

Петар Милосављевић
ТЕОРИЈА КЊИЖЕВНОСТИ

Петар Милосављевић

ИЗАБРАНА ДЕЛА

Приредили

Слободан Костић
Вера Милосављевић

Треће коло

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

Петар Милосављевић

ТЕОРИЈА КЊИЖЕВНОСТИ

Мирослав – Београд
Књиготворница Логос – Грачаница
2009.

КРАТАК САДРЖАЈ

Први део

МЕТОДОЛОГИЈА ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

А. Могућности проучавања књижевности

Књижевно уметничко дело

Појам књижевности

Могућности проучавања књижевности

Теорија књижевности

Књижевна критика

Историја књижевности

Б. Кратак преглед проучавања књижевности

Други део

ТЕОРИЈА БЕЛЕТРИСТИКЕ

А. Књижевна семиологија

Књижевна семантика

Књижевна синтакса

Књижевна прагматика

Б. Теоријско проучавање белетристике

Морфологија белетристичког текста

Тематологија

Организација белетристичког текста

Организација речи: версологија, стилистика

Организација говора

Организација дочараног света

Организација наратива: наратологија

Контекстуализација белетристичког текста

Медијација белетристичког текста

Књижевна генологија

Догађај белетристичког дела

Поетика

Рецепција белетристичког текста

САДРЖАЈ

Предговор

УВОД

Пракса (17).– Логос (18).– Уметност (19).– Књижевност (20).– Основна подела књижевности (20).– Другостепена подела књижевности (21).– Трећестепена подела књижевности (21).– Основне књижевнотеоријске дисциплине (21).

Први део

МЕТОДОЛОГИЈА ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

А. Могућности проучавања књижевности

МЕТОДОЛОГИЈА ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ КАО ДИСЦИПЛИНА. Почети развоја методологије проучавања књижевности (25).– Конституисање методологије проучавања књижевности као дисциплине (26).– Велекове систематизације (27).

Књижевно уметничко дело

I Књижевно уметничко дело као документ о ствараоцу (33).– II Књижевно уметничко дело као семантички аутономна категорија (35).– III Књижевно уметничко дело као документ о рецепцији примаоца (39).– IV Књижевно уметничко дело као дијалектичко јединство трију димензија: димензије текста, димензије писца и димензије читаоца (40).– V Књижевно уметничко дело као текст међу уметничким текстовима (46).– Књижевно уметничко дело као конкретни тоталитет (42).

Појам књижевности

Књижевност и друге уметности (45).– Супстанцијалистичка решења проблема уметности (45).– Релационистичка решења проблема уметности (47).– Књижевност живи појам (48).

Могућности проучавања књижевности

Нивои проучавања књижевности (51).– Аспекти проучавања књижевности (53).– Синхрона и дијахрона перспектива у проучавању књижевности (54).– Методи проучавања књижевности (55).– Основни циљеви проучавања књижевности (56).

ОСНОВНИ ВИДОВИ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

Теорија књижевности

Теорија књижевности као појмовна систематизација суме знања књижевности (59).– Теорија књижевности као моделовање књижевне стварности (60).– Терорија књижевности у односу на могућности проучавања књижевности (61).– Теорија књижевности као скуп књижевнотеоријских дисциплина (62).

Књижевна критика

Интерпретација књижевног уметничког дела (64).– Вредновање књижевног уметничког дела (66).– Типологија књижевне критике (67).

Историја књижевности

Стадијална и цикличка концепција промена у књижевности (70).– Антички период (72).– Период средњег века (73).– Ренесанса (74).– Барок (74).– Класицизам (75).– Рококо, сентиментализам, предромантизам (76).– Романтизам (77).– Бидермајер (77).– Реализам, натурализам, импресионизам (78).– Парнас и симболизам (79).– Експресионизам (80).– Модерна, модернизам, постмодернизам (81).

Б. Кратак преглед проучавања књижевности

Доба антике

Поетика.– Платон и Аристотел (86).– Мимесис (87).– Песник (88).– Катарза и функција уметности (90).– Материја и форма (91).– Хорацијева "Поетика" и "Спис о узвишеном" (91).– *Реторика*.– Коракс и Тисија (93).– Аристотелова реторика (95).– Реторике из римског периода (95).– *Књижевна филологија*.

Средњи век (98)

Ренесанса (100)

Барок (103)

Класицизам (106)

Доба романтизма (108)

Поетика (108).– *Историја књижевности* (111).– Хердер и остваривање његових идеја (112).– *Успон књижевне критике* (114).

Доба позитивизма (116)

Историје књижевности (117).– Руска радикална критика (119).– Импресионистичка критика (119).

Доба плурализма

ИЗУЧАВАЊЕ КОНТЕКСТА.– Социологизам у марксистичкој интерпретацији (122). – Продубљивање психологизма: Фројд и Јунг (123).– Историзам и историја идеја: Дилтај (126).– *ИЗУЧАВАЊЕ ТЕКСТА*. С т и л у ц е н т р у и с т р а ж и в а њ а.– Историја уметности као историја стилова (128).– Заснивање стилистике. Бенедето Кроче (130).– Фослер и Шпицер: стилистичка критика (131).– Т е к с т у ц е н т р у и с т р а ж и в а њ а.– Руски формалисти (132).– Англоамеричка нова критика (133).– Немачка школа интерпретације текста (135).– Новија истраживања.– Структурализам (136).– Чикашки критичари (139).– "Анатомија критике" Нортропа Фраја (139).– Михаил Бахтин (141).– Деконструкција и Дерида (142).

Други део

ТЕОРИЈА БЕЛЕТРИСТИКЕ

А. Књижевна семиологија

Семиологија (177)

Књижевна семантика

Човек и знакови (150).– *Структура знака* (151).– Лингвистичка концепција знака (151).– Филозофска концепција знака (154). *Врсте знакова* (164).– Природни и арбитрарни знакови (164). Мотивисани и немотивисани знакови (164).– Репрезентативни и експресивни знакови (164).– Симболи и сигнали (165).– Комуникациони и некомуникациони знакови (165).– Вербални и невербални знакови (165).– *Пирсова подела знакова* (166).– Индексни знакови (166).– Симболички знакови (166).– Иконички знакови (168).

Књижевна синтакса

Денотација и конотација (170).– ТЕКСТ (171).– Елементи текста (172).– Организација белетристичког текста (173).– Појам парадигме и парадигматске осе текста (176).– Синтагматска оса текста (179).– Шта је то текст (180).– КОНТЕКСТ (180).– Контекст схваћен као однос текста према другим текстовима (181).– Контекст схваћен као однос текстовних и нетекстовних чињеница (185).

Књижевна прагматика

Функционисање знака (189).– Јакобсонова схема комуникације (195).– Теорија говорних чинова (196).– Бахтинова дијалoшка концепција (197).– Стварна и привидна комуникација (198).– Логос пошиљаоца, логос примаоца и логос комуникације (202).

Б. Теоријско изучавање белетристике

Морфологија белетристичког текста

ТЕМАТОЛОГИЈА

Грађа и садржај текста (207).– Тема и мотив (208).– Елементи грађе (209).– Архетипови, топоси, лајтмотиви (210).– Спољашњи и унутрашњи садржаји (211).– Типологија грађе према спољашњем садржају (213).– Типологија унутрашњих садржаја (216).

ОРГАНИЗАЦИЈА БЕЛЕТРИСТИЧКОГ ТЕКСТА

Организација речи

ВЕРСОЛОГИЈА.– Парадигма, ритам, стих (220).– Силабичка версификација (222).– Квантитативна версификација (223).– Тонска версификација (224).– Организација стиха према акценатским целинама (224).– Организовање стихова у строфе (225).– Слободни стих (226).

СТИЛИСТИКА. Реторичка концепција стила (228). Лингвостилистичка концепција стила (230).– Концепција стила као раслојавања језика (233).– Семиолошка концепција стила (234).

СТИЛСКЕ ФИГУРЕ.– *Фигуре на основама индексног знака* (237).– Фигуре дикције: асонанца, алитерација, парономазија, анадиплода, анафора, епифора, симплоха, каламбур (239). – Фигуре конструкције: инверзија, елипса, асидентон, полисидентон, реторско питање (242).– Фигуре мисли: антитеза, хипербола, литота, градиација, иронија, парадокс, оксимерон (244).– *Фигуре на основама иконичког и симболичког знака* (250). Фигуре на основама иконичког знака: метафора, поређење, алегорија, персонификација. Фигуре на основама симболичког знака: симбол, метонимија, синегдога (250).

Организација говора

Говорни жанрови. (256).– Управни и неуправни говор (257).– Тематско-говорни модуси (259).

Организовање дочараног света

Организовање мотива (261).– Хронотоп (262).

Организовање на наративном нивоу (наратологија)

Прича.– Приче и однос према стварности (265).– Организовање наративног текста (266).– Мотивација (267).– Структура приче (267).– *Јунаци*.– Типологија јунака (269).– Једноставни и сложени јунаци (269).– Избор типа јунака и могућности приповедања (269).– Фрајева типологија јунака (271).– *Јунак као приповедач*.– Аутор наративног текста (272).– Јунак–приповедач наративног текста (273).– Ја, Ти и Он – форма приповедања (273).– Тачке гледишта у приповедном тексту (274).

КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА БЕЛЕТРИСТИЧКОГ ТЕКСТА

Медијација белетристичког текста

Текст као медиј и медијатор (279).– Контекст као медиј и медијатор (281).– Темпорализација књижевности (283).– Специјализација књижевности (283).

Књижевна генологија

Питање: да ли жанрови уопште постоје (285).– На који начин постоје књижевни жанрови (286). – Књижевни родови и књижевне врсте (288).– Најпознатије класификације књижевности (282).– Како класификовати књижевност (291).– Усмена и писана књижевност (291).– Забавна и озбиљна књижевност (292). – Поезија и проза (293).– Основа подела белетристике на жанрове (294). *Лика* (295).– *Епика* (297).– *Драма* (300).

ДОГАЂАЈ БЕЛЕТРИСТИЧКОГ ДЕЛА

Поетика

Типови ентузијастичке поетике (307).– Типови поетике вештине (309).– Проблем генија (311).– Експлицитна и имплицитна поетика (312).–

Рецепција белетристичког текста

Прималац као медиј – функција уметности (314).– Прималац као медиј који је активни судеоник у животу текста (316).– Прималац као медиј са активним својствима (317).– Прималац као медијатор – Јаусова теорија рецепције (318).– Прималац и силе интермедијалности (320).

Д о д а т а к

ТЕОРИЈСКО ПРОУЧАВАЊЕ КЊИЖЕВНОСТИ У СРБА

Историјске и филолошке основе идеје словенства и српства (327).– *Историја књижевности*.– Корпус српске књижевности

(330).– Периодизација српске књижевности (332).– Историја српске и српскохрватске књижевности (333).– Систем српске књижевности (335).– Компаратистика (335).– *Теорија књижевне критике.*– *Теоријска мисао о белетристици.*– Поетика (340).– Књижевна генологија (341).– Истраживање дискурса (342).– Тематологија (342).– Версологија (343).– Теорија стила (344).– Наратологија (344).– Медијација белетристичког текста (345).– Репеција књижевности (345).– Књижевна семиологија (345).

Списак наведених текстова (348)

Регистар имена (368)

ПРЕДГОВОР

Први уџбеници на српском језику из теорије књижевности настали су у првој половини 19. века. И пре и после тога, Срби, који су у разним државама и образовним системима стицали класично образовање, добијали су у настави поетике и реторике књижевнотеоријска знања и овладавали вештином песничког и прозног изражавања. При томе су се служили уџбеницима на латинском, италијанском, немачком и руском, односно руско-словенском.

Први уџбеник на српском језику био је *Реторика* Аврама Мразовића из 1821. године. Али ни он није био оригиналан. Са знатном мером оригиналности почетком 40. година прошлог века једну *Реторику* написао је Јован Стерија Поповић, министар просвете у кнежевини Србији. Стеријина *Реторика*, међутим остала је у рукопису – објављена је тек 1974. године. Средином века је београдски гимназијски професор и књижевник Ђорђе Малетић објавио два уџбеника: *Теорија поезије* (1854) и *Риторика* (1855). Задржали су се у настави више деценија.

На самом крају 19. века јавио се уџбеник који већ самим насловом означава промену. То је *Теорија књижевности* Пере Ђорђевића из 1892. И у том уџбенику доминирају знања из поетике и реторике, али су изложена сагласно називу предмета који се тек устаљивао и у другим европским књижевностима. Уџбеник по замисли није био оригиналан. Аутор је у Предговору сам истакао да се послужио моделом који је преузео из страних књижевности, поготово немачке. Ипак, он је био лепо прилагоден потребама наставе у српским школама. Одржао се све до Првог светског рата, па и после.

Између два светска рата био је у употреби такође један вредан, прегледан и концизно урађен уџбеник, исто под насловом *Теорија књижевности*, који су саставиле две београдске професорице: Кристина Ђорђевић и Паулина Лебл-Албала (1923).

После Другог светског рата све се у друштву и образовању мењало, усаглашавало са руским узорима, па и настава из теорије књижевности. Зато је убрзо преведена са руског и *Теорија књижевности* Тимофејева. Али се, због политичког сукоба, тај уџбеник у настави није дуго одржао. Њега су убрзо почела замењивати три домаћа: Василија Точанца, Радмила Димитријевића и Драгише Живковића, сви под насловом *Теорија књижевности*.

Највише се од њих задржао уџбеник Драгише Живковића: од 1955. па до данас. Живковић је свој уџбеник стварао према моделу *Теорије књижевности* руског формалисте Бориса Томашевског (1925). Али је користио и друга искуства модерних теоретичара, поготово Немаца (Кајзер, Штајгер, Макс Верли). Педесетих и шездесетих година овај уџбеник је био савремен и у токовима доминантне теоријске мисли свога времена. Аутор је повремено, за поједина издања, свој уџбеник допуњавао и преправљао, модернизовао. Његов уџбеник је због својих вредности дуго био у употреби у готово свим срединама у претходној Југославији. По моделу тога уџбеника направљена су и два новија, модернија: *Теорија књижевности* Миливоја Солара, загребачког професора (1976) и *Теорија литературе* (1986) на словачком језику новосадског професора словакистике Михала Харпања. У српским школама и у срединама у којима су живели Срби били су, поред Живковићевог приручника, у употреби и Соларова *Теорија*, али и зборник теоријских текстова објављених под насловом *Увод у књижевност* (1961, прво издање) у редакцији загребачких професора Зденка Шкреба и Франа Петреа, и друго, измењено издање у редакцији Зденка Шкреба и Анте Стамаћа (1983). Сви ти приручници су карактеристични по томе што су се заснивали на темељима поезике и реторике, и што су пратили теоријску мисао нашег доба.

Професор Живковић је, као главни уредник, издао и веома обимни *Речник књижевних термина* (1985, 1993) у којем су сабрана новија сазнања из ове области. У обради појединих књижевнотеоријских појмова, садржаних у тој књизи, учествовало је више научних радника из тадашње Југославије.

Ако се упореди скуп знања из Живковићеве *Теорије* и скуп знања из *Речника књижевних термина*, који је настао тачно тридесет година касније, приметитиће се знатне разлике. Оне нису само у обиму грађе, већ и у савремености погледа, и у богатству нових теоријских знања које је *Речник* донео. У времену између појављивања тих двеју књига настале су нове дисциплине у теоријском изучавању књижевности, створен је скуп нових појмова који су тражили и ново, другачије представљање теоријске мисли о књижевности.

Ова *Теорија књижевности*, по суми знања које нуди и по појмовном репертоару, много је ближа *Речнику књижевних термина* него *Теорији књижевности* професора Живковића.

Она сажима истраживања која су представљена у мојим књигама *Методологија проучавања књижевности* (1985) и *Теорија белетристике* (1993) и додаје им нова поглавља. Прва од поменутих књига разматра питања проучавања књижевности превасходно у области књижевне критике, теорије књижевности и историје књижевности. Друга се бави белетристиком, тј. лириком, епиком, драмом. Тек обе заједно, по замисли аутора, представљају теорију књижевности као целовиту дисциплину. Традиционални приручници, по правилу, нису посвећивали ширу пажњу методологији проучавања књижевности. Том подручју посвећен је цео први део ове књиге.

Само се други део ове књиге, по предмету проучавања, поклапа са приручницима какви су Живковићева или Соларова *Теорија књижевности*. Али се од њих разликује по основном приступу. Живковићева књига, као и други слични приручници, заснована је на традицији поетике и реторике у изучавању књижевности. *Теорија белетристике*, као и други део ове књиге, засновани су на могућностима испитивања књижевности са становишта семиологије. Она зато има део посвећен књижевној

семиологији које обично приручници ове врсте немају. Али има и део који је подударан са оним чиме се уџбеници ове врсте баве. У њему је, међутим, иста материја третирана на други начин, односно са становишта семиологије.

Ова *Теорија књижевности* замишљена је да послужи преваходно као приручник наставницима и студентима књижевности, али и ученицима средњих школа. Због тога је и лишена научне апаратуре која је дата у поменутим књигама истог аутора.

УВОД

Пракса.— Човек делује на природу, али и природа делује на човека. То међусобно деловање може се означити изразом интеракција. Интеракција (међуделовање) не збива се само између човека и природе, већ и између људи; такође и између човека и његових институција, односно између човека и свега што је он створио. Зато је боље рећи да се интеракција дешава између субјекта и објекта. Оно што из те интеракције настаје јесте пракса. Израз пракса (грчки праксис) је један од најширих појмова, јер може да обухвати готово све што постоји у људском свету. У људску праксу убрајамо на пример: кување, плетење, лов, индустрију, привреду уопште, али и образовање, културу, вођење ратова, истраживање свемира, буквално све што се дешава на линији између субјекта и објекта.

Постоји, међутим, један још шири појам од појма праксе. То је тоталитет. Реч тоталитет (целина) означава све што постоји. А све што постоји одвећ је разнолико да би се могло на једноставан начин представити. Па ипак, све што постоји може се представити помоћу три појма које смо већ употребили. То су појмови *субјект*, *објект* и *праксис*. Тако представљени појмови дати су без међусобне повезаности. Ако хоћемо да их повежемо, учинићемо то тако што ћемо их исписати овако: *субјект-праксис-објект*. Ова три међусобно повезана појма чине најшири могући тоталитет. Ван њега ништа не постоји.

Човек, међутим, у истраживању, у свакодневном животу, нема стално везе са најширим тоталитетом. Он је предмет бављења филозофа. Обично, човек има посла са мањим тоталитетима. У проучавању књижевности, на пример, имамо посла са тоталитетима као што су: књижевно дело, национална књижевност, неки стилски период (нпр. симболизам), али и са таквима

као што су стилске фигуре (на пр. синегдоха), или са метричким елементима стиха као што је, нпр. јамб, трохеј итд.

Логос.— Тоталитет о којем говоримо обухвата одвећ много елемената, подразумева одвећ много односа. Та свеколика целина сигурно се не би могла да одржи без неког реда, или поретка, или да употребимо грчку реч са много ширим опсегом значења, реч логос. Реч логос значи истовремено и ред и поредак, али и закон, норму, реч, па и Бог. Логос је нешто што постоји у томе тоталитету, и у свим основним чиниоцима који га чине, дакле у субјекту, објекту и праксису. Али се не би могло тврдити ни да у том тоталитету влада апсолутни ред, као што не бисмо могли да тврдимо ни да влада апсолутни неред. Кад би владао апсолутни ред, онда више не би било промена; кад би владао апсолутни неред, сигурно би се тај тоталитет распао. Прихватљивији је отуда став да је логос нешто што се успоставља и нарушава, што се открива али и прикрива.

Да бисмо спознали најшири тоталитет морамо, зато, тежити да откријемо његов логос. Али то исто морамо да учинимо и ако хоћемо да откријемо оне мање тоталитете: на пример субјект као тоталитет, објект као тоталитет, а такође и праксу као тоталитет. Исти поступак морамо да применимо и ако откривамо логос у најмањим тоталитетима какви могу да буду у нашој области: књижевно дело, национална књижевност, такође и стилске фигуре или метрички елементи.

Откривање логоса у свим тим предметима испитивања на изглед је много сложен посао. Али ипак то је нешто што човек стално чини без обзира на степен образовања и упућеност у филозофске проблеме. Он то чини на један начин који је освештатни вид људске праксе, а то је: на основу простог учовања сличности и различитости међу појединим појавама. Учовавајући сличности или различитости, човек већ међу појавама уноси неки ред, чини извесну класификацију међу њима, односно међусобно их раздваја и спаја. Самим тиме он открива логос који постоји у свету.

Уметност.— У том бескрајно сложеном праксису човек је издвојио више различитих области: на пример: привреду, културу, образовање, религију. Издвојио је, такође, и уметност.

На питање шта је то уметност, могли бисмо да кажемо да је то један посебан вид практичне људске делатности. То значи да он има нешто различито од других људских делатности, али и нешто слично што разне облике праксе међусобно повезује у једну целину. Чак и ако не зна дефиницију уметности, нити оно што их повезује, нити оно што их раздваја, човек се ипак у основи сналази у тој практичној делатности.

Један од најзначајнијих естетичара и књижевних теоретичара свих времена, Аристотел, дао је једно од најнезаобилазнијих решења о томе чиме се уметност одваја од других видова праксе, и направио је јасну систематизацију појединих уметности. Уметност се, по њему, од других видова људске делатности издваја тиме што има нешто што је одређује. А то је *подражавање*. Све уметности подражавају, тврдио је он. А разлике унутар уметности као целине видео је у томе што оне подражавају различитим средствима. Једне подражавају тоном (музика), једне мимиком (мим), једне речју (поезија).

Израз подражавање на грчком гласи *мимесис*. Зато се и та концепција, која у основи свеколике уметности види мимесис, назива миметичком концепцијом. Та концепција је важила близу две хиљаде година. У новије време се сматра да та концепција није и општеважећа, јер све уметности не подражавају, али ни сва дела се не заснивају на подражавању. Па иако не прихватимо ту Аристотелову концепцију као целину, прихватимо је бар као део традиције која је од сада битно одређивала појам уметности. Данас не постоји ниједна концепција уметности која би била толико општеприхватљива као што је била Аристотелова, али ипак знамо да постоји нешто што се зове уметност и да то нешто подразумева постојање неког језгра сличности које повезује различита дела. Уметност као целина дели се на више посебних уметности. У њих обично убрајамо: књижевност, музику, сликарство, вајарство, архитектуру, позориште, филм. Кад трагамо за оним битним што одређује уметност као целину тра-

гамо у ствари за њеним логосом. Али исто тако трагамо за логосом и кад хоћемо да докучимо и оно што је битно за сваку од побројаних уметности.

Књижевност.— Књижевност је једна од главних уметности. Она мора да поседује нешто опште што је заједничко свим уметностима, али и нешто посебно што је својствено само њој. Она дакле има своје место у односу на онај најшири тоталитет (субјект-праксис-објект) и у односу на онај ужи (праксис), али и у односу на онај још ужи (уметност). То, другим речима, значи да се уметност не може у пуној мери схватити изоловано, већ и у односу на оне шире тоталитете чији је део, али и у односу на оне уже тоталитете који су садржани у њој, односно на које се она може делити.

Кад кажемо књижевност, ми мислимо обично на књижевност у ужем смислу, тј. на "лепу" књижевност, а то значи на поезију, прозу, драму. Израз књижевност, међутим, употребљава се и мимо тога значења. Употребљавају се изрази: филозофска књижевност, социолошка, економска итд. Чак и у најегзактнијим наукама употребљава се исти израз. У научним делима, на пример из физике и математике, и другим, наводи се литература која се бави физичким, економским, социолошким појавама, али и филозофским и математичким проблемима.

Слична литература међутим постоји и кад је у питању лепа књижевност. Као што се у једној литератури приказују социолошке, физичке појаве и проблеми, тако постоји једна обимна литература која има књижевност као предмет испитивања. Та литература има много заједничког са литературом из ванкњижевних области, разуме се и много различитог.

Зато, кад кажемо књижевност, ми у ствари не мислимо само на белетристику, тј. на лепу књижевност, већ мислимо и на литературу која за предмет бављења има лепу књижевност.

