – бар један од кључева – за приступ цјелини, тоталности дјела, или је све што нам даје пуки опис који је готово сâм себи сврхом, сâм себи сврхом ако искључимо чињеницу да у току таква описа неминовно настаје номенклатура која нам веома често може уштједети и вријеме и неспоразум.

Тако изолирана према ономе што сам назвао бити књижевнога дјела а што бих радије назвао његовим смислом (његовим значењем у првом слоју, с оним што ријечи у дјелу – буквално и „прозно“ схваћене – привидно казују), теорија стиха изазвала је већ одавно подозрење интелигентног читаоца, подозрење којему су много добрих разлога давале традиционалне, школске метрике са својом вјером у вјечне метричке норме и са својим грубим инсистирањем на механичкој и строгој примјени у сваком поједином случају којег туцета истих схема. Израсло је то подозрење у европским књижевностима у новије вријеме, у двадесетим и тридесетим годинама нашег стољећа, у годинама суверене превласти слободног стиха у европској литератури, у сасвим јасну и готово потпуну невјерицу у вриједност и смисао онога што зовемо теоријом стиха, у – штавише – изразиту антипатију према везаном, „по метрици прављеном“ стиху, и према сталним, „у метрикама нормираним“ облицима у поезији. Пјесници, добри пјесници, додуше, нису никад – ни у времену авангардистичких покрета и школа – изгубили интерес за теорију стиха, па ни за везани стих и стални облик. Може се лако утврдити да су и пјесници футуристи, и пјесници експресионисти, и пјесници надреалисти, и пјесници у чијем је изразу утјецај тих струја изван сваке сумње, за теорију стиха (па и традиционалну метрику) показивали интерес често пута сасвим несразмјеран антипатији што су је према тој истој ствари показивали њихова публика, теоретичари

њихових струја и група, а који пут и они сами у улози теоретичара своје струке или групе.

Међутим, аверзија што су је према теорији стиха у XX стољећу показивали теоретичари модернистичких струја, литерарни публицисти и већи дио модерне публике – аверзија коју још и данас вјерно његује бар наиван и мондени читалац ако не и многи критичар и пјеснички кандидат – дјеловала је, вјеројатно значајно, да теорија стиха у XX стољећу још даље изгради своју специјалистичку изолираност, не тражећи извор своје унутрашње обнове, своје модернизације, у савладавању проблема што га је поставио модерни слободни стих, тражећи га – умјесто тога – у везању за модерне егзактне науке, у везању – прије свега – за модерну лингвистику.

У току повијести, бавећи се високо специјализирано својом заправо врло уским предметном (предметом врло уским бар у облику у којему се у студију редовито јављао), теорија стиха осјетила је ријетко, или тачније: није осјетила практички никада, снажнији утјецај бурног развоја опћих књижевнотеоретских схваћања. Кад је неки утјецај са стране најзад осјетила, био је то – поткрај XIX стољећа – утјецај модерне лингвистике. Модерна испитивања гласовног састава језика, истицање потребе да се студира живи говор а не писани текст, настојање да се мјесто једне филологије ока, једне *Augenphilologie*, изгради филологија уха, *Ohrenphilologie*, настанак експерименталне фонетике, па затим – у деценијама које су слиједиле – настанак фонологије, развој разних школа структуралне и дескриптивне и најзад статистичке лингвистике – све је то снажно утјецало на физиономију, на изграђивање методских поступака, на одређивање функције сувремене науке о стиху. Сусрет с модерном лингвистиком, наравно, обогатио је сувремену науку о стиху, ојачавши у њој нарочито смисао за појмовну прецизност и методску егзактност. Иако су још увијек неки основни појмови и неки темељни критерији науке о стиху савршено нејасни или бар крајње дифузни, иако је наука о стиху – данас више него икада раније – права цунгла различитих схваћања, у додиру с модерном лингвистиком сувремена је наука о стиху ипак успјела да чврсто заснује

неке своје темеље, и џунгла која у њој постоји џунгла је врло чврсто дефинираних, чврсто одређених схваћања.

Из брака који је тако између лингвистике и науке о стиху склопљен у XX стољећу, као и из чињенице да је теорија стиха – од свога постанка до данас остала специјалистички изолирана према осталим гранама науке о књижевност, теорије књижевности, јавило се у наше вријеме и мишљење које заступају многи структурални лингвисти – да је теорија стиха само дио науке о језику, само једна од лингвистичких дисциплина. По томе мишљењу, стих је формално одређење које се тиче само језика, он се може дефинирати као нарочита организација језичне грађе, као „језична гласовна грађа – како каже једна од тих дефиниција – која је унутар неких синтактичких оквира нумерички регулирана“. Та нарочита организација језичне грађе – по истом мишљењу – није специфично литерарна, као што специфично литерарна није ни функција стиха. Стих уистину нема јединствене функције; и у наше вријеме он се налази у разним функцијама, у реклами као и у поезији, а у повијести његове су функције биле још разноликије – стихом се пишу закони, научне расправе и шта све не.

Чини ми се необично важним да се добро разумије како није исправно схваћати теорију стиха као једну од лингвистичких дисциплина, јер у питању није једноставно академска класификација наука, академско разграничавање међу научним дисциплинама. Питање је озбиљније: схваћен као проблем лингвистички, проблем стиха никад се не би могао схватити потпуно: препуштена развоју као једна од лингвистичких дисциплина, теорија би стиха била осуђена да у будућности још јаче развије своју специјалистичку изолираност без икакве шансе да сутра постане имало способнија да нам одговори на питање: какав смисао њени резултати имају, на који се начин они смију сматрати релевантнима за неку потпунију анализу, процјену или тумачење књижевнога дјела.

Чињеница да стих – поред функције што је има у поезији – може имати и неку функцију у реклами (или шире: у усменој и писменој комуникацији саопћења, разноврснога карактера) није,

наравно, безначајна и теорија стиха може имати користи ако је пажљиво проучи. Та нас чињеница, ипак, не смије навести да функцију стиха бркамо с његовим могућим употребама, с оним што ће и обазрив лингвист сматрати функцијама изразито секундарнима, функцијама које су не само другоразредне по важности већ су и по свом карактеру изведене и пригодне. Говорити о плурализму функција стиха готово је једнако бесмислено као и говорити о плурализму функција – рецимо – шиваће машине; изводити далекосежне закључке из чињенице да се стих употребљава у реклами значи отприлике оно исто што би могло значити извођење далекосежних закључака о функцији шиваће машине на темељу чињенице да она може бити – и бива – оруђе у убојству или елеменат модерне, конкретистичке скулптуре.

Колико је, међутим, начелно неисправно да због тобоже нејединствене функције стиха закључимо како је теорија стиха лингвистичка дисциплина, толико се и практички показује неodrжив тај закључак који тражи од нас да сваки проблем стиха схватимо као проблем искључиво лингвистички. Лингвист би желео да стих једног народа изведе из структуре језика у којему је настао, те да особинама језика објасни све појаве које се у стиху сусрећу. Док тврдња гласи: језик је опћи оквир унутар којег се развија систем стиха једног народа, или док тврдња гласи: версификациони системи једног народа оснивају се на фонолошки значајним прозодијским особинама његовог језика и истраживач стиха мора зато имати темељито лингвистичко образовање, познавати лингвистичке методе и имати смисла за лингвистички проблем, дотле ћемо се углавном лако сложити. Желимо ли, међутим, студиј стиха потпуно засновати унутар науке о језику, а не желимо ли да га заснујемо сасвим крње, морат ћемо озбиљно помјерити значење термина „лингвистика“ и озбиљно проширити оно што сматрамо природним подручјем лингвистике, толико озбиљно да би захтјевима овако схваћене лингвистике могао удовољити само ријетки лингвист – можда Р. Јакобсон, који се за такво проширење залаже, али вјеројатно не већ нитко од његових најближих сурадника и сумишљеника.

Чим, наимае, зажелимо учинити први озбиљнији корак у испитивању односа стиха и језика – чим, на примјер, зажелимо утврдити зашто су језичне особине у стиху једног народа максимално искориштене а структурално сродне особине у стиху другог народа нису, чим зажелимо утврдити узрок сасвим сродних метричких појава у језицима лингвистички међусобно веома удаљеним – морат ћемо тај корак учинити не рачунајући на велику помоћ лингвиста који остаје на своме правом подручју. Упозоривши на то, један савремени истраживач стиха – Џ. Крејг Ладријер – споменуо је и ова два примјера: „И талијански и јапански језици су углавном вокалних завршетака, отворених слогова. Често се каже да је у томе објашњење чињенице да у јапанском стиху нема риме. [Рима би, наимае, била немогуће монотон привјесак стиха.] Међутим, у талијанском риме не недостаје. [А кажимо уз пут, не недостаје риме ни у нашем стиху, мада се често чује како рима нашем језику па ни нашем стиху не одговара, јер у нашем језику – различито од талијанског – затворени слогови су чешћи и честотни удио вокала у гласовном систему је мањи.] Исто тако, склоност старогерманских језика алитерацији конзонаната, умјесто риме, понекад се приписује превази конзонантног елемента у нормалном говору тих језика; арапски, међутим, језик најизразитије сугласнички по својој структури, учинио је риму главном карактеристиком свога стиха“.

Неисправност мишљења, према којему бисмо стих морали схватити као искључиво језичну чињеницу која је потпуно у домени науке о језику, лингвистике, може се вјеројатно најбоље показати на примјеру метричких типологија, покушаја да се утврде и класифицирају версификациони системи, од којих би сваки овисио о једном главном елементу на којему се оснива ритмичност ситха (нпр. о дужини слога, о нагласку, о броју слогова у стиху). Према мишљењу многих метричара, природа језика одлучује који ће се версификациони систем у поезији тог језика развити.

Најобичнија, традиционална метричка типологија говори о три основна версификациона система. Први од њих, квантитативна версификација (названа често и античком, класичком ме-

тричком и музичко-говорном) развила се у старој Грчкој, а налазимо је и у латинској поезији једног доба и у неким оријенталним књижевностима. Поезија је ту у вези с мелодијом, пјевањем, а темељ је стиху правилна измјена дугих и кратких слогова. Други такав систем, силабички, развио се у неким романским књижевностима, нпр. у француској; темељ је стиху овдје одржавање истог броја слогова у свим стиховима једне пјесме (уз неке изузетке који су такођер строго регулирани), затим поштивање цезуре која стих дијели на чланке увијек на истом, одређеном мјесту; остали захтејеви у силабичком стиху су секундарни, распоред акцената у њему у начелу је слободан, мада поједини силабички стихови имају чврст нагласак бар на неким мјестима у стиху (француски александринац нпр. на 6. и 12. слогу). Трећи версификациони систем, који обично називамо тонским а било би сретније да га зовемо акценатским, развио се нпр. у енглеској, њемачкој и руској поезији. Тонски стих оснива се на сталном броју наглашених слогова у стиху; ако број и мјесто ненаглашених слогова у стиху варира, тонски се стих зове и чистим тонским; ако су, уз наглашене слокове, бројчано и по мјесту регулирани и ненаглашени слогови, ако – дакле – стихови уз сталан распоред нагласака имају и исти број слогова, стих зовемо и силабичко-тонским.

Овој, традиционалној типологији има много приговора, па је у новије вријеме било више покушаја да се типологија версификационих система изнова замисли. Два су покушаја значајнија – један холандскога лингвисте и метричара А. Б. Де Грота (1946) и други америчкога структуралног лингвисте Џона Лоца (1958).

Де Гроту служи као критериј типологије најмања јединица од каквих се стих саставља. Такве су му јединице слог, тзв. стопа, ријеч и скупина ријечи. Доследно томе он говори о четири основна типа стиха. Први је слоговни или изосилабички – какав је француски или јапански. Други је акценатски или алтернирајући стих, којему је основа у броју подизања или „јаких“ слогова, уз већу или мању правилност у смењивању „јаких“ и „слабих“ слогова. Унутар акценатског или алтернирајућег стиха де Грот разликује двије подврсте – прву, нагласни стих, какав нала-

зи нпр. у њемачкој, енглеској и талијанској поезији, а у којем улогу метричкога акцента, улогу „јаког“ слога врши слог на којему је динамични нагласак (највећа сила) ријечи, и другу, квантитативни стих, какав налази у санскрту, класичком грчком и класичком латинском, а у којему су „јаки“ слогови, подизања, дуги слогови (истакнута трајања) ријечи. Трећи је тип стиха у де Гротовој типологији онај којему је најмања јединица ријеч – *Wortvers*, *word-verse*, ријечни стих. Њега де Грот налази у језицима у којима се ријечи у изговореној реченици не прелијевају једна у другу већ задржавају самосталност, а примјер му је за то његов матерњи, холандски, и уз то књижевни кинески. Посљедњи, четврти тип стиха де Грот назива стихом скупине ријеч; налази га у хебрејској поезији Старога завјета, у псалмима, а особина му је да се састоји од два дијела који један другоме на неки начин одговарају у конструкцији, дужини и смислу.

Типологија Цона Лоца враћа нас нешто ближе нашој традиционалној типологији: Лоц се – различито од де Грота – у својој типологији намјерно ограничио на оно што зове чврсто обликованим стихом, знајући сасвим добро да постоје типови стихова које његова типологија не обухваћа, сматрајући да типолошка обрада таквих стихова мора бити даљи, каснији задатак. Метрички типови су, по Лоцу, најприје двију врста: једноставни и комплексни. Једноставан је тип стиха онај у којему је метрички значајна само силабичност, метричка јединица му је слог а правилност се у њему остварује само у броју слогова који у стиху долазе; примјер таква једноставног типа Лоцу је мордвински стих (стих једног малог народа у СССР-у којему језик припада међу угро-финске), а с малим ограничењем укључује овамо и француски. За други, комплексан тип стиха по Лоцу су метрички значајне, уз силабичност, и прозодијске особине – оне особине гласа које представљају неку врсту његове надградње, тј. трајање, силаина и висина. Метричку јединицу у комплексном стиху Лоц зове базом а правилност у њему види не само у понављању истог броја база већ и у неком поретку унутар базе и међу базама. Комплексни је тип стиха троврстан. Прву врсту Лоц зове временским стихом, и то је исто оно што смо раније звали кван-

титативним, дакле класички стих грчки и латински; елементи базе су дуги и кратки слогови. Другу врсту Лоц зове динамичким стихом, такав му је енглески и њемачки: елементи базе су јак и слаб слог. Трећу врсту зове тонским стихом; такав му је књижевни кинески; елементи базе су слог једнаке и слог промјенљиве висине.

На жалост, у овом контексту нема правог мјеста исцрпнијем приказу, па ни евентуралној критици, појединих метричких типологија. Може се само споменути да су у свом потпуном облику оне ипак мало замршеније него што се на први поглед чине и да су њихови аутори углавном предвидјели већину приговора које бисмо им на први поглед могли ставити. Може се, такођер, додати да је Лоц – последије дискусије о његовој типологији на једној научној конференцији – постао, чини се, склон да кинески стих схвати као стих временски, да жртвује своју трећу, тонску, врсту и да тако комплексни тип стиха сведе на двије основне врсте. На срећу, за сврху због које смо метричке типологије увели у ово излагање, њихово пажљиво испитивање и није неопходно потребно. Казали смо, наиме, да ћемо баш на примјеру метричких типологија најбоље видјети колико је неодрживо мишљење које тражи од нас да стих схватимо као искључиво језичну чињеницу, као скуп поступака који су потпуно одређени природом, структуром, појединог језика. Видјели смо на више примјера како природа језика заиста одређује неке опће оквире унутар којих се стих једног народа развија – видјели смо да има метричких типова који не би могли постојати у појединим језицима, једноставно зато што у тим језицима нису фонолошки значајне оне прозодијске особине на којима се такви метрички типови оснивају. Међутим, видјели смо такођер како се метричка типологија – ни једна од оних које смо споменули, а било би тако и са свима другима које бисмо још могли замислити – ни на који начин не поклапа с оним типологијама језика што их граде лингвисти, испитујући језично подријетло и језичну структуру. Видјели смо како се у истом версификационом систему сусреће француски и јапански, или француски и мордвински, или холандски и кинески, док истовремено у разним системима налази-

мо француски и талијански, или холандски и њемачки и енгле-ски. А кад бисмо у анализи пошли и корак даље, могли бисмо видјети како има језика унутар којих бисмо – на истој језичној подлози – могли установити све или готово све теоретски зами-сливе врсте версификације. Да у тражењу примјера не идемо предалеко, у језику хрватско-српском, на истој језичној подлози, наћи ћемо да се развио и изразит силабички стих (нпр. епски де-сетерац), и изрази акценатски стих (нпр. јампски једанаестерац), и стих који би де Грот вјеројатно назвао стихом скупине ријечи (нпр. стих бугарштите и слободни стих неких модерних пјесни-ка), а можда и стих који би де Грот назвао рјечним.

На питање: како објаснити постојање тако различитих вр-ста версификације унутар једног истог језичког система, лингви-ста – остајући на своме правом подручју – не може одговорити; он у најбољем случају може помоћи да се одговори. Лингвиста, остајући на своме правом подручју, не може одговорити ни на нешто једноставије формулирано питање: како, наиме, објаснити ширење акценатског стиха у свим европским књижевностима у модерно доба. Одговори на та питања могу се тражити само у сфери литерарног студија. Они вјеројатно почињу разумијева-њем да стих, да поезија уопће, није само производ језика већ и насиље над језиком; да је стих скуп поступака којим управљају конвенције не језичне него литерарне природе, конвенције које могу бити и странага поријекла и надјезичнога (рекли бисмо: међународнога) карактера. Теорија стиха не може се зато плодно замислити као лингвистичка дисциплина.

НАПОМЕНА

Изворно је овај текст био објављен у часопису Kolo, n.s. I, 1963, 3, стр. 330-339. основан је био на предавањима о версификацији која сам на постдипломском студију књижевности Филозофског факулте-та у Загребу држао поткрај 1962. Како је овом теоријском огледу свр-ха била да начелно расправи питање о мјесту и посебним карактери-стикама теорије стиха унутар науке о књижевности – у контексту и онога опћег разумијевања методологије проучавања књижевности које сам изложио у књизи Kritika i djelo (Zagreb 1963) – нисам га желио оп-

теретити библиографским и другим подацима о студијама које се приказују и критички процјењују, а више пута нисам напомињао ни извор појединих судова и мишљења о којима пишем. И једно и друго могло се наћи у библиографском додатку уз поглавље „Stih“, које сам написао за Uvod u književnost (Zagreb 1961, 1969), и поготово, будући да је библиографија из Uvoda била већ помало застарјела (текст поглавља био је довршен 1957, а библиографија само незнатно допуњена 1959), у тексту „Novija literatura o teoriji stiha“, Umjetnost riječi VI, 1962, 4, стр. 243-248. Како је текст „Novija literatura...“ овом огледу заправо комплементаран, помишљао сам да можда и њега у ову књигу уврстим, али сам од тога одустао и зато што се читалац специјалистичких интереса може послужити и текстом у часопису, и тако што сам не само важнију стару него и новију литературу о читавој проблематици приказао у библиографији коју сам приредио за треће издање Uvoda u književnost, 1983 (1986). – Мада ми се понека формулација у овом огледу данас чини помало наивна, основно схватање које се у њему заступа чини ми се исправним и данас: у границама теорије стиха како је овдје одређена, и уз исто разумјевање о пожељној њеној оријентацији и о пожељној хијерархији њених послова, настали су сви радови у овој књизи. Један термин био сам у искушењу да сада исправим: спомиње се ту елизија, уз Мажуранића, како се традиционално та појава у нас звала („елизија на талијански начин“), а данас то увијек, тачније, зовем синалефом.

НЕРЕГУЛАРНИ МЕТРИЧКИ ОБЛИЦИ

Нерегуларни метрички облици предмет су овог рада као целина, мада је сваки од два главна облика – полиметријске композиције и полисилабички стих – описан засебно, због различите проблематике коју садрже. Њихов истовремени приказ захтевао би да се сваки час мења песрспектива из које се појаве описују. Овде се, зато, изводе закључци не само о сваком облику посебно, већ и о њиховом заједничком положају у склопу осталих стиховних чињеница 19. века.

1.

Примере употребе *полиметријских композиција* налазимо таком читавог 19. века. У периоду од приближно 1840. до 1850. године полиметрија улази у књижевну моду, постаје, посебно, у лирици, распрострањена појава. У прве три деценије друге половине 19. века употреба овог метричког облика се шири, тада је написано највише полиметријских композиција. У последње две деценије не смањује се толико број књижевних дела написаних полиметријским композицијама, колико се смањује број уметнички вредних или значајних књижевних дела која су полиметрична.

До почетка четрдесетих година полиметријске композиције употребљавале су се у еклогама, кантатама, либрету, парафразама прозних предлогака, еповима и драми, али само као песме намењене певању написане другачијом врстом стиха. Од краја тридесетих и почетка четрдесетих година употреба полиметрије нагло се шири, готово истовремено почиње да се употребљава у

рапсодијама, елегичним, љубавним, родољубивим, рефлексивним песмама, елегично-дитирампским, епистоли, те пригодном, политичком, ангажованом и хумористичко-сатиричном песништву. Крајем четрдесетих година ствара се традиција употребе полиметрије у популарној драми, пишу се и прве полиметричне апотеозе. И даље се пишу песничке парафразе прозних предлога, еклоге, кантате и епске, односно епско-лирске полиметричне песме. У овом кратком временском периоду формиране су практично све главне употребе полиметријских композиција.

У другој половини 19. века полиметрија се и даље употребљава на поменуте начине у епици и популарној драми. У лирици се употреба полиметрије шири на басну, епиграм, загонетку, војничку химну. И даље је честа у пригодном песништву. Током седамдесетих и осамдесетих година полиметрија се уводи и у уметничку драму, али такви примери су појединачни.

У последње две деценије 19. века епска поезија престаје да се пише због превласти романа и приповетке, а драма уместо стихом све чешће почиње да се пише прозом. Када у ова два књижевна рода нађемо полиметрична дела, у њима су другачијом врстом стиха написане само уметнуте песме намењене певању. Готово исти опсег употребе задржао се једино у лирској поезији. Тада се полиметрија почиње употребљавати још и у песмама за децу. Чешће се употребљава у пригодној него у уметничкој поезији.

Појава полиметрије повезана је са појавом романтизма у нашој књижевности. Опште особине овог књижевног правца условиле су и учиниле могућом појаву полиметрије, односно утицале на њену тако широку употребу. Тада се мешају књижевни родови и врсте.: у епску песму уносе се лирски пасажии дијалози, пишу се жанровски мешовите лирске песме. Због тежње ка експресији, исказивању снажних осећања, и врста стиха мењала се да се она јаче нагласе. Уводе се неки нови жанрови (рапсодија), а неки стари у којима је била допуштена већа слобода у поступању са стихом, обликују се на стилски нов начин (песничко писмо, војничка химна). Посебно је био значајан однос песника романтизма перема форми дела. Инсистирање да форму

песме одређује њен садржан (*органска форма*) био је основа на којој се развијала употреба полиметријских композиција. Полиметријске композиције настајале су и по обрасцу неке познате полиметричне песме из домаће и стране књижевности. Импулси су стизали из стране лектире, преводилачког искуства, песничке поетике. Неке од ових песама могле су настати и спонтано. Још мањи број полиметричних текстова настао је применом технике парафразе. Полиметрија је настајала и због повезаности са музиком, у литерарно-музичким жанровима (кантата, либрето) или у песмама које су биле писане да би на неки посебан начин биле и вокално извођене. Употреба полиметрије настајала је на различитим основама, али је, без суумње, најзнајнија била пракса и теорија књижевног романтизма.

У полиметријским композицијама промена различитих врста метричких блокова повезана је с променама у садржају књижевног дела. У епским песмама различити метрички блокови се смењују у преломним местима у нарацији, тада су велики делови текста написани различитим врстама стихова, или с променом сваког мотива. Затим, због увођења песничког коментара приказаних збивања у сам текст, или да се нагласи разлика у темпу између самих предмета који се описују. Најзад, због уметнутих песама. У лирици је промена врсте стиха повезана с неким традиционалним поступцима у развијању лирске теме: кружном композицијом, градационом, контрастном, паралелизмом стиха, најчешће на почетку песме тема даје у једној врсти стиха, потом се развија путем подређених мотива у другој врсти стиха. Понекад и завршетак песме има блок стихова другачије врсте (поента). Групе различитих врста стихова се, затим, смењују због дијалогске структуре песме, прелаза с дијалога на приповедање или коментар, прелаза с првог на треће лице множине, прелаза са неутралног приповедања у трећем лицу на директно обраћање, промена у снази или врсти приказаних осећања, смењивања статичних и динамичних мотива итд. Понекад се рефрен или лајтмотив истичу употребом другачије врсте стиха. Потребно је да се у тексту нешто нагласи, нека епизода или моменат, цитирају се стихови неког другог песника, у песмама с фабулом у зави-

сности од фаза у нарацији. Појава условљена и жанровским особинама рапсодије, војничке химне и песничког писма, односно начином на који се нека песма вокално изводи, од њене композиције (кантата). У драми је промена метричких блокова разних врста повезана са увођењем новог лика на сцену, казивањем резонера, потребом да се нагласи нека значајна сцена, у монолозима зависи од начина на који се развија тема. Затим, на тачно утврђеним местима – на почецима и завршецима драме, чина, сцене. Најзад, због уметнутих песама или због начина на који се пева у литерарно-музичким жанровима (либрето).

У поједином делу мешају се различити типови мотивације за промену дужине стихова. Једно је када се у истој песми дужина стиха мења због уметнуте песме, друго је када се дужина стиха мења због преласка са описивања изгледа природе на описивање радње. Такви примери су многобројни, у понеким песмама готово је немогуће издвојити неки доминантан тип мотивације за промену ритма.

У књижевном делу написаном полиметријском композицијом смењивањем група стихова различитих врста и дужина мења се ритам. Осим смењивања група стихова различитих дужина ефекат промене ритма остварује се и следећим средствима: употребом хетеросилабичких стихова, променом врсте строфе, односно прелазом са строфичне на астрофичну организацију стихова у тексту, променом у начину римовања, односно увођењем риме у неримован или изостављањем риме у римованом тексту. У ту сврху употребљава се померање цезуре и опкорачење, мада знатно ређе. Између побројаних поступака за промену ритма и полиметрије успостављају се два основна типа односа. Први тип односа је када се заједно с променом групе стихова различитих дужина мења и начин римовања, тип строфе, прелази са строфично на астрофично, мења се строфоид или одсечак. Други тип односа је када се начин римовања, врста строфа итд., мења независно од промене групе стихова различитих врста, тј. у границама једног метричког блока. У првом случају ова метричка средства користе се да се још јаче истакне, појача ефекат промене ритма, у другом случају сва ова метричка средства добијају неку

посебну улогу, курзивну или коимпозициону. Оба ова типа односа између полиметрије или осталих побројаних поступака за промену ритма често се комбинују у појединој песми, тако што ће се у једном делу песме заједно с променом дужине стиха мењати начин римовања или врста строфа, а у другом делу песме начин римовања и врста строфе мењају се у једном метричком блоку.

Промена ритма у књижевном делу може бити реска или пригушена. Разликујемо их по томе да ли је промена у ритму између два суседна блока изразита; да ли је редослед у смењивању различитих група стихова правилан или неправилан и да ли је број стихова у сваком метричком блоку увек исти или је различит. У полиметријским композицијама најчешће се смењују групе силабичко-тонских, трохејских или јампских стихова, ретко силабичко-тонских и акценатских или силабичко-тонских и силабичких, готово никад само силабичких или акценатских стихова. Разлике у ритму између метричких блокова најчешће су оштре, мада има појава ублажавања разлика у ритму избором стихова сличне структуре (блок симетричних осмераца смењује блок написан комбинованим размером 8а6б). У полиметријским композицијама чешћа је појава да је редослед у смењивању различитих група стихова на неки начин регулисан. Смењују се две или три групе стихова у правилном порфетку по схеми АВА-ВАВ или АВСАВС, што у неким песмама варира увођењем једног блока другачије врсте стиха, обично на завршетку песме, по схеми АВАВ...С или АВСАВАВ. Има и примера симетричног распореда различитих група стихова, схематски ABCDCBA. Када је редослед смењивања стихова правилан и број стихова у сваком блоку исти, онда се сусрећемо с граничном појавом према регуларним метричким облицима.

Најчешћи стихови употребљени у полиметријским композицијама уједно су најчешћи у стиховном репертоару песника који их пише, мада има примера увођења нетипичних стихова за песников репертоар, односно употребе стихова из неких посебних традиција. Полиметријске композиције јесу по правилу римоване.

Највећи број песама написаних *полисилабичким стихом* настао је у другој половини 19. века. Највише су га употребљавали песници који су писали полиметријске композиције.

У првој половини 19. века користи се у љубавним, пригодним, родољубивим песмама с национално-историјском тематиком, дитирамбима и загонеткама. У другој половини 19. века употреба овог стиха је још разноврснија, примери су многобројнији. Тада се још користи у елеријама, рефлексивним, дескриптивним, моралистичким песмама и жанровима као што су басна, епиграм и песничко писмо. Затим, у песмама које су хумористичко-сатиричне, посветама и каламбурима. У последње две деценије, најзад, уводи се у трагедију и песме за децу.

Употреба овог стиха најраспрострањенија је у текствима за које ја карактеристична игра речима, оштрина и концизност израза, потреба да се ритмом нагласе нагли обрти или богатство разговорне интонације (епиграм, басна, загонетка, посвета, песничко писмо, пригодна, сатирична поезија за децу). Истим стихом писало се и када је требало да се опише интимни штимунг, евоцирају успомене на умрлог пријатеља, ноћни доживљаји. Ређе се користио за исказивање бујности осећања и патоса. У полиметријским композицијама овај стих употребљаван је још и за опис борби, сукоба, покрета маса (епска поезија) и у литетарно музичким врстама (кантата, либрето).

У великој већини песама написаних полисилабичким стихом две или три врсте стихова јесу најзаступљеније, а уз њих готово се појединачно још јављају од 1 до 6, обично од 2 до 4, различите врсте стихова. Као основни (главни, најзаступљенији) стихови најчешће су се употребљавали симетрични осмерац, шестерац и епски десетерац. Поред ова три стиха, понекад и у комбинацији с неким од њих, као главни састојци јављају се још и симетрични дванаесетерац, петерац, четварац, седмерац $4 + 3$, симетрични десетерац, асиметрични осмерац. Уз главне стихове, као малобројни или појединачни, употребљавали су се тринаестерац $7 + 6$, речи од 2 и 1 слога, деветерци $4 + 5$ и $5 + 4$ и четрнаестерац $8 + 6$. У истој улози често се користе стихови за које је

речено да су само понекад главне компоненте полисилабичког стиха, веома ретко најчешћи стихови у полисилабичком слогу.

Симетрични осмерац, и епски десетерац не само да су најчешћи стихови у полисилабичком стиху, већ су и најплоднији стихови у нашем песништву 19. века. Због тога није нетачно ако се каже да су главне компоненте полисилабичког стиха истовремено и најфреквентнији стихови у поезији тога времена. Тај закључак потврђује посматрање односа између репертоара стихова у полисилабичком стиху и у опусима где се тај однос може прецизније сагледати. Одступања се јављају у појединим жанровима, у њима је употреба одређене врсте стиха утврђена традицијом.

Различите врсте стихова нижу се у песми само у наизглед хаотичном, непредвидљивом редоследу. Обично се између два или три стиха, који су главне компоненте, успоставља неки редослед по коме се ти стихови смењују, а тај образац затим се варира. Таквим комбинацијама испуни се половина или више половине свих редака у песми, док су остали реци истоврсни низови и комбинације стихова другачије врсте. На пример, у *Басни* Јована Стерије Поповића три основне компоненте – осмерац 4 + 4, шестерац, десетерац 4 + 6 – комбинују се, најчешће, у редоследу 10-6-8, што се у песми варира као: 10-6-8-10-8-6-8-6-10 (схематски ABC ACB CBA; од 17. до 25. стиха). Затим тако што ће се исте компоненте распоређивати симетрично или готово симетрично: 10-6-8-6-6-10 (схематски: ABCBBA, од 27. до 32. стиха). Најзад, трећи начин је када се на неки на неки правилан начин смењују комбинације 10-8 и 10-6: 10-8—10-6-10-6-10-8 (схематски: ABBA; од 51. до 58. стиха) остали делови песме компактни су низови десетараца 4+6 или комбинације другачијих врста стихова. Ближе су полиметријским композицијама песме написане полисилабичким стихом, у којима се два или више стихова комбинују у истом редоследу, што се нарушава уметањем другачијих стихова, низовима истоврсних стихова, њиховим графичким разламањем у два стиха. На пример, у песми *По пољу је киша* (1851) Јована Јовановића Змаја основне су три врсте комбинације 8-5 (А), 8-6 (В) и 8-8-6 (С), чији редослед смењивања,

приказан схематски, изгледа овако (словом х означена су одступања настала уметањем једног стиха другачије врсте): А – А – В – Х – С – С – С – В – С – Х – Х. Стихови се у песми могу повезати и тако што ће се стално смењивати другачији стихови у групама по два: 8,8 -7,7 – 7,6, али бројна самерљивост може бити нарушена: 6,6 -8,8 -10, 10, 10, 10. У полисилабичком делу рапсодије *Кали-мегдан* (1862) Јована Сундечића правилно се мењују два по два иста стиха с другачијим, нешто дужим низом стихова: 14, 14, – 8,8,8,8, -4,4 -10,10,10 -7,7 итд. Код оваквих композиција правило је да се у низању не понављају исти стихови. Почетак и крај песме могу бити написани изосиметрично, а средишњи део неправилним комбинацијама различитих врста стихова. Такве су песме Лазе Костића. Смењује се низ неправилних комбинација различитих врста краћих стихова с низом у коме се у неправилном поретку смењују различите врсте дужих стихова, као у песми *Вешала* (1881) Јована Ковановића Змаја. Најзад, у полисилабичком стиху различитих дужина комбинују се без икакве правилности, односно постојаних комбинација. У већини песама написаних полисилабичким стихом може се, ипак, утврдити постојање неког степена регуларности у смењивању редака, односно полисилабички стих може се анализирати као метричка композиција.

Због нарушавања метричког принципа еквиваленције, у полисилабичком стиху кореспонденција између стихова је ослабљена, или је нема. Разлика у карактеристикама између стихова који се комбинују ублажена је подударним цезурама. Цезура је, најчешће, иза четвртог слога, јер је на том месту имају и главне компоненте полуисилабичког стиха (осмерац 4 + 4 и десетарц 4 + 6) или је могу имати (шестерац). Она је доследно проведена кроз све ретке, само се у понеком крши. Осим иза четвртог, цезура у полисилабичком стиху јавља се још иза петог и шестог слога, а има и текстова у којима постојање цезуре није могуће утврдити. На неким од слогова у првом деклу стиха, до цезуре, и на првом слогу иза цезуре, по правилу, пада 50 до 80% могућих нагласака, док их је на осталим слоговима мање од половине. Мада има песама и без цезуре, и с наглашеношћу на свим слоγο-

вима мањом од 50%, може се рећи да полисилабички стих у великој већини примера има једну метричку константу – ненаглашен, или готово ненаглашен, слог пред цезуром и ритмички релевантну наглашеност на једном или два слога до цезуре, или на првом слогу иза цезуре. Полисилабички стих најпре припада кругу силабичко-тонских стихова.

Песме написане полисилабичким стихом могу бити неримоване или римоване на традиционалан начин, што је веома ретко; најчешће се у њима, у слободном поретку, комбинују различити начини римовања са уметнутим неримованим стиховима између њих. Комбинују се парна, укрштена и обгрљена рима, јавља се више речи са истом римом, асонанца као замена за риму, унутрашња рима или се римују завршеци удаљених стихова на начин који није познат традицији. Најзаступљенија је парна рима, а скоро је обавезно уметање неримованих стихова. Дакле, рима је готово обавезна, али у начину римовања влада потпуна слобода.

3.

Полиметријске композиције и полисилабички стих јесу два главна *нерегуларна метричка облика* у српској књижевности 19. века. Мада је проблематика њиховог метричког описа различита, као и генеза, време у коме се најчешће употребљавају готово се поклапа. Полиметријске композиције су од приближно почетка четрдесетих година до краја осамдесетих најфреквентније, а полисилабички стих, који је ређи од полиметријских композиција, више се употребљава у другој него у првој половини 19. века. Махом их пишу исти песници – песници нашег романтизма.

Полисилабички стих преваосходно је стих лирског песништва, ретко се употребљава у драмским текстовима, готово никад у епици. Полиметријске композиције, пак, распрострањене су појава у сва три књижевна рода. Појава полиметрије у епском песништву била је апсолутно нова, неочекивана, супротна традицији и основним особинама овог књижевног рода. Осим тога, лирске песме написане полиметријским композицијама често имају преко стотину стихова (нпр. све полиметријске компози-

ције Јована Стерије Поповића). Због тога неће бити погрешно ако разлику у начину употребе између полисилабичког стиха и полиметријских композиција у 19. веку опишемо као разлику између нерегуларног стиха лирског и нерегуларниог стиха епског песништва.

Принцип по коме су писана ова два нерегуларна метричка облика у основи је исти – неправилна кореспонденција традиционалних стихова. разлика је у типу неправилне кореспонденције – смењивање група стихова различитих врста и дужина (полисилабички стих). Друга битна разлика између ова два метричка облика, јесте у особинама ритма. У полиметријским композицијама смењују се дужи или краћи низови различитих, најчешће, силабичко-тонских стихова. Тиме се ритам песме мења, па овај метрички облик можемо проучавати као проблем промене ритма у књижевном делу. Ефекат промене ритма у полиметријским композицијама по правилу је јак, осећамо га као резак, звучан. У полисилабичком стиху, пак, смењују се појединачно у неправилном поретку традиционални силабичко-тонски стихови различитих врста и дужина. Због различите дужине стихова ритам се лом, па у вертикалној оси песме, осим на понеком слогу, нема наглашености веће од 50%, мада има разлике у наглашености између слогова. Због тога кажемо да је ритам у полисилабичком стиху сличан ритму тзв. ритмичке прозе, а типолошки га одређујемо као силабичко-тонски стих.

Прво питање које се намеће, код оваквих начелних одређења, јесте о односу нерегуларних метричких облика према осталим стиховима тога времена. Које се особине везаног стиха тога времена чувају, а које мењају, односно с којим особинама традиционалног стиха ови нерегуларни метрички облици „полемишу“? Прва и најуочљивија особина је напуштање изометричности и устаљеног поступка у римовању. Те нерегуларности, међутим, имају своја ограничења. У полисилабичком стиху максимални распон између најкраћег и најдужег стиха је од 1 до 14 слогова. Између суседних стихова тај распон је још мањи. Уочава се тенденција ка правилном редоследу у смењивању стихова различитих дужина, односно да се комбинације неких стихова

избегавају, друге обилато користе. У полиметријским композицијама уочава се појава релативно правилног редоследа у смењивању група стихова различитих дужина и уједначавања броја стихова у њима. Оба стиха могу се анализирати као метричке композиције. Стихови употребљени у полисилабичком стиху и полиметријским композицијама нису различити од традиционалних стихова, већ начин њиховог везивања у песми. И у начину римовања мада влада пуна слобода, има ограничења. Највише се комбинују три начина римовања, парна рима са обгрљеном и укрштеном римом. Остали начини римовања који су се употребљавали од споредног су значаја.

Друга важна особина тиче се генезе нерегуларних метричких облика. Мада слични метрички облици постоје и у нашој усменој књижевности, полиметријске композиције и полисилабички стих нису се развили из њих. То показују и описи полисилабичког стиха у *Ђачком растанку* (1843-1847) Бранка Радичевића и полиметријских композиција у опусу Јована Јовановића Змаја. Осим тога, разлика је у начину употребе и метричким особинама. Ова констатација је значајна, јер нам омогућује да сагледамо положај нерегуларних метричких облика у склопу осталих стиховних чињеница. Наиме, прву половину 19. века, када су нерегуларни стихови ретка или веома ретка појава, карактерише велика разноврсност стиховних облика према њиховом пореклу. То су строфе и стихови пореклом из класичне и усмене књижевности, те из романских, германских, словенских и оријенталних књижевности. Подједнако се употребљавају имитације класичних метричких образаца, писаних акценатским принципом и силабички стихови пореклом из наше или руске књижевности. Крајем прве и почетком друге половине 19. века, када су нерегуларни метрички облици фреквентни, уздицањем фолклорно језичког коинеа у ранг књижевног језика, и усмене књижевности на ранг уметничке, и стихови усмене поезије постали су популарни стихови писане књижевности. Главнина свих стихова у другој пооловини 19. века јесу силабичко-тонски стихови настали трансформацијом силабичких стихова наше усмене књижевности. Да ова представа о генералном развоју нашег стиха у

19. веку није цела истина показује опис полиметрисјких композиција и полисилабичког стиха. Ови метрички облици део су европске традиције нерегуларних метричких облика, а веома су популарни у истом времену.

Потребно је, најзад, назначити однос нерегуларних метричких облика у 19. веку према нерегуларним метричким облицима у 19. и 20. веку. Да ли употребу полиметриских композиција и полисилабичког стиха у 18. веку треба посматрати као зачетак њихове употребе, а употребу истих облика у 19. веку као њихову развојну фазу? Одговор је недвосмислено јасан: реч је о појавама које немају свога континуитета и које не треба узајамно мешати. Употребљавали су се у различитим књижевноисторијским контекстима, па су, према томе, и на различите начине функционисали. Развијали су се на различитим основама без узајамног утицаја и контакта. У 19. веку полиметријске композиције и полисилабички стих најчешће се употребљавају у књижевним делима писаца нашег романтизма. Престанком деловања естетских начела поетике романтизма смањен је значај и употреба ових облика. Треба напоменути да се употреба нерегуларних метричких облика током неколико векова сконцентрисала око појединих жанрова (кантата, рецитатив, ораторијум), или поступака (уметање песме која се „пева“), али да такве појаве у 19. веку немају већи значај.

МЕТАМЕТРИЧКА ФУНКЦИЈА СТИХОВНИХ ОБЛИКА

Питање о семантичкој функцији стиховних облика свакако је оно поводом којег су стручњаци за теорију стиха, на једној страни, и заинтересирани нестручњаци, укључујући не само књижевне критичаре него често и пјеснике саме, на другој страни, најчешће склони да једни другима приговарају.

Приговор је стручњака, најобичније, да се семантичка функција стиховних облика – а нарочито њихова самостална семантичка вриједност – у тумачењу књижевности, опћенито говорећи, прецењује. Приговор је нестручњака, најобичније, да теоретичари стиха немају ни уха и ока за семантичку функцију стиховних облика.

Неке истине, мислим, има у оба ова приговора, али ни један се, такав какав јест, не чини потпуно оправданим.

Ако би се први приговор сасвим сажето желио отклонити (на свој ћу се начин на садржај тог приговора касније још вратити), могло би се рећи да нестручњаци (а с њима и приличан број стручњака лежернијег понашања) не гријеше толико што семантичку функцију стиховних облика прецењују колико што је погрешно цијене. Најчешће они желе да нађу аргументе, непромјенљиве, грубо непосредне а једнозначне односе међу обликом и значењем. Другим ријечима, они желе да пронађу однос какав не постоји, у правилу, међу знаком и оним што је речено ни у природном језику.

Говорећи о приговору који се упућује стручњаку, треба казати да је он био потпуно оправдан док се упућивао науци о стиху 19. вијека, а да је само дјеломично оправдан кад се упућује проучавању стиха у нашем времену, широко схваћеном.

Ситуацију из 19. вијека добро представља поглавље о принципима версификације у једној књизи која је објављена 1901: то је *Introduction to the Methods and Material of Literary Criticism* Гејлија и Скота, књига која је у своје вријеме била у врло широкој употреби (била је она нека врста „Велека и Ворена“ наших англосаксонских прастричева), а данас је потпуно заборављена мада би још увијек могла бити корисна у бројним приликама. У том поглављу наводи се, описује и вреднује неколико стотина књига и расправа о стиху; само двије или три од њих наговјештавају неко занимање за семантичку функцију стиховних облика, а и те су, рекло би се, уведене у приказ само зато да би се изложили ироничним примједбама.

Од почетка нашег стољећа ствари су се знатно промијениле. Занимање за семантичке аспекте версификације постало је прихватљиво у науци о књижевности па чак и у науци о језику; прихватиле су га чак и оне струје у модерној филологији које су иначе с великом нелагодом приступале питању значења у лингвистици; а расте у току последње деценије, ка што јасно показују и радови са прве конференције о теорији стиха одржане у Брну.

Тако, сувремена теорија стиха, чини се, није отворена приговору да се не занима довољно за значење стиховних облика. Али се чини да је отворена неким сличним приговорима.

Прије свега, наше расправе о стиху и значењу још се увијек најчешће замишљају као расправе о једном посебном, размјерно самосталном питању – о питању које је само магловито повезано са главнином проучавања стиха. Наша је теорија, у последњим деценијама, постигла значајан напредак у замишљању размјерно објективних и прецизних поступака у опису пјесничкога метра, али није успјела досад да подједнако систематски и објективно замисли поступак којим бисмо процјењивали резултате тог описа. Тако, кад установимо неке чињенице о метричкој организацији пјесме, кад своје резултате пажљиво средимо неке низове реченица или бројева, када их представимо ријечима, схемама неке врсте, графиконом или дијаграмом, мало шта можемо очекивати од идућег корака. Најчешће ћемо се одлучити да једно-

ставно преврнемо лист, да препустимо своје резултате вјечности ако не истраживачима који ће их искористити као отисак прста у текстологији. А расправу о значењу стиховног облика – о њиховој релевантности за критичко тумачење пјесме – обично ћемо започети тако да се обрнемо некој другој равни у структури пјесме, тако да проучавамо реченичну интонацију, синтактичку сегментацију или нешто треће.

Другим ријечима сувремена теорија стиха није вјероватно отворена приговору да је значење стиховних облика довољно не занима, али јест отворена приговору да не умије тумачити, на повезан и предвидљив начин, критичко значење својих властитих описа стиха.

Шта значи, на примјер, казати да су стихови једне пјесме јампски пентаметри, или јампски пентаметри неке врсте, колико не значи само да су то стихови извјесне дужине и извјесног распореда нагласака? Шта значи казати да је пјесма сонет, или сонет неке врсте, изузевши да је то пјесма неког распореда стихова и неког начина римовања? У ком смислу утјече, ако уопће утјече, на моје тумачење пјесме запажање да је она састављена од јампских пентаметара или да је сонет? У којој је мјери за моје разумијевање пјесме као цјелине значајно, ако је уопће значајно, моје запажање да је пјесма састављена од јампских пентаметара или да је сонет, изузмемо ли онај наговјештај што га то запажање даје о могућој композицији грађе у пјесми?

То су нека од питања на која практички одговарамо, са више или мање успјеха, од случаја до случаја, али без икаква поуздано успостављеног и критички провјереног приступа који не би био само ствар индивидуалног избора.

Наравно, оно што имам на уму, и што се подразумева у овим ријечима као пожељан циљ сувремене теорије стиха, није један јединствен и опћенито примјенљив метод семантичког тумачења чињеница неке метричке анализе. Сасвим је могуће, коначно, да се замисли више различитих а још увијек ваљаних поступака који ће тежити метричкој анализи пјесме. Постоји већ, у ствари, више различитих метода у проучавању стиха, од којих сваки, опћенито говорећи, одговара једној врсти интереса за

стих, и тиче се, треба претпоставити, једног аспекта у метру пјесме. Неки од тих метода не теже независно замишљеном опису метрички значајних језичких чињеница пјесме, него полазе од јасно одређене представе о пјесничком ефекту метра; они садрже, зато, критичко тумачење резултата метричке анализе у свом поступку самом.

Постоји, на примјер, врста метрике која подразумијева тумачење пјесме, и постаје могућа тек кад је анализа пјесме као цјелине довршена. Она је, могли бисмо рећи, изведена из једне функције метра – из његове функције да разјашњава смисао казујући нам како пјесму ваља читати. Она схваћа метар првенствено као „хармонију која снажи разум, а узвишеном даје љупкост; која жели вршити функцију која се метричкој анализи придавала од најстаријих времена. Као новији примјер такве анализе може се навести, ма и с неким резервама, метод германисте А. Хојслера, а метод америчког критичара Е. Олсона може послужити као примјер поступка исте врсте који је, међутим, у већој мјери свјестан властите природе. Ова је врста метричке анализе посве легитимна, узета сама за себе, али то, очигледно, није оно што сам овдје имао на уму говорећи о сувременој теорији стиха.

Упорно упозоравајући на потребу да будемо способни да резултате своје метричке анализе тумачимо у књижевнокритичким и књижевноисторијским терминима, имао сам, наравно, на уму ону врсту приступа проучавању стиха – најпроширенију и наутјецајнију у наше доба – која инсистира на егзактном и објективном опису метричких чињеница пјесме, а која својој повезаности са овим или оним смјером модерне лингвистике дугује не само неке значајне своје врлине него и нека своја озбиљна ограничења.

С том врстом приступа проучавању стиха у виду, намјеравам овдје пажљивије описати један типодноса међу смислом пјесме и њеним стиховним обликом. Како је сврха ових редака да наговијесте један могућ начин тумачења, у опћенијим критичким терминима, чињеница утврђених објективном метричком

анализом, они ће такође морати да назначе неке претпоставке које би метричка анализа морала да задовољи како би дозволила такво тумачење.

Наравно, све што ће бити речено, биће само наговјештај могућности.

Биће то основано на једном или два примјера, а изабрани примјери биће намјерно екстремни, атипични, да би излагање боље објаснили. Изабрао сам примјере из књижевности хрватске и српске не само зато што ту, на многим тачкама у историји књижевности, имамо прилику да запазимо процесе који се могу описати као типичне и нормалне, што значи у смислу у коме су Грци били нормална дјеца Карлу Марксу). Вјероватно је, наиме, да ће се овдје и за нас занимљиве атипичне и екстремне ситуације појавити чешће него другдје, а нешто атипично и екстремно, у науци о књижевности као и у свакој другој науци, има већу могућност да нас поучи о природи појаве коју проучавамо него нешто типично и просјечно.

Вратимо ли се сада на једно од наших питања – на питање: Шта значи рећи да је нека пјесма сонет? – можемо помишљати да бисмо се одговору на то питање приближили ако бисмо били у стању да с пјесме, експеримента ради, ољуштимо сонетни облик, па онда огледамо шта је остало а шта недостаје. То је наравно, сасвим немогуће, али је, мислим, у извјесним књижевноисторијским ситуацијама могуће наћи томе неко приближење, или тачније: неку замјену за то.

Мислим овдје на судбину сонетног облика у ренесансној и барокној хрватској поезији.

Та се поезија јавила у другој половини 15. вијека на далматинској обали под снажним утјецајем талијанске ренесансне поезије, а била је и касније под истим таквим утјецајем талијанске барокне поезије. Са главним средиштем у слободној републици Дубровнику, трајала је као пјесништво континуиране, непрекинуте традиције дуже од три стољећа, а потпуно се угасила тек почетком 19. вијека. Произвела је замашну књижевност у различитим врстама и више пјесника знатне вриједности.

Сва су средишта те поезије била у подручју утјецаја талијанске културе, језика и књижевности. Сва су, са изузетком Дубровника, највећи дио времена била и под једном талијанском, млетачком влашћу. Многи су писци те књижевности студирали у Италији, и по свему што знамо једва да је било икога међу њима који талијански не би говорио и умио да чита, и ко не би, бар у некој мјери, познавао талијанску књижевност свога времена.

Старији хрватски пјесници слиједили су примјер талијанске ренесансне поезије исто онолико пажњиво колико и њихови другови у западноевропским земљама – са Петрарком као главним узором читаво вријеме, а с неким мањим пјесницима (врсте Серафина и Бемба) као обично подеснијим непосредним изворима инспирације.

Постоји само једна мала разлика: мада иначе, за еве европске ренесансне књижевности, можемо изрећи као правило без изузетка, да нема петраркистичке љубавне поезије у којој се не би појавио и опћенито проширио сонетни облик, овдје се пјесме у сонетном облику једва могу наћи.

И више од тога. Ни један важан и утјецајан лирски пјесник тога доба није, чини се, никад написао ни једне пјесме сонетног облика. Неки су од тих пјесника, уз пјесме на српскохрватском, писали и пјесме на талијанском; међу њиховим пјесмама налазимо бројне талијанске сонете, а неки су од тих сонета стекли и размјерно широку међународну славу. Понеки се од њих забавио и размјерно непопуларном књижевном игром тога доба – писао је сонете на латинском. Сви су они и преводили талијанске сонете, често сасвим дословно, али нико од њих (са једним јединим и мало значајним изузетком) није никад настојао да у пријеводу сачува изворни сонетни облик.

Слика што је овдје видимо у ствари је тачно супротна у поретку својих саставних дијелова оној коју знамо из западноевропских књижевности. Овдје нема ни једне пјесме у сонетном облику у дјелу водећих и најкарактеристичнијих петраркистичких пјесника, у пјесништву главних средишта хрватске ренесансе, у дјелу пјесника који су најдубље упили утјецај талијанске ренесансне књижевности. Кад се сонетни облик, послјије свега,

изузетно појави, појавиће се на периферији те књижевности (на отоку Пагу, на примјер) или у дјелу понеког пјесника (какав је Ј. Бараковић) код којег је тешко установити ма какве сигурне трагове значајног и непосредног утјецаја талијанске петраркистичке поезије.

Није у овом тексту могуће ни побројати, а камоли расправити, све хипотезе које би се могле навести као могуће објашњење овога парадоксално уобличеног случаја. Расправљив сам их, довољно потпуно, у другој прилици. Зато ћу само укратко навести оно што ми се чини јединим прихватљивим објашњењем.

У нашем случају, сонетни облик – сонетни облик *sâ*m, одвојен од своје петраркистичке грађе, и свог изворног стила, па чак и композиције пјесме на коју је пјеснике наводио – значио је нешто. Сонетни облик *sâ*m – гола форма, од пјесме одвојена – био је схваћен као знак који непосредно изражава неку поруку, као дио онога што се комуницира, ако хоћете (а не као принцип који комуникацију организира); био је схваћен као дио садржаја, ако хоћете (а не као форма која га обликује).

Значење које је сонетни облик имао у свијести хрватских ренесансних и барокних пјесника (а очигледно и њихових читалаца) било је у некој вези са асоцијацијама које је облик сакупио у историји талијанске књижевности; било је у некој вези са врстом односа који је постојао међу хрватском и талијанском књижевношћу у то доба; и било је такође у некој вези са околностима у којима је хрватска ренесансна и барокна поезија настајала. А било је уз то много специфичније него што би могло бити да је у питању био само какав опћи однос према страним метричким облицима (постоје, уосталом, неке талијанске строфе, као *sesta rima*, и неке талијанске метричке конвенције, као синалефа, које су се слободно прихваћале у хрватском пјесништву тога доба).