Основна подела књижевности.— Књижевност схваћена као целина може се делити на мноштво различитих начина. Али основна подела је на а) лепу књижевност и б) књижевност која за предмет бављења има управо ту лепу књижевност. Прва од

њих се може назвати белетристиком. Она је својом природом везана за друге уметности. Друга од њих се може назвати проучавањем књижевности или литературологијом. Ова врста литературе често се назива науком о књижевности. Она сигурно има доста сродности са научном литературом из других области. Њен је задатак да открије логос у области књижевности.

Другостепене поделе књижевности.— Белетристика, схваћена као целина, састоји се ипак из различитих делова. Сви теоретичари нису сагласни о томе који су ти делови. Ипак, најраширенија је и најдуже се задржала подела по којој се (лепа) књижевност дели на три основна жанра: на лирику, епику и драму.

Не постоји пуна сагласност ни о томе како треба поделити проучавање књижевности. Ипак, и у тој области су се издвојила три основна жанра. То су: теорија књижевности, књижевна критика и историја књижевности.

Трећестепена подела књижевности.— Прво је постојала природа, па наука о природи, тј. физика. Прво је постојало друштво, па је настала наука о друштву (социологија). Прво је настала лепа књижевност (белетристика), па су се јавили видови проучавања белетристике. Дуго је литературе о белетристици било релативно мало. У новије време, међутим, и та литература се намножила, разгранала, раширила. Радова из области теорије књижевности, историје књижевности и књижевне критике има скоро колико и радова из области уметничке књижевности. Зато је и она постала предмет проучавања. Тим проучавањем бави се једна посебна дисциплина: методологија проучавања књижевности. Њен је задатак, укратко, да открије логос у овој области књижевности који смо назвали проучавање књижевности.

Основне књижевнотеоријске дисциплине.— Књижевно-теоријских дисциплина има разних и различитих. Али две су основне. Једна од њих се бави теоријским проучавањем белетристике, конкретније: лириком, епиком и драмом. Та дисциплина се раније обично називала теорија књижевности. Тај назив је, међутим, постао неадекватан, зато што се та теорија не бави

књижевношћу као целином, већ само белетристиком. Зато сам и одлучио да употребим адекватнији назив: теорија белетристике.

Друга дисциплина се теоријски бави проучавањем оног дела књижевности који за предмет проучавања има белетристику. Конкретније: она се бави: теоријом књижевности, књижевном критиком и историјом књижевности. Назива се методологија проучавања књижевности. Прави њен предмет бављења јесу теорије: теорије белетристике, теорије историје књижевности, теорије критике. У систему научних дисциплина та дисциплина је зато не само теоријска већ и метатеоријска дисциплина (тј. има за предмет испитивања саме теорије).

Ова *Теорија књижевности* представља и методологију проучавања књижевности и теорију белетристике као два вида (и два дела) једне исте дисциплине.

ПРВИ ДЕО

МЕТОДОЛОГИЈА
ПРОУЧАВАЊА
КЊИЖЕВНОСТИ

МОГУЋНОСТИ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

МЕТОДОЛОГИЈА ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ КАО ДИСЦИПЛИНА

Почеци развоја методологије проучавања књижевности. – У првом великом књижевнотеоријском делу, у Аристотеловој *Поетици*, нигде се не помиње име великог Аристотеловог претходника и учитеља Платона. Али су зналци већ давно открили да је Аристотелова *Поетика* "имплицитна полемика са Платоновим ставовима", тј. са његовим естетичким и књижевнотеоријским ставовима. Од овога Аристотеловог дела почињу и друге књижевнотеоријске дисциплине. У њему се налазе и почеци расправљања о проблемима који спадају у подручје методологије проучавања књижевности.

Сличних полемика, прикривених или отворених, било је и кроз сва раздобља од античког времена до данас. Има их у средњем веку, ренесанси, бароку, класицизму, романтизму. Али их је нарочито било много у новије време, у 20. веку. У претходним вековима било је обично да се у полемичком односу нађу по једна или две оријентације. У 20. веку, међутим, јавило их се читаво мноштво. Већина тих праваца у проучавању књижевности била је у полемичком односу према доминантној оријентацији књижевнотеоријске мисли у 19. веку, према позитивизму. Али и ти правци били су у полемичком односу и један према другом. За претходна раздобља било је карактеристично да су неки од тих праваца били доминантни. За двадесети век је карактеристично да постоји плурализам оријентација или пра-

ваца, ставова и идеја који су изборили право на особеност и постојање.

Људи су раније живели с уверењем да постоји књижевна оријентација (или истина) која је једина добра и права. Човек двадесетог века помирио се с мишљењем да више постојећих оријентација има вредности и да оне треба да се упознају и доведу у међусобну везу. Таква ситуација створила је предуслове да се заснује једна нова дисциплина: методологија проучавања књижевности.

Конституисање методологије проучавања књижевности као дисциплине.— Нашао се и човек који је те потребе времена у пуном смислу могао да оствари. Био је то Рене Велек.

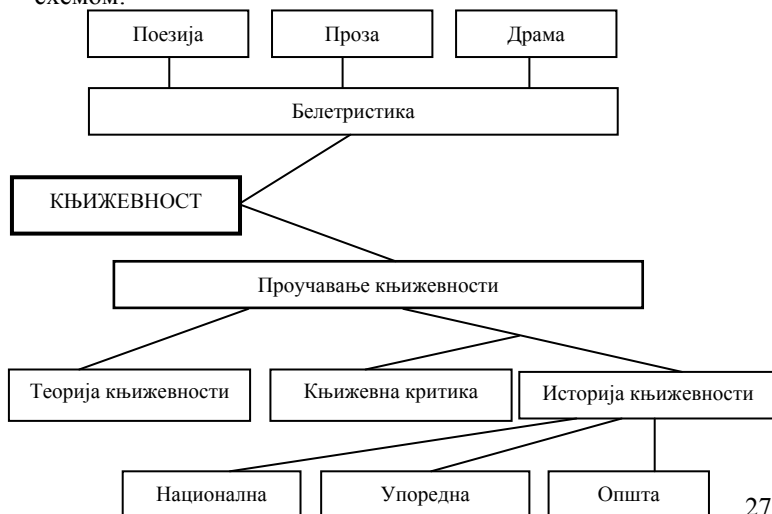
Рене Велек рођен је 1903. у Бечу. Између два светска рата деловао је у Прагу као најмлађи члан чувеног Прашког серкла (круга) филолога. Пред рат је, као Јеврејин, морао да избегне у САД. Тамо се укључио у живот америчких интелектуалних кругова, посебно је дошао у додир са тада најзначајнијом оријентацијом у проучавању књижевности: новом критиком.

Одлазећи из Европе, Велек је са собом понео доста знања о томе како се књижевност проучава и на европском западу, али и на европском истоку, тј. у словенским земљама, посебно у двема које су тада беле најинтересантније: у Русији и Чехословачкој. Кад се упознао са теоријским схватањима у Америци, био је, бесумње најобавештенији човек о томе како се све књижевност проучава на Западу, тј. у Европи и у Америци. Та сума знања показала се као одвећ важна за дело *Теорија књижевности* које је објавио 1949. заједно са америчким новокритичарем Остином Вореном. У тој књизи конституисана је нова дисциплина: методологија проучавања књижевности. Мада су Велек и Ворен заједно потписали књигу, ипак су, у предговору, означили која је поглавља писао који аутор. Готово све текстове који се тичу нове дисциплине писао је Велек. Зато се он и може сматрати аутором који је најзаслужнији за конституисање методологије проучавања књижевности као дисциплине.

Теорија књижевности Велека и Ворена само је по наслову идентична делима која су носила или носе исти наслов. За раз-

лику од других сличних књига, та *Теорија* се не ограничава само на бављење лепом књижевношћу, односно на бављење поезијом, епском и драмском књижевношћу. Она се у подједнакој мери бави и самим проучавањем књижевности, тј, књижевном критиком, теоријом и историјом књижевности. Поред организоване суме знања о лепој књижевности (белетристици), она доноси и организовану суму знања о самом проучавању књижевности. И у томе је њена велика новина. Велеков учинак би се могао поредити с Аристотеловим. Као што је Аристотел у *Поетици* донео суму теоријских знања о поезији (тачније о белетристици), тако је Велек у *Теорији књижевности* донео теоријску суму знања о самом проучавању белетристике. Тај подухват касније је он употпунио у такође значајној књизи која се зове *Критички појмови*.

Велекове систематизације.— У *Теорији књижевности* Велек је направио изванредан ред тако што је прво раздвојио књижевност у ужем смислу (тј. белетристику), од проучавања књижевности. И као што је жанрове видео у белетристици, он их је тако видео и у другом делу књижевности, у области њеног проучавања. Његова систематизација може се приказати графичком схемом:



Из те схеме је видљиво како је књижевност сложенији појам него што се дотле мислило. Наспрам белетристике и њених основних жанрова (лирике, епике, драме) показало се да постоји још један исто тако важан вид књижевности који такође има три жанра: књижевну критику, теорију књижевности и историју књижевности. Велек је установио и критерије по којима је те жанрове разликовао. Теорија се, по њему, бави општим начелима књижевности, а критика и историја књижевности конкретним делима. Критика и историја, сматра он, прилазе делима различито: критика им приступа у синхроној перспективи (тј. не инсистира на томе кад су и како настала), а историја им прилази у дијахроној перспективи (обраћа пажњу баш на услове и време њиховог настанка). Даље, Велек је, у посебном поглављу, разрадио и појаве којима се бави само историја, па је испало да у тој области испитивања има три реда појава: опште (које су својствене свим или већем броју књижевности), оне које су својствене двома или мањем броју књижевности, и оне које су својствене само једној националној књижевности.

Другу систематизацију извршио је Велек унутар самог проучавања књижевности, разликујући два основна приступа: спољашњи и унутрашњи. Проучавања књижевности могу да буду, укратко, унутрашња, кад се крећу унутар текста, а спољашња кад се крећу ван текста. Тим приступима посвећена су и посебна, највећа поглавља у овој *Теорији књижевности*, која се зову: *Спољашњи приступ проучавању књижевности* и *Унутрашње проучавање књижевности*. И једно и друго поглавље могу се представити графичким схемама.

Спољашње проучавање књижевности, по Велеку, може да буде: биографско, социолошко, психолошко, идејно, такође и везано за однос са другим уметностима. Тим посебним могућностима Велек у књизи посвећује посебна поглавља која се зову: *Књижевност и биографија*, *Књижевност и психологија*, *Књижевност и друштво*, *Књижевност и идеје*; *Књижевност и друге уметности*. Графички представљен, спољашњи приступ проучавању књижевности изгледао би овако:



Из тог графичког приказа видљиво је да не постоји један спољашњи приступ, већ скуп спољашњих приступа, који се међу собом разликују, али којима је заједничко то што се баве нечим што је у вези са књижевношћу.

Поглавље које се зове *Унутарње проучавање књижевности* у овој књизи писао је Остин Ворен. Оно је најближе традиционалним уџбеницима теорије књижевности. Али је и у њему примењено нешто што је карактеристично за *Теорију књижевности* у целини: и у њему је извршена је систематизација суме знања о тексту. Учињено је то тако што су приказане разне европске и америчке школе последњих деценија које су се бавиле унутарњим проучавањем књижевности. Те школе су: стилистичка критика, руски формалисти, англоамеричка нова критика, немачки теоретичари који су се развили у окриљу феноменологије, структуралисти, чикашки критичари. Графички приказ унутарњег проучавања књижевности сличан је графичком приказу спољашњег проучавања.



Оба та приступа, спољашњи и унутрашњи, приказани су на примерима који потичу од краја прошлог века и досежу до времена појављивања њихове књиге; захватају раздобље које није много дуже од пола века. Отуда се за приказ спољашњих и унутрашњих приступа у *Теорији књижевности* може казати да је дат у синхроној перспективи, јер се тиче једног реактивно краћег временског периода, тј. приказа савремених тенденција у проучавању књижевности.

Велек се, после ове *Теорије*, бавио посебно историјом проучавања књижевности у Европи од француске револуције (1789) и направио је серију од шест дебелих књига: све оне заједно дају систематску суму знања о проучавању књижевности из дијахроне перспективе. Има, међутим, један Велеков текст, који је за успостављање дијахроне перспективе посебно карактеристичан. Он се налази у књизи *Критички појмови* а зове се *Позитивизам и антипозитивистичка побуна у европском проучавању књижевности у 20 веку*. Из тога текста се лепо види нешто што је за дијахрону перспективу битно: у 19. веку постојао је позитивизам као доминантна оријентација. У двадесетом веку је настало више праваца који су се критички односили према позитивизму. Да би се они разумели у пуном смислу, потребно је имати у виду оно што је било пре и оно што је следило после. Другим речима, у осветљавању тих појава уведен је један нови приступ, дијахрони. Осветљењем односа позитивизма и антипозитивистичких праваца нису сва питања дијахроне систематизације решена, али је било у принципу решено питање дијахроне систематизације знања о проучавању књижевности.

Велекове (и Воренове) систематизације показале су се као трајне. На темељу тих систематизованих сазнања и развила су се касније методолошка истраживања свуда, па и код нас.

Самим конституисањем методологије проучавања књижевности као дисциплине створени су основи да се са више реда у тој области систематски постављају питања и траже одговори. Међу тим питањима три су основна: а) шта је прави предмет проучавања књижевности? б) какве су могућности проучавања

књижевности? и в) како се све књижевност до сада све проучавала?

Предмет проучавања

Нису сви теоретичари сагласни о томе шта је прави предмет проучавања књижевности. Рене Велек и Остин Ворен, у *Теорији књижевности* износе став да је прави предмет проучавања књижевности сама књижевност, прецизније: књижевност у ужем смислу (белетристика).

Другачијег је мишљења наш теоретичар Светозар Петровић. Светозар Петровић се веома рано почео бавити проблемима методологије проучавања књижевности и у књизи *Критика и дело* (Загреб 1963) са доста система изложио је критици Велек-Воренову *Теорију*. Захваљујући радовима проф. Петровића, пре свега из те књиге, методологија проучавања књижевности у тадашњој Југославији развила се раније него у другим земљама. У својој књизи је Светозар Петровић је изнео став да прави предмет проучавања књижевности не може да буде књижевност већ књижевно уметничко дело.

Прихватљивије од оба ова становишта било би треће према којем је прави предмет проучавања књижевности и књижевно уметничко дело и књижевност. Јер су и дело и књижевност међусобно на дијалектички начин повезани и немају пуно значење једно без другог. Нема књижевности као уметности (тј. белетристике) без књижевних уметничких дела, нити књижевних уметничких (тј. белетристичких) дела мимо књижевности као уметности.

КЊИЖЕВНО УМЕТНИЧКО ДЕЛО

Досад је на питање: Шта је књижевно уметничко дело? дато много различитих одговора. Сви ти одговори за нас нису подједнако интересантни. Интересантни су, практично, само они који могу да репрезентују одређена схватања. Такве одговоре можемо разврстати у пет основних група. У:

1. оне који у књижевном уметничком делу виде документ о писцу-ствараоцу, његовом добу, средини из које је потекао итд.;

2. оне који у књижевном уметничком делу виде превасходно текст као семантички аутономну категорију;

3. оне који у књижевном уметничком делу виде документ о рецепционим могућностима и потребама читалаца којима је текст био намењен;

4. схватања књижевног уметничког дела као дијалектичког јединства трију димензија: димензије текста, димензије писца и димензије читаоца;

5. схватање књижевног дела као производа и чиниоца књижевне традиције.

И поред различитих полазних основа, сви ови одговори имају нешто заједничко: сви рачунају са текстом и кад на њега не стављају тежиште. Одговори се могу систематизовати по односу према тексту.

Прва три одговора заснивају се, очигледно, на посебним елементима комуникационог дијаграма: пошиљалац – порука – прималац. Први од њих инсистира на писцу, други на тексту, трећи на читаоцу. Четврти покушава да сва три претходна обједини, да их види у јединству. Последњи, одговор на питање: шта је књижевно уметничко дело, налази на релацији књижевно уметничко дело – књижевност, или, другим речима, налази га у односу које једно књижевно дело успоставља са другим књижевним уметничким делима, тј. са књижевном традицијом.

Овде ће укратко бити приказана сва ова различита схватања књижевног уметничког дела.

I. Књижевно уметничко дело као документ о ствараоцу.— Књижевно уметничко дело као документ (или споменик) о аутору, његовом времену, друштвеној средини из које је потекао итд. видели су пре свега позитивисти. Иполит Тен, један од најистакнутијих позитивиста 19. века, у свом чувеном *Уводу у Историју енглеске књижевности* (1867), репрезентативном тексту за целу позитивистичку школу, писао је:

Кад прелиставате велике круте стране каквог инфолија, пожутеле листове каквог рукописа, укратко, неки спев, зборник закона, символ вере, шта најпре примећујете? Свакако то да он никако није створен од себе. Он је само камен сличан окамењеној љуштури, само отисак сличан једном од оних отисака што их је утиснула у камен нека животиња која је живела или угинула. Под љуштуром се налазила животиња, а под документом човек. Због чега проучавате љуштуру ако не да бисте створили слику животиње? Исто тако документ проучавате да бисте познали човека; љуштура и документ су мртви остаци и вреде само као обележја целовитог и живог бића. До тога бића треба доспети; треба се потрудити да се оно реконструише.

У том смеру Тен је "испод" сонета које је читао, настојао да открије људе који су се звали Иго, Ламартин, Алфред де Мисе или Хајне, да их представи онакве "као што је човек кога смо малопре оставили на улици". Или да открије како "под једном трагедијом из седамнаестог века постоји песник, песник као Расин, на пример, отмен, одмерен, дворски човек, благоречив, са величанственом периком и ципелама са пантљикама, монархиста и хришћанин по срцу..." И тако даље. Дакле, уместо да открива значење Расинових трагедија, Тен се бавио грађанском личношћу Расиновом, не запостављајући ни његову перику, ни његове ципеле, ни његов друштвени статус, ни његове навике. Чинећи то, он доследно остварује свој основни став да је књижевно уметничко дело документ о човеку који га је створио, о јединки која је "испод" текста.

Инсистирање на књижевном уметничком делу као документу о писцу са још већом доследношћу победило је у немачкој варијанти позитивизма. Родоначелник немачког позитивизма Вилхелм Шерер изразима *Erebt*, *Erlern* и *Erlebt* означио је основне задатке које је истраживач књижевности требало да има у виду: оно што је један писац *наследио* од других, оно што је од других *научио* и оно што је сам *доживео*. На тако успостављеним основама проучавања књижевности прави интерес истраживача био је, у ствари, писац а не текст. Шерерови наследници су се, до неконтролисаних размера, бавили пишчевом грађанском личношћу. И ако је ишта од позитивизма морало да нестане, онда је то била оријентација на помно испитивање пишчеве грађанске личности. Такво се испитивање практично удаљавало од књижевности. Иполит Тен се, у складу са својом концепцијом, у схватању предмета истраживања није задржавао само на индивидуи ствараоца. Инсистирао је на детерминантама које ствараочеву личност предословљавају: *на раси, средини и моменту*. У већ наведеном тексту, страницу две казније, он каже:

Кад својим очима посматрате каквог видљивог човека шта у њему тражите? Невидљивог човека: Те речи које доспевају у ваше уши, ти покрети, то држање, то одело, те радње и та опипљива дела сваке врсте за вас су само изрази; њима се нешто изражава, – душа. Под спољашњим човеком скрива се унутрашњи човек, и први само окрива другог.

Оно што модерна мисао о књижевности данас, очигледно, више не може да прихвати од Тенових схватања јесте сама идеја о књижевном уметничком делу као документу. Свођење књижевног уметничког дела на документ је преуско и неадекватно његовом значењу и његовој сврси. Али се из позитивистичке теорије мора прихватити идеја да књижевно уметничко дело, поред других вредности, има и документарну вредност. Оно није само документ; оно јесте и документ. По тој документарној вредности оно остаје везано за аутора који га је створио, и за скуп услова који су довели до конституисања оног невидљивог у аутору што је материјализовано пре свега у стилским особинама

текста. Одбацујући позитивизам као застарелу методолошку концепцију, не морамо (не би требало) да одбацимо и његова драгоцена искуства бављења споменичком, документарном природом уметничких дела.

II. Књижевно уметничко дело као семантички аутономна категорија. – У отпору према позитивистичком схватању књижевног уметничког дела засновала се у 20. веку концепција која је у књижевном уметничком делу видела значењски аутономну категорију, аутономну пре свега у односу на аутора који га је створио и на услове који су таквог аутора предодредили. Најзначајније оријентације у проучавању књижевности 20. века (руски формалисти, англоамеричка нова критика, немачка интерпретација текста, чикашки критичари, структуралисти) заступали су, у основи, или у неким својим развојним фазама, концепцију о књижевном уметничком делу као *семантички аутономној вредности*.

Најкраће ова концепција може да се представи помоћу неколико основних идеја или теза које инсистирају на: 1. способности књижевног уметничког текста за естетско деловање, 2. на слојевитости књижевног уметничког текста, 3. на вредностима и функцијама у тексту, 4. на структури текста.

1. Руски формалисти су књижевни уметнички текст схватили као језички споменик који има извесне способности које други језички споменици немају. То схватање је најјасније испољено у једном од најранијих текстова формалиста, у есеју Виктора Шкловског *Уметност као поступак* (1917). Ово је најзначајнији пасус тога есеја:

Да би се вратило осећање живота, да би се осетиле ствари и камен постао камен, постоји оно што се зове уметност. Циљ уметности је да се осећање ствари да преко виђења а не препознавања; уметнички поступак је поступак онеобичавања (острашение) ствари, поступак отежане форме, који потенцира тешкоће и време трајања перцепције, јер је тај процес у уметности сам себи циљ и мора бити продужен; уметност је начин да се

доживи процес стварања ствари, док оно што је у уметности створено од секундарног је значаја.

Шкловски се не пита, као што то бар имплицитно чине позитивисти, шта уметнички текст одражава, односно шта документује. Он имплицитно одговора на питање: шта један текст треба да поседује да би могао да буде уметничко дело. Да би био уметнички, одговара Шкловски, текст треба да поседује једну посебну способност: способност (естетског) деловања. Та способност се остварује одређеним поступком. По њему то је поступак "остранения" (*страное* је на руском чудно), поступак отежане форме, тј. поступак отежавања перцепције. Тамо где је такав поступак спроведен можемо да очекујемо и уметничко дело, свеједно који и какав аутор, кад и како га је створио.

Из саме природе мишљења Шкловског може се закључити и оно што он, експлицитно, није закључио: текст, односно књижевно уметничко дело, аутономан је у односу на писца али и на примаоца.

2. У оквиру феноменолошке оријентације у изучавању књижевности, која је настала на тлу немачког језика, усмерена је пажња на структуру језичког уметничког дела, односно на *слојеве* и *планове* који се у њему могу издвојити.

Естетичар Николај Хартман у својој *Естетици* (1953) видео је у уметничком делу два плана: *предњи* и *задњи*, односно материјални и духовни. Та два плана је Хајдегер, својом специфичном терминологијом, назвао Земља и Свет. Иван Фохт, сарајевски естетичар исте оријентације, у *Уводу у естетику* (1975), тим плановима придодao је још један: метафизички.

Осим те поделе уметничких дела на планове, која се односи на уметничка дела, па и на књижевна, у оквиру феноменолошке оријентације у проучавању књижевности настала је доста раније и идеја о слојевитости књижевног уметничког дела која је најизразитије испољена у књизи пољског теоретичара Романа Ингардена *Књижевно уметничко дело* (1931). По Ингардену у сваком књижевном уметничком делу могу се издвојити ова че-

тири слоја: а) слој звучања, б) слој значења, в) слој приказаних предметности и г) слој схематизованих аспеката.

Идеју феноменолога о подели књижевног уметничког дела на планове и на слојеве могли бисмо најкраће овако да представимо:

I ПРЕДЊИ ПЛАН

1. Слој звучања

II ЗАДЊИ ПЛАН

2. Слој значења

3. Слој приказаних предметности

4. Слој схематизованих аспеката

III МЕТАФИЗИЧКИ ПЛАН

Пажња обрађена на слојевитост књижевног текста у досадашњем проучавању књижевности показала се као плодна и продуктивна јер је омогућила конкретније бављење књижевним текстовима. Та оријентација је истовремено значила и победу концепције о семантичкој аутономији текста.

3. У Немачкој је почетком 20. века, у школи Макса Десора и Емила Утица, обрађена пажња на још једну страну уметности, односно уметничког дела: на њихову поливалентност (поли = много; валенца = вредност). Различите вредности које уметничко дело може имати су многобројне. Иван Фохт је у приказу Десоарове концепције навео укупно 21 аспект са којих се те вредности могу видети. Ти аспекти су ови:

1. онтолошки, 2. естетски, 3. социјални, 4. морални и хумани, 5. историјски, 6. културни, 7. технички, 8. физички, 9. економски, 10. правни, 11. политичко-државнички, 12. васпитни, 13. религиозни, 14. аспект корисности, 15. вредносни, 16. критички, 17. спознајни, 18. душевни аспект, 19. генетички аспект, 20. биолошки аспект и 21. медицински аспект.

Уметност је, сматра Фохт, један комплекс вредности од којих је само једна уметничка. До те уметничке, естетске вред-

ности, могуће је доћи кад се све остале одбаце. Слично њему мислили су и други феноменолози.

Теоретичари других оријентација нису сагласни са таквим ставом. Један од најзначајнијих чешких теоретичара, Јан Мукаржовски, који се сматра и првим структуралистом, има другачије мишљење:

Умјетничко дјело јавља се на крају крајева као стварни збир мимоестетских вриједности, и ништа друго до ли управо тај збир. Упитамо ли се у овом тренутку гдје је остала естетска вриједност, показат ће се да се расплинула у појединим мимоестетским вриједностима и није ништа друго већ скупни назив за динамички тоталитет њихових узајамних односа.

И идеја о поливалентности уметничког дела одвратила је пажњу од чинилаца ван текста, тако да је и сама допринела да се текст третира као семантички аутономан, пре свега од писца који га је створио. Заоштравањем питања о аутономности уметничког текста, међутим, они су подстакли да се јаве и другачија мишљења о истом проблему.

4. Сви теоретичари структуралистичке оријентације не прихватају концепцију о књижевном уметничком делу као семантички аутономној категорији. Француски структуралиста и марксиста Лисјен Голдман, на пример, сматра да је књижевно уметничко дело везано за друштвену стварност доба у којем је настало. Оно, као структура, не одражава непосредно друштвену базу већ кореспондира са визијом друштвене групе којој аутор припада. Руски структуралист Јуриј Лотман, с друге стране, сматра да књижевно дело, поред текстовне структуре има и вантекстовну структуру по којој и у којој добија значење. Те две концепције најбоље могу да репрезентују, у оквиру структурализма, једну интенцију која у књижевном уметничком делу види структуру уклопљену у односе мањих и већих, и различитих структура. Сличних погледа има више. За њих је, по правилу, карактеристично да структуру једног текста виде повезану са структурама ван текста. Али за њих је карактери-

стично и да структуру текста виде као аутономну од писца или његовог непосредног примаоца.

III. Књижевно уметничко дело као документ о рецепцији примаоца. – Трећи, рецепционистички, одговор на питање шта је књижевно уметничко дело, најбоље се може схватити из историјског контекста у којем је настао.

Готово све најважније школе у проучавању књижевности у 20. веку (формалисти, нова критика, интерпретација текста итд.) негирале су оно на чему је позитивизам највише инсistirao, негирале су биографизам. Стављајући, с друге стране, акценат на изучавање самог текста, те школе су искључивале и историзам као битну карактеристику позитивистичког начина мишљења. На основама такве оријентације у проучавању књижевности на удару се нашла и историја књижевности као дисциплина. И, тамо где је та оријентација темељно победила, као у Немачкој, историја књижевности је, као наставна дисциплина, изостављена на многим универзитетима.

Управо због крајности до којих је метод интерпретације текста доведен, и до којих је преовладао у изучавању књижевности, и разумљив је значај који је добило предавање професора Ханса Роберта Јауса на Универзитету у Констанци 1967. године под насловом: *Историја књижевности као изазов науци о књижевности*. Као што је интерпретација текста настала као изазов крајностима позитивистичког биографизма и историзма, тако је и Јаусово предавање дочекано као изазов крајностима интерпретације текста, пре свега крајностима његовог анисторизма.

Решавајући проблем деловања уметничког текста и његовог примања, Јаус је створио теорију или естетику рецепције. Основни чинилац на којем та теорија почива јесте прималац, а главна њена категорија јесте *хоризонт очекивања*. Књижевно уметничко дело настаје да би задовољило извесна очекивања публике: очекивања од аутора, очекивања од самог дела, очекивања од књижевности. Та очекивања су конкретна па зато имају и своје конкретне, историјске, видокруге. Све што се битно у развоју литературе дешава, дешава се, практично, у оквиру тих видокруга. Дело настаје, писац ствара, књижевност се органи-

зује, да би се та очекивања задовољила, да би се тим очекивањима удовољило. У том схватању има се у виду и текст и писац, али прави активистички чинилац књижевности, у ствари јесте прималац, читалац, публика.

Модерно проучавање књижевности, за последњих стотину година, прешло је три основне фазе. У првој, у време позитивизма, главни предмет проучавања књижевности био је писац (стваралац). У другој фази, која је настала као побуна против позитивизма, главни предмет изучавања књижевности био је сам текст. У најновијој, трећој фази, старој тек неколико деценија, главни предмет проучавања књижевности померио се ка читаоцу (примаоцу). Писац, текст и читалац одговарају елементима комуникационог дијаграма:

ПОШИЉАЛАЦ (писац) → ПОРУКА (текст) → ПРИМАЛАЦ (читалац)

Током досадашњег проучавања литературе, у свакој од појединих развојних фаза, инсистирало се превасходно на једном од тих елемената, а други су се губили из вида. Зато су све те теоријске концепције, с методолошког становишта, биле ограничене и ускогруде.

IV. Књижевно уметничко дело као дијалектичко јединство трију димензија: димензије текста, димензије писца и димензије читаоца.– Неколико година пре Јауса, 1963, Светозар Петровић је у књизи *Критика и дјело*, изнео једну концепцију књижевног уметничког дела која је по основним поставкама шира и плоднија од претходних. По тој концепцији књижевно уметничко дело никако не треба изједначити са неком од тих категорија (писац, текст, читалац), већ га треба схватити као дијалектичко јединство трију димензија: димензије текста, димензије писца и димензије примаоца. Петровићевом концепцијом је, у ствари, на дијалектичком нивоу, обухваћено и оно на чему је инсистирао позитивизам (писац), и оно на чему је инсистирало антипозитивистички усмерено проучавање књижевности у нашем веку (текст), али и оно на чему ће коју годину

касније, инсистирати теорија рецепције (читалац). Самим тиме, том концепцијом су превладане противречности позитивизма, антипозитивизма и рецепционизма и дато је једно плодније и прихватљивије схватање књижевног уметничког дела.

V. Књижевно уметничко дело као текст међу уметничким текстовима. – У савременој књижевнотеоријској мисли – на имплицитно питање шта је књижевно уметничко дело дат је још један релевантан одговор која претходна четири умноногоне употпуњује. Најзначајније формулације тог одговора налазимо у есеју Т. С. Елиота *Традиција и индивидуални талент* (1917). Књижевно уметничко дело Елиот је сагледао са становишта његовог односа према књижевној традицији. То практично значи да је он посебну пажњу обратио на место једног књижевног текста према другим књижевноуметничким текстовима. Ово је део есеја у којем он имплицитно износи такав став:

...оно што се догађа кад се створи неко ново уметничко дело је нешто што се у исти мах дешава и са свим уметничким делима која су му претходила. Постојећи споменици образују међу собом један идеалан поредак који се модификује увођењем новог (уистину новог) уметничког дела. Постојећи поредак је потпун све док се не појави то ново дело; а да би се одржао ред и после новине која се наметнула, *читав* постојећи поредак мора да се макар и најмање измени; и тако се односи, сразмере, вредности сваког уметничког дела поново саображавају целини; а то представља уклапање старог и новог.

Из других делова овог Елиотовог есеја, као и из других његових текстова, јасније ћемо стећи потврду да његова концепција књижевног уметничког дела не обухвата ни димензију писца, ни димензију примаоца, већ само (по Петровићевој терминологији) димензију текста. Али она, у суштини, вредност и значење текста не види као аутономну значењску категорију, већ их сагледава у односу на друге текстове. Сваки нови текст се, по тој концепцији, уклапа међу друге уметничке текстове који чине књижевну традицију, и сваки уистину нови текст ту традицију, тј. њихов поредак, мења. Традиција се, у том смислу,

јавља као стварни контекст у којем сваки текст постоји. Сваки текст у њој, као у свом контексту, добија значење и вредност, али и сваки уистину вредан уметнички текст, својим значењем и вредношћу, утиче на промене контекста, на промену традиције.

У односу на претходна четири изложена схватања књижевног уметничког дела, ова Елиотова концепција је указала на још једну димензију постојања књижевног текста: на његово постојање у односу на друге текстове, тј. указала је на књижевни контекст у којем он постоји. Али је и та концепција, слична претходним, остала ограничена: она је, као небитне чиниоце, поред писца и читаоца, изоставила и друге чиниоце вантекстовне природе, тако да је и контекст у њеном схватању остао преузак, недовољан за објашњење књижевних феномена.

Књижевно уметничко дело као конкретни тоталитет.–

Досадашње одговоре на питање шта је књижевно уметничко дело, можемо и графички да прикажемо. У правоугаонику ћемо стављати елеменат или "димензију" дела, а испод њега оријентацију у проучавању књижевности која на њему посебно инсистира:

1.

Позитивизам
2.

Интерпретација текста
3.

Теорија рецепције
4.

Петровић
5.

Елиот

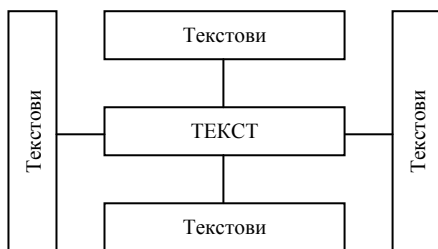
На основу увида у природу и домаћаје тих концепција могу се извући ови закључци:

1. Ниједна од приказаних концепција, сагледана у односу на друге, није се показала ни као сасвим прихватљива, ни као сасвим неприхватљива. Свака од њих је осветлила понеки аспект, односно понеку димензију (елеменат) дела. Такође, свака до њих показала је релативну вредност, и релативну ограниченост, у односу на друге концепције. Тако је, у основи, било и са њиховом применом у пракси.

2. О књижевном уметничком делу све те концепције заједно могу нам казати много више него што нам о истом проблему може казати свака од њих посебно.

Плодније од приказаних концепција било би оно схватање књижевног уметничког дела које би имало две основне амбиције: 1. да обухвати дело у свим његовим димензијама постојања и 2. да обухвати све плодне аспекте и резултате досадашњег проучавања књижевности, као и да антиципира будуће резултате. Те две амбиције су међусобно сагласне.

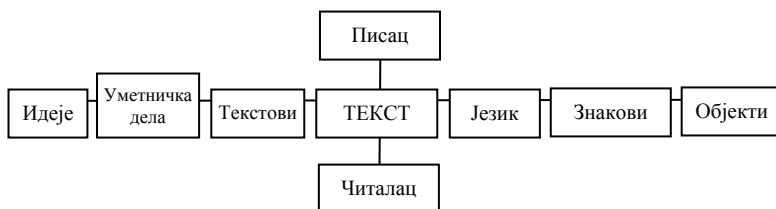
Такву концепцију могуће је створити на релативно једноставан начин. Све до сада побројане концепције, ма колико биле различите, рачунају са једним сталним елементом, са текстом. Оно у чему се разликују јесте оно што је ван текста: писац, прималац, други текстови. Постоји један појам који све те елементе може да обухвати; то је контекст. Али појам контекста у приказаним концепцијама има различито значење. Елиотова концепција могла би, на пример, овако да се прикаже:



А овако Петровићева:



На тим графичким приказима лако је видети да појам контекста има различито значење. Ево зато једне треће схеме која може да обухвати и елементе које садрже претходне две концепције, али и неке друге елементе.



По овој концепцији књижевно уметничко дело требало би схватити као *јединство текста и контекста*. У појам контекста улазе сви елементи дела који нису текст. Број тих елемената овде је већи него у претходним схемама уз могућност даљег проширења тог круга.

(Оправданост концепције као јединства текста и контекста показана је у мојој књизи *Живот песме Лазе Костића "Santa Maria della Salute"* (1981). У првом делу те књиге говори се само о *тексту* те песме и на основу анализе показује се да текст може да понесе само једну количину значења. У другом делу говори се о *контексту* песме и показује се да и он доноси другу количину значења. Тек заједно текст и његов контекст приказују живот песме и њено значење у целини.).

ПОЈАМ КЊИЖЕВНОСТИ

Књижевност и друге уметности.– Однос књижевности према другим уметностима успоставио је у још Аристотел у својој *Поетици*, делећи све уметности према средствима подражавања. Поезија се од других уметности разликовала по томе што подражава речима.

Тим својим ставом, изложеним на самом почетку *Поетике*, Аристотел је решио две крупне ствари. Прво, одредио је шта је бит уметности уопште, као и сваке од њих посебно, па и поезије (белетристике), као и сваког појединог уметничког (књижевног) дела. Друго: успоставио је однос између уметности, књижевности и књижевног уметничког дела. Тај однос је решио на сасвим принципијелан начин тако што је у њега уградио однос који се изражава обрасцем: опште – посебно – појединачно. По томе обрасцу опште (*уметност*) садржана је у посебном (*књижевност*) а опште и посебно у појединачном (*књижевном уметничком делу*).

Однос који је Аристотел успоставио између уметности, књижевности и књижевног уметничког дела остао је прихватљив и до данас. Није тако било и са другим његовим решењем по коме је бит уметности, па самим тиме и књижевности, подражавање (мимесис). Од Аристотелових времена до данас намножило се више покушаја да се тај проблем реши другачије него што је он учинио. Нека од тих решења имају принципијелне сличности са Аристотеловим решењем, а друга су посве другачија. Сва та решења можемо да разврстамо у две групе: а) у супстанцијалистичка решења и б) у релационистичка решења.

Супстанцијалистичка решења проблема уметности.– Аристотелов став да све уметности подражавају, другачије саопштен гласи: тамо где има подражавања (може да) има уметности; где подражавања нема, нема ни уметности. Подражавање је дакле оно Присутно што уметност чини уметношћу; у подра-

жавању је његова бит или његова супстанција. Ставовe сличне Аристотеловим заузимали су и други теоретичари књижевности и естетичари; Платон, ренесансни естетичари или естетичари и теоретичари из доба реализма. За све њих израз мимесис је значео нешто друго, али у основи исто. Теоретичари реализма, на пример, сматрали су да писци и уметници уопште одражавају стварност; њихова теорија је и са тим ставом остала, у основи, миметичка. А то значи да између онога што се подражава, или одражава, и онога подражаваног-одражаваног, постоји сличност.

Другачији став од Аристотеловог имао је Имануел Кант, један од најзначајнијих мислилаца нововековне филозофије. Он, једном речи, није толико обраћао пажњу на то да ли уметност, односно уметничко дело, подражава, или одражава, него да ли може естетски да делује, односно да изазива одређено осећање (аестесис). Он је, слично Аристотелу, сматрао да постоји нешто што у делима треба да буде Присутно, нека супстанција, нека бит, која уметничка дела чини уметничким. А то Присутно, та супстанција, јесте њихова *способност да естетски делују*, тј. да изазивају осећања код публике без интереса и појма. Супстанција коју Кант има у виду подручје битног је пренела са подручја подражавано-подражавање (оно што се слика и сама слика) на подручје односа дела и примаоца.

Други теоретичари и естетичари тражили су оно Присутно (супстанцију) у другом смеру. По њима бит уметности не треба тражити ни у мимезису, ни у естезису, већ у нечем трећем: у човековој способности да се стваралачки изражава. Таква концепција има корене у античком периоду; у пракси је највише дошла до израза у време романтизма. Ту концепцију је, међутим најјасније формулисао италијански естетичар Бенедето Кроче на почетку 20. века. Он је сматрао да је бит уметности, разуме се и књижевности, *израз* (лат. *expressia*). Тамо где има експресије има и уметности, односно књижевности. Експресија је по Крочеу непоновљива; она значи нешто живо и стваралачко чиме се човек оспољава. Стари Грци су имали другачији израз за исту појаву. Они су стварање означавали изразом *поиесис*. Од

тога израза долази реч поезија. Тај израз акценат не ставља ни на оно што се подражава, ни на оно што има способност да делује на примаоце, већ на самог ствараоца, тј. песника, уметника.

Три основне оријентације у естетици и поетици које се могу означити изразима *естетика мимесис*, *естетика естетис* и *естетика поеиесис*, покушале су да нађу оно Присутно што уметничко дело чини уметничким и то Присутно, супстанцију, виделе су различито. Одговори које је свака од те три естетике дала нису погрешни него су непотпуни; односе се на релативно сужен круг случајева. Све три су више у праву него иједна од њих посебно. Али ни све три, скупа узев, не дају задовољавајуће одговоре. Неки од најистакнутијих теоретичара 20. века, на пример, покушали су да, у сличном смеру, то присутно виде другачије. Рецимо, Роман Јакобсон, у својим младим данима је сматрао да је *литерарност* оно што књижевно уметничко дело чини уметничким. А Рене Велек је сматрао да постоје извесне *норме* које неки текст треба да задовољи да би био уметничко дело. И у тим случајевима аутори су видели да дело треба да има нешто Присутно, да би било уметничко. Најкраће речено, сви ти аутори су сматрали да дело треба да има неку супстанцију, неко *x*, које их може учинити уметничким делом.

Релационистичка решења проблема уметности.— Постоји, међутим, и једно решење које је проблем уметности, тачније: уметничке књижевности, настојало да реши у сасвим другом правцу. То је решење понудио енглески песник и теоретичар Т. С. Елиот у чувеном есеју *Традиција и индивидуални таленат*. Елиот се не пита, у свом есеју, шта дело треба да има да би било уметничко дело, већ се пита какво место оно може да заузме у поретку других књижевних дела. У центру његове пажње није дакле *супстанција* већ је то *однос* (релација).

Сва песничка дела, од Хомера до наших дана, чине један поредак. Тај поредак постоји док се не појави неко уистину ново дело. То дело, самом својом новином, укључујући се у већ постојећи поредак мора да га макар мало измени. Тај процес Елиот назива уклапањем старог и новог. Шта ново дело треба да има да би се могло укључити у тај поредак? Очигледно не-

што што већ имају и сва постојећа дела. Али оно, да би било уистину вредно, треба да поседује и нешто више: способност да тај поредак макар мало измени. Оно, другим речима, треба у себи да садржи и нешто од традиције, и нешто од способности да ту традицију измени. И у једном и у другом случају у питању је однос једног дела са другим делима. – Та Елиотова концепција, само је наизглед усамљена. У новије време, током целог двадесетог века, та концепција је доживела бројне потврде и варијације; најчешће се јавља у оквиру испитивања односа који се називају *интертекстовним* или *метатекстовним*.

Књижевност као живи појам.– Ни Елиотова концепција, нити концепције које бит књижевности виде у интертекстовним (метатекстовним) односима, не могу се у целини сматрати прихватљивим. У то ћемо се убедити ако имамо у виду сва релевантна решења дата у елиотовском, релационистичком, као и она дата у супстанцијалистичком смеру. Па ипак постоји једно решење које може сва та решења да обухвати, али и да превлада њихове ограничености. То решење је веома једноставно, али оно не може да пружи више него што је уопште могуће. Оно је усмерено ка томе да се спозна како настаје и како функционише појам уметности, у нашем случају појам књижевности.

Код појмова уопште, као и код појмова књижевност и уметност, треба разликовати најмање три ствари: *садржај*, *обим* и *досег* појма. Садржај појма књижевност чини све оно што може да уђе у обим тога појма. У нашем конкретном случају то је и оно што нуде скупа: и естетика појесис, и естетика мимесис, и естетика естесис и њихове варијанте. Садржај појма уметност, исто тако, обухвата и свеколику књижевну традицију, дакле све оно што спада у обим појма књижевност. Појам књижевност, међутим, не одражава само оно што је садржајем и обимом појма обухваћено, већ омогућује да се у њега укључе и нови артефакти, управо у оној мери докле досеже појам књижевност.

Сам појам књижевности, тако, омогућава да се супстанцијалистичке и релационистичке концепције превладају. У њему су садржане и могућности концепција сличне онима аристотеловским и сличне онима елиотовским. Али то једноставно ре-

шење и није тако једноставно јер је појам уметности и књижевности, како је Хегел за појам уопште говорио, "жив појам".

Сви појмови су, разуме се у различитој мери, "живи" појмови. Појам уметности је, међутим, и одвећ великог обима, и богатог садржаја, и одвећ широког досега, тако да се уопште не може с њим рачунати као са једноставним; на њему се и не могу градити једноставна решења. Али сва битна решења се управо у том појму могу наћи: а то су и решења која се тичу онога што је у делима Присутно и онога што настаје у релацији са другим објектима.

На питање: шта је то што уметничко дело треба да има да би било уметничко, могуће је најкраће одговорити: оно треба да има оно што га може сместити у обим појма уметност, али и оно што може тај обим појма и да промени.

На питање: да ли то Присутно обавезно чини једно уметничко дело уметничким делом, могуће је одговорити овако. Да би нешто било уметничко дело оно треба да има нека својства (дакле нешто Присутно) која га чине уметничким делом. Другим речима, оно треба бар да има потнецијалну егзистенцију. Али ни то није довољно. Тек кад се доведе у однос са другим уметничким делима, оно ће посведочити да ли ће, поред те потенцијалне егзистенције, моћи да има и актуелну егзистенцију. А то, даље, значи, да уметничко дело и уметност, тј. књижевно уметничко дело и књижевност као уметност, јесу у међусобној зависности: једно без другога не могу; њихова веза је дијалектичка.

МОГУЋНОСТИ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

Проучавање књижевности можемо да дефинишемо као откривање (осветљавање) логоса књижевности и књижевног уметничког дела: онога што у књижевности или у делу значи ред, поредак, закон, суштину, везу, однос, што је, дакле, супротно од случајног, небитног. Према томе, проучавање књижевности није исто што и свако друго бављење књижевним делима и књижевним појавама, јер се бављење може тицати и небитног и случајног.

Под логосом књижевности може да се подразумева много шта: однос књижевности и појединих књижевних уметничких дела; однос групе књижевних уметничких дела и неког посебног дела, такође и однос међу самим појединим делима. Може да се подразумева, такође, и однос једног текста са другим текстовима; однос текстових и вантекстовних чињеница; организација текста и односи његових делова, као и односи тих делова према целини текста. Може да се подразумева функција дела, функција његових посебних делова и функција употребљених средстава; веза између аутора дела и његовог текста, као и веза текста са низом вантекстовних чинилаца, укључујући и његовог примаоца.

Логос књижевности може се открити у онолико видова и начина постојања у колико књижевност и књижевна уметничка дела постоје за примаоце, односно за проучаваоце литературе.

Које су могућности откривања логоса? Њих не треба измишљати. Треба их само издвојити из праксе досадашњег проучавања књижевности. Те могућности су, пре свега, ове: 1. различити нивои проучавања књижевности, 2. различити аспекти и 3. различити приступи проучавању књижевности, 4. различите

перспективе проучавања књижевности, 5. различити методи и 6. различити циљеви проучавања књижевности.

Нивои проучавања књижевности.— Термин *проучавање књижевности* шири је од термина *наука о књижевности*. Да би нешто било наука мора да задовољи извесне услове који неку делатност карактеришу као научну. То су, сматра се, ови услови: *а.* да се та делатност заснива на одређеној суми знања, *б.* да се заснива на одређеној теоријској концепцији и *в.* да се заснива на експлицитно или имплицитно спроведеном методу испитивања. Сва та три услова не испуњава, разуме се, свако сврсисходно проучавање књижевности. Много је вредних и корисних проучавања књижевности која се не могу назвати науком. Али се, слично томе, ни свако бављење књижевним уметничким делима не може назвати проучавањем књижевности.