Може бити мало тешко са се тачно одреди оно значење које сонетни облик има у старијем хрватском пјесништву, поготово ако би се то морало учинити у неколико реченица, али за ову је расправу то неважно. Увијек је тешко преводити из једног система знакова у други, особито кад су у питању знакови ком-

плексније врсте. Кад преводимо из језика метричких облика у природни језик, имаћемо свакако више тешкоћа него кад у природни језик преводимо из језика саобраћајних знакова, али већ с језиком геста и гримаса имаћемо тешкоће сличне врсте и сличних размјера.

Да је значење неког знака у неком времену опћенито прихваћено и стабилно – и да оно, заправо уопће постоји – може се ипак успјешно утврдити испитивањем и поређењем реакција што их знак изазива у некој одређеној скупуни људи. У случају судбине сонетног облика у старијој хрватској књижевности, то се може показати изузетно добро – не само зато што можемо упозорити на чињеницу да је у току дугог времена, за велик број људи (без обзира на њихов талент или умјетничке склоности), тај облик чувао опћенито прихваћено, чврсто значење, него и зато што можемо упозорити на оне сугестивне изузетке, на оне појединачне појаве сонетног облика у околностима у којима је био прихваћен као обичан збор метричких правила, као облик без специфичног значења.

Моћ стиховних облика да наговијесте неко значење, на начин на који се то овдје видјело, можемо назвати њиховим метричким својством. Оно се овдје објашњавало, парадоксално, примјером у које су пјесници једне књижевности значење пројцирали у другу књижевну традицију, али је ово постојало, као чврсто значење, само у традицији њиховој властитој. Могло би се показати још на једном карактеристичном примјеру из српске и хрватске књижевности, на примјеру асиметричног десетерца, при чему би се у обзир узела опрека међу двјема фазама у односу пјесника према значењу које је изражавао: у вријеме 18. и 19. вијека, када се из усмене проширио у ученој књижевности, и у 20. вијеку, када је ишчезао из писане књижевности.

Примјери које сам навео – једноставни колико јесу – могу по свој прилици помоћи да се од онога што сам назвао метричким својством разлуче неке друге особине стиховних облика, праве семантичке и експресивне у опћенитијем смислу. Ме-

таметричко својство стиховних облика, морало је већ постати јасно, није оно о чему говоримо када говоримо о међусобном подударању, адекватности или некој другој врсти односа међу једним обликом и неким осјећањем, темом, грађом или жанром; исто тако, то није оно што имамо на уму кад желимо утврдити унутрашње умјетничке могућности неког облика у версификацији.

Мада се у прошлости није систематски проучавао, метаметрички се аспект стиховних облика, наравно, примјећивао, подразумјевао или посредно наговјештавао много пута у расправама о стиху и у књижевној критици и старијега и новијег времена. Кад књижевни критичари, међу функцијама метра, понекад спомињу његову функцију да нас успостави у историјској дистанци према пјесми, упозоравају заправо на моћ метра – метра као голог облика – да пјесму означи историјски. Кад у теорији превођења утврђујемо однос некога домаћег према неком страном метру, чинимо то углавном с обзиром на њихов метаметрички (а не чисто метрички) карактер.

По своме је метаметричком својству метар (и стиховни облик уопће) успоредив с ријечју. Слично ријечи, неко размјерно чврсто значење има прије сваке посебне употребе у пјесништву; то значење није нужно једино и није нужно оштро изражено; приликом употребе, у контексту, оно се прецизира, и изворна, „ријечничка“ значења више се или мање мијењају.

Као и значење ријечи, метаметричко значење стиховног облика способно је да се и дуго времена одржи у опћој употреби размјерно стабилно. Извор, карактер и промјене значења у оба се случаја морају проучавати историјски; у нашем случају књижевна је традиција оно што је историчару књижевности одлучно важно.¹

¹ Ваља овдје додати неколико ријечи објашњења о термину *метаметрички*. Пишући о појави у основи истој, J. Holander говори о „titling, framing, emblematic, badge-like function of meter“ (Kenyon Review 1959, стр. 294), о оним ефектима и употребама стиха које су емблематске „у смислу да им је функција метапоетичка [metapoetic], упућена на коментар о пјесми самој, готово на начин поднаслова“ (Style in Language, 1960, стр. 192). Наше *метаметрички* изведено је из Холанде-

И примјери и објашњења која сам у овом тексту нудио мишљени су, очигледно, били да једну тезу заступају на равни свим елементарној. Можда се ипак смије очекивати да су и даље импликације тезе постале у међувремену такође видљиве.

Теза је да стиховни облик – при чему се израз облик користи као назив за скуп метричких особина које се дају егзактном одређењу и објективном опису – може нешто казати сâм, незави-

рова *метапоетички*. Насловљавање [titling] схвата се овдје као један само вид функције која се чини знатно широм: кад означава пјесму историјски, стих дјелује више на начин потписа, а још чешће, како је имало да покаже поређење међу стихом и ријечју у претходним одломцима, стих може дјеловати метаметрички у великој мјери на начин ријечи које су се у пјесми нашле између наслова и потписа. Специфична функција стиха, којом се овдје бавимо, схвата се зато као непосредно поетичка, а метаметричка је у смислу да бива задовољавана заједно са неком другом, правом метричком и посредно поетичком, функцијом стиха. Метаметричко се не смије разумјети као нешто што би хронолошки слиједило правом метричком; по хронологији, метаметричко је у ствари пред-метричко, и у искуству читаоца и у замисли пјесника (као што Холандер тачно примјеђује, пјесник о стиху у правилу мисли као нечем што *бира*). – Кад желимо одредити однос свога интереса за метаметричко према другим својим интересима за стих, може нам користити разликовање међу трима равнима којима се наша расправа о стиху придаје. Лингвистички оријентиране теорије стиха тиче се обично само *стилистика* пјесме; овдје, човјек је склон да проучава појединачну пјесму схватајући је као свијет довољан сâм себи; и „интенционално“ и „афективно“ пажљиво се избегавају; објективан и поуздан опис стиха могућ је, чини се, првенствено са тог становишта, али се важност резултата описа за књижевногритичку процјену не чини врло великом или бар није очигледна; остајући досљедно на овој равни расправе, човјек ће се питати о семантичким ефектима стиха првенствено настојећи да семантичким ефектима стиха првенствено настојећи да семантички протумачи одступања од успостављеног обрасца (биће склон да види естетску важност у појединачним појавама „превареног очекивања“ или у особитом неком међусобном дјеловању обрасца и одступања како се остварује у појединачној пјесми). На равни *реторике* – а на тој се равни заснива метрика која подразумева тумачење пјесме – питање о стиху и значењу обично ће се расправљати у форми питања о стиху који подржава или модифицира значење изражено ријечима пјесме. Налазимо се на равни *поетике*, од Аристотела до наших дана (исп. R. Poggioli, „Poetics and Metrics“, *Comparative Literature* I, 1959), кад се питамо о метру који је примјерен некој врсти пјесништва, неком жанру или осјећању. И расправа о метаметричком припада првенствено равни поетике, а оно чиме се овај текст бави ваља разумјети као покушај да се у једном посебном обзиру равни стилистике и поетике доведу у неки међусобни однос.

сно од ријечи чијим је распоредом створен, доприносећи на тај начин такође цјеловитом смислу пјесме. Теза се испитивала на врло једноставној равни – доказивала се тако што се показало да велика проширеност и потпуна одсутност једног стиховног облика, у неком књижевноисторијском контексту, може и сама за себе бити смисаона.

Подразумијевала се овдје хипотеза да ће, унутар појединих традиција, посебне ближе одређене подврсте стиховних облика какав је сонет или асиметрични десетерац бити и саме метаметрички означене.

У настојању да утврдимо садржај метеметричког аспекта стиховних облика морамо, наравно, очекивати да метаметричка функција неће бити подједнако важна у свим случајевима с којима ћемо имати посла. Понекад ћемо се свакако суочити с обликом чији ће метаметрички аспект бити толико неразвијен да практички не постоји. Овакви ће најчешће бити облици скромне прошлости и облици широко распрострањени а истовремено слабо означени.

Разумјети такође морамо да анализу каква се овдје предлаже дијели само један корак од оних несретно упућених настојања да се утврди семантичка функција стиховних облика који су били споменути на почетку овог текста. Од тог корака човјек се можда може сачувати тако што ће памтити да постоји разлика између рјечничког значења и стварног значења, које се успоставља у посебној употреби облика; тако што ће држати на уму да је вербални опис значења стиховног облика посао изузетно осјетљив; тако што ће разумјети, најзад, да се значење неког стиховног облика може тумачити само посредством кода једне књижевне традиције, другим ријечима само тако да се појединачна употреба облика разматра у метричком контексту историје књижевности и савремене књижевне ситуације.

Оно, међутим, што је најважније да се напомене, у закључним овим ријечима, мора нас вратити првом приговору који је овдје изречен на рачун лингвистички оријентиране теорије стиха – приговору да она још увјек не умије тумачити, на повезан и

предвидљив начин, критичко значење својих властитих описа стиха.

Може се сада рећи да би разлог због којег она то не умије могао лако бити у њеној претјераној заокупљености сабирањем чињеница, које није увијек праћено одговарајућим осјећањем за избор и разликовање, и које је, на равни теоријске рефлексије, чешће допуњено покушајем да се проблем стиха формулира појмовним језиком једне или друге струје модерне лингвистике него настојањем да се схвате праве функције стиха у пјесништву.

За нашу сврху овдје, а и за већину других сврха које истраживач књижевности може сматрати важнима док проучава версификацију једне пјесме, битну важност имају бар двије дистинкције. На једној страни то је дистинкција међу оним што је живо и оним што је мртво у историји једнога стиховног облика, тј. међу нечим што постоји као саставни дио једне књижевне традиције и нечим што се може открити и реконструирати само захваљујући труду и досјетљивости истраживача. На другој је то страни дистинкција међу особинама стиховног облика које постају дио нашег доживљаја пјесме (које се могу природно перципирати, осјетити као различите, у нашем искуству пјесме) и особинама које се откривају само аналитичкој обдукцији, па не могу, зато, имати естетске важности. Да се види колико су у теорији стиха данас несигурна и нека основна разликовања, довољно је присјетити се велике важности која се готово опћенито придаје оној врсти компаративне метрике која тежи реконструкцији индоевропских и опћих славенских метара.

Ма каква била вриједност модерних објективних описа стиха, расправа о функцији стиха у пјесништву, о његовој бити, о његову односу према значењу, не може једноставно полазити од тих описа; не може се једноставно извести из онога што нам објективна анализа стиха умије рећи. У терминима пјесничке функције стиха, у ствари, морали би се утврђивати садржај и оријентација и објективне метричке анализе. И ако је, као што вјерујем да јест, теорија стиха оријентирана на значење једна од важних потреба модерне науке о књижевности, и ако је, као што вјерујем да јест, оријентација на значење најпреча унутрашња

потреба наше посебне области проучавања, биће неопходно да се постојећи поступци описа стиха преиспитају са становишта дистинкција које сам управо назначио.

НАПОМЕНЕ

Изворно је овај текст написан на енглеском, и под насловом „*The Metametrical function of Verse Forms*“ прочитан на другој версолошкој конференцији у Брну, у другој половини октобра 1966. на конференцији – којој је главни организатор био незаборавни Ђиржи Леви, један од најнадаренијих истраживача стиха у нашем времену (види: „*In Memoriam: Jiří Levý, 1926-1967*“, *Umjetnost riječi* X, 1967, 1, 81-83) – главне су теме биле семантика стиха и математичка анализа стиха. Изворни облик текста објављен је у зборнику радова с конференције, *Théorie vers-še II / Theory of Verse II – Теоря стиха, II Brno 1968, 15-22*, а на српско-хрватски текст је преведен за ову књигу. – Излагање у Брну жељело је да сажме основно теоријско искуство моје дисертације „Проблем сонета у старијој хрватској књижевности“, при том, неке су формулације из текста дисертације понешто прецизиране и допуњене (нова је, колико експлицитно изречена, и идеја о три равни анализе, у напомени), а наглашеније је нарочито изречено опредјељење за једну врсту проучавања семантике стиха, ону која је данас толико проширена на свим странама да може изненадити ако се каже да је још прије двадесетак година у науци о стиху најчешће била схваћена као забуна или криво-вјерје. – По универзалном правилу да се нове ријечи шире лакше од нових идеја понашало се, наравно, и моје метаметричко, али у већини употреба те ријечи на које сам наишао, и у нашој и у страно литератури, изненађује ме данас највише што јој се основни смисао обично углавном добро чувао (и мијењао највише тако што се било ширио било сужавао, остајући ипак, у оба случаја, најчешће у кругу онога низа сродних појава које зовем поетичким ефектима стиховних облика). Нисам сигуран, додуше, да се појмом метаметричког најсретније окористио критичар (И. Мандић) у суровој ојени једне збирке сонета (1973), па се ро свој прилици ријеч, опака, овај пут праведно изложила гњеву аутора збирке (В. Парун, 1976) док тумачи пјесникову слободу избора: „Кад му тако пришапне његова муза, а не кад му то нареди жандарска мамуза метаметричког каћиперног рококоидног кокодакала кикирики-критичарског“. Али се у изворном значењу – употребљена, наравно, са иронијом али, рекло би се, тачно – ријеч може наћи и у једној пјесми (Т. Мароевића):

*Али, каква штета,
Ино испало је. Мора да је мета-
-метрички то проблем. Не баи проблем метра
колико ли, можда, менталне матрице...*

- Остављајући по страни употребе у којима је идеја метаметричког послужила критичару само као потицај да самостално размишља о неком аспекту семантике стиха (тако нпр. Поступа Р. П. Ного, у надахнутом тумачењу поезије С. Куленовића – Обиле и расап материје, Сарајево 1978 – говорећи о метаметричкој означености сонета више у смислу инхерентних могућности сонетне форме и њених захтева), главне су се промјене у коришћењу појма метаметричке функције стиха изразиле било као извјесно ширење било као извјесно сужавање његова изворног значења. Зашто бих и једно и друго радије избјегао, објаснио сам прије десетак година (види у тексту „Стих А. Б. Шимића и питање о компаративној типологији слободног стиха“, у овој књизи), али бих сада желио додати да за обје те промјене данас боље разумјем разлоге. Ширење значења – тако да се уз метаметрички аспект стиха укључе под тим називом и други сродни ефекти, нарочито оно што бих звао асоцијацијама на облик и метричким цитатом – догодило се првенствено у опћим приказима стиха, уџбеницима и приручницима. На примјер, F. Schlawe, Neudeutsche Metrik, Stuttgart 1972, у познатој Мецлеровој серији приручника, узима „Das Metametrische“ као један од основних појмова теорије стиха (у низу: подизање – спуштање, стопа, стих строфа. Или, E. Szepes – I. Szerdahely, Verstan, Budapest 1981, енциклопедијски замишљен приказ подручја версификације, прихваћа „метаметричку функцију“ као опћи назив за евокативну функцију стиховног ритма, у набрајању функција стиховног облика (функција ритма у организацији рада, мнемотехничка функција, естетска итд.). У оба ова и другим таквим случајевима термин је, укратко, добро дошао да означи читаву ону врсту проучавања семантике стиха која је у науци о стиху до јуче била занемарена, а у наше вријеме доживљава обнову, па је при том изгубио нешто од свога специфичног значења. На другој страни, значење се термину сузило, па који пут заправо понешто и модифицирало (упутило према појавама које су по свом карактеру негдје на граници метаметричке означености и метричког цитата), у више посебних проучавања у области семантике стиха. Можда је на то дјеловала и околност да сам у овом тексту појам метаметричког представио примјерима екстремним и атипичним, што је могло створити утисак да је и појава сама у свијету стиховних облика нетипична и ри-

жетка (а то нипошто није случај). А можда су и други истраживачи – подједнако свјесни као и ја опасности брзог и произвољног закључивања о семантичкој означености стиховних облика – једноставно у проучавању радије бирали грађу на којој се закључивање и доказивање закључка могло провести сигурније и строже. Карактеристично је, свакако, да је при том предмет проучавања често бивао управо драмски стих: у драми су опозиције у употреби различитих стиховних облика израженије и јасније, а уз то тумач значења стиховних облика, којему је основна подлога у тумачењу – пјесничка традиција – и сама резултат тумачења, добива важан ослонац и важно средство самопровјере у контексту драме као цјелине. О драмском стиху – у пјесничкој драми Wasela Виспјањског – пише M. R. Mayenowa, „Z zagadnień semantyki form wierszowych“, *Metryka słowiańska*, Wrocław imd. 1971, 285-292, када употребљивост појма метаметричке функције стиха жели огледати на примјеру из пољске књижевности. Драмским се стихом у више својих семантички оријентираних студија, које су посљедњих година биле објављиване претежно у серији Дани хварског казалишта а посвећене су појединим раздобљима у повијести хрватске драме, бави и П. Павличић; и у његовој значајно монографији *Sesta rima u hrvatskoj književnosti*, Rad JAZU, кнј. 380, 77-226, Zagreb 1978, метаметрички се аспект види најизраженијим управо у мелодрами (колико не у строгим жанрима старијег времена који, у смислу оvdје релевантном, представљају сличан случај). – Можда није сувишно споменути да се у расправи о стиху израз метаметар користио и у значењу посве различитом од онога које се оvdје подразумева када се говори о метаметричком. Употребио га је, бар у једној прилици познати мађарски теоретичар стиха Ласло Галди, да би описао онај апстрактни („музички“) међународни оквир – својеврсни заједнички именитељ – који стоји изнад конкретних метара какви постоје у појединим језицима а међусобно се доживљавају као еквивалентни (нпр. хексаметар квантитативни и тонски). Галди се ту бавио у основи истом оном појавом о којој је код нас писао И. Сламниг, говорећи о „конвертибилности версификација“ (Hrvatska versifikacija, Zagreb 1981, 13-14).

О ТЕРМИНОЛОШКИМ НАЗИВИМА РИМЕ

Да би се схватила проблематика терминологије риме, било би потребно да се састави *Појмовник риме* (речник појмова риме)¹. Мада у свету постоје многе студије, уџбеници, прегледи, приручници који су делимично или у потпуности посвећени проучавању риме – њена класификација је уопште узев још спорна, а и терминологија унеколико различита². Да бисмо све ово делимично показали и доказали, послужићемо се само неком терминологијом употребљаваном у енглеској, руској и српској теорији стиха, коју ће пратити примери риме из енглеске, руске, и српске поезије.

Због сложености проблема, његове разноврсности, а и ограниченог простора, нисмо се бавили свим постојећим терминолошким одредницама риме. Определили смо се за терминологију везану за њене две основне поделе: поделу према **роду (квантитету)** и поделу према **квалитету**.

Али, пре него што пређемо на наше тумачење квантитета и квалитета риме, потребно је да разјаснимо једно важно питање које је погрешно постављено у теорији стиха. Наиме, од језика у којима у којима делује колизија између графије, фонетике и фонологије, где се појмови: графема, глас и фонема не подударају, као у енглеском, руском, и многим другим језицима, одступа српски језик, где се пише како се говори, а чита како је написа-

¹ Саставили смо за српску поезију *Појмовник риме* у којем се налази око 325 одредница од којих су 83 наше, и обележене су звездицом (Чаркић 2001).

² Након дугогодишњег бављења стихом и римом уобличио смо сопствену теорију риме која полази од *квантитативних, квалитативних и дистрибутивних* односа унутар језичког градива римованих јединица (в. Чаркић 1995).

но. У претходно поменутих језицима наилазимо на одреднице риме: *рима за очи, рима за уши*. Под појмом *рима за очи* подразумева се таква рима која има истоветну графичку слику у обе римоване речи (*l-ove – m-ove, в-ечно – кон-ечно*,) (Shiplej 1962: 347), док је њихов звучни корелат различит (*l-øw : m-u:v, в-ечна – кањ-ешна*). Под појмом *рима за уши* подразумева се рима која има различите графичке слике (*g-uy – d-ie, сил-ача – гор-яча*) у две римоване речи, али је њихов звучни корелат истоветан (*g-ai : d-ai, сил-ача : горј-ача*). Имајући у виду да се ради о тексту, дакле вербалној уметности, а не визуелној уметности (нпр. сликарству) – сматрамо: *Прво*, да је текст, пре свега, написан за читање, а не за гледање. *Друго*, да рима спада у звучне, а не у визуелне елементе поезије, стиха. *Треће*, да када читамо поезију у себи, долази до реализације звучних компонената говора, што значи да се написани текст не може разумети само гледањем, него тек онда када се укључи и његова звучна компонента. Текст се не може разумети пре његове артикулације, односно стварања *акустичког отиска* (не слике) преко којег се осмишљава његов вербални садржај. *Четврто*, рима не припада искључиво плану израза, она је део и плана садржаја поетског текста, јер речи које се римују носе и одређени семантички садржај. Имајући ово у виду, убеђени смо да је термин *рима за очи* непотребан, јер таква рима, по нашем мишљењу, не постоји.

Род, квантитет, риме најчешће се одређује према броју римованих слогова на: *једносложну (или мушку)*, *двосложну (или женску)*, *тросложну (или дактилску)* и *четворосложну (или хипердактилску)* риму (Barnet, Berman, Burto 1964: 154), (Shiplej 1962: 346), (Abrams 1988: 163); (Жирмунский 1975: 255), (Квятковский 1966: 248), (Гончаров 1973: 139–140); (Димитријевића. 1969: 255–256), (Солар 1980: 94). Може се поставити питање: зашто се једносложна рима поистовећује са мушким родом, а двосложна са женским родом? Разлика између мушког и женског рода пре је у квалитету, а не у квантитету. Мешање мушког и женског рода са терминима дактилски и хипердактилски нема никаквог смисла ни логике. Задржимо се сада на квантитету риме мереном слоговима. Лако се запажа да називи риме: једно-

сложна, двосложна, тросложна или четворосложна у принципу нису прецизни, јер се ретко када дешава да се у целости римују: један, два, три или четири слога итд. Ради илустрације погледаћемо како функционише поступак римовања код тзв. тросложне риме.

(1) As for ourselves there is left **remaining**
Our honour at least,
And a reasonable chance of **retaining**
Our faculties to the last
(AWC, 25).

(2) Улыбнулись сонные **березки**,
Растрептали шелковые косы.
Шелестят зеленые **сережки**,
И горят серебряные росы
(ЕСС, 58).

(3) Остала нам још прашина на **хартији**
К'о једина успомена на **цинове**;
Сад сву славу пронађосмо у **партији**,
Пир поруге дохватио све **синове**.
Остала нам још прашина на **хартији**
(ПВП, 196).

У примеру (1) узетом из енглеске поезије римоване су две тросложнице (re-main-ing – re-tain-ing /ri-'mein-iN – ri-'tein-iN/) у којима се изван римованог сагласја (re-aining : re-aining / ri-einiN : ri-einiN/) налазе две медијалне консонантске фонеме (-m- : -t- /-m- : -t-/). У примеру (2) из руске поезије римују се, такође, две тросложне речи (бе-рѣз-ки – се-рѣж-ки /би-рос-ки – си-рош-ки/), где су изван римованих сагласја (-ерѣ-ки : -ерѣ-ки /-иро-ки : -иро-ки/) остале по две консонантске фонеме (б-з- : с-ж- /б-с- : с-ш-/). У примеру (3) из српске поезије римује се пет тросложница: у виду двојне (ци-но-ве – си-но-ве /ци-но-ве – си-но-ве/) и тројне риме (хар-ти-ји – пар-ти-ји – хар-ти-ји /хар-ти-ји – пар-

ти-ји – **хар-ти-ји**/), у којима су изван римованог фонолошког материјала (-инове : -инове /-инове : -инове/, -артији : -артији : -артији / -**артији** : -**артији** : -**артији**/) остале само иницијалне консонантске фонеме (ц- : с- /**ц**- : **с**-/, х- : п- : х- /**х**- : **п**- : **х**-/).

У сва три досадашња облика риме, где су се римовале: једносложнице, двосложнице и тросложнице – као што смо видели, није се радило о једносложној, двосложној и тросложној рими. У сваком од наведених примера римовани фонолошки материјал није био истоветан са фонолошком структуром слогова, односно речи. Наиме, увек се јављао мањак у фонолошком римованом материјалу, односно вишак у фонолошком материјалу римованих речи.

Имајући ово у виду, као и оне случајеве у којима може доћи до вишка римованог материјала у односу на римоване слоге – предлажемо да се, ради прецизности и тачности, квантитет риме мери *римованим фонемама*, а не као досада слоговима. Из овога проистиче и потпуно нова терминологија риме, где се према *броју подударних фонема* у римованим речима могу употребљавати следећи квантитативни модели риме: *једнофонемска*, *двофонемска*, *трофонемска*, *четворофонемска*, *петофонемска*, *шестофонемска рима*, итд. Да бисмо показали како ова наша термилошка идеја функционише, анализираћемо по један пример из трију националних поезија за прва три предложена квантитативна модела риме.

Једнофонемска рима остварује се понављањем или једне вокалске или једне консонантске фонеме. Много су чешћи примери у којима рима настаје римовањем вокалске фонеме. Ова рима се ретко када појављује у речима које имају више од једног слога.

(1) Christ, as I die. I own it is for thee,
love, human nature, origin and shame.
The same light in the shrine and brothel see,
wherever human passion lights its flame
(RKC, 12).

(2) Не он, не он, не шепот **гор**.
Не он, не топ подков,
Но только то, но только **то**,
Что – стянута платком
(ПБС, 151).

(3) Можда никад више! – Збогом. – Снег још пада,
Све трагове брише, завејава све,
И под тешким белим покровом, без јада,
Ко огроман лабуд, сва природа мре
(РМП, 45).

У примеру (1) из енглеске поезије у две једносложнице (thee – see /**Δi** : – **si**/) делује једнофонемска вокалска рима (-ee : -ee /-i : -i/), где су консонантске фонеме (th- : s- /**Δ**- : s-/) остале неримоване. У примеру (2) из руске поезије у две једносложне речи (гор – то /**гор** – **то**/) налазимо на једнофонемску вокалску риму (-о : -о /-o- : -o/), при чему су консонантске фонеме (г-р : т- /**г-р** : **т**/) остале изван риме. У примеру (3) из српске поезије, такође, у две једносложне речи (све – мре /**све** – **мре**/) срећемо једнофонемску вокалску риму (-е : -е /-e : -e/), где су иницијалне консонантске фонеме (св- : мр- /**св**- : **мр**-/) избегле римовање.

Двофонемска рима остварује се подударањем двеју вокалских фонема, двеју консонантских фонема, или једне вокалске и једне консонантске фонеме. Најбројнији су примери комбиновани од једне вокалске и једне консонантске фонеме, затим од две вокалске фонеме, и на крају од две консонантске фонеме. Ова рима се најчешће остварује у оквиру једносложних речи.

(1) When you are old grey and full **sleep**,
And nodding by the fire, take down this **book**,
And slowly read, and dream of the soft **look**
Your eyes had once, and of their shadows **deep**;
(YWC, 46).

2) Не время выкликать теней:
И так уж этот мрачен **час**.
Усопших образ тем страшней,
Чем в жизни был милей для нас
(ТФС, 99).

(3) (...)
Разноси вrellим зраком зоре **сјај**,
Разноси мирис, успомена **дах**.
И блешти младост и живота **бај**;
А ветар с пута дигне трошни **прах**,
(...) (ПСП, 91).

У примеру (1) из енглеске поезије римоване су четири једносложне речи (sleep – deep /**sl**i:p – **di**:p/, book – look /**b**uk – **l**uk/) у којима се подударају по две фонеме: вокалска и консонантска (-eep : -eep /-i:p : -i:p/, -ook : -ook /-uk : -uk/), док су се иницијалне консонантске фонеме (sl- : d- /**sl**- : **d**-, b- : l- /**b**- : **l**-) нашле изван рима. У примеру (2) из руске поезије римоване су две једносложнице (час – нас /**h**ac – **н**ac/) у којима се подударају две фонеме: једна вокалска и једна консонантска (-ac : -ac /-ac : -ac), при чему су иницијалне консонантске фонеме (ч- : н- /**h**- : **н**-) остале изван римовања. У примеру (3) из српске поезије рима се нашла у четири једносложне речи (сјај – бај, /**сјај** – **бај**/ дах – прах /**дах** – **прах**/) у којима је процес римовања захватио две задње фонеме (-ај : -ај /-aј : -aј/, -ах : -ах /-ax : -ax/), док су иницијалне консонантске фонеме (сј- : б- /**сј**- : **б**-, д- : пр- /**д**- : **пр**-) остале изван рима.

Трофонемска рима остварује се подударањем трију фонема: најчешће су у питању комбинације вокалских и консонантских фонема, а веома ретко могу бити само вокалске, а још ређе само консонантске фонеме. Ова рима се најчешће реализује у оквиру једносложних лексичких јединица.

(1) (...)

Modified theories on the types of **dross**

Altered desire and history of **dress**.

You in the town now call the exile fool

That writes home once a year as last leaves fall,

(...) (AWC, 33).

(2) Я говорить хотел – и вд**руг**,

Нежданным шорохом пугая,

К твоим ногам, на ясный **круг**,

Спорхнула птичка полевая

(ФАЛ, 105).

(3) Ко старе новине поцепаше **свет**

и лета промичу пролећа се смеше испод **снега**

ал снег је крвав и на смрт мирише сваки **цвет**

узалуд шапћемо све нежне речи: мржња је између брега и брега

(МДБ, 89).

У примеру (1) из енглеске поезије римоване су две једно-сложнице (**dross** : **dress** /**dr**□**s** – **dres**/) у којима су подударне три консонантске фонеме (**dr-ss** : **dr-ss** /**dr-s** : **dr-s**/), уз неподударне две медијалне вокалске фонеме (-о- : -е- /-□- : -е-/), које су остале изван домаћаја риме. У примеру (2) из руске поезије римоване су, такође, две једносложнице (вдруг – круг /**вдрук** – **круг**/), где су подударне две консонантске и једна вокалска фонема (-руг : -руг /-**рук** : -**рук**/), при чему су иницијалне консонантске фонеме (вд- : к- /**вд-** : **к-**/) остале неримоване. У примеру (3) из српске поезије римују се две једносложнице (свет – цвет /**свет** – **цвет**/) у којима су подударне две консонантске и једна вокалска фонема (-вет : -вет /-**вет** : -**вет**/), с тим да је по једна иницијална консонантска фонема (с- : ц- /**с-** : **ц-**/) остала изван риме; и две двосложнице (снега – брега /**снега** – **брега**/) где се понављају две вокалске и једна консонантска фонема (-ега : -ега /-**ега** : -**ега**/), док су по две иницијалне консонантске фонеме остале изван риме (сн- : бр- /**сн-** : **бр-**/).

Када је у питању *квалитет* уобичајено је да се рима означава као *права (правилна), савршена, чиста, богата, истинита, потпуна, тачна, неправа (неправилна), несавршена, нечиста, приближна, бедна* (Shiplej 1962: 346–347); (Исп. Abrams 1988; Cuddon 1982); (Жирмунский 1975: 306–309); (Солар 1980: 94), (Чаркић 2009: 289–303) Сваком се од наведених израза може с разлогом приговорити: они нису термини, исказују одређену непрецизност и не одражавају све квалитативне нијансе риме. Квалитет риме, пре свега, зависи од начина дистрибуције еквивалентних фонема (гласова) и њиховог међусобног односа у двома и више римованих речи. Али, квалитет риме зависи и од сугласника и вокала који се у виду додатних гласова налазе смештени изван римованих гнезда улево према почецима римованих речи. Узимајући у обзир ове елементе, квалитет риме се испољава у виду четири основа модела: *изоморфна, метатезна, епентетска и метатезно-епентетска рима*.

Изоморфна рима. Све примере ове риме карактерише заједничка особеност: еквивалентне фонеме (гласови) реализују се у истоветном низу и стоје у непосредном контакту, при чему су римовано гнездо и римовано сагласје у потпуној корелацији – међусобно се поклапају. Међу четири поменута модела изоморфни је најзаступљенији. Изоморфна рима се испољава у више различитих облика.

(1) Pipit sate upright in her chair
Some distance from where I was **sitting**
Views of Oxford Colleges
Lay on the table, with the **knitting**
(ЕТС, 46).

(2) Начинается **земля**,
как известно, от **Кремля**.
За морем, За сушею –
коммунистов **слушают**.
Те, кто **работают**,
слушают с охотою.

А буржуям этот **голос**
подымает дыбом **волос**
(МВИ, 437).

(3) (...)
У немаштини крилати **куршуме**
Опевавају ватре бивше **шуме**.
Простори немају осим твога **духа**
Никог ко лети, а може без **ваздуха**
(...) (БММ, 31).

У примеру (1) из енглеске поезије римовањем двеју двосложница (sitting – knitting /'sitiN – 'nitiN/) остварена је изоморфна рима (-itting : -itting /-itiN : -itiN/), где су иницијалне консонантске фонеме (s- : kn- /s- : n-/) остале изван римованих сагласја. У примеру (2) из руске поезије у три римована пара (земля – Кремля /зимља – Кремља/, слушают – работают /слушајут – рабѳтајут/, голос – волос /голас – волас/) појављује се изоморфна рима (-емля : -емля /-имља : -имља/, -ають : -ають /-ајут : -ајут/, -олас : -олас /-олас : -олас/), при чему су у два римована пара иницијалне консонантске фонеме (з- : кр- /з- : кр-, г- : в- /г- : в-/) остале изван риме, док је у трећем пару изван риме остало више од једног слога, односно више од два слога (слуш- : работ- /слуш- : работ-/) изван риме. У примеру (3) из српске поезије комбинацијом разносложница: двосложница и тросложница у два римована пара (куршуме – шуме /куршуме – шуме/, духа – ваздуха /духа – ваздуха/) делује изоморфна рима (-шуме : шуме /-шуме : шуме/, духа : -духа /духа : -духа/), где по једна римема учествује целокупним својим фонолошким потенцијалом, а код друге римеме јавља се вишак од једног слога (кур- : ѳ /кур- : ѳ/, ѳ : ваз- /ѳ : воз-/).

Метатезна рима. Све примере ове риме карактерише заједничка особеност: еквивалентне фонеме (гласови) не реализују се у истоветном низу, али се задржава њихов непосредни контакт, тако да су римовано гнездо и римовано сагласје међусобно позиционо подударају. Зависно од места, квантитета и односа

међу римованим фонемским материјалом, постоји више облика метатезне риме који се међусобно визуелно и звуковно разликују.

(1) (...)
Downward too flows many a tress
With a glossy waviness
Full, and round like globes that **rise**
From the censer to the **skies**
(KJP, 18).

(2) А в окне на сени скатые,
От пугливой шумоты,
Из углов щенки кудлатые
Заползают в **хомуты**:
(ЕСС, 64).

(3) У пукотини – скрито семе,
у семенци – сажето време.
Жудња две бубе на покровцу.
Крај неке живице, ил испод бора,
преостаће још само чворац
као узорак новом творцу
(РСлП, 244).

У примеру (1) из енглеске поезије, гледано визуелно, у две речи **rise** и **skies** у задње три графеме остварују се метатезна рима (-ise : -ies). Међутим, када се укључи аудитивни моменат (rise – skies /raiz – skaiz/), метатеза рима потпуно ишчезава, пошто се уместо ње појављује изоморфна рима (-aiz : -aiz). У примеру (2) из руске поезије две речи (шумоты – хомуты /шуматы – хамуты/) римоване у виду метатезе (-умоты : -омуты /-уматы : -амуты/), јер се рима остварује променом места прва два вокала (-умо- : -ому- /-ума- : -аму-/), док се у задњем слогу задржава изоморфни однос (-ты : -ты /-ты : -ты/) подударних фонема. У примеру (3) из српске поезије у две римеме (покровцу – творцу

/покровцу – творцу/) успостављен је метатезни однос поновљених фонема (-ровцу : -ворцу /-ровцу : -ворцу/), где је у другом слогу од краја настала промена места консонантских фонема (-вор- : -ров- /-вор- : -ров-/), док је задњи слог задржао изоморфни однос (-цу : -цу /-цу : -цу/) поновљених фонема.

Епентетска рима. Све примере ове риме карактерише заједничка особеност: еквивалентне фонеме (гласови) реализују се у истоветном низу али нису у непосредном контакту, тако да су римовано гнездо и римовано сагласје у извесној диспозицији. Зависно од места, броја и односа „уметнутих“ нееквивалентних фонема у сроковним низовима, постоји више облика епентетске риме који се међусобно визуелно и звуковно разликују.

(1) The pursued and the pursuer
To the salt sea foam
Through the rocks and woods obscure
Wound with murmur and with motion
To the threshold of their home
In the Dorian Ocean
(SHS, 131).

(2) Кто, скажите, мне **сознaньe**
Виноградом замутит,
Если явь. Петра **создaньe**,
Медный всадник и гранит?
(МОС, 55).

(3) И одједном чудно се нешто догодило,
као реч чаробна нека да се рекла:
оживела је на зиду слика
и река широко потекла
и кишом у њу **поувирали**
листови **поумирали**
(МДП, 78).

У примеру (1) из енглеске поезије у две римоване речи (pursuer – obscure /p↔'sju:↔ – ↔b'skju↔/) налази се епентетска рима (-suer : -s-ure /-↔sju:↔ : ↔-s-ju↔/), јер су се у другој римеми усред римованог сагласја нашле две неподударне консонантске фонеме (-b-c- /-b-k-/), чиме је изгубљен непосредни контакт подударних фонема. У примеру (2) из руске поезије у две римоване јединице (сознање – создање /сознање – саздање/) остварена је епентетска рима (соз-ање : соз-ање /саз-ање – саз-ање/), јер су се две неподударне консонантске фонеме (-н- : -д- /-н- : -д-/) нашле усред римованих сагласја, чиме је изгубљен непосредни контакт поновљених фонема. У примеру (3) из српске у две петосложнице (поувирали – поумирали / поувирали – поумирали/) нашла се епентетска рима (поу-ирали – поу-ирали / поу-ирали – поу-ирали/), пошто је усред римованих речи дошла по једна неподударна консонантска фонема (-в- : -м- /-в- : -м-/), чиме је изгубљен непосредни контакт римованог фонолошког материјала.

Метатезно-епентетска рима. Све примере ове риме карактерише заједничка особеност: еквивалентне фонеме (гласови) не реализују се у истоветном низу и не задржавају непосредни контакт, тако да се римовано гнездо и римовано сагласје налазе у извесној диспозицији. Зависно од места, квантитета и односа међу римованим фонемским материјалом, постоји више облика метатезно-епентетске риме, који се међусобно визуелно и звуковно разликују.

(1) (...)
 To 'cide this title is **impaneled**
 A quest of thoughts, all tenants to the heart;
 And by their verdict is **determined**
 The clear eye's moiety and the dear heart's part:
 (...) (SHWS, 25).

(2) (...)
 Я жить хочу, хоть здесь и счастья нет,
 И нечем сердцу **веселиться**,

Но всё вперед влечет какой-то свет,
И будто им могу **светиться!**
(БАС, 59).

(3) О, граде, где сам живео
По сутеренима, на **балконима**,
Смејао се, плакао, сивео
Под твојим небом, **плафонима**
(РСТП, 236).

У примеру (1) из енглеске поезије у две римоване речи (impaneled – determined /**imp**ænəld – **di't**↔:mind/) успостављен је метатезно-епентетски однос (im-ne-ed : -e-mined /**im-v**↔--δ : -↔:mind/) поновљених фонема, док је шест неподударних фонема несистематично размештено (-pa-l- : det-r- /-pæ-l : **di't**-/) по фонолошкој структури римема. У примеру (2) из руске поезије у две лексичке јединице (веселиться – светиться /**виси**льи́цца – **сви**ти́цца/) настао је метатезно-епентетски однос (вес-иться : све-иться /**вис-и**цца : **сви-и**цца/) подударних фонема, јер је на иницијалним позицијама остварена метатеза (вес- : све- /вис- : сви-/), на медијалним позицијама епентеза уметањем неподударних фонема (-ел- : -т- /-и^л- : -т-/), а на финалним позицијама изоморфизам (-иться : -иться /-и^цца : -и^цца/). У примеру (3) из српске поезије у две четворосложнице (балконима – плафонима /**балконима** – **плафонима**/) појавила се метатезно-епентетска рима (-ал-онима : -ла-онима /-**ал-онима** – -**ла-онима**/), пошто је, као у примеру (2), на иницијалној позицији остварена метатеза (-ла- : -ал- /-**ла-** : -**ал-**/), на медијалној епентеза (-к- : -ф- /-**к-** : -**ф-**/), а на финалној изоморфизам (-онима : -онима /-**онима** : -**онима**/).

И после свега изложеног, сматрамо да је анализа трију националних поезија: енглеске, руске и српске показала: прво, да нема никаквог смисла употребљавати назив *рима за очи*, јер таква рима и не постоји; друго, да када је у питању *квантитет риме* да постојећи термини нису примерени стварном квантитету

риме и да их треба заменити терминима које смо предложили; треће, да када је у питању *квалитет риме* да употребљавани термини у највећем броју случајева и нису термини, а и не одражавају стварна квалитативна стања риме, па да и њих треба заменити предложеним терминима.

Скраћенице и извори:

- БММ: **Бећковић М.:** *Метак луталица*, Београд, 2003.
ВАР: **Алек Вукадиновић,** *Ружа језика*, Београд, 1992.
ЛВБ: **Велимир Лукић,** *Будне сенке таме*, Београд, 1994.
МДБ: **Матић Д.:** *Битка око зида*, Нови Сад–Београд, 1971.
МДП: **Максимовић Д.:** *Песме*, Нови Сад–Београд, 1969.
ПСП: **Пандуровић С.:** *Песме*, Нови Сад–Београд, 1969.
ПВП: **Петковић В. Dis:** *Песме*, Нови Сад–Београд, 1970.
РМП: **Ракић М.:** *Песме*, Нови Сад–Београд, 1970.
РСлП: **Ракитић С.:** *Песме*, Београд, 2002.
РСтП: **Раичковић С.:** *Песме*, Нови Сад–Београд, 1972
БАС: **Блок А.:** *Собрание сочинени в шести томах*, (Том 1), Москва, 1971.
ЕСС: **Есенин С.:** *Стихотворения и поэмы*, Ленинград, 1956.
МВИ: **Маяковский В.:** *Избранные произведения*, Москва, 1960.
МОС: **Мандельштам О.:** *Стихотворения*, Москва 2006.
ПБС: **Пастернак Б.:** *Стихотворения и поэмы*, Ленинград, 1977.

ТФС: **Тютчев Ф.:** *Стихотворения*, Москва, 1976.
ФАЛ: **Фет А.А.:** *Лирика*, Минск, 1978.
АВС: **Auden W. H.:** *Collected Shorted Poems 1927–1957*, London – Boston, 1966.
ЕТС: **Eliot T. S.:** *Collected Poems*, London, 1963.
КЈР: **Keats J.:** *Poetical Works*, London, 1956.
РКС: **Raine K.:** *The Collected Poems*, London, 1956.
УУС: **Yeats W. B.:** *The Collected Poems*, London, 1952.
ШУС: **Shakespeare W.:** *The Sonnets*, New York, 1976.
ШС: **Shelley:** *Selected Poems and Prose*, London, 1964.

Цитирана литература:

- Бахтин 1975: **Бахтин М. М.** *Вопросы литературы и эстетики.* – Москва.

- Бенсе 1978: **Бенсе М.** *Естетика*. – Ријека.
- Борев 1981: **Борев Ю.** *Эстетика*. – Москва.
- Буркханов 1995: **Буркханов И.** *Учебный словарь системы понятий лингвистической семантики*. – Rzeszów.
- Выгодский 1965: **Вигодски Л. С.** *Психология искусства*. – Москва.
- Винарская 1989: **Винарская Н. А.** *Выразительные средства текста (на материале русской поэзии)*. – Москва.
- Виноградов 1963: **Виноградов, В.** *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*. – Москва.
- Волков 1976: **Волков А. А.** *История русской литературы*. – Москва.
- Вулетих 1976: **Вулетих Б.** *Фонетика књижевности*. – Загреб.
- Гальперин 1981: **Гальперин И. Р.** *Текст как объект лингвистического исследования*. – Москва.
- Гаспаров 1979: **Гаспаров Л. М.** *Рифма Блока*, вып. 456. – Тарту.
- Гаспаров 1989: **Гаспаров Л. М.** *Очерки истории европейского стиха*. – Москва.
- Гончаренко 1988: **Гончаренко С. Ф.** *Стилистический анализ испанского стихотворного текста*. – Москва.
- Гончаров 1973: **Гончаров Б. П.**, *Звуковая организация стиха и проблемы рифмы*. – Москва.
- Димитријевић 1969: **Димитријевић Р.**, *Теорија књижевности са примерима (композиција, језик и стил, версификација)*. – Београд.
- Жирмунский 1975: **Жирмунский В. М.**, *Теория стиха*. – Ленинград.
- Якобсон 1966: **Якобсон, Р.** *Лингвистика и поэтика*. – Београд.
- Караулов 1987: **Караулов Я. Н.** *Русский язык и языковая личность*. – Москва.
- Квашчев 1976: **Квашчев Р.** *Психологија стваралаштва*. – Београд.
- Квятковский 1966: **Квятковский А.**, *Поэтический словарь*. – Москва.
- Кожина 1992: **Кожина М. Н.** *Интерпретация текста в функционально-стилевом аспекте*. – У: *Stylistyka I*. – Opole.
- Кроче 1934: **Кроче, Б.** *Естетика као наука о изразу и општа лингвистика*. – Београд.
- Ларин 1974: **Ларин Б. А.** *Эстетика слова и язык писателя*. – Ленинград.
- Лешић 1979: **Лешић, З.** *Језик и књижевно дјело*. – Сарајево.
- Мукаржовски 1986: **Мукаржовски, Ј.** *Структура песничког језика*. – Београд.
- Новиков 1983: **Новиков А. И.** *Семантика текста и ее формализация*. – Москва.
- Петковић 1990: **Петковић Н.** *Огледи из српске поезике*. – Београд.

- Петковић 1995: **Петковић, Н.** *Елементи књижевне семиотике*. – Београд.
- Солар 1980: **Солар М.**, *Теорија књижевности*. – Загреб.
- Степанов 1985: **Степанов Ю. С.** *В времени пространстве языка*. – У: Семантические проблемы лингвистики, философии, искусства. – Москва.
- Тошовић 1988: **Тошовић Б.** *Функционални стилови*. – Сарајево.
- Чаркић 1995: **Чаркић М. Ж.**, *Фоностилистика стиха*. – Београд.
- Чаркић 2001: **Чаркић М. Ж.** *Појмовник рима* (са примерима из српске поезије). – Београд – Бањалука.
- Чаркић 2009: **Чаркић М. Ж.**, *Акцент и рима у поезији српских модерниста*. – У: „Стил“ 7, 289–303, Београд.
- Abrams 1988: **Abrams М. Н.**, (Editor), *A Glossary of Literary Terms*. – Florida.
- Bally 1951: **Bally, Ch.** *Traite de stylistique française*. – Paris.
- Barnet, Berman, Burto 1964: **Barnet S., Berman M., Burto W.**, *A Dictionary of Literary Terms*. – London.
- Barron 1955: **Barron F.** *The disposition toward originality*. – U: The Journal of Abnormal and Social Psychology, vol. 51.
- Barron 1968: **Barron F.** *Creativity and Personal Freedom*. – New York.
- Bühler 1933: **Bühler, K.** *Die Axiomatik der Sprachwissenschaft*. – Kant-Studien.
- Cuddon 1982: **Cuddon J. A.**, *A Dictionary of Literary Terms*, New York.
- Ghiselin 1963: **Ghiselin B.** *Ultimate criteria for two levels of creativity*. New York.
- Guliford 1957: **Guliford J.** *Creative abilities in the arts*. – Psychological review. – New York.
- Hopkins 1953: **Hopkins G. M.** *The journals and papers*. – London.
- Mac Kinnon 1963: **Mac Kinnon D.** *Identifying and developing creativity*. U: Journal of Secondary Education, vol. 38.
- Nowottny 1965: **Nowottny, W.** *The Language Poets Use*. – London.
- Rogers 1959: **Rogers C.** *Toward theory of creativity*. – New York.
- Shiplej 1962: **Shiplej J. T.**, (Editor), *Dictionary Word Literature*. – New Jersey.
- Simon 1967: **Simon H.** *Understanding creativity*. – New York.
- Taylor 1959: **Taylor J.** *The nature of the creativeproces*. – New York.
- Torrance 1972: **Torrance P.** *Un resumè historique du development des texts de pensée creative de Torrance*. – U: Revue de Psich. Appl., vol. 22.

ЛИТЕРАРНА ГЕНОЛОГИЈА

ПРЕОБРАЖАЈИ РОДОВСКИХ СТРУКТУРА

Толико уобичајена подела свих литерарних остварења на три основна књижевна рода – на лирику, епику и драму – један је од резултата тежњи тек XVIII века да се сва до тада прикупљена знања систематски среде и свака од наука па и поетика дефинишу по захваћеним садржајима. Јер ако пођемо од антике као врела наше културе и нашег облика мишљења, а која је у своју слику света унела и размишљања о уметности и о књижевности, она за овакву тријадну поделу није знала: наиме, размишљајући пре свега о мимезису, о начину подражавања природе, Аристотел је разликовао искључиво између појединих драмских облика и епског казивања а да никаквог помена о неком лирском роду код њега нема,¹ а код Платона налазимо једино летимичан

¹ У свом спису *περί ποιητικῆς* (О песништву) Аристотел на 1. страни каже: „Еп, значи, и трагедија, затим комедија, дитирампа [полудраматска] поезија и највећи део аулектике [уметности свирања на аулосу, дувачком инструменту] и китаристике [свирање на инструменту са струнама], сви они су у целини мимезис [подражавајућа приказивања]. Но међу њима постоји тројака разлика, наиме у погледу средстава, у погледу предмета и у погледу начина приказивања.“ Принцип мимезиса према томе представља основу како уметности (ликовних уметности, музике, плеса, поезије) у њиховом узајамном односу тако и – као „подражавање људи у њиховом делању“ (*mimesis praxis*) – поетских родова (епа, трагедије, комедије, дитирамба), а три назначене разлике – средства, предмета и начина приказивања – стекла су ако не за Аристотела а оно за историју деловање његове поетике далекосежан значај. Средства су, на пример, ритам, стих, звук и стил, а предмет приказивања су у епу и у трагедији људи са више врлина, док у комедији и пародији људи у просеку са више порока. А под начином приказивања мисли се на то да ли песник говори (*genus narrativum*), да ли ликови говоре (*genus dramaticum*) или песник и ликови наизменично говоре (*genus mixtum*). У потонјим тумачењима често се у овом Аристотеловом разликовању видео предступањ тројној подели на родове, што је међутим сувише хипотетично.

наговештај о родовима када говори о функцији дитирамба у по-ређењу са функцијом епа,² па се слободно може рећи да античка поетолошка мисао никада није јасније захватила лирику као по-јам већ је уместо тога расправљала о појединим облицима: о оди, елегији, сатири. Тројна подела на лирику, епику и драму по-чела се оцртавати тек у поетикама позне ренесансе, када се пока-зала потреба да се лирско песништво на народном језику обједи-ни са традиционалном класичном одом у посебан књижевни род, као трећи уз епику и драму.³

У овој подели размишљали су потом многи значајни умови покушавајући да је прилагоде својим погледима на свет и на уметност. Хердер (Herder) је у складу са својим индивидуали-стичким схватањем историје сматрао да није могуће говорити о неким ванвременским мерилима помоћу којих би се схватиле конкретне појаве у уметности и могло судити о њима, зато што је свако дело настало у посебним условима, ни једно није искључив узор другом делу или једноставно његова копија, па се из тог разлога свака нормативно-систематска поетика мора распа-сти у мноштво индивидуалних остварења и историјски условље-них врста песништва за које нема ни заједничких појмова ни оп-штих закона, те отуда родовским нормама припада једино огра-ничено важење, и оне су занимљиве искључиво за историчара. Систематски захваћене, међутим, оне постају празне схеме које управо гуше слободан дух поезије.⁴

² Платон, наиме у *Држави* убраја дитирамб (у старијем значењу ове речи као култску песму која се певала у хору и такођер у колу, а не у новијем, напред по-менутом Аристотеловом значењу по коме је дитирамб већ захваћен као прелазни облик до античке драме) у 'genus narrativum', у облик у коме песник говори, за разлику од епа, који убраја у 'genus mixtum'.

³ Најчувенији и најраспрострањенији приручник поетике у доба ренесансе било је дело *Poetices libri septem*, објављено 1561, неколико година после смрти њего-вог аутора, песника и хуманисте Јулија Цезара Скалижеа (Scaliger, заправо Bor-done della Scala), по коме се разликује поучно песништво (genus narrativum), драмско (genus dramaticum) и епско-лирско (genus mixtum).

⁴ У писму Фридриху Николају (2. јул 1772) Хердер каже: „Онако као што ни две приче испричане на овом свету неће личити једна другој, ни две оде неће бити испеване на исти начин. Свака птица пева својим гласом и на свој начин, па и

Гетеова (Goethe) размишљања пак усмерена су на то да се „природни облици песништва“ („Naturformen der Dichtung“), како их он зове а под којима подразумева управо лирику, епiku и драмтику, повежу са својим историјским облицима, од којих помиње алегорију, баладу, драму, елегију, епиграм и епистолу. Гете уочава да карактеристична обележја појединих природних облика – јасно приповедање у епици, ентузијастичко узбуђење у лирици и лична заокупљеност у драми – могу упоредо постојати у сваком од тих историјских облика, у балади на пример, и он је уверен у то да бисмо стављајући природне облике и историјске облике једне наспрам других могли доћи до лепе представе како појединим врстама песништва тако и о карактеру и укусу појединих народа у процесу њиховог развоја.⁵

Много простора посветио је и Хегел (Hegel) размишљањима о родовима и она су управо интегрални део његове филозофије, те делују као крајње осмишљена сума свих оних многобројних подстицаја које је у том погледу примао почев са Хердером.⁶ Епика је објективна форма песништва усмерена на тоталитет спољашњих појава, лирика насупрот томе она субјективна

сваки песник види свет са свог становишта, из свог угла, на начин на који он осећа и томе по правилу остаје веран, те отуда и посебних начина певања, обрада Пиндарових, Хорацијевих, Петраркиних (Petrarca). Сваки од тих начина певања и свака од тих обрада може бити лепа, али ни једна није лепота по себи. Не остоји, значи, неки општи узор за оду, а још мање неки закон из каквог би је материјала требало градити“. (W. Dobbek, *Herders Briefe*, 1959. s. 213). Ипак, упркос оваквом одбијању да се књижевност систематизује с погледом на родове, као филозоф он изнад историјских облика песништва осећа елементарне могућности изражавања људске душе, те са тог становишта запажа „лирске“, „епске и „драмске“ моменте. Управо на овакве филозофске основне појмове вратиће се Емил Штрајер.

⁵ J. W. Goethe, *Noten und Abhandlungen zum West-Östlichen Divan*, GW (Hamburger Ausgabe), II, s. 187.