Да би се унео ред у многолике појаве проучавања књижевности, треба разликовати праксу од могућности проучавања. Дакле, треба разликовати оно са чиме се стварно сусрећемо од онога са чиме бисмо се, бар теоријски, могли сусрети. Бављење могућностима проучавања значи увек бављење идеалитетима, нечим што се у стварности, у чистом виду, не среће. Али бављење идеалитетима је потребно да би се сагледали реалитети.

Кажемо, рецимо, да постоје три нивоа проучавања књижевности: емпиријски, научни и филозофски. У пракси ћемо ретко кад наићи на текстове који су се задржали у границама неког од та три нивоа. Најбољи међу текстовима о књижевности, напротив, запремају сва три нивоа: темеље се на емпиријским основама, организују на научним, промишљају на филозофском.

Доктор Радивој Симоновић, сомборски лекар и пријатељ Лазе Костића, на пример, оставио је значајна сведочанства о песнику у *Успоменама на д-р Лазу Костића* (1929-1930). На основу њих нам је јаснији карактер Костићеве велике песме *Santa Maria della Salute* па и укупно Костићево дело. Ипак, тим сведочанствима Костићевог лекара и пријатеља недостајала је — да би могла имати научни ниво — нека имплицитна или експлицитна књижевнотеоријска концепција или научни метод. Зато и

можемо такве и сличне прилоге да окарактиришемо као емпиријске.

Радови историчара књижевности Младена Лесковца, с једне, и психоаналитичара Војина Матића и Владете Јеротића о истој песми, с друге стране, могу се окарактирисати као научни: они задовољавају она три основна услова. Могу чак да буду и погодни примери да се на њима коментарише природа научног проучавања књижевности. Мада сва три аутора имају у виду мање више исти круг текстових и вантекстовних чињеница, иако полазе од сличне суме знања о Костићу и о његовој песми, њихови истраживачки резултати показали су се као различити. Различитост тих резултата зависила је од разних теоријских концепција и од различитих истраживачких метода на којима су се они, појединачно, ослањали. Матић и Јеротић дошли су до другачијих резултата у својим интерпретацијама зато што су се ослањали на различите теоријске концепције (први више на Фројда, други више на Јунга); Лесковац је до својих резултата дошао ослањајући се на позитивистичку концепцију литературе и на позитивистички метод. Оно што науку чини науком није ова или она теоријска концепција, овај или онај метод, већ само њихово постојање и поштовање у организовању једне суме знања. Да би нешто било наука уопште, па и наука о књижевности, оно не мора да доведе до одређеног резултата, већ мора да задовољи одређен ниво проучавања, мора да задовољи она три услова. Отуда је и објашњиво да се научни резултати истраживања проблема међусобно не подударају, односно да се могу мењати. Промене у теоријским концепцијама, методама и сумама знања доводе и до промене научних резултата.

Сматра се да "науку о књижевности" чине три основне дисциплине: књижевна критика, историја књижевности и теорија књижевности. За прву од њих тешко се може рећи да је наука; критичарима, често, недостаје и теоријска основа и метод. И за теорију књижевности, исто тако тешко се може рећи да је наука самим тиме што је теорија. Поучавања књижевности на научном нивоу сигурно има; науке о књижевности, која би покривала свеколико проучавање књижевности, сигурно нема. Зато је

прецизније говорити о *научном проучавању књижевности*, него о *науци о књижевности* као дисциплини. Тиме се практично ниједна од оних дисциплина не уздиже на степен науке, а другима се тај степен не одузима. При том, као научно схвата се оно што задовољава критерије и норме научности.

За бављење књижевношћу на филозофском нивоу потребно је да се задовоље одређени услови. Ти услови су одређени нивоом самих филозофских дисциплина, на чијим основама, или са чијих се становишта, чињенице осветљавају: онтологијом, гносеологијом, естетиком, етиком, методологијом.

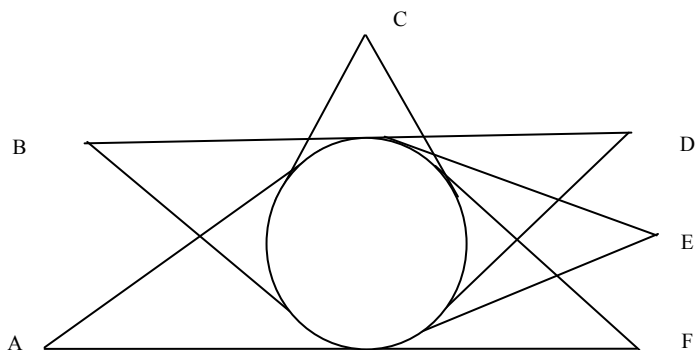
Који је од побројана три нивоа испитивања књижевности најприхватљивији? Такво питање се може поставити, али одговор на њега не би требало да буде категоричан. Сваки од та три нивоа има своје предности и своје границе. Најпотпуније је, свакако, оно испитивање које се врши у духу дијалектике конкретног тоталитета. А тај метод обухвата истовремено и сва три нивоа: и емпиријски, и научни и филозофски.

Аспекти проучавања књижевности.— Како објаснити појаву да постоје бројне и различите интерпретације књижевних дела и појава? Одговори за неспоразуме и неслагања у полемикама које се воде о интерпретацији, траже се обично у мањкавој (моралној, интелектуалној, идејној итд.) природи опонената. Методологија, међутим, не може да се задовољи таквим ставом (мада се ни фелеричност опонената не може сасвим искључити). За методологију треба да буде посве природно да у полемикама има неспоразума, сагласности и несагласности око виђења истог предмета ако они долазе од различитих аспеката које опоненти у полемикама заузимају па су и њихова виђења при том релативна. Све оно шаренило виђења једног истог предмета (или исте врсте предмета) које се у литератури често јавља, потиче, у ствари, од бројних аспеката са којих се ти проблеми сагледавају. Спољашње и унутрашње проучавање књижевности може се такође објаснити различитим аспектима у приступу предмету проучавања.

Сваки проучавалац књижевности може да има неки свој аспект проучавања. Али су обично ти индивидуални аспекти

засновани на неком интерсубјективном аспект у проучавања, на аспект који је за шири круг субјеката прихваћен и потврђен па представља и њихову заједничку парадигму мишљења. Можемо да кажемо да је број аспеката у проучавању књижевности онолико велики колико у њој може да се открије различитих субјективних и интерсубјективних вредности. Неке од тих аспеката можемо одмах да побројимо. То су: језички, семантички, текстовни, биографски, социолошки, психолошки, морални, естетички, филозофски итд.

Ако једну поливалентну књижевну творевину представимо у виду круга, и око ње тачкама означимо посебне аспекте (тачке гледања) са којих се она посматра и изучава, онда бисмо идеју о различитим аспектима и релативним вредностима у виђењу једног истог дела могли овако да прикажемо:



Из тог графичког приказа видљиво је да се једна иста целина, круг, са различитих страна различито види, односно да се са различитих аспеката могу видети само неке чињенице, тј. да се може видети само релативан круг чињеница.

Синхрона и дијахрона перспектива у проучавању књижевности.— У савременој лингвистици, почев од де Сосира, језик се проучава у две основне перспективе: у синхроној, кад се пажња обраћа превасходно на језик као актуелни једновремени

систем знакова, и у дијахроној (разновременој), кад се акценат ставља на историјске промене које се дешавају у језичким системима.

И књижевност се досада сагледавала на сличан начин. И данас се она изучава обично засебно у некој од тих перспектива.

У синхроној перпсктиви се дело, или скуп дела, сагледава превасходно у области књижевне критике. Тада се апстрахује да је дело историјска категорија, занемарују се услови под којима је оно настало, губи се из вида његова генеза, а акценат се ставља само на његово актуелно значење. Такав однос се успоставља не само према делима садашњости, већ и према делима прошлости.

У историји књижевности, међутим, акценат се ставља на установљавање дијахроних односа између појединих дела или скупова дела. Уколико се изгуби дијахрона перспектива, поготово међу делима прошлости, долази се на позиције анисторизма, тј. схватања да тако нешто као што је историја или не постоји или није важно. На исте позиције се долази и претераним инсистирањем на актуелном значењу дела, али и враћањем на становиште прошлости. Јер у првом случају само се потенцира садашњост а у другом се само потенцира прошлост. У оба случаја се, у ствари, укида дијахрона перспектива, дакле оно што је битно за осветљавање са историјског аспекта.

Методи проучавања књижевности.— Примену метода свакако не треба везивати само за науку. Основни методи, тј. основне форме сазнања којима се бави општа методологија (анализа и синтеза, индукција и дедукција, апстракција и генерализација) присутни су у свим видовима мисаоне активности. Ти се мисаони процеси одвијају у свакодневном животу, у привредним, образовним и културним активностима; помоћу њих се, у ствари, и изграђује логос праксе; на основу њих се и спознаје сваки логос.

Као посебни методи проучавања књижевности најчешће се помињу: биографски, психолошки (психоаналитички, психокритички), социолошки, филозофски; затим: позитивистички, марксистички, феноменолошки, егзистенцијалистички; па фор-

мални метод, метод пажљивог читања, структуралистички метод итд. Ови посебни методи нису неки други или другачији од оних општих: то су они општи методи примењени са неког од бројних посебних аспеката. У односу на опште методе, посебни методи у изучавању књижевности своју посебност стичу на основу посебних аспеката изучавања. Другачије казано: кад се општи методи примењују на једном релативном подручју, које је одређено аспектом испитивања, онда они могу да се схвате као посебни методи. Појединачни методи се, у том случају, могу схватити као појединачна примена посебних метода.

Основни циљеви проучавања књижевности.— Као што смо, као идеалитете, издвојили три нивоа проучавања књижевности, тако можемо да издвојимо, и три основна циља проучавања књижевности. Та три циља су: *објашњење, разумевање, и поимање.*

Објаснити нешто значи наћи одговор на питање *зашто*, а *разумети* значи наћи одговор на питање: *шта је то*. Основни је принцип објашњења: да се нека појава узме као посебан случај нечег општег. Ако, на пример, ујесен лист опадне са гране, његов пад ћемо најбоље објаснити ако га доведемо са појавом општег опадања лишћа у то годишње доба. Имплицитно или експлицитно принцип објашњења тражи одговор на питање *зашто*: зашто је структура песме таква, зашто су њене теме и мотиви такви, зашто су њене карактеристике такве. Ти одговори се могу наћи у ономе што је текст условило и предодредило, дакле у његовом контексту. Што је и сасвим природно: текст се, у целини, посматра као посебан резултат онога што је његовим претекстом било предусловљено и предодређено. Одговорима на питање зашто се нека појава догодила, и објашњењима тих појава, бави се превасходно историја, а на подручју проучавања књижевности историја књижевности. Пошто је право подручје њеног занимања превасходно у контекст, у њему, односно у претексту, и треба тражити одговоре на питања *зашто*, другим речима треба тражити објашњење појавама.

Другачије је с *разумевањем*. Обратно од објашњења, где се појединачно схвата као појединачно-општег, као резултат зако-

нитости, разумевање је усмерено ка појединачном (индивидуалном); оно и његово значење схвата као појединачно. Поступак *интерпретације текста*, један од плодова изучавања књижевности 20. века, учинио је много да продор у оно што се може разумети буде тако дубок.

Интерпретација текста, која не пита како је и зашто дело настало, већ пита само на који начин оно постоји и шта значи, право је подручје критике. Књижевна критика, у ужем смислу, тј. као интерпретација текста, разликује се од историје књижевности пре свега на основу циља истраживања књижевности, односно књижевног дела. Историја књижевности тежи објашњавању књижевних дела и књижевних појава; књижевна критика тежи њиховом тумачењу. Циљеви су им, дакле, различити.

Да би се овладало свим подручјима проучавања књижевности и књижевних уметничких дела, нужно је да се поред *објашњења* и *разумевања* уведе један нови појам, који можемо да означимо термином *поимање*. За разлику од *објашњења* коме је основни циљ књижевноисторијско проучавања, и за разлику од *разумевања* које је основни циљ књижевнокритичког проучавања, *поимање* је основни циљ, и основна категорија, књижевнотеоријског проучавања. Теорија је, по дефиницији, скуп конгруентних и конзистентних појмова. И теорија књижевности је уређени скуп таквих појмова који се односе на књижевне појаве. Изграђивање појмова о књижевним делима, појавама, чињеницама, основни је циљ поимања.

* * *

Питање о могућностима проучавања књижевности јесте логичко и практично. Тиче се, дакле, спознаје праксиса-логоса.

Једно од питања која се могу поставити јесте: да ли је боље користити једну од изложених могућности изучавања књижевности, или користити истовремено више њих? Логички одговор на то питање треба да гласи: у сваком случају боље је користити више могућности. У пракси, међутим, има пуно тврдокорних опредељења за једну могућност, или бар једну скупину могућности. На пример: за социолошки аспект, спољашњи приступ, индуктивни метод.

Друго питање може да гласи: да ли је боље користити све могућности или се пак задовољити избором неких могућности? И ту је логички одговор јасан: боље је користити све могућности. У пракси, међутим, то је тешко учинити. Користи се, обично, само одбир неких могућности. Тежња ка целовитости и конкретности осветљења ретка је; она се радо жртвује мери прагматичних решења. Ипак, целовитост и конкретност је идеал ка коме треба тежити.

ОСНОВНИ ВИДОВИ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

У проучавању књижевности обично се не користе све могућности; користе се, по правилу, само неке. На коришћењу разних аспеката проучавања књижевности израсле су и неке посебне дисциплине: текстологија, стилистика, психологија књижевности, социологија књижевности, филозофија књижевности итд.

У посебно развијене дисциплине израсли су они видови проучавања који су оријентисани ка различитим циљевима: ка поимању, разумевању или објашњавању књижевних појава и чињеница. Теорија књижевности, књижевна критика и историја књижевности временом су се, тако, конституисале као основни видови проучавања књижевности. Зато ће њима овде бити повећена већа пажња него осталим могућностима изучавања књижевних појава.

ТЕОРИЈА КЊИЖЕВНОСТИ

Теорија књижевности као појмовна систематизација знања о књижевности.— Теорија књижевности, као дисциплина, има традицију која почиње од Аристотелове *Поетике*, па и до још даље прошлости. У новије време у свим европским земљама штампају се и посебни уџбеници под именом *Теорија књижевности*. Садржај тих уџбеника проистиче из схватања теорије књижевности као појмовно систематизоване суме знања о књижевности. И поред личних доприноса аутора таквих уџбеника, по којима се они разликују једни од других, они имају и нешто заједничко: представљају систематизована појмовна знања о књижевности. Систематизације које они доносе плод су рада многих генерација у разним земљама европоцентричног

круга. До тих систематизација дошло се кроз дуготрајне процесе класификација (дивизија) књижевних чињеница, односно кроз процесе њиховог поимања. Трајно добро свих тих процеса јесу појмовне систематизације књижевних облика. Теорије књижевности се њима највише баве.

Појмовне систематизације суме знања представљају се у два основна вида: у облику приручника за теорију књижевности или у облику књижевних лексикона. Пример за прво представљање може да буде *Теорија књижевности* Драгише Живковића која је већ четрдесетак година у употреби у нашим средњим школама. За ту и за сличне књиге карактеристичан је дедуктиван начин представљања: прво се, на пример, изложи схватање књижевности као целине и њених изражајних средстава; затим се књижевност дели на књижевне родове, а потом се родови деле на врсте и подврсте. Исто тако прво се даје општа представа о стиху, па се стихови, затим, представљају по врстама. Исто се чини и кад је у питању поглавље о стилу. Такав начин излагања је у складу са логиком; он открива везе између ширих и ужих појмова по принципу: опште-посебно-појединачно.

За други начин представљања појмовне суме знања о књижевности може да буде карактеристичан *Речник књижевних термина* који је рађен у редакцији истог аутора, Драгише Живковића. Сви појмови које тај *Речник* садржи јесу књижевнотеоријски. Али они су дати одвојено једни од других, а поређани су по абecedном реду, дакле механички. Унутар већих одредница, код неких појмова, дате су и стрелице које упућују да треба у речнику погледати и појмовну одредницу на коју се стрелица односи. Читалац који би ишао смером тих стрелица морао би практично да се прошета целом књигом и да установи да у њој поред абecedног постоји и један природан ред међу књижевним појмовима. По том природном реду и речнике књижевних термина, односно енциклопедије и друге сличне публикације, треба схватити исто тако као појмовне суме знања.

Теорија књижевности као моделовање књижевне стварности.— Теорија књижевности, међутим, не представља само

уношење логоса (осветљавање логоса) у оно што у књижевности већ постоји и што се најбоље остварује кроз процесе многобројних интересубјективних проверавања. Теорија књижевности може да има и далеко изграђенију стваралачку функцију: она представља и *пројектовање појмова* у књижевну стварност која ће се тек створити. Отуда у теорију књижевности спадају и теорија мимесиса, ентузијастичка теорија, теорија имагинације; Енгелсова теза о типичним карактерима у типичним околностима као најбољем виду прозног уметничког изражавања; Тенова теорија о факторима који предодређују уметничка дела; Крочева интуиционистичка естетика у оквиру које се негирају књижевни жанрови; теорија "реда-по-ред" Богдана Поповића или Јунгова теорија архетипова. Такве творевине би се с најмање права могле сврстати у науку о књижевности (јер не систематизују одређену суму знања). Али такве творевине су, ипак, теоријске *par excellence*: оне настоје да скупом међусобно повезаних појмова осветле природу књижевности или неких њених видова (на пример теорија сатире).

Теорија књижевности у односу на могућности проучавања књижевности. – Све могућности проучавања књижевности, које важе и за друге видове проучавања књижевности, важе и за теорију. Књижевност се може теоријски проучавати на разним нивоима, рецимо на научном и на филозофском нивоу. Може се, рецимо, изучавати са разних аспеката (психолошког, социјалног, идејног итд); па тако могу постојати психолошке, социолошке, идејне теоријске пројекције књижевности. Књижевности се, такође, може теоријски прилазити са спољашње и са унутрашње стране; односно мислити о њеним проблемима крећући се унутар текста или ван њега. У теоријском проучавању књижевности се може доследно поштовати, рецимо, дедуктивни метод (како је чинио Аристотел), али и индуктивни метод како се чинило доста често у новом веку. А исто тако могу се заснивати теоријска гледања на синхроним и дијахроним приступу. Све те могућности су делимично присутне у пракси. Отуда и постоји велико шаренило теоријских концепција.

Теорија књижевности као скуп књижевнотеоријских дисциплина.— Теорија књижевности има и значење поимања разних видова проучавања књижевности. Као свој предмет она може да има проучавања као целину, или само поједине његове видове. Може, на пример, да се развије теорија књижевне критике, теорија историје књижевности, па и теорија саме теорије књижевности. Термин метатеорија у овом домену се може најпре односити на теорију теорије књижевности. Али се он исто тако може односити и на теорију историје књижевности и на теорију књижевне критике; другим речима, треба да се односи на укупно теоријско проучавање књижевности — чиме се, у ствари и бави, метатеоријска дисциплина као што је методологија проучавања књижевности.

Теорија књижевности, такође, обухвата и скуп дисциплина које се на теоријски начин баве проучавањем књижевности. Тих дисциплина је више. Неке од њих су старе. То су: поетика, реторика, метрика, версологија, филологија. Неке су новијег датума: књижевна генологија, наратологија, тематологија, књижевна семиологија, медијација књижевног текста итд. О свим тим дисциплинама као и о другим књижевнотеоријским проблемима, биће речи у другом делу ове књиге, посвећеном теорији белетристике.

КЊИЖЕВНА КРИТИКА

У хеленском *критес* значи судија, а *кринеин* — судити. Термин *критикос* као судија (оцењивач књижевности) јавља се још при крају 4. века пре наше ере.

Ово тумачење даје Рене Велек у књизи *Критички појмови*. Из Велековог текста о критици из те књиге видљиво је да се употреба термина критика временом нешто мењала и да у разним националним традицијама тај термин има и различита значења. Али је и поред различитости и специфичности у значењу термина остало и нешто постојано: у свим тим традицијама критика се сматра, поред теорије књижевности и историје књи-

живности, једним од основних видова проучавања књижевности.

Књижевна критика и данас мора да буде оно што је одувек била: суђење о књижевним појавама. Уколико то суђење (односно вредновање) књижевних уметничких дела или појава хоће да буде озбиљно, оно би требало да почива на разумевању појава које просуђује (вреднује). Без тога разумевања суђење је могуће, али оно не може да буде озбиљно или вредно. Суђење, такође, може да буде образложено или необразложено. Аплауз или звиждук на концерту, или неки сличан гест, јесу изрази вредновања. Однос према делу се, на прави начин, остварује кад се суд образложи. Тек тада се, у пуном смислу, може говорити о уметничкој, односно о књижевној критици.

Обично се каже да је сваки наш доживљај уметничког дела субјективан. Теза о субјективности почива на томе да сами читамо песму или роман; својим ушима чујемо музику или рецитавање песме, својим очима гледамо слике. Али је истина и да је сваки наш доживљај уметничког дела истовремено и интерсубјективан. Интерсубјективан је по томе што између нашег индивидуалног доживљаја уметничког дела и самог тога дела стоји богата пракса коју смо наследили од других, кроз неговање традиције, преко културне средине у којој живимо и преко система образовања кроз који смо прошли. Отуда, оно што доживљавамо, осећамо, разумевамо, може се у пуној мери схватити тек из јединства интерсубјективног и субјективног. Ако се то интерсубјективно-субјективно има у виду, може се објаснити, рецимо, то да већи број генерација прихвата романтичарски начин доживљавања и мишљења, а други број генерација, реалистички и симболистички итд.

Доживљавање, примање, књижевног уметничког дела треба схватити и као “дијалог”. У дијалогу књижевног критичара и књижевног уметничког дела и субјект и објект су предодређени: дело је, на пример, предодређено самим начином свога постојања: својом текстовном и контекстовном структуром. Субјект критичара предодређен је и оним интерсубјективним структурама мишљења и доживљавања, али и структуром сопствене

стваралачке личности. Управо те структуре – структуре дела и структуре стваралачког субјекта критичара – и предодређују сам критички чин: субјект и објект не улазе у дијалог без својих предисторија.

Међу структурама које предодређују критичареву позицију јесу свакако и оне које припадају његовом образовању, општем и стручном, али јесу и оне које спадају у историју његових досадашњих дијалога са уметничким делима. Његов тренутни субјективни доживљај почиваће на тим структурама. Потребна је изразито изграђена субјективност критичара, да свим тим структурама, које га предодређују, дода неку изразитију нову, стваралачку.

Сем тих предструктура, на које смо указали, на критичарев дијалог с делом утицаће и једна предструктура коју треба посебно издвојити. Утицаће његово схватање дела. И то је схватање интересубјективно и субјективно. Однос интересубјективног и субјективног је различит од примаоца до примаоца, јер зависи од низа других предструктура. Али он зависи и од доктрине о уметничком делу коју критичар свесно или несвесно усваја, зависи од појма уметности и уметничког дела који он има. Сто тинама година су многи верници гледали скулптуре у католичким храмовима, или фреске у православним, па их нису примали као уметничка дела: тражили су у њима само религиозну поруку. То што их као уметничка дела примамо данас зависи од нашег данашњег појма уметности. Такође, и то што једна публика у делима соцреализма види високе уметничке вредности, а друга их не види, то што припадници једне конфесије имају разумевања за нека дела, а припадници друге конфесије га немају, зависи од тога како се дело схвата и шта се у њему тражи.

Интерпретација књижевног уметничког дела. – "Добар критичар је онај који прича о авантурама своје душе међу ремек-делима". Тако гласи једна реченица Анатола Франса, познатог француског романсијера и импресионистичког књижевног критичара. Критика коју представља Анатол Франс и није била, заправо, усмерена да говори о делу, већ о ономе што је текст дела у критичаревом субјекту проузроковао: о емоцијама и асо-

цијацијама које је у њему изазвао. Интерпретација у импресионистичкој критици је тако, у дијалогу субјект-објект, усмерена само ка једном чиниоцу, ка субјекту. Пошто та интерпретација нема ослонаца у нечему ван субјекта, онда је она по природи таква да има толико интерпретативних могућности колико има и субјекта интерпретирања, тј. критичара.