⁶ V. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835-38. онако као што ни појам лепог као „чулно докучивање идеје“ не узима из емпирије, из упоредног посматрања мноштва свих лепих предмета већ из филозофске рефлексije, тако и када је реч о родовима каже: „До општег појма о стварима уопште нисмо стигли полазећи од појединих појава већ управо обратно, из појма настојали смо да развијемо реалност“ (III, с. 238)

форма којој је предмет у унутрашњем свету онога који посматра и који осећа, а драма повезује обе форме, како објективну тако и субјективну, „у нов таталитет, у коме видимо исто толико објективан развој колико и настанак тог развоја из унутрашњег света јединке“.⁷ Отуда је драмско дело као синтеза уједно и виши, значајнији род, зато што кроз развој радње повезује објективно догађање са човековим субјективним намерама. Онако као што естетика као целовитост предочава идеју лепоте уједно и у њеном развоју кроз поједине ступњеве њене реализације у појединим уметностима, од којих је песништво она највиша, и поједини родови песништва представљају одређене фазе развоја, од најранијег облика епа до најкаснијег и у естетском погледу најзрелијег облика, до драме. Систематски појмови родова јесу на тај начин у исто време и органон, духовно оруђе историје. А трагичан јунак по правилу остварује синтезу епског и лирског, и то на тај начин што донекле доприноси историјском процесу, поведе га за корак-два, но потом страда, као јединка, управо у сукобу да тим процесом.

Посве ново усмерење проблематици родова дао је Вилхелм Дилтај (Dilthey). Како је Гетеова представа о индивидуалитету уједно учврстила замисао да је лирика манифестација индивидуалног субјективног доживљавања, а поготову да је „пригодна песма управо прва и највернија од свих врста песништва“. У Дилтајевом психологистичком концепту појам „дживљајне лирике“ значи суштину лирике уопште. „Песма је структурна повезаност између доживљавања и израза доживљеног; доживљено се у овом случају у потпуности улива у израз.“⁸ Дилтај придаје толики значај доживљавању зато што сматра да појаве можемо разумети једино уколико их доживимо, јер једино доживљавајући их у стању смо да их тумачимо из њих самих. Свако литерарно дело је фиксирана манифестација животних појава, а херменеутика је уметност тумачења појединог дела, она нам казује шта је живот и шта је историја. И књижевне родове Дилтај тумачи из пси-

⁷ Исто, с. 323.

⁸ W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, 1965. s. 218.

холошких подстицајних снага, у њима се огледа изворност стваралачког чина, који се, ето, везује за неки од ова три књижевна дела.

Колико је Дилтај у Немачкој својим емпиријско-психолошким утемељењем утицао на напуштање спекулативних дедуктивно-естетичких система, толико је снажно у Француској деловао Фердинанд Бринтијер (Brunetière), но у другом правцу. Бринтијер је у науку о књижевности пренео Дарвиново (Darwin) учење о биолошким врстама. Родови за њега постају конкретне индивидуе, што се огледа и у метафорици којом се при том служи. Као све у свету и родови се рађају да би умрли, каже Бринтијер, они настају, развијају се, достижу свој врхунац, опадају и нестају.⁹ Као што се јединке у животу боре која ће надјачати и надживети, и родови се боре између себе који ће од њих опстати.

Но ваља рећи да је било и изразитих номиналистичких приступа питању књижевних родова, а таквих има и данас. Они се огледају у схватању да су књижевни родови обичне ознаке без неког стварног садржаја. Овакав екстремни номинализам најизразитије је заступао Бенедето Кроче (Croce), који је говорио да је подела на родове пуки схематизам зато што је свако дело толико оригинално по себи, јединствено и незамењиво по својој садржини и по својој изражајности, да се обавезно отима логици ма каквог уопштавања, па и када је реч о родовима или врстама. Онако као што сигнатуре у библиотекама ништа не казују о књигама које означавају, ни ознаке за родове ништа не откривају од истинских уметничких вредности дела. Једина категорија коју Кроче признаје јесте „bellezza“, лепота, она је универзална и у делима присутна као „niversalia in rebus“. У поређењу са њом родови нити имају неки корелат у стварности нити неку функцију као апстракције у процесу сазнања, већ им једино може припасти изванредан мнемотехнички значај, да олакшају памћење неких особина или обележја.¹⁰ Овакав приступ наилазио је на неподељено одобравање свуда тамо где се осећала потреба да се

⁹ F. Brunetière, *Evolution des genres littéraires*, 1890. s. 11.

¹⁰ B. Croce, *La poesia*, 1971, s. 106.

индивидуалност уметничког поступка заштити од покушаја разних поетика да ову индивидуалност подвргну канонизираним правилима.

Од Крочеовог атомистичког индивидуализма ваља разликовати концепцију Емила Штајгера (Staiger), која књижевним родовима даје највиши онтолошки значај повезујући их најпре са три врменске димензије, лирику са садашњошћу, епику са прошлошћу, а драматику са будућношћу, па преко ове три врменске димензије са три фундаменталне могућности човековог постојања: да кроз лирику свет унесе у себе (er-innern) како би, у сећању, поново оживео исто расположење; да кроз епику предочи свет у сликама какав је био и да кроз драматику у својим очекивањима конципира неку будућу слику света.¹¹ У родовима огледа се, значи, како тродимензионалност времена тако и тродимензионалност људског постојања: кроз димензију емоционалног, сликовитог и логичног.

Дилтај, Кроче, Бринтијер и Штајгер представљају четири позиције од којих свака за себе показује и доказује како се насупрот декларисаној и уходаној подели на нов начин покушало размислити о родовима, без обзира што су у свакој од тих позиција присутна нека размишљања већ од раније. Но ова размишљања уједно откривају и сву сложеност сваког покушаја да се систематски захвате, објасне и дефинишу књижевни родови, па нас и не може зачудити што је у таквим покушајима уједно садржано и једно од најстаријих питања у историји европске филозофије.¹²

¹¹ E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 1968, s. 9.

¹² Најновији прило на нашем језику проблематици родова је књига П. Павличиха, *Књижевна генологија*, 1983. уједно и најобимнија расправа у нас о том питању. Занимљив је свакако предлог о хијерархизацији термина „род“, „врста“ и „жанр“, по коме би се за најопштији ниво класификације користио термин „род“ (епика, лирика и драматика, односно поезија, проза и драма), који је међутим заснован на категоријама ван књижевности (филозофским и естетским), затим термин „врста“ (на пример, за роман, новелу итд.) који за разлику од термина „род“ произилази из метода проучавања књижевности који су овој иманентни, и термин „жанр“, који се дефинише као подређен термину „врста“, својствен некој књижевној струји или неком раздобљу. Недовољно осветљена, међутим, остају

Када је реч о родовским структурама и о њиховом преображавању као могућности која би нас могла одвести даље у нашим разматрањима, Дилтај је био први који се служио изразом „структура“ у науци о књижевности, и структура је за њега повезаност унутар шире целовитости, што је потом и одговарало представи структуралиста, који су ту повезаност ближе објашњавали утолико што сваки део или елемент у тој повезаности има и одређену функцију и што је такав какав је управо захваљујући томе што се налази у овој и оваквој повезаности. Ипак, Дилтајево схватање о структури још је посве статичко. Први који су почели да размишљају о томе да књижевни родови нису нешто статичко, што би се могло одредити помоћу непромењивог канона, били су руски формалисти.¹³ Они су уједно и први који у науку о књижевности уносе представу о систему. Низу појава не само што се може дати јединствен смисао већ се ова целовитост, схваћена као систем, такођер и креће, а она се креће зато што се поједине појаве унутар ње мењају одржавајући, међутим, при томе свој узајамни однос темељитије поремети неминовно долази и до растварања система.

Књижевни род или жанр, како га формалисти зову, никад се по њиховом мишљењу неће у потпуности остварити на начин на који правила ово предвиђају јер је реч о систему, који се непрекидно мења и у коме су огрешења о правила исто толико ка-

она настојања у савременим генолошким подухватима која се ослањају на тековине лингвистике, од које је потекла подела на врсте текстова и, пре свега, реторике, која заузима све значајније место у савременој наратологији као науци и обликовању људске мисли кроз приповедање, које подразумева све начине казивања кроз медијум језика (дискурз).

¹³ Ни један од руских формалиста није, додуше, развио неку систематску теорију књижевних родова, али се из радова Тињанова (Тынянов), Шкловског (Шкловский) и Ејхенбаума (Эйхенбаум), ипак може доћи до веома јасне концепције о њиховим одговарајућим представама. За њих у датом историјском тренутку родови постоје како за писце и песнике (продуценте) тако и за читалачку публику (реципијенте), па су онако како су се формалисти трудили да дефинишу поједине родове и њима блиски футуристи настојали да измисле нове књижевне родове.

рактеристична колико и случајеви њиховог потврђивања.¹⁴ Зато уместо о принципима за класификацију појединих жанрова, формалисти дискутују о начину како се они преображавају, при чему и књижевно дело за себе, појединачно, може да носи у себи све фазе овог преображаја.¹⁵ Да би га у оваквом процесу преображавања тачно описали, формалисти се користе одређеним појмовима којима желе да укажу на жанровску структуру датог литерарног дела. Они говоре о доминантама од одлучујућег значаја за систем, о интенцији и о усмерености на вредносна очекивања и на одређена расположења. Ову усмереност они зову „установка“.¹⁶ Уз то они упозоравају на узајамни однос између жанровских структура и стилских интенција. При томе се не ограничавају само на развој и преображај појединих жанрова већ размишљају и о односу између оваквог жанра и других савремених литерарних облика.¹⁷ На тај начин они су уочили да се и родови не преображавају само у дијахронији, кроз одређени временски период, на што се по правилу ограничавају националне историографије, већ се мења и њихов узајамни однос у синхронији, у хоризонталној равни, у систему дате литерарне епохе.¹⁸

¹⁴ Ј. Тињанов, *О литерарној еволуцији*, 1927. цит. према J. Striedter *Texte der russischen Formalisten* (двојезичко издање), с. XLI.

¹⁵ Тињанов разликује у делу примарна и секундарна обележја родовских система, унутар „конструктивног принципа“ тог дела он ова обележја види динамизираним, што значи у зависности од функционисања целокупног система епохе и мењања тих функција. При томе и секундарна обележја могу постати битна за нову функцију, на пример неког текста (Тињанов, ц. д. с. 272).

¹⁶ Установа била би управо та корелативност између дела и жанровског система епохе, нека врста „аутофункције“ дела у оквиру жанровског система.

¹⁷ Једно од најзанимљивијих размишљања у овом погледу је свакако однос између жанра и сижеа, о чему је посебно размишљао Школовскиј истичући у којој мери управо сиже може утицати на формирање нових жанрова. По Школовском постоји језгро сижеа из којег се развија радња и које може прерасти у жанр (в. Школовскиј, *Теорија прозы*: Striedter, c.d., s. 170)

¹⁸ Од одлучујућег значаја за концепцију формалиста и усмеравајуће по њих управо је ово повезивање дијахроније и синхроније, 'историје' (еволуције) и 'структуре' (система), што је Тињанов свео на формулу да „сваки систем нужно

Јер епоха је за формалисте такођер систем, па и у том систему преовладава одређена доминанта, постоји специфична интенција и усмереност. Доминанта је по правилу онај жанр који у тој епоси заузима главно место у хијерархији жанрова, а то може бити и неки посве нови жанр но такођер и неки од традиционалних жанрова, који је с обзиром на измењену основну интенцију или усмереност претрпео преображај своје структуре.

Покушали бисмо да кратким освртом укажемо на нове могућности виђења литературе управо оваквим приступом, а као пример узећемо комплекс жанрова у реалистичкој књижевности словенских народа. На прелазу из романтизма, у првој половини XIX столећа, у словенским литературама свуда још преовладавају поетски жанрови, а реализам се развија долазећи заправо са естетске периферије књижевног стваралаштва, тамо где је успевала проза и ова сада са такве периферије продире до средишта литерарног стваралаштва и развоја. Но прелаз из система романтизма у систем реализма, међутим, никако не би требало схватити као да је сада поезија одједном почела да одступа пред прозом већ је ствар у томе да се поезија почиње мењати у својим обележјима како би се прилагодила и јасно се осећа да не жели да препусти своје позиције, своје хијерархијско место прози. У том смислу Пушкинов (Пушкин) *Евгеније Онегин* или Мицкијевичев (Michiewicz) *Пан Тадеуш* обликују посебан родовски жанр и у поређењу са сличним еповима осталих, мањих словенских народа, и то на прелазу из романтизма у реализам. *Евгеније Онегин* представља синкретизацију разних жанрова – идиле, оде, сатире, елегије и епиграма – инспирисан је Бајроном (Bugon), отворене је форме, а духовит и ироничан јунак, увек спреман за пародију, никако се не би могао у потпуности поистоветити са његовим аутором. *Пан Тадеуш* је првобитно био замишљен као идиле и тек у току рада он под песниковим пером постаје дело општег националног значаја, национални еп. Но културолошка позадина, пољско племство у прошлости, ипак успоставља стилску и изражајну везу са западном романтичарском литературом.

постоји као еволуција, а с друге стране еволуција силом поседује системски карактер“ (Тињанов, ц. д., с. 389).

У малих словенских народа, међутим, Његошев *Горски Вијенац*, Мажуранићев еп *Смрт Смаил аге Ченгића*, код Словака *Јаношикова смрт* од Ботоа или, на белоруском, еп *Бандарона* од Јана Купале јављају се у посве другој функцији, у формирању модерне националне свести и пропагирању новог књижевног језика, израслог из народног језика, па је и ритам ових епова у духу народне песме, са тематиком националне борбе. Но упркос везаности за стих, процес епизације је очигледан. Он се огледа и у настајању малих епских жанрова, „мале епике“, па ће се у улози нове функције коју преузима ова мала епика наћи и балада, која одједном постаје омиљена форма у словенским књижевностима. У тој „малој епици“ до изражаја долази и одређен процес демократизације поетског стила, јавља се, на пример, дијалог на нивоу разговора и користи се лексика свакодневног говора. А лирика се у овом процесу прилагођавања на разне начине епизира. Уместо романтичарског хероја, лирски субјект постаје обичан човек, читаочев савременик, који је присутан у друштвеним збивањима и који доживљује своју епоху. Таква лирика аналитички приступа човековим осећањима, она их конкретизује, она их друштвено релативира, мотивише. Но упоредо са „малом епиком“ тада се почиње развијати и „велика епика“, у облику прозних дела већег обима. Што је у таквој епици више речи о сељачком елементу, тим јасније кроз овакву прозу, кроз прве приповетке и романе долазе до изражаја и социјални конфликти.

Појам родова код формалиста, значи, не исцпљује се у анализи стила већ је везан и за ширира размишљања, пре свега о епоси; они систем жанр виде у ширем систему овакве епохе, чиме заправо већ указује на чињеницу да сваки литерарни систем почива у неком ширем друштвеном систему. Но ову повезаност формалисти само донекле тумаче када кажу да нов жанр настаје пошто се неки претходни „истражио“. Свакако, из збирки поучних примера, егземплума, веома распрострањених у средњем веку, настала је новела, а из ове, крајем XIX века, кратка прича. Међутим, ово се одвија у одређеним преображајима и друштвених система. Такођер, за разлику од дијахронијског развоја, у синфорнији је сказ постао признати књижевни жанр, а такођер и

криминални роман, поготово захваљујући Достојевском (Достоевский), стекао је на сличан начин литерарни углед. Отуда је било могуће да поједина дела и ове до тада ниже врсте жанрова уђу у литерарни канон и постану норма за уметничко обликовање. Плачевна комедија у XVIII веку није ништа мање значајна од барокне трагедије у претходном веку. Дијахронија је свуда испреплетена са синхронијом. Представа о еволуцији, од формалиста схваћена као низ промена, када се поједине појаве јављају и преображавају да би у једној фази нестале и овакав низ кренуо у другом правцу, у овом смислу и није толико значила кидање са традицијом већ у првом реду преображај функције појединих елемената у таквом жанровском систему.¹⁹

* * *

Руска формалистичка школа успела је на овај начин да у гледању на књижевне родове обједини како дијахронију тако и синхронију, да покаже како се родови не преображавају искључиво по некој временској вертикали већ да мењају свој узајамни однос и унутар одређених хоризонталних пресека ове вертикале. Она је уз то усмерила поглед на могућности социолошких анализа а не само стилистичких истраживања. Но при томе је ипак остала у границама разматрања пре свега литерарног процеса. Ову суженост покушао је да превазиђе пре свих немачки теоретичар књижевности Ханс Роберт Јаус (Jauss) стављајући размисљања о књижевним родовима у ширу повезаност историје друштвеног развоја и схватајући их као облике колективне свести у одређеним фазама тога развоја.²⁰ Заједно са другим облицима овакве колективне свести такођер и књижевни родови одређују

¹⁹ Школовскиј и Ејхенбаум се у својим разматрањима оријентишу према традицији западноевропских жанрова (у вези с тиме и рад Школовског *Сентиментальное путешествие Лоренса Стерна*) и они настоје да развију такођер и руски „авантюрни жанр“ у духу западне традиције.

²⁰ H. R. Jauss, *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*, u: Grundriss der romanschen Literaturen des Mittelalters (izd. H. R. Jauss – E. Köhler), 1973, s. 111-156.

„хоризонт очекивања“, скуп одређених естетских норми са којима читалачка публика у датом тренутку приступа неком новом делу. Тек унутар оваког хоризонта, у процесу рецепције, новом делу се одређује и његова родовска припадност. Ово значи да је и књижевни род једна од оних норми којој дело треба да удовољи у очекивањима публике. А ове норме или су засноване на кодифицираним упутствима, на нормативној поетици, или их је публика изградила на основу свог дотадашњег познавања литерарних дела и начина њиховог прихватања. Оне могу у потпуности бити потврђене новим делом, што међутим значи да у том случају уопште и није реч о истински новом делу. Јер такво истински ново дело мора носити у себи нешто ново што ће довести до померања хоризонта очекивања и тек тада се, по правилу, конституише и нов књижевни род.

Јаус као пример наводи Сервантесовог (Cervantes) *Дон Кихота*, коме је публика у доба када је то дело настало приступила са очекивањима везаним за дотадашњи жанр романа о витезовима, за Амадис-роман, намењен образовању читалаца у духу тадашњих васпитних идеала, пре свега ритерске галантности, с тим што је такав витез имао да прође кроз низ авантура и свака авантура била је везана за многа казивања, па се на тај начин нагомилала огромна грађа но без икаквог понирања у дубину збивања учесника у тим збивањима. А Сервантес на први поглед као да је стилем тог новог дела и родовским конвенцијама у које га је заоденуо заиста и потврђивао постојећи хоризонт очекивања. Но корак по корак, онако како свог јунака води из авантуре у авантуру, он тај хоризонт руши преображавајући авантуре у пародију управо оног књижевног рода за који је публика веровала да му ово дело припада.

Реконструишући, међутим, поједине хоризонте очекивања у прошлости, запазићемо да је било и дела која су се у разном добу прибрављала у различитим родовима, зависно од становишта са којег се разматрао дијахрони развој, јер се у том случају полазило од неке друге доминанте у делу. Отуда и тај необични феномен да се у одређеном тренутку сматрало да неко дело припа-

да овом или оном књижевном роду, а после се овако мишљење потпуно изменило.

Хејнеова (Heine) лирика из циклуса *Књига песама*, на пример, упркос томе што је била управљена против владајуће романтичарске лирске традиције, дуго време се осећала као изразито романтичарска, и то не због тога што би одговарала оном типу песме за који се веровало да се у романтизму јавио у најчистијем облику – да је такав тим одиста постојао, Хајнеовим песмама тешко да би припала ова част – већ зато што је ова лирика наишла на одређена очекивања изграђивана као резултат романтичарске тредиције. Овим очекивањима није сметало што ова лирика крши постојеће норме јер она није дирала у доминирајуће спољашне форме, а то је тада строфа народне песме, нити је дирала у освештане конвенционалне мотиве, а и мотиви били су љубавни бол и осећај за природу. Тек пошто је Хајне стекао углед и као прозни писац, када се његова ироничност више није могла пречути, долази до померања хоризонта у очекивањима публике, па се унутар таквог новог хоризонта и његова дотадашња лирска производња почела посматрати у другом светлу. Одједном су уочени и тонови дисонанце у тој лирици, па такођер и њена сатиричност, на што се до тада уопште није обраћала пажња или су се оваква обележја сматрала као небитна и случајна. На овај начин откривен је сада нов тип песме, подврста такозване тенденциозне лирике, но ова подврста у општој схематизацији тенденциозне лирике заузима прилично ниско место у хијерархији целокупне врсте, што међутим никако не значи да се Хајне још и данас у ширим круговима, поготову ван Немачке, не би сматрао као онај изразити романтичарски песник каквог су у њему видели његови савременици. До промене хоризонта очекивања, наиме, не долази одједном, нити се тај преображај одвија линеарно, већ свако ново дело и сваки нови родовски зачетак улазе у већ изграђени синхрони систем родовских норми у одређеном историјском тренутку, у постојећи склоп структура, па се зато и може догодити да се овакво дело, и то не само у првом сусрету са њим, сматра као карактеристично за неколико родовских облика.

Но покушајмо да резимирамо. Јаус се несумњиво надовезује на овакво поимање родова какво су изградили руски формалисти видећи у њима системе у еволуцији. Ти системи присутни су у постојећем хоризонту очекивања, па већ због тога свако дело припада и неком од књижевних родова, јер ови омогућују читаоцу да се оријентише а обезбеђују делу да се на квалифициран начин реципира. Но томе Јаус додаје и образложење са становишта теорије комуникација, јер не може се уопште замислити дело које би било бачено у неки празан простор у коме не постоје никакве претходне информације које би се могле надовезати на ово дело. А као трећи принцип на коме Јаус заснива своје гледање, па и гледање на родове, јавља се херменеутика, и то у Гадамеровој (Gadamer) интерпретацији. Наша свест је увек оптерећена традицијом, учи Гадамер, и судови које она доноси никада нису објективни већ обавезно предрасуде. Ваља се вратити у хоризонте очекивања у прошлости, у онај систем правила који је у одређеном тренутку условљавао пријем неког дела, како би се у том делу могла упутити она питања на која је оно носило одговор у себи, што ће уједино омогућити да онај који пита и интерпретира у исто време објективира и своју историјску ситуацију. Сведено на једноставну формулу ова би гласила: из постојећих родовских структура и у процесу дате комуникације докучити и протумачити због чега је неко дело било прихваћено, а отуда протумачити и себе.

* * *

Везујући процес формирања родова за субјективно очекивање читалачке публике а не за неке објективно постојеће норме, Јаус је на веома радикалан начин у ову проблематику увео историјску димензију посматрања. Оно опште, универзално, што у родовима долази до изражаја није, значи, нешто опште и универзално што је евентуално постојало још пре него што се овакав род формирао и што ће потом трајати док траје књижевност, већ ово опште и универзално произилази из прихватања одређених појава, из рецепције, заправо из историје прихватања појединих појава које неко дело носи у себи. Тиме се уз ствараоца и

дело као равноправна стваралачка компонента истиче и читалачка публика. Родови, се према томе, не могу делити на неке логичке категорије већ једино на историјске групе, слично језицима, код којих се систем њихових норми такођер може једино приказати кроз дијахронију и синхронију, без обзира што је у процесу преображавања језика оваква дијахронија знатно дуготрајнија а синхронија вероватно знатно сложенија. Родови не образују неки идеалан систем опште и вечне вредности, већ се могу реализовати у сваком тренутку, што значи да не поседују неко ванвременско обележје, да нису одраз неких вечних природних закона већ ограниченог временског континуитета. Они се формирају и трају у рецепцији, у процесу колективног опажања, па отуда и није могуће да их у оној мери дефинишемо као што је ово случај у нормативним поетикама, већ је оно што се кроз рецепцију читалачке публике формира као књижевни род заправо некакав конгломерат чија је претежно историјска релевантност ван сваке дискусије.

Ипак, у откривању ове историјске релевантности Јаус је остао углавном у оквирима разматрања књижевности а не толико одређених друштвених процеса, што је уједно и главни приговор његовом иначе толико занимљивом приступу. Он је остао у тим оквирима без обзира што је настојао да их превазиђе. Његов источнонемачки колега Манфред Науман (Naumann) је овај недостатак покушао да донекле превазиђе супростављајући Јаусовом појму хоризонта очекивања читалачке публике појам антиципације ('Rezeptionsvorgabe' а код Јауса је 'Erwartungshorizont'), што би значило да свако ново дело ипак већ носи у себи одређене елементе који доприносе томе да ће га публика и прихватити.²¹ Но када је реч о родовима, жеља да се подвуче друштвена компонента у њиховом настајању а не само аморфна свест читалачке публике нарочито долази до изражаја у покушајима да се родови дефинишу као институције, као садржаји исто-

²¹ V. M. Naumann, *Gesellschaft – Literatur – Lesen. Litaraturezeption in theoretischer Sicht*, 1973, s. 16.

ријског и дијалектичког процеса.²² Као и свакој институцији можемо се потчинити и институцији књижевног рода прихватајући је, но уједно можемо да је доведемо у питање и да је мењамо. Јер, као институције и родови су део оне друштвене целовитости која их институционалише, на коју, међутим, и они могу да утичу регулишући кретање ове целовитости.

Са тог становишта посматраће се родови кроз процес њиховог институционалисања и дезинституционалисања. У току тог процеса из мноштва структура, селекцијом, неки се кристалишу и стабилизирају, они се хабитуализирају, што значи да на одређен начин реагују на дате услове. Институционалисање књижевних родова, према томе, подразумева учвршћивање неких доминантних структура које су уједно и посебно карактеристичне. Но у току овог процеса институционалисања и код читалаца се изграђује извешан континуитет очекивања у односу на овакав институционалисани књижевни род, која међутим увек могу бити и изневерена јер начин функционисања такве институције никако није предвидљив. Стога родови као друштвене институције нису неки обични механизми већ се одликују приличном аутономијом, релативном додуше, но ипак су у толикој мери аутономни да су увек аутентични у својој самосвојности. Ову специфичну самосвојну законитост документују, пре свега историјске норме родова а токођер и реаговање критике у случају ако се одступи од ових норми. Постоји, значи, одређена распетост између друштвене условљености неког књижевног рода и кретања која су иманентна оваквом роду.

Историјски посматрано, процес институционализације неког књижевног рода најбоље се огледа у делима у којима криста-

²² Појам институције унела је у дискусију савремена социологија (N. Luhmann. *Institutionalisierungsfunktion und Mechanismus in sozialen System der Gesellschaft: Zur Theorie der Institutionen*, izd. H. Schelsky, 1970, s. 29-47), а за карактеризацију књижевних родова налазим га узгред споменут код Велека (R. Wellek, *Theorie der Literatur*, 1963. s. 203), код Г. Р. Кајзера (G. R. Kaiser, *Zur Dynamik literarischer Gattungen*, у: *Die Gattungen in der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, 1974, s. 26), док се Варнинг њиме служи да би означио процес књижевног општења у целини (R. Warning, *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, 1975. s. 37).

лизација нових норми видно долази до изражаја (прототипови). По правилу, међутим, ова дела у себи носе и одговор на одређе-на очекивања публике. Оваква парадигматска дела у формирању родова били би, на пример, Хомерови епови, Бокачове (Boccaccio) новеле или Ричардсонови (Richardson) романи у писмима. Доста често таква парадигматска дела дају и име књижевном роду који се на њих угледао. Морова (More) *Утопија* налази се на челу свих утопија као посебног књижевног рода, а Дефоов (Defoe) *Робинзон Крузо* представља увод у робинзонаде. Улогу таквих дела можемо схватити једино из историјског тренутка у коме су настала, а отуда и место књижевног рода у целокупном тадашњем литерарном и друштвеном контексту. Видећемо, на пример, да је појави и улози грађанског романа у писмима одговарала онаква грађанска драма каква се јавила тада у XVIII веку.

Замисао о књижевним родовима као институцијама превазилази свакако Јаусов приступ књижевним родовима, и то утолико што се на тај начин континуирано формирање и мењање, заправо ширење хоризонта о чему говори Јаус, покушава историјски конкретизовати прецизирајући при томе појам хоризонта из друштвено-историјске и читалачко-социолошке перспективе. Јер, поставља се питање у којој мери је мисао о неком роду већ присутна у тренутку када писац артикулише парадигму за овакав род. Код неких родова, на пример, код параболе, или код документарног позоришта, сврха је јасно одређена, а такођер и код родова који су везани за одређени медијум (календарске приче за календар, романи у наставцима за новине и забавну периодику). У таквим случајевима очекивања публике свакако су пресудно утицала на формирање одговарајућег књижевног рода, односно писци оваквих дела могли су рачунати с тиме да ће удовољити одређеним очекивањима.

Настајање, институционалисање књижевних родова и њихово опадање, њихова дезинституционализација, не могу се одвојити од друштвено-историјских констелација и процеса. Дефоов *Робинзон Крузо* наставља низ књижевних традиција, и то путописног и пустоловног романа, утопистичких и других дела, но у исто време заузима опозициону функцију у односу на га-

лантни роман и на друге облике барокног романа. Прототип посве новом књижевном делу, међутим, ово дело постаје у Енглеској због начина на који тумачи људски рад, наиме као антивност у којој се човек остварује као стваралац. У условима тада економски већ веома развијене Енглеске, у којима се човек већ у знатној мери био отуђио од рада, *Робинзон Крузо* је заправо критика стварних прилика, које терају јунака да онај прави стваралачки рад својствен људској природи налази тек на усамљеном острву, што се с правом могло схватити искључиво као утопија. У Немачкој, међутим, овакво поимање рада добија посве идиличан призвук, па отуда Робинзонов лик у немачким прерадама почиње да се развија у неколико ступњева, он пролази кроз низ ситуација посве могућих а без икакве пустоловности, да би се непоколебљивом истрајношћу пробио до циља, чиме је, као пример корисног и марљивог труда имао да делује на читаоце у смислу да је у постојећим друштвеним условима овакав начин рада у потпуности могућ. Књижевни род робинзонаде тиме се постепено претвара у роман образовања (*Bildungsroman*), који кроз појединачан пример даје слику о историји човека и о развоју његове културе, који верује у историјско-филозофско начело напретка и који на тај начин стиче нову, васпитну функцију, за коју његов прототип није знао.

* * *

Са оваквим и сличним размишљањима свакако бисмо могли наставити и у том случају дошли бисмо и до све нових открића о књижевним родовима. Могућност да их размотримо као институције у процесу друштвеног живота отвара широке видике, али то није једина могућност. Постоји у овом тренутку посве други начин прилаза, а тај води преко језика, јер језик и јесте основно средство у комуникацији међу људима и у друштву. Зато је посве природно што је и генологија, као уосталом у једном тренутку и сва наука о књижевности, усмерила поглед на лингвистику не би ли ова дала свој одговор на питање шта су књижевни родови, јер су и ови у суштини језичке творевине. Осве-

тљење ове проблематике, међутим, захтева извесна претходна објашњења.

Могло би се, наиме, однос који постоји између књижевног рода и индивидуалног текста поистоветити са односом између језика као система (*langue*) и индивидуалног акта говорења (*parole*), а такођер и са односом који постоји између синхроне и дијахроне анализе језика, јер у дијахроној анализи уочавамо како се кроз индивидуално говорење језик мења, па се таква промена осећа и од текста до текста, док нам синхрона анализа показује структуру језика у истовремености појава, што би значило да ћемо и књижевне родове најбоље разабрати кроз истовременост њиховог присуства.

Овome треба додати да укључивање дијахроног и синхроног посматрања по себи почива у представи о кретању у системима, где се у дијахронији сталних преображаја постепено мењају и нормe, које се потом примењују у синхронији. Па онако као што постоје нормe у језику, тако постоје и књижевни родови као нормe. Нормe, било у језику или књижевни родови, јесу кристализације у надисторијском, теоријском систему. Акт говорења, коме одговара текст као основа књижевног дела, у сваком конкретном случају само је једна од безброј могућих реализација унутар система. Оно, међутим, што уоквирује како акт говорења тако и текст јесте норма. А норму одређује контекст у коме се одвија акт говорења и у коме се обликује текст.

Но размишљања о језику и о могућности повезивања лингвистике и генологије заснивају се такођер на сазнању да су језичком изразу својствене три функције: да нешто приказује, и то у симболима, да нешто манифестује, као симптом, и да подстакне на нешто, па је језик у том случају у функцији сигнала. Ове три функције се обично илуструју на примеру узвика „Пожар!“. Тим узвиком се приказује или саопштава ситуација да је нешто у пламену, но овакав узвик може сведочити и о преплашености онога који је ово узвикнуо, а као треће – тим узвиком се вероватно позива на гашење тог пожара.

Ове три функције, међутим, такођер се могу пренети и на посматрање књижевних родова. У том случају се лирика доводи

у везу са функцијом језика да нешто манифестује, на пример непосредна саосећања или индивидуалан субјективни доживљај. Отуда поново доживљајна лирика као најнепосреднији лирски род, у коме се оно што је доживљено у потпуности слива са изразом овог доживљања. У доживљајној лирици се остварује јединство музике речи са њиховим значењем и таква лирика делује на слушаоца и уколико можда песму и није разумео у потпуности, а том разумевању вероватно донекле доприноси и то што се садржај уоквирује римом и понављањем. Но већ за песништво рококоа, за анакреонтичарску поезију не бисмо могли рећи да је доживљајна лирика, а за песме које су испевали симболисти могло би се приметити да су управо крајња супротност свакој доживљајној лирици. Симболистичка лирика је безлична, она је интелектуална, апстрактна, дехуманизирана. Таква лирика достиже свој врхунац у апсолутној поезији. Некада, међутим, лирика је била израз друштвености, на што указује и њена повезаност са музиком и са плесом. Песник се при томе налази у одређеној улози.

Код епике се у таквом случају посматрања указује на функцију језика да свет прикаже у симболима. Једна од битних могућности да се разликују поједини облици епике јесте однос према стварности, широк спектар од обликовања фикције до прозе као израза научног мишљења, од мита до кронике. У том пресеку се развија и роман, као приказани свет који постоји једино захваљујући ауторовом приповедању, где се аутор прерушио у један од присутних ликова, који се можда држи по страни или се, свезнајући, уздиже изнад свих збивања. Перспектива и начин приповедања, избор тематике и намера деловања одређују најразличитије облике романа и прозе уопште.

У драми основна функција језика испољава се у његовој апелативности; он је знак, сигнал за деловање, а до деловања долази из дијалога. Дијалог је по том схватању језички медијум из којег настаје свет. Реч по реч, једна произилази из друге, и оне као зупчаници покрећу радњу. Партнери у дијалогу осећају се подстакнути да нешто изразе, а све је усмерено на оно што ће доћи. Ово је могуће захваљујући апелативном карактеру језика,

његовој особености да гради значења. Но дијалога може бити такођер и у делу које по спољашњем облику прибрајамо епици, а језик се може јавити у функцији да манифестује нешто субјективно како у епском тако и у драмском делу.

Отуда и када је реч о родовској подели која се заснива на функцијама које су својствене језику, постоји мноштво прелазних облика. Доследна свом лингвистичком полазишту, оваква подела редовно полази од текста па су родови за њу „врсте текстова“.²³ Но тим називом не само што замењујемо родовски систем већ га уједно и прецизирамо, пре свега са становишта његове структурне разноврсности. Јер у тексту се најпре сједињују сви родови и при томе се демократизује и гледање на њих. Пред-

23 Термин „врсте текстова“ налазимо средином протекле деценије у науци о књижевности код Немаца (Textsorten), пошто је проблем претходно размотрен искључиво из перспективе лингвистике (E. Gülich – W. Raible, *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*, 1972). Но већ у том зборнику за реч се јавља В. Штемпел, усмеравајући питање у правцу размишљања о књижевним родовима (W. J. Stempel, *Gibt es Textsorten?*, s. 175-182), што прихвата В. Локеман (W. Lockemann, *Lyrik, Epik, Dramatik oder die totesagte Trinität*, 1973, и *Textsorten versus Gattungen, oder: Ist das Ende der Kunstwissenschaften unvermeidlich?*, *Germanisch-romanische Monatshefte*, 1974, 24, s. 284-304). Колико је актуелан тај проблем види се потом из зборника који је објавио В. Хинк (W. Hinck, *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*, 1977) и из чињенице да је рад конгреса немачких германиста 1979. био посвећен управо овој тематици (*Textsorten und literarische Gattungen. Dokumentation des Germanistentages in Hamburg 1979*, Vorstand der Vereinigung der deutschen Hochschulgermanisten, 1983). Кратак поглед у овај обимни зборник показује да су уводни реферати били посвећени по једном угледном лингвисти (H. Steger, *Über textsorten und andere Textklassen*, s. 25-68) био посвећен управо овој тематици и књижевнику и књижевном критичару (H. Heisenbüttel, *Text oder Gedicht Anmerkungen zur theoretischen und praktischen Aktualität dieser Frage – eine Abschweifung*, s. 3-25), од којих је први целокупној проблематици пришао крајњом акрибијом док други осим неколико личних импресија тешко да је дао нешто што би могло бити од ширег значаја за ово питање, па отуда вредност овог зборника за теоретичара књижевности пре ваља потражити у неким од приложених радова. Међу њима ваљало би унеколико посебно споменути: J. D. Müller, *Gattungstransformation und Anfänge des literarischen Marktes. Versuch einer Theorie des frühen deutschen Prosaromans*, s. 432-450; B. Witte, *Wandlungen des Epischen. Entwürfe zu einer Theorie der integralen, Prosa*, 563-577; W. Gössmann, *Vorworte als didaktische Textsorte*, s. 709-723.

говори као врста текстова подједнако вреде да их проучимо колико и врсту текстова доживљајне лирике.

Двојак је био циљ ових излагања. С једне стране желели смо да ухватимо садашњи тренутак дискусије о родовима, најновије стање генологије, а с друге стране намера нам је била и да повежемо ову дискусију с размишљањима о томе шта би отуда могло да се користи у посматрању наше књижевности. Када је реч о најновијим гледањима на проблематику књижевних родова чини нам се да је пре свега важно да одредимо границе таквом посматрању унутар науке о књижевности.²⁴ Проблем родова занима исто толико и филозофију и социологију и лингвистику. За науку о књижевности резултати тог занимања биће свакако интересантни, но наука о књижевности није ни филозофија, ни социологија ни лингвистика. Она у родовима пре свега види литерарне структуре и она је суочена са чињеницом да су се ове структуре мењале у прошлости да је слика књижевних родова у овом тренутку посве друкчија него у прошлости, када није било онаквог интензивног комуницирања, које је донело са собом репортажу, интервју и разне новинске рубрике, и када се још није знало за електронске медије, из којих је настао низ нових литерарних жанрова; а сада је ово комуницирање постало толико интензивно да се у њему и изгубило оно право људско контактирање, па је књижевност одговорила посебним жанром авербалног позоришног комада, у коме људи ништа и не говоре зато што заправо човек човеку и нема шта да каже.

²⁴ Желео бих на овом месту да истакнем пре свега два дела секундарне литературе када је реч о оцени актуелне ситуације у проучавању проблема књижевних родова: K. W. Hempfer, *Gattungstheorie. Information und Synthese*, 1973, дело које тек додирује питање односа лингвистике и генологије, али је иначе писано са великом акрибијом и изузетним познавањем целокупног проблема, и K. Müller-Dyes, *Literarische Gattungen*, 1978, преглед у који је већ ушло и присуство лингвистике.

У чему су структуре свих ових нових литерарних родова, у чему су код оних родова у прошлости, виђених из наше садашњости?

Наша најновија сазнања о литератури говоре о томе да је полазиште сваког размишљања о књижевности пре свега текст. Овај је резултат низа комуникацијских аката, који су на овај начин фиксирани. А тај текст је обавезно настао у условима неког контекста. Но текст је отворен по својој структури, па се у својој актуализацији, кроз читање, увек изнова може обликовати на други начин. Књижевно дело је заправо актуализација фиксираног текста. Отуда је текст непромењив а дело непрекидно подлеже променама. Неће бити тешко обухватити сличне текстове у сродне групе, у родове, врсте или жанрове, да их објаснимо из структура њиховог контекста и да их пратимо у њиховим актуализацијама, које су могле понекад да се схвате и са становишта разних група актуализација у процесу примања. Постоји, значи, род, врста или жанр у поимању ових који су створили текст и оних који тај текст актуализирају у својој свести.

А какве је структуре створио друштвени и литерарни живот у нас? Какав је био пут до фиксирања неког текста у нас и какви су били услови за његову актуализацију у нашој средини? Било је несумњиво ширих општих структура у којима су почивале и структуре нашег друштвеног и литерарног живота, но ове су ипак на посебан начин артикулисале наше историјске тренутке и специфичан је унутар њих развој хоризоната наше читалачке публике.²⁵ Који су се књижевни родови развили унутар тих хоризоната? Стандардни облици се у таквом посматрању никако не могу применити у потпуности. Најпре је наша народна књижевност пуна специфичних родовских облика, а када смо се након дугог прекида поново били приближили Европи, ми смо се кроз жанр „посрбљавања“ поново укључили у европске хоризонте. Но управо када је реч о књижевним родовима, у том погледу

²⁵ О овом питању покушао сам да расправим у поглављу *Хоризонти очекивања. О развоју естетских мерила српске читалачке публике своје књиге Увод у упоредно проучавање књижевности*, 1984, с. 102-118.

показујемо много сличности са нама суседним народима. Уопште, компаратистика биће нам од велике помоћи. Од многобројних превода Дефоовог *Робинзона Крузоа* на наш језик, на пример, највећу популарност успео је да постигне превод Јоакима Вујића, рађен по Кампеовој (Campe) преради овог дела на немачком језику. А Вујић је још више истакао дидактичну тенденцију, које првобитно и није било у том делу, а коју су тек Немци унели, па је управо ово дело постало у нас носилац поучног рода прозе. А када се развило реалистичко приповедање, наша приповетка се одликује знатним елементом сказа, као да је текст најпре много пута испричан а тек потом писмено фиксиран. Нушићеве драме нису специфичне само по тематици, већ их у оквиру система драмске књижевности можемо сматрати и као посебну родовску структуру. Посебан жанр чине и лирске скице наше Модерне.

Биће потребно, значи, створити мноштво нових појмова за књижевне родове и када је реч о књижевности уопште и када су у питању посебни облици у нас, јер литерарно стваралаштво одувек је превазилазило схеме које је теоријска поетика била спремна и могла да понуди.

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Добија се утисак, и то по целом свету,
да топле и спасоносне и најдубље уметничке
мисли мисле још само велики научници, и човек
се пита, у чуду, да ли роман данашњице
неће можда написати Бергсон, или га није
требао написати дивни песник-математичар
Х. Поенкаре, или га можда не носи у себи
здрави оптимист и планинско сањало наше,
Јован Цвијић...

Исидора Секулић

„Раздвајање поезије од прозе“, писао је 1924. Ричардс у већ класичним *Принципима књижевне критике*, „није искључиво академска ствар. Ниједна револуција у хуманистичким дисциплинама неће бити равна оној коју ће са собом донети свестрано испитивање ове разлике“.

Данас има више од четрдесет година откако су ове речи написане, али би се веома тешко могло рећи да је револуција о којој Ричардс говори извршена. Упркос подробним испитивањима функција језика у песништву – којима је донедавна био посвећен највећи део напора савремене критике – још увек смо далеко од тога да са било каквом прецизношћу можемо дефинисати у чему је специфичност прозног, а у чему песничког начина изражавања. Штавише, сваки наш покушај у томе правцу као да бива стављен у питање самом књижевношћу, која у нашем времену своју снагу највише дугује остварењу срећног споја ова два на изглед

сасвим супротна начина изражавања. Модерна књижевност унела је неке битне измене у однос поезије и прозе, и сада бих желео да испитам неке импликације тих измена.

I

Постоји више начина на које се може повући разлика између поезије и прозе. На прво место, без сумње, долази једноставно разликовање прозе и стиха, на коме је добар део критичара најчешће склон да се задржи, сматрајући да је тај начин решен у основи погрешно постављен проблем. Засада, овакво разликовање чини нам се најпрецизнијим, али за своју прецизност оно мора платити прилично скупу цену: да заузврат не говори готово ништа (или веома мало) ни о природи поезије ни о природи прозе. Штавише, једном од доминантних особина модерног песништва можемо сматрати извесно опадање важности и пресудне улоге стиха: појава Бодлерових *Малих песама и прози* почетак је једног развоја чије су последице далекосежније него што смо у први мах спремни да признамо, а у наше време слободни стих све се више и све природније слива са прозом. Ово приближавање прози и изражавање прозом показује нам се као једна од карактеристичких одлика модерног песништва (хоће ли оно бити праћено одговарајућом реакцијом, стварањем метрички обавезнијих и строжих песничких облика, питање је о коме не можемо судити), и у томе случају на изглед прецизно разликовање стиха од прозе показује нам се као прилично нерелевантно.

Следећи начин на који се може разликовати поезија од прозе јесте разликовање неких структуралних квалитета који чине природу песничког, односно прозног начина изражавања, и тада се као супротност поезији не јавља више проза, већ наратија. Али ма на који начин да говоримо о разлици између поезије и наратије, приметимо како се – мање или више заобилазним путем – враћамо на традиционалну метафизичку разлику између мисли и осећања, или између чињенице и маште. „Језик прозе је језик суђења“, каже Џон Мидлтон Мари у својој још увек занимљивој књизи *Проблем стила* (1922); нешто касније, 1926, Ричардс ће у својој *Науци и поезији* сматрати да су песничка тврђе-

ња у ствари псеудотврђења. Ова изјава је двосмислена. Са једне стране, она значи да од поезије не можемо очекивати да нешто тврди, али зато можемо очекивати нешто друго, подједнако важно; са друге стране, она може значити да поезија ништа не тврди. Данас, када су многе полемике око начина коришћења језиком из двадесетих и тридесетих година стишане или заборављене, можемо рећи да се поезија користи тврђењем из једноставног разлога што је тврђење основна форма сваког коришћења језиком, односно сваког језичког израза; а имају ли та тврђења и функцију да нешто тврде, или су само језичка форма која се не може избећи, питање је на које и потврдан и одречан одговор изгледају крајње неизвесни.

Сва оваква разликовања, ма колика била виспреност са којом су изведена, остављају нас тамо одакле смо почели. Јер не постоји ниједан елеменат везан за један начин изражавања који не би могао бити пренет у неки други начин изражавања под једном једином претпоставком: да такво преношење буде естетички успело. И у модерној уметности и у модерној критици запажамо појаву коју бисмо могли назвати естетичким пуризмом. То је покушај да се у свакој од постојећих уметности пронађу извесни асполутно специфични елементи којима ће се она разликовати од сваке друге уметности. Тако имамо поезију која би желела да буде само поезија, прозу која би хтела да буде само проза, драму која би хтела да буде само драма. Али убрзо се показује како се апсолутно специфични елементи једне уметности – чак и под претпоставком да се они могу одредити – успевају да издвоје само на штету саме те уметности. Сврха тог издвајања искључиво је методолошка – оно нам, можда, показује одакле би требало почети испитивање, али чиме ћемо га завршити ствар је текста који се пред нама налази – па чак и као методолошки поступак, ово издвајање нам користи само при првим корацима у испитивању једног литерарног текста: у даљој анализи, оно је више сметња него што је погодан критички инструмент.

Када са уопштених формулација пређемо на стварне анализе текстова, лако примећујемо да је једини критеријум којим можемо испитивати и просуђивати њихову структуру естетички

успех, односно неуспех; а разлози за тај успех не морају бити структуралне природе, док су разлози за неуспех готово увек структуралне природе. Тако о поезији и прози можемо са извесном сигурношћу говорити само негативно: ако је, на једној страни, реч о присуству поезије у прози које нам је непријатно, или – на другој страни – ако је реч о присуству прозе у поезији које нам такође може бити непријатно. Или обрнуто: ако желимо да кажемо како поезија у тренуцима највећег емотивног и интелектуалног интензитета мора да се послужи једноставним прозним изразом, односно да је прози потребна сажета и далекосежна песничка формулација како би постигла пуну емотивну и интелектуалну универзалност своје наратије. Али говорећи на овај начин, примећујемо како реч „проза“ употребљена у разговору о поезији значи исто што и реч „поезија“ употребљена у разговору о прози: тренутак не само највећег језичког и емотивног интензитета и крајње изражајне једноставности већ и највеће могуће универзалности; другим речима, и једним и другим изразом означавамо оно проширење и прелажење граница задатог медијума које чини једну од најважнијих особина велике уметности.

Тако ми се чини да је питање: у чему је разлика између поезије и прозе? Ако не погрешно, оно бар сувише уопштено постављено. Да бисмо на њега уопште могли одговорити, морамо прво знати шта се њиме заправо пита, како се пита и зашто се пита?

II

Као и добар број проблема у критици књижевности за које мислимо да су ствар неких универзалних – још увек неформулисаних, али свакако постојећих – принципа, и проблем односа поезије и прозе у првом је реду историјски проблем. То значи да се у разна времена постављао на различите начине, односно да његово право решење не треба тражити у некој општој теоријској формули, већ у облицима у којима га у разна времена налазимо. Добар део своје нејасности и нераздрживости овај проблем дугује томе што сматрамо да је данас довољно сазрео за једну конач-

ну теоријску формулацију, не примећујући да је начин на који га данас посматрамо само један од његових могућих облика, ни мање ни више значајан од облика у којима се јављао у прошлости. Ако нам израз „поезија“ може изгледати релативно хомоген (што значи да се у извесном смислу може рећи да је разлика између Дантеа и Хомера мања од разлике између ове двојице и, рецимо, Стендала или Балзака), израз „проза“ односи се на веома различите, па често и сасвим супротне ствари. Другим речима, када говоримо о поезији и прози, морамо пре свега знати који тип прозе желимо разликовати о поезије, а исто тако и који тип поезије желимо разликовати од којег типа прозе; и најзад, морамо знати зашто такву разлику – ако оставимо по страни проблеме од искључиво академског интересовања – уопште желимо попући.

Кад данас говоримо о односу поезије и прозе, прво нам пада на ум поезија коју су писали песници као што су Пиндар, Данте или Валери, и проза коју су писали писци као што су Дефо, Балзак или Филдинг. Међутим, проблем разликовања поезије од имагинативне прозе сасвим је новог датума, не само зато што је критичко испитивање прозе којом се пишу романи и приповетке настало тек у деветнаестом веку – предговори Хенри Џемса представљају прве озбиљне критичке текстове о таквој прози – већ и зато што је ова врста прозе млађа од поезије тачно за онолико векова колико је било потребно да се поставе темељи критичког испитивања књижевности. У сваком случају, имагинативна проза је релативно касни гост у књижевности, и када је Платон замолио песнике да напусте његову Државу, он им није препоручио да уместо стихова пишу романи или приповетке; требало је да прође двадесет и два века да би један песник демонстративно одбио да их пише. У држави без поезије, Платон је захтевао сасвим другу врсту прозе. Чак се и у релативно тако касном делу као што је Хегелова *Естетика* ни на једном месту не говори о данас сасвим одомаћеној врсти имагинативне прозе, коју је најлакше, али и најопасније, супротставити поезији; али се зато говори о неким много традиционалнијим облицима прозног изражавања: историографији и беседништву. Међутим, ка-

да крајем деветнаестог века Маларме и симболисти супротстављају поезију прози, у њихова разматрања не улазе само историографија – као књижевни род беседништво је већ било готово нестало – или филозофска и научна проза; у њих, у првом реду, улази натуралистички роман.

Тиме нам се проблем показује у сасвим друкчијем светлу. Као разликовање од имагинативне прозе – романа и приповетке – питање односа поезије и прозе било је ранијим временима потпуно непознато. Оно што од њих наслеђујемо јесте мање или више полемичко позивање на истинитост, која – скоро по неком природном праву – припада сасвим различитим облицима прозног изражавања, онима које обухватамо заједничким називом дискурзивне прозе. Све традиционалне Одбране поезије (као, пример, она сер Филипа Сиднија с краја шеснаестог века, или знатно раније расправе Петрарке, Бокача и италијанских хуманиста) свODE се на то да поезији на неки начин извојују удео у истини, и то оној врсти истине коју обично везујемо за облике дискурзивне прозе, или да је бар одбране од платоновске оптужбе да је „мајка лажи“. Са честитошћу и духовитошћу које нам данас могу изгледати прилично наивне, сер Филип Сидни је бранио поезију од такве оптужбе, и његова заслуга није само у томе што је успео да прослави све врлине поезије; она је и у томе што је успео – ослањајући се на своје хуманистичке узорЕ – да разлику између поезије и дискурзивне прозе формулише тако да нам неке његове формулације и данас могу звучати сасвим прихватљиво, ако не и савремено.

Сер Филип пише:

Песник ништа не тврди, и стога он никада не може да лаже. Он не прави никакве магијске кругове око ваше имагинације како би вас омађијао и навео да верујете у истинитост онога што пише. Он не цитира ауторитете, већ позива чаробне Музе да га задихну инвенцијом. И стога, иако говори ствари које нису истините, песник ипак – пошто не тврди да су оне истините – не лаже.

Иако су формулације сер Филипа Сиднија виспрене, и – што је најважније – углавном тачне, не можемо а да не осетимо да је проблем у извесном смислу (бар за наше осећање ствари)

погрешно постављен. Ако дискурзија треба да одреди једине критеријуме истинитости, онда нема ничег природнијег него да се поезија прогласи за лаж. У том случају, достојанство поезије може се једино одбранити или доказивањем њеног права на ону врсту истинитости коју има дискурзивна проза – што чини већина хуманистичких теорија алегорије – или указивањем на то да она са том врстом истинитости нема никакве везе, као што то чини сер Филип Сидни. У оба случаја, реч је о проблему који није настао у разматрањима природе песништва, већ је био наметнут песништву; књижевност познаје добар број таквих наметнутих проблема – полемике око модерне уметности у социјалистичким земљама могу нам послужити као пример – што не значи да су ти проблеми лажни; само значи да морамо знати њихову природу како бисмо их сасвим разумели. Ако данас више нема потребе да бранимо поезију од оног противника од кога ју је бранио Филип Сидни, увек је добро знати из какве су стварне потребе проистекле његове формулације, чије одјеке можемо и данас чути у критици.

Потпуно друкчији начин разликовања поезије од прозе налазимо у деветнаестом веку. Иако нас Малармеова и Валеријева схватања о природи песничког језика још увек упућују на древну распу између поезије и дискурзивне прозе, симболисти су у дискусију увели и једног сасвим новог учесника: натуралистички роман. Ево шта Маларме каже о Золи у анкети „О књижевној еволуцији“ из 1891:

Ја се веома дивим Золи. Право речено, он мење прави истинску литературу, а више се бави уметношћу евокације, служећи се што је најмање могуће литерарним елементима; он је узео речи, и то је све; остало проистиче из његове чудесне организације... Он има заиста моћне квалитете; његов нечувени смисао за живот, његова кретања гомила, кожа Нане чије смо ткиво сви миловали, све је то насликано у раскошним бојама, то је дело организације која је заиста достојна дивљења! Али литература има нечег интелектуалнијег од тога: ствари постоје, ми немамо шта да их стварамо; ми имамо само да ухватимо односе; и нити тих односа образују стихове и оркестре.