Другачије је са интерпретацијом која је усмерена на објект, тј. на литерарно дело, превасходно на сам текст. Обично се смисао дела тражи у некој од његових "димензија". Позитивисти, на пример, тражиће смисао дела у његовом односу према писцу који га је створио, рецепционисти у односу према публици којој је било намењено, контекстуалисти у његовом односу према другим текстовима, највећи број антипозитивиста у организацији његовог текста. Други критичари ће у делу откривати филозофске, психолошке, социолошке, економске, педагошке, теолошке и друге вредности и значења.

Објективистичке интерпретације (дакле оријентације усмерене ка објекту) заснивају се на ставу да је објект (дело) тако структуриран да се до његовог значења може доћи само анализом чињеница, ослањањем на аргументе. Таква интерпретација, усмерена на освајање објекта путем анализе, по природи треба да буде аналитичка. Сврха је такве интерпретације да се дело (односно групе дела, или других књижевних чињеница) освајају систематски, са разрађеним методолошким инструментаријем. Што разрађенији методолошки инструментариј, што конзеквентнија примена истраживачких средстава, то више извесности да се дође до аутентичног смисла дела. Само усмерање на објект испитивања захтева и објективност у испитивању. Бити објективан у испитивању, то значи у дијалог критичар-дело уносити што мање субјективног а што више интересубјективног; дакле више метода и образложених аргумената. И таква критика за циљ има разумевање, али до пуног разумевања она не долази на основу интуиције или непосредног доживљаја, већ на основу анализе, истраживања.

Вредновање књижевног уметничког дела. – И вредновање је активност која настаје као резултат дијалога субјекта и

објекта, критичара и дела. Оно је у уској вези са разумевањем и интерпретацијом дела. Други је чин у том дијалогу: вреднује се оно што је разумљено, што је као вредност на неки начин већ примљено.

И код вредновања књижевних појава акценат се ставља или на субјект или на објект. Од тога акцента зависи и усмереност ка субјективности или објективности у критици.

Има прималаца, укључујући и критичаре, чији се основни став при вредновању може свести на исказ који се може овако представити: Ово дело вреди за мене, јер одговара мом укусу, допада ми се. Став на којем се тај исказ гради, међутим, није произвољан. Унутар примаоца одвијају се мисаоне операције у којима се доживљај тог дела пореди са његовим доживљавањима других дела; на основу тих успоредби извлаче се судови о степену његове вредности. Бар у идеалним случајевима доживљена вредност неког дела се ни са чим ван субјекта примаоца не може поредити.

За разлику од таквог, субјективистичког, смера вредновања, постоји и друго вредновање које тежи да, експлицитним поређењем са другим делима или чињеницама, дође до што објективнијих мерила вредности. Оно се најпре може поделити на два основна вида: на вредновање према унутрашњим (иманентним) мерилима и на вредновање према спољашњим (трансцендентним) мерилима.

Иманентно (унутрашње) вредновање дела треба да се креће у оквирима текста и изражајних могућности његових елемената. Ако критичар, на пример, указује на лоше стране римовања, на стилске недостатке, на недостатке у версификацији, на неизграђеност односно недовршеност ликова у епским делима, он се служи критиком са иманентног (унутрашњег) становишта. Све могућности вредновања дела тиме нису исцрпене па је такво иманентно вредновање преуско: крећући се само у границама текста оно запоставља другу његову основну димензију, запоставља контекст.

Књижевно уметничко дело може да се пореди и са чиниоцима, вредностима, ван самог текста. Број таквих поређења пра-

критично је једнак броју аспеката са којих се дело може сагледавати.

Књижевно уметничко дело може се, рецимо, вредновати и са чисто економског аспекта: издавачи који дело издају морају, природно, водити рачуна и о његовој прометној вредности. Познато је, сем тога, да је Енгелс тврдио како је из Балзакових романа више сазнао о економским проблемима француског друштва него од самих француских економиста. У 20. веку, на пример, посебно се развило гледање на литературу са психолошког, односно психоаналитичког аспекта. Литерарна дела или писци често се цене по томе колико су успели да продру у психички свет човека. Последњих деценија почела се чешће и више обраћати пажња на митолошку, односно антрополошку страну књижевних уметничких дела. Та пажња је сигурно подстакнута развојем митологије и антропологије.

Вредновање са спољашње стране, било са ког аспекта, често губи из вида литерарну природу дела и подвлачи вредности које су вануметничке. Кад год се вредновање са једног од таквих аспеката апсолутизује, односно надреди другим аспектима, дело је на губитку: слика о његовим стварним вредностима постаје мањкава.

Какво је вредновање најприхватљивије? Најприхватљивије је, сигурно, оно које може да обухвати највећи број могућности. Највећи број могућности за вредновање дела пружа интерсубјективни појам књижевности као уметности: онај који израста из дуге традиције и који садржи сва важна знања о томе како су се дела вредновала и како се још могу вредновати. Права мера једног дела, једне књижевне чињенице уопште, може се одредити кад се оно стави у контекст књижевности као целине.

Типологија књижевне критике.— Са аспекта усмерености критике ка субјекту или објекту, критика се може поделити на субјективистичку или објективистичку. У стварности се такви видови критике називају обично импресионистичка критика и аналитичка критика.

Субјективистичка критика не може се више разврставати: колико субјеката толико критика. Објективистичка критика, ме-

ђутим, може. Према критерију њене усмерености на текст или на контекст, она се може поделити на иманентну (унутрашњу) и спољашњу (трансцендентну) књижевну критику.

Спољашња књижевна критика најлакше се може поделити према аспектима са којих наступа у тумачењу и вредновању књижевних уметничких дела. Број тих аспеката је велик, па је довољно поменути само неке од њих:

а. критика која се бави компаративним проучавањем појединих дела,

б. критика која се бави проучавањем дела са социолошког аспекта,

в. критика која се бави проучавањем дела са митског аспекта,

г. критика која приступа делу са психолошког (психоаналитичког) аспекта,

д. критика која делу прилази са политичког аспекта. И тако даље.

На основу сваког од тих аспеката критика може добити и своју придевску одредницу: компаратистичка, социолошка, филозофска, митска, психоаналитичка, идејна, политичка итд. критика.

Свака од тих критика је могућа, потребна и нужна. Њихове комбинације могу да буду бројне, а идеал коме се истраживач може приближити јесте да критика буде извршена свестрано, тј. са што је могуће већег броја аспеката.

ИСТОРИЈА КЊИЖЕВНОСТИ

Схватање по којем се све појаве у свету књижевности могу објаснити помоћу историје (тек у историји) назива се *историзам*. Такво схватање није давнашње: у европском мишљењу оно преовлађује од 18. века, а доминира нарочито у време позитивизма, у 19. веку. Историја је, у то време, и доминантна дисциплина у проучавању књижевности.

У време антипозитивистичке побуне, од почетка 20. века, од појаве Крочеа, јављају се, међутим, схватања и понашања у

практичним истраживањима која су супrotna историзму. Та схватања полазе од става да је уметничко у уметничким делима ванвременско, па самим тиме и ванисторијско: ниједна га историја не може објаснити. Такво схватање повезано је са идејом о семантичкој аутономији текстова. Супrotno од историзма, такво становиште може се назвати *анисторизмом*. Пре појаве историзма у 18. веку, анистористичко гледиште било је карактеристично практично за укупан претходни период у изучавању књижевности. Једна од последица доминације новог анисторизма била је да су у 20. веку престале да се пишу значајне историје књижевности, а цветале су интерпретације појединачних књижевних уметничких текстова. На тај начин је избегавано да се књижевне појаве објашњавају у историји.

Реч *историја* на старогрчком има два главна значења: догађај и прича. Та два значења речи историја су међусобно повезана иако се односе на различите ствари. Приче се обично причају о неком догађају. У односу на причу, догађај може да буде истинит или неистинит. То може да буде догађај који се ставрно збио, али и догађај који је полуизмишљен или потпуно измишљен. Као што се неки догађај може збити а да остане без приче о њему, тако се може створити и прича без покрића. Исто тако о једном истом догађају могу да постоје посве различите приче. Чувени филм јапанског редитеља Куросаве *Рошомон* у којем су поједини јунаци филма један исти догађај видели посве различито, обично се узима као пример оваквог односа приче и догађаја.

Историја књижевности, као један од основних видова проучавања књижевности, има за циљ да објасни књижевне догађаје и догађања; да објасни, пре свега, настајање и живот књижевних дела. Да би том свом циљу одговорила, да би причала о историји (догађајима) у књижевности, она мора стварати историју (тј. "причу") о догађајима. О томе каква та прича-историја може све да буде, и каква треба да буде да би била што истинитија, може се судити тек кад се размотри скуп могућности историјског проучавања књижевности.

Међу тим могућностима најважније је како ће се један књижевни догађај представити у односу на друге књижевне догађаје, тј. како ће се уклопити међу њих. А то зависи од тога како се уопште догађаји распоређују међу собом. Тај поступак распоређивања књижевних догађаја назива се *периодизација*.

У досадашњој историји проучавања књижевности искристалисала су се два основна принципа распоређивања догађаја, тј. књижевне периодизације. Један од њих се назива *линеарни* или *стадијални*, а други *циклички*. Оба принципа подразумевају да се књижевност мења, односно развија кроз време, а временске одреднице се различито означавају.

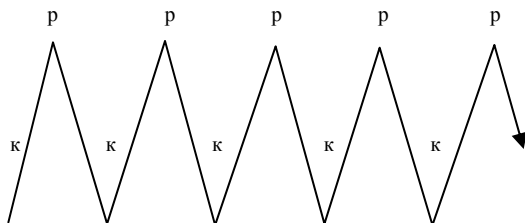
Стадијална и циклична концепција промена у књижевности.— Ево неколико примера за стадијалну или линеарну концепију развоја: српска књижевност 13, 14, 15.... 19, 20. века; или српска књижевност 60.-тих и 70.-тих година 19. века. Или: српска књижевност Доситејевог, Вуковог, Скерлићевог доба. Или: српска књижевност Дучићеве и Ракићеве генерације, генерације Црњанског и Растка Петровића, генерације Васка Попе и Миодрага Павловића. У свим тим случајевима имамо у виду неку од линија (или неки од стадија) у "развоју" српске књижевности: векове, деценије, велике личности, генерације.

Однос међу књижевним чињеницама, по стадијалној концепцији, објашњава се *развојем*, еволуцијом. Књижевност из једног стадијума прелази у други, "виши" стадијум: од литературе једне генерације развија се у литературу друге генерације; од једне декаде развија се у литературу друге следеће декаде; од литературе једног (нижег) столећа развија се у литературу следећег (вишег) столећа; од литературе ниже друштвено-историјске формације развија се у литературу више друштвено-историјске формације. Развојем се објашњавају промене од једног сегмента до другог. Развој је и оно што се дешава у књижевности и оно што се дешава у стваралачким личностима. То је кључни појам за уређење међуодноса књижевних чињеница.

Разврставање књижевних чињеница на основу стилских карактеристика има за резултат једну другу концепију развоја књижевности, цикличку. По тој концепцији књижевност током

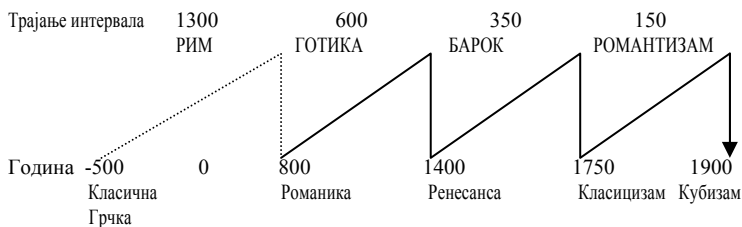
историје пролази кроз одређене стилске периоде као што су: ренесанса, барок, класицизам, романтизам, реализам, симболизам, експресионизам итд. Ипак, та концепција се у значајној мери разликује од оне стадијалне. Она стварно мање инсистира на развоју, а више на *променама* које се у књижевности дешавају по извесној законитости.

Уочено је да међу стилским карактеристикама неких од наведених стилских система постоје упадљиве сличности: класицизам, на пример, има сличности са антиком и ренесансом, а романтизам са средњим веком и бароком. Ако се сви периоди, који имају извесне сличности, међусобно групишу и разврстају, добиће се две основне групе периода. Једну групу ће чинити: антика, ренесанса, класицизам, парнас (у прози реализам); другу ће чинити средњи век, барок, романтизам, симболизам итд. Тим групама се обично дају називи ренесансни и барокни периоди, или још чешће: класицистички и романтичарски. Уочено је да постоји и извесна правилност у смењивању периода: један класицистички период смењује један романтичарски и тако се, практично, одвија циклус сталних промена. Ако класицистичке периоде означимо словом k а романтичарске словом p , њихова смењивања би се могла овако представити: $k + p + k1 + p1 + k2 + p2 + k3 + p3 + k4 + p4...$ Још боље је то исто представити у виду једне цик-цак линије.



Циклична концепција развоја уметности има више значајних представника (Вико, Велфлин, Валцел, Казамјан итд.). Она је међутим најбоље представљена у једној од последњих књига

посвећеној том проблему. То је књига српског естетичара Драгутина Гостушког која се зове *Време уметности* (1968). Гостушки је у књизи развој разних уметности пратио од античких времена и у сменама стилских циклуса констатовао неколико битних одредница. По њему су тзв. романтичарски периоди схваћени као дезагрегације класицистичких периода, и они по правилу трају дуже. У класицистичком периоду уметност се брзо враћа свом античком прамоделу. Класицистички периоди ближи нама су све удаљенији од свог античког прамодела, и најзад: сви периоди ближе нама трају краће, тј. смењују се све убрзаније. Гостушки је своју концепцију представио једном схемом која овако изгледа:



Ова схема на једноставан начин уноси доста реда у оно што се догађа у уметности од античких времена до данас.

Концепцију о цикличким променама у развоју књижевности можемо да представимо и на други начин: кратким излагањем основних карактеристика свих главних књижевних периода од античких времена до данас.

КЊИЖЕВНИ ПЕРИОДИ И ПРАВЦИ

Антички период.– Кад кажемо антика, или антички период у књижевности и уметности, мислимо на књижевност Старе Грчке и Старог Рима. Тај период обухвата време у трајању отприлике од око 1500 година: од 1000-те године пре нове ере до око 500 године нове ере. Најзначајнија дела тога периода у књижевности су: епови Хомерова *Илијада* и *Одисеја*, Вергилијева

Енејида; Есхилове, Софоклове и Еурипидове трагедије; Аристофанове (из грчког периода) и Плаутове комедије (из римског); затим Сапфина и Пиндарова лирика из грчког периода и Проперцијева, Овидијева, Катулова из римског; Јувеналова и Марцијалова сатира из римског периода. У античком периоду су се, као што се из ових набрајања види, у потпуности конституисали основни књижевни жанрови. Они се негују у пуној разноврсности и свима њима постигнути су највиши резултати. Жанровски плурализам је један од основних карактеристика античког периода, како грчког, тако и римског. Антички жанрови изничу из народног стваралаштва; они носе и обележје индивидуализма њихових аутора, а општи смер њиховог интересовања јесте рационализам, превасходно занимање за човека (антропоцентризам и хуманизам); писци овог периода, као и ликовни уметници, чак и богове представљају на антропоморфан начин. Свим тим карактеристикама пристоји и израз који се понекад употребљава: *антички реализам*. Антички уметник, уз то, тежи ка успостављању хармоније између различитих делова реченице, делова текста, делова драме или беседе. То је у складу са општим развојем хармоничког дела личности (калокагатија).

Период средњег века. – Сматра се да средњи век траје од пропасти Римског царства 476. па све до ренесансе; код Срба тај период траје до 18. века. У основи културе средњег века је једна друга традиција у односу на претходни период. То је хришћанска традиција која се надовезује на јеврејску монотеистичку религију изражену у *Старом завету*, а поготово у *Новом завету*, главном делу хришћанског света. У хришћанском средњем веку духовни живот је усмерен у другачијем правцу од оног у доба антике. Главна човекова преокупација је Бог а не човек; уместо оријентације ка разуму, човек је оријентисан ка вери; уместо жанровског богатства и естетичког плурализма, стреми се ка монизму: све уметности подређене су цркви, а она загробном животу. Највиши дomet у литератури хришћанског света јесу Августинове *Исповести* и Дантеова *Божанствена комедија*. У српској књижевности тога периода, која је била на високом уметничком и духовном нивоу, врхунац

су Доментијаново *Житије Светог Саве* и Теодосијево житије истог свеца, а у поезији зборник химнографских песама под насловом *Србљак* (тј. службе Србима свецима). Као и дела других хришћанских народа и главна дела српског средњег века сачињена су у духу монизма.

Ренесанса.– Ренесанса се јавља око 1350. као реакција на дугу доминацију средњевијековне уметности. То доба се зове и проторенесанса; она заједно са ренесансом траје све до 16. века. Израз ренесанса значи поновно рађање. Све што је постојало у доба антике сада се обнавља: обнавља се хуманизам и антропоцентризам (за разлику од средњевијековног теоцентризма); тежи се ка жанровској разноврсности (за разлику од средњевијековног монизма); тежи се реализму (за разлику до средњевијековног приказивања чудеса); тежи се наслањању на народну традицију. Свесно или несвесно, ренесансни духови настоје да обнове покидане везе са добом антике, односно да је наставе. Најзначајнији песник овог доба, Петрарка, опева једну смртну жену, а најзначајнији прозни писац, Бокачо, прича о овоземаљским догодовштинама. Сличне овоземаљске преокупације имају и најзначајнији француски писци Вијон и Рабле, али и наши дубровачки писци у поезији као Џоре Држић и Шишко Менчетић и Марин Држић у комедији.

Барок.– Период после ренесансе у старијим прегледима историјама књижевности обично је називан "католичка противреформација". Тај израз казује да се у уметности јавила реакција на уметност ренесансе и показује одакле је она наступила (од католичке цркве). Супротно од ренесансе, која се надовезивала на античку и народну уметност, ова уметност новог периода надовезивала се на традицију средњевијековља. У том периоду много је преокупација богом, црквом итд. Повратак ка средњевијековним духовним узорима, међутим, није могао да буде потпун. Значајније је зато оно што се у овом периоду збива у стилском погледу. Ту се дешава нешто чему је примерен израз дезагрегација ренесансе. Отуда је и оправдан израз барок (порт. *barocco* што значи неправилне необрађене перле). Дезагрегише

се највише оно што је, у стилском погледу, за антику и ренесансу било карактеристично: хармонија, равнотежа, симетрија. Главни представници овог периода у сликарству су Рембрант и Рубенс, а главни представници у књижевности су Тасо, Милтон, Шекспир, Сервантес; код старих Дубровчана главни представник је Џиво Гундулић у чијем је делу *Осман* пре Његоша у песничком смислу најбоље изражена српска историја и државна идеја. Одсуство хармоније у композицији, кићеност и одсуство хармоније у изразу, али и снажна осећања најважнија су карактеристике овог периода. *Маниризам* – то је једна од ужих стилских оријентација која се јављају у доба барока. За ту оријентацију се у *Речнику књижевних термина* (1985) каже: да је њена карактеристика: "разбијање сувише уочљиве правилности и хармоније ренесансне и античке уметности, продор субјективног уметничког израза, с примесом бизарног и тајанственог, префињеност духа и истанчаност укуса, што је све водило већој спиритуалности, па и мистичности у уметности у артистичкој рафинираности стила". Барок се вратио средњем веку, али у начину његовог изражавања уочљиво је да је пре њега постојала ренесанса.

Класицизам.– Оно што се није допадало песницима и публици доба барока, сада се опет допада песницима и публици доба класицизма. Не треба се чудити класицистима што нису подносили Шекспира: он је за њих био "варварин". Велики барокни писац није имао оне особине које су они од песника очекивали: склад, хармонију, симетрију. А какве су то особине најбоље се може видети у углађеним стиховима најзначајнијих француских класициста: Корнеја и Расина. Ако тој двојници драмских писаца додамо и трећег, комедиографа Молијера, можемо схватити колико се ново, класицистичко раздобље подудара са раздобљем антике и ренесансе. Тиме што опет цвета комедија, изразиће се једна важна особина овог периода: реализам у приступу човеку. Код Француза се класицизам развио у 17. веку, код Немаца у 18. а код Срба у првој половини 19. века. Најзначајнији српски драмски писац овог периода јесте Стефан Стефановић, рано преминули аутор трагедије *Смрт цара Уро-*

ша, најгласовитији песник је Лукијан Мушички, а најбољи комедиограф и песник Јован Стерија Поповић, једна од највећих личности српске културе.

Рококо, сентиментализам, предромантизам.— Између барока и романтизма јавља се још неколико праваца који немају значај до сада помињаних периода. То су *рококо*, а затим и *сентиментализам* и *предромантизам*.

Рококо (од фр. *rocaille* украс од шкољака и каменчића) јавља се у 18. веку, у доба француског краља Луја XV (отуда израз "стил Луја XV" за делове намештаја). Рококо се негде јавља као завршни период барока или као друга страна класицизма који се управо развијао. У књижевности рококо доноси "лаку" поезију или прозу које говоре о љубави, уживању, раскалашности. Најпознатије дело тога правца јесте роман *Манон Леско* француског писца опата Превоа (1731); стилске карактеристике тога правца срећу се и код значајних писаца као што су Волтер или Виланд. Код Срба рококо стил се среће у делима Орфелина, у мемоарској прози Симеона Пишчевића и Саве Текелије и у поезији Јована Пачића.

Сентиментализам је правац који се најпре јавио у Енглеској у 18. веку. Главни су му представници Семјуел Ричардсон (романи *Памела* и *Том Џонс*), Лоренс Стерн (роман *Сентиментално путовање*), Едвард Јанг (збирка песама *Жалопојке или Ноћне мисли*). У времену развијене просвећености и инсистирања на премоћи разума, сентиментализам је стављао акценат на осећајност и машту, и неговао је потребу за осећањем задовољства самим собом и за показивањем индивидуалности. То су све својства која ће касније имати и романтизам. Најизразитији пример сентиментализма код Срба јесте *Живот и прикљученија* Доситеја Обрадовића, код Немаца Гетеов *Вертер*, код Француза Русоове *Исповести*.

Предромантизам је израз за сличну појаву, која се може схватити и као прави увод у романтизам. Прави пример за ту појаву јесте код Немаца покрет "Буре и навале" (*Schturm und Drang*) којем је припадао и млади Гете. На појаву предромантизма нарочито су много утицали Русо и немачки филолог Хер-

дер. Доситејева *Песма на инсурекцију Србијанов*, неке песме Јована Пачића, Стерије (*Даворије на пољу Косову*), Милице Стојадиновић Српкиње, примери су српског предромантизма.

Романтизам.— Пуна и изграђена опречност класицизму био је романтизам. Он се јавља крајем 18. века најпре код Немаца (Гете, Шилер, Хелдерлин, Клајст, Хофман итд.) и код Енглеца (Вордсворт, Колриџ, Шели, Китс, Бајрон). Затим су се идеје романтизма прошириле на друге европске народе. Код Француза су главни његови представници Иго, Ламартин, Вињи, код Руса Пушкин, Љермонтов, Њекасов, код Пољака Мицкијевич. Романтизам код Срба траје дуго, скоро стотинак година. Најранији његови представници су Вук Караџић и Сима Милутиновић Сарајлија; зрело доба романтизма представљају Његош и Бранко Радичевић, а касни романтизам Змај, Јакшић и Лаза Костић. Велики писци доба романтизма су обично крупне историјске личности које су одиграле важну улогу у животу својих народа. Највећи романтичари се, по правилу, баве свим жанровима; пишу лирске песме, драме, романе, чланке. Привлаче их теме из националне прошлости и они се надовезују на традицију народне књижевности; имају склоности ка музици, машти и чудесном; негују властити субјективитет. Романтизам је био један од најкрупнијих догађаја у историји човечанства. Од њега потиче раздобље у којем живимо.

Бидермајер.— Бидермајер је књижевни и уопште уметнички правац који код Немаца траје у првој половини 19. века. Јавља се на прелазу од класицизма ка романтизму, а касније и на прелазу од романтизма ка реализму. Израз *бидермајер* долази од немачке речи Bieder, што значи честит и духовно ограничен. Припадници тога правца заобилазили су претераности и класицизма и романтизма. Идеал уметника бидермајера је тиха породична срећа. Зато се бидермајер стил посебно исполио у стилском намештају грађанства познатом по удобним једноставним столицама, фотељама, столовима једноставних, правих линија које се разликују од кривих линија намештаја рококо стила. Највећи романијер бидермајера на немачком језику је-

сте Швајцарац Готфрид Келер (роман *Зелени Хајнрих*). Код Срба је овај правац оставио трага у делима Стерије, Јаше Игњатовића, Косте Трифковића, Змаја.