Симболисти се нису бавили материјом, већ њеним „скоро вибраторним нестајењем“; симбол, који хвата „нити односа“, у ствари претвара екстензивност материје у спиритуални интензитет, и разлика између Золе и Малармеа, симболистичке поезије и натуралистичког романа, у ствари је разлика између две врсте имажинације, од којих једну можемо назвати екстензивном, а другу интензивном. Малармеове метафоре прозрачности и Валеријева ватра кроз коју „пролази све што из тешког прелази у истанчано стање“, на једној страни, и Золина „уметност евокације“, „кожа Нане чије смо ткиво сви миловали“, на другој, то нам најбоље илуструју.

Међутим то ни из далека није све. Разликовање симболистичког песништва од натуралистичког романа уводи проблем разлике између поезије и прозе у саму литературу, односно поставља га као питање разликовања две врсте литерарних облика. У крајњој анализи, симболичко одвајање поезије од свега што није она сама (да се послужимо познатом Валеријевом фразом), представља, у ствари, раздвајање лирске од епске литерарне форме. Према опште прихваћеном схватању, роман је наследник епа – једна од „објективација велике епске књижевности“, како каже Лукач – али при том најчешће пропуштамо да приметимо како су са појавом романа неки облици инспирације, традиционално везани за песнички начин изражавања, постали својина прозног. Та чињеница, међутим, изгледа ми веома значајна: она нам не показује само важна померања која су се за последњих стотину и више година догодила у књижевности, већ нам исто тако показује и да проблем односа поезије и прозе није више само проблем разлике између два начина изражавања већ и разлике између две књижевне форме.

И најзад, у двадесетом веку, ситуација изгледа да се опет мења. У самом настанку модерног песништва налазимо теорију која је као један од својих основних принципа прокламовала потребу да поезија буде писана „као најбоља проза“: то је теорија енглеских имагиста, школе којој су (између осталих) припадали Т. Е. Хјум, Езра Паунд и Т. С. Елиот. Имагисти су хтели да поезију ослободе апстрактне и неодређене емоционалности својих

претходника, али прави смисао њиховог обраћања чврстине и конкретности прозе не можемо просуђивати само на основу овог најнепосреднијег књижевноисторијског контекста, нити на основу само неких типично имагистичких песама – као што су песме самог Хјума, на пример – које су више стилске вежбе једне нове поетике него стварни песнички допринос. Тек када погледамо неке веће песничке целине настале под утицајем принципа те кратковеке школе, као што су *Пуста земља* Т. С. Елиота или *Cantos* Езре Паунда, можемо приметити како је инсистирањем на конкретности прозе имагизам покушао да песништво одвоји од интензивно-лирске формуле симболизма и да га врати екстензивно-епској формули.

III

Разуме се, утицај и значај имагиста ограничен је, и стога би се о њему могло говорити као о више или мање пароксијалној појави. Међутим, ако бацимо поглед и на француску поезију насталу непосредно пре и непосредно после првог светског рата, лако ћемо запазити у основној намери слична настојања ка ширењу песничке форме. То ширење достиже једну од својих кулминационих тачака у сасвим епски замишљеној *Анабази* Сен-Цон Перса; при том нас хронологија исто онолико спречава колико нам и помаже да уочимо неке токове, битне за развој једног песништва. Клоделових *Пет великих ода*, које су се појавиле на самом почетку двадесетог века, показују се – ма колико мали био њихов непосредни утицај, уз то још готово потпуно закривен утицајима модернистичких праваца који су убрзо затим почели да се с великом брзином смењују – као једна од чворних тачака у покушају поновног остваривања већих, па и епских облика у песништву. Клодел заправо отпочиње велику фазу разбијања апсолутне доминације малих лирских облика, доминације која је у време симболизма постала апсолутна, и отвара пут ка могућности стварања модерних епских форми.

Међутим, проблем није тако једноставан као што нам се на први поглед може учинити. Нема никакве сумње да се поеме као што су, на пример, *Анабаза* или *Пуста земља* знатно разликују

од кондензованих облика симболистичке лирике, али јесу ли оне заиста и поновно остваривање епске форме, питање је на које је потврдан одговор далеко од тога да буде сасвим извешан. Јер оно што нам прво пада у очи у тим – тако ретким у нашем времену – великим песничким целинама, јесте раскорак који постоји између инспирације и презентације. Инсистирањем на дубинској историјској идентификацији појединих ситуација, *Пуста земља* (да узмемо само један веома поучан пример) готово се пред нашим очима раствара на низ одломака изузетног емотивног и интелектуалног интензитета; а ти фрагментарни призори – сам Елиот назвао би их „објективних корелативима“ – далеко су ближи Малармеовом симболу или ономе што Џојс назива „епифанијом“ него правој конкретно-чулној екстензивности епике, чији је принцип организације у ствари потпуно супротан. Веза међу тим фрагментима је посредна и скоро бисмо могли рећи дискурзивна; њихово значење је такође много ближе низу дискурзивних извођења него Малармеовој „сугестији“, али нема никакве сумње да је симболистичка интензивност једна од њихових најеминентнијих одлика: *Пуста земља* није континуирани ток епике, већ (да продужимо ову метафору) низ сукцесивних вирова који нас, сваки за себе, одвлаче у своје каткад вртоглаве дубине.

Сличан је случај и са Џојсовим *Улисом*, који нас упућује у неке важне промене у имагинативној прози нашег века. Разрађена, можда чак исувише подробно разрађена, паралела између господина Блума и Одисеја, између збивања у Даблину и збивања у Хомеровом епу, првенствено је граматичко-критички подухват – у коме бисмо могли видети и својеврсну обнову маниризма у двадесетом веку – али њоме се у исто време догађаји и ситуације претварају у низ „епифанија“, тренутака блаженства у којима се откривају „неочекиване духовне манифестације“. Као и Елиотов „објективни корелатив“, и Џојсова „епифанија“ представља један од деривата Малармеовог симбола, и још 1931. Едмунд Вилсон је у *Акселовом замку* приметио до које се мере Џојсова проза у ствари приближава поезији и песничкој конструкцији:

За ову нову визију Џојс је пронашао нови језик ... који му омогућава да асимилира више материјала, да се потпуније и успешније од било ког песника нашег времена прилагоди новој самосвести модерног света. Али постижући то, Џојс је престао да пише стихове. Говорећи о Валерију и Елиоту, наговестио сам да ће стих као литерарни медијум бити употребљаван све мање и мање, и у све специјалније сврхе, и да ће му можда бити суђено да потпуно изађе из употребе. И чини ми се да је Џојсов литерарни развој зачуђујућа потврда овог гледишта. Његова прозна дела имају уметнички интензитет, непобитну лепоту површине и форме која чини да се она пре могу поредити са делима великих песника него са већином дела великих романописаца.

То није случај само са Џојсом. Читавим једним важним током, модерни роман креће се у правцу интензивно-лирских облика, и, уз ништа мање важну тенденцију ка дискурзовно-есејистичком, ова тенденција ка лирском можда је најпресуднија одлика имагинативне прозе. Јер ни Џојс, ни Елиот, ни Сен-Дон Перс нису створили модерну епику, они су у ствари само – ако би се тако могло рећи – просторно проширили једну у основи симболистичку и дубоко лирску формулу.

Насупрот романтичарима, који су веровали да је песничка имажинација, налазећи се у нужној вези са суштином света, и сама себи довољна, и сама собом довољно оправдана, и Џојс и Елиот покушали су да пронађу неки принцип изван саме имажинације којим ће она бити на неки начин подржана, оправдана и чвршће везана за стварност. И за једног и за другог тај принцип је била историја (за Елиота при том још и систем религиозне филозофије), и то нарочито онај њен тамни и нејасни почетак који се, по речима Томаса Мана, губи у „кладенцу времена“, где се мит и историја стапају у једно. Они су веровали да тек постајући у пуном смислу историјска, песничка имажинација може претендовати да дође до оних значајних открића која су јој приписивали романтичари, и да „хаотичне чињенице живота“ уреди у целину у којој ће оне показати и своје значење, и свој смисао. Али није тешко приметити да је историја, онако како су је они видели – и како је види добар део модерних писаца – заправо апсолутно неисторијска. Један Борхесов текст, који носи карактери-

стичан наслов „Ново побијање времена“, упућује нас у најважнију особину оног осећања историје и времена које налазимо код писаца као што су Џојс или Елиот и, разуме се, и сам Борхес. Са специфичним солипсизмом усамљеног човека, Борхес описује живот „коме не недостају понављања“:

кад год прелазим једну раскрсницу у јужном крају града, мислим на вас, Хелена ... Читав мој живот начињен је од таквих понављања ... Ако прихватимо ову сличност, можемо поставити једно питање: нису ли ови идентични тренуци у ствари један исти тренутак? Није ли *понављање једног члана* довољно да разглоби и сруши читав временски низ?

За Борхеса, историја су „понављања, варијанте, симетрије“ (у једном од његових најлепших текстова, један гаучо умире избоден ножевима исто онако као што је умро Јулије Цезар, препознавши међу убицама своје кумче: „он је убијен и никада није сазнао да је умро зато да би се једна сцена могла поново одиграти“); слична понављања и идентитети налазе се и у основи *Пусте земље* и *Улиса*, и не само у њима: она чине и основу Јунгове психологије архетипова, и представљају једну од основних одлика савременог приступања историји и времену. Ма колико нас литерарни ефекти, на тај начин начињени, могу задивити неким својим нестварним и opakим сјајем, не можемо а да не приметимо како тиме историја престаје бити оквир који песничку имажинацију везује за стварност и оправдава је, и да постаје и сама једна врста имагинативне конструкције.

Тако епски облици нашег времена нису створени позивањем на историју у време, који су по традицији повлашћена област епике; напротив, чак и они песнички облици нашег времена које смо склонили да назовемо великим, само нам показују до које је мере историја постала лирска, односно престала да буде конструкциони оквир заиста великих, екстензивних песничких облика.

Је ли епика онда уопште могућа у нашем времену? – питање је које се сасвим природно поставља. Има ли модерна књижевност уопште великих облика, или у њој постоје само мали, интензивно-лирски облици који могу бити проширени и до неколико стотина стихова једне поеме, или до неколико стотина страница једног романа, који онда прикривају праву природу основне песничке формуле?

Међутим, постављајући ова питања изгледа да смо пренебрегли једну од најважнијих појава у књижевности за последњих стотину и више година, чији су значај и последице веома далекосежне. Наиме, романтизму – који је био и остао велики „предговор модерне књижевности“ – не дугујемо само облике који су песнички у најстрожем смислу речи и који су у многим погледу одредили извесна пресудна кретања у модерној књижевности; дугујемо му и појаву таквих дела као што је, на пример, Хегелова *Феноменологија духа*, која се налази на веома осетљивој граници између филозофије и имагинативне књижевности. Таква гранична дела (треба одмах нагласити) не недостају европској књижевности. Довољно је само сетити се Платонових дијалога, Декартове исповедно-литерарне колико и филозофске *Расправе о методи*, Дидроовог *Фаталисте Жака*. Али чини ми се да постоји нешто што *Феноменологији духа* даје сасвим нарочит положај међу тим делима; она није настала у намери да се филозофске спекулације повежу са чињеницама живота – онако као што Дидроов Жак живи једну филозофију – већ напротив, она представља покушај да се чињеницама живота да строги оквир филозофске конструкције, и да се оне презентирају у филозофским категоријама исто онако као што их екстензивно-епски облици презентирају у временском низу.

Литерарни значај *Феноменологије духа* и сличних списа у модерној књижевности – Хајдегерово *Биће и време*, Сартрово *Биће и ништавило*, *Феноменологија перцепције*, Мерло Понтија, Камијев *Мит о Сизифу* или *Побуњени човек* могу послужити као добри примери – можемо схватити тек ако их посматрамо у тесној вези са једним процесом који бих назвао процесом постепе-

ног дискредитовања естетичке имагинације. Од романтизма до данас не присуствујемо само сталном опирању и побуни имагинације против света који (како каже Уајтхед) постепено губи естетичке квалитете, сведочећи све више о нескладу између „естетичке интуиције човечанства и механизма науке“; напротив, Уајтхедова схватања из *Науке и модерног света* данас нам морају изгледати обојена извесним помало застарелим романтизмом и естетизмом. Јер оно што видимо у књижевности романтизма и модерној крижевности, која је настала под одлучујућим утицајем романтизма, пре свега је одвајање песничке имагинације од свега онога са чиме је она одувек била неодвојиво везана, и што јој је давало највећи део њене виталности и њене снаге. Модернистички правци настали двадесетих година овог века, међу којима надреализам заузима изузетно место, књижевност фантастике, која је настала под мање или више непосредним утицајем надреализма, не показују нам толико слободу и моћ песничке имагинације да, ослобођена свега што би јој могло бити страно, из основа створи свет по сопственим мерилима, колико нам показују сиромаштво и извештаченост на које је осуђена песничка имагинација која не жели да се ослони ни на шта друго осим на саму себе.

Са друге стране, морамо приметити да је једна од најизразитијих одлика књижевности нашег времена доминација дискурзивних над недискурзивним облицима, а дела која сам мало пре поменуо на најбољи и најупечатљивији начин оваплоћују спој литерарне имагинације и филозофске дискурзије, у коме је дискурзија стални коректив имагинацији а имагинација дискурзији; једном речи, у њима налазимо тесну повезаност песничке имагинације са нечим изван ње саме, нечим што бисмо данас – под утицајем мерила естетичког пуризма – сматрали чак неспојивим са њом, али повезаност која је одувек била јемство готово свих врлина највеће књижевности: виталности, плодности, дубине и унверзалности. У тим делима данас једино и можемо наћи све ове врлине које тако очајно и безуспешно тражимо од књижевности нашег времена, а које нам она углавном не пружа. Неки описи људских ситуација у *Бићу и ништавиљу*, или живота људ-

ског тела у *Феноменологији перцепције*, једини се у модерној књижевности могу мерити са највећим страницама имагинативне књижевности; и као што се у Грчкој за неке кључне увиде у људску судбину обрађало трагичним песницима, тако неке кључне ситуације у којима се данас човек налази можемо ништа мање јасно видети у делима која се служе дискурзијом исто онако као што се трагички песник служио митом: као инструментом откривања.

Свакако не треба имати илузија: дискурзивно мишљење је облик са којим се сви можемо сложити и онда када се готово ни у чему не слажемо; оно добија прворазредну вредност у временима међувлашћа два система вредности, једног у који више нико не верује, и другог који још није створен, који још није почео да се дише у нашим најскривенијим жељама и нашим сновима. У седамнаестом веку, Декарт се позива на „јасност и разговетност“ и на „универзалну математику“; у осамнаестом, филозофи Просвећености позивају се на људски разум, коме – без сумње претерано – поклањају све своје поверење; данас се такође позивамо на науку, дискурзивно мишљење и математичку формулу. Не морамо поверовати Хегелу и мислити да је дискурзивно мишљење највиши облик мишљења до кога се човек може довинути; али исто тако не смемо ни затворити очи пред чињеницом да велики литерни облици нашег времена морају стајати у некој вези са дискурзивним мишљењем; исто онако природно као што су такви исти облици у антици били у вези са митологијом, а у средњем веку са религијом. Штавише, верујем да дела која сам поменуо јесу модерни епови; и када Ернст Блох у своме бриљантном *Tübingenskom uvodu u filozofiju* назива Гетеовог *Фауста* и Хегелову *Феноменологију духа* „двема великим књигама одласка и повратка“, поредећи затим обе са Дантеовом *Божанственом комедијом*:

као и *Фауст*, тако је и *Феноменологија* *mutatis mutandis* сродна успону *Divine commediae*. Дапаче: читалац пролази, вођен савршенијим Вергилијем, страстишта преминулих духова, види категоријалне моменте апсолутне идеје ступњеване у свијести, друштву и дјелима свјетске повијести;

он тиме не истиче само дубоко филозофски карактер Дантеовог или Гетеовог дела већ и дубоко литерарни, у основи епски карактер Хегеловог. И *Феноменологија*, и *Филозофија историје* у ствари су велика путовања од земље до земље, од поднебља до поднебља, од категорије до категорије, путовања у простору и у времену о којима је епска и романсијерска имагинација сањала и остваривала их у својим најповлашћенијим тренуцима; и то су велики епови модерног времена, у поређењу са којима нека далеко чистије и искључивије литерарна дела плаћају скупу цену за своју литерарну чистоту.

У једном писму Жиду (25. августа 1894) Валери назива Декартову *Расправу о методи* „модерним романом“: не само зато што је *Расправа* и дубоко исповедно-литерарно дело већ и зато што ће се облици књижевности до те мере изменити и удаљити од својих првобитних идеала да ће нам се она заиста показати као прави роман. На исти начин, ако будемо схватили литерарност дела као што је *Феноменологија духа*, и свих каснијих дела којима је она несумњиви узор, моћи ћемо да видимо до које је мере она започела стварање једног сасвим новог типа литерарних облика, и стварање модерне епске књижевности. И прави проблем није у томе што модерна литература – како се често говори – постаје све више филозофска; он је у томе што модерна филозофија постаје један од највиших и најуниверзалнијих облика модерне књижевности. Јер изгледа да је филозофска дискурзија једина у стању да данас књижевности дâ онај сигурни оквир који омогућује стварање великих облика; покушај са коришћењем музичких облика – као у *Четири квартета*, на пример – показује се као ипак само привремено и привидно решење: свет би морао поново бити виђен као естетичка целина да би га један искључиво естетички облик могао савршено изразити; али он то више није, и дискурзивни облици данас га обухватају онако савршено и потпуно како су то некада сасвим природно чинили естетички.

ТРАГЕДИЈА И ПОЈАМ ТРАГИЧНОГ

По свему судећи, философи су се први запитали шта је појам трагичног, и како се тај појам оваплоћује у уметничком делу званом трагедија. На почетку тог појма није било, трагедија се није звала трагедијом зато што је третирала нека „трагична“ збивања, ма шта се под тим подразумевало. На почетку је постојао само драмски облик, онакав какав је настао у Атини, трагедија – игра јараца. Али већ Аристотел, бар у једном пасусу *Поетике*, узгред, употребљава термин „трагичан“ у модерном смислу, у смислу катастрофалног завршетка, рекло би се неминовног: за разлику од комедије где се човек смеје, па ма смех био и свиреп, и која се, према томе, не може завршити катастрофом. Он вели, у том смислу, да је Еурипид „најтрагичнији“ од свих трагичара. Истина, он то каже у глави 13. *Поетике*, док, опет, у глави 14, хвали тог истог Еурипида због happy-enda неких његових трагедија, и тврди да је то ипак најбољи завршетак за трагедију уопште.

Но, „најтрагичнији“ и happy-end су за Аристотела само формални проблеми. Проблем суштине трагичне визије света наметнуо се тек у новије доба, особито мислиоцима периода Романтизма, пасионираним за Шекспира. Од романтичара ту проблематику преузима Хегел, који се интересује пре свега за грчку трагедију. Он је тврдио да у древним трагедијама, ако не у свим, а оно у многим, није битно да постоји трагични јунак, битан је трагични сукоб. А сукоб није сукоб између добра и зла, већ између животних и друштвених ставова. „Правна тема првобитне трагедије јесте божанство, али... божанство како наступа у свету, у индивидуалном деловању... Индивидуално деловање тежи да оствари извешан циљ или извешан карактер, који у тим околно-

стима, јер се у својој за себе готовој одређености једноставно изолије, нужно изазива против себе супротни патос, па тако неминовно долази до сукоба. Првобитно трагично се састоји у томе да унутар тог сукоба обе стране противречности имају оправдање (*Berechtigung*), док, са друге стране, обе, јер могу да остваре истински позитиван садржај само као негацију и оштећење друге, равноправне (*gleichberechtigt*) силе, у самом свом моралу и кроз њега постају криве“. Хегел тако прихвата Аристотелову тезу о трагичној кривици, додајући јој своју тезу о „истински трагичној патњи“, само што су код Хегела *сви* криви.

Хегелова теорија трагичног имала је огромног утицаја. Као и све његове идеје, она је необично инспиративна, уз то је имала предност да је била сасвим у складу са његовом концепцијом друштва и друштвеног развоја. Делимично и тачна што се грчке трагедије тиче, зато што у њој нема, као у Шекспира, негативних карактера типа Јаго, грандиозних злочинаца као Макбет, хуља као што су они који прогоне краља Лира. Али она ипак умногом изопачава смисао и саме грчке трагедије и тамо где је применљива, а она је то у врло мало случајева. Хегел као пример за своју тезу узима *Антигону*. По њему, сукоб Антигоне и Креонта јесте сукоб два равноправна принципа: Антигона представља закон породице, исконски закон атинске филе, док је Креонт представник закона полиса, закона политичке заједнице, државе. Они су апсолтно равноправни (*gleichberechtigt*). И извесном смислу то је тачно. Људи су често на извештан начин равноправни у својим сукобима. Свак хоће да живи и има право да живи, а уз то врло лако уображава да је право на његовој страни. Уосталом ништа гипкије од права, то су добро знали већ софисти. И у приватном животу, а још више у политици, то јест области која Хегела највише интересује. Уз то је песник онај који се уживљује у све своје јунаке, идентификује се са њима, па на моменте гледа свет и друге њиховим очима. А човек је биће које себе увек оправдава, упркос оном *mea culpa* хришћанске молитве. Али Хегелово *gleichberechtigt*, равноправан, јесте правнички израз, он значи једнакост права пред законом, нешто што се тиче јуриста и теоретичара права, а не песника. Песник прихвата страну прав-

де и кад је она против права, лепоте против ругобе, душевне величине против ситних рачуна. Истина је да у *Антигони* има момената где и хор и корифеј као да схватају Креонтову одлуку, да ли из страха или не, свеједно. Али довољно је прочитати оно што у трагедији Хемон, син Креонтов, вели оцу, па да схватимо да Софокле у *Антигони* не заступа никакав „објективни закон“, па ни сукоб два равноправна закона. Рајнхарт је, после Поленца, за кога је Креонт „савршен тип тиранина“, показао да је Хегелова теорија о равноправности неодржива чак и у самој Антигони. По њему, Креонт није никако „заступник једног начела, једног морала насупрот другом, већ биће... подложно својим ограничењима до слепила ... То нису два права, или две идеје супротстављене једна другој, то је универзална сфера са којим се девојка осећа у сагласности, и оно људско које у својој ограничености у свом слепилу ... испољава своју изопаченост и своју лажност .. Сукоб се не поставља у правничкој сфери, већ је пре свега сукоб узвишености и апсолутности ... са условљеном егзистенцијом посвећеном властитом одржању.“ Итд.

Ја знам само једну грчку трагедију на коју се теза о *Gleichberechtigung* да применити без остатка, мада њу Хегел никако не спомиње. То је *Опестуја*. Аполон и Атена, с једне стране, и Ериније са друге су „gleichberechtigt“. И једни и друге су призната божанства, закон и једних и других је важећи. Отуд се њихов сукоб и решава компромисом. Али говорити о *Gleichberechtigung* у *Цару Едипу* нема никаквог смисла. Што би значило рећи да су Аполон и Едип равноправни? А ко је с ким gleichberechtigt у Еурипидовим *Бахаткињама*, то ће сам бог знати. Има случајева у грчкој трагедији где је право на једној страни, а права на другој. У Есхиловом *Прометеју*, на пример, где су власт и закон на страни Зевса. Па и у самој *Антигони*: Креонт је власт и закон, само је он „berechtigt“. Но ми смо сви на страни Антигоне. Са песником.

* * *

После Хегела, и све до данас, писало се много о трагедији. И рекло се често врло дубоких ствари. Алфред Веберова студија

о трагедији јесте већ данас класично дело, а читаће се још дуго, ма шта Ричардс о томе мислио. Рајхартове анализе грчке трагедије такође. И многе друге. О Шекспиру су Енглези рекли бриљантних ствари, па су антологије текстова о њему необично инспиративне. Конфузија је још увек велика само што се тиче апстрактног појма тргедије и трагичног, ту још увек сусрећемо сијасет најпроизвољнијих теза. Када се чињенице, то јест драмска дела која смо од памтивека називали трагедијама, не слажу са тезама, онда теоретичар просто напросто превиђа то неслагање, или пак проглашава трагедијом само она драмска дела која су у сагласности са тезама. Тако, на пример већ споменути Ричардс тврди да постоји уопште свега шест позоришних комада које са правом можемо назвати трагедијама, а то су шест Шекспирових комада. Све остало није трагедија. То је за Ричардса тако очигледно да он не сматра потребним да нам каже који су то Шекспирови комади.

Узев у обзир да је данас опште прихваћено да се трагични јунак бори узалуд и да на крају мора да пропадне, да се трагедија мора да заврши потпуним поразом јунака, логично је да по том схватању скоро половина грчких трагедија, међ најбољима, нису трагедије¹. С друге пак стране, за Валтера Бењамина трагедија у правом смислу јесте само грчка трагедија, док је оно што су модерни стварали, од Барока на овамо, и што се обично назива трагедијом, нешто сасвим друго, нешто што Бењамин назива *Trauerspiel*, жалосна игра, по старом немачком називу трагедије. И до извесне мере Бењамин има право, мада је за нас данас немогуће из појма трегедије и трагичног искључити асоцијације на Шекспира, Расина и још неке друге. Наиме, Бењамин разматра проблем са историјске стране, и нема сумње да у том погледу нема никаквог трагичног по себи, које би било без везе са историјском ситуацијом, да је став грчког трагичара, па и грчког човека уопште, нешто друго но став, скоро два миленијума касније, барокног драмског писца. Уз то су и формалне разлике изме-

¹ Узалуд неки теоретичари устају против тог схватања. Тилард, на пример, доказује да чак ни код Шекспира није увек све тако катастрофално.

ђу грчке трагедије и модерне огромне, исто као и разлике у општој презентацији. Читајући, а лишени саме представе, ми лако заборављамо да је грчка драма своје врсте ораториј. Есхилов *Оковани Прометеј* је, на пример, низ жалопојки, узвишених, моћних, нема сумње, али певаних у једном или више гласова. Чак и у једној модерној опери има много више радње и кретања но у тој сублимној кантати. У модерној трагедији се не пева. Грчка трагедија је последња сцена, или бар последњи чин Шекспирове трагедије, која у поређењу са грчком пре личи на епопеју. Што се, пак, тиче класичне француске трагедије, мада је она подвргнута извесним строгим правилима која су се позивала на Аристотела, она је по духу можда још различитија од грчке но што је то јелисаветинска.

Бењамин је у прву кад супротставља трагедију текућој барокној „жалосној игри“ и њеним штурим конвенцијама. Много мање ако је реч о врхунским достигнућима, о јелисаветинској драми, о Расину и неким другим. Ту су, упркос свим разликама, сличности непобитне. Пре свега садржајно: свуда су у питању патња и борба трагичног јунака. А и формално. Не само што је трагедија увек театар, што је пресудно, већ између древне трагедије и модерне постоји континуитет, односно, извесно асимиловање наслеђа. Да и не говоримо о Италијанима и Французима који се куну Аристотелом и имитирају што више могу грчке трагичаре; Шпанци и Енглези, кад стварају трагедију, ма колико она одударала од грчких узора и од Аристотелових псеудоправила, добро познају и помно студирају те узоре и та правила, док су њихови драматурзи свесни да, на свој начин и за своју публику, настављају исконску традицију, па своје креације тако често и називају трагедијом, а кад их тако не називају, као Шпанци на пример, то је зато што хоће да даду до знања да нису *верни* узорима. Осим тога, већ је древна грчка драма до извесне мере еволуирала током времена ка модерној. Софокле нам је по облику ближи од Есхила, а Еурипид, са стављањем хора на периферију радње и са честим лаицизирањем своје проблематике, делује прилично модерно. Нема сумње, ми осећамо јединство феномена трагедије као специфично европског књижевног и драмског

рода који се манифестује кроз векове. Упркос неминовних разлика.

Бењаминова подела има вероватно дубљег разлога, као покушај превазилажење апорија философске мисли о трагедији. Као што рекосмо, философи су често писали о трагедији, али скоро увек укључујући тај феномен у проблематику властитог система. Философ прилази – са пуним правом, уосталом – трагедији као конкретној појави полазећи од свог појма трагичног, оваквог како се тај појам искристалисао унутар његове визије света. А како се философске визије света узајамно најчешће супротстављају, то су њихови појмови трагичног најчешће сасвим противречни. Што трагедија представља за Шопенхауера, јесте анти-трагично за Ничеа. И уколико је тај појам општији, то јест философскији, утолико је сиромашнији. У трагедијама као таквим нема појма трагичног, у њима се не налази никаква дискурсивна формулација мисаоне поруке дела. Ако је у њима овде-онде изречена понека „мисао“, у споменутом Аристотеловом смислу, то управо и није њихова мисао, већ пригодна мисао јунака. У драми порука зрачи из целог дела, нигде дословно исказана, а та порука је уз то различита од драме до драме, од драматурга до драматурга. Отуд широко поље за уклапање у системе кроз формулације „појма трагичног“. Отуд и тако честа изопачавања. За Софокла је Антигона несрећна што умире, за Јасперса је потребно да она умре срећна, и она тако код њега и умире. Све се збива као да је *a priori* немогуће сажети тако разноврсне, а често и противречне визије света што су поетске визије разних трагичара, са њиховим моћним особеним индивидуалностима, у један појам трагичног као таквог, сажети их без насиља и произвољности. Ово утолико пре што су и они који сажимају најчешће моћне особене индивидуалности, које уз то говоре сасвим другим језиком.

Да ово илуструјемо само једним примером, примером Шелеровог покушаја тумачења трагедије у есеју *О феномену трагичног*. Узимам Шелера за пример зато што је то философ од велике вредности, философ кога ценим и чијих сам неколико дела прочитао са коришћу и поуком. Шелер је феноменолог, али фе-

номенолог оригиналан, па је немогуће сасвим јасно изложити његов став ако се не прикажу сви темељни постулати његовог система. Што би нас далеко одвело. Укратко, он тврди да је философија „строго очигледан *a priori* увид за све што случајно постоји, увид у све суштине и суштинске односе бивствовања, и то у поретку и према ступњу у коме те суштине стоје у односу према апсолутно бивствујућем и његовој суштини“. Што ће рећи, у нашем случају, да су трагедије за Шелера „случајно постојеће ствари“ у које философ има увид у *a priori*. Ту никако није потребно поћи од самих трагедија, напротив, јер је тај увид у „све случајно“ ... толико важећи „да га никаква индукција не може повећати а ни порећи“.

Шелерово схватање трагедије је потпуно у духу ових постулата. Он вели: „Феномен трагичног се не добија из уметничких обликовања. Трагично је пре свега битан елемент универзума. А да се каже шта је трагично у трагедији и иначе „мора се унапред знати шта јесте трагично“, шта је његова „суштина“. Отуд је, вели, индуктивна метода која би полазила од дела и ишла ка синтези, неприхватљива; ваља поћи од интуиције њене суштине, од онога што реч трагично значи.

Наравно, Шелер је паметан, уз то је, нема сумње, већ одавно пре свог „априорног интуиционисања“ суштине трагичног прочитао доста древних и модерних трагедија, па је много тога што о њима каже интересантно. Па ипак, неминовно, такав метод га наводи да се оно што каже о трагедији увек слаже са његовим општим философским схватањима о етици и другом, док је често сасвим у супротности са оним што би му мало индуктивних обзира показало. Тако, на пример, по Шелеру, да се збуде феномен трагичног, „мора бити уништена једна вредност“. Што је нетачно чак и за Шекспирове трагедије, где је много више уништавања но у грчким, но где људи буду уништавани да се вредности ипак, како тако, афирмишу. Даље, Шелер тврди да уништавајући у једној трагедији мора бити такође, као и уништени, „носилац високе позитивне моралне вредности“, а појава трагичног је „управо онде најчистија и најодлучнија где се носи-

оци вредности које су исте висине узајамно трву... где све личности које се боре заступају једнако узвишена права“.

Већ смо поводом Хегела споменули *Антигону*, споменимо *Краља Лиру*, којег многи сматрају најбољом Шекспировом трагедијом или *Макбета*, који је мени најдраже Шекспирово дело, или *Отела*. Ни у једној од споменутих трагедија не сукобљавају се личности „једнако узвишених права“. Итд., итд. Дало би се навести још неколико Шелерових карактеризација трагичног и трагедије, које искључују, ако не све, а оно већи део најславнијих творевина тога књижевног рода, док се, опет, све те карактеризације и те како слажу са Шелеровом *Етиком*. Између појма трагичног и трагедије, које искључују, ако не све, а оно већи део најславнијих творевина тога књижевног рода, док се, опет, све те карактеризације и те како слажу са Шелеровом *Етиком*. Између појма трагичног и трагедије као чињенице, постоје од једног мислиоца до другог врло велика размимоилажења; између већине теорија и самих трагедија толико неслагања да постаје разумљива тврдња споменутог Ричардса да је на свету свега шест трагедија. Само што би тих шест, од једног до другог, биле сасвим друге трагедије.

Мени се чини да је све ово последица извесне збирке појмова. Наиме, трагедија и појам трагичног онакав какав се развио током векова немају много заједничког, а сви хоћемо да их ставимо под исти кров. Постоје трагедије – дела великих трагичара, постоје позоришна дела звана трагедије – дела свих и свакога, која мало ко узима у обзир при својим когитацијама, и постоји појам трагичног инспирисан најћешће чињеницом трагедије, али и много чиме другим, што се увек укључује у систем философа који га формулише, и што налази своје оправдање и своју примену унутар система. Велика трагична дела су врло разнолика, већ према творцу визије света од једног до другог могу бити сасвим противречне. Заједничко им је што је заједничко роду као таквом, да се те визије света оваплоћују на сцени, да је увек приказан јунак који пати и бори се. А та патња и борба као да је неминовно временом излучила један појам, појам трагичног, који ће онда ићи својим путем, имати властиту судбину, већ према

томе на шта се од утисака које та дела остављају ставља акценат, као и шта се из реалног живота унело у тај првобитно књишки појам, и нарочито, према томе шта је и каква је мисао о свету и животу оног који тај појам уобличава. И већ Аристотел, кад, свега једном, употребљава тај појам, ставља акценат на евентуалну катастрофу завршетка, мада никако не сматра да је у том смислу „најтрагичнији“ Еурипид и узор трагедије. Од Аристотела нао-вамо појам је ишао својим путем.

И да завршим, споменућу још само једно: у последње време, вероватно у вези са нестанком у савременој нам литератури прво „позитивног“, а онда и „јунака“ уопште, све је више реч о „трагичној ситуацији“, а све мање о трагичном јунаку“, мада је, бар у постојећим великим трагедијама, немогуће замислити ово прво неусловљено овим другим, иако у њима ситуација и постаје „трагична“, то јест доведена до крајњег заоштравања сукоба, само захваљујући извесном етосу трагичног јунака. Није случајно да толике трагедије, оне највеће, и носе његово име: Антигона, Едип, Медеја, Хамлет, Макбет, Федра, итд., итд. Трагични јунак чини ситуацију трагичном, таквом да, како вели Алфред Вебер, у њој „за све што је велико, што превазилази силу прилика, остаје само јуначка борба, скоро увек до пропасти... Сваки трагични јунак ствара узвишеност у трагичном. У двобоју [са премоћи судбине] он развија своју личност до највећег ступња... и тако развија границе свог индивидуалитета. Он то чини, било да у тој борби подлеже, било да на крају победи, после преброђених опасности, пошто је усправно подносио патњу и то самим тим што он постојаност у борби ставља изнад саме своје личности“². Отуд би Ниче, који би могао потписати ову Веберову дефиницију, и који је сматрао да је први услов трагичног постављања своје вредности изнад свог живота, вероватно са уживањем цитирао онај проглас мајора Гавриловића војницима одбране Београда: „Врховна команда избрисала је наш пук из бројног стања, наш

2

Осим, рекао бих, у малобројним Еурипидовим трагедијама из доба слома Атине, када херојство више није много значило у расточеном полису. У њима Еурипид слика, врло модерно, слом и самоуништење обесмишљене човечности, као и нестанак хероја.

пук је жртвован за част Београда. Ви немате, дакле, да се бринете за своје животе...“ То и јесте први, неопходни услов трагедије. Или, тачније, њен предуслов, јер је сам по себи недовољан. Остаје питање ко и како се жртвује и бори. На жалост моралисте, можда не и за шта, што доказује, међу осталим, Макбет. Али трагедија није никако школа морала, ни уметност уопште. Она је нешто друго, а ја мним и нешто много више.

Ово о лутањима и произвољностима у тумачењу трагедије и трагичног није речено са ниподаштавањем, већ је само реакција професора, Ниче би рекао филолога, на нетачне егзегезе текста, професора филологије који, иначе, кад није у питању филолошка акрибија, са највећим респектом приступа управо тој и таквој философији, дивећи се великим системима у истом смислу као и великим поемама. Ипак, ваља имати на уму да философ, кад мисли поводом уметности као философ, нема став књижевног историчара или критичара, већ му је циљ да изгради естетику, то јест нешто што врши у односу на уметност – уметност као конкретни феномен – извесну трансценденталну функцију, чија основна претпоставка и не може бити сама уметност, већ свеукупна систематика философске мисли. То Хегел, који је узорно са филолошког стајалишта прилазио том проблему, изричито наглашава. „За нас појам лепог и појам уметности јесте претпоставка *која проистиче непосредно из система философије*“. Што ће рећи да се естетска свест философа уздиже до свог појма само помоћу интеграције *a priori* у систем створен пре њега и ван њега. То тврди и Шелер, то претпостављају углавном сви философи. И онда је сасвим доследно од стране Хегела – који је, уосталом, увек фантастично доследан – што схвата уметност као својеврстан израз нечег што уметност превазилази, наиме појма, и то појма у хегеловском разгранатом, свеобухватном смислу: „Чулно у лепоти не задржава никакву аутономију, вели он, већ се одриче непосредности свога бића, јер је то биће само биће, *Da-sein*, и објективитет појма... оно вреди само као појава појма ... појам остаје господар“. Отуд за Хегела, и опет философ-

ски сасвим доследно, од тренутка када појам дефинитивно избије до израза, уметност постаје сувишна и нестаје, односно губи свој значај, јер, узев у обзир да уметност и философија казују исто, казују појмове, крајње и пуно казивање припада ономе ко је у стању да свесно мисли сама себе, то јест философији. Отуд прикламовање смрти уметности у тренутку када се Апсолутни дух дефинитивно открио у Систему.

И заиста, када би Естетика била могућа, када би квинтесенција уметности била у појму, уметност – као што тврди и Валери – више не би била ни потребна ни могућа, осим можда као дилетантска забава. Но то је проблем за себе... додајмо овде само да Естетика зато и говори, не о уметности, већ поводом ње, зато што уметност сама себе казује, не појмовно, већ својом чулном појавом која је једно, неодвојиво, са њеним значењем. Отуд Хегел не зна ама баш ништа смислено рећи о стилу и о машти, тој суштини уметности, несводивој на појмове. Отуд, опет, естетичарима, философима, није ни потребно да своје појмове суоче са материјом у питању. О ликовној уметности Хегел је, нарочито што се Грка тиче, рекао дубоких мисли, мада није никад имао прилика да види велика дела грчке скулптуре и архитектуре. За Канта, који је, по мом мишљењу рекао бесмртних ствари поводом уметности, Шопенхауер вели следеће: „Човек се мора дивити како је Кант, коме је, нема сумње, уметност остала нешто врло страно, и који је, по свему судећи, био слабо пријемчив за лепо, а уз то вероватно никад није имао прилике да види неко значајно уметничко дело³, ... за дивљење је, велим да је Кант, упркос свему томе стекао великих и трајних заслуга што се тиче философског разматрања ... уметности и лепога“.

Шопенхауер има право што се Канта тиче, али и сам он који је добро познавао многа дела уметности, рекао је о трагедији сијасет произвољности, само да би је могао укључити у свој систем, мада ваља признати да су Шопенхауерова разлагања о тра-

3

Шопенхауер овом додаје да Кант, изгледа, није ни чуо да у његово доба и у његовој земљи постоји неко ко се зове Гете, толико га је мало интересовала чиница уметности.

гедији једна од најупечатљивијих илустрација његовог система. А то је довољно.

Можда у томе и лежи парадокс сваког дискурсивног излагања наше мисли. Ми увек искрено, најчешће с правом, осећамо да онај ко о нашој речи говори, њу криво разуме. Али, нема сумње, да је заиста разумео дословно, то наше слово би било мртво слово. Само се изложене чињенице, наша ерудиција, могу тачно копирати; наша жива мисао не. Јер, ако је жива, она буди живот и у другоме, подстиче га да себе нађе, а то *себе* није моје већ његово. Да мој удар избије искру из камена, потребно је, истина, да постоји извесна сродност између мог казивања и оног што други, свесно или несвесно, тражи, али разумети некога, у том смислу, најпроднијем, ипак значи пре свега, подстакнут њиме, наћи себе. То је оно што чини извесне неспоразуме тако експлозивним, тако благотворним то је оно што философији, мисли егocентричној *par excellence*, дозвољава да се другима храни да би била у пуној особености. Што код ње ипак нервира, јесте њена аподиктичност. Она не казује само, она стално доказује, свим средствима. Отуд и тај чудни континуитет философије већ два и по миленијума. Сваки философ у свом мисаоном ходу непрестано се обазире и фехтује лево-десно, и нарочито уназад, брани се и напада, не може га човек заиста разумети, ако не познаје његове претходнике, бар главне, ако није упућен у дискусије доба, бар школе. Песник никада није аподиктичан, ако је песник. Отуд свака велика поема као да по први пут отвара двери света; свака је апсолутна и првобитна, као што је то, у суштини својој, и свако људско биће. Са сваким рођењем свиће зора, свет почиње, са сваком великом трагедијом свет је изнова обасјан, стављен у питање и казан шта јесте. Не доказиван, казан, увек загонетно, као пророчанство Хераклитове делфске Пителије: „Онај чије је пророчиште у Делфима, не тврди ништа, не крије ништа, већ наговештава“.

ПРАВОСЛАВНО ДУХОВНО ПЕСНИШТВО

Православно хришћанство, са безграничном слободом и непомутивом Истином, једини је непресушни извор словесности, на коме се она напаја и освежава, остварујући своју „преумљеничку улогу“ у васпостављању духа мудрости и истине, духа саборности и љубави, мира и добре воље међу људима, и благодарења Богу, у славу Божју.

Циљ православне словесности је, по надахнућу, преношење Божије поруке човеку и сведочење о њиховом сједињењу. Јер, „Логос Божији се очовечио, да бисмо се ми обожили“. То је наш одзив на Божији позив. То је поетика првославне словесности. Отуда њена неоспорна улога и у будућем свету, упркос големим препрекама и искушењима у припреми за њено наступање.

Та словесност је сведочанство новог живота, који поништава узорке пропадљивости, вид „Божијег силаска и присуства“ међу нама, како је видео боговиди Јован Дамаскин.

Истинска словесност учи страху Божијем, надахњује на веру, проповеда љубав; припрема улазак у век ћутнине, и живот непролазан. Прихваћен од, вером обновљених и преумљених читатеља, тај дух ће, све више, невидимо, мистично, захватати заједницу у истости и укоренити је у богатој христијанској традицији, потпуно преобразити је и оснажити за неизбрисив траг у вечности. Таква надања су нам (нека би их Бог подржао и утврдио).

Православље, несумњиво, има историјску обавезу да „покрсти и обнови“ културу, уметност, словесност. Да омогући им устук пред чељусти секуларизације и атеизма; да избави из „напредњаштва“ и „просвећености“, из „духа времена“ и запути ка духу христијанске љубави и традиционалних вредности; у „ду-

ховно питаније“, – завештаних од узорних духовислeћих и побожних поучитеља.

Врлина православне словесности је у њеном дивљењу пред непојмивим и неизрецивим тајнама Божанске Љубави, у узнању да у одрицању од овоземаљских добара је и духопитанију, у тежњи да сагледа се несагледива лепота и смисао вечног живота, насупротив секуларистичкој словесности, која нуди полуистине („опасније од голе лажи“), ласно заводећи лаковерне и неупућене. Наиме, секуларизована словесност савременог доба, у својој сујетној славољубивости, одстранила је са својих страница, по угледању на безбожничку ренесансну праксу, изворни човеков лик, слепо служећи сили сујетног света и пропадљивости. Православна словесност, пак, са осведоченом мудрошћу у разликовању пролазности и зла, од добра и вечности, саглашава се само са „лепотом преображеног света“ – откривеног у Христу Богу, Који јој, као „Највећи Уметник“ даје снагу и смелост да подиже и преображава пали свет, уношењем и чудесним „умножавањем хлебова Лепоте Божије“, како би казао Владика Данило (Крстић).

Словесност (као умеће) могуће је познати једино из љубави, учешћем у њеном мистичном постојању, као у Светој Литургији (из „литургијског односа“), из „ефхаристијског разлога“. Тиме се показује поуздано знање о њеној суштини, које заснива се на „слободном заједништву“ са њеним логосом а не само са идејама и словесним чињеницама. Тако се и откривају њене „суштинске енергије“, што јест и прво, искуствено (као и литургијско) сазнање а не површни „додир“.

Љубав је, према томе, једина „улазница“ у мистичне сфере словесне уметности јер, само се љубављу може и сазнати, према сматрању Светог Максима Исповедника. Супротно, оно што се не воли, не може се ни познати.

Словесности се, пак, приступа, или тачније, ваља приступати, вољно, по слободи, независно од потребе и њене понудивости или одбегљивости. И само такво приступање омогућује правилно читање и расуђивање, као и њено постављање на лествицу

духовних вредности. А то је, како искуство казује, право, катафатичко књигословље.

Православна словесност је христоумна уметност, под „Печатом дара Духа Светога“. Њена дела сведоче Божије свеприсутство, неговештавајући невидиву Божанску стварност и светлост „будућег дана“, ако и човеково учешће у Божијем плану, то јест Икономији, као и његов сусрет са вечношћу, са најављеном“, есхатолошком стварношћу.

У томе смислу православна словесност, као и сва уметност, стоји у сагласности, у духу Православног учења, његове суштинe и мисије. Најбоља дела православне словесности и представљају најскупље завештање православне побожности и снаге Духа и Истине.

У поколебани и, разноврсној „производњом“ помућени (читатељски) свет, православна словесност, „са крсним торжеством и васкрелом радошћу“, као Небеским даром, и предзнаком, у својој објави и суштини, – увек је уносила нову наду; саборношћу и стваралачком узбуђеношћу, снажећи га и припремајући за непролазни век.

Верујемо, стога, смиреноумни читатељу, у обнову заветне православне поетике и повратак живим и духоносним изворима светоотачке словесности (светих Апостола, пустињских словоћутника и словоследбеника), као што верујемо да нам је, иако недостојним, у посед духовни и достојанство дара, предат вечни завет служења истинословљу, које, као жива и надахнујућа Бога умива и крепи, истинске Поруке жедне, душе новопромислитеља, прочитатеља и проучалника.

Верујемо у повратак права на чистоту и непомућеност јединог источника православности – Православље, тачке ослонаца и стопе Истине, прага подвига, са којег смо ожарени огњем Божанске Љубави, „са пунолетством и озбиљношћу“, и снагом вере и уздања, закорачили у Завет са Богом, унели се у историју и трајање, из „времена у вечност“.

Духовно, или црквено песништво, према првој познатој подели¹, чине три песничке врсте: псалми, химне и оде духовне. Круну свеукупног песништва, међутим, представља молитва, док је највећи уметнички домет и најсложенији песнички поступак постигнут у литургијском песништву, дијалошком словесном жанру. Под псалмима се подразумевају познате песме пророка и цара Давида и других псалмопојаца; химне су библијске песме старозаветних отаца: песма Израилјева, коју су певали прелазећи преко Црвеног мора (Исх. 15, 1-19), песма Мојсијева, песма Ане, матере Самуилове (И Цар. 2,1-10), песма пророка Исаије (Ис. 26, 19-17), Авакума (3,1-12), Јоне (Дан. 3, 24-90). Ту спада и Песма Богородичина (Лк. 1,46-54), Песма Симеона Богопримца (Лк. 2,29-32), Песма Захаријина (Лк. 1,68-79). Песме старозаветних праведника Св. Јован Дамаским је узео за основу канона, следећим редом: прва песма закона написана је по обрасцу Мојсијеве песме (поводом преласка преко Црвеног мора); друга по обрасцу Мојсијеве песме упућене народу Израилском, који је заборавио на Божија добротинства; трећа – по обрасцу песме Св. Ане, мајке Самуилове која одсликава Цркву пре Христовог долазака; четврта – по обрасцу песме пророка Авакума, која представља Христов долазак; пета – по обрасцу песме пророка Исаије, која опева избављење цркве од непријатеља; шеста – по обрасцу песме пророка Јоне, која описује његову борбу са смрћу у китовој утроби, сликајући стање грешника; седма и осма песма – по обрасцу песме Тројице отрока, који исповедају суд Божији над собом и народом Израилским и који позивају све да прославе Господа. Девета пасма је на основу пророчке песме Захарије, оца Св. Јована Претече.

Тако јеврејски књижевни дискурс Старог завета кроз девет прича у византијској химнографији постаје једна од главних тема литургијских приказања, богослужења, како бележи С. Не-

¹ Петар Милосављевић, *Теорија књижевности*, Београд, 1977, с. 266.

шић², где дискурс девет библијских песама трајно бива уклопљен у византијску поезију, а преко ње и у старо (српско) песништво.

Оде суховне су песме које су певали сами хришћани, надахнути Духом благодати, као плод хришћанског духа, те су прожете и духом Христове истине. У њима се, дакле, опева прослављање Бога, по Христовом доласку, и слава Божија на знатно опширнији и сликовитији начин, пошто то није било могућно у песмама Старога Завета. У томе је и основна разлика ода, псалама и химни. Осим тога оде имају и поучни карактер и имају за циљ духовно назидање верних, не баш у строгој повезаности са Светим писмом, иако обрасце за њих налазимо управо у њему.

Име псалма, сачувано је, како примећује Л. Мирковић³, све до данас, док су имена друге и треће врсте унеколико измењени, тако да се данас једноставно називају једним именом песме и химне, а од ода је остало неколико тропара који чине канон.

Византијска духовна песма је лишена индивидуалног карактера, јер је канонски, литургички однос Цркве према њој изведен из једне „дубље црквености“ самога песничкога стварања, где Црква представља „надлично јединство“, а то је један посебан вид друштвене свести, ирационално мотивисане свести која тежи божанству, како би казао Д. Богдановић⁴. Но, иако је византијска песма „надлична“, јер извире из једног колективног осећања универзалности или „католицитета“ (свеопшности), погрешно је сматрати је рационалном, и творевином без емоција. Њена „неличност“ потиче из саме суштине поетике овога рода песништва у којој је „искреност“ саобразна религиозном доживљају, а достојанство песника у зависности од песме. Стога је ово песништво и сматрано специфичним подвигом, у коме се до-

² Владика Николај, *Изабрана дела VII*, Ваљево, 1996, с. 178.

³ Димитрије Богдановић, *Студије из српске средњовековне књижевности*, Београд, 1997, с. 38.

⁴ Ханс Геор Бек, *Путеви византијске књижевности*, Београд, 1967.

гађа саображавање песниковог живота идеалима његовог песништва⁵.

„Потреба да се изрази, основна потреба сваког уметника, јесте у овом случају на првом месту потреба испољавања свога односа према божанском, субјективна психолошка нужност успостављања личног односа са божанским. Али лично се не издваја из општег: зато је и овај мотив – општи, црквени. С друге стране, доживљај светог као покретач песничког стварања овде је разлог потпуног идентификовања уметниковог са његовом уметничком истином. У томе је доживљају и његова естетика, ту су његова естетска мерила. Лепо је оно што је израз божанског идеала лепоте, оно што тежи ка ступњевима на којима се налазе богонадахнути изабраници лепоте... Важно је само то да уметничким стварањем овде господари закон који не трпи да о светим стварима зборе нечисте усне“⁶, закључује Богдановић.

Према византијској поетици, духовно (црквено) песништво, као уметност, треба да је у служби човековог спасења; оно је помоћно средство у подизању из палости, из огреховљеног стања у коме се човек нашао вођен преварном природом; оно има за циљ да помогне у савладавању те страсне природе. И стога је из ове усмерености ласно уочити да се целокупна хришћанска уметност, не само поезија, супротставља чулности, слабости-ма и страстима, које унижавају човека као боголико биће и удаљавају га од Бога.

Црквено песништво сведочи преображење људске природе у тајну васкрсења, и обожења. Дела црквених уметности у Источној Цркви у ствари су тумачења и објашњења божанског откривења⁷. Није онда нимало чудно што је византијски поетички захтев био да се уметност, као значајна област живота, обухвати одређеним канонима, као што и пише у правилнику светогорског монаха Дионисија Фурноаграфиота: сликарство је акт побожности. Пре него што узме кичицу у руке, уметник треба да се

⁵ Сравни: Еп. Игњатије Мидић, *Сећање на будућност*, Београд, 1994.

⁶ А. С. Тјаншански, *Уметност у хришћанском свету*, Искон, бр. 4.

⁷ Види: Митр. Антоније Блум, *Жива молитва*, Крагујевац, 1996.

помоли Богу, Христу и Богородици, да управљају руком његовом како би могао достојно и савршено представљати ликове светаца, а на славу, радост и украс Цркве. Јасно је да исто то важи и за песника, пре него узме перо у руке. Стварању побожних песама треба приступити, дакле, са „молитвеним страхопоштовањем“ и за уметника није најважније да поседује таленат и научну вештину, како рече Ј. Миловић⁸, већ да буде истински побожан зналац и хришћанских догми и уметничких канона, а то значи да је уметност Византије тешко разумети без доброг познавања хришћанске вере, јер је она најтешње повезана са Црквом као духовном заједницом. Потврда за то је чињеница да су највећи песници и уметници уопште били свештеници и монаси, који су у ствари испословали Божије дарове кроз песнички израз.

Очевидно, црквене песме састављала су претежно црквена лица, како тврди М. Кашанин⁹, при чему нису били битни сликови, – њих и нема, – него мелодичност звука. Јер, конципиране за певање, а не за читање, црквене песме подређују стих мелодији, а не обратно. Песници су били осетљиви колико на мисли и осећања толико на речник и музикалност свог песништва, – песнички и музички елементи су у њој нераздвојни, као што су нераздвојне грађевине и фреске, а био је изражен и рефрен у алитерацији строфа, понављање речи и ритма, као и смена гласа, тако да је, „веома рафинирана у звучности“, та поезија постизала значајне ефекте, иако је у њој било и песничких клишеа, понављања фигура и фраза, прелажења у манир; преузимања познатих, распострањених мотива у хришћанском црквеном песништву.

Циљ црквене поезије је, нема сумње, духовни, јер песничка реч, заједно са тоном, на првоме месту је средство богослужења и обожавања, па тек средство за сопствено самоусавршавање¹⁰, за испољавње и неговање виших мисли и осећања, као и средство одбране и чишћење од нижих, преварних и смуђујућих ми-

⁸ Исто, с. 264.

⁹ Георгије Флоровски, *Живети са молитвом*, Цетиње, 1996.

¹⁰ Александар Шмемен, *За живот света*, Београд-Никшић, 1194, с. 35

сли и чувстава. Песничком речју, у заједници са мелодијом, изражава се тако слављење и величање Бога, осећање молитвености и скрушености; наде и благодарности, и љубави према великој Божијој милости. Није стога чудно да је хришћанство од самог почетка схватило вредност и значај певања псалама и црквених песама као саставног дела богослужења. Наиме, светим песмама се „пропраћују све црквене службе“¹¹.