Реализам, натурализам, импресионизам.— Романтизам су крајем прве половине 19. века почела да замењују два правца: реализам у прози и парнас у поезији. Овај паралелизам се појавио стога што су писци овог раздобља свој задатак схватили различито: једни су сматрали да им је задатак превасходно да се баве лепотом, да негује уметност ради уметности (парнасовци) а други да треба да откривају истину о друштву (реалисти).

Реалисти се најпре јављају у Француској; међу њима су најзначајнији Балзак и Стендал који су почели као романтичари. Балзак, творац циклуса многобројних међусобно повезаних романа, који се звао *Људска комедија*, хвалио се да се у својим романима понаша као "секретар француског друштва", дакле као неко ко му зна све тајне. Реализам је доживео највиши успон у Русији: Гогољ, Тургенев, Толстој, Достојевски, Гончаров, Шchedрин – то су најпознатији руски реалисти. Сви су они откривали истину о човеку као друштвеном бићу. Реализам из доба реализма, разуме се, разликује се од реализма из доба антике, ренесансе, класицизма, јер му је програм одређеније везан за приказивање човека као друштвеног бића и откривање друштвених односа. И овај правац се одликује идеалом хармоније, мере, примерености. Реализам се развија и код Срба у другој половини 19. века. Најзначајнији романијери су Матавуљ и Сремац, а приповедачи Глишић и Лаза Лазаревић.

У другој половини 19. века реализам код Француза добија нека новија обележја и са тиме и ново име – *натурализам*. Главни представник натурализма је Емил Зола; он прилази програмски задатку да прикаже друштво и друштвене односе. У његовим бројним романима приказују се тамне стране живота, а у људима ниске страсти. При том се инсистира на објективности у опису јунака и ситуација. Слично Золи писали су и други француски писци тог доба (Флобер, Мопасан). Код Срба у делима појединих писаца (Матавуљ, Бора Станковић) јављају се неки елементи натурализма; као оријентација, међутим, он није

заживео. Дезагрегација реализма, међутим, код Срба је имала друге облике: она је извршена под утицајем симболизма и највише домете је добила у делима Боре Станковића и Петра Кочића.

У завршној фази реализма неки од прозних писаца стреме у другом смеру од могућности које пружа натурализам: теже ка субјективности израза, приказивању властитих утисака. Они делују у време импресионизма у сликарству и њихов начин изражавања има неке сличности са том оријентацијом. Зато се и зову *импресионисти*. Они пишу махом кратке творевине: песме у прози, записе, дневнике. Највећи писац те оријентације је Чехов. Код Срба се та оријентација највише показала у путописима Исидоре Секулић и Јована Дучића.

Парнас и симболизам.— Парнасовци се јављају најпре у француској поезији. Овај песнички покрет се зове Парнас по једном брду у Грчкој које је било станиште муза. За разлику од романтичарских песника који су тежили да играју велику духовну, друштвену, историјску улогу у животу свог народа, парнасовачки песници истичу сасвим други идеал: да се затворе у кулу од слонове кости и да негују уметност ради уметности. Њима је главни идеал лепота, неговање форме, неговање стихова, правилности облика. Поезија коју негују најчешће је описна и у томе се највише огледа њихов реализам, али предмет тога реализма није човек као друштвено биће већ обично природа. Најизразитији представници француског парнаса су Теофил Готје, Леконт де Лил, Албер Самен, Хередија. Код Срба је слично њима последњих деценија деветнаестог века писао Војислав Илић, а њега су следили, као и француске парнасовце, Дучић, Ракић. Шантић итд. И Војислав Илић и Дучић имају по једну програмску песму. Ево два стиха из Дучићеве *Поезије*:

Буди одвећ лепа да се свиђаш сваком,
Одвећ горда да би живела за друге.

И *симболисти*, као и парнасовачки песници, теже ка неговању форме стихова и строфа; и они пишу описне песме. Споља гледано, они у односу на парнас не представљају заокрет. Изну-

тра, међутим, доносе значајне промене. Сврха њихових описних песама јесте да изграде симбол а не опис. Уместо јасних описа парнасовачких песника они дају само сугестију, наговештај онога што представљају. А оно што изражавају више је примено да се прими чулом слуха него чулом вида. По томе су ближи романтизму него ли класицистичким оријентацијама. Али као и код других класицистичких оријентација, они пишу безличну поезију. Симболисти су се, такође, најпре јавили у Француској. Први од њих је Бодлер, који је и сам почео да пише као парнасовац. Најзначајнији француски симболисти су: Маларме, Верлен и Рембо. Симболизам је био развијен код разних народа: Немаца (Рилке), Енглеза (Јејтс), Руса (Блок, Брјусов, Белиј), Срба (Дучић, Ракић, Шантић, Пандуровић, Дис) итд.

Постсимболизам, као што му и име каже, јесте касни симболизам који је такође дао врхунце у поезији. Код Енглеза постсимболиста је Елиот, код Француза Пол Валери. Постсимболизам је дао и значајне ауторе у области прозе (Томас Ман код Немаца, Иво Андрић код Срба).

Експресионизам.— Прави романтичарски правац у књижевности 20. века је експресионизам. Он се јавља на почетку века најпре код Немаца. Песме експресионистичких песника лако је препознати по томе што су писане слободним стихом. Слободни стих је израз тежње да се песници ослободе окованих слогова, правила, да пишу на органски начин. Уместо неодређених боја симболизма, они воле баш оне најјаче: црвену и плаву; уместо мелодичног стиха симболиста они доносе какофоничне стихове. Теже томе да изразе положај човека у космосу (та појава се назива космизам), али и његов немир. Најизразитији немачки експресионисти су Готфрид Бен и Бертолд Брехт. Код Хрвата то су А. Б. Шимић и млади Крлежа, код Срба Душан Васиљев, Милош Црњански и Станислав Винавер.

Експресионизам је, међутим, један од наоромантичарских праваца који се јављају у првим деценијама овога века. Једна варијанта експресионизма јавља се у Русији (Хлебников и Мајаковски) и у Италији (Маринети) под именом *футуризам*. Они су

тежили да звучно изразе наступајући машинизирани свет 20. века.

Код Француза се почетком века јавља више праваца који имају везе са експресионизмом: *импиртинизам*, *дадаизам*, *надреализам*. Дадаизам као правац се родио у Женеви, у Швајцарској, а његов главни представник био је Румун Тристан Цара. Дадаисти су се негативно односили према неговању форме парнасоваца и симболиста.

Један од присталица дадаизма, Андре Бретон, издвојио се од дадаистичке групе и основао нови правац: *надреализам*. Између два светска рата надреалисти су били веома утицајни у Паризу: у сликарству, позоришту, у поезији и на филму (Буњел). Иза њих нису остајала велика дела, али су остајале велике промене: после њиховог деловања књижевност је препорођена.

Између два светска рата, код Срба, делују сви ови правци као и код других народа. Поред експресиониста, делују још и дадаисти (Драган Алексић), надреалисти (Марко Ристић, Александар Вучо, Милан Дединац, Душан Матић и други); јавља се и један оригиналан покрет – *зениитизам* чији су оснивачи Љубомир Мицић и В. Д. Пољански. То је време и других покрета који су кратко трајали (*хипнизам* Рада Драинца). Нарочито је био утицајан покрет *социјалне литературе* који су неговали левичари, претежно комунисти.

Модерна, модернизам, постмодернизам.– Време с краја двадесетог века обично се назива добом *постмодерне*, односно *постмодернизма*. Та два израза обично се употребљавају алтернативно и они су у том значењу код нас заживели под утицајима из иностранства.

Израз *модерна*, међутим, код нас по традицији има доста прецизно значење. Он се односи превасходно на збивања у књижевности у првим деценијама овога века. Српску модерну представљају песници као што су Дучић, Ракић, Пандуровић, Дис, Вељко Петровић, Бојић; прозни писци као Бора Станковић, Петар Кочић, Милутин Ускоковић, Вељко Милићевић; књижевни критичари као што су Богдан Поповић и Јован Скерлић. У ширем смислу, српску модерну представљају стилске оријентације

као што су парнас и симболизам (а оне трају све до другог светског рата).

Израз *модернизам*, по традицији односи се превасходно на песнике и писце уопште који су се јавили после Првог светског рата. Неки су од њих били изразити представници експресионизма (Црњански, Винавер), неки надреализма (Дединац, Матић, Вучо), или зенитизма и хипнизма, а неки су били изван тих оријентација као на пример Растко Петровић, Момчило Настасијевић, Десанка Максимовић и други. После превласти социјалне литературе у годинама пред други светски рат и у деценијама одмах после рата, већ педесетих година, са појавом Васка Попе и Миодрага Павловића дошло је до обнове вредности предратног модернизма. Тако, модернизам код Срба, има две основне фазе: између два светска рата и након Другог светског рата.

Већ генерација песника која се јавља педесетих година (Бранко Миљковић, Иван В. Лалић) означава потребу да се надовеже не на предратне модернисте, већ на модерну. У то време се чак јавља у поезији струја *неосимболизма*. Они имају амбицију да се надовежу на Дучића, Валерија, Манделштама итд. Неки песници генерације постмодерниста окренути су обнови традиције чак и *неоромантичарске* (Бећковић), *неореалистичке* (представници стварносне прозе), *необарокне* (Миодраг Булатовић, Милорад Павић). Српска литература у овом периоду доживела је знатну међународну афирмацију: Булатовић, Киш и Павић спадају у ред најзначајнијих постмодернистичких писаца у свету.

Ова кратка историја стилских оријентација има за циљ да пружи најосновније представе о њима. Она, бар у основним цртама, потврђује став цикличке теорије историје књижевности; такође, она даје за право и ставу Гостушког да што су те оријентације ближе нама, оне су све удаљеније од античког модела, и њихова су смењивања све убрзанија.

* * *

Теорија књижевности, књижевна критика и историја књижевности се обично схватају као посебне, али међусобно повезане дисциплине. У циљу њихове ефикасности препоручује им се тешња сарадња.

У овим разматрањима тај се однос приказује нешто другачије. Историја књижевности, теорија књижевности и књижевна критика схватају се као међусобно издвојени видови проучавања књижевности. Као посебни видови проучавања, они су нужно ограниченијих могућности него што је проучавање књижевности узето у целини. Оптимални је захтев да проучавање књижевности буде свестрано: и теоријско, и критичко и историјско; да се одвија на свим нивоима; да се осветљава и са спољашње и са унутрашње стране; са што већег броја аспеката; у синхроној и дијахроној перспективи, уз употребу свих општих метода.

У односу на тако оптимално постављене захтеве проучавања књижевности, у пракси се домети истраживања остварују у ограниченијем виду. Таква пракса је природна и прихватљива уколико се обавља са свешћу о својим ограниченим циљевима и донетима.

КРАТАК ПРЕГЛЕД ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

ДОБА АНТИКЕ

Три основна вида проучавања књижевности данас (теорија књижевности, историја књижевности и књижевна критика) у античко време не постоје у развијеном облику. Тада постоје три високо развијене дисциплине: поетика, реторика, филологија.

Стара поетика, као и поетика данас, имала је за предмет проучавања облике књижевних уметничких дела. Стара реторика, као дисциплина која је изучавала вештину беседничког убеђивања и наговора, залазила је и у област логике, психологије, педагогије, а превасходно једним својим делом, оним који се називао *elocutio*, залазила у подручје проучавања књижевности, тачније у подручје стила и стиха. Стара филологија, која се посебно развила у Александријској библиотеци, захватала је широку област издавања и проучавања текстова; у њој треба видети и зачетке историје књижевности и писане књижевне критике.

Поетика

Обично се сматра да поетика као дисциплина почиње од Аристотелове *Поетике*. Али је и пре Аристотела и његовог учитеља Платона било истинског размишљања о природи поезије. У осмом певању Хомерове *Одисеје*, на пример, има стихова који говоре о томе да је сврха поезије "да развесели људско

срце", а такође и да прослави јунаштво и да жигосе срамоту. Сматра се да је тада први пут речено оно што ће римски песник Хорације касније још јасније рећи: да је функција поезије да буде забава и поука. То је била једна од првих "одбрана поезије" од напада противника песника и поезије.

Већ код Хомера има наговештаја и да поезија настаје из инспирације песника и да инспирација долази од божанстава. Инспирација, сматрали су стари Грци, не долази од једног, већ од два бога: од Аполона, бога лепоте и мере, и од Диониса, бога весела и разузданости. Та два бога такмичила су се око преимућства. Има и један мит о такмичењу у музицирању Аполона и Дионисовог следбеника сатира Марсије. По миту је Аполон, љут на такмаца који га је победио, овога живог одерао. Већ је, дакле, у митском мишљењу била запажена разлика између двеју оријентација у уметности, посебно књижевности: оријентације аполонијске и оријентације дионизијске, како их је крајем 19. века окарактерисао немачки филозоф Ниче. Борба аполонијске и дионизијске оријентације у уметности имала је двоструки карактер. Била је то борба између двеју оријентација, али и борба између старог и новог у уметности. И један и други вид те борбе, на различите начине, одвија се до дана данашњег.

Временом је, међутим, дошло до тога да се једном виду изражавања, дионизијском, инспирација све више признаје, а код оног другог инспирација све више игнорише, односно да се тај израз своди на вештину, културу и рад. Те разлике су већ сасвим јасне код двојице највећих грчких филозофа, али и поетичара, Платона и Аристотела.

Платон и Аристотел

Разлика између Платонових и Аристотелових схватања, међутим, не показују се само у њиховим ставовима, већ и у форми у којима су они изложени. Велики систематизатор античког света, Аристотел, има један основни спис посвећен поезији, има *Поетику*. То је трактат у којем он, у систематском облику, дискурзивно, износи своја схватања о том подручју практичне људске делатности. У другим његовим списима се пробле-

ми третирају тек маргинално. У великом Платоновом опусу, међутим, не постоји ниједно дело слично *Поетици*. Платонов ставови, који се тичу поезије или уметности уопште, расути су по многим његовим дијалозима. Највише их је свакако у дијалогу *Ијон* и у десетој књизи његовог најопсежнијег дела *Држава*.

Мада се у Аристотеловој *Поетици* нигде не спомиње Платон, у њему се износе ставови који се полемички односе према Платоновим схватањима поезије и уметности. Отуда има довољно разлога да се Платонова и Аристотелова схватања третирају заједно. Тако ће се лакше уочити разлика између њихових двеју оријентација које имају ближе или даље следбенике све до данашњег дана. Разлике између њихових схватања најлакше ћемо уочити ако обратимо пажњу на њихове одговоре о три заједничка а кључна питања: 1. схватања мимесиса, 2. схватања песника, 3. схватања функције поезије.

Мимесис.— И Платон и Аристотел сматрају да је бит поезије и уметности уопште мимесис (подражавање). Али они мимесис различито схватају и проблем мимесиса у уметности уопште различито решавају.

а) Платоново сватање мимесиса немогуће је разумети мимо његовог филозофског система. Свет у којем живимо, чине, по Платону, две стварности: свет вечно истих идеја, који је и свет истинске стварности, и свет одраза тих идеја у објектима са којима се свакодневно сусрећемо. Сто са којим се, на пример, у свакодневном животу сусрећемо, само је одраз (дакле привид) оног стварног стола из света идеја, кревет на којем спавамо само је одраз оног вечно истог кревета из света идеја. Сазнати, у правом смислу, шта је то кревет, или шта је то сто, или било која друга ствар, то значи доспети од оне идеје која је вечно иста, јер је права истина у тим вечно истим идејама.

Кревет који ствара столар само је одраз (мимесис) кревета којег је створио Бог; кревет којег је створио сликар само је одраз кревета којег је створио столар. Принцип мимесиса је оно што повезује та три кревета. У односу на једини истински кревет, тј. у односу на идеју кревета, столаров кревет је само при-

вид, сенка; а то је исто и у односу на столаров кревет и онај што га ствара сликар. Сликаров посао Платон упоређује са огледалом: то је само варљиви одраз ствари.

Начин на који је Платон решавао проблем мимесиса карактеристичан је по својој једноставности. Платон решење не тражи у самој слици, или пак у односу слике и њеног предмета, тј. у односу: насликан кревет и кревет из емпиријског света. Он трансцендира (превазилази) тај круг и решење тражи изван њега: тражи га у ствари у трансценденцији, у метафизичком кругу идеја. Таква, трансцендентна решења суштине уметности тражиће се и касније.

б) Аристотел је критиковао Платонову концепцију о две стварности: стварности идеја и стварности њихових одраза. По њему су Платонове идеје само појмови. Идеје не постоје ван нашег света; оне су производ наших глава. На основу тог става он је решења проблема мимесиса тражио на другим основама, на унутрашњим основама, тј. на основама иманенције. Не постоји, по Аристотелу, ван нас нека идеја која се подражава; субјект ствараоца није пасиван медиј преко којег се подражавање врши; он је активан чинилац који одражава. Његов допринос је утолико већи што одражава успешније и што његов предмет подражавања нуди веће могућности.

в) Платонова и Аристотелова концепција поезије (и уметности уопште) као мимесиса имале су различиту судбину. Све до двадесетог века у уметности Запада била је доминантна миметичка уметност, па је и Аристотелова концепција тој уметности била примеренија, самим тиме и утицајнија. Афирмација не-миметичке и анти-миметичке уметности у модерно доба учинила је да се обрати већа пажња и на немиметичке уметности: на уметности примитивнијих народа, на муслиманску уметност и уметност хришћанског средњег века. Тим видовима уметности већ је била примеренија Платонова концепција.

Песник.— Платон и Аристотел различито гледају на песникову улогу у стварању уметничких дела. Њихове концепције

представљају само још једну степену у развоју аполонијских и дионизијских ставова о песничком стварању.

а) У Платоновом дијалогу *Ијон* најбоље се представља његово виђење песника. У том дијалогу Сократ објашњава Ијону, једном од рапсода који рецитује Хомерове епове, каква је стварна природа песника, а каква природа рапсода, и каква је улога слушалаца поезије. Платонове тезе су сасвим једноставне: песник пева тако што му прво бог одузме разум и надахне га божанском снагом преко муза; ту његову снагу преузима од њега рапсод и преноси је на слушаоце. Песника, рапсода и његовог слушаоца Платон пореди са намагнетисаним прстеновима. Платонова концепција стварања и примања поезије представља најизразитији вид тзв. ентузијастичке поетике, тј. поетике израза.

Три Платонова намагнетисана прстена, који представљају песника, рапсода и слушаоца, одговарају, у ствари, трима чиниоцима комуникационог дијаграма: порука – пошиљалац – прималац, односно: писац – текст – читалац. За Платоново виђење те комуникације битне су две ствари: једна од њих је Платонов став да је та комуникација ирационална: "намагнетишући" песника бог му одузима рацио. Због те ирационалне природе деловања поезије, Платон је мислио да песнике треба прогнати из своје идеалне државе. Друга карактеристика је у самој природи песничког надахнућа: оно песнику долази од бога, дакле од трансценденције: ван је основних чинилаца комуникације.

б) По Аристотелу песник не добија снагу од трансценденције. Песнику је, као и сваком човеку, подражавање (мимесис) иманентно, својствено. Човек се, по њему, "од осталих створења разликује по томе што највише нагиње подражавању и што своја прва сазнања подражавањем стиче; затим, сви људи осећају задовољство кад посматрају творевине подражавања". И у том Аристотеловом ставу о подражавању могуће је разликовати три основна елемента комуникационог дијаграма: 1) песника (коме је својствено подражавање) – 2) текста (тј. творевине подражавања) – 3) примаоца (који осећа задовољство кад посматра творевине подражавања).

Платоново и Аристотелово схватање улоге песника у стварању поезије није репрезентативно само за теоријску мисао о поезији Старе Грчке. Та два схватања представљају, у ствари, два архетипска решења тог кључног питања. Она ће се затим јављати кроз читаву историју мишљења о поезији и књижевности. У нешто преодевом облику та два схватања сучељавају се и у наше време.

Катарза или функција уметности.— Платон, а поготово Аристотел, поставили су питање функције поезије на особит начин: поставили су на име питање шта поезија, по себи, може да чини за човека. То питање познато је као Аристотелово схватање *катарзе*. Али Аристотелово поимање катарзе немогуће је у правом смислу схватити издвојено, независно од Платоновог схватања истог проблема.

Као главни циљ човеков, а поготово као главни циљ филозофа, Платон је истицао — долажење до оних вечно истих идеја. Пут до тих идеја водио је преко разума. На том путу су филозофу осећања и страсти само сметали. А да би се пут успешно остваривао, потребно је извршити катарзу: очистити мисли од страсти и од осећања. Следствено томе, поезија, а поготово трагедија, које осећања подстичу, мораће са Платоновог гледишта да доживе осуду.

Аристотелово схватање катарзе била је права одбрана песништва, поготово трагичког песништва, пред Платоновом осудом. Та одбрана је ишла за тим да покаже како истински велико песништво, трагедију на пример, никако не би требало осуђивати због тога што изазива осећање сажаљења и страха. Јер изазивањем тих осећања трагедија врши дубоко људску функцију. Гледајући шта се другим јунацима на сцени дешава, човек се суочава и са могућношћу да се нешто слично и њему самом може десити. Тако и долази до његовог дубоког пречишћавања.

Током историје уметност је често била стављана у службу неких других вредности: религије, политике, науке или филозофских доктрина. У таквим случајевима на делу је било платоновско схватање уметности и поезије.

И аристотеловско схватање катарзе такође је често било обнављано. Данас се оно огледа у ставу да уметност и књижевност имају психотерапеутску вредност и моћ.

Материја и форма.— Из Аристотеловог схватања поезије као вештине (техне) која се може у већој или мањој мери савладати, следовао је и задатак да се та вештина спозна и објасни. Његово становиште обраде песничке материје у сагласности је са његовим схватањем материје уопште. Материја се, по Аристотелу, може уобличавати, прерађивати, дорађивати; није, дакле, једном заувек дата. Са таквом могућношћу материје у сагласности је и могућност (моћ) човека да вештинама које је стекао мења и уобличава појаве. Аристотел се и код таквог става држи принципа иманенције: свака појава има властите могућности уобличавања: на један начин, рецимо, има их камен, на други дрво, на трећи метал итд. Могућност уобличавања поседује, с друге стране, и субјект који уобличава (тј. уметник). У сусрету могућности субјекта и могућности објекта и дешава се сва разноликост могућности дијалога материје и форме. Те могућности, међутим, морају бити усклађене и са могућностима трећег чиниоца, примаоца. Према истраживању свих тих могућности и усмерена је Аристотелова *Поетика*. Већ у првој реченици Аристотел дефинише њен предмет. Она ће расправљати: о томе шта је то песничко умеће, о врстама песничке уметности, о саставним деловима песничког текста, о томе како се постиже бољи или најбољи облик једне песничке материје.

Поетика је углавном следила све те захтеве. Њена решења су достојна историјског памћења. Више садашњих дисциплина у њој имају прапочетке.

Хорацијева "Поетика" и спис "О узвишеном"

У периоду Старог Рима јавиле су се две значајне поетике: Хорацијева и спис *О узвишеном*.

Хорације је био један од најзначајнијих римских песника. У једној песничкој посланици породици Пизони, коју чине 476. стиха шеснаестерца, он је изнео своје погледе на поезију. Тој

посланици је касније реточичар Квинтилијан дао назив *Ars poetica* (Песничка вештина). Хорацијева посланица је стварно спис о песничкој вештини. Њен је главни проблем како начинити успешно уметничко дело. У том основном усмерењу она се највише подудара са Аристотеловом *Поетиком*. Хорације, као и Аристотел, даје основе за иманентну критику поезије.

Међу Хорацијевим ставовима посебно су постала чувена два. Први од њих саопштен је делом стиха који гласи: *Ut pictura poesis...* (Поезија је као сликарство). Тај став посредно указује на чињеницу да се у Хорацијево време сликарство веома приближило поезији. Као врста уметности оно се чак по рангу изједначило са поезијом.