Да је певање псалама и црквених песама било од посебног значаја у богослужењу, најречитије говори пример да је и сам Господ Исус Христос, према сведочењу Апостола (Мат. 27, 30), Марка и Луке (Лк, 19, 37-38), после Тајне вечере појао са својим ученицима. И Св. Апостол Павле у Посланицама (Еф. 5, 19; Кол. 3, 16; И Кор. 14, 9-10) саветује да један другог обавештавају псалмима химнама и духовним песмама и да „поју Господу у срцу свом“, и да „захваљују свагда за све Богу и Оцу у име Господа нашега Исуса Христа“, а у Посланици Јеврејима он наводи Давидов псалм: Објавићу име Твоје браћи својој, усред цркве певаћу Те. „И не опијајте се вином, у којем је блуд, него се напуните Духом, говорећи међу собом у псалмима и појању и песмама духовним“ (Еф. 5, 18-19), саветује Св. Апостол Павле. Све то јасно казује да је употреба песама у хришћанском богослужењу средство васпитања у Христовој Божанској Премудрости, како су истицали велики Оци Цркве.

У том смислу, Св. Василије Велики је истицао како нема ништа благословенијег од журбе на молтву у освит зоре и приношења Творцу славословља и песме, или: може ли бити нешто благословеније, него подражавати на земљи појање светих анђелских хорова; обожавати Створитеља химнама и духовним песмама. Свој рад ваља зачинити химнама, као јело сољу, благословио је овај светитељ. А у једној другој посланици да се појањем химни ојачава пажња и чува ум од лутања; док је Св. Јован Дамаским позивао: „Устанимо рано у зору и уместо миомириса песму принесимо Владици“. За Св. Симеона Новог Богослова

¹¹ Прот. ставр. Димитрије Станилоє, *Духовност и заједница у православној Литургији*, Београд, 1992, с. 361.

свака молитва и псалмодија је разговор са Богом, а Св. Јован Златоуст, тумачећи 41. псалм истиче да ништа не уздиже душу и даје јој крила, ослобађајући је од земље и од привезаности телу; да ништа толико не покреће душу ка премудрости и презрењу свих брига овога света као једногласна мелодија и ритмичне свете песме. Тумачећи пак Посланицу Ефесцима Св. Апостола Павла, Св. Златоуст каже: Они који певају црквене песме испуњени су нечистим духом, стога, псалме не треба певати само устима, него у стању духовне трезвености. Св. Јован Касијан је истицао да када певамо псалме и свете песме, зле помисли постају малобројније и не налазе места у нашем уму, док је Св. Јован Лествичник истицао да прикладно појање псалама гаси жестину гнева.

Духовно песништво тако, према мишљењима светих тумача, храни кориснике духовним виђењима, веселећи им душу и дарујући им ум спокојством; уздижући их из овог трулежног света. Зато је лепота у духовном песништву духовна лепота, а колика је побожност, смирење и вера у псалмописца била док су писали песме и химне, толику побожност, веру и смирење треба да има онај ко их поштује, чита и пева, да би се удостојио мистичне благодати која избија из њих. То се најбоље може изразити речима Св. Григорија Богослова да „иста снага треба пророку и ономе који слуша пророке“. Занимљив је и проблем односа песника према песничкој творевини у византијској естетици, на шта скреће пажњу Д. Богдановић¹². Наиме, према религиозној песми, духовној или црквеној, њен творац се односи као према нечему што није „само његово“, јер реч коју пише, или је ствара певајући, као мелод, носи нешто од божанске стваралачке енергије, „семе Логоса“. Зато је и сама та реч, као дело „Речи“ (Јн. 1,1), као њен израз, предмет извесног култа, те се према њој песник односи са страхопоштовањем, оно што данашњи песник уопште не осећа¹³. Византијски песник је, према томе, себе сма-

¹² Георгије Флоровски, нав. дело.

¹³ Арх. Георгије Капсанис, *Божанствена Евхаристија* у: „Трпеза Господња“, Цетиње, 1996, с. 159.

трао посредником Речи, Логоса, „Божијим коаутором“ и све истински лепо и уметнички успело у своме делу приписивао Богу а не себи.

Старо црквено песништво се, као што је истицано, наслања на књижевну традицију, и свето предање, које је постало свеопште „црквено предање“, те отуда црквени песник и мелод радије „опонаша“ традиционалне узоре него што тражи нове ослонце и обрасце. На основу те песничке праксе је и заживео устаљени манир црквеног духовног песништва, који га и издваја из система других песничких облика и врста. То је карактеристика готово свих видова црквеног песништва, целокупне химнографије, као канонизованог поетског система.

Као слава и хвала, глас љубави и вечне радости православно духовно песништво је преображавајуће. Поничући из сасуда благодатних дарова Духа Светога, јер према речима Св. Ј. Кронштатског, Дух Свети, заједно са Оцем и Сином јесте првоначални Источник Лепоте, и као творевина „више лепоте“, као „највише стваралаштво“, дакле, слично самој божијој творевини, оно симболички одражава „јерархијско устројење света“, остајући увек човечно, у крајњем циљу богочовечно.

Црквена уметност, дакле, и песништво, „не само да одражава живот Цркве у свој његовој комплексности и дубини, већ је саставни део овог живота, као што је грана део дрвета“, истиче Л. Успенски¹⁴. То значи да је литургијски, сакрални живот Цркве неодвојив од песништва.

На једном дубљем нивоу ово песништво је истинско сведочење литургијског сусрета читалачке (слушалачке) заједнице са светима и невидивим духовним силама, са Христом Истинитим, а то је најдубљи, литургијски и теолошки смисао уметности. Црквено песништво је стога врх уметности уопште, чији је основни смисао „представљање света и човека у Цркви онаквим какви ће се они јавити у последњем догађају остварења Царства Божијег

¹⁴

Види: Архим. Софроније, *Видети Бога као што јесте*, Хиландар, 1996.

на земљи“¹⁵, као и представљање јединства свега створеног и свих чланова Цркве. У том смислу црквено песништво је „круна уметности“, пут сведочења, крст васкрсне и непролазне радости, и спасења. То је карактеристика готово свих видова црквеног песништва, целокупне химнографије, као канонизованог поетског система, који своје најзрелије песничке плодове бележи у непролазним остварењима Св. Григорија Богослова, Св. Јефрема Сирина, Св. Романа Мелода, Св. Андрије Критског, Св. Јована Дамаскина, Св. Симеона Новог Богослова и других богоречитих песника.

¹⁵ Архим. Василије Гондикакис, *Света литургија откривање нове твари*, Нови Сад, 1988, с. 94.

ОПШТИ ПРОБЛЕМИ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЈЕЦУ И ОМЛАДИНУ

Проблем постојања књижевности за дјецу и омладину
као посебне књижевне области

Већину озбиљних размишљања о књижевности за дјецу и омладину почиње питањем да ли тако нешто уопште постоји, односно да ли има оправдања конституисање посебне књижевне области са наведеним или сличним називом. Данас, истина, такво једно питање нема некадашњу оштрину и није оптерећено никаквим априорно негативним ставом. Међутим, све до новијег времена оно је као дамоклов мач висило над судбином цијелог феномена поменуте књижевности и представљало је главну кочницу у њеном развоју и проучавању. Оно се могло понекад чути и од водећих књижевних ауторитета. Не треба, наравно, никог убјеђивати да су таква мишљења негативно утицала на однос књижевне науке према дјечјим и омладинским књигама. Но још негативнији утисак имала су она мишљења која су признавала посебност и релативну аутономност те литературе, али јој нијесу признавала неку озбиљнију умјетничку вриједност, потискујући је тако у неку врсту паралитературе. Својевремено је, на пример, Богдан Поповић, пишући поводом Змајеве дјечје поезије, изјавио: „Што се мене тиче,... држим да је савршено неозбиљно дечје песме, песме за децу, сматрати као озбиљну књижевност...”¹ И премда се његов суд конкретно односи само на једну врсту дјечје књижевности, није нелогично сматрати да он погађа цијелу ту књижевност, одрчући јој умјетнички ниво.

¹ Б. Поповић, *Шта је велики песник*, Огледи I, Београд 1959, 103.

Проблем постојања књижевности за дјецу и омладину као посебне и специфичне књижевне области и данас се поставља, истина на измијењен начин и са више флексибилности. И данас има негирања постојања специфичности те књижевности, па према томе и потребе да се она издваја из општег књижевног контекста. Понекад се таква негирања чују и од аутора који о поменутој књижевности пишу цијеле књиге! То нас, свакако, морава да размотримо њихову основну аргументацију.

Основна дилема негативистичког става конституише се овако: ако је књижевност за дјецу и омладину заиста књижевност (тј. ако је умјетност), онда је она само књижевност, као и свака друга, те нема сврхе посебно је издвајати нити јој уз име придавати никакве присвојне одреднице; у противном, тј. ако поменута књижевност није умјетност, онда није ни књижевност (у умјетничком смислу) и не треба је са њом и њеним именом доводити у везу. Има, такође, мишљења да у оквиру оног што називамо дјечјом и омладинском литертуром има и дјела која нијесу књижевност и дјела која то јесу, па самим тим та литература представља промашен спој и неодржив концепт. Тако, нпр. Марсел Пежу (Marcel Péguy) у ревији „Модерна времена“ (*Les Temps Modernes*), 1956, пише: „Концепт литературе за дјецу је промашај. Могла би се извршити подјела на два сектора: у први бисмо могли ставити албуме – који се адаптирају за потребе дјетета и који, право говорећи, нијесу литература... Други сектор садржи књиге – у егзактном значењу ријечи – и испуњава умјетничке захтјеве. Али онда каква је разлика са оним намијењеним одраслима?“ (наш прев). Одиста, изнесена дилема садржи у себи исправну начелну позицију: књижевност је умјетност и као таква је недјелива, те све књиге које претендују на то да носе у себи умјетничку димензију јесу књижевност без обзира на то која их публика чита. Постоји, уосталом, много књига које су скоро подједнако прихваћене и од дјеце и од одраслих. Постоје, такође, књиге које су у вријеме своје појаве „припадале“ одраслима, а тек касније, накнадно, постале су омиљена дјечја лектира. Има и обрнутих случајева. Писац, наиме, никад није апсолутно сигуран ко ће бити читаоци његова дјела.

Ипак, и уз признавање поставке да је књижевност једна у својим својствима, мора се прихватити чињеница да у оквиру тог, фиктивно речено, широког простора постоје релативно аутономне области и спецификуми, као уосталом и у случају других умјетности. Књижевност јесте једна, али није једнака: не састоји се од дјела исте врсте која подједнако интересују све узрасте, све интелектуалне нивое, све епохе итд. Разноврстност дјела обухваћених широким појмом *књижевност* веома је велика и пружа могућност различитих класификација, са аспекта различитих критеријума. Књижевност за дјецу и омладину, свакако не треба посматрати као неку сасвим другу врсту умјетности, нити као сасвим другу врсту књижевности, која се не може уклопити у широки концепт књижевне умјетности као цјелине. Сва радикална подвајања у том смислу нијесу успјела. Међутим, поставља се питање: да ли је уопште могуће и оправдано издвајати и посматрати поменути књижевност као посебну област, која у себи садржи довољно посебности да би оправдала једно такво издвајање? Књижевна наука у свијету је данас, скоро у потпуности, прихватила потврдан одговор, уз одређене резерве које се тичу пренаглашавања аутономности и различитости те врсте књижевних дјела.

Противници су посебно критиковали основни, полазни критеријум дјечје литературе – старосно доба, као неубједљив. Зашто, питају се они, не узети онда и друге, у принципу сличне, критеријуме: пола, професије итд.? Тако би се, по њима, могла замислити књижевност за жене, за војнике, за сељаке и сл. Иако се цијела ствар тако извјесно доводи до апсурда, проблем није сасвим наиван. Издавачи су правили, и праве, разне колекције и библиотеке са усмјерењем на афинитете појединих група потенцијалних читалаца (интелектуалаца, жена, монденског свијета, појединих професија и сл.). У том смислу они су и дали допринос конституисању и осамостаљивању књижевности за дјецу и омладину, још од чувеног Џона Њуберија па до данас. Тематика, стил и општи тон тако издвојених дјела омогућују профилисање специфичне лектире. Међутим, сви побројани критеријуми не могу бити исте вриједности и давати исте резултате. Критеријум

старости ипак битно, бар у читалачком смислу, одваја доба дјетињства и сазријевања младе особе од осталог дијела људског живота. Ниједан други сегмент није у тој мјери ни приближно специфичан, посебно са антрополошког и психолошког аспекта. Тзв. антрололгија дјетета инсистира на идеји да између дјетета и одраслог постоји неклад. „Тај несклад одређује књигу за дјецу на разне начине и она њему уопште може да да захвали за своју егзистенцију“ – тврди, нпр. Курт Вернер Пеукерт² У свијету одраслих не постоје тако кардиналне разлике као у свијету дјеце, он је неупоредиво хомогенији у смислу евентуалних разлика међу старосним сегментима, без обзира на то што су ти сегменти много већи. Тридесет, четрдесет и шездесет година у животу човјека не означавају скоро никакве међусобне баријере или границе у психолошком, искуствениом, образовном и сл. смислу. Међутим, са дјетињством није тако; оно се битно разликује у биолошком и психолошком погледу. Према томе, старосни критеријум, који се не може примијенити на свијет одраслих у смислу његове читалачке сегментације, има оправдање кад су у питању дјеца.

Противници дјечје књижевности су, такође, истицали и аргуменат да је она, наводно, нека врста примијењене, а не изворне, умјетности, у којој је умјетничка компонента обично другоразредна. Низ ауторитета прошлости заступа такво мишљење. Међу њима су, нпр., и Манцони и Бенедето Кроче. Манцони сматра да постоји опозиција између литературе за дјецу, која је обавезно педагошка, и литературе за одрасле, која је аутентично умјетничка. Кроче, слично Манцонију, сматра да је књижевност за дјецу сумњивог умјетничког нивоа и да се дјечји читалачки афинитет, може везивати за дјела „која у литерарном смислу нису ни осредња или напросто смијешна“.³ Таква и слична гледи-

² Kurt Werner Peukert, *Прилог антропологији књиге за дјецу*, Детињство, 4, 1979, 25.

³ Мурис Идризовић у раду *Књижевност за дјецу – изворна или примијењена умјетност* (прилог студији поетике књиге за дјецу), Детињство, 3, 1987. разматрајући односни проблем даје инструктивну панораму мишљења неких старијих

шта, дакле, иако не поричу егзистенцију литературе, своде је на ниво који је *de facto* искључује из контекста аутентичне књижевности.

Ваља, међутим, констатовати да став о књижевности за дјецу као примијењеној умјетности и некој врсти паедагошког сурогата најчешће коинцидира са периодима када се заиста та књижевност развијала у сјенци педагогије и када је васпитни концепт њен био доминантан. Међутим, као што знамо, та се литература мијењала, све више се ослобађајући своје зависности од циљева васпитања и назора појединих епоха. Некад развијана периферно, „уз ограду књижевног врта“, како сликовито рече Радојица Таутовић, дјечја књижевност у новије вријеме не само да улази у главни ток, него извјесни њени поступци и проблеми „почињу се указивати као чворна и општа питања литературе у нашем времену“.⁴

и новијих, претежно италијанских аутора. Сегмент Крочеове реченице цитиран је према том тексту (27).

⁴ Р. Таутовић, *Дете у матици преврата* (осавремењивање књижевности за децу), Детињство, 2, 1975, 19.

РЕЦЕПЦИЈА ЛИТЕРАТУРЕ

„ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ“ И „АЛТЕРИТЕТ“

О најновијим методолошким артикулацијама

Почев већ са првим бројем, „Књижевна реч“ је привукла моју особиту пажњу због прилога из области методолошке мисли, па отуда не само што живо пратим сваки број већ искрено признајем да сам у том листу наше „књижевне омладине“ како нам се представио, налазио на изузетно зреле и крајње драгоцене инспирације за свој наставнички и истраживачки рад о чему сведоче и многобројни исечци из појединих бројева у мојој архиви. Помислио сам зато у први мах да се листу у овом јубиларном броју одужим на тај начин што бих дао кратак осврт на оне прилоге које у том погледу сматрам као најзначајније, но такву помисао сам веома брзо одбацио плашећи се да на тај начин не испаднем сувише субјективан оцењивач и неправедан према другим прилозима. Зато овај мали покушај као синтеза многих мојих дијалога управо са мислима изнетим на страницама „Књижевне речи“.

Чини ми се, наиме, да садашњи методолошки тренутак можемо пре свега дефинисати као изузетно интензивно прожимање два супротна развојна тока: с једне стране лингвистички, те често управо математички структуриране семиотике, а с друге стране, широке херменеутичке рефлексije, којој је, међутим, битно обележје да је поново оживела и уједно свестрано и развила доста дуго потиснуту психоанализу.

Кренемо ли ка почецима како једног тако и другог тока, видећемо да су прашки структуралисти Сосинову лингвистичку мисао о акту говорења (*acte de la parole*), који је увек нека врста одабирања међу могућностима које нуди језик као систем и уједно произвођења нових облика таквог говорења (иновација), пре-

нели у посматрање књижевности као представу о уметничком тексту који такођер на сличан начин почива у широкој повезаности, у контексту. Мукаржовски је уједно у тексту видео и „знак“ његовог контекста, не изјаснивши се, међутим, да ли овај знак треба видети састављен од разних подзнакова. У сваком случају, овим је семиотика ушла у посматрање такођер и књижевности. Кибернетика је овакво виђење допунила својом поставком о системима, о којима су додуше већ говорили руски формалисти, не осећајући, међутим, пуну динамику оваквих система, те су их помињали једино као целине у којима поједини елементи обављају своју естетску функцију захваљујући управо томе што су интегрисани у ове целине. Но са кибернетиком у науку о књижевности ушли су и теорија информација и теорија комуникација.

Херменеутичку рефлексију унели су Французи, као група познати под именом *Nouvelle critique*. Покушавајући да обједине феноменолошко виђење света и Марксово учење о том свету, они су из структура своје свести ступили у дијалог с пишчевом свешћу, Ролан Барт, на пример, са Расином. Но у таквом дискурзу они опозицију коју су руски формалисти учили као „фабула – сиже“ већ усмеравају и ка поимању оног непрекидног релативирања појединих елемената у току приповедања у односу на фабулу, што ће француски постструктуралисти потом формулисати као опозицију „*histoire – discours*“ и чему је и основа целокупне модерне наратологије. Уз то су настојали да уђу и у психоаналитичке дубине текста, па јулија Кристева испод текста види и архитект како настаје најпре из фенотекста, из још посве неповезаних слика и сећања, да би потом у генотексту прерастао у језичке облике, но све ово из непрекидног комуницирања са контекстом, тако да у сваком тексту, кроз све његове слојеве, постоји и сфера интертекста, која такав текст повезује у сваком тренутку са контекстом. Деконструктивисти су потом у таквом домишљању стигли до крајних граница структуралистичког поимања света. Они у писцу не виде више аутономну стваралачку личност већ фактор у коме функционишу искључиво такви системи. Па ни језик није више инструмент у рукама неког писца,

већ је овај играчка захваћена у мрежу језика, па отуда писац и не даје нека значења, престаје заправо дискурз, јер значења настају случајно, игром језика, из контекста. Зато и толика скепса Жака Дерида у његовој *Граматологији* уопште према свакој могућности човековој за давањем значења и отуда и таква биографија каква је Сартрова о Флоберу, која свакако значи увод у деконструктивизам.

Но како год се према таквим домишљањима и поставимо, питање интертекста и феномен интертекстуалности, оне многоструке и слојевите повезаности сваког текста са контекстом, данас је свакако једно до најбитнијих питања у посматрању књижевности. Због тога у овом тренутку и толики број радова о овом питању. Посебно значајна чине ми се размишљања у часопису „Texte. Revu de critique et de théorie“, који је цео број (2, 1983) посветио овој теми, а као најновији прилог поменуо бих расправу Б. Шолца (Scholz) „Intertextuality Constructs for Dealing with Relations between Texts“, објављену 1966. године у зборнику посвећеном истакнутом америчком теоретичару литературе Хенри Ремаку (Sensus communis).

Толика концентрација на текст, међутим, морала је да подстакне друго доминантно питање, наиме, актуализацију текста. Додуше, већ су прашки структуралисти у тезама које су изнели на првом свом славистичком конгресу, 1929. године у Прагу, указали на феномен актуализације истичући да је у том случају реч о нечем стваралачком по себи и да у процесу актуализације долази и до померања у значењима првобитног текста, понајвише управо под утицајем контекста. Роман Ингарден је две године после тога начин на који постоји уметничко литерарно дело тумачио као успело остварену хармонизацију четири слоја у читаочевој свести, слоја звучања, слоја значења, слоја предметности и слоја читачевих асоцијација. Донекле слична овој поставци јесте и подела Мукаржовског на материјални артефакт и на естетски објект. Отуда Лотман долази до закључка да је текст само материјално тело знакова, које се тек у процесу конкретизације допуњује до одређене структуре значења, до литерарног дела, с тим што је овакво допуњавање резултат историјско-кон-

кретних процеса комуницирања између текста и читаоца, у преносном смислу између писца и читаоца посредством текста. А допуњује се уз помоћ читаочевог кода. Што је у овом случају кôд, за познатог филозофа Ханса Георга Гадамера јесте традиција, која као садржај наше свести никада не допушта да се у потпуности приближимо неком предмету, али се ни предмет не открива посматрачу у потпуности, већ у сваком добу на различит начин. Можда је Волфганг Изер (Iser) најбоље формулисао овај проблем речима: „Дело је конститутисаност текста у читачевој свести“.

Трагајући за термином који би изразио ову променљивост дела као резултат различитог конституисања текста, Ханс Робер Јаус се одлучује за реч „алтеритет“. Овим термином он жели захватити разлику између онога што је замишљао писац док је стварао текст и што је схватио читалац читајући свој текст, но такођер и временску дистанцу која читаоца раздваја од тренутка када је настао тај текст и, уз то, поготово још и разлику до које долази када се такав текст актуализира у некој другој језичкој и културној средини.

Једном за свагда фиксиран текст, значи, може послужити као извориште за неограничен број његових актуализација и допуњавања у дело. Методолошка исходишта за посматрање овог феномена артикулишу се у интертекстуалности и у алтеритету. У посматрању на продуктиван начин се обједињују структуралистичка семиотика и херменеутика тумачећи нам свеколику повезаност свих појава у свету и животу.

ПЕРЦЕПЦИЈА – УСЛОВ ЕСТЕТСКЕ РЕЦЕПЦИЈЕ

У овом раду полази се од идеје феноменолошке естетике, према којој се обе структуре, и естетског предмета, нпр. уметничког књижевног дела, али и структуре естетског акта, показују као јединство двају планова и њима одговарајуће врсте опажања. Према тој идеји предњеплански слојеви дела (Vordergrund) као и претходни опажај и или опажај првог реда у структури рецепције, представља услов за појављивање естетског предмета и естетског доживљаја. Основна идеја овога рада гласи: предњеплански чиниоци о којима је реч јесу социо-психолошког или емпиријског карактера и представљају само *услов могућности* за *остварење* естетског и рецепције. За овај став је од значаја примедба коју је изнео Молнар, наиме, да „без *перцепције* нема ни *рецепције*, ни оптицаја уметничког дела“¹.

Перцепција као социо-психолошки појам састоји се од следећих елемената које је конституишу: од укуса и од уживања као афективне реакције на дело.

а) *Укус*. Појам „укуса“ настао је из исконске потребе да се одреди лична димензија што следи из човекова суочења са предметним светом, дакле и са предметима које ствара сâм човек, међу којима творевине уметности и књижевности имају својеврсно првенство. Према естетском искуству испитивање „укуса“ везује се за анализу рецептивне димензије „естетског акта“ који се битно одиграва у равни *доживљавања* уметничког дела и у *интелектуалном заузимању* става рецепијената према делу које је било предмет доживљаја.

¹ Види у: *Psychologie de l'art et de l'esthétique*. Ed. Robert Francès. Presses universitaires de France. Paris, 1979. стр. 49.

Процес комуникације одвија се у два структурно различита равнина: у непосредном доживљају и посредном, интелектуалном или рефлексивном ставу субјекта. У овој другој равни „пријем“ дела можемо разликовати три *посредна* нивоа односа „субјекта“ према „објекту“, и то: (1) *судове укуса*, (2) *судове критике* и, на још вишем теоријском нивоу (3) *ставове естетике и метаестетике*. Из тога произилази и питање о разлици између оних нивоа посредног реаговања субјекта на естетски предмет. Већ је указивано на то да су судови укуса и судови критике повезани, те да је према мишљењу Ђила Долфеса (Gillo Dolfes) „појам укуса можда... једини на који се може ослонити непосредан и значајан критички суд о уметничком делу“². Што се пак естетике тиче, њен посао испитивања естетског феномена започиње на оном месту на коме се завршава критички суд. Естетика почиње питањем: како је уопште могуће доносити суд о делу, био он суд укуса или критички суд; како уопште „знамо“ да је естетски „успело“, „лепо“ то што „интуитивно у доживљају 'сагледавамо“, „осећамо“, најзад, и оно одлично метафоријско питање: какав је однос доживљавања и рефлексije?

Да ли је овде реч о процесима и, уколико јесте, може ли се закључити да је естетика, у ствари, највиши тип рефлексije о оном предмету који је изазвао аутентичан, естетски доживљај? Најзад, да ли естетичар који поседује највиши тип рефлексije о естетском феномену и који се са критичарем налази у суштински истом, посредном односу спрема дела, мора нужно поседовати дело у такозваном „аутентичном доживљају“? Је ли могућно замислити естетичара који не би био у стању да на непосредном нивоу комуницира са уметничким делом и чији суд не би утицао на егзистенцију и смисао саме уметности? Или је, стриктно гледано, реч о различитим процесима у естетском акту између доживљаја и рефлексije, па отуд питање: како је могуће имати критички став о делу? Је ли уопште смислено повезивати кри-

² Gillo Dolfes, *Oscilacije ukusa i moderne umetnosti* (Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna). „Mladost“, Zagreb 1963, str. 29.

тички суд са судбином самога дела и говорити о утицају притичког суда на сам естетски процес?

Историја естетичких идеја не даје довољно могућности да се сасвим позитивно одговори ни на први ни на други ред питања. Против онога другог може се навести пример Имануела Канта (Immanuel Kant) који је био естетски неосетљив, иако у естетичком погледу изванредно суптилан мислилац. Против онога првога имамо примере да су теоретичари, иако естетски неосетљиви, стварајући естетске системе на ванестетској претпоставци у посебним социјално историјским околностима, снажно утицали на развој и судбину уметности – свеједно да ли повољно или неповољно по само естетско биће.

б) *Уживање*. Појмови *уживање* и *рефлексција* симболизују данас зараћене таборе *тривијалне* и *елитне књижевности*. Ханс Роберт Јаус (Jauss) тачно је приметио: „Иако је уживање као начин овладавања светом и стицања извесности о себи некада оправдавало општење са уметношћу, естетичко искуство се данас, међутим, у великој мери сматра правим тек ако је оставило за собом свеколико уживање и уздигло се на ступањ естетичке рефлексije“³.

Јаус, уосталом као и сваки естетичар феноменологије, поставља једно од основних питања на које психолошка естетика није могла до сада да одговори: „Како се естетско уживање разликује од чулног уживања уопште“? Са своје стране Јаус упозорава да је *уживање* у супротности са *радом*, као и да се издваја од *сазнања* и *делања*“. Кант је, као што је познато, формулисао став о тзв. „безинтересном допадању“, по коме се „естетско искуство од простог чулног уживања разликује 'удаљавањем посматрачевог ја од предмета' или естетичком дистанцом“ (Јаус, 319). Сам израз „естетска дистанца“ колико је мени познато, увео је Морис Гајреп (Moritz Geiger) у своме делу *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*. Наиме, Гајреп је раз-

³ Jauss, *Estetika recepcije* („Negativnost i identifikacija“. Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung“ 1975/. „Nolit“, Beograd, 1978. str 388. i dalje.

ликовао обично или чулно уживање од естетског уживања. Иако је је свако „уживање“ „заинтересовано“, а то значи и обично као и естетско, разлика је у томе што „естетско уживање искључује сваку врсту заинтересованости у погледу предмета уживања“⁴. Реч је, наиме, о томе, да се „обично“, заинтересовано или естетски „лажно“ уживање, привид или сурогат естетског, појављује онда када нпр. у посматрању Рембрантове *Данаје* уживамо у лепоти женских облика као таквих, акта као акта, као слике одређене привлачне жене; а *естетско уживање* када успостављамо дистанцу према „женском акту“ као акту. Код естетског уживања ја морам да искључим све случајеве „заинтересованости у погледу некога предмета ради користи, коју од тога предмета имам ради добитка“ (Geiger). Дакле, треба да искључим сваки лични „мотив“. Када читам *Браћу Карамазове* моје уживање не сме бити у првом плану мотивисано психолошким разлозима. Мада је и за „естетско“ и за „обично“ посматрање карактеристично *уживање*, ипак само то посматрање, литерарно понирање у дело као естетску чињеницу, мора бити немотивисано и незаинтересовано. Циљ не може бити уживање као такво. Тако се, по Гајгеру, у „естетском уживању налази унутрашње уздржавање, ослобођење, превазилажење свакодневице“. Гајгер упозорава, такође, да „није свако у стању да се ослободи своје заинтересованости у корист чистог посматрања“ и ту наводи за пример сељака који своје „њиве и поља може посматрати само са гледишта своје корисности, но не и естетски.

Најкраће, *естетско уживање* се од *обичног* разликује по томе што „естетско уживање“ претпоставља редукцију неважно-личних слојева у рецепијенту, извесну дистанцу спрам предмета дела, односно могућност трансценденције у правцу виших, духовних вредности дела, књижевне творевине.

с) *Укус као претпоставка естетска рецепције*. Суд укуса је феномен из реда „суда вредности“, али исто тако, „укус“ је један од *опитних услова могућности* за конституисање естетског

⁴ M. Geiger, *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*. 2. univer. Auflage, Tübingen, 1974, str. 95.

предмета у процесу естетска комуникације. У естетској комуникацији „укус“ је њен иманентан услов могућности. У току општења, комуникације са делом, постоје релативно „адекватни“ и „неадекватни“ одговори субјекта на естетску вредност, не само у процесу „комуникације“, у естетском доживљају, него и у интелектуалном ставу према делу, у процесу *суђења*. Иако суд укуса, као својеврсна интелектуална реакција на естетско у делу, јесте секундарна и спољашња инстанција спрам естетске вредности, ипак, у самом *естетском доживљају* ставови укуса играју значајну улогу приликом конкретизације неког естетског предмета. Они могу бити истовремено и фактор успешне и неуспешне конкретизације. Исто тако, уколико се став укуса намеће некој рецептивној структури, а у одсуству *естетске имагинације, сензибилитета за естетско*, као некакав општи и једини клише „доживљавања“ као *a priori* очекивани ефекат у рецепцији, тада најчешће изостаје адекватна конкретизација „естетског предмета“.

У дијалектички схваћеној феноменологији изгледа да нам је у самом процесу доживљавања „укус“ само један од важних ослонаца, општих *могућности* „процеса естетске рецепције“. Нема отпочињања тога процеса без укуса. Али процес није и резултат естетске комуникације. Циљ комуникације је изазивање естетске вредности. Стога укус *логички* претходи појави „естетског предмета“ у комуникацији. Ако се уопште може говорити о укусу као конститутивном чиниоцу, онда га нећемо везивати за онај најбитнији део у комуникацији, за саму појаву естетске вредности – за *с а д р ж а ј*, него за процес конституисања оквира опште комуникације, тј. за *ф о р м у м о г у ћ н о с т и*. у том погледу појам „комуникације дела“ и „естетска комуникација“ два су, по обиму и садржају различита појма. Укус се сада јавља као конститутивни чинилац „опште могућности“ комуникације, дакле као један од важних ослонаца самога „процеса естетске комуникације“. Укус се најпре мора *сâм конституисати, актуализовати*.

Читав процес појављивања естетског предмета настаје као *јединствен чин*, при чему, апстрактно посматрано, *прву фазу* чини „процес конституисања“ форми могућности за појаву естетског

бића – конституисање „укуса“ као могућности за нешто друго, а другу фазу, која јој логички следује, чини сама појава (садржај) естетског предмета која настаје к р о з и п р е к о укуса.

Као априорна форма могућности за појаву естетског предмета, као „интерсубјективне схеме“, укус се изводи из „духа времена“ једне епохе, народа, класе, друштвене групе уопште. У том смислу свагда мотивисан колективним разлогом и утицајем, „укус“ принципијелно доводи до историјске *релативности појављивања* „естетског предмета“ под свим осталим повољним условима. Дакле, овде долази до *природног* и *нормалног* „одступања“ од оне условно дефинисане „идеалне могућности“ конкретизације неког уметничког дела која, конкретизација, за случај доживљавања „естетске вредности“ јесте иманентно поништавање „идеалне вредности“. То је случај када се неко дело Шекспира (Shakespeare) у једној епохи, иако естетски адекватно, „прима“ нешто „друкчије“ него што је било рецепирано у оној епохи чији је Шекспир савременик. Античка вредност и књижевност у ренесанси имају културно-историјски другачије значење него у савременој епохи, или у епохи романтизма. То што чланови потоњих епоха једно дело или уметнички стил из претходне епохе „виде“ *естетски другачије* изазвано је једним новим „конститутивним клишеом“, једним новим типом историјске „доживљајности“, „читања“, „литерарности“, „визуелности“, новим „углом“ једног те истог естетског посматрања, читања, слушања. Када то ново „виђење“, „поглед“, важи за епоху, за једну доминантну социјалну групу, за народ или класу, онда тај појам називамо „укусом“ као културно-историјским феноменом.

Тај „конститутивни клише“ је типично историјског карактера. Он изазива „релативност“ у општој, културно-историјској комуникацији. У том смислу „укус“ је феномен који конституише једну од могућности појављивања „естетског предмета“. Када кажемо: „то је Шекспир нашег времена“, онда то значи да ми и даље „имамо доживљај шекспировског“, тачније, Шекспировог дела као „естетске чињенице“ но, у којој смо, тој вредности, *без штете по њен естетски смисао* и основни Gestalt, придодали „нашу“ (одређене епохе) нијансу. То „из нашег времена“ у

фактичком смислу јесте дозвољено, или „*толерантно*“ *одступање* од оне само условно замисливе „идеалне могућности конкретизације“.

МЕДИЈАЦИЈА ЛИТЕРАТУРЕ

АНТИКА КАО ФИКСНА ИДЕЈА

Критика повезаности античког доба са данашњим доводи до једино могућног закључка: било би погрешно видети у духу грчко-римске Антике извештан ред ствари директно супротан западној култури, како то са највише убедљивости подржава један Шпенглер, на пример. Међутим било би исто тако неопрезно видети у њима само две варијанте једне исте ствари. Може се дакле сматрати да је Европа једно у генералној линији независно тело, али у коме увек можемо препознати античку клицу; без ње то тело не би добило ни приближно исте форме које данас има.

Следећи ову мисао, ми ћемо најпре констатовати да западна култура, упркос амбициозним напорима да избори потпуну самосталност, никада није успела да се ослободи оног што би се могло модерним језиком назвати комплексом према Антици. Ми смо већ употребили сличне изразе да одредимо однос Европе према Оријенту. Но ако је овде подсвест добијала различитим путевима само на махове своје материјалне форме, присуство хеленске мисли перманентно је видљиво да – опет на махове – покаже интензитет једне карактеристичне фиксне идеје. И баш у тим моментима појављује се неизбежан парадокс.

Наиме, највидљивија, најзначајнија карактеристика сваког „препорода“ класичног духа и његових материјалних облика може се дефинисати као одлучујући корак тачно у супротном правцу – према уобличавању сопствених форми, према независности. То је јасно већ од првог тренутка, кад је каролиншка ренесанса признала суверенитет класичне мисли, а истовремено прекинула односе са разореном римском културом. Додирнувши тле свог порекла, Европа као Антеј добија снагу да му се супротстави.

Овај процес као да је потчињен строгим законима. На првом месту, у оквиру европске историје можемо приметити правилну смену приближавања и удаљавања у односу на антички модел. Ова наизменичност обележена је са своје стране једном другом правилношћу: удаљавања напредују постепено и трају дуго – док су враћања релативно нагла. Рекло би се да европска култура крчи вековима своје сопствене путеве; одједном, приметивши да се сувише одвојила од своје фаталне полазне тачке, она одустаје од личних амбиција. Тада, као залутало дете захваћено паником, Запад хита натраг свом првобитном извору инспирације. Оно што је у индивидуалној реакцији према једном спољашњем објекту названо *Einfühlung*, постаје колективна *sympathie symbolique* према једној прошлој епохи. Тако ће Ренесанса поново открити Платона и Витрувија, Револуционарни класицизам 18. века, Хорација и Брута, Романтика Барок и Готику, а једна струја нашег времена маниризам. Но у тој цикличној смени садржи се и праволинијска последица: сваки повратак показује слабије осећање присности са полазном тачком, а материјалне форме све мање сличности са оригиналним моделом, и све мање разумевања за његов прави смисао. Једна епоха је увек делимично загонетна за неку следећу. Веласкезов *Идиот* из музеја у Праду за данашње схватање физиономије изгледа сасвим довољно интелигентан. Доста супротан утисак дају истовремени дворски портрети.

Констатовање једног историјског феномена не укључује обавезу да га сместимо у низ прецизно одређених узрока и последица. Ипак, што се уметности тиче, већ сам поменуо да нам се нуди извесно психолошко објашњење позитивних промена: у почетном стадију стила установљава се основни модел који потпуно задовољава дату ситуацију: време и све проширенија употреба стандардних метода постепено умањују дејство првобитних типова на посматрча; због тога се непрестано тежи новом, првенствено морфолошки комплекснијем начину изражавања; али у крајњем стадију процеса чак и екстремна решења губе своју трансцендентну снагу. Тада се, као једини излаз, јавља потреба за повратком на почетне, једноставне моделе; *али самим тим*

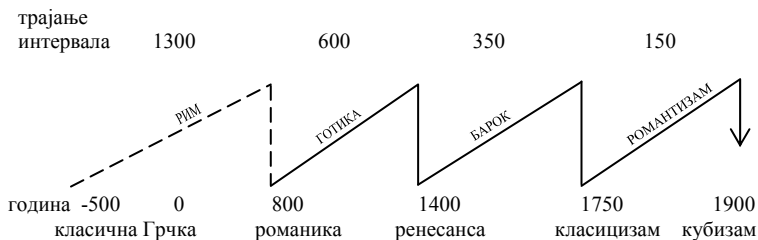
скоком остварује се у виду шока онај снажни емоционални ефект за којим се тежило. Одатле оно осећање олакшања, свест о узвишености тренутка и страсна, често чак и безобзирна активност да се изгради један будући свет – све оно дакле што карактерише периоде европског Класицизма. Супротно томе, човек барокних периода живи пре свега у садашњици.

Тачно или произвољно, ово објашњење је примењиво на све случајеве које овде имам у виду. Промена става западне културе врши се, као што смо већ приметили, на два алтернативна начина: еволуцијом и реакцијом. Овај други феномен појавио се до сада три пута у новог историји Европе. У почетку романског доба, са хуманизмом Ренесансе и са Класицизмом 18. века. И тако одмах схватамо како његове основне особине тако и његове најважније последице: историјски моменти обележени (између осталог) повратком класичним облицима били су увек истовремено и периоди највећих потреса, најсудбоноснијих девијација акционог програма Европе у свим тачкама, у политици, привреди, филозофији, науци, уметности, у начину живота и у односу према њему. Већ смо нагласили да је то био увек и свуда сигнал за прикупљање нових снага.

Већ овако летимично описан процес се појављује у тако јасном облику да непосредно изазива своју визуелну представу.

Дијаграм не захтева нарочито детаљна објашњења. Ограничено се зато само на неке најважније тачке.

Општи хаос који је пратио рушење римског царства није избрисао успомену на једну цивилизацију супериорну у сваком погледу. Антички комплекс хранио се нарочито латинским језиком и античким рушевинама; најзад се претворио у једну спонтану жељу која је сместа реализована. Необично је то што чак ни смена етничког супстрата није могла изменити природу географског терена, те су варварска краљевства ипак сачувала најизразитију особину античке цивилизације – њен медитерански карактер. Псеудоримско каролиншко царство представља први случај Ренесансе или, ако хоћемо, класицистичке болести. Она ће отада постати нераздвојан пратилац европске мисли.



Већ зрели романски облици показују знатно удаљење од античких модела. У 14. и 15. веку, у периоду пуне експанзије готичког стила, европска уметност је више но икад удаљена од грчких формула. Одједном, Италијани почињу да дижу глас тврдећи да је стари, германиски начин схватања постао неподношљив и да се треба вратити изворима једино утврђене истине. Ова револуционарна епоха обележена је са своје стране народним устанцима, перманентним ратовима, крајњом политичком нестабилношћу, социјалним превирањима и општом променом обичаја.

Хуманизам је еволуирао (или се дегенерисао – то нам је сада свеједно) према Бароку, да се утопи у Рококоу који није сасвим одређен стил али који добро приказује суштину процеса. Неке оштре демаркационе линије између ових етапа не дају се повући. Али, чак и при таквом опрезном напредовању свет се нашао поново пред познатом ситуацијом, пред симболима противприродности, пред периком Луја XIV или *Zwinger-навиљоном*; што значи поново сувише далеко од такозване античке једноставности.

Русо, Волтер, Гете, Винкелман (Winckelmann), енциклопедисти, наредили су одступање које би и без њих било неминовно услед притиска одоздо. Повратак се свео на једну „антикизирајућу“ уметност и једну крваву револуцију. Но догађаји започети у Француској, нагло се убрзавају. Ускоро смо поновно у барокном стадију који се овог пута назива Романтизмом. Њему следи Импресионизам, који као да жели да дотуче антички идеал и да потпуно расточи стабилне морфолошке обрасце.

Наш дијаграм, сличан било ком осцилограму, јасно указује на периоде лагане прогресије као и на тренутке реакције. Излишно је подвлачити да и ове реакције, које смо квалификовали као нагле, садрже са своје стране прелазни период постепеног изграђивања; али је његово време несразмерно краће. Исто тако, у интервалу интерференције не налазимо још суштину промена. Оне ће се открити тек конфронтацијом дефинитивних форми, онда када генерална стилска дефиниција једне епохе не буде више представљала проблем.

ЕВРОПСКИ ОКВИРИ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ XVIII И XIX ВЕКА

Студија Драгише Живковића *Европски оквири српске књижевности 18. и 19. века*, са поднасловом *Општи поглед*, називи се на челу његовог главног дела истог имена које је објављено у 6 књига. Одвећ је дугачка (57-108) да би се могла у овој антологији цела пренети. А била би оштећена ако би се из ње пренео само неки део. Зато сам из свих 11 одељака пренео у виду теза најкарактеристичније ауторове ставове не мењајући његове реченице. Само је последњи, 11 одељак, пренет у целини.

1.

У савременој књижевној историографији једна идеја добија све више присталица, као и своје опоненте, и све се више разрађује и уобличава. Реч је о такозваном *дисконтинуитету* у развоју појединих националних књижевности, које су у току свога трајања имале већих прекида, па су свој нововековни развитак отпочињале са већим или мањим закашњењем, у 17. и 18, па чак и у 19. веку. За књижевности на словенском југу први је на то обратио пажњу Франце Кидрич за словеначку књижевност, назвавши ту појаву, не много адекватно упросталом, „књижевношћу недржавних народа“ мислећи при томе на народе у оквиру бивше Аустроугарске монархије који нису имали државну самосталност (Словенци, Хрвати), или на оне којима је вишевековна турска окупација прекинула национални самостални државни развитак (Бугари, Срби).

У чему се састоји феномен „неконтинуиране“ књижевности? Он се огледа у томе што се таква књижевност ствара у спе-

цифичним условима национално-друштвеног развитака и са специфичним формама књижевне традиције.

Међутим, ствар изгледа сасвим другачије ако се овом аспекту посматрања једне националне литературе приђе не у циљу неког упоредног вредновања, које би, сасвим природно, ишло на уштрб књижевности с мањом и краћом књижевном традицијом, него ако му се приђе као методолошком поступку који нам омогућује да једну националну литературу сагледамо, с једне стране, у димензијама и својствима њеног властитог националног књижевног бића, у целовитом систему њене властите структуре, и с друге стране, као литературу која је на свој начин, у складу са природом свога развитака, асимиловала богату и многовековну традицију осталих европских књижевности, па чак и читаवे светске књижевности.

Јасно је да се српска књижевност 18. и 19. века другачије структурирала него старије, континуиране европске књижевности. Мада и код ње можемо у појединим периодима запазити црте истовремених европских књижевних токова, праваца и школа, њихов поредак је понекад ћудљиво испретуран, а њихова природа увек мање или више измењена, у складу са општом тенденцијом развитака српске књижевности у појединим епохама. Барок, класицизам, сентиментализам, предромантизам, романтизам, бидермајер, реализам, – ти стилски правци европске литературе 17-19. века – јављаће се у њој са таквим модификацијама и у таквим чудним контаминацијама да се њихове ознаке само условно и само релативно могу уносити у историју српске књижевности.

Скерлић, који је своју *Историју* писао са познатом претензијом на европеизацију српске књижевности и науке о њој, увео је европску књижевну периодизацију (француско-немачку) и у поделу нове српске књижевности, означивши књижевне периоде као *рационализам* (јозефинизам) (од почетка 18. века до 1810) *прелаз од рационализма ка романтизму* (од 1810. до 1848), *романтизам* (од 1848. до 1870), *реализам* (од 1870. до 1900, *данашње доба* (20. век). Скерлићева периодизација, са извесним мањим или већим допунама, важи и данас...

2.

Друго питање које се у вези с тим поставља тицало би се поредбеног (компаративног) метода проучавања веза и односа једне националне литературе са другим европским и светским литературама. Од неколико могућих области испитивања и методолошких оријентација у овој проблематици, нас ће овде понајвише интересовати онај аспект посматрања тих веза који бисмо могли назвати упоредном морфологијом и типологијом.

На тај начин се успоставља једино правилан и једино стварни однос између националне литературе и неког наднационалног књижевног контекста. Историјскокњижевна периодизација, без којег нема историјског приступа литератури, може једино на тој основи да успостави разумну научну систематизацију националног књижевног материјала, који престаје тада да бива мртва гомила чињеница, а постаје научно оживљени прошли и садашњи живот националне књижевности.

3.

Од свих стилских праваца нововековне европске литературе *романтизам* је имао најпресуднијег значаја за формирање српске књижевности 18. и 19. века. Разуме се, овде се појам „романтизма“ узима у најширем могућем значењу...

Међутим, иако је европска романтика само парцијално и само маргинално улазила у структуру српске националне књижевности, опет је читава нова српска књижевност од Доситеја до Вука, и после Вука, па све до пред крај 19. века, била у знаку неких романтичарских идеја и под стваралачким импулсима тог значајног европског књижевног покрета.

4.

...показало се да је Доситеј сентименталистички писац готово у свима својим оригиналним делима, а нарочито у *Животу и прикљученијама*...

Сентиментализам је могао да има позитиван значај у српској књижевности углавном у току 18. века и у првим двама-три-

ма деценијама 19. века, када је проширивао инспирацијски круг у стварању српских књижевника и живље заинтересовао српску читалачку публику за теме срца и природе, насупрот дотадашњим рационалистичко-моралистичким поукама о владавини разума у свим и над свим људским ситуацијама и поступцима.

Међутим, већ од појаве Вука Караџића, а поготово од тридесетих и четрдесетих година прошлог века, када се јављају први знаци и први певци Вукова смера (Ј. Суботић, Н. Грујић, С. М. Сарајлија, Б. Радичевић), сентиментализам постаје озбиљна кочница слободном и даљем развиту српске књижевности.

5.

Много је плоднији, животворнији и постицајнији био онај покрет у европској, нарочито немачкој литератури који је са Хердером, у књижевности, и Вилхелмом фон Хумболтом, у лингвистици, значио фундирање појма народне књижевности и језика као израза националног духа, а на чему се заснивао читав Вуков рад и његово схватање значаја народног језика за националну књижевност.

Ни код једног словенског народа нису се стекли тако повољни услови за практично прихватање Хередерових идеја као код Срба. За једну националну уметничку књижевност која је тек била у настајању и која је управо тражила путеве за свој оригинални развитак откривају се народне песме такве уметничке лепоте да могу постати, и постају одмах, *класика* српске књижевности, најбогатија песничка традиција за даљу изградњу националне књижевности.

Када су средином 19. века млади представници српске интелигенције схватили сав домашај ове Вукове концепције, они емфатично прихватају овај национални програм српске књижевности и културе и изграђују све видове духовне надградње своје нације у том стилу: српска национална поезија, филологија, филозофија, религија, право, социологија – све се то темељи на Вуковом концепту националне културе.

Из тога аспекта посматрана, и Вукова борба за народни језик добија једну нову димензију. Та борба око језика била је вођена у ствари на основама једног дубоког теоријско-књижевног сукоба између два схватања поезије, које сам ја означио као „хердеризирање“ и „шилеризирање“ у српској поезији. Наиме, сви главни Вукови противници били су шилеровци и заступали су једну упрошћено интерпретативну кантовско-шилеровску естетику у смислу рационалистичке естетике. Српским песницима шилеровцима није било тешко да Шилера схвате упрошћено и погрешно, тј. што више у смислу рационалистичке естетике, а што даље до сензуалистичко-хердеровске естетике, јер је и у његовим теоријско-естетичким ставовима било не мало недоследности и противречности. Шилер је био потпуно нетакнут предромантичким одушевљењем за народну поезију и примитивно. Од Хердерове 'народне поезије' нема ни трага у његовом појму о 'наивној поезији'. Шилер осуђује не само 'ниско' и 'просто' него и 'субјективно' и 'природно'. У исто време, преузимајући ставове Гетеа и Шилера из њиховог класичног периода, када су ова два велика немачка песника напустила многе своје идеје из Sturm und Drang-а и разишли се са Хердером у основном схватању поезије, наши шилеровци су имали врло уздржано мишљење о народној поезији, сматрајући је нижом врстом песништва,водећи, при томе, Шилерово и Гетеово схватање поезије као мисаоног чина на уско класицистички појам „ученог стихотворства“ и кабинетског стварања „ученог поете“ (Gelehrtdichter, poeta doctus).

Другачија је пак била Караџићева концепција развитка наше поезије и њено остваривање у делима С. М. Сарајлије, Његоша, Б. Радичевића, Змаја, Јакшића и Костића. Много једноставнија по својим теоријским поставкама и кудикамо прилагодљивија почецима настајања националне књижевности, та концепција и поезија којом се она остваривала била је у први мах простија, „сељачка“, нерафинирана и једнолична, али зато спонтанија, и кудикамо живља и природна.

Ако је српска поезија тога времена релативно брзо нашла свој пут националног развитака, јер јој је и предбранковска лирика помогла да се формира, бар у метричко-изражајним облицима својим, српска проза је много теже крчила путове свога националног настајања. Видели смо да је Доситеј стилски усмерио српску прозну напорицу у правцу сентименталистичког књижевног израза; међутим, за настајање и формирање уметничке прозе требало је остварити и композиционе облике наративне прозе: приповетку, новелу, роман, с њиховим многобројним подврстама и варијантама. То формирање настаје тек у првим деценијама 19. века; главни представник наративне прозе тога времена је наш романописац „тужног лика“ Милован Видаковић.

Српског Валтера Скота, разуме се, у нашој књижевности није било и није ни могло бити, мада В. Скота поједини обавештенији српски књижевници врло радо помињу и препоручују његова дела за превођење и углед.

Па ипак је та проза била створена врло брзо у српској приповедној литератури. Створио ју је Вук карацић и приповедачи његовог књижевног пртавца. Вук је отпочео српску историјску прозу својим историјским портретима и сликама о људима и догађајима из Првог српског устанка. Најлепши пример те прозе је његов портрет Житије хајдук Вељка Петровића (1826). Мада је то више историја него фикција, у начину приступања историјској теми, у живим и развијеним описима, у једном реалноживотном тону – то причање се приближава типу валтерскотовске прозе. Прота Матија Ненадовић са својим *Мемоарима*, писаним негде око 1830. године, а објављеним тек 1857. у одломцима, односно 1867. у целини, биће друга карика у ланцу српске стваралачке историјско-приповедне прозе, а врхунац те прозе добиће мо у магистралним *Приповијестима црногорским и приморским* (1875) Стјепана Митрова Љубише.

У развиту српске прозе у првој половини 19. века централно место заузима несумњиво Јован Стерија Поповић. Тај наш значајни комедиограф, драматичар, романописац и песник трасирао је један средњи пут између двеју поларних оријентација у српској књижевности тога доба, између шилеровско-гетеовске „објективне“ и „класицистичке“ поезије и вуковско-хердеровске „природне“ поезије у народном духу. Тај средњи пут, довољно широк да су њиме могли да пођу и други, и не много врлетан и нераван да би било опасно њим се кретати, представљала је једним великим делом књижевност аустријског и немачког бидермајера, једног посебног уметничког и књижевног стилског правца, који је настао у Европи после наполеонских ратова, а нарочито у Метерниховој Аустрији уочи револуције 1848. године (епоха Vormärza). Бидермајер је стил једне уметности на измаку романтике и на почетку Младе Немачке, који се јавља упоредо с њима и који се понекад чак и једначи с њима, али са сталном тенденцијом свођења на тривијално свих великих заноса романтике и претварања у дидактично и површно многих реалистичких тежњи Младе Немачке. Бидермајер је умногоме одговарао ситуацији српске књижевности из прве половине 19. века: он је романтичан, али његове романтичне црте много су ближе схватањима Sturm und Drang периода, него раној и зрелој немачкој романтици; он је раскинуо са естетизирајућим, трансцендентно-класицистичким схватањима Гетеа и Шилера, као и са метафизичко-космолошким теоријама високе романтике, и прихватио један много простији, „земаљски“ концепт литературе, у коју, по њему, спадају не само путописи, мемоари, дневници, и дидактички списи него и историја и публицистика.

Најизразитији бидермајерски карактер Стеријина књижевна рада огледа се ипак у његовим комедијама, као и у његовом пародичном роману – *Роман без романа*.

Мада Стерија својим комедијама није много изашао из круга просветитељских тенденција, значајно је да је по својим начелним ставовима знао за бидермајерску оријентацију ка забавној комедији и да је своју комику изграђивао на техници њему савремене комедије.

Ако је Стерија отпочео са породичним и хумористичким стилем у својој прози и у својим комедијама, чиме је у српску књижевност увео антиестетизирајућу литературу Виланда и Жана Паула, заснивајући тако један књижевни смер ранореалистичког или сировореалистичког тона и израза, Јаков Игњатовић ће, својим романима и приповеткама из савременог живота, шездесетих и седамдесетих година остварити најтипичније форме српског бидермајера.