Други Хорацијев став тиче се његовог схватања функције поезије. Тај став је најбоље изражен у стиховима који у преводу Радмиле Шалабалић гласе:

Или да користе или да забаве песници желе;
или да уједно кажу пријатност или поуку неку.

Стара нам гарда се буни кад дело не доноси корист.
Отмена младеж, напротив, избегава поуке, строгост.
Гласове однеће све, ко са корисним помеша слатко,
Онај ко зна да нам пружи и понеки савет уз радост.

Другим речима, Хорације је сматрао да поезија треба или да поучава или да забавља, али да је најбоље кад то чини истовремено.

Спис *О узвишеном*, који је, у првом веку нове ере, написан на грчком у облику трактата, дуго се приписивао једном од знаменитих грчких филозофа и ретора из трећег века, Лонгину. Зато се понекад и среће у литератури да га је написао Лонгин, односно Псеудо-Лонгин. Сада се сматра да га је написао неки непознати, тј. анонимни писац (Аноним). У спису *О узвишеном* јавља се појам подражавања, али у другачијем виду неко код Платона и Аристотела. Аноним списа *О узвишеном* сматра да треба подражавати изабране велике песнике, посебно оне који су говорили узвишено. Да би подражавање било успешно пес-

ник треба да има способност за велике и дубоке замисли, односно надахнуто осећање. Али он исто тако треба да се посвети вештинама прављења поезије које се уче. То су: обрада фигура, оплемењавање вештине и поредак речи. У спису *О узвишеном* тако су спојене две поетике: платоновска ентузијастичка поетика и аристотеливска поетика вештине. У њој су, такође, садржана и искуства једне друге велике дисциплине античког света, реторике.

Реторика

У демократским друштвима Старе Грчке и Рима до високог степена се развила и једна посебна вештина, беседништво. Беседништво је вештина уверавања и наговора речима. И Грци и Римљани имали су велики број знаменитих беседника (ретора, оратора). Код Грка је најзнаменитији био Демостен, а код Римљана Цицерон. Реторика је дисциплина која је имала реторство (беседништво) за предмет изучавања. Она се у античком периоду развила до највишег степена.

Коракс и Тисија.— Два су услова за развој беседништва била посебно важна: постојање демократских односа у друштву и могућност непосредног комуницирања говорника и слушаца.

Карактеристичан је начин и како се беседништво јавило. У грчкој колонији Сицилији била су у петом веку пре нове ере збачени тирани Гелон и Хиерон и успостављена демократија. Земљу коју су тирани били узурпирали требало је поново поделити бившим власницима. Пошто су међе између парцела биле избрисане а докумената о власништву није било, настала је једна специфична ситуација: више је пред судом могао да постигне онај који је имао боље аргументе него онај који их није имао. Од вештине убеђивања и доказивања могле су се стећи и непосредне користи. Отуда је вештина убеђивања, говора и наговора добила много на друштвеној цени. Тада се јављају и први учитељи беседништва, реторичари. Били су то Коракс и његов ученик Тисија.

Коракс је први писац једног уџбеника реторике. Од тога првог реторичара је, између осталог, остао и став да говор, тј. беседнички текст, треба да има ових пет елемената: 1. Увод, 2. излагање чињеница, 3. аргументацију, 4. дигресију и 5. епилог. Рефлекс тог Кораксовог учења данас срећемо у ставу да сваки школски писмени задатак треба да има три дела: увод, разраду и закључак.

Тисија је био реторичар другачије оријентације. Он је више него на аргументацији инсистирао на моћи уверавања речима.

Постоји и једна лепа анегдота која говори о односима двојице првих реторичара, Коракса и његовог ученика Тисије и о моћи вештине која се тада заснивала:

Тисија се с Кораксом уговорио да ће му награду за поуку платити тек када добије прву парницу. Како је Тисија одговлачио и никакву парницу није хтео да прими, оптужи га Коракс и пред судијама изјави да он у сваком случају мора добити новац, било да добије парницу или да је изгуби: у случају да је добије, добиће награду по пресуди суда, ако ли је изгуби, по уговору. Тисија изјави да он ни у ком случају не мора да плати: ако добије парницу, неће платити по пресуди суда, ако ли је изгуби, онда цео уговор нема примене. Не знајући како спор да реше, судије обадвојицу истерају из суднице, говорећи: "Од зла гаврана зло је и јаје".

Коракс је неговао два беседничка жанра: *судску* и *политичку* беседу. За ту врсту беседа посебно је карактеристично распоређивање грађе и усклађивање аргумената.

Следећи велики корак у развоју реторике учинио је реторичар Горгија. Он је увео трећи беседнички жанр – *свечану* беседу. Истовремено, он је посветио посебну пажњу елоквијенцији, тј. стилизацији говора.

Иза Кораксове реторике, данашњим језиком казано, стајало је уверење да је за говорништво најважнији садржај онога о чему се говори, а да је, следствено томе, форма мање важна. Иза Горгијине реторике стајало је супротно уверење: да је најважнија форма, а да је сам садржај мање битан. Последица тако схва-

ћене реторике јесте поверење у психагогијску моћ речи: душе се по њој могу "водити" речима.

Аристотелова реторика.— Аристотел је написао *Реторику* у три књиге. Он је у њој систематизовао знања претходних реторичара и дао пуно новог. Сматрао је да, код беседништва, има три ствари о којима треба водити рачуна. "То су говорник, оно о чему се говори, и слушалац." Отуда успех једне беседе зависи од сва та три чиниоца, заправо од *етоса* (тј. од говорника), од *логоса* (самог говора) и од *патоса* (од осећања који говор може да изазове код публике). Та три чиниоца односе се међу собом као чиниоци основног комуникационог дијаграма: пошљалац — порука — прималац. Говор ће, другим речима, бити успешан ако говорник својим карактером и ставом изазове поверење код публике, затим ако је говор састављен тако да делује убедљиво, најзад ће зависити и од спремности публике да прихвате оно што им говорник и говор казују.

Аристотел је такође извршио систематизацију на три основна беседничка жанра: судске, политичке и свечане беседе. Критериј по коме се те беседе разликују он је засновао на времену. *Судска* беседа је одређена расправљањем о ономе што се десило у прошлости, *политичка* беседа је одређена предвиђањима и прорицањима о ономе што ће се десити у будућности, док је *свечана* беседа одређена похвалама и покудама које се могу изрећи о некоме или о нечему у садашњости.

Реторике из римског периода.— Реторика се, још више него поезика, развила у доба Старог Рима. Римска реторика се непосредно надовезује на стару грчку реторику и чини с њом једну целину. Из тога плодног раздобља треба посебно издвојити три доприноса: Херенијеву, Цицеронову и Квинтилијанову реторику.

Херенијева реторика, која је била прави уџбеник за реторе, важна је, пре свега, због двеју систематизација. Једна од њих тиче се делова говора и она је, углавном подударна са Кораксовим, тј. првим уџбеником реторике. Друга систематизација је нова. По тој систематизацији да би ретор одржао добар говор он

треба да обави пет задатака. Сваком од тих пет задатака посвећен је по један део реторике. Они се зову: *inventio* (проналажење истинитог или вероватног садржаја говора), 2. *dispositio* (распоред грађе), 3. *elocutio* (стил или приказивање), 4. *memoria* (запамћивање), 5. *actio* или *pronuntiatio* (излагање пред публиком). Од говорника се, другим речима, очекивало: да пронађе добру тему за свој говор, да добро распореди грађу о којој ће говорити, да говор стилизује (учини елоквентним – *elocutio*), да написани говор запамти, и да га као глумац изведе пред публиком.

Цицерон није само најзначајнији ретор Старог Рима. Он је био и најзначајнији његов реторичар. И он је водио рачуна о сва она три чиниоца која је Аристотел имао у виду: *етос*, *логос* и *патос*. Али он је највећу пажњу посвећивао етосу, тј. говорнику. Две најзначајније његове књиге из области реторике зову се *Оратор* и *О оратору*. Цицерон је од говорника очекивао ентузијазам. Али он је у њему, пре свега, видео индивидуу која у већој или мањој мери поседује таленат, оригиналност, гениј. Беседник је, за њега, личност која се стално изграђује. Предвиђао је да добар говорник треба да познаје дијалектику, филозофију, физику, право, историју.

Цицерон је, такође, посвећивао пажњу и патосу, тј. начинама да се код говорника постигне ефекат. Истински елоквентан говорник, по њему, биће онај који говори тако да *убеди*, да се *допадне* и да *узбуди*. Према тим потребама разликовао је и три говорничка стила: *једноставни*, *средњи* и *жесток* стил. Једноставни стил се употребљава кад се нешто жели доказати, умерени (средњи) кад се жели постићи допадање, а жесток кад се жели изазвати узбуђење. Добар говорник треба да зна да употребљава сва три стила.

Главна Квинтилијаново дело је *Обука беседника*. Оно је значајно не толико по новим идејама, већ по прегледности свих знања о говорништву. Посвећено је, како му и наслов каже, теми како створити доброг беседника. Сматра се да је то најзначајније педагошко дело античког света.

Књижевна филологија

Поетика и реторика су теоријске дисциплине: прва се тиче поезије, друга прозе (беседничке). Никад касније те дисциплине нису биле надмашене.

Другачије је са књижевном критиком и историјом књижевности. Те дисциплине се у ово време јављају тек у зачетку и то у оквиру једне шире дисциплине која се зове *књижевна филологија*. Та дисциплина је у грчком античком периоду имала два главна средишта: Пергам и Александрију, у којима се деловало у различитим смеровима. У Александријској библиотеци, која је настала после Александрових освајања, издавали су се списи старих аутора, па су приређивачи обично у уводу додавали и животописе тих аутора. Ти уводи се могу сматрати првим историјским прилозима у проучавању књижевности, а тумачења појединих места у текстовима зачецима критике, односно оног њеног вида који се данас назива ерудитска критика. Али је у овом периоду, нарочито у Пергаму, настала и једна другачија врста критике. Она је ишла за тим да митове схвати као алегорије; отуда је и настала појава која се назива алегореза (која је далека најава савремене митске критике).

СРЕДЊИ ВЕК

Мноштво разних богова, мноштво разних видова уметности, разних видова поезије и прозе, али и више дисциплина које се њима баве – то су карактеристике античког света. Израз *плурализам* највише одговара тим карактеристикама.

Један бог, једна црква, једна црквена уметност – то је, најкраће речено, битна карактеристика средњег века. Та карактеристика се може означити изразом *монизам*.

Читав духовни живот средњевијековног човека био је везан за цркву. За тај духовни живот биле су грађене посебне грађевине, црквени храмови. Основној намени цркве била је подређена читава градитељска концепција. Храм је служио за религиозне скупове и обредне ритуале; био је истовремено и музичка дворана, али и "изложбена" дворана ликовне уметности. Сlike, иконе, фреске, дуборези, интарзије, обредни предмети; крстови, кандила, књиге, одежде и плаштанице, све је то служило једној јединој сврси: кореспонденцији човека са метафизичким светом, с Богом, божјим анђелима и светитељима.

Допадање које су изазивали предмети у средњем веку били су везани за корист, тј. за практичну употребу. Црквени поглавари су, на пример, подстицали стварање слика на црквеним зидовима, јер су сматрали да је такво сликарство "литература" за народ. Тим настојањима су се, у ствари, потврђивале тезе о јединству литературе и сликарства: те две уметности су казивале једно исто на различите начине. Али су, истовремено, потврђивале да су сликарство (и литература) у функцији религије и теологије, да су једно са њима. Значење уметности се никако се није одвајало од њене функције.

У средњем веку више не постоје демократска друштва. Отуда више и нема потребе за неговањем беседништва. Уколико се негује, оно је везано за црквене потребе. А пошто је и поезија везана за црквене потребе, она се приближава или изједначаје с надахнутом беседничком речи. Има седам слободних вештина које треба племићи да савладају. То су граматика, ре-

торика, дијалектика; затим: музика, аритметика, геометрија, астрономија. Прве од њих чине тривијум и представљају праве науке, а остале четири чине технике. Међу њима се не помиње поетика, а и реторика се у великој мери утопила у изучавања која нуди граматика и дијалектика. Великих резултата у проучавању књижевности нема.

Ипак, у средњем веку теолози и други учени људи баве се много тумачењем светих списа и *Библије*. Тај поступак се назива *егзегеза* и он има сродности са тумачењем дела које је својствено критици. Показало се да су учени људи тога доба развијали велики смисао за разликовање значења и знакова, тако да се раздобље средњег века, а нарочито њен византијски део, може схватити и као незаобилазно у развоју семиологије, дисциплине која се бави знаковима, или једног њеног дела, семантике, која се бави значењима. Један од највећих израза теоријске мисли средњег века налази се у Дантеовом делу *Гозба* где се разликују четири смисла писане речи: дословни, алегорички, морални и анагошки (тј. натчулни).

У периоду средњег века, међутим, по правилу се пишу бројне биографије (житија) светаца. Таквих житија има доста и у српској књижевности. Те биографије могу се сматрати прилозима историји књижевности.

РЕНЕСАНСА

Ренесанса је велика раскрсница у историји западног света, па и у историји проучавања литературе. Својим негацијама постојећег она је везана за средњи век из којег непосредно израста; обновом интересовања за вредности антике ренесанса се надовезује на њена духовна богатства која су скоро један миленијум била потискивана; антиципацјом новог она су отвараала пут будућим временима.

Средњи век се распадао и из друштвено-економских, али и из идејних разлога. На духовном плану распадао се средње-вековни монизам, везан за цркву, и истовремено се успостављао плурализам. Човек ренесансних времена, у отпору према нормама средњег века, морао је тражити ослонаца у нечему што у стварности још није било присутно, али је бар потенцијално егзистирало. А то што је у средњем веку егзистирало, али је било на маргинама друштвеног живота, била је народна култура, усмена књижевност на народном језику. Маргинална у средњем веку, она је постала доминантна у доба ренесансе.

И у мишљењу о књижевности, у доба ренесансе, збио се заокрет који је кореспондирао са оним у самој књижевности. Скуп ставова, блиских платонизму, који је владао у средњем веку, замењиван је скупом ставова који су блиски аристотелизму; доминацију реторичког односа према поезији смењивао је поетички однос; монизам је смењиван плурализмом. Време ренесансе, отуда, треба схватити као време деструктуризације средњевековног мишљења о књижевности и структурализирање новог, ренесансног, које се одвијало уз ослонац на античке узоре. Ти процеси су се одвијали у специфичним историјским условима. Аристотелова *Поетика*, која би највише могла да послужи као узорни модел за обнову античког мишљења о књижевности, постала је позната релативно касно: на латинском је била објављена (први пут) 1498. а на грчком 1502. године.

Обнова интересовања за античке вредности допринела је развоју филологије. Сваки озбиљнији књижевни радник тога времена је делимично и филолог.

Најзначајнији теоретичари предренесансе су и најзначајнији писци тога доба, италијански песници Петрарка и Бокачо. Ново доба се не оглашава само појавом нових уметничких дела: оглашава се и новим схватањем књижевности. Та схватања, додуше, нису тако нова и нечувена, јер им се најаве срећу у доба антике. Али у новим околностима, она играју улогу прекретничког, делотворног.

Писац *Деламерона*, Бокачо (1313-1375), на пример, треба у историји поезије да остане запамћен по томе што је поезију бранио од теологије борећи се за њену самосталност. (И то је једна од "одбрана поезије"). Он је истицао тезу да је сврха поезије да забави и да развесели, да је она у моралном погледу неодговорна. Та теза није нова: најпре смо је већ срели код Хомера, а у још јаснијем виду код Хорација. Бокачо, међутим, није само поезију одвајао од религије; одвајао је и од филозофије. И ту је понављао нешто што су већ чинили грчки песници пре Сократа (предсократовци). Сматрао је да је задатак песника да имитирају природу. Латинска реч имитација у овом периоду све више замењује грчку реч сличног значења: мимесис.

У предренесанси и ренесанси већ је природно да се аутори стално позивају на своје античке узор; то је чак и мода времена. У разноликим позивањима на античке узор ипак има некаквог реда. Петрарка (1304-1374) ће се, на пример, највише позивати на римске реторичаре Цицерона и Квинтилијана, зрела ренесанса на Аристотела, а тек ће у бароку доћи на ред изразитије позивање на Платона. И инсистирање на томе да се песници угледају на узор није нова идеја; срели смо је већ у позној антици, у спису *О узвишеном*.

У зрелој ренесанси, Аристотел је постао филозоф и поетичар изванредног ауторитета. "Аристотел је наш император и вечити диктатор свих уметности", тако каже за њега Ђулио Чезаре Скалиђеро (1484-1558), један од најзначајнијих поетичара ренесансе, аутор *Седам књига поезије* (1501). Али су ренесан-

сни поетичари не само следили, већ и изневеравали Аристотела. Већ је Скалиђеро песника схватао аналогно Творцу свега земаљског. Песник је за њега изразито стваралачко биће. Као што је Бог творац прве стварности, тако је песник творац новостворене стварности. Ренесанса није само откривала антику; она је откривала и човекову персоналност и његове стваралачке способности.

У ренесанси почиње да се говори о још једној функцији поезије коју бисмо данашњим језиком могли да назовемо експресивном. Тежња да се изрази лепота саме ствари може се постићи не само мимесисом, имитацијом, већ и лепотом речи, тј. лепотом стила; дакле оним лепотама које спадају у сферу "друге природе", тј. новостворене стварности. То су оне лепоте које је песник сам изнашао и стварима их додао: оне су лепоте које он сам у себи носи. Ренесансни персонализам постврђивао се и на тај начин.

Две велике тековине ренесансе: повратак античким узорима и потврда индивидуализма, нису биле у сагласности. Прва је водила ка деперсонализацији уметности, друга ка њеној индивидуацији. Поетика ренесансе, у процепу између опречних тежњи, није успела да се структурализује у систем конзистентних ставова, није донела ниједно посебно значајно поетичко дело. Али је и таква поетика поговарала развоју књижевног стваралаштва.

БАРОК

Побуна против поетичких правила и владајућег догматизма у време ренесансе била је већ припремљена још за време изразите превласти Аристотелове поетике. Она ће наступити у доба барока. То доба се, добрим делом поклапа са временом друштвено-политичке и религиозне контрареформације.

Међу првима је побуну против правила најодређеније огласио чувени научник Ђордано Бруно (1548-1600). На питање: коме служе Аристотелова правила, Бруно одговара: "Ономе ко не би могао, као што су то чинили Хомер, Хезиод, Орфеј и други, да пева без Аристотелових правила".

Слично Бруну је мислио и Фрања Петрић, односно Francesco Patrizzi, F. Petris (1529-1597) који је објавио две књиге *О поетици* (1586). Он је био изразити противник аристотелизма а заговорник платонизма у филозофији и поетици. Борећи се против аристотеловских правила, он је, практично, одбацивао и оно што је за тај приступ карактеристично: да се на књижевне појаве гледа ван историје. Сматрао је да у изучавању поезије имамо посла са конкретним датостима, а не са апстрактним ентитетима. У другој књизи своје *Поетике*, која се зове *Десет дијалога о историји*, он је целокупну историју поезије поделио на седам раздобља почињући свој приказ песницима пре Грка и Римљана, углавном са истока, мање више само набрајајући њихова имена. То је ипак био озбиљан наговештај заснивања историје књижевности као дисциплине.

Развоју историје књижевности као дисциплине још више је допринео енглески филозоф Френсис Бекон (1561-1626). И Бекон је полемисао са Аристотелом. Насупрот Аристотеловој логици, која се зове *Органон*, Бекон је написао *Нови органон*. Супротно Аристотеловом залагању за примену дедуктивног метода (по коме се иде од општег ка појединачном) Бекон се у свом делу zaloжио за примену индуктивног метода (иде се од појединачног ка општем). Промена начина мишљења (метода) одразила се и на промену начина мишљења о поезији. Од изуча-

вања само општих својстава поезије, која су била својствена Аристотеловој поетици, и другим сличним поетикама, Бекон је обратио пажњу на конкретно постојање и живот књижевних дела. Говорећи о литератури, Бекон више нема у виду прева-сходно оно опште, што се налази у свим уметничким делима једног жанра, већ оно појединачно и посебно, и нема у виду ап-страктно и атемпорално, већ конкретно и временско. Да би сво-је виђење поезије изразио, он уводи читав низ категорија које аристотеловска поетика није имала у виду. То су, пре свега, ове: *време, простор, средина, услови* под којима је дело настало. Тако сагледано, дело се схвата као последица више чинилаца (узрока). Оно што те чињенице на имплицитан начин повезује јесте *развој*: то је, такође, једна од битних категорија која про-истиче из Беконовог општег односа према проучавању поезије. Залажући се да "ствари буду сасвим историјски испричане", Бе-кон се, у ствари, залаже да се књижевне појаве историјски *обја-шњавају*. Тим залагањима већ су отворена врата будућем исто-ризму.

Историја књижевности, која се до времена барока није ни јављала као конституисана дисциплина, кроз радове Петрића и Бекона постаје такмац теорији књижевности. Најзначајнији прилози мисли проучавања књижевности више се не дешавају у самој теорији песништва већ се дешавају у теорији историје књижевности. О поезији почиње да се мисли на нов начин: уз помоћ категорије простора, времена, средине, услова, узрока, развоја, дакле, категорија о којима није водила рачуна класична поетика.

У овом периоду остварен је и значајан помак који се тиче књижевне критике, односно оног њеног дела који се зове интер-претација. Један од Лутерових доглавника, Matias Flacius Illiri-cus (1520-1575), тј. Матија Влачић, пореклом Хрват из Лабина, објавио је значајно дело под насловом *Clavis* (Кључ). У њему се трудио да нађе теоријско решење за проблем тумачења Библије и других светих списа око кога су се спорили католици и њего-ви протестанти. У делу је изнео став да се Библија и други спи-си сличне садржине морају тумачити у складу са њиховом рели-

гиозношћу, а да се поједина места могу тумачити у складу са намерама аутора, али и кроз однос делова и целине. Био је то један од значајних прилога развоју херменеутике као дисциплине која се бави проблемима разумевања и тумачења, што је и главни предмет уметничке критике.

КЛАСИЦИЗАМ

У готово свим већим европским земљама јавила се у 17. и у 18. веку нова стилска оријентација у књижевности и уметности, класицизам. Класицизам се највише развио у земљама у којима ренесанса није била особито развијена: у Француској, Енглеској, Немачкој; најмање је дошла до израза у колевци ренесансе, Италији. Појава класицизма има, отуда, више важних узрока. Један од њих је реаговање на исцрпљеност барокне уметности, други је накнада за неразвијеност ренесансе, трећи потреба за обнављањем античких модела итд. Класицизму је погодовала, сем тога, и стабилизација друштвено-економских прилика: контрареформација је прошла или јењавала, буржоаске револуције још нису биле на помолу.

Готово све идеје које чине класицистичку мисао о књижевности јавиле су се у време грчке и римске антике или у ренесанси. У погледу идеја, дакле, класицизам у проучавању литературе не доноси ништа битно ново. Он представља, у ствари, нову комбинацију старих идеја, односно реактуализовање старих идеја у новој комбинацији.

Међу текстовима класициста о поезији издваја се *Песничка уметност* француског песника и теоретичара Николе Боалоа (1636-1711). Та поетика је на најпотпунији начин изнела класицистичке ставове о поезији. За те ставове је карактеристично нешто што се може означити једном речи: примереност. Примерено предмету певања, примерено укусу публике, примерено осећању песника; то је оно на чему се највише инсистира.

Боалоова *Песничка уметност* има четири посебна поглавља, односно четири певања. У сваком од њих се решавао по неки важан песнички проблем. У првом се, на пример, говори о томе да ли успех поезије зависи од надахнућа или од вештине, па се према тим опречним тезама даје помирљив став, оприлике као и у спису *О узвишеном*. Друго поглавље је посвећено мањим књижевним жанровима (идила, еклога, елеггија, ода итд.), у трећем се говори о трагедији, епу и комедији, а у четвртном нај-

више о критици и критичарима, односу према правилима, функцији поезије. Тим певањем Боало је дао нешто што Аристотелова *Поетика* у сачуваном облику нема: додао јој је крај. И то је поглавље, као и претходна, пуно савета, умесних речи, углађених фраза, који су карактеристични за човека 17. века.