Јакова Игњатовића ће наставити тек крајем века најбољи хумориста српски – Стеван Сремац, када је српска новелистичка проза била већ тако развијена да је могла без већих и посебних напора да обрађује све средине и када је вуковско-епска основа српске приповетке почела ионако да се превазилази новим оријентацијама књижевности 20. века.

10.

Несумњиво најплоднија оријентација у српској новелистичкој била је она која је заснована на вуковској народној усменој причалачкој традицији и која је позната као српска сеоска приповетка. Мада је и раније било истицано да се српски приповедачи друге половине 19. века (М. Ђ. Милићевић, М. Глишић, Ј. Лазаревић, Ј. Веселиновић, С. Матавуљ, И. Вукићевић, Св. Ранковић) одликују у своме приповедању чистим народним језиком и блископшћу народним животу, из тога није до краја извођен закључак о вуковском карактеру те књижевности и о значају усмене приповедачке традиције за бржи и плоднији развитак српске уметничке новелистике.

Српски историчари књижевности и књижевни критичари друге половине 19. века (Новаковић, Вуловић, Андра Николић, Љ. Недић) нису се ни најмање колебали у одређивању српске новелистичке прозе тога времена: они су у њој, као и у поезији, ви-

дели вуковску књижевност, засновану на познатим Вуковим концепцијама стварања уметничке књижевности на основама народне књижевности. Та, у ствари – романтичарска, концепција довела је до оне појаве која је у српској књижевнокритичкој номенклатури названа *филолошком књижевном критиком*: оснивачима те критике сматрани су Вук и Ђура Даничић, а њиховим настављачима: Ст. Новаковић, Вуловић, од познатијих, и читав низ мање познатих и безначајних (Јован Бошковић, и други). Скерлић, који је први и назвао ту критику „филолошком“, оштро се и оправдано супротставио закаснелим „филолошким догматичарима“ свога доба и њиховом неестетичком и анахроно-језичком вредновању књижевних дела, али је у исто време врло искључиво осудио цео тај правац и неоправдано га свео на на „набрајање језичких грешака и наредбу које се речи имају употребљавати“. Не увиђајући праву улогу, ширину и значај Вуковог смера у српској књижевности, Скерлић је превидео да су у основи својој „вуковци“ и Андра Николић и Љубомир Недић, и да је и он сам, у извесном смилу, завршна критичка мисао баш луитературе тога смера.

Повезаност писаца тога жанра са идејама социјалистичког учења Светозара Марковића тумачили су као раскид српске књижевности с претходном вуковском оријентацијом, као заокрет ка Европи, као стварање литературе засноване на „сувереним природним наукама“ и „позитивном научном мишљењу“.

Ствари су, међутим, стајале много сложеније него што је овим испитивачима изгледало. М. Најдановић је у својој најновијој студији о српској сеоској приповеци, на основу брижљивог упоређивања текстова Св. Марковића и српских приповедача, показао да је читава идеализација српског патријархалног живота, оличеног у организацији српске породичне задруге, била умногоме изазвана баш списима Светозара Марковића, који је, угледајући се у томе на Чернишевског, сматрао да ће Србија моћи да мимоиђе капиталистички развитак и да нађе своју националну форму социјалистичке друштвене организације у првобитној комунистичкој заједници српске породичне задруге. „Идиличност“ у приповеткама наших сеоских приповедача само је

књижевни вид оних схватања које је Марковић формулисао овако: „Природно стање друштва је *идила*...

Ранија бидермајерска стилска оријентација Ј. Игњатовића смењује се гогољевско-сељачким „сказом“ као најпогоднијим обликом за уметничко исказивање простонародног доживљаја. У томе се и огледа разлика између Игњатовићевог сеоског романа Чудан свет, и Грчићевих, Глишићевих и Веселиновићевих приповедака са села.

Српска књижевност ће излазити из оквира чистог реалистичког стила и крајем века, када се оријентише на неке модерније стилске поступке и када чини претходницу потоње, модерне књижевности 20. века. Већ од осамдесетих година прошлог века, а свакако у последњој деценији тога века, српска књижевност ће и у поезији и у прози показивати знаке европског распадања (дезинтеграције) романтичарско-реалистичке слике света.

На тај начин оно што називамо „реализмом“ у српској књижевности не само да је исто тако специфично, као и „романтизам“, него се и у погледу свог трајања и укључивања у претходне и у потоње стилске формације такође мора знатно модификовати, али у супротном смеру од романтизма: док се „романтизам“ знатно временски проширује и по неким периодским детерминантима траје све до осамдесетих година прошлог века, „реализам“ се знатно скраћује, управо распада на претходни (вуковски) и потоњи (модерни) период, омогућујући тако да се двоструко сагледава: или као врло кратка стилска формација (1880-1900) или као дуготрајна мешовита стилска формација све тамо до Стерије и Јакова Игњатовића, па до првог светског рата, до Б. Станковића, Кочића, Ћипика.

11.

Овим смо дошли до последњег поглавља овог нашег прегледа, када треба наново, а на крају, поставити питање периодизације нове српске књижевности 18. и 20. века. Кад из једне шире, и најшире, и најшире историјске перспективе погледамо, нама се чини да та историска епоха представља једну јединствену целину, од Доситеја до осамдесетих година прошлог века. О то-

ме је у сличном смислу врло убедљиво већ писао Војислав Ђурић, у својој студији о Доситеју. То је *један књижевни период народног препорода* у коме се јасно разазнају два одсека: Доситејев и Вуков. Оно што је једном и другом одсеку заједничко, што чини њихово „периодско“ јединство, јесте просветитељско-будилачка тежња ка националној еманципацији и интегрисању нације: Доситејево *Писмо Харалампију* из 1783. садржи културно програм јединства српске нације и југословенских народа, који је усвајан и током 19. века и који ће се касније допуњавати и политичко-државним концептима јединствене државне организације српске и југословенске. У доба првог устанка Доситеј је имао прилике да чак и учествује у разради овог државног концепта националног програма. Вуков програм разликоваће се од Доситејевог програма углавном по сазревању идеје о националној еманципацији и по адекватнијим средствима којима се тај програм остваривао: народни језик из народне поезије, народна поезија као основица уметничке књижевности, научно анализирање целокупне народне економије и народне културе, укључивање нације у савремене токове европског друштвено-политичког и културног живота као посебне национално-државне заједнице и поседбне националне културе, а на општим и заједничким европским претпоставкама. Према томе, Доситеј и Вук су ишли истим путем духовног буђења нације, али су деловали на двама различитим етапама тога пута.

Стилске црте које су карактерисале српску књижевност 18. и 19. века смењивале су се и интерферирале углавном према специфичним приликама развитка српског друштва, као и према посебним условима традиције и развоја српске књижевности. Оне су мање-више биле у закашњењу према сличним европским појавама, али су много више биле модификоване према нашим приликама него што су заостајале. Још карактеристичније је било ђудљиво напоредно постојање и мешање стилских црта и стилских комплекса из разних стилских формација: фактура барокног романа уз романтичну историјску егзалтацију; предромантичка лирика уз бидермајерску прозу, техника пикарског романа у сликама бидедрмајерског друштвеног романа, гогољев-

ски сказ уз високоромантичку лирику, тургењевљевска новела у фактури симболичких наративних поступака. Све то, умногоме, отежава стилску периодизацију српске књижевности тога времена и принуђује нас да вршимо читав низ парцијалних подеока: сентименталистичка приповетка и грађанска драма, барокно-романтички историсјки роман, хердеровско-романтички концепт народне (природне) поезије као основа уметничке књижевности, шилеросовско-гетеовска и предромантичка лирика, бидермајерска комедија и роман, гогољевска приповетка и тургењевљевска новела, симболистичка лирика и проза.

Отуда остаје за ширу дискусију питање одређивања стилских праваца у српској књижевности тога периода. Ту могу бит углавном два решења. Једно је – извршити нову периодску поделу, а тилске одреднице (барокни, сентименталистички, преромантички, бидермајерски, романтички, реалистички) давати само уз поједине писце, чиме бисмо се више одређивали на одређивање стилских комплекса, а не стилских формација, и што би водило извесној генерацијској подели. Друго је – усвојити, поред периодске поделе, и поделу на европске стилске формације, при чему би Доситејев одсек добио ознаку просвећености и сентиментализма, а Вуков: предромантизма и романтизма, постмодернизма (бидермајера) и реализма.

Разуме се, ове стилске поделе могу се само условно применити на српску књижевност, што нарочито важи за „српски романтизам“. Он се карактерише много више предромантичким и послеромантичким формама и има сувише наглашене не само национално-будилачке него и утилитарно-просветитељске црте. Он је од својих почетака био врло трезвен и врло разуман, и за његовог главног творца и носиоца – Вука Карацића – не једном је речено да је више „рационалистичка“ него „романтична“ природа. Он је стално и гласно много више истицао националне црте у у књижевним творевинама него њихову уметничку вредност. Од средине 19. века, па све негде до осамдесетих година, главно мерило за естетичко вредновање књижевних дела било је – чист народни језик и усвајање форми народне поезије (десетарац и поетске слике народне књижевности), а не дубина поетске

инспирације и снага песничког израза. Он је, са победом Вукових идеја, донео и сав прозелитизам победничке стране, нетрпељивост према свим друкчијим књижевним елементима и натурање своје уске књижевне поетике свима без разлике. Највећи вуковац, али и најинтелектуалнији песник Вукова правца, Лаза Костић, морао је чак и осамдесетих година да се буну против „апсолутне бранкоманије“ у српској поезији. То исто би се могло рећи и за „српски реализам“. Он је, опет, био сувише идеализиран да би одговарао стиском концепту реализма, а његов народњачко-фолклорни карактер спаја га са ртоантичко-националним схватањем литературе. С друге стране, у њему се врло рано, већ од осамдесетих и деведесетих година прошлог века, јављају црте модерне књижевности 20. века, које га врло брзо изводе на план неких нових стилских особености. Рана појава симболистичке поезије В. Илића још више отежава јединствено стилско одређење ове формације. Све то говори да ће стилска периодизација српске књижевности бити доста сложена и врло условна.

У таквој ситуацији чини нам се да би као радна претпоставка за стилску оријентацију била прихватљивија прва варијанта – оријентација ка одређивању стилских комплекса и генерацијских груписања. Када се читав период 18. и 19. века буде тако детаљније обрадио, јасније ће се видети и шире, стилско-формацијске, целине и њихова специфична природа код нас.

А док се то не уради, концепт о јединственом препородном периоду српске књижевности 18. и 19. века и о два одсека тога периода, као и одређивању стилских комплекса и генерацијских група, биће довољно јасна теоријска оријентација за историско-књижевну обраду појединих писаца и појединих деценија у њој. Ту се може још само поставити питање да ли се овај други одсек може звати *Вуковим одсеком (периодом)* српске књижевности с обзиром на то да су у њему деловали и писци противници Вукови и да се неки стилски смерови нису у потпуности поклапали с Вуковим схватањима (песници пре Бранка, Стерија, Ј. Игњатовић). Међутим, Стерија се у многим својим гледиштима, као и у своме стварању слагао с Вуком, нарочито у погледу оптимистичке вере у васкрс српске величине и у светлију будућност

српског народа. Игњатовић, који је у својим раним романима заснивао један жанр и један стилски манир без непосредног ширег настављања у српској књижевности, био је егзалтирани вуковац, и писао пламену публицистику такве оријентације. Једном речи, све што је било стваралачки живо у српској књижевности, чак и када је пружало отпор неким Вуковим ставовима или када је стварало на неком споредном путу крај великог и основног вуковског тока српске књижевности, било је у знаку Вуковом и остваривало јединствену шароликост српске уметничке књижевности вуковског, националног смера. Отуда је сасвим оправдано назвати два истосмерна, а етапски сукцесивна одсека *препородног периода* српске књижевности: *Доситејевим и Вуковим одсеком* нове српске књижевности.

1969.

ФОРМАЛНИ МАНИРИЗМИ

Увод

Појам маниризма увео је у књижевну терминологију Роберт Ернст Курцијус уместо појма барок, као подесан да значи све оне стилске тежње од антике до данас које су противне класици. О томе писао је у књизи *Europäische literatur und lateinische mittelalter* (*Европска књижевност и латински средњи век*, 1948): „Овде нећемо расправљати о томе је ли ријеч маниризам као ознака епохе у повијести уметности, добро одабрана и колико је оправдана. Ми се смијемо послужити њоме, јер је прикладна за испуњавање празнине у литерарно-научној терминологији. У ту сврху морамо, наравно, ту ријеч ослободити свих садржаја које јој даје повијест уметности, и проширити њено значење толико да она означује само још заједнички називник за све класици супротне литерарне тенденције, биле оне преткласичне или посткласичне, или истодобне с било којом класиком. У томе смислу схваћен, маниризам је константа европске књижевности. Он је комплементарна појава класици свих епоха“. Оваква концепција маниризма не може се до краја разумети без познавања целине чији је део. Курцијус је настојао да докаже како европске књижевности нису механички збир већ целина која се развила из исте основе. Ову идеју о органском јединству доказивао је истраживањем средњовековног латинитета, доба у коме је Европа последњи пут у историји била културно и језички јединствена, а на које до тада није обраћана посебна пажња. Значај средњовековног латинитета јесте у томе што је сачувао античко предање које се потом пренело у нововековне књижевности на народним језицима. Због тога је Курцијус посебну пажњу обратио на кон-

стантне или повратне феномене чије се постојање може пратити од антике до модерног доба. У томе контексту и маниризам треба посматрати као један од Курцијусових константних или повратних феномена. Они су у његовом доказивању континуираног развоја европске књижевности имали важно место.

Заметак маниризма је у реторици, из које се развија бујањем и модификацијама правила. Курцијус наводи четири таква стилска маниризма: хипербатон (слободан поредак речи у реченици); перифраза (китњасто описивање које застире предмет), *anpminatio* (гомилање разноликих облика флексије исте речи); метафорика у којој се повезују удаљени појмови. После стилских следе формални маниризми којих има седам: липограм (писање текста без неког слова); панграмата (нижу се речи које почињу на исто слово), фигуралне песме (имају облик неког предмета: крило, јаје, фрула); логодаедалиа (песма састављена од једносложних речи); асиндетон (гомилање речи без везника); *versus rapportati* (синтаксичка фигура којом се делови реченице растављају и приказују одвојено у различитим стиховима); схема сумације (појава да се на крају песме понављају све кључне речи претходних строфа). У ставу „Маниризам се може приписати језичком облику, или мисаоном садржају“ као да је садржана назнака класификације, мада Курцијус истиче да су они повезани. Тек, о маниризму мисли говори се у вези са епиграмским стилем поенте и теоријским ставовима Балтазара Грацијана о оштроумљу.

Маниризам, овако схваћен, главни је предмет монографије Густава Рене Хокеа *Manierismus in der Literatur (Маниризам у књижевности, 1959)*. Хоке сматра, као и Курцијус на кога се позива, да је маниризам константа европске књижевности од антике до данас. Извориште му налази у магији, езотерији, кабали. Такође је и листу формалних и стилских (реториских) маниризма знатно проширио. То су још анаграми; палиндроме, магични квадрати; загонетке; комбинаторика бројевима, словима и речима; изопсефија; кончетистичка метафорика, ембелими; хијероглифи; анацикличке композиције; акростих; лавиринт; ребус; нонсенс-поезија. О њиховој употреби сакупио је непрегледно

мноштво примера из различитих књижевних периода које ниже један за другим као доказе постојања и континуираног трајања маниризма. По њему, маниризам се највише испољава у три етапе, на прелазу из ренесансе у барок, у романтизму и модерној књижевности. Недостатак Хокеове и Курцијусове књиге био је у одсуству примера из словенских књижевности, које су такође европске. Хоке је покушао да попуни празнину примерима из руске авангардне књижевности, што је само још боље показало оно што аутори нису ни порицали, да не знају словенске језике и словенске књижевности. Овај недостатак донекле је исправио Дмитриј Чижевски књигом *Dichtung bei den Slaven* (*Формалистичка поезија код Словена, 1958*). Термин „маниризам“ замењен је са „формалистичка поезија“, проширен регистар појава и извршена другачија класификација. Основна замерка упућена Курцијусовом, потом и Хокеовом, схватању маниризма била је његова неисторичност. Формални маниризам употребљен у две различите епохе не функционише на исти начин, јер се уклапа у различите књижевноисторијске контексте. Каталози једанпут служе у информативно-дидактичке сврхе, а код модерних песника су хиперболе. Панграмата се употребљавала у XIX веку у песмама Георгија Стефановића Којанова за свечане, узвишене теме, а у исто време у поезији Симе Милутиновића Сарајлије као игра речима. Није, затим, неважно да ли се појава коју пратимо кроз векове јавља у делу познатог или готово непознатог песника. Отуда и питања: да ли су те појаве у различитим временима исте, и да ли се може говорити о континуитету истоврсности? Не значи ли то да формалне маниризме треба да проучавамо у конкретном историјском контексту, а не као инваријанте суштине.

Другачију врсту проблематике садржи Курцијусово одређење маниризма као супротности класици, која је такође дефинисана као надвремена, широко и апстрактно. Тешкоћа је у одређивању критеријума по коме ће се разликовати маниристичко одступање од норме, од уобичајеног. На то је указао Мирон Флашар у раду „Водњача – hydrops“. Пажња у овоме раду, додуше, била је усмерена ка тумачењу значења нејасне речи у песми

Турци Јована Стерије Поповића. Расправа о карактеризацији маниристичког стила била је више последица Курцијусовог навођења метафоре *hydrops* као примера за стилски маниризам. Флашар је прво показао да је оно што је Курцијусу изгледало као нејасно, извештачено и ретко, било распрострањено и разумљиво читаоцу образованом на класичној књижи. Заправо, метафора је била распрострањена колико и моралистички текстови у којима се употребљавала. „Упоређење са воденом болешћу не може се прогласити маниристичким стилским елементом по некој стално недостатној јасноћи и нужно оскудној сликовности“ писао је Флашар „На почетку своје историје, а и потом у знатној мери, ово је упоређење управо са своје снажне очигледности и грубе сликовности уношено у моралистичку проповед популарне филозофије“. Потом је ближе размотрио Стеријин стил у светлу Курцијусових одређења маниристичког стила. Питање је било може ли се Стеријин стил схватити као маниристички с обзиром на размерно велик број одступања од језичке норме, те употребе стилских поступака које Курцијус наводи као маниристичке (*хипербатон*, *anonomatio*). Закључак је био да је Стеријина поетска дикција била условљена учењем традиционалне реторске стилистике о три стила. У овој песми Стерија је сагласно предмету употребио високи стил, за који се подразумева и веће одступање од обичног говора. Оно што изгледа као јаче одступање од језичке норме, било је потпуно у складу са традиционалним стилским правилима. Дакле, Курцијусово дефинисање маниризма као супротности класичном, а то значи јасном, једноставном и природном стилу, има ту незгуду што се поетски говор ни не дефинише другачије него као одступање од језичке норме, и што критеријум за екстремна (маниристичка) одступања није у свим историјским епохама исти.

Осим проучавања маниризма које се развило на подлози Курцијусове књиге, постоји још једна старија традиција проучавања, сакупљања и систематског описивања стилских поступака и облика песме који међу другим штрче својом необичношћу. Такве књиге имале су обично у наслову речи „ингенио“ или „куриозна поезија“. Њихово састављање било је особито распро-

страњено у доба романтизма. Крајем XIX и на почетку XX века већ се јављају књиге ретких и артистичких облика састављене избором из претходних. Такве књиге изведене из низа истоврсних као нека врста синтезе или збира ранијих појединачних напора, биле су корисни приручници али и извор забаве и задовољства за културне људе који воле да читају. У извесном степену проучавање маниризма и куриозне поезије прожима се и на допуњује. То је видљиво у Хокеовом проширеном списку стилских и формалних маниризама, код Чижевског још и у поступку класификације. То је донекле и разумљиво, предмет је исти, само су апстрактни модели у које се таквим истраживањем укључујемо различити. Једно је доказивање културног јединства Европе преко инваријантних суштина, а друго је сакупљање реткости и описивање резултата ингениозног рада људског ума.

Од маниристичких или куриозних облика тешко је изградити систем, или посебно подручје истраживања, јер су хетерогеног порекла, трајања и распрострањености. Утемељена и успешна показују се истраживања појединих облика, или њихове употребе у одређеној историјског епоси (бароку или авангарди). То, дакако, не укида потребу за приручником у коме ће на једном месту све ове појаве бити описане и наведени примери. У вези са тим потребно је учинити неколико напомена о терминологији, класификацији и начину обраде. У означавању појава које се овде зову формални маниризми често се под једним називом окупља више њих (нпр. акростих за акроним и азбучну песму; загонетка за шараду и логогриф; анацикличке композиције за палиндром, „рачје стихове“ итд.) једна појава има више назива (ехо песма, песма одјек, резонантна песма, језуитски, еквивокални или реципрочни стихови). Понекад се измишљају толико необични називи да је тешко домислити се на чега се односе (нпр. кефалономастична песма за акростих). Има и термилошке збрке. Код нас је уобичајило да се магичним квадратом назива појава коју барокне поетике називају песма-лабиринт (*Carmen labyrinthicum*). Терминологија у означавању формалних маниризама веома је неуједначена и разноврсна због својих историјских слојева. Понекад проблеми долазе и од саме грађе, јер се

у једној песми здружује и по неколико маниристичких вештина тада их означавамо калкирањем два термина: панграматско – азбучна песма или панграматски хроностих. Неким појавама насталим укрштањем више поступака није ни могућно дати тачан назив. Овакви примери представљају и класификацијски проблем, у коју групу појава их сврстати. Курцијус је разликовао маниризме по смислу, стилске и формалне. У традицији сакупљања куриозних облика уобичајена је подела по начину на који их читалац перцепира, односно по начину на који на њега делују: преко слуха, вида или смисла. Границе између њих нису оштре, јер је тешко одвојити маниризам по смислу од осталих. Ипак, некакво, тачно је рећи груписање, оваквих појава могућно је извршити према доминантном обележју.

У зависности од броја примера и обраде се међусобно разликују. Има их три врсте, на нивоу информације, проширене информације и приказа. У овом последњем случају настојао сам да њихову употребу повежем са историјским контекстом.

МЕТОДОЛОГИЈА ПРОУЧАВАЊА ЛИТЕРАТУРЕ

МЕТОДОЛОГИЈА ЛИТЕРАРНОГ СТУДИЈА

Ова књига – којој је највећи дио, у првом свом облику, изашао у неколико бројева часописа *Књижевник* за 1960. годину – настала је у покушају да се критички расправи један број актуалних књижевнотеоретских проблема, онај круг проблема – заправо – који је у наше вријеме искочио у први план књижевнотеоретских расправљања у свијету а и код нас, удруживши се у нову и релативно самосталну грану проучавања књижевности, методологију литерарног студија. Проблем приступа књижевном дјелу, питање о релативној вриједности и хијерархији приступа, питање о могућности интегралне методе; проблем вредновања књижевног дјела, питање о могућности да се замисли објективан критериј, питање о могућности научне интерпретације књижевности; проблем односа књижевне критике и науке о књижевности, питање о могућности и границама објективног студија књижевности, питање класификације критичких и књижевнотеоретских бављења књижевношћу – ето, то је, рекао бих, прегршт кључних проблема и питања којима рјешење тражи методологија литерарног студија.

Назив „Методологија литерарног студија“, радо ћу признати, има приличних недостатака. Највећи је, вјеројатно, што претпоставља рјешење неких проблема којима се бави – што претпоставља, на примјер, а претпоставиља, мислим, криво, да књижевна критика јест дио науке о књижевности у строгом смислу ријечи, да критички приступи књижевном дјелу јесу или могу бити објективне научне методе. Један старији и популарнији назив, „критика критике“, био би ми вјеројатно дражи, кад он – уз сличан недостатак прејудицирања рјешења – не би имао и других: што се уобичајио, наиме, и у значењу које се нипошто не

подудара с нашим, тј. као назив за књижевну критику о књижевнокритичким текстовима.

„Методологија литерарног студија“ за нашу је грану науке о књижевности размјерно најсретнији назив баш данас. Њиме се добро описују двије њене важне сувремене карактеристике: рађање суставне студијске дисциплине из традиције узајамно прилично неповезаних појединачних студија и методолошких исповијести; и истицање проблема методе или приступа књижевном дјелу у средиште њеног испитивања.

Узмемо ли у руке једну од најбољих старијих студија о критици, блиставу и оштроумну расправу Албера Тибодea (Albert Thibaudet), лако ћемо замијетити разлику. Тибодea занима, прије свега, живот критике у друштвеној средини, занимају га увјети њеног постанка, њена функција у књижевности, њен медиј у друштву. Он критику дијели у критику образованих људи, критику стручњака и критику умјетничку, он расправиља о критици говорној, салонској и новинској. Он се готово ни ријечју не пита о методи критике, о њеном *prosedeu*; класификација критике по карактеру њеног приступа дјелу (по, могли бисмо рећи, методи) – иако позната у његово вријеме, и дуго прије њега – нигдје га не потиче на размишљање.

Тибодe стиже најзад, додуше, до истих питања која и нас у једном часу почињу интензивно занимати; често, он их слично или чак једнако и рјешава. Упозорио бих, на примјер, како и он долази до закључка, истакнутог у овој књизи, да суд о дјелу није најважнија задаћа критике. Или до закључка о плурализму укуса, мада тај закључак у његову гледишту има нешто чвршће, апсолутније значење неголи у гледишту које је овдје изложено. Штавише, његова објашњења о грађењу у критици размјерно су блиска овдје изложеном схваћању о критици као довођењу књижевног дјела у контекст критичарева (и посредно нашег) доживљаја, а слично је и с посљедњим његовим закључком, о стварању, креацији у критици.

Међутим, до свих тих закључака Тибодe долази путем који се, очигледно, разликује од онога каквим се редовито служи сувремена методологија литерарног студија, од оног испитивања –

дакле – које често почиње с питањем: шта је дјело? а редовито се зауставља на питању о могућности и границама критичког приступа дјелу. Практички, разлика је толика да се савременом истраживачу методологије литерарног студија Тибодеова расправа може дуго чинити сасвим ирелевантном за његово властито проучавање. У ствари, разлика је само у перспективи, што ју је – у Тибодевом случају – одредило дјеломично и једно схваћање односа књижевне критике и повијести књижевности о којему ће нешто касније бити овдје још ријечи.

Релативно самосталном дисциплином науке о књижевности постала је методологија литерарног студија готово истовремено у неколико европских земаља; у првом реду, свакако, у Совјетском Савезу прве деценије послје Октобра, гдје доживљује двостран екстреман развој (у школама руских формалиста и вулгарних социолога), и у Њемачкој и земљама њемачког језика, гдје се у дугом низу између Валцела (Walzel) и Кајзера (Kayser) пеђају компендији за методологију литерарног студија и књижевнотеоретске расправе прожете методолошким интересом. У земљама енглеског језика, у којима је одсутност занимања за теоретска и методолошка питања у студију литературе била већ традиционална, задњих је двадесетак година дало неколико значајних и стандардних дјела (Шиплијев (Shipley) рјечник књижевних појмова, студије Велека (Wellek) и Ворена (Warren), Хајмана (Hумана), Дајчеса (Daiches), пола туцета одличних и добрих повијести књижевне критике), а о бујању методолошког интереса свједоче и посљедње књиге енглеских и америчких књижевних критичара и практичара литерарне анализе – не само теоретски увијек будног Елиота, него и, рецимо, једног Ајвора Винтерса (Winters) или једне Хелен Гарднер (Helen Gardner) – књиге које се чешће могу схватити као излагање и образложење властитог *процедее* неголи као књижевна критика или књижевноповијесна анализа какве смо навикли да познајемо. Сличну слику примјећујемо посљедњих година и у другим земљама западне Европе, а озбиљно бављење методологијом проучавања књижевности може се поново замјетити у Совјетском Савезу, Пољској и Чехословачкој, гдје се уз нова издања капиталних

предратних дјела (Шкловски, Томашевски, Мукаржовски (Mukařovský) и др.) јављају радови талентираних младих истраживача, па и читави часописи којима је методологија литерарног студија један од главних предмета интереса (*Вопросы литературы*, *Zagadnienia rodzajów literackich* и др.).

У наше вријеме, у шестом деценију нашег стољећа, методологија литерарног студија дошла је у средиште занимања академских истраживача књижевности у свијету, а истовремено истакло се неколико скупина стручњака којима је она једини или главни предмет проучавања. Особито је карактеристичан у том погледу примјер америчке Чикашке критике, скупине која је настала још око средине тридесетих година, али је замијећена и наметнула се својим гледиштима тек на почетку педесетих. Чикашки критичари сматрају својом најважнијом задаћом испитивање основних претпоставки критике и критичких *procedea*, они своје прво настојање упућују на утврђивање „објективних критерија који би допустили интерпретацију разлика и супротности међу критичарима и омогућили просуђивање релативних вриједности супарничких критичких школа“. Они не расправљају о књижевним дјелима, а не баве се чак ни традиционалном критиком критике, процјењивањем – на примјер – вриједности критичких судова појединих критичара; предмет је њихова студија, прије свега, „оно што можемо назвати, у ширем смислу ријечи, методом критике“, а што се може описати као „комбинација двију ствари – нарочито формулираног садржаја и нарочито одређеног начина умовања о њему“.

Ова је књига резултат размишљања које се зауставило на истом предмету. То размишљање, дакако, има своје нарочите координате. Непосредан повод биле су му дискусије о методолошким проблемима литерарног студија које су посљедњих година веома плодно никле и у нашој средини, а које су – мислим – најозбиљнији израз нашле у расправама З. Шкреба и А. Флакера, у часописима *Погледи* и *Умјетност ријечи*, и И. Франгеша, у његовим *Стилистичким студијама* и у истим тим часописима. Изворно, дакле, била су то размишљања о гледиштима тзв. Загребачке школе, која се посљедњих година значајно осјетила у на-

шем академском студију књижевности и утјецала на наставу књижевности на нашим школама и на нашу „неакадемску“, „дневну“ и „практичну“ критику много темељитије него што би непосвећени читалац могао претпоставити. Наравно, свако размишљање о књижевности, и о методологији њеног проучавања, отвара редовито више питања него што их рјешава. Вјеројатно је најмучнија и најпривлачнија страна сваког студија књижевности (и књижевности о књижевности, наравно) оно вјечно узмицање проблема којему тражимо праву физиономију или рјешење, његова моћ да у току студија расте, постаје замршенији, мијења боју, облик и опсег, не престајући при том да рађа нове низове сродних али често и далеких питања. И у овој књизи, тако, разговор о темама на први поглед доста разноврсним знао се испријечити континуираном излагању основне мисли. Кадгод ми се чинило неизбјежним, прихватао сам се расправе и о тим периферним или паралелним темама, настојећи је закључити макар у биљешкама на крају књиге, у биљешкама – желим одмах истакнути – којима бих свакако волио да се поклони подједнака пажња као и основном излагању.

Унаточ свему, наравно, непосредан повод у приличној је мјери одредио пут којим ће се ово размишљање развијати, питања на којима ће се најдуже зауставити и гледишта која ће најпажљивије испитати. О методолошким студијама Чикашке школе зато, нема овдје практички ни ријечи, мада ми се оне чине вреднијима, промишљенијима и поучнијима од већине сувремених европских, и одсутност спомена о гледиштима Чикашке школе осјећао бих вјеројатно као највећи недостатак ове књиге, кад још увијек не бих вјеровао да је најсретније ипак било што се основна пажња у њој упутила према гледиштима оних истраживача литературе који су код нас посљедњих година имали највише стварног утјецаја, према иманентним аналитичарима, дакле, према стилистичким критичарима и њемачким интерпретаторима напосе.

Веома актуална питања наше науке о књижевности била су подстрек настанку ове расправе, и у свом коначном облику такођер, она треба да се схвати, прије свега, као дискусија о тим пи-

тањима. Размјерна апстрактност и резервираност тона којим је редовито вођена, и чешће упозоравање на страна гледишта која су онима у нас популарнима послужила као извор неголи на њихове разноврсне одјеке у нашој стручној и публицистичкој литератури, интелигентног читаоца неће, надам се, завести на утисак да је предмет дискусије нама размјерно далека и за нас размјерно ирелевантна књижевнотеоретска материја.

Што полемички разговор није овдје, ипак, праћен непосредним испитивањем и просуђивањем појединих појава и мишљења насталих у нашој средини, треба приписати више него једном разлогу. Дио тих разлога читалац ће открити кад прочита додатак овој расправи, чланак *Критика и етички критериј*, написан у вријеме кад је највећи дио књиге настајао, а изазван, до некле, и двоумицом како да се њен приступ материји изведе. Читалац, наравно, не смије тражити у том чланку суставно испитивање проблема: различито од читаве ове расправе, перспектива у том тексту није аналитичка и дескриптивна него програматска и нормативна, и он се може описати као покушај да се формулира једна властита практична норма понашања, један релативан и привремен радни оквир, па нећу нипошто протусловити читаоцу којему се екстреман песимистички закључак на крају тога чланка не учини исправним, јер сам и сам тек понекад склон да га категорички браним. Закључивши, ипак, да увјети за полемички разговор у нашој средини нису још увијек постали повољни (понајвише зато што омиљена навика утјецајног дијела наше критике да етички квалифицира знање и незнање односно таленат и неталентираност, не само помаже претварању начелне дискусије у лични обрачун, већ и погрешно одгаја слух публике с којом критика жели саобраћати), настојао сам полемички разговор водити овдје на начин за који ми се чинило да најмање угрожава начелну расправу о проблемима што сам их покушао испитати. Такођер, појединачно претресање разноврсних и многобројних одјека сувремене иманентне анализе у нашој средини избјегао сам и зато што ми се тај посао чинио размјерно неважним и неактуалним. Тривијалности нису актуалне нити на дан свога постанка, а бављење тривијалностима често значи упућивање енер-

гије у кривом смјеру. Дневна а стручна критика у нашој науци о књижевности, додуше, незадовољена је и журна потреба наше средине, али постојати она може само као дио изграђене науке о књижевности, као дио суставне студијске дисциплине која у нашој средини, на жалост, има и пречих потреба.

Док пишем ове ретке, као мemento јавља ми се у свијести тужна и готово трагична епизода из посљедњих година живота једног нашег истакнутога књижевног хисторичара, Бранка Водника, који нам се – својим сачуваним рукописима из тих година – открива као методолошки вјеројатно најинформиранија и најзрелија личност у прошлости нашег студија књижевности. У два наврата, 1922. и 1925, Б. Водник се као професор књижевности на Загребачком свеучилишту прихватио да одржи колегиј о методологији повијесног студија литературе. Сачувани рукописи тих предавања вјеројатно су најпотпунија и по опсегу најзамашнија код нас досад замишљена расправа о проблемима методе и технике у проучавању књижевности, о односу студија књижевности и других хуманистичких дисциплина, о психологији књижевног стварања, о текстологији и о методама литерарнохисторијске критике (филолошкој, биографској, естетскодогматичкој и и социолошкој), а и о повијести студија хрватске књижевности. Мада под очигледним утјецајем њемачке *Gestengeschichte*, Водник веома критично испитује различита могућа становишта, па се по неким својим мишљењима може сматрати претходником једног сасвим савременог гледишта у методологији литерарног студија. Појединим напоменама и анализама он је антиципирао методски поступак савремене стилистичке критике, а другима чак и примједбе које се о том поступку могу изрећи. Своје расправљање илустрирао је с више изванредних примјера из наше књижевности и студија о њој. Међутим, у једном часу обузетост жељом да се примјери у што већем броју акумулирају, класифицирају и пажљиво критички истраже (појачана вјеројатно политичким и личним сукобима који су Водника тада већ потпуно апсорбирали), дјеловала је тако да се Водникова расправа – у највећем свом дијелу – распинула у разлагање о једној збирци тривијалности, претворила у жучну и личну поле ми-

ку о стварима периферне важности. И све, и очигледно дуготрајно и плодно бављење методологијом литерарног студија, и широко познавање стручне литературе, и несумњив таленат за расправу те врсте, све се угушило у сфери књижевнохисторијског трача и у јадиковкама о тужним приликама у нашој култури, о дилетантизму у студију наше књижевности, о кризи наставе књижевности на нашим средњим школама. Скраћени, критички приређени и објављени, Водникови рукописи могли би и данас послужити почетнику као иницијација у литерарни студиј, а многа мисао о њима заслужила би пажљиво разматрање и данас. Ипак, остали су ти рукописи торзо, тужан примјер посла који нам је – само нешто другачије усмјерен – могао дати дјело што бисмо га вјеројатно и данас смјели сматрати значајним, стандардним дјелом наше науке о књижевности.

*

И тако, желећи да избјегнем замкама тривијалности, трудио сам се да ову расправу водим путем на којему су раскрснице проблеми а не појединачне појаве сувремене стране и наше науке о књижевности. У средишту испитивања нашла се сувремена унутрашња или иманентна анализа, која је прошлих година дала веома плодних подстрекана нашем студију књижевности, у часу кад се једна врста социолошке критике у њему озбиљно дискредитирала. Међутим, расправљајући о иманентној анализи, непосредно сам или посредно покушао процијенити и нека друга гледишта у сувременој дискусији о методи или приступу књижевном дјелу, па неће, мислим, бити сувишно да се на тај шири подтекст с више система упозори бар овдје.

У суременој методологији литерарног студија можемо, рекао бих, разликовати углавном три гледишта: гледиште о кључној методи, гледиште о комплементарности методаâ и гледиште о тоталној методи.

У прошлости проблем приступа књижевном дјелу рјешавао се редовито, особито у дискусијама о књижевној критици, прихваћањем гледишта према којему је могуће да се углави једна кључна, битна перспектива у којој свако књижевно дјело посто-

ји, па је могуће – стога – према тој перспективи замислити и методу која ће нас довести до потпуне или најпотпуније, а свакако једине исправне, интерпретације књижевнога дјела. Заступници овога гледишта видјели су свој приступ дјелу као дјелу самом иманентан, као адекватан његовој бити, а своју методу – кажи-мо: биографску или психолошку, идеолошку или социолошку, формално-естетску или иманентно-аналитичку – сматрали су више или мање објективним, егзактним, научним поступком анализе књижевнога дјела. Ексклузивна иманентна анализа смије се, дакле, схватити као само један облик гледишта о кључној методи, а од облика старијих разликује се највише по томе што – наставши у академској средини – истиче могућност да се кључна метода замисли и у оном бављењу књижевношћу које бисмо традиционално назвали књижевноповијесним.

Заступници гледишта о кључној методи некад су категорички порицали али некад су и допуштали да и друге перспективе, у којима дјело постоји, могу имати неку мада само ограничену важност, да и други приступи у интерпретацији дјела могу одиграти неку мада само подређену и помоћну улогу. Из таква допуштања, једном развијеног, рађа се гледиште о комплементарности метода. У свом старијем облику, популарном особито у дискусијама о повијести књижевности, комплементарност се замишља сукцесивно: свака метода има свој хисторијски задатак, друга би нормално морала наступити тек кад прва свој изврши, а кључна је ту метода редовито она која се јавља посљедња, она у коју хисторичар лично вјерује, али је обично не може потпуно примијерити јер се прилике у студију брину да за то не буду зреле. У своме модернијем облику, гледиште о комплементарности метода своди се на мишљење да је за потпуно објашњење књижевнога дјела потребно да се оно освијетли с различитих становишта различитим методама; ако се појам кључне методе и овдје појави, он је редовито динамичан: хијерархија вриједности метода мијења се овисно о карактеру дјела и о претхисторији његова изучавања.

Осјећање о слабостима и ограниченостима споменутих гледишта изазвало је сувремени покушај усклађивања традиционал-

них искључивих метода у једну тоталну, синтетичку, апсолутну, интегралну, у једну јединствену методу, дакле, која би објединила све најбоље из постојећих различитих или бар из постојећих најважнијих становишта, и која би зато сама била у стању да нам даде потпуну или најпотпунију могућу интерпретацију књижевног дјела. Многима данас, код нас али и у свијету, гледиште о тоталној методи чини се најпожељнијим рјешењем проблема приступа дјелу. Већини њих тотална метода значи обје дињавање социолошке и иманентне анализе.

Сва три изложена гледишта о проблему приступа дјелу леме се прије свега, рекао бих, на једној истој тачци: на оној тачци, заправо, на коју сам упозорио у овој расправи, испитујући методолошку позицију савремене иманентне анализе.

Покушао сам, наиме, показати да је методолошка позиција унутрашње анализе само апсолутизиран опис једног броја личних *prosedea* истакнутих иманентних аналитичара, а да оно што иманентне аналитичаре међусобно приближује није заједнички посјед егзактно образложене и егзактно примјенљиве научне методе већ у првом реду – како то показују и њихови појмови девијације од нормалног језика или кршења норме – за једништво сензибилности, припадање истој оној авангардистичкој модерној сензибилности која је родила и један тип савремене књижевности. Штавише, покушао сам показати да се у књижевној критици (а ни у повијести књижевности) не може уопће одржати појам методе која би ту – као у науци – могла значити поступак који, исправно примијењен, доводи сваког истраживача до истог резултата на истом материјалу. Неодрживост таква појма методе, покушао сам такођер показати, није знак несавршености постојеће критике већ битна и трајна особина сваке критике коју можемо замислити. Књижевна критика, наиме, креативна је активност којој је унутрашњи задатак да обогати наш смисао за књижевност и олакша наш додир с њом, изазивајући нас на успоређивање властитог искуства у књижевности с искуством критичара. Она се развија, додуше, у релативном ограничењу неким објективним чињеницама (а у околности таква ограничења налази се и објашњење за могућност увјетне класификације критич-

ких приступа), али је, ипак, битно заснована на личном, субјективном суду о дјелу и води ка личној, субјективној визији или интерпретацији дјела (односно повијести књижевности). Вриједна и прихватљива за нас не постаје она захваљујући увјерљивости критичаревих аргумената о вриједности дјела (јер не постоји начин да се ти аргументи формулирају тако да би и за друге читаоце дјела морали бити обавезни), већ по увјерљивости и примјерености контекста у који дјело уклапа, по увјерљивости оквира који даје доживљају.

У сва три раније изложена гледишта о проблему приступа књижевном дјелу садржан је појам методе какав постоји егзактним наукама али се не може одржати у књижевној критици, и сва се три та гледишта понајприје, мислим, баш зато ломе. Чини ми се то прилично очигледним док је ријеч о разним облицима гледишта о кључној методи, а и о трећем гледишту, оном о тоталној методи (које се вјеројатно најбоље може објаснити као посљедица поливалентности у природи просјечне модерне сензибилности). Можда треба истакнути да исто вриједи и за гледиште о комплементарности метода, у оба његова споменута облика. Извор је његове слабости што поједине методе (биографска и психолошка, идеолошка и социолошка, формално-естетска и иманентно-аналитичка) постоје само *in abstracto*, што говорити о њима можемо само увјетно, свјесни да у повијести критике није написан ни један текст који бисмо смјели сматрати било чистом било потпуном – рецимо – социолошком критиком о једном дјелу, па се зато и могућност, да се више различитих анализа истога дјела допуне у једну потпуну, може само теоретски контемплirati.

Забуна у расправи о методи или приступу књижевноме дјелу потјече често из занемаривања дистинкције међу значењима у којима се употребљују атрибути „биографски“, „психолошки“, „социолошки“ и други. Књижевност, на примјер, јест социјални феномен и може бити предмет, и извор грађе, науци о друштву. Такођер, социолошко поимање књижевности, схваћање друштвене детерминираности књижевнога стварања, јест постулат теорије књижевности, а унутар те дисциплине – коју смијемо

сматрати науком о књижевности у строгом смислу ријечи – могу се развити и разноврсна испитивања социологије литературе. Социолошка критика, а ни социолошка повијест књижевности, није, међутим, ни дио ни практична примјена ни једне од тих дисциплина. Она, наравно, није дио опће социологије, али она се не може схватити ни као практична разрада, доказивање и примјена опћих гледишта о односу књижевности и друштва. Бесмислено је из Љубљане у Загреб баш увијек путовати преко Њујорка и Јокохаме, само из доктринарних разлога, само зато да бисмо доказали да је Земља округла; штавише, из Љубљане у Загреб можемо лијепо допутовати чак и ако начас заборавимо да је Земља уопће округла. Кад није незграпна и догматична, социолошка критика, дакле, није груба примјена социолошких истина на практичну литерарну анализу, већ индивидуално и креативно утврђивање друштвеног контекста у којему критичар, и повјесничар књижевности, види дјело, односно књижевни развој. Познавање теорије књижевности, па и сувремених методолошких испитивања, обогаћује сувремен креативан приступ, али обогаћује га, рекао бих, најплодније ако га снабдије скепсом према предрасудама које би могле да му обуздају специфичне квалитете властитога талента.

Међутим, три гледишта што смо их овдје критички разгледали, иако неисправна и неодржива у својим посљедњим изводима, могу имати ограничену практичну вриједност и могу се увјетно узети као практично истинити посебни случајеви онога схваћања критике које ми се чини исправно, дакле схваћања критике као креативне дјелатности људскога духа несводиве на објективност научних метода. На примјер, позив на слободну коегзистенцију метода, који је садржан у гледишту о њиховој комплементарности, може бити разборит и практички пожељан веома често, па је такав, рекао бих, и у нашој културној клими данас. Мишљење о равноправности приступа, допуњено захтјевом за њихову динамичну хијерархију, може бити веома употребљиво практичару и данас. Једнако практички пожељна, у нешто другачијим приликама, могу, ипак, бити и сасвим опречна ми-

шљења: мишљење о прворазредној важности какве кључне методе, па и мишљење о потреби да се замисли тотална метода.

Исправна, мада само практички и ограничено, могу бити толико различита мишијења јер су три гледишта што смо их изложили настала развијањем неких стварних особина критике и неких стварних унутрашњих идеала критичке дјелатности. У гледишту о кључној методи налазимо, хипертрофирано и апсолутизирано, осјећање о важности личног, индивидуалног приступа; основи гледишта о комплементарности метода откривамо сасвим разумно мишљење о ограничености појединих приступа; у основи гледишта о тоталној методи потпуно разумљив идеал критичара да дјело што шире и што свестраније схвати. И не би било разлога – осим оних начелне природе, осим разлога чистог научног интереса – да се неисправност тих гледишта с особито много страсти доказује, кад не би она била извор и мишљењима која могу бити мање пожељна, у одређеној културној клими, а изазвати и опћенитије забуне у практичној књижевној критици. Кад, другим ријечима, данас већ не би била потребна критика доктринарног „усклађивања стилско-естетског и идејног стајалишта“ у анализи књижевног дјела, као и критика наметљивости ексклузивне иманентне анализе у студију и настави књижевности. Кад не би била пожељна, код нас данас, као што – мислим – већ јест, рехабилитација аутентичне, тј. индивидуалне и талентирани, социолошке и идеолошке критике и повијести књижевности, баш у име онога до чега је иманентним аналитичарима и творцима тоталних метода често било највише стало: у име афирмирања књижевних вриједности у времену које за њих као да губи слух. Кад не би, најзад, креативан карактер приступа књижевне критике и повијести књижевности ваљало данас особито нагласити и зато што постоји опасност да бујање методолошког интереса постане препрека слободном развијању талената, да се талентирани критичари и повјесничари књижевности угуше у строгиости искључивих методолошких позиција.

Водећи ову расправу као полемички разговор о једном броју актуалних књижевнотеоретских питања, властито схваћање књижевне критике и студија књижевности нисам ту на једноме мјесту систематски и цјеловито изложио. Настојао сам га развити поступно, критички претресајући гледишта заступника унутрашње анализе, и читалац, надам се, неће имати много муке да му сам реконструира цјелину.

Резиме властитог схваћања чини ми се, дакле, непотребним и умјесто таква резимеа, који би желио замијенити све оно што је у тексту расправе речено, ограничит ћу се овдје на свега неколико напомена којима је сврха да то схваћање само у појединим тачкама ближе и систематичније објасне, те да предусретну могуће неспоразуме. Читалац ће, мислим, најбоље учинити ако ове напомене, ако остатак предговора, прочита тек кад је прочитао читаву књигу.

Најприје, волио бих да се разумије како истицање креативности књижевнокритичкога приступа, у овој расправи, није посљедица жеље да се критички приступ романтичарски мистифицира, а нити намјере да се књижевна критика под сваку цијену унаприједи у ред „правих“, умјетничких књижевних родова.

Рекавши да је књижевна критика креативна дјелатност нашега духа, желио сам упозорити на њен механизам, на чињеницу да се она остварује процесом који бисмо – служећи се терминима помало неодређенима, вишезначнима а и компромитиранима – могли назвати интуитивним а не рационалним. Тај интуитивни процес, међутим, сасвим је нормална, овоземаљска функција нашега духа, нашега – ако се то више свиђа – живчаног састава. Карактер тога процеса можемо већ данас рационално наслутити (аналогијом према електронским стројевима, на примјер) и моћи ћемо га вјеројатно доскора веома егзактно рационално студирати, мада ће он и тада – док човјек као врста буде постојао – бити, кажимо увјетно, интуитиван, ирационалан: непосредна реакција тоталитета нашега духа, а не логично извођење егзактног закључка из егзактних премиса. Практички наравно, све с књижевном критиком није тако једноставно. Способ-

ност логичног закључивања књижевном је критичару исто толико потребна колико интуиција атомском физичару; нагласивши да је књижевна критика креативна дјелатност нашега духа, желио сам упозорити само на бит механизма којим се дјело доводи у контекст критичарева доживљаја.

Такођер, књижевну критику не морамо неизбежно сматрати „правим“ умјетничким књижевним родом само зато што смо закључили да је она плод наше креативне активности. Нема наравно, велике штете ако о критици говоримо као о једном од књижевних родова, као што је нема ни ако је увјетно схватимо као дио науке о књижевности; нема велике штете бар дотле док то не узмемо за несумњиву и чврсту претпоставку, подесну да послужи као полазиште даљем закључивању. Међутим, треба пажљиво разликовати смисао у коме се критика овдје сматра креативном активношћу од смисла што га имају схваћања оних критичара који у критици виде аутономно вриједну рекреацију умјетничког дјела или – на другом полу – неку врсту изажимања бити поезије, њен својеврстан концентрат, суму похватаних суштина. Обје те врсте критичара ломе се између егзалтације једним умјетничким опусом и жеље да га својом критиком замијене; да није њихова жеља од оних које се не испуњују, вриједило би показати како је дивно непотребна критика што је желе створити.

Иако, дакле, по своме карактеру креативна, књижевнокритичка дјелатност није слободна у смислу у коме је то књижевност сама; она је заробљена својим предметом а, више неголи књижевност сама, и својом сврхом.

Заробљена својом сврхом, она је временита на начин на који то поезија или умјетничка проза нипошто нису. Градећи дјелу контекст, она му наглашава историјску перспективу, окрућује га у ограничениости једног могућег схваћања, осиромашује га истицањем само неких његових могућих значења. У једном часу она је повој који све чланке држи на окупу; већ сутра смијешна спона у коју се дјело не може вратити. Већ сутра и она највреднија може нам се учинити безнадно мртвом, али често и многа

сасвим ефемерна стигне прије властите смрти утиснути у дјело неко значење које ће трајно остати дио његова укупног смисла.

Заробљена својим предметом, критика је функција текста над којим је настала. Критичар се зато користи знањем више и другачије него пјесник. Он се користи знањем језика, познавањем текста, разумијевањем његова хисторијског оквира, знањем о животу писца, о његовој лектури и о средини у којој је живио. Ерудиција му олакшава посао: он се лако сналази у библиографији, вјешто налази критичко издање, брзо лучи бољу од слабије варијанте. Често налази чињенице, егзактно доказиве чињенице, изван дјела самога али и у његову тексту, које могу нешто рећи о дјелу па чак и нешто у њему објаснити. Знање, очигледно, има у књижевној критици улогу знатно другачију него у поезији или умјетничкој прози, иако та улога није још суставно испитана, па се исцрпније о њој не говори ни у овој расправи. Треба, међутим, рећи да знање које улази у књижевну критику није научна основа на којој се она гради већ скуп појединачних чињеница које се организирају и осмишљавају субјективним доживљајем дјела. Чак и кад је по сриједи систематско научно знање које критичару може бити корисно – књижевнотеоретско, па психолошко, социолошко – треба му оно само зато да би га ослободило предрасуда, сачувало од кривога знања; да би успоставило његову наивност и омогућило му спонтан лични доживљај. Чак и кад је у питању повијест књижевности – у којој је опсег потенцијално корисних знања много шири него у критици о савременим дјелима – пресудне промјене нису посљедица нових знања него нових визија.

Споменувши, опет једном, повијест књижевности у истом даху с књижевном критиком, дужан сам бар овдје, макар с неколико ријечи, објаснити схваћање које се у овој расправи на више мјеста претпоставља али нигдје пажљивије не развија, схваћање – наиме – да су књижевна критика и повијест књижевности само два аспекта – синхронизиски и дијахронизиски – исте креативне активности.

У прошлости се разлика између књижевне критике и повијести књижевности сматрала редовито несумњивом а често и не-

премостивом. Кад Тибоде, на примјер, говори о физиологији критике, он претпоставља – мада изријеком који пут говори и другачије – да је критика једно, а повијест књижевности нешто сасвим друго. Он зато и не начиње разговор о методи: појам методе законито припада науци о књижевности, а у традиционалном схваћању то је само књижевна повијест. Разговор о методи прихватио се један Тибодеоу старији сународњак, нестор француских повјесничара књижевности, Гистав Лансон (Gustave Lanson), и то – наравно – у расправи о повијести књижевности.

Лансоново се излагање о методи у повијести књижевности може схватити као обрана књижевноповијесног позитивизма; треба рећи: обрана паметнија и трезнија од већине савремених критика позитивизма, па зато и данас актуална. Лансон не пориче значење субјективног у нашем доживљају књижевног дјела, и он одбацује покушаје да се методе природних наука накалеме на студиј књижевности. У једном часу, његово поимање научности у проучавању књижевности чини нам се сасвим прихватљивим. Он се залаже за научни дух у литерарном студију, наводећи му особине: „незаинтересирана радозналост, строго поштење, стрпљива марљивост, опрез прије него што повјерујемо, прије него што повјерујемо себи самима колико и другима, непрестано коришћење критичности, контроле и провјеравања“. Он упозорава: „не знам хоћемо ли уз помоћ свега тога створити науку, али сам сигуран да ћемо учинити оно што је за повијест књижевности најбоље.

Ограниченост Лансонова гледишта показује се јасније кад он излаже задатке повијести књижевности, па говори о успостављању оригиналног текста, о датирању, о варијантама, о биографији писца, утјецајима и друштвеној средини, а тек узгред спомиње потребу да се докучи умјетничка вриједност дјела. Лансонова погрешка постаје поучна кад се утјелови у закључку: „подручје сигурне науке и несумњивог знања све се више шири и оставља тако све мање слободе забави дилетаната и предрасудама фанатика ... Може се без сумње предвидјети дан када ћемо се слагати о дефиницијама, садржају и смислу дјела, а расправљати и даље само о њиховој вриједности и привлачности, дакле о

стварима осјећања. Мислим да ће се о томе расправљати вјечно“.

Иако старо већ пола стољећа, Лансоново гледиште може се узети као образац и савременог доказивања могућности научне повијести књижевности, у темељу различите од књижевне критике. Вредновање – признаје се у том доказивању – јест субјективно, али оно припада само књижевној критици. Повијест књижевности може се замислити као наука јер је вредновање за њу само периферно занимљиво. Њени су задаци и критерији другдје. По Лансону, њен су задатак понајприје многобројни филолошки послови, а затим опис и карактеризација књижевног развоја. По Плеханову и његовим сљедбеницима, повијест књижевности утврђује друштвене увјете који су књижевни развој одредили. По Мукаржовском и формалистима, њен је поуздан критериј занимљивост и новина појединих књижевних дјела у литерарном развоју. По неким, опет, научна повијест књижевности може се и на вредновању основати јер је у другом положају него књижевна критика, јер јој вријеме предаје готов суд о дјелима, суд генерација који се – кад је временска дистанца једном постигнута – у даљој будућности једва икад мијења.

Такву доказивању научности књижевноповијесног студија може се, наравно, штошта приговорити. Мора се озбиљно посумњати хоће ли заиста настати повијест књижевности прихватимо ли споменута схваћања њенога задатка. Ограничимо ли се само на оне филолошке послове који се могу обавити размјерно објективно, хоћемо ли доћи до повијести књижевности или тек до прелиминарних каталога, критичких издања и хронолошких индекса? Не претпоставља ли, међутим, и обављање тих филолошких послова неки вриједносни суд, макар у избору предмета испитивања, макар у одлуци којој ћемо варијанти наћи мјеста у главнини критичког издања а којој у биљешци испод текста? Хоће ли настати заиста повијест књижевности ограничимо ли се на испитивање увјета који су одредили књижевни развој? Како ће изгледати та повијест ако је заиста подвргнемо критерију занимљивости и новине?

Суд о дјелу, очигледно, повијест књижевности не може избјећи. Не избјегава га ни ако се препусти тзв. суду времена који се своди, једноставно, на „суд других критичара и читалаца, укључујући и друге професоре“, а који – уосталом – нипошто није толико сигуран и стабилан колико се многима чини.

Али га не избјегава ни ако се бави само описом и карактеризацијом, само расправљањем о садржају и смислу дјела: зар разлика у суду није последица разлике у разумијевању смисла, зар би било спора о првоме кад не би постојао о другом?

Укратко, научна се и од критике темељито различита књижевноповијесна дјелатност не може замислити, и то не толико због тешкоћа које прате свако повијесно испитивање колико због немогућности да се вриједност књижевних дјела научно, објективно утврди. Субјективан суд, субјективна визија, у основи је повијести књижевности као и књижевне критике.

Бит ће вјеројатно неспоразума око те несретне субјективности, о којој се у овој књизи тако често и тако много говори. Трудно сам се да своје мишљење о томе јасно образложим и остаје ми да се надам да неспоразуми неће бити велики.

Надам се, на примјер, да се ово излагање неће схватити као подржавање онога што зовемо самовољношћу суда, као допуштање необразложеног свиђања и несвиђања у књижевној критички. Суд, ма колико субјективан, може се образложити, критика се смије писати тек онда када се то може, јер баш по образложењу суда постаје за нас вриједна. Чинило ми се само потребним да упозорим како такво образложење није објективно доказивање његове тачности него објашњавање субјективног доживљаја и његових оквира.

Надам се, такођер, да се ово излагање неће схватити као апологија тзв. импресионистичке критике. Волио бих, додуше, бити милосрднији према импресионизму него што су редовито академски теоретичари књижевности, који радије опраштају гријех позитивизма неголи гријех импресионизма, иако ми се онај први нипошто не чини мањим. Ипак, нема никакве сумње, импресионистичка је критика – бар као књижевнокритичка концепција – већ одавно коначно мртва. Мртва захваљујући својој

склоности самовољном и необразложеном суду, али можда још више мртва захваљујући баш ономе у чему сувремена иманентна анализа жели наћи извор живота: захваљујући, наиме, својој жељи да просуђује дјело не осврћући се ни лијево ни десно од његова текста.

Надам се, уз то, да читаоцу ове књиге не треба одвише опширно објашњавати како се ријечи „субјективан“, „субјективност“, „личан“, не употребљују овдје у њихову дневном пејоративном значењу, у којему се у расправљање о књижевности такођер често уводе. Оне овдје, дакле, не значе „пристран“, „странчарски“, „заплотњачки“, као што се ни мишљење о субјективности суда не смије узети као оправдање таквих, у бити етичких, деформација у критици. Штавише, оно им може бити препрека: може бити средство ублажавања личних сукоба, помоћ да се избјегну бесмислени и слијепи обрачуни изазвани разликом у суду, може бити охрабрење толерантности и разумијевања у једној књижевној средини.

На крају, остаје ми да упозорим како се порицање могућности да се замисли објективан критериј у вредновању књижевних дјела не смије схватити као резигнација пред оним актуалним питањима која све више узнемирују савременог интелектуалца. Пред питањима, наиме: хоћемо ли се одупријети притиску тривијалне литературе, шунда и кича? можемо ли задржати комерцијализацију вриједности која се све више шири и у сфери књижевности? како да се заложимо за оно што зовемо добрим укусом?

Иако не можемо несумњиво доказати да је Шекспир велик пјесник а Фрањо Јармек то није, не морамо се одрећи свога дивљења за Шекспира нити свога права да то дивљење бранимо. При том у руци, додуше, нећемо имати оружје егзактног критерија, нити могућност јасног и сигурног доказа. У укупности своје, европске, културне традиције, у тој тешко ухватљивој и промјенљивој али стварној величини, наћи ћемо, међутим, оно упориште које нам допушта да прожети том традицијом, а цјеловитошћу свога духа откријемо у Шекспиру великога пјесника.

Смисао ове књиге није нипошто био да се порекне могућност таква откривања. Она је жељела упозорити: Пази, твоје упориште није списак норми које можеш наћи у приручнику естетике или теорије књижевности! Пази, твоје се упориште ломи чим кренеш само корак изван властите традиције: оно је релативно вриједно и често пута, можда, баш само, искључиво твоје! Пази, твој укус није и неће постати добар једноставно зато што читаш лектиру коју сви сматрамо добром: вриједност је укуса само несретан синоним за вриједност – рекао бих, за могућност активирања – цјелине твојега духовног живота!

Мјесто догматичарски резигнираног прихваћања полуистина, ова књига – дакле – покушава примијетити тешкоће и труди се да им открије рјешење.

1963.

ИСТОРИЈА ИСТОРИЈЕ ОПШТЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Ако се не бежи од парадокса, могло би се рећи у извесном смислу да је историја књижевности стара колико и књижевност сама, колико и поезија. Већ и прво репродуковање усмене песме има као претпоставку памћење које је, по Бекону, основ сваке историје. У строжем смислу, ако се опет не бежи од крајности, рећи ће се да наука која се зове историја опште књижевности нема ни данас, или бар, – још нема задовољавајуће. П. Ван Тигем њу види у перспективи послова које је сам изводио, као циљ за будућност.¹ Бенедето Кроче и његова утицајна школа ограничавају сваку историју поезије на оквир књижевне критике, „интерпретације дела“, или је напосто одбацују као „фикцију филолога“.² Као по старом људском правилу, сваки знатнији историчар опште књижевности полази од претпоставке да тек његово дело поставља ствари на право место.

У једном мање пристрасном смислу обично се каже да је историја књижевности тековина романтизма и да се њени трагови могу пратити дубоко у прошлост. Колико је ово опште уверење исправно?

¹ „Qu' elle (une véritable histoire littéraire internationale) puisse être construite dès, maintenant, c' est douteux; que des périodes importantes puissent en être établies au moins provisoirement, c' est admissible. Qu' elle doive être l' oeuvre de plusieurs savants, compétents chacun pour une période ou un groupe de littératures, cela est vraisemblable...“ P. Van Tieghem: *la littérature comparée*, 1951, pp. 209-10.

² „La storia della poesia, che si svolga nel chiuso dei propri confini, è, in ultima analisi, una immaginazione di filologi, che, nel notare astratte somiglianze e attinenze tra le opere poetiche, le dispongono in na catena da loro costruita, abbiano sofiato una „vis generativa“ che l' ha tramutata in un ordine biblico di generazioni“. Benedetto Croce: *La poesia*, 1953, p. 136.

Још у античком свету писани су трактати који су делимично, каткад ингениозно, обрађивали хеленске, односно римске, књижевне појаве. Десета књига Квинтилијановог дела *De institutione oratoria* пружа чак изванредан историјски преглед хеленског и римског песништва. Но сврха ове књиге није била да изложи песничке вредности; Квинтилијан је истицао само педагошку вредност чувених стихова у сврху образовања будућег доброг говорника. Оно што се сачувало од списа Ксенофонта, Аксиуса, Атенеја, Гелија, Макробија, Касидора и других, пружило је такође драгоцене податке каснијим историчарима књижевности: но све је то било далеко од историјске критичности и целовитости. Ова епоха није оставила систематски историјског дела које би обрађивало античку поезију, као што је дело Диогена Лаерција оставило помен о хеленским филозофима или као што је Цицеронов *Brutus* описивао античке говорнике. Књижевност није имала свога Херодота ни свога Тацита. Међутим, од антике потиче лоза једног облика књижевне историје који ће вековима остати усамљени и охоли заступник обе науке: то је библиографија. Прва потреба за овом дисциплином осетила се приликом сређивања нараслих библиотека у Александрији и Пергаму. У III веку старе ере учени александријски песник Калимах први је хронолошки средио нагомилане „пинаке“ и издао сто двадесет књига познатих под именом *Табеле људи који су се прославили у свим областима образованости – и њихових дела*. Касније, послао књижевно-антикварског инвентарисања прелази у руке низа ерудита, страсних аматера и занесењака, усрдних књижевних архивара од цариградског патријарха Фотија (IX век), који је брату Тарасију за утеху у осамљености исписивао критичке изводе из 179 књига што их је сам прочитао, до немачких полихистора XVII и XVIII века који су марљиво преписивали пописе својих претходника, дичећи се својим новим подацима, заносећи се жељом да исцрпно опишу све иоле значајно што је руком било написано. Они су каткада своје регистре пропраћали дужим или краћим примедбама о садржају књига и васпостављали какав-такав ред у хаосу рукописа, вековима гомиланих, и инкунабула које су убрзаним ритмом излазиле испод штампарских преса. Би-

рали су некад алфаветски ред – према ауторима, некад систематски – према научним дисциплинама, ређе хронолошки – према времену настанка списа. Они су крчили стазе.

Још византијски полихистори су методом компилације створили знатна синтетичка дела. Граматичар Суида је у свом лексикону средином X века изразио тежњу да прикаже све векове и све родове књижевности. А било је међу ученим Византинцима и таквих „инвентивнијих“ писаца као што је Јован Цецес из XII века који је састављао у стиху коментаре *Илијаде*, Еврипида, Аристофана, Плаута, и сопствених списа, писао о метрици, о класичној трагедији и комедији, не клонећи се легендарних домишљања.³ У традицији првих схоластичких енциклопедија позног средњег века, разних *Mapra mundi*, *Speculum Summa*, објавио је Полидор Вергилије угледно полихисторичко дело *De inventoribus rerum*, 1499. г., где је покушао да импровизује слику откривања најразноврснијих знања и вештина. Глагољећи стрпљиво о свим областима *humanitas*-а, овакав полихистор не би пропустио да изложи стара схватања о развоју поезије и њених родова. Правим оцем историје књижевности, опет схваћене о овом многоученом смислу, сматран је Конрад Геснер, „немачки Плиније“, за кога је речено да је „готово о свему писао чега има над и под земљом, у природи и у свету уопште“.⁴ У својој књизи *Bibliotheca universalis* 1545-55. г. дао је он исцрпан алфаветски каталог аутора који су писали на латинском, грчком и јеврејском језику, а касније је исто дело средио према научним гранама. Термин *историја књижевности* у називу дела први је, изгледа, употребио Петер Ламбек за своју књигу *Prodromus historiae literariae*, 1659, која је поникла са његових предавања књижевности у Хамбуршкој гимназији, држаних углавном на основу Вергилијевог, као и Геснеровог компедија. Назив „историја књижевности“ био је овде идентификован са историјом учености у теолошком смислу: Ламбек је у првој књизи свог колосалног покуша-

³ Maurycy Mann: *Rozwój syntezy literackiej*, 1911, pp. 2-11. – В. Н. Перетцъ: *Из лекцій по методології історії русскої літератури*, 1914, pp. 49-55.

⁴ Theodor Mundt: *Allgemeine Literaturgeschichte* I, p. 12.

ја, полазећи као што је ред *a creatione Mundi*, доспео код Јевреја тек до Гедeона, код Хелена до заузимања Троје, а остало оставио недовршено као далекосежан радни нацрт.

Баснословну марљивост педантних немачких састављача историје учености до гротеске је довео Јакоб Рајман, чијем је главном делу претходила *Historia literaria antediluviana*, писац који се наводно хвалио да пуних тридесет година у своју радну собу није унео столицу, него је као прави Спартанац науке радио стојећи међу својим књигама.⁵ Његов *Versuch* у шест дебелих томова, покушај који није лишен нових идеја, срочен је у монотонној форми схоластичких питања и одговора. Последњи тријумф филолошко-библиографског правца културне историје прослављен је половином XIX века у делима ванредног ерудите и плодног писца Јохана Георга Теодора Гресеа. Најопсежније његово дело је *Lehrbuch einer allgemeinen Literärgeschichte aller bekannten Völker der Welt von der ältesten bis auf die neueste Zeit* 1837-59, у седам великих томова, где се уз оскудне и сувопарне критичке податке наводи исцрпна библиографија свих издања дела о којима се говори и богата критичка литература о делима и писцима. Гресе је ово дело сажимао најпре на четири свеске као приручник *Handbuch der allgemeinen Literaturgeschichte...*, 1845-50, а потом на простор само једне свеске „водича“, *Leitfaden der allgemeinen Literaturgeschichte* 1854. Ма колико слабо била прегледна, разрована на безбројне параграфе по епохама, струкама и народима, ова дела су, неоспорно, одиграла улогу незаменљивих приручника новијих историчара књижевности и у свом роду остала непревазиђена. Даље се није могло. Полихисторичка историја „књижевности“ распрсла се најзад на многе стручне ретроспективне библиографије и релативно младу библиографију библиографије која узалуд покушава да им похвата све конце и шавове.

Као нека допуна сувог набрајања имена и наслова развијала се једна друга клица књижевне историје која се повијала у правцу разоноде и анегдоте: то су, у Плутарховом жанру, збирке

⁵ Robert Prutz: *Menschen und Bücher*, 1862, p. 89.

животописа славних писаца. Од Варонових *Imagines*, које су приказивале знамените Хелене и Римљане, махом писце, није готово ништа сачувано. Од Светонијевог дела *De viris illustribus*, које је причало о римским песницима, сачувани су само одломци. Но већ у позном средњем веку сличне збирке су биле широко распрострањене. Један ученик Дунса Скота, енглески схоластичар Валтер Бурлеј, постигао је највећи успех својим списком *De vitae et moribus Philosophorum et poetarum*. Без много критичког проверавања, Бурлеј је приповедао о неких сто тридесет „пaганских писаца“ од Талеса до Сенеке. Њега нису интересовала песничка дела, – он је наводио већином анегдоте из приватног живота писаца. Дело његово било је међу првима на којима се опробала новопронађена штампарска вештина; већ до XV века оно је доживело четири издања и било преведено на немачки.⁶ Међу хуманистима раног ренесанса на пољу књижевне биографије први су критички обновили традицију *D e V i r i s* Петрарка и Бокачо.⁷ Најзад, почетком XIX века француски педагошки писац Пјер Бланшар дао је образац читавој групи сличних збирки које су под називом *Нови Плутарх* састављане и превођене у многим земљама.⁸

⁶ Ibid., p. 68.

⁷ Petrarca: *De viris illustribus*, 1338; нека врста допуне овог дела је: Boccaccio *De claris mulieribus*, I ed. Ulma 1473. Boccaccio је написао такође *De casibus virorum illustrium* I-IX, I ed. Circa 1473, *Vita di Dante*, I ed. Venezia 1477. и *Il commento alla Divina comedia* I-IV, Bari 1918-1926. Ова два последња списа јесу проширена прерада јавних предавања о *Божанственој комедији* која је Бокачо свакодневно одржавао у цркви Санто Стефано у Флоренцији, неко време 1373. (Letterio Di Francia: *Enciclopedia Italiana*, VII, pp. 219-29). Vid. Peretz, op. cit. Pp. 49-55.

⁸ Blanchard Pierre: *Le Plutarque de la jeunesse ou abrégé des vies des plus grand hommes de toutes les nations, depuis les temps les plus reculés jusqu' à nos jours*, Paris 1803. – Најстарија немачка прерада објављена је у Бечу 1806. у две свеске, под насловом: *Neuer Plutarch oder kurze Lebensbeschreibungen der berühmtesten Männer aller Nationen von den ältesten bis auf unsere zeiten*. Herausgegeben von Peter Blanchard. Aus dem Französischen frei übersetzt, und mit neuen biographien vermehrt. – До 1858. објављено је и четврто немачко издање. Код Срба су се јавиле две прераде: прву је дао Јевтимије Ивановић, другу М. Ђ. Милићевић (вид. даље, глава II).

У биографским збиркама обично су међу разним „славним људима“ приказивани и многи уметници речи. Али избор личности вршен је без критеријума. Збирке су већином остајале компилаторски мозаици без критичког духа, без јединствене поделе. *Micrologia litteraria* је стала да сврстава писце на групе према томе да ли бејаху „чуда од детета“, да ли су били самоуци, да ли нежење или су пак имали зле жене и томе подобно.⁹ Једино биографије највећих песника свих народа нико није сврставао у једну групу. У биографским зборницима песници су се сретали у друштву војсковођа и морепловаца, као што су се у историјама учености књижевна дела мешала са математичким и теолошким списима.

Гнездо једног адекватнијег критичког прилажења песнику и поезији у њиховом историјском узлету биле су поетике теоретичара и критичара. Од Аристотела и Хорација, преко италијанских и ренесансних писаца и поетика, до немачких естетичара XIX века, више фрагментарно и узгредно, између теоретских уопштавања, прављене су историјске ретроспективе у којима су понајмање изневераване вредности.

Као прва међу великим поетикама што су крчиле историјски прилаз прашуми песништва истиче се дело италијанског писца, пореклом Југословена – како се с разлогом претпоставља¹⁰ – Далматинца Фрање Петрића. „Ренесанс и Чинквеченто –

⁹ Maurycy Mann: op cit., p. 45.

¹⁰ Италијански и словенски истраживачи, и једни и други усмерени ка поуздањем извођењу Патрицијевог порекла из крила своје нације, обично долазе до опречних резултата. (Вид. Arcari, P. M.: *Il pensiero politico di Francesco Patrizi da Cherso*, 1935). Сам филозоф се колебао између претпоставке да по крви потиче из Босне, о чему би сведочио старо оружје које се чувало у његовом дому, и претпоставке да потиче од сијенског племства, као што се у његовој кући веровало (Patrituis, Franciscus: *Autobiografia* 1529-1597, Roma). „Алберто Фортис је извесним документима утврдио да се Патрицијева породица првобитно звала Петрис, што је несумњиво латиницом транскрибовано име Петрић, затим Петрициа и најзад Патрициа. Од овога последњег је наш филозоф и направио своје латинско име Патрициус којим је потписивао своја дела“ – сматра Душан Недељковић (*Филозофија Фрање Петрића*, 1929). Колективни чланак *Filozofija – Hrvatska u*

налази Кроче – имали су као и антика биографије песника, покушаје библиографије, збирке историјских обавештења о књижевним делима, штавише и један покушај опште историје поезије у *Deca istoriale*, 1586, Р о е т и к е Франческа Патриција¹¹. Петрићева књига *Della Poetica*, I-II, 1586, била је само један чвор у космолошком систему ренесансног мислиоца. Према његовом систему, биће и суштину света чини светлост чијим се ступњевитим менама ствара све духовно и све телесно. Ретко универзалан дух и оригиналан мудрац, путник кроз широко Средоземље, il gran Patricio ће са нечувеном ерудицијом и жестином критиковати Аристотела, признатог учитеља средњовековне схоластике. Отуд је и цео други део Петрићеве Поетике *La Deca disputata*, посвећен огорченом побијању Аристотелових ставова о поезији, које је ренесансна Италија лаковерно уважавала. Као најчвршћи ослонац томе полемичком делу замишљен је посебан део Поетике *La Deca istoriale*, где је хронолошки и систематски изложено шест „елемената поезије“. Историчан нарочито на 150 страница прве књиге ове декаде, посвећене пореклу и напредовању поезије, Петрић приказује пет стотина источних, хеленских и латинских песника, наводећи углавном њихова имена, њихова дела и гласове традиције који су о њима сачувани. Пошто се најпре осврнуо на прошлост поетике и саопштио своја начела приступа чињеницама независно од ауторитета, писац је поделио историју поезије на седам одељака. Тако је код њега први период обухватио век детињства поезије која се још не одваја од музике. Писац је држао да овој фази развоја припада углавном источна поезија пре Грка, па је навео имена неколицине гласовитих песника-певача код Јевреја, Халдејаца, Египћана, Асираца, као и код Арапа и Скита. У другом одељку била је реч о хеленским песницима пре Хомера. Писац ту сматра, као што митологија прича, да су хеликонске Музе биле прве песникиње старе Хеладе. Између легендарних песника древних времена он најви-

Enciklopediji Jugoslavije III, p. 336, назива Патриција „најоригиналнији наш ренесансни филозоф, Црешанин Фрањо Петришевић“.

¹¹ Croce Benedetto. *Problemi di estetica*, Bari 1940, p. 426.

ше говори о Орфеју, прихватајући као аутентичне представе инкантације које су кружиле око имена неодољивог песника-чаробњака. Трећи одељак припао је Хомеру и његовим даљим савременицима, четврти је обухватио лирске и драмске песнике класичне епохе, пети је претежно обрађивао александријске песнике, у шестом одељку захваћена је римска поезија од Ливија Андроника до Августовог века, а последњи период, који допире до Петрићевих дана, био је највише заступљен латинским песницима сребрног века римске књижевности. Прави ренесансни хуманиста, писац је сматрао да песници средњег века као варвари не заслужују да се помену, па је тврдио да је поезија од VII века остала удовица до тријумфалне појаве Петрарке.¹²

Далеке ретроспективне излете предузимао је још раније Скалигер у својој гласовитој поетици у седам књига *Poëtices libri* 1561. У првој књизи свог дела он је описивао типове античке поезије, а у шестој је обрадио извесну историју поезије на латинском језику. Ипак, по речима познатог историчара књижевне критике, ништа није било даље Скалигеровој мисли од историјске идеје Патрицијеве. „Њена је идеја – враћа се Сејнтсбери на карактер Петрићеве поетике – заснивање истраживања о поезији не на априорним дискусијама о природи ове и о њеном експоненту песнику, нити на претходном ауторитету, као што бива код ових питања, – већ на историјском испитивању постојеће поетске композиције“.¹³

¹² „La onde contandosi da Eraclio, sotto a cui mancarono, non dirò i buoni ma i men mali poeti per DCCXXX anni restò vedoua affatto la poesia, fino al trionfo del Petrarca, trionfo non più udito, ne fatto ad alcun poeta de piùsourani, ornato di tre poetiche Corone, di edera, di Alloro e di Mirto per hauere egli il primo dopo tante centinaea d'anni tratta nell'Africa sua, la poesia Latina dal fondo della Barbaria inuecchiata“. *Della poetica, La deca istoriale*, p. 152.

¹³ George Saintsbury: *A History of Criticism*, 1922, p. 95. Исти контраст према Скалигеру истиче и Ђовани Ђеро: „Un carattere di maggiore autonomia ha invece la prima parte della poetica del Patrizi, *La Deca Istoriale*, in cui si ha il tentativo di tracciare una storia universale della poesia, sulla linea (per la prima volta perseguita) dello sviluppo dei generi letterari, storia che dovrebbe servire come fondamento all'indagine teorica intorno alla poesia“. *Storia delle storie letterarie*, p. 26.

Ослањајући се на националну традицију у сличним радовима, објавио је Италијан Саверио Квадрио у првој половини XVI-II века у седам великих томова под насловом *Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia*, 1739, дело које је названо „првом великом енциклопедијом светске књижевности“.¹⁴ Овај класицистички усмерени језуита посветио је големе томове теорији и историји лирике, драме и епа, главних родова поезије која је „од Бога инспирисана на утеху човеку“. Он је штавише истраживао односе провансалске и немачке књижевности према италијанској.

Националне и регионалне књижевно-историјске студије све интензивније су допуњавале историју класичне, односно опште књижевности. Покретање књижевно-научних часописа у другој половини XVII века код Француза, Италијана и Немаца, и с тим у вези разгарање модерне књижевне критике, пружило је са своје стране нове подстицаје историји опште књижевности. Занимљиве покушаје да реконструишу књижевну историју само помоћу сабраних књижевно-критичких текстова правили су крајем XVII века Француз Адријан Баје и нешто касније Енглеz Т. П. Блунт.¹⁵ Бајеова компилација *Jugements des scavans sur les principaux ouvrages des auteurs*, 1685-6, премда лишена система и хармоније, пружала је с тумачењима и „дотеривањима“ критичке чланке о књижевницима од Мојсија и Хомера до пишчевих сувременика и као приручник познијих историчара играла знатну улогу. Блунтова *Censura celebriorum authorum* 1690, поред веће критичности у навођењу туђих судова, била је снабдевена и кратким биографијама писаца и библиографијама њихових најбољих издања. Оно што је највише недостајало у оваквим збиркама било је: јединство принципа и историјски континуитет.

Обликовању битних принципа књижевне историографије треба потражити извор и надахнуће у идејама Бекона, Вика, Хердера, Хегела и других мислилаца који сами нису састављали знатније књижевно-историјске синтезе.

¹⁴ Croce Benedetto: *Estetica*, 1912, p. 278

¹⁵ Maurycy Mann: op cit. P. 35.

Стегоноша препорођене европске науке, Френсис Бекон, први је оцртао идеал једне опште историје књижевности. У првом делу своје *Велике обнове наука* који је изашао 1623. г. под латинским насловом *De dignitate et augmentis scientiarum* он пореди општу историју која би се лишавала књижевне историје са статутом Полифема избијена ока. Дочаравајући будућу историју наука и уметности као неопходан део историје света, Шекспир енглеске филозофије је пројектовао: „Предмет ... опште историје књижевности је ... да најтемељније истражи које су науке и уметности цветале у којим епохама и којим деловима света. Она треба да изложи њихову старину, њихово напредовање, а такође њихове сеобе по различитим деловима Земље (науке се, наиме, селе исто као и народи), затим опет њихово опадање, заборављање, њихову обнову. Истовремено треба за сваку поједину уметност да буду испитани услови и порекло њеног проналажења, начин и систем њеног преношења, пут и подешавање њеног неговања и извођења. Такође не смеју да се мимоиђу најславнији расколи и чегрсти које су учени људи заподевали, клетве којима бејаху изложени, похвале и почасте којима су били увенчани. Треба да буду наведени најугледнији писци, најизврсније књиге, школе, следбеници, академије, друштва, колегији, редови, уопште све што се тиче стања књижевности. Али пре свега желимо да ово буде тако учињено (што је такође украс и такорећи душа политичке историје) да са последицама буду доведени у везу узроци; треба, дакле, да се спомене природа предела и народа и да ли је природна обдареност погодна и прилагодљива или неподесна и непријемчива за различите дисциплине, историјске околности које су биле штетне или повољне за науке, карактер и мешавина религија, немилости и наклоњености закона, коначно истакнуте врлине захваљујући којима су поједини људи унапредили књижевност, и слично. Али све ово налажемо да буде тако обрађено да се време не харчи похвалом и покудом, како то бива код критичара, већ да ствари буду сасвим историјски испричане, а судови шкрто уметани.“ У погледу метода Бекон још предлаже да се материјал излаже хронолошки, од столећа до столећа, па и у краћим периодима, према јединственом начелу, не би ли се и

критичким разматрањем излагања, стила, метода, као неком чаролијом, евоцирао књижевни дух сваке епохе.¹⁶ Науци што бејаше тек у повојима, Бекон је дао перспективу којој време није одузело продорност. Овој новој науци он је предвиђао улогу у бољем разумевању духовних и политичких покрета народа и чак, заносећи се прилично, извештај на боље уређење јавних и државних односа.

Историчарима културе који су кроз генерације прихватили Беконов завет ваља признати – придржавајући се захтева за шкртошћу у похвалама – да су често предводили своје савременике у бољем разумевању властите судбине. Они су пружали нове погледе на живот народа. Они су у дну уметничких визија стали сагледавати побуде историјских кретања, и вешто сликали „сеобе“ духа кроз простор и време.

Полемишући против схватања дубровачког филозофа Руђера Бошковића да се духовни пут човечанства може упоредити са таласавом кривом, одбегли шпански језуита Ћ. Андрес истакао је у уводу свог дела које броји двадесет и два тома *Dell' origine, progressi e stato attuale di ogni letteratura*, 1783-1787, тезу о непрестаном побољшавању и прогресу у области духа и стваралаштва (непрестаном, упркос периодима стагнације), утолико пре што је у уметности и књижевности на одређеном ступњу могуће достићи „тренутак вечности“.¹⁷ Овај прогрес Андрес је пратио најпре филозофски и компаративно, у смелој историјској синтези, а затим историјско-критички кроз велика поглавља о главним жанровима поезије, о беседништву, историји, граматичи, природним наукама и теологији. Профил развоја европских књижевности он је допунио контурама источних књижевности, кинеске, индијске, халдејске, персијске и других, а посебно арапске, чије је одјеке пратио у европској култури и поезији – како је то само један Шпанац могао. Приликом писања историје књижевности он је био мање компилатор од својих претходника, а више се са-

¹⁶ F. Bacon: *De dignitate et augmentis scientiarum* (1623) lib. II, cap. IV, The Works of lord Bacon, vol. II, London 1838.

¹⁷ G. Andrès: *Dell' origine...*, 1783, I, tomo III, pp. 271-317.

мостално обраћао изворима. Примећујући да Андрес први почиње критичко посматрање прошлости како би у њеној светлости боље оценио садашњост и указао путеве ка будућности, Маурици Ман 1811. г. изјављује о његовом делу: „Читајући Андреса (а могуће га је читати још до дана данашњег с правим задовољством) не губимо се сред имена и назива, не блудимо сред тесних библиотечких ходника где је без избора изложена свака штампана књига, већ пролазимо пре кроз светле музејске сале где је рука искусног znalца понаособ показала најважније и најлепше предмете“¹⁸. Настало у старој постојбини поетике, космополитско дело Андресово било је значајно пре свега својим естетско-критичким духом. Дубљи смисао за социјалну и етничку подлогу културне историје развијан је даље убрзано у свежој традицији Хердерових интересовања за све елементе народности и пробуђеног демократског искуства француске револуције.

Представник значајног круга историчара у Гетингену, Јохан Ајхорн, иступио је као организатор опсежно замишљеног колективног дела *Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts*. У општем одељку¹⁹, чију је обраду преузео на себе, он прећутно продубљује Волтерову мисао да је за историју каква Пусенова слика или изврсна трагедија хиљаду пута вреднија од свих могућих дворских хроника. „Историја се – писао је гетингеншки професор – обично држи краљева, министара, војсковођа и других личности на великој светској позорници, њихових талената и грешака, њихових слабости, глупости и интрига. Грађанин у вароши, сељак у својој колиби, племић у свом замку, просечан човек у својим радионицама, при својим уживањима, у крилу своје породице, – укратко народ, његов положај, његово благостање, и његов однос према читавом друштву и држави по правилу мало се тиче писаца историје; овим се највише хватају

¹⁸ J. Gottfried Eichhorn: *Allgemeine Geschichte der Kultur und Literatur des neueren Europa*, I-II, Göttingen, 1796-9.

¹⁹ J. Gottfried Eichhorn: *Allgemeine Geschichte der Kultur und Literatur des neueren Europa*, I-II, Göttingen, 1796-9.

револуција, не увиђајући да се изведене револуције не могу схватити ако се не познају прилике народа и њихове промене. Историчар културе долази зато свуда на дивља места која тек има да прокрчи. У историји књижевности он треба да прикаже револуције духовног света са њиховим узроцима, развојима и дејствима који леже исто тако дубоко и скривено као и узроци и покретачке снаге политичких догађаја.²⁰ Ајхорн и његов друг из којег су се научно ишчаурили један Вахлер, кога ће Шафарик називати својим „духовним оцем“, и један Бутервек, па и браћа Шлегел, учинили су крупне потезе у повезивању одабране књижевно-историјске грађе са културном и политичком историјом великих народа. – Али они су сви били само ђаци једног старијег учитеља.

Преовладавајући Винкелманову љубоморну преданост усидреном идеалу античке уметности, Хердер први бејаше дао маха дотад непознатим осећањима за променљиве и релативне лепоте свију народа и свих времена. Одушевљавала га је изворна „прапоезија“ коју је налазио у Библији, код Осијана, у народној песми. Он је применио просветитељске идеје о географској и друштвеној средини на широко подручје литературе и закључио да се мењањем услова средине мења карактер народа и са њим дух поезије. На Хердерева закључка ослониће се у Француској госпођа де Стал. Овлашним прегледом европске књижевности од Хомера до 1789. г. у свом чувеном делу *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* она доказује тезу да је процват уметности вазда био везан за епохе политичке слободе и верске толеранције. Илуминистичко уверење да је прогрес мисли и речи јемство заснивања и очувања слободе довело је њу до предвиђања обратног благотворног дејства републиканског уређења на процват литературе. Уметност, међутим, француска критичарка, као и Тирабоски у Италији, изузима од сталног усавршавања људске врсте и људског духа. La perfectibilité – овај неумитни принцип у свету идеја, који је за госпођу де Стал као и за Хердера, деловао и кроз средњи век – не може се

²⁰ J. Gottfried Eichhorn: *ibid.*, p. 76.

применити на творевине имагинације: ове се јављају напрасно, скоковито и неправилно. „Покушала сам – каже она – да поднесем рачун о спором али континуираном ходу људског духа у филозофији и о његовим брзим, али испрекиданим успесима у уметностима. Стара и модерна дела која обрађују моралне, политичке или научне сижеје очигледно доказују сукцесивне напретке мисли откако нам је позната њена историја. Случај није исти са поетским лепотама које припадају једино имагинацији“.²¹ Да ли се Лајбинцом *l e x c o n t i n u i* може протегнути на историју уметности, да ли се поводом поетског стваралаштва уопште сме говорити о прогресу у времену: потврдан одговор, сумња или порицање следили су код разних историчара, већ према њиховим више или мање модерним односно наслеђеним естетским опредељењима. Ту мало слоге бива.

Макар и с неусклађеним принципима, на смени XVIII и XIX века историја књижевности стекла је „право грађанства“ као наука на европским универзитетима. Професори ће постати усрдни баштовани новог врта. Важније књиге које ће обрађивати историју књижевности поникле су, готово без изузетка, као рукописи за предавања. На жалост, никада се неће сазнати какве би још књиге настале са оних понесених беседа које бејаху импровизоване без рукописа за пултом – уколико забелешке или раст ученика нису дали одговор. Тим схоластичког предавача реторике на латинском језику потиснут је неодољиво од стране низа темпераментних трибуна националних вредности. А поуздани пут афирмације националних вредности увек је био исти: довести их у друштво светских класика.

Тако, са Блерових енглеских предавања обнављаних у току двадесет и четири године на Единбуршком универзитету, настала је 1783. г. широм Европе позната књига *Lectures on rhetoric and belles lettres*. У центру пажње предавачеве била је енглеска књижевност. Чувени Лахарпов *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne* настао је са сугестивних предавања козерски држаних у париском Лицеју која изазваше модну сензацију у француској

²¹ Madam de Staël: *De la littérature*, Paris, 1872, p. 12

престоници неколико година пред револуцију да би после петогодишњег прекида била настављена и одржавана до 1798. г. национални критичар је у свом курсу сујетно уздигао француску класику XVII и XVIII века изнад свих старих и туђих књижевности. Остаје, међутим, карактеристично да је Лахарп свој курс почео не Хомером, него анализом Аристотелове и псеудо-Лонгинове теорије.

Као манифести једне нове теорије у Немачкој највећу славу су пожњели курсеви Августа Вилхелма Шлегела *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst 1801-1802*, и *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur 1809-1811*, држани у Берлину и Бечу, и курс његовог брата Фридриха *Geschichte der alten und neuen Literatur*, одржан 1812. г. у Бечу. Подела читавог песништва на класично, подржавалачко и романтичко коју је објавио Вилхелм и умна уопштавања о књижевним индивидуалностима европских народа која је с романтичког становишта давао Фридрих Шлегел изнели су на глас ове курсеве као преломне догађаје у развоју књижевне историје. Па ипак, ови су то били више по слави него по оригиналности својој. Рад Фридриха Шлегела на откривању књижевности санскрита имао је за Европу далеко већи значај.

Темељно заснивање историјског погледа на уметност донела је Хегелова дијалектичка филозофија која је све форме духа поставила у однос логичко-историјске лествице. На својим предавањима из естетике (1818-1829. г.)²², овај класик немачке филозофије дао је шему преображаја уметничког идеала од источњачке симболике до савремене романтичарске духовности, пропраћајући је конкретно кроз архитектуру, скулптуру, сликарство, музику и поезију. Непосредно или околично инспирисана Хегеловим принципима, већина каснијих историчара књижевно-

22 Основне идеје садржи већ *Phänomenologie des Geistes*, 1807, тако да Р. Ескарпит баш издавање овог дела сматра за одлучујући датум: „Vers elle vont converger tous les efforts de deus millénaires pour recenser les écrits, définir cette forme d'art qui s'exprime au moen du langage et soumettre le passé à l'analyse intellectuelle rigoureuse sans éteindre la fragile flamme de vie qui anime son message“ (*Histoire del'histoire de la littérature – Histoire del littératures III*, Paris 1959, pp. 1737-800).

сти стојаће под снажним и непресушним утицајем овог мислиоца.

Један од првих Хегелових ученика који је на искуствима нове филозофије конструисао општу историју поезије био је Карл Розенкранц, познати „естетичар ружног“. Следили су му Теодор Мунт, Јоханес Шер, Де Санктис (италијански преводилац Розенкранцовог приручника *Handbuch einer allgemeinen geschichte der Poesie*, 1832-33), позитивички образовани Иполит Тен и безбројни други. Иако више систематизатор него истраживач, Розенкранц је, изгледа, ипак био први који је у оквиру опште историје поезије – у додатку о словенској поезији – обухватио и српску народну песму. „Код Срба су се управо, извештава историчар, открила велика блага праве народне поезије од које су неке песме, као она о бици на Косову пољу, такође и врло старе“.²³ Супротстављајући ову поезију као контраст извештаченој, романтичарски историчар ће хвалити старинску једноставност њене епске и богатство њене лирске песме за све прилике живота. Истих година одржавао је и Клод Фориел, први професор страних књижевности на Сорбони, течај о српској и новогрчкој народној поезији, истичући њихову међусобну сличност.²⁴

Јоханес Шер, аутор низа радова из културне и књижевне историје, написао је *Allgemeine Geschichte der Literatur*, 1850-51, која ће постати најпопуларнија књига ове врсте у XIX веку, доживети десетину „допуњених и поправљених“ издања и бити преведена на многе језике. Дела као ово вршила су крупну уједињитељску улогу у књижевном укусу и образовању народа; дејство сваког од њих на савременике и каснија поколења било је знаменито.

Развој књижевне историје не ваља схватити просто као усавршавање историјских метода и боље исцрпљивање предмета ове науке. Историја књижевности није геологија; она се разлику-

²³ Karl Rosenkranz: *Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie*, 1832-3, vol. III, pp. 395-6.

²⁴ Mazon André: *Claud Fauriel et les chansons de quête serbes en Sorbonne* – Прилози за књижевност..., либ. 18/1938. вол. 1-2.

је од свих наука чији је предмет, такорећи, једном за свагда дат: књижевна ризница и појам о књижевности толико су се богатали и преображавали од антике до данас да је и дисциплина која тежи да неким редом изложи књижевне тековине морала коренито да се мења. Појам стране књижевности за старе Хелене, извесно, није ни постојао; оно што није било асимилирано губило се под презривим именом варварског. Хришћанском инспирацијом и ветешким идеалом средњи век је први пут ујединио Европу. Развој књижевности на националним језицима од ренесансе наовамо пружио је основу и за расцвет националних историја књижевности. Класицистички култ Аристотела и Хорација усмерио је историчаре опште књижевности ка једном естетском космополитизму. Али било је потребно да романтизам продуби осећања народности и у страсној чежњи за егзотичним и минулим пригрли поезије далеких народа и времена, да се роди једна нова књижевна заједница Европе и света, па да се упоредна књижевност темељније позабави узајамним односима модерних књижевности и њиховим пореклом.

Још је Волтер стао енергично да обара кинеске зидове националног самозадовољства у књижевности. „Када би народи Европе, уместо што се презиру... хтели да посвете мање површну пажњу делима и наравима својих суседа, не да би им се подсмевали, већ да би се њима окористили, можда би се из те узајамне размене посматрања родио општи укус који се тако узалудно тражи“²⁵ – полагао је наду стари скептик. Попут Волтерових *Lettres philosophiques*, писама која су Французима „открила“ енглеску књижевност, и књига Госпође де Стал *De l'Allemagne*, стекла је глас открића немачке књижевности. Случну ће славу почетком четрдесетих година XIX века стећи у француској престоници Мицкијевичева предавања о словенској поезији. А што се чуло у Паризу одјекивало је брзо широм Европе...

Развој технике и саобраћаја смањивао је растојања, премошћивао мора, приближавао континенте. Велики светски путници заменили су старе крсташе и ходочаснике. Тихи и истрајни рад

²⁵ Voltaire: *Essai sur la poésie épique* – Oeuvres complètes, 1828, vol. X, p. 44.

преводиоца многих народа са свих језика света све се живље хватао у коштац са духовним одстојањима. Русо, Осијан, Јунг, Бајрон, Шилер, Гете... – све је већи број имена која су лебдела на уснама целе културне Европе. Један егземплар *Вертера* кружио је светом ношен у Наполеоновој путној торбици, а писац ове књижице ће сковати нову реч *Weltliteratur* да би изразио књижевно јединство света као чињеницу и као задатак. „Национална књижевност данас не обећава много, дошла је епоха светске књижевности, и сад свако мора радити у том смислу да ту епоху убрза“ – казао је он Екерману 31. јануара 1827.²⁶ Две године касније објавиће и Манцини студију *D'una letteratura europea* залажући се за исти процес.²⁷ Ову колосалну новину омогућила су крупна померања у економској структури друштва. У документу који је 1848. г. позвао пролетере свих земаља да се уједине констатовано је да експлоатација светског тржишта беше дала производњи и потрошњи свих земаља космополитски карактер. „На место потреба, задовољаваних домаћим производима, ступају нове потребе које за своје задовољење траже производе најдаљих земаља и климата. На место старе локалне и националне самодовољности и ограђености ступа свестрани саобраћај, свестрана узајамна зависност нација. А како је у материјалној тако је и у духовној производњи. Духовни производи појединих нација постају општим добром. Национална једностраност и ограниченост постаје све више немогућа, а из многих националних и локалних књижевности ствара се светска књижевност“.²⁸ Вавилонска кула постаје стварност упркос пометеним језицима народа.

Међу чиниоцима који су припремали идеалну књижевну заједницу света интегрална дела историчара књижевности заузимају видно место. Али она су и сама од измењене књижевности примала подстицаје и обавезу за нова и друкчија историјска уобличавања. На место класичних радова о општој књижевности

²⁶ J. P. Eckermann: *Gespräche mit Goethe*, 1955, pp. 211-2.

²⁷ Giuseppe Mazzini: *D'una letteratura europea* – Opere, Milano 1862, vol. II.

²⁸ Marx – Engels: *Manifest der Komunistischen Partei*, Berlin 1958, p. 11.

који су постројавали велике и мале литературе у ланац својих томова и поглавља или их посматрали стодобно у оквиру одређене епохе, јављају се први упоредни прикази европских књижевности у дубокој међусобној прожетости. Пажња једног броја историчара се усредсредила на оно што је међународно и општечовечанско. Вилменова ораторска излагања на Сорбони 1827. г. о књижевности средњег века и 1829. г. о европском утицају француских писаца XVIII века обележила су почетак нове оријентације која ће уродити богатом летином. Хетнер темељније обрађује XVIII а Брандес XIX век са становишта Гетеове светске књижевности. С великом брижљивошћу биће испитано оно што спаја велике писце и покрете прошлости. Вечити мотиви и ликови, *l o s i c o m m u n e s*, путовања идеја и жанрова, утицаји вршени на велике ствараоце и одједи које су ови налазили, остаће предмет многих озбиљних студија. У књижевној историографији обogaћеној искуствима текстуалне критике као и у читавој науци процветао је специјализам.

Постало је јасно да оно што је универзално не сме да засе-ни чула за локалне боје и националне специфичности. Ни највећи песници човечанства не могу се достојно осетити ако се издвоје од језичке традиције са које су поникли. И најсугестивније уметничке речи слушане су код разних народа са мноштвом одступања, са дугиним преливима у смислу, осећању и упечатљивости. Откривање општих вредности творило је у сваком народу по једну посебну, сложену и узбудљиву историју која заслужује да буде испричана.

АКСИОЛОШКИ И ХЕРМЕНЕУТИЧКИ КРУГ

Тумачење и вредновање¹

После Фројда долазимо до становишта, а које је формулисао прегнантно Жан Вал: „Сви смо ми болесни од интерпретације“. Констатација Жана Вала јасно одражава засићеност интерпретацијом као и неминовност интерпретативног приступа. У истом знаку стоји и почетна напомена Еугениа Доната у чланку „The Two Languages of Criticism” (1970: 96, 7). Фројд је доиста скренуо пажњу на један од најтежих проблема у интерпретацији: како наћи меру између коначног и бесконачног у интерпретирању, реактуализујући древни проблем постављен још у Аристотела да је у сваком послу „најважније знати где и када се треба зауставити“. Тај исти захтев није стран ни Емилу Штајгеру (Staiger) који увиђа недвосмислено опасност да интерпретација изгуби меру. Са истом опасношћу се суочио и Волфганг Кајзер (Wolfgang Kayser) када је установио да се појединачно дело све више губи од шуме тумачења без краја. Проблем интерпретације се показао и сам као контроверзан постављањем питања коначне или праве интерпретације, што је водило сукобу двеју интерпретација око примата важења, касније формулисаном као питање „валидности интерпретације“ (E. D. Hirsch, P. Ricoeur, R. Barthes и др.).

¹ Систематски преглед проблематике односа између херменеутике и вредновања представља рад J. Thireau: *Das Problem der literarischen Wertung. Versuch einer Neubetrachtung unter einem hermeneutischen Begriff der Geisteswissenschaften*: Dissertation, Salzburg 1971. Изванредно информативан приказ те проблематике налазимо у раду З. Константиновића: *Херменеутика и теорија вредновања*, Поља, бр. 171, Н. Сад, 1973: 14-16.

Истовремено са радом Е. Donata, насталим у вези са „структуралистичком контроверзом“ појавила се у Европи, у германистици, веома сумарна али ништа мање тачна оцена Карла Тобера: о заједничким одликама свих главних праваца у науци о књижевности и критици почетком 20. века: *“Practical Criticism”*, *New Criticism*, руски формализам, прашки структуралистички круг, као и филозофски егзистенцијализам и немачка школа интерпретације имају једно заједничко: одбојност према историјском фактицизму и одбацивање „философствујућег приступа песништву“. (К. Tober, 1970: 118, 9). Таква Тоберова оцена је посебно тачно погодила дубоко антиисторицистички смер иманентне интерпретације, за коју ипак ваља приметити да посебно у немачкој верзији много дугује филозофији феноменологије и *“Geistesgeschichte”*. Када говоримо о интерпретативном приступу као владајућој парадигми, у оном смислу који је означио Н. R. Jauß као *“Stilistik und werkimmanente Ästhetik”*, тј. као „трпећу парадигму“ (1969: 49-51), онда се не ограничавамо само на „онај развој који је у немачкој науци о књижевности започео средином 30-тих година у раним радовима J. Pfeiffera i E. Staigera“ (К. Тобер) и доживео сумрак 70-их година, него подједнако имамо на уму и „*explication de texte*“ у Француској и „*close reading*“ у англоамеричком *New Criticismu*. Ширина заступљености поступка разумевања и тумачење појединачног дела као аутономног објекта са иманентним значењем и вредностима сведочи о снажној реакцији на спољни приступ позитивизма и о безграничном поверењу у херменеутику као универзалну методу (Х. Г. Гадамер, 1960). Наравно, поверење у филозофску херменеутику као практичну филозофију далеко је од тога да значи и ружичасту једногласност. Уколико је један теоријски модел масовније примењиван у пракси утолико је већа могућност разнолике примене, подељености, раздора па и неспоразума. Из подељености мишљења се рађају дебате и спорови. О томе сведочи убедљиво и прегледни рад Manfreda Beca (*“Meinungsverschiedenheiten und Mißverständnisse in Interpretationskontroversen”*, in: G. Meggle/M. Beetz, 1976). Један од неминовних спорова водио се око односа

између теорије интерпретације и праксе интерпретације са дале-
косежним последицама.

Други вид подељености тичао се донедавно схватања „праве“ природе херменеутике и природе разумевања књижевног дела као предмета тумачења. Две сукобљене концепције херменеутике представљене су у спору између „историцистичке херменеутике“ Гадамера и „одјективистичке херменеутике“ Е. Хиша и Е. Бетија (1962). Emilio Betti је оспорио универзалистичке претензије херменеутског искуства поричући херменеутички модел као општеважећу методiku духовних наука. Том спору унутар куће се мора додати дебата вођена на чисто филозофском плану: херменеутички круг Гадамера је био под упорном критичком опсадом са разних страна: од Ј. Хабермаса у име „критике идеологије“, К.О. Апела у име „трансцеденталне херменеутике“, К. Попера и Х. Алберта у име „критике рационалитета“. Као да се важност и виталност једне теорије мере критичким изазовима које буде у комуникационо-аргументационој заједници философа и критичара. Што се тиче унутарње контроверзе, у крилу теоретичара интерпретације, Хирш (Hirsch) у приказу Гадамеровог „радикалног историцизма (!)“ критикује сваки филозофски скептицизам (који се не да ни доказати ни обеснажити) од Маркса и Гадамера до Дерида као догму и ствар мистериозне вере. У ствари, Хирш као и Бети, оптужујући Гадамера да држи „традицију“ (предају за *нормативни појам*, што подразумева да свако ко поштује вредности традиције остаје у праву, а онај који то не чини греша – не увиђају просту ствар да Гадамер не нуди никакав нормативни метод; то је сам Гадамер изразио у *Реплици* (1971), *Hermeneutik und Ideologiekritik* (1971: 283-317): „У основи ја не предлажем никакву методу, него описујем оно што јесте... држим за научно једино то што се призна, што јесте, уместо да се полази од онога што би управо требало да буде, или би могло да буде“. У одбрани од Бетија, Гадамер „покушава да мисли с ону страну појма методе модерне науке, тј. у принципијелној општости“ и да релативира на тај начин „методолошко“ разликовање тзв. „историјске“ и догматске“, односно „нормативне“ херменеутике. Он ту чини корак оспоравања методске апстракције о *нор-*

мативном важењу текстова које треба интерпретирати. Хиршов и Бетијев смер се разликује од Гадамера утолико што је више наглашен интерес за упознавање норми, које обезбеђују исправно тумачење, него за формулисање како су пре свега разумевање и интерпретација могући. Хиршова критика Гадамеровог „методолошког холизма“ је типична за објективистички став звани методолошки индивидуализам, по угледу на критику Маркса и Хегела упућену од стране К. Попера у *Отвореном друштву*. Хирш, отворено показујући намеру да се обрачуна са скептицизмом и подозрењем својственим свакој „оквирној анализи“, наводи мишљење Т. Купа (Th. Khun), из Порпегове критике појма „научне парадигме: „Мит о оквиру“ („Framework“) у наше доба је главни бедем ирационализма. Моја противтеза је да он једноставно преувеличава и од тешкоће прави немогућност“. Хирш је предузео прави крсташки поход на разне видове тог „оквирног мита“ објашњавајући циљеве интерпретације (1976: 148, 9). У поглављу I-V он је показао како „оквирни-мит“ перспективе доследно преувеличава тешкоће у немогућности, у поглављу IV напао је језик као „оквирни мит“ (в. упоредо „Тамницу језика“ F. Jamsona), најпосвећенији од свих скептичких митова. Али шта је заправо улог таквог општег и амбициозног крсташког похода Е. Д. Хирша у полемици једног против свих? Постоји неколико циљева такве демитологизирајуће стратегије.

На првом месту, јесте рушење мита чисте или опште науке коју заговара Гадамер као ненормативну херменеутику: „описивање онога што јесте (признато), а не онога што би требало или могло да буде“. За Хирша је таква интерпретација чиста заблуда: „Чиста *scientia*, знање ради самог знања је само патетична предрасуда (Pathetic fallacy)“ (1976: 146). Напад на Фукоа (Foucault), Дерида (Derrida) и њихове америчке ученике има сасвим друге мотиве. Ови заступају учење, пошто је право упознавање ауторовог значења немогуће, да је сваки текстуални коментар отуда у ствари само фикција или поезија. Просветљени тим увидом, можемо се суочити са *писмом* (écriture) из прошлости без илузија као са нечим што не представља никакво постојано или приступачно значење. Ту је улог сам статус интерпретације. То је

добро изразио Е. Донато у свом чланку „Два језика критике“: „Ако се, као што каже Дерида, језички знаци односе само на друге знаке језика, ако су језичке референце за реч саме речи, ако се текстови односе само на друге текстове, онда по Foucault-ovim речима 'Ако се интерпретација не може остварити никада, онда је то напросто због тога што нема шта да се протумачи'“. (М. Foucault, *Marx, Nietzsche, Freud*, in: *Nietzsche Philosophie* № 6, Paris, 1967: 189). Ту нема шта да се тумачи јер сваки знак није по себи ствар која се нуди тумачењу већ интерпретација других знакова. Никада не постоји један *interpretandum* који већ не би био *interpretans*, тако да се интерпретацијом успоставља однос насиља и расветљавања. Интерпретација никада не уноси светлост у материју која треба да буде тумачена, која се пасивно нуди тумачењу, већ може само да се обори, да свргне, да сломи ударцима чекића – ту је референција Ниче (Nietzsche), али и Хајдеггер (Heidegger), кад тврди да је интерпретација чин насиља. Интерпретација ту није ништа друго него таложeње једног слоја језика преко другог ради стварања привидне дубине која нам приушти привремени спектакл ствари изнад речи. Тако Фуко разобличује потајни смисао интерпретације: „Интерпретација ће од сада увек бити једна интерпретација од „некога“. Не интерпретира се оно што је означено него у крајној линији је тај „неко“ положио интерпретацију. Принцип интерпретације није ништа друго до сам интерпрет“ (о.цит., 191). Сам механизам интерпретације је прозрен као истискивање једних текстова другим, а интерпретација добро дискредитована као чин насиља. Тиме је одређена вредност а не ваљаност интерпретације. Зато је разумљиво што се Е. Д. Хирш жестоко окупио на Фукоа, Дерида, Хартмана, Калера (Foucault, Derrida, Hartmann, Culler) ... Управо овај последњи заговара један приступ у савременој критичи „изван интерпретације“.

Хиршова дебата са Гадамеровом „објективном херменеутиком“ тиче се спора о одвајању интерпретације од вредновања. Један од циљева интерпретације јесте и давање вредносних судова, а не пуко описивање: „Вредност је мотив истраживања у свим дисциплинама, а не специјални забран хуманистичких нау-

ка. А тачност сазнања је променљива у свим областима. Призна-ти резултат истраживања као нетачну приближност значи досе-ћи егзактност знања“ (1976: 149).

Ову мисао у нешто друкчијем облику узео је Д. В. Фукема (D. W. Fokkema) за мото у раду „Проблеми уопштавања и по-ступка књижевног вредновања“ у коме је важно место посвећено утврђивању разлике између интерпретације и вредновања који је један од пробних камена Хиршове теорије. Д. В. Фукема упућује у том контексту на често спомињану егземпларну расправу коју је том односу посветио В. Кајзер. Када је В. Кајзер објавио 1952. свој историјски оглед „Књижевно вредновање и интерпретација“ питање вредности за проучавање књижевности није било ново. Па ни сам однос интерпретација – вредновање није постављен као први момент. Проблематичну релацију интерпретативног приступа и вредновања поставио је Чарлс Стивенсон (Charles Stevenson) есејем „Interpretation and Evaluation in Aesthetics (Cornell Univer. Press 1950), за који је М. Бајц (Weitz) изјавио да је „најбоље излагање о том питању“. Тај рад је касније продубљен и препађен у есеј под насловом „Relativism and Nonrelativism in the Theory of Value“, (in: *Facts and Values*, New Haven, Yale R. P, 1963), али је без обзира на измењен назив остао да се бави одно-сом тумачења и вредновања. Разуме се, било би погрешно поми-слити да Ч. Стивенсон отвара проблем и стоји на почетку. Још је А. А. Ричардс (Richards) цело 26. поглавље својих „Начела књи-жевне критике“ посветио односима између „просуђивања и ди-вергентних тумачења“. Ту је начет један проблем који настаје услед тзв. „ератичког тумачења“ уметничког дела као суштин-ски вишезначног. Проблем ће бити стално у средишту пажње представника *New Criticisma*. Тако је В. Емпсон (W. Empson) развио теорију „седам типова двосмислености“ чији ће комплекс легализовати плураритет тумачења, а вишезначност ће постати кључни појам и мерило. Дело које има већу неисцрпност у тумачењу је богатије вишезначним смислом, а самим тим и вредније. У том контексту, издашност тумачења је унутарње мерило њего-ве вредности. Касније ће тај однос бити дуго на снази као ори-јентација. Посебно у германистици: од Е. Штајгера и В. Кајзера

до К.Х. Борепа (Bohrer). В. Кајзер је „настављајући англосаксонски *New Criticism* једноставно изједначио интерпретацију са књижевном критиком па самим тим и са просуђивањем“ (К.Н. Bohrer, 1978: 105). У критичком осврту на теорију вредновања Вилхелма Емриха (Wilhelm Emrich) насловљеном „*Interpretation und Wertung*“, писао је Gothard Vunberg (Gotthart Wunberg) 1969. о неокласиолошком правцу у послератној германистици: „Све у свему (...) она је развила једну методу и занемарила један проблем (...) развила је такозвану методу иманентне интерпретације, а занемарила књижевно вредновање. Треба диференцирати једно од другог, али обоје стоје најуже међусобно повезани“ (1969: 70). Међутим, у време кад Вунберг исписује своју констатацију она већ више не важи: превласт методичног над проблематичним је већ изгубила на снази. Кајзер је већ са своја два огледа учинио први корак изван херменеутичког круга методе ка проблематичном и неизвесном кругу аксиологије. Крајем 50-тих година критика која је настајала око „иманентног тумачења“ у току поступног реисторизирања књижевнонаучних метода подизала је расправу о вредновању на све више ступњеве рефлексije. Најважнији прилози у тој фази расправе о вредновању потекли су од Хаса, Емриха, Верлија, Вуца, Милер-Зајдела (Н. Е. Hass, W. Emricha, M. Wherli, H. Wutza, W. Müller Seidel). Сви поменути теоретичари се баве односом интерпретације и вредновања у првом реду. Оно што постаје јасно јесте да се током тог процеса нагласак у релацији постепено премешта из поља херменеутике у круг проблема везаних за књижевну аксиологију. Као преломна година у којој је интересовање за „проблеме вредновања“ превагнуло на теразијама историје над *праксом методе тумачења* била је 1965, када су се, у немачком језичком подручју, појавиле четири студије са тематиком из књижевне аксиологије: W. Emricha, W. Müller-Seidela, M. Wherlija и Н. Н. Rudnicka, књиге од којих је свака на свој начин улазила у аксиолошку контроверзу и изазвала огроман одјек у међународној германистици и компаратистици. Нарастање аксиолошког круга који је 1972. формулисао Макленберг (N. Mecklenburg) у „*Kritisches Interpretieren*“ као ново поглавље теорије критичке интерпретације било је све

неодољивије. Тај заокрет је добро изразио W. Müller-Seidel у раду „Wertun und Wissenschaft im umgang mit Literatur“ (1969): „Питање о вредности је из темеља постало 'животно питање' науке“ (1969: 6). Доказ за то је и чињеница да се те исте године појавио чланак Е. Штајгера, „The Questionable Nature of Value Problems“, прво у Америци у зборнику „Problems of Literary Evaluation“ (ed. J. Strelka), а касније и на немачком у неколико хрестоматија. То је био знак да се стари противник вредновања укључио и отворено у аксиолошку контроверзу. У том раду који још одише подозрењем према проблематичној природи питања вредности предложио је Е. Штајгер чак и неколико привремених критерија. Још 1946. непосредно после рата *Основни појмови поетике* не постављају изричито проблем вредности: ... (… „То остаје за личну одлуку. Ипак, једно поетика и ту добија: наиме могућност да се кроз лично вредновање, у недостатку бољег, тако ипак схвати у већој повезаности“. У 7. издању исте књиге 1966, Штајгеру више није био „саморазумљив налог једног таквог подухвата“ да вредновање препусти личној одлуци. И с разлогом, јер су критичари показали да вредновање Штајгера, иако имплицитно није нипошто лично, него је плод једне нормативно обавезујуће традиције. У издању од 1966. последња реченица гласи: „Тако остаје ово питање *отворено*“. Потврда једног апсолутног вредносног поретка више неће бити изговорена, чак и кад прећутно остаје. Штајгерово и Кајзерово одређивање према питању које се „отворило“ било је исход нових духовних кретања. Остављање одшкринутог излаза из херменеутичког круга значило је наговештај искорачења преко граница поетике иманентизма као неутралних тумачења.

По В. Кајзеру, критички суд не би смео да се придодаје накондно и произвољно „у луци осећања“, него би требало да логички проистекне из саме интерпретације. Он тврди да „поступак интерпретације начелно већ садржи вредновање“ – а да оно при томе ништа не губи од свог научног карактера. Кајзерово је уверење да „интерпретација носи у себи већ затворено вредновање“. Из тога следи јасан закључак: интерпретација се не може одвајати од вредновања: „Али дељење због тога још није могуће,

пре важи супротно: научно вредновање уметничког квалитета могућно је тек у интерпретацији“ (W. K. 1952: 63). У опреци са Вилсоном Кнајтом (Wilson Knight), шекспирологом који у књизи *Ватрени обруч* (The Wheel of Fire) иде за тим да начелно одвоји тумачење као рад на фактима од суда као ствари укуса, Кајзер инсистира на неразлучивости чина вредновања и поступка тумачења. То је у интересу научности проучавања књижевности. Кајзер је чврсто уверен у могућност једне коначне и научне интерпретације, чиме је зајемчена и научност чина вредновања. На то упућује његов закључак „да ће се научном традицијом доћи до усавршавања тумачења и тако једном достићи она тачка у којој ће велика дела бити тачно истумачена“ (иб., 1952: 66). У том погледу, Кајзер се показује као човек који верује у прогрес, науку и принцип – наде. Међутим, тако оптимистичка очекивања, верна Гадамеровом принципу „наума савршености“, нису потврђена каснијим сазнањима о интерпретацији. Таква и слична очекивања назвао је представник деконструкције Пол де Ман (Paul de Mann), „заблудом о коначно јединој интерпретацији“. По де Ману „та заблуда потиче од претпоставке о повлашћеном посматрачу; заузврат, то доводи до непрекидне осцилације интересубјективне демистификације“ (P. de Man, 1975: 43). Слично гледиште према дефинитивном тумачењу изнео је и Петер Сонди (Peter Szondi): „не постоји надинтерпретација која већ не би била лажна“. Доиста, В. Каззер постулира таквог привилегованог („компетентног“) посматрача у тумачењу и вредновању: „одговарајуће припремљен и пријемчив тумач чита, тумачи и вреднује тачније од само пријемчивог лаика“ (W. K. , 1952: 55). Права и делотворна вредновања потичу, према томе, само од позваних. Таква уверења имала су међутим за подлогу метафизичке претпоставке о постојању неког чврстог значења као језгра које обезбеђује идентитет дела. Но, Кајзер је учинио значајан корак што вредновање и интерпретацију није препустио историји књижевности и суду времена него је позвао да се „докажу на савременом песништву“, што је значило на пољу књижевне критике.

С друге стране, његово спорење са В. Кнајтом око природе односа између тумачења и вредновања означио је један дуготра-

јан и далекосежан спор који се у науци о књижевности протегао до наших дана са неизвесним исходом. Тај спор има бројне учеснике и тиче се саме аксиолошке контроверзе. То је спор који су водили Фрај и Кригер (N. Frye и M. Krieger), који по речима Е. Д. Хирша „потиче од полемике што се одавно већ води између „сепаратиста“ и „антисепаратиста“, између оних који хоће да одвоје озбиљна проучавања књижевности од чисте идеологије или укуса, и оне за које је овај покушај непожељан или филозофски наиван. Многи савремени критичари су заузели, мада само имплицитно, позицију за једну или другу страну (...)“ (Е. Д. Hirsch „Вредновање као сазнање“, 1987).

Велек и Адорно, М. Кригер и К. Харт Нибриг (K. Hart Nibrig) слажу се о повезаности разумевања и вредновања. Велек је у томе изричит: „јасно је да нас појам прикладности тумачења води појму исправности суђења. Вредновање проистиче из разумевања, правилно вредновање из правилног разумевања. У самом појму прикладности тумачења наводи се некаква хијерархија становишта. А као што постоји исправно тумачење, бар као идеал, тако постоји и исправно суђење, добро суђење (1966:17). Адорно у *Естетичкој теорији*: „Раздвајање разумевања од вредности је сцијентистичка ујдурма; без вредности не може се естетски ништа разумети и обрнуто. У уметности има више основа да се говори о вредности него било где другде. Свако дело каже попут мима: зар нисам добро? На то одговара вреднујуће држање (понашање)“ (1970: 492). К. Харт Нибриг пристаје уз Адорна, зато што су вредности „квалитети сусрета“. „Теоријска рефлексија о њима не може заменити њихов доживљај искуством, из којег они једино могу потећи“. Е. Д. Хирш је још изричит: „Вредности које нужно садрже описи значења јесу оне које се налазе између значења и субјективних ставова од којих су та значења састављена. Другим речима, тумачење значења не може избећи вредносне судове који су корелативи том значењу, јер то представља онтолошку немогућност“ (1987: 101). Кригер каже: „Сведоци смо заједно са Хиршом неизбежности херменеутичког круга, а из тога произлази тужна чињеница да читалац критике може једино следити низ неповезаних аргумената, бира-

јући између неколико самоограничених, самооправдавајућих и самоубеђујућих интерпретација, које се одмеравају једна према другој, али које не говоре једна другој, јер су затворене у различите светове дискурса“. Но, М. Кригер види да је из херменеутичког круга консеквентно изведен вредносни круг. Проблем се поставља у томе што се ти кругови не поклапају нужно, али ко закорачи у један нужно је већ ступио и у други. Кригер сматра (по моме осећању исправно): „Херменеутички круг може се поклопити са контекстуалним у небројено много различитих степени, али он остаје критичарев властити круг“ (1987: 110). Јер, као читаоци, „ми не можемо пронаћи ниједан неискривљен, неутралан објект који рађа неутрално читање, ниједан коме нисмо удахнули свој дух“ (1987: 109). Проблем примерености критерија и начин њихове примене увек ће враћати херменеутички аспект у вредновање. Зато је Н. Макленбург у праву кад каже: „Описати аксиолошки круг значи критиком посредовати одувек водеће претпоставке и критерије са новим естетским искуством. Појединачни суд није пуко извођење из установљеног општеважећег критерија, нити је критериј пуко поопштавање појединачних судова“. Кад би било тако, онда би се вредновалачки поступак могао сасвим рационализовати. Но, тешко је замислити читаоца са строго рационализованим вредносним системом, који ће судити искључиво на основу критерија доследности и логике. Ми не можемо до краја укинути, приликом појединачних суђења, ирационалне натрухе, било да су оне индивидуалног или колективног порекла. Такав вид савршенства у критици био би веома опасан ако не и погубан, јер се један текст не може читати и вредновати друкчије осим у светлости нашег искуства. Субјективни оквир књижевне критике остаје битан предуслов за могућност избора критеријума.

Против ексцеса интерпретације

Реакције на хипертрофију интерпретација дела као аутономних текстова постала је неизбежна када је шикара тумачења запретила да заклони драгоцени чемпрес литературе. Пренагла-

шеност херменеутичке праксе носила је опасност да угуши друге видове проучавања литературе. Прво је Сјузан Зонтаг (Susan Sontag) устала отворено против тога у тексту *Against interpretation* (1964) у коме се страшно окомила на „филистарство тумачења раширено у књижевности више него било где“. Побуна С. Зонтаг је изражена закључком: „Уместо херменеутике потребна нам је еротика уметности“. У Немачкој је Валтер Блуст (Walter Blust) у истом духу написао: „Ниједан текст до данас није написан зато да би га филолог читао или тумачио филолошки“, а Јаус додао томе: „ни да би га историчар читао и тумачио историјски“. У Француској је Пол Рикер указивао на неминовни „сукоб интерпретација“ (1969) и на заједнички корен херменеутике демистификовања и херменеутике поновног освајања смисла. Е. Д. Хирш је у студији о валидности тумачења открио „вавилонски торањ интерпретације“. Све је то упућивало на засићеност тумачењем и на покрет отпора. Њега је најцеловитије формулисао М. Фуко у огледу *Ниче, Фројд, Маркс* (1967), посвећен тројници утемељивача интерпретацијских модела: „Ако интерпретација не може никада да се испуни, онда је то напросто отуда што нема шта да се тумачи“. Фукоово откриће је да не постоји ништа за тумачење, јер сваки знак по себи није нешто што би се нудило тумачењу већ је он сам интерпретација других знакова. Нема таквог *interpretandum* који већ не би био *interpretans*. Интерпретацијом се, по Фукоу, успоставља однос насиља. Интерпретација не баца светлост на материју која треба да буде протумачена, и која се пасивно подаје тумачењу, већ може само насилно да уграби већ постојећу интерпретацију, ону коју треба свргнути, оборити и разорити ударцима чекића (како се Фуко сликовито позива на Ничеа и Хајдегера). Тако интерпретација није ништа друго до таложено патина језика једних преко других, како би се створила привидна дубина која нам предочава пролазни спектакл *ствари изнад речи*. Фуко демистификује херменеутику као идеологију: „Стога ће интерпретација увек бити интерпретација од ’не(кога)’“. Не тумачи неко оно што је већ у означеном, него је у крајњој линији тај ’неко’ наметнуо интерпретацију. Принцип интерпретације није ништа друго до интерпретатор главом“

(1967: 189, 191). Ова критика херменеутичке праксе, засноване на метафизичком субјекту, подсећа неодољиво на критику идеолошке позадине тумачења развијену у огледу Ж. Дерида *Метафизика и насиље* (1967), поводом Левиноса.

Као што то Дерида изражава, језички знаци се односе само на друге језичке знаке и, ако су језичке референце за речи само друге речи, ако се текстови не односе ни на што друго сем на друге текстове – онда ту нема шта да се тумачи, јер не постоји неко централно значење као идеално језгро смисла. Метафизичка позадина интерпретативне школе демистификована је критиком *логоцентризма* код Дерида. Али још у Хајдегера је избило на видело схватање интерпретације као насиља. Умножавање интерпретације није безазлено подизање вавилонског лавиринта носталгичног за небом метафизике. Тумачења се смењују и истискују једна друге. Ниче је био довољно проницљив да увиди како су текстови у бити *чињенице моћи*, а не факти демократске размене. „Они силом одвраћају пажњу од света чак и у својој почетној намери као текстови у спрези са инхерентним ауторитаријанизмом пишевог ауторитета (...)“, као што указује Фукоу близак Едвард Сајд (Edvard Seid, *Textual Strategies, Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, 1980), у огледу „Текст, свет, критичар (...)“. На слични смер указао је још раније Еуђенио Донато (Eugenio Donato) у запаженом есеју „The two Languages of Criticism“ (1970) у оквиру постструктуралистичке контроверзе. Он у том контексту подсећа на Фројда који је први увидео да интерпретација није *нормативна*, већ да у најбољем случају, разотрива одређени број фантазама који су већ и сами интерпретације. Фројд је с правом поставио, тачније реактуализовао, старо аристотеловско питање о односу коначног и бесконачног у интерпретацији, са којим су се пре или касније морали суочити и херменеутичари у књижевности. Правде ради, треба рећи да је исто питање уважавао и Е. Штајгер у *Умећу тумачења*. Код Фројда пак, аналитички дијалог између два лица, успостављањем њиховог неухватљивог односа трансфера и контратрансфера, отворен је унедоглед. Сличан однос трансфера и контратрансфера открила је у оквиру деконструкције Барбара Џонсон (Barbara Johnson)

у процесу читања. Ако је анализа без конца, и ако никако не обелодањује „изворно“ порекло или темељно значење, онда је то можда зато што је ударила у крајњи закључак неумољиве логики интерпретације. После Фројда, морамо бити свесни увида изреченог у формули Жана Вала (коју као полазиште наводе и Фуко и Донато): „Сви смо ми болесни од интерпретације“. Питање је само, како наћи лека тој болести интерпретативне метастазе. С. Зонтаг је предложила „више Ероса“ као замену за проблематичног Хермеса. Други критичари су тражили мање страшне и радикалне одговоре за ту бољку.

М. Рифатер је оспорио граматичку анализу аргументом „да нам граматичка анализа песме не може дати ништа друго осим граматике песме“. Слично гледиште заступа и Р. Велек кад каже да се „диви генијалности са којом су Роман Јакобсон и Клод-Леви Строс анализирали Бодлеров сонет *Мачке...* уверљиво демонстрирали паралелизме, подударања, непрестана понављања и контрасте“, али не може да види „да су они утемељили или могли утемељити нешто о *естетичкој вредности* песме“. Граматичка анализа је оспорена од Велека управо због њене мањкавости у вредновању. Нешто слично, мада далекосежније, износи и развија и Џ. Калер у *Структуралистичкој поезији* (1975) када приговара Јакобсоновом поступку којим се одређује граматичке структуре оцењују као допринос књижевној вредности поезије.

Тумачење се код Калера оспорава као унутрашњи приступ и као искључиви поступак. Међутим, Калер не одбацује праксу тумачења уопште као што не чини ни Ж. Дерида. Тако у *Употрази за знацима* (1981: 16) Калер пише да је тумачење допуштено у педагошкој пракси као преношење културних вредности: „Та вежба има стратешко место у производњи традиције, али то не значи да треба да преовладава књижевним изучавањима. Читаоци ће и даље читати и тумачити литерарна дела, и тумачења ће и даље бити у учионицама, будући да преко тумачења наставници настоје да пренесу културне вредности, али критичари треба да потраже пут који води изван тумачења“. Тај пут је потражио и Џ. Калер у сјајној студији о Флоберу која је делимично тумачење и сама а делимично истраживање вредности у Флоберовој

поетици, о чему ће бити речи на другом месту. Намера Калера је да се оспори тумачење као превасходна и изолована делатност око издвојеног дела. Ж. Дерида мења унеколико схватање о самој интерпретацији. Он каже да „постоје две интерпретације“ у својој критици Леви-Строса:

„Једна тежи да дешифрује, сања о дешифровању истине или оног порекла које је ослобођено произвољности и правила знака, те постоји као крајња нужност интерпретације. Друга пак (...) афирмише произвољност и настоји да превазиђе човека и хуманизам (...) па у етнографији не тражи инспирацију новог хуманизма (...). „За Дериду постоји питање избора између интерпретације и онога што он назива „интерпретацијом интерпретације“ (Ж. Дерида: *Структура, знак и игра*). Чини се да таквој интерпретацији саме интерпретације нагиње и Калер. У таквој неприквивеној тежњи критичари интерпретације све дубље клизе у метакритику: уместо да критикују све више размишљају о природи критике.

Аксиолошки простор књижевности не може се свести само на универзитетски амфитеатар јер поље књижевних вредности је знатно шире од прилично неодређеног појма „културних вредности“. Афирмисање књижевних вредности се одвија на много ширем плану него што је херменеутичка пракса. Језичкоаналитички правац не може замислити приступ књижевности без тумачења у измењеном схватању. А један новији теоретичар вредновања у германистици Г. Фецер чак и тврди да је повратак интерпретацији неизбежан. Свако читање, као конкретизација дела, имплицитно чини разумевања и тумачења. То има на уму и Г. Фецер кад каже поводом Ханелоре Линк: „да се адекватна конкретизација дела приближава адекватној интерпретацији, а тиме и на феноменолошку формулу да је вредновање увек и интерпретација. Према томе, вредновање је у том обрасцу нормативно на поново успостављеном мерилу 'интенционалности дела'“. „Тиме је истовремено интерпретацији повраћено њено старо место (застарело место?) као право. Појединачни чин рецепције остаје искључен“. То није само закаснили одјек херменеутичког вишегласја које сеже до естетике рецепције и језичкоаналитичког приступа књи-

жевности. Ни семиотички приступ књижевности не може сасвим да искључи себе из реалције према тумачењу. Тога је свестан и Роберт Шоулз (Robert Scholes) кад у студији „*Semiotics and Interpretation*“ (1982) поново варира тему вредновања у контексту семиотичког тумачења: „За све облике идолатрије, било да је реч о боговима, људима или књижевним делима, подучава нас једна од најгорих лекција: да повијемо колено и погнемо главу, док бисмо уместо тога морали да испитујемо све пре нас слободно и без страхопоштовања, тако као да се нашим критичким трудом ствари производе боље него ми сами“. Критички став према вредностима је најбољи утук против идолатрије. Чини се да је критичка интерпретација, онако како ју је формулисао Н. Мекленбург још увек актуелна у једном знатно ширем схватању од оног које су јој приписивали иманентна школа и тзв. Нова критика. Човек који се интересује о претпоставкама свога читања и интерпретације и настоји критички да се осветли саморефлексијом још увек није изван интерпретативног приступа. И сама теорија читања и читалачких одговора подстицајно утиче на тумачење уколико ово потпомаже целовитије разумевање књижевности, питање за које је Барт казао с правом да је доминантно у нашем веку. У тражењу одговора на то интерпретативни приступ се не може напросто одстранити као ни само вредновање, а да се тиме не одрекнемо од две битне димензије у сазнавању књижевних текстова: *разумевања и спознаје вредности*. Зато се не може предвидети напомена Х.-Р. Јауса: „структуралистичка и, у новије време тако помодна, семиотичка терија текста ни у ком случају нису имуне на помињање илузије, па ни онда, и управо не онда, када херменеутичку рефлексију сматрају сувишном“ (1978: 281). Као убедљив пример да „ниједан структурални опис у пољу комуникативних чинова не може без *херменеутичког круга*“ може послужити и рад Умберта Ека (Umberto Eco) „*Rethoric and ideology in Sue's: „Les Mystères de Paris*“ (1967: 551), у коме аутор указује да семиотички модели описивања морају претходно да одговоре на питање релевантности ако желе да буду селективни.

О томе „mal du siècle“ говори и Џ. Хартман у свом огледу „Судбина читања“: „Знамо превише, или тачније „имамо превише информација. А исход тога је *забринутост*. Изгледа да нисмо у стању да довршимо било који предмет или било које испитивање. Закључак је мртав. Очигледно, времена су се изменила од доба кад је Гете у *Западно-источном дивану* исписао речи: „Чини те великим само оно што не можеш да довршиш (...)“, што је ознака за *инкомезурабилно*, несамериво или неизмерно... Симптом тога „mal du siècle“ описао је Хајден Вајт (Hayden Whit): „Критичар се налази у загрљају *vis interpretativa* која му не допушта да се заустави, и која га као присилна сила носи у подручје где је принуђен да размишља више о критици него о „читању“. На тај начин, метакритика постаје прво искушење па онда манир.

У таквој ситуацији није изненађујуће што и Фр. Џејмсон (Jameson) изјављује да је „тумачење у ствари погрешан назив: садржини није потребно да буде тумачена или обрађивана, просто зато што је она већи и сама суштински и непосредно испуњена значењем, као што су пуне значења кретње у некој ситуацији или реченице у разговору“. Џејмсонов суд о терминолошком неспоразуму, сасвим у близини С. Зонтаг, не може међутим да заклони херменеутичку праксу како иманентне школе тако и Нове критике.

Посебан лек оболелости од интерпретације потражио је Џ. Калер, прво у тексту *Изван интерпретације: изгледи савремене критике* (1976), а затим још радикалније у *Потрази за знацима*, где је размотрио односе у новом појмовном троуглу: семиотике, литературе и деконструкције. Калер се буну против свих врста тумачења (Нове критике, архетипског тумачења Н. Фраја, психоаналитичког тумачења, С. Фишеве афективне стилистике или Јакобсонове лингвистичке анализе). Истина, Калер сузбија само превласт оног специјализованог тумачења које се слепо држи дела не знајући за властите претпоставке.

БЕЛЕШКЕ О ПОГЛАВЉИМА, АУТОРИМА И ТЕКСТОВИМА

Ова друга књига *Књижевнотеоријске мисли у Срба* посвећена је савременом раздобљу, конкретније: доприносима који су настали последњих пет деценија. Ова целина раздељена је по дисциплинама или тематским подручјима које представљају текстови разних аутора. Сврха је ових бележака да представе укратко и поједина поглавља, али и ауторе и њихове текстове. Пошто има писаца који су се огледали у више књижевнотеоријских дисциплина, они ће у овим белешкама бити укратко представљени само једном, онда када се први пут у књизи појављују.

ПОЕТИКА

У периоду античке Грчке и Рима јасно су се издвајале две дисциплине: поезика и реторика. Тек заједно, оне су покривале скоро сва подручја теоријског бављења литературом. Са јављањем нових дисциплина, подручја поезике и реторике су се и мењала и сужавала. Подручјем реторике, на пример, данас се бави превасходно стилистика и рецепција књижевности. Пошто се подручја поезике разбило у више дисциплина, њено се најуже подручје тиче превасходно природе уметничког стварања. Овако сужено њено подручје истраживања овде је представљено текстовима Иве Тартаље, Владете Јеротића, Николе Милошевића и Милосава Ж. Чаркића.

ИВО ТАРТАЉА (Београд 1930), био је дугогодишњи професор теорије књижевности на Филолошком факултету у Београду. Из уже области своје струке направио је *Теорију књижевности* (1997), модеран средњошколски уџбеник који је још увек у употреби. Докторирао је на Богољубу Петрановићу, једном од првих аутора опште историје књижевности у свету. Са великим разумевањем тумачио је поједине истраживаче, посебно теоријски допринос Љубомира Недића.

У овој хрестоматији књижевнотеоријске мисли у Срба донета су два Тартаљина текста. Једно је одговор на питање: *Шта уметник стварно чини?* (кад прави уметнину). Овај текст је објављен у *Izboru iz Kongresnih akata IX međunarodnog kongresa za estetiku*, Dubrovnik 1980. (ed. Milan Damjanović). Други текст је из његове докторске тезе *Почеци историје опште књижевности код Срба* (1964).

ВЛАДЕТА ЈЕРОТИЋ (Београд 1924), по струци психоаналитичар и психијатар. Дуго година је био професор Медицинског и Теолошког факултета у Београду. Редовни је члан САНУ. Објавио је до сада око 75 књига. Један је од најплоднијих аутора у свету у овој области. О делу овог изузетног ствараоца данас се у Београду брине Задужбина Владете Јеротића.

Јеротић се плодно бавио својим ужестручним, али и књижевним и религиозним, и уопште антрополошким темама са психоаналитичког аспекта; изградио је посебан метод и стил репрезентативан за психоаналитичку херменеутику. Текст *Психоанализа и стварање* рани је Јеротићев текст, предвиђен да буде објављен у хрестоматији рађеној за Бенца-менса.

НИКОЛА МИЛОШЕВИЋ (Сарајево 1928 – Београд 2007), по струци филозоф, био је професор на Филолошком факултету у Београду и редовни члан САНУ. Још као асистент, постао је веома чувени предавач на Катедри за општу књижевност у Београду, радо слушани говорник на многим трибинама. За живота, важио је као један од најзначајнијих српских интелектуалаца. Био је и политички ангажован. Његова *Изабрана дела* изашла су у десет књига.

У овој хрестоматији теоријски доприноси Милошевића представљени су са три текста. То су: *Стваралаштво и кохеренција* који се може узети као незаобилазан у изучавању поетике у најужем смислу, текст *Узрок и услов* који репрезентује истраживања у области тематологије и одељак његове значајне књиге *Негативни јунак* (1965), карактеристичне за истраживања из области наратологије.

МИЛОСАВ Ж. ЧАРКИЋ (Мачвански Прњавор, 1948), студирао и магистрирао у Београду, докторску дисертацију о гласовној структури стиха на материјалима српских неосимболистичких песника, одбранио је 1991. у Сарајеву. Предавао је на универзитету Ломоносов у Москви и другде по словенским и западноевропским земљама. Као гостујући професор је дуже радио на факултетима у Бања Луци и Тузли. Стално је запослен као научни саветник у Институту за српски језик САНУ. Оснивач је и уредник часописа *Стил* (Бања Лука, 2002) са међународном редакцијом и рецепцијом. Бавио се превасходно стилистиком (обиман *Увод у стилистику* 2002) а посебно стилским изучавањем поезије (*Фоностилистика стиха, Стилистика стиха, Појмовник риме и Римаријум српске поезије*). За ову хрестоматију, донети су његови текстови карактеристични за истраживања из области поетике, стилистике и версологије у редакцији самог аутора.

Семиологија, као дисциплина која се бави знаковима, почела се развијати тек при крају 19. века. Већ у двадесетом веку она је постала прва међу дисциплинама. Данас се све више говори о семиолошкој парадигми, као владајућој у доба структурализма и постмодернизма. И ова дисциплина је оставила значајне трагове у српској књижевнотеоријској мисли. Семиолошким темама бави се данас више аутора. Међу Србима се овом дисциплином највише бавио Новица Петковић. Он је низом својих радова, још седамдесетих и осамдесетих година, семиолошким темама и приступима обезбедио трајно место у књижевнотеоријским истраживањима. Петковићевим текстовима придати су у овој антологији текстови старијих теоретичара Драгише Живковића и Зорана Константиновића који су се највише развијали под окриљем феноменологије.

Ова дисциплина постала је незаобилазна и у мојим прекупацијама. Моја *Теорија белетристике* (1993) изграђена је на семиолошким основама, а књига *Обнова логоцентризма* (2009) је, у основи, критика постмодернизма, посебно са ослонцем на могућности семиологије.

НОВИЦА ПЕТКОВИЋ (Доња Гуштерица, код Липљана на Косову 1943 – Београд 2008). Студирао је лингвистику на Сарајевском универзитету и тамо стекао сва универзитетска звања. Био је шездесетих година на специјализацијама у Берлину и у Москви. За време боравка у Москви, Петковић је ушао у круг руских семиотичара који су тада чинили једну од најзначајнијих семиолошких школа у свету. Неке од главних представника ове оријентације, на пр. Лотмана и Успенског, Петковић је преводио. Пропагирао је њихове идеје, али је и сам деловао као припадник исте школе мишљења у југословенским оквирима. У својим књигама са највећом мером доследности унео је семиолошки поглед на књижевност. Од осамдесетих година живео је у Београду, радећи у Институту за књижевност и уметност (тамо је водио пројект *Поетика српске књижевности*) а последњих година живота био је професор Филолошког факултета у Београду. На Филозофском факултету на Палама предавао је Светску књижевност и Теорију књижевности. Био је и редовни члан Академије наука и уметности Републике Српске.

У овој хрестоматији Петковић је заступљен са три текста. Прва два из одељка о семиологији преузети су из његових књига *Елементи семиологије* и *Семиологија*, а трећи, *Чему служи стилистика*, донет у скраћеном облику, преузет је из књиге *Поезија у огледалу критике* (2004).

ЗОРАН КОНСТАНТИНОВИЋ (Београд 1922. – Београд 2007), германистику је студирао у Загребу и Београду, докторирао је 1957. у Београду. Као германиста имао је широку међународну репутацију. Основао је Институт за германистику у Инсбруку, у Аустрији. Поводом његове 60-годишњице живота направљен је зборник у којем су приложима били заступљени аутори из многих земаља. У јавности је посебно цењена његова књига *Феноменолошки приступ књижевном делу* (1969). Константиновић се посебно бавио компаратистиком и оставио је значајне књиге и у тој области. Једно време руководио је пројектом *Књижевни родови и врсте* Институту за књижевност и уметност у Београду.

Вишестрано обавештен, и стално у токовима савремене књижевнотеориске мисли, Константиновић је давао вредне прилоге у разним подручјима ове области. У овој хрестоматији заступљена су три Константиновићева теста. Поред текста *Књижевно дело као комуникат* (у одељку о литерарној семиологији) приложени су и текстови важни за генологију (*Преображаји родовских структура*) и текст „*Интертекст*“ и „*алтеритет*“ (Књижевна реч, мај 1987)

ДРАГИША ЖИВКОВИЋ (Зајечар 191 – Нови Сад 2001) био је универзитетски професор у Срајеву и Новом Саду; предавао је највише српску књижевност 19. и 20 века. Из ове области објавио је више књига. Од њих је, пред крај живота, сачинио једну целину која се зове *Српска књижевност у европском контексту* у шест књига. Ипак, Живковић је у јавности највише био познат по својој *Теорији књижевности*, која је најпре објављена у 1955. а после доживела тридесетак издања. Као теоретичар, Живковић се највише наслањао на идеје руских формалиста и немачких феноменолога.

У овој хрестоматији Живковић је заступљен са два текста. У одељку о литерарној семиологији доноси се један од ређих његових теоријских текстова *Аспекти књижевног дела*, из књиге *Од Вука до Андрића* (1965). У скраћеном облику, у одељку *Медијација литературе*, донет је и његов текст *Српска књижевност у европском контексту* који је се налази на челу серије истоимених књига, а који је први пут објављен 1969. године.

ТЕМАТОЛОГИЈА

Тематологија је теоријска област која се бави превасходно истраживањем тема и садржаја књижевних дела. Таквим истраживањима

проучаваоци књижевности бавили су се често у време позитивизма. Али су у периоду „антипозитивистичке побуне“, тј. у време доминантног антипозитивистичког односа према књижевном стварању, ова истраживања била су потиснута. Она, међутим, никад нису могла да буду и потпуно искључена из пажње истраживача. Поновио су на видљив начин биле присутне у истраживањима Жан Пол Вебера. Тематолошка истраживања нису потиснута ни у текстовима српских аутора. Истраживања у овој области представљена су у овој хрестоматији текстовима тројице аутора: Миодрага Павловића, Николе Милошевића и Свете Лукића.

МИОДРАГ ПАВЛОВИЋ (Нови Сад 1928), један је од најплоднијих српских песника и писаца. Оставио је за собом и значајне есеје, антологије (српског, енглеског, руског песништва, те песништва европског романтизма) драмске и прозне текстове и преводе. Иако лекар по струци, највећи активни део живота провео је као уредник у великом београдском издавачком предузећу Просвети. Последњих година уважава се посебно као највећи живи српски песник.

Павловић, који је деловао и као књижевни критичар, и историчар књижевности, одиграо је крупну улогу у борби против доктрине и праксе социјалистичког реализма и за прихватање модерних схватања књижевности. Посебно је цењен као есејиста. Од његових бројних књига и из ове области значајан успех доживеле су књиге *Поетика модерног* (1978, 1981), *Природни облик и лик* (1984), и *Поетика жртвеног обреда* (1987). Из ове последње наведене књиге, за ову хрестоматију узет је текст *Ритуал – мит – литерарно дело*. Текст је карактеристичан за Павловићев допринос антрополошком проучавању литературе.

СВЕТА ЛУКИЋ (Београд 1931 – Београд 1997), по образовању филозоф, био је есејиста, естетичар, телевизијски писац, романијер, јавна личност. Највише је радио као уредник у београдским издавачким кућама, посебно у Просвети. За себе и своју генерацију, која се јавила на сцени после „скојевске“, употребљавао је израз „резервна генерација“. Спада међу ауторе који су настојали да имају увид у југословенску књижевност као целину. За тај његов напор карактеристична је књига, објављена 1968, *Савремена југословенска књижевност (1945-1965)*. Лукић је важио и за доброг познаваоца новије руске књижевности. Из те области интересовања посебно су биле запажене његове књиге *Руска књижевност у социјализму* (1971) као и књига из 1987: *Цело јато: За рехабилитацију модерне руске књижевности 1917-1987*. Лукићева књижевнотеоријска интересовања највише су се испољила у књигама *Буна*

против речи (1961), *Уметност и критеријуми* (1964) и *Огледи из естетике* (1981). Текст *Социјалистички естетизам у Југославији*, заступљен у овом поглављу, преузет је из књиге *Уметност и критеријуми* у редакцији аутора.

НАРАТОЛОГИЈА

Наратологија је млада литерарна дисциплина. И она има свог далеког претка у Аристотловој *Поетици*. Модерна наратологија почиње крајем 19. века. Чувена критика Богдана Поповића *Гордане Лазе Костића* (1899) може се узети и као прави почетак развоја ове дисциплине код Срба. Савремена наратолошка истраживања код Срба у овој хрестоматији представљена су текстовима Гаје Пелеша, Николе Милошевића и Мирољуба Јоковића.

ГАЈО ПЕЛЕШ (Карловац 1931). Студирао је југословенске књижевности и докторирао у Загребу. У овом граду је много година предавао компаратистику. У међувремену је предавао у Паризу и Лилу, а из стручних разлога боравио је дуже у Немачкој (Констанца, Минхен); учествовао је на међународним скуповима и сарађивао у страним часописима.

Пелеш је на себе обратио пажњу књигом *Поетика сувременог југословенског романа (1945-1961)*, која је објављена 1966. године. Наративном прозом се највише бавио у више књига. Посебно су значајне две његове књиге: *Ишчитавање значења* (1982) и *Прича и значење* (1989). Текст *Могући свјетови и свијет приповедног текста* узет је из ове последње књиге. Али се он доноси у варијанти коју је аутор припремио за хрестоматију приређивану за Бенџаменса.

МИРОЉУБ ЈОКОВИЋ (родио се у Крушевици близу манастира Градац, општина Рашка, 1957). Студирао је у Београду, на Филолошком факултету у Београду је магистрирао и докторирао (1987) са тезом о српским романима посвећеним Првом светском рату. Неколико година касније живео је Шпанији, Енглеској, Америци и Француској. Био је лектор у Нансију, где је поново докторирао на истом проблему али на француском језику. Предавао је српску књижевност, теорију књижевности и компаратистику у Нишу, Никшићу, на Палама. Једно време био је декан Факултета за стране језике у Београду. Уређивао је часопис *Рашка*, а био је и уредник издавачке куће *Рашка школа*. На енглеском језику, штампана је на Универзитету Колумбус у Охају, у Америци

(2006), његова књига о историји хиландарског пројекта који је засновао и дуго ворио Матеја Матејић. Међу његовим књигама пажњу су посебно привукле две: *Онтолошки пејзаж постмодерног романа* (2002) и *Стрма раван* (2006). За област наратологије посебно је значајна књига посвећена постмодерном роману у којој је представљено 20-так романа-сијера, представника постмодерног романа, међу којима и неколико српских. Из опширног предговора те књиге, за ову прилику је узет само први део *Увода*.

СТИЛИСТИКА

Стилистичким истраживањима у прошлости Срба бавили су се бројни аутори. У почетку су то били аутори реторика: Аврам Мразовић, Јован Стерија Поповић, Ђорђе Малетић. Једну књигу истраживањима у овој области посветио је и Ђуро Даничић (*Српска синтакса*, 1858). Богдан Поповић је аутор једне посмртно објављене књиге *Две теорије стила* (1960). Око половине 20 века прилоге овој дисциплини дао је професор Миливој Павловић. Број истраживача у овој области се последњих година код Срба умножио. У овој хрестоматији се савремена стилистичка истраживања код Срба представљају радовима Радоја Симића, Милоша Ковачевића, Нова Вуковића, Милосава Ж. Чаркића и Новице Петковића.

РАДОЈЕ СИМИЋ (Велике Пчелице, Левач, Шумадија, 1938), учио школе у Крагујевцу. Дипломирао на Групи за југословенску књижевност и српскохрватски језик на Филолошком факултету у Београду. На истом факултету је и магистрирао и докторирао (*Левачки говор*, 1972). По ужој струци лингвиста, професор је историје српског језика. Предавао је на више српских универзитета (Београд, Никшић, Пале, Бања Лука). Такође, као лектор или професор, предавао је на више универзитета у Немачкој. Веома плодан у својим истраживањима, објавио је више књига и уџбеника из области лингвистике, посебно из области синтаксе и правописа. После разбијања Југославије и напуштања парадигме сербокротистике, са блискомишљеницима је у Београду основао Друштво за неговање српског језика и почео да издаје његово гласило – часопис *Српски језик* (1996). Симић је аутор и бројних радова из области стилистике и неколико књига: *Увод у филозофију стила* (1991), *Лингвистика стила* (1993), *Стилистика српског језика* (2000) и *Општа стилистика* (1998, 2001). Текст за ову хрестоматију узет је из последње наведене књиге.

МИЛОШ КОВАЧЕВИЋ (рођен у Пресједовцу код Улога у Херцеговини 1953). Студирао у Сарајеву, у том граду је докторирао и стекао сва универзитетска звања као стручњак за лингвистику. После разбијања Југославије предавао на више катедара: у Никшићу, Нишу, у Топуском, на Палама, у Бања Луци, Косовској Митровици, Крагујевцу, на Учитељском факултету у Сомбору. Једно време предавао је и на Универзитету у Бохуму, у Немачкој.

Ковачевића многи сматрају највећим живим српским лингвистом. Из те области објавио је више књига. Посебно су биле запажене књиге *У одбрану српског језика* и *Српски језик и српски језици*. Један је од најистакнутијих присталица Покрета за обнову србистике. У области проучавања језика и књижевности, његов је посебан допринос у изучавању стилских фигура. Из те области је посебно значајна његова књига *Стилистика и граматика стилских фигура* (1991, 1993, 2000). Бавећи се стилским фигурама, Ковачевић је употпунио једну велику празнину у овој области испитивања. Текст у одељку о стилистици преузет је из последњег издања ове књиге.

НОВО ВУКОВИЋ (Меруље код Жабљака у Црној Гори 1937 – Никшић 2003). Студирао, магистрирао и докторирао у Београду. Био је једно време лектор у Нансију, у Француској. Стекао је углед једног од од највиђенијих професора никшићског Филозофског факултета. Посебно су му запажене књиге о Стјепану Митрову Љубиши и књижевности за децу. Био је редовни члан Црногорске академије наука и уметности. Основао је и уређивао часопис *Ријеч*.

Међу бројним Вуковићевим књигама од теоријског интереса су посебно две. Једна је *Увод у књижевност за дјецу и омладину* (1989, 1996), одакле је узет један одломак за одељак о генологији. Друга књига је *Путеви стилистичке идеје* (2000). Из ње је преузет текст у одељку о стилистици.

ВЕРСОЛОГИЈА

Истраживања у области метрике или версологије у Срба јављају се на почетку 19. века. У првој књизи ове хрестоматије заступљена су двојица незаобилазних версолога: Матија Петар Катанчић и Јован Суботић. Највише је испитивача јављају се последњих деценија 20. века. Међу њима треба поменути Драгишу Живковића, Жарка Ружића, Мирјану Стефановић. Истраживања из ове области у овој хрестоматији

представљена су радовима Светозара Петровића, Николе Грдинића и Милосава Ж. Чаркића.

СВЕТОЗАР ПЕТРОВИЋ (Карловац 1931 – Нови Сад 2005), студирао је у Загребу и Алахабаду (Индија), докторирао у Загребу (*Сонет у старој хрватској књижевности*, 1968), више пута боравио као гостујући професор на Чикашком универзитету у САД. Објављивао је есеје о индијској књижевности, преводио са хинду језика, бавио се компаративним темама, на загребачком и на новосадском Филозофском факултету предавао је књижевност ренесансе и барока. Исти предмет предавао је и у Београду на Филолошком факултету. Његова изабрана дела објављују се у шест обимних књига.

Светозар Петровић је посебно оставио трага својим испитивањима из области версологије и методологије проучавања књижевности. Текст о стиху из хрестоматије *Увод у књижевност* Франа Петреа и Здренка Шкреба (1961) више пута је прештампаван. Његова истраживања стиха сабрана су у радовима које садржи књига *Облик и смисао* (Матица српска 1986).

Као и други Срби школовани у Хрватској у Титово време, и Петровић је прихватио став да је дубровачка књижевност део хрватске књижевности. Овај став се коси са ставовима који су били владајући у Матици српској и у Српској академији наука и уметности у у предтитовском периоду. Мада се за време рада у Новом Саду и Београду, Петровић нашао у врху ових највиших српских националних институција, ове чињенице треба имати у виду да би се боље разумевали његови погледи, па и они изложени у изучавању метаметричке функције стиха.

Петровић је први у Југославији почео систематски да се бави проблемима методологије проучавања књижевности. У том смислу је од пресудне важности његова књига *Критика и дјело*, (1963) која је у целини прештампана у књизи *Природа критике* (1972). Петровић је Новом Саду први почео да предаје Методологију проучавања књижевности. Петровићеви текстови заступљени у овој хрестоматији преузети су из његових наведених књига.

НИКОЛА ГРДИНИЋ (Србобран 1952), студирао у на Филозофском факултету у Новом Саду, на истом факултету магистрирао и докторирао. Предаје Теорију књижевности и Методологију проучавања књижевности. Једну годину провео је као стручњак за српску књижевност у Пекингу.

Грдинић се посебно интересовао за теме којима се мало ко у Југославији бавио, као што су тзв. ситни облици. Значајно је употпунио са-

знања из области версификације у докторској тези *Нерегуларни метрички облици* (1995) из које је предговор узет за ову хрестоматију. Такође је предговор његовој књизи *Формални маниризми* (2000) узет за представљање истраживања из области медијације књижевних текстова.

ЛИТЕРАРНА ГЕНОЛОГИЈА

Литерарна генологија бави се истраживањем родова и врста поезије, односно самим геносом литературе. Има порекло у Аристотеловој *Поетици*. У новије време су принципи поделе поезије најбоље установљени и образложени у Хегеловој *Естетици* и у *Анатомији критике* Нортропа Фраја. Изучавања ове врсте код Срба почињу са Вуковим разврставањима српске народне поезије. Савремена генолошка истраживања у Срба овде се представљају преко текстова Зорана Константиновића, Јована Христића, Сретена Марића, Слободана Костића и Нова Вуковића.

ЈОВАН ХРИСТИЋ (Београд 1931) студирао је филозофију у Београду. Запамћен је као уредник Нолита, посебно по едицији *Књижевност и цивилизација* коју је уређивао. Предавао је на Позоришној академији у Београду драматургију. Важио је као један од најзначајнијих југословенских театролога. Из те области су му и познате књиге *Позориште, позориште, I, II* (1977, 1982) и *Студије о драми* (1986). Из ове области му је најважнија књига: *Чехов драмски писац* (1981).

Христић је био и угледан песник, драмски писац и преводилац. Објавио је четири збирке песама и књигу састављену од четири драме. Рано је, у српској литератури, почео да уноси модерне погледе у проучавању књижевности ослањајући се пре свега на англо-америчку нову критику коју је представио у хрестоматији *Нова критика*. Пажњу је привукла и његова књига *Облици модерне књижевности* (1968) из које је преузет текст за ову хрестоматију.

СРЕТЕН МАРИЋ (Субјел код Косјерића 1903 – 1992. у Француској, у Нормандији). Као дечак прешао је голготу Албаније у време Првог светског рата. Гимназију је учио у Француској, студирао филозофију код Хусерла у Минхену, докторирао у Лиону. Радио као гимназијски професор у Вршцу и Загребу. Други светски рат провео у окупираном Београду. Једно време предавао на Позоришној академији. После Другог светског рата био ангажован у дипломатској служби у југословен-

ској амбасади у Паризу. Од почетка шездесетих година предавао светску књижевност у Новом Саду. У том периоду штампано је више његових превода и приређених издања, али и више књига у којима се потврдио као вредан есејиста и компаратиста. Важио је као један од најсветстрије образованих и обавештених Срба свога времена. Текст за ову хрестоматију преузет је у нешто скраћеном облику из хрестоматије *Теорија трагедије* коју је приредио Зоран Стојановић.

СЛОБОДАН КОСТИЋ (Речани у Косовском поморављу, близу Новог Брда на Косову 1952) студирао је на Косову, докторирао у Београду на Раду Драинцу. Био је професор теорије књижевности на Филолошком факултету у Приштини (сада Филозофски факултет у Косовској Митровици), једно време и управник Народне и универзитетске библиотеке у Приштини. Први је прихватио идеје Покрета за обнову србистике, основао је Друштво за обнову србистике и часопис *Србистика/Serbica* (1997).

Костић данас важи као најзначајнији српски религиозни песник православне оријентације. Објавио је и више књига из области проучавања књижевности, међу њима и *Православно духовно песништво*. Предговор овој књизи преузет је за ову хрестоматију.

РЕЦЕПЦИЈА ЛИТЕРАТУРЕ

Проблемима примања литерарних текстова бавила се у старом веку реторика. Она је била усмерена посебно на то како ће се изговорени текстови моћи да убеди слушаоце, или да их на неко мишљење и понашање наговоре. У новом веку су изучавања била усмерена превасходно ка творцу или ка самом тексту. У првој књизи ове хрестоматије обраћа се пажња на српског германисту Перу Слијепчевића који се проблемом рецепције посебно бавио. Од шездесетих година прошлог 20. века интересовање за пријем текстова опет је дошло у фокус пажње. Главни заговорник ових изучавања био је немачки теоретичар Ханс Роберт Јаус, аутор књиге *Теорија рецепције*. Зоран Константиновић био је и међу првим југословенским теоретичарима који је о овом виду изучавања обавештавао. Поред једног његовог текста, у одељку посвећеном највећим делом рецепцији даје се још и текст Сретена Петровића.

СРЕТЕН ПЕТРОВИЋ (Сврљиг 1940), студирао је филозофију у Београду, докторирао на Шлегелу у Сарајеву. На Филолошком факултету у Београду предавао је социологију културе и естетику. Из тих обла-

сти објавио је обимне и запажене књиге: *Негативна естетика* (1972), *Естетика и идеологија* (1972), *Социологија и естетика* (1975), *Марксистичка естетика* (1979) *Социологија културе*. Петровића, као научника одликује посебна способност да прави књиге синтетичког карактера. Тако је он постао аутор обимне књиге *Реторика* (1995). Последњих деценија посебно се бавио српском митологијом и у тој области је објавио више књига. Круна тих напора јесте његова књига *Српска митологија* (2004) која има око 800 страна великог формата. Текст у овој хрестоматији писан је на моју молбу још док сам припремао издање за Бенџамена.

МЕДИЈАЦИЈА ЛИТЕРАТУРЕ

Изучавања медијације литерарних дела тичу се изучавања контекста у којем дела постоје, па су према томе и део контекстуализације. Али се у оквиру изучавања контекстуализације може издвојити и једна посебна област испитивања везана за саме медије преко којих уметничка дела постоје између ствараоца и примаоца. Овде су као репрезентативна за ову област изучавања, доносе текстови Драгутина Гостушког, Драгише Живковића и Николе Грдинића.

ДРАГУТИН ГОСТУШКИ (Београд 1923 – Београд). У Београду је студирао историју ликовних уместности и завршио Музичку академију. Докторирао је из естетике 1965. Дуго година је радио као научни саветник и директор Музиколошког института САНУ. Био је познат и као композитор, а посебно као један од најзначајнијих београдских уметничких критичара.

Гостушки је објавио више запажених музиколошких студија: *Ритам и рад* (1960), *Контрола музичког времена* (1961), *Кинемузика* (1963). Запажена је и његова збирка есеја *Уметност у недостатку доказа* (1963). Највише успеха имала је његова књига *Време уметности – Прилог заснивању једне опште науке о облицима* (1968). За ову хрестоматију преузет је текст из ове књиге.

МЕТОДОЛОГИЈА ПРОУЧАВАЊА ЛИТЕРАТУРЕ

Методологија проучавања литературе/књижевности има зачетке још у античкој Грчкој. Али ова се дисциплина конституише као посебна тек у новије време. Као датум њеног конституисања помиње се појава *Теорије књижевности* Рене Велека и Остина Ворена која је објављена

1949. године. Десетак година после те књиге јављају се текстови Светозара Петровића окупљени у књизи *Критика и дјело* (1963) који чине критику Велек-Воренове књиге. Те чињенице говоре да се ова дисциплина код нас развија веома рано. Светозара Петровића сам на овом предмету наследио у Новом Саду. Настављао сам оно што је он почео. За моју књигу *Методологија проучавања књижевности* (1985, 2000) каже се се да је прва књига ове врсте у свету. Доприноси изучавањима из области методологије представљени су у овој хрестоматији текстовима Светозара Петровића, Иве Тартаље и Миодрага Радовића.

МИОДРАГ РАДОВИЋ (Трстеник 1945), студирао је светску књижевност у Београду. Магистрирао је у Београду на поетици снова Достојевског. Докторирао је такође у Београду (1980) а тезу објавио под насловом *Лаза Костић и светска књижевност* (1983). Заједно са Драганом Недељковићем објавио је зборник радова *Уметност тумачења поезије*. Радовић је дуго година провео као лектор и професор у Француској и Немачкој. Објавио је више својих књига и више преведених књига са француског. На Филозофском факултету у Новом Саду предаје светску књижевност. За област теоријског изучавања књижевности посебно је значајна његова књига *Књижевна аксиологија* (1987). За ову хрестоматију узет је из ње један одељак.