Таква, еклектичка, рационална, стихована, углађена, Боалоова поетика је могла да рачуна на стаменију рецепцију: на примерен начин она је практично обухватала најважнију суму свих знања коју су поетичари претходних времена показали у изучавању поезије. У њој су, иако не баш на конзистентан начин, били садржани ставови и Аристотелове и Хорацијеове поетике, и списа *О узвишеном*, и искуства ренесансне поетике, па и ставови самих Боалоових претходника, класициста.

Време класицизма није погодно развоју књижевне критике и историје књижевности. Класицистичке поетике биле су антиисторијски усмерене; на књижевне појаве гледале су као на једновременске; оне су се бавиле општим а не појединачним и посебним у књижевности. Зато у време класицизма и нема вреднијих прилога историји књижевности.

Ни критичари, у свом домену, нису имали погодне услове за ангажовање. Пошто класицистичка поетика сматра да поезију треба писати према правилима, задатак критике је био релативно једноставан: да утврди да ли је неко дело писано према правилима. У време класицизма, међутим, дошло је до наглог развоја штампе. Та околност је погодновала и да се јаве први професионални критичари. Један од најчувенијих међу њима, немачки класициста Лесинг (1729-1781), бавио се позоришном критиком и од објављених текстова сачинио је значајно дело под насловом *Хамбуричка драматургија* које се и данас чита.

Поштујући до краја узоре, и правила који су им узори оставили, класицизам је до екстрема довео властите претпоставке. Зато је и изазвао онако дубоку и жестоку реакцију нових снага у време романтизма.

ДОБА РОМАНТИЗМА

Романтизам представља једно од најзначајнијих раздобља у историји уметности. Оно је исто тако значајно и због идеја о књижевности које су у њему изражене. Неке од њих биће својствене и времену у којем ми живимо.

Поетика

Ниједан књижевнотеоријски текст који су романтичари написали не може да репрезентује мисао свог времена као што то може да учини, за своја времена, Аристотелова, Хорацијева и Боалоова *Поетика*. Теоријски текстови романтичара и нису ни тежили да изложе неку систематизовану поетику романтизма. То се дешавало отуда што су романтичари, у целини, одбацивали и поетику и реторику као дисциплине које теже да наметну системе ставова и ограниче стваралачку слободу песника. Самим тиме они нису ни тежили ка стварању неке нове (систематизоване) поетике. Упркос томе, они су стално мислили о поезији и њихова анти-поетика представља, такође, један вид поетике. Њихова гледишта су, такође, имала претходнике у прошлости. Скуп њихових релевантних ставова о поезији исто тако чини један систем као и поетика класицизма. Зато се романтичарска поетика најбоље може разумети ако се сучели са поетиком класицизма у ужем смислу, дакле са ставовима оне оријентације која постоји у књижевности у 17. и 18. веку, али и тзв. класицистичких праваца као што су антика, ренесанса, класицизам.

Борба романтичара против класициста била је нарочито бурна код Француза, где је и класицизам био најразвијенији. Она је довела до смене владавине класицистичких схватања, идеја, ставова, превлашћу романтичарских схватања, идеја, ставова. Било би, свакако, интересно приказати и саме процесе који су довели до опозитних ставова класицизма и романтизма. Али ти су процеси трајали веома дуго и зависили од многих чинилаца, спољашњих и унутрашњих. За ову прилику је, зато,

довољно сагледати класицизам и романтизам као опозитне системе ставова који се конституишу око различитих одговора на иста питања. Класицистичке и романтичарске опозитне системе ставова можемо укратко да представимо у десет тачака.

1. Класицистичке поетике, као што су Аристотелова и Боалоова, заснивале су на имплицитном ставу о безличности песничког стварања. Песник не изражава себе, већ омогућује предмету да се одрази; његова функција је при том примерена омогућавању успешног одраза (мимесиса).

У романтизму, међутим, песник је схваћен као стваралац који тежи ка изражавању свог субјективитета. "Свака добра песма је спонтани излив снажних осећања", каже један од првих великих романтичара, енглески песник Вордсворт. Романтичарска поетика је у први план истакла обдарену личност ствараоца; поезија је резултат деловања те личности.

2. Најпознатије класицистичке поетике стајале су на становишту да се песничка вештина може научити. У томе су оне настављале стару аполонијску линију у поезији.

Романтичарска поетика је ентузијастичка; наследница је старе дионизијске (и платоновске) линије у поезији. Поезија се, по њој, не ствара на основу вештине, већ се ствара у тренуцима надахнућа које могу да доживе изузетно обдарени појединци. Разлика у односу на старе ентузијастичке поетике у томе је што песнику надахнуће не долази споља, већ из њега самога. Извор поезије је сам песник.

3. Израсла на вери у песничку вештину, класицистичка поетика је била нормативна. Присталице те поетике веровале су у правила, нарочито у правила појединих жанрова, на основу којих се може правити добра поезија.

И према правилима, и према жанровима, романтичарска поетика се односи негативно. Насупрот механичкој примени правила, романтичари истичу други принцип: принцип органскога, природнога, принцип органске форме. Песма треба да настане на органски начин, као цвет.

4. Класицистичку поетику, поетику аполонијске традиције, још више су у рационалистичком смеру поткрепиле две моћне филозофске оријентације, које су постојале истовремено: емпиризам и рационализам.

Романтичарска поетика, дионизијска и ентузијастичка, почела се изграђивати у време разочарења у разум; њен основни смер је ирационалистички. Као што се на ирационалан начин ствара, поезија на ирационалан начин делује. Њено се дејство често пореди са религијом.

5. Класицистичке поетике имале су мимесис као главну категорију, тј. опонашање предмета приказивања и опонашање узора.

Романтичарске поетике имају *поиесис* као главну категорију. Уметности, поезије, има тамо где има стварања.

6. Рационалистичка, миметичка оријентација класицизма тежила је обухватном и савршеном приказивању нечег коначног, видљивог, јасног.

Супротно од тога, романтичари су тежили ка бесконачном. Они су отворени ка могућностима осветљавања везе човека са свим, а нарочито односа микрокосмоса (човека) и макрокосмоса.

7. Тежећи ка опонашању коначног, класицистичке поетике, посебно Аристотелова, сматрале су да не треба опонашати све што се значајно догодило, већ само оно што је вероватно и што је могуће да се догоди. Убедљиво је оно што је засновано на категорији вероватног. Класицизам не излази из сфере реалности коначног.

Ирационалистичка романтичарска поетика, усмерена ка савладавању бесконачног и ка стварању небилог, показала је заинтересованост да гради на чудесном. У томе је наставила искуства средњег века и барока.

8. У основи је класицистичких поетика став о аутономности литературе и уметности.

Романтичарска поетика, међутим, обновила је став који се и раније више пута сретао, став о неаутономности поезије. Она је сада чвршће везана за религију и филозофију. Најбоља илустрација тога може да буде Његош.

9. Проблемима стила код старих Грка превасходно се бавила реторика.

У време романтизма и та оријентација се мења. У први план језичких преокупација долази језик а не стил. Тај преокрет је везан са отпором романтичара према свим правилима а нарочито према томе да се стилска вештина учи. Романтичарски песници су свој идеал тражили у употреби природног народног језика, а не у вештачком стилском изразу.

10. У класицистичким периодима после грчке антике инсистирало се на поштовању узора. А прави велики узор тражили су се и налазили у антици, грчкој и римској.

Романтизам се негативно односи и према тој класицистичкој тежњи. Романтичари се најчешће окрећу ка властитој националној традицији и наглашено се интересују за посебне националне вредности. Та тежња је у складу са актуелним процесима формирања модерних европских нација.

Историја књижевности

Индивидуализам појединаца – то је оно што је открила ренесанса. Интерсубјективни индивидуализам, то јест индивидуализам народа – то је вредност на којој се посебно инсистира у доба романтизма. Практично тек од доба романтизма постоји историја књижевности у развијеном облику, а поготово историја националних књижевности.

Романтизам посебно инсистира на индивидуалности појединих националних литература. Уместо тежње да се на књижевне појаве гледа једнообразно, јавља се супротна тежња: да се уочи постојање разноврсности књижевних појава. Књижевна дела су разноврсна зато што потичу из разних времена и од разних народа. Да би се та разноврсност објаснила отуда постају

значајне чињенице као што су време и простор. Обраћањем пажње на време, практично се уводи у спознају књижевности дијахрона перспектива која све до модерних времена није била присутна у мишљењу о књижевности. Јер се све до осамнаестог века на књижевне појаве гледало из синхроне перспективе, тј. схватале су се као истовремене. Уношење дијахроне перспективе у мисао о књижевности доводи до једне појаве која се назива историзам. То је начин мишљења по коме се књижевне појаве најбоље могу објаснити у историјском контексту.

Разлике међу књижевним чињеницама кроз време објашњавају се променама и процесима које се дешавају у стварању, а те промене се објашњавају развојем. Две основне концепције историзма: циклична и стадијална конституисале су се у доба које је довело до романтизма. Италијански филозоф историје Ђамбатиста Вико (1668-1744) у првој половини 18. века већ је у делу *Начела нове науке* изградио цикличку концепцију развоја човека па и књижевности. Крајем 18. и почетком 19. века та цикличка концепција је дограђена јасним издвајањем основних типова поезије. Те типове је Шилер називао *наивним* и *сентименталним* песништвом, а његови савременици браћа Шлегел и Гете називали су их *класичким* и *романтичким*. У истом раздобљу, концем 18. века, деловао је и један велики немачки филолог, Хердер, који је више него ико други утемељио модерни историзам.

Хердер и остваривање његових идеја.— Све до 18. века znalци књижевности тежили су томе да литературу гледају као целину. Један од весника новог доба, Јохан Годфрид Хердер (1744-1803) саставио је антологију под карактеристичним насловом *Гласови народа у песмама* (1778-9). У тој антологији било је, поред песама разних европских народа, и четири наше песме: *Хасанагиница* и три песме из *Разговора угодног народа словинског* Андрије Качића Миошића (1759). Хердер је, за разлику од класициста, акценат стављао на разне гласове, односно особености у духовном стварању разних народа, инсистирајући на њиховим посебностима и специфичностима. Један од Хердерових следбеника, Гете, управо на тој његовој идеји, и

створио је појам *светске књижевности*. Учинио је то у текстовима посвећеним српској народној поезији коју је ценио. У светску књижевност, по њему, улази пре свега оно што је специфично за поједине народе. Специфично за поједине народе јесте пре свега језик; тако учи један други Хердеров настављач, лингвиста Хумболт (1767-1835). Национални језик је по њему "исијавање народне душе".

Схватање које је у романтизму постало посве природно: да постоје посебни национални језици и посебне националне књижевности, које треба уважавати, довело је и до рађања посебних дисциплина: националних филологија и компаратистике.

До развоја класичне филологије (тј. до дисциплине којој је предмет изучавања грчки и латински језик, односно књижевност Старе Грчке и Старог Рима), дошло је у 18. веку, још пре појаве романтизма. Романтизам је, међутим, подстакао развој националних филологија: германских, романских и словенских народа, тј. развој дисциплина које се зову *германистика*, *романистика*, *славистика*. У оквиру општих тенденција тога доба треба схватити и појаву Вука Стефановића Караџића. Он је био један од највећих реализатора Хердерових идеја. Његов рад најбоље означава успон српске националне филологије или србистике, а шта све спада у сферу националне филологије најбоље се види на примеру његовог рада. Вук се, укратко, бавио српским језиком и књижевношћу, српским писмом, усменим стваралаштвом свог народа, његовом историјом и антропологијом. Слично су чинили и представници других народа, Чеси Добровски и Палацки, Словенац Копитар, Словаци Шафарик и Колар, Руси Востоков и Срезњевски и други.

У најзначајније задатке филологије било је издавање текстова, и то не само оних који потичу из народног стваралаштва, већ и писаних докумената који потичу из претходних раздобља, поготово из средњег века. Пошто је издавање текстова био посао веома сложен и одговоран, филолози су разрадили и читав појмовни апарат о томе како тај посао треба успешно обавити. Тако су *нижом филолошком критиком* називали поступак утврђивања аутентичности појединих текстова. Тај поступак је

често био веома сложен јер су се поједини текстови затицали у више различитих преписа, па је било потребно да се дође до оног текста који представља *архетип* свим осталим текстовима, или бар њему најближи. Задатак тзв. *више филолошке критике* био је: утврђивање ауторства текста и његово датирање. У том времену створен је и појам *критичког издања*. То се издање разликовало од других зато што је имало обавезу да на образложен начин донесе аутентичан текст, али и да прикаже његову историју са свим релевантним променама.

Уочавање да постоје посебне књижевности појединих народа довело је до потребе да се између њих осветле везе, сличности и разлике. Тако се и јавила потреба за настанком нове дисциплине која ће за предмет имати изучавање општих појава у појединим националним књижевностима, односно веза између појединих националних књижевности. Та дисциплина се обично назива *компаратистика*. Она се бавила, на пример, сличностима између два писца: једног француског (рецимо Русоа) и једног руског (рецимо Толстоја). Сличности у делима та два писца она је објашњавала *утицајем* једног на другог. При том је разликовала *извор* утицаја (Русо) и *примаоца* утицаја (Толстој), а сам *утицај* је објашњавала неслучајним подударностима. Све сличности између писаца и дела појединих националних литературе, међутим, нису могле да се објасне *контактним додиром*, као што је било могуће у случају Русо-Толстој (јер је Толстој сигурно читао Русоа). Зато је модерна компаратистика код таквих случајева пружила објашњење помоћу појмова *историјско-типолошка*, односно *стилско-типолошка аналогија*. Сличности између сеоских приповедака појединих народа, који су међусобно удаљени и без културних веза, не могу се објаснити утицајем, већ аналогним историјским, животним условима, али и жанровском и стилском природом самих дела.

Успон књижевне критике

У време романтизма почела је нагло да се развија и књижевна критика. Два њена вида посебно су посебно била присутна и развијена: филолошка критика и биографска критика.

Филолошка критика јавила се као вид појачаног бављења филолошким радом. Та критика је била превасходно језичка критика. Била је вид борбе за чистоту националног језика, за његово богаћење и оплемењивање; служила је за разграничавање литература на језичким основама. Имала је (нарочито код нас) и негативне последице у претераном инсистирању на језичкој чистоти (пуризам). Таква врста критике, која је представљала модел и за све касније, јесте *Друга рецензија српска* (1817) Вука Стефановића Карацића у којој је посебан предмет критике био језик романа Милована Видаковића *Љубомир у Јелисијуму*.

Она друга, биографска критика, бавила се превасходно уметничком природом књижевности. Њен главни представник је Француз Огист Сент-Бев (1804-1869). Он је, у духу романтичарске поетике свога доба, полазио од става да је дело производ конкретног аутора, а да би се разумело дело треба пре свега разумети аутора. За његову критику је отуда карактеристично да је он давао портрете писаца. Сент-Бев има и неколико књига које у наслову имају реч портрет. То су *Књижевни портрети*, *Портрети жена*, *Савремени портрети*. Књижевно дело (опус) Сент-Бева износи око четрдесет томова. То је најбољи доказ да је и критика заузела одговарајуће место међу другим видовима бављења књижевношћу.

Промене које је романтизам донео у схватању књижевности не значе само смену класицистичког раздобља. Оне су дубље и у великој мери представљају промене у односу на читава претходну историју књижевности. До романтизма је, практично, постојала само једна развијена дисциплина, теорија књижевности (тј. поетика и реторика); од романтизма развијене су, поред теорије, још и историја књижевности и књижевна критика; развила се посебно и литерарна филологија. Од романтизма, заправо, почиње да се нагло шири и литература о литератури, и она постаје такмац белетристици (тј. лирици, епици, драматици). Од тог преломног времена зачињу се и развијају постепено и оне модерне "помоћне" дисциплине као што су компаратистика, социологија књижевности, психологија књижевности.

ДОБА ПОЗИТИВИЗМА

Све до друге половине 19. века књижевнотеоријска мисао кретала се у оквирима старе поетике и реторике, било да их је следила, или да им се, као у романтизму, супротстављала. Тај смер се, међутим, променио и то се десило под утицајем једне филозофске оријентације која се зове позитивизам.

Главни представник позитивизма, француски филозоф Огист Конт (1798-1857), у делу карактеристичног наслова *Курс позитивне филозофије* заступао је став да је људска мисао у свом развоју прошла три стадијума: теолошки, метафизички и научни. Тек са позитивизмом она у развоју долази до научног стадијума. То је и највиши степен до кога људска мисао може да доспе. Оријентација ка научном објашњењу свега под утицајем позитивистичке филозофије постала је битна карактеристика мисли у 19. веку. У време позитивизма конституишу се и најважније друштвене науке (социологија, економија). Та оријентација назива се сцијентизам (science = наука). Тада се истиче и идеал да и проучавање књижевности буде наука: да има исти статус као и друге научне дисциплине.

И позитивисти се, још више него романтичари, интересују превасходно за писца а не за његов текст. Али у том интересовању ипак има неке разлике. Романтичари се интересују превасходно за стваралачке моћи субјекта који уметничка дела производи; то интересовање је већма усмерено ка спознаји његовог талента или његовог генија. Такво интересовање подразумева ослонце на метафизику; без метафизике оно нема смисла. Позитивизам, међутим, уноси више интересовања за приватну, грађанску личност ауторову, за његову психологију и његове социјалне корене. То значи да позитивизам, у извесном смислу, снижава ствараоца као објект истраживања, малтене дајући му исти статус при истраживањима као и било којем другом објекту из природе.

Од три основне дисциплине у овој области: теорије књижевности, историје књижевности и књижевне критике, на прво

место је, по значају, избила историја књижевности; она је и главна преокупација позитивиста. Чак су и њихове основне теоријске преокупације усмерене ка теорији историје књижевности. У историји књижевности као дисциплини позитивисти виде остварење својих научних амбиција: само историју књижевности и схватају као праву науку. И то је један од главних разлога што су друге две основне дисциплине, критика и теорија књижевности доведене у подређен положај.

Историје књижевности.- Писање монументалних историја националних књижевности представља крајње амбиције позитивиста. Неке од тада написаних историја и данас су чувене: Тенова *Историја енглеске књижевности* (1867), Де Санктисова *Историја италијанске књижевности* (1870-72), Шерерова *Историја немачке књижевности* (1883), Лансонова *Историја француске књижевности* (1895), Скерлићева *Историја нове српске књижевности* (1914).

Интенције позитивизма у изучавању књижевности могу се, најкраће, окарактерисати помоћу неколико основних ставова. То су: историзам, објективизам, сцијентизам, психологизам, биографизам; затим: став да се све појаве могу објаснити помоћу узрочно-последичних односа (каузалитет), и став да се садржина и форма у литерарним делима могу посматрати одвојено. Све те особине позитивизма испољиле су се и код његових најзначајнијих представника у овој области. Али оне се нису испољиле код свих на један већ на више различитих начина.

На најрадикалнији начин основни позитивистички ставови испољили су се у схватањима и формулацијама Иполита Тена код Француза и Вилхелма Шерера код Немаца.

Иполит Тен (1828-1893) је своја схватања о природи и задацима проучавања књижевности најпотпуније изнео у теоријском *Уводу* своје књиге *Историја енглеске књижевности*. Он се није, за разлику од других позитивиста, заустављао на испитивању пишчеве биографије и његове психологије. Он је тежио да у испитивању литературе оде много даље и дубље: да реконструише чиниоце који су предодредили пишчеву биографију, па посредно, и сам његов књижевни текст. Зато он сматра

да су за стваралачку природу сваког конкретног аутора три чињеница пресудна: *раса* којој писац припада, *средина* (друштвена) из које је писац изникао и *моменат* у којем је изникао. Поред посебних и појединачних узрока, та три фактора на битан начин предодређују деловање неког писца. Прави предмет проучавања литературе и њене историје, према томе, не може се свести на објашњење пишчеве биографије и његове личне психологије, већ на објашњење чинилаца који су их предусловили. Теновска концепција историје књижевности темељила се, отуда, на изучавању онога што стоји "иза" писца и њихових текстова. У томе "иза" Тен је видео и кључ историје књижевности, њен "дубински" ток.

Другог истакнутог теоретичара позитивизма Вилхелма Шерера (1841-1886) није превасходно преокупирала ни нација, ни друштвена средина који стоје иза писца, већ писац сам. Шерер је сматрао да је историчар књижевности дужан да проникне у оно што је писац наследио од претходника, у оно што је научио од других и оно што је сам доживео и у књижевној обради изразио. Три основна Шерерова принципа: *Erebtcs* (наслеђено), *Erlerntes* (научено), *Erlebtes* (доживљено) разликују немачку варијанту позитивизма од француске. За разлику од Тенове социологистичке варијанте позитивизма, Шерерова је биографистичка.

Француски историчар Гистав Лансон (1857-1934), јављајући се при крају деветнаестог века, у својим настојањима за што потпунијим изучавањем књижевности, обједињавао је више разних смерова: литерарну филологију и компаратистику, биографску критику и социологизирани позитивизам, замрла реторичка знања и психологизам. Врлина Лансона и *лансонизма* је што је служио укупним истраживачким искуствима 19. века. Зато се лансонизам одржао у универзитетској настави до данас.

Сличној, модернизованој варијанти позитивизма, припада и *Историјска поетика* великог руског компаратисте Александра Веселовског (1838-1907). Веселовски је у тој књизи тежио да прикаже еволуцију песничких сазнања и његових облика и то посматрајући те промене са унутрашње стране (кроз саме

текстове) и са спољашње: преко чинилаца какве су имали у виду и други позитивисти. Његова настојања већ су најављивала ново доба у проучавању књижевности.

Руска радикална критика.— Упоредо са позитивизмом развио се код Руса један значајан облик проучавања књижевности који се обично назива "руска радикална критика". Родоначелник те критике био је Г. В. Бјелински (1811-1848). Бјелински је био дужник немачких филозофа, а у последњој фази нарочито Хегела. Мада је деловао релативно кратко, оставио је, као критичар, највећи траг у историји књижевне критике: под његовим утицајем развила се једна моћна оријентација у руској књижевности која се обично назива *руски критички реализам* а чији су главни представници Достојевски и Толстој. Бјелински је сматрао да филозоф и песник чине у основи исто, мада на различите начине. Они обојица убеђују, али то један чини логичким разлозима а други сликама и ликовима. Своје следбенике, писце, упућивао је да само истинито приказују руску стварност. Он је сматрао да је задатак филозофске критике у томе да идеју коју је уметник изразио у своме делу преведе са језика уметности на језик филозофије, са језика слика на језик логику.

Међу следбеницима Бјелинског били су Чернишевски, Доброљубов и Писарев. Први је од њих најзначајнији. Он је ишао даље од Бјелинског у одређивању уметности. Од уметности он није више тражио само да истинито приказује стварност, већ и да буде учитељица живота. Такав однос према уметности назива се *утилитаризам*. Под утицајем руских радикалних критичара, а нарочито Чернишевског, био је и наш Светозар Марковић. У време социјалистичког реализма у Совјетском Савезу утилитаристички однос према литератури (тј. настојање да она служи одређеним циљевима) имала је теоријску подлогу не толико у Бјелинском, већ и у његовим млађим следбеницима.

Импесионистичка критика.— У доба позитивизма је историја књижевности тежила да се наметне као једина дисциплина у проучавању књижевности, као стварна наука о књижевности. Теоријско мишљење позитивиста уливало се у теорију

књижевне историје; биографска критика позитивиста утапала се, такође, у књижевну историју.

Развоју књижевне критике у ово време такође не погодује ни широко присутна тажња ка научности и објективности. Но, пошто су у време позитивизма постојали други услови за развој критике (пре свега развијена штампа и широка публика) критика се ипак развила. Јавио се један карактеристичан вид критике, тзв. импресионистичка критика, и то најпре у Француској, где је позитивизам био најразвијенији. Импресионистичка критика је, у ствари, један вид отпора према позитивистичком објективизму и редукционизму. Свеколико проучавање књижевности ипак није могло да се сведе на објашњавање узрока који су довели до дела. Импресионистичка критика, супротно објективизму и сцијентизму у проучавањима позитивиста, одлази у другу крајност, у субјективизам. "Допустите ми да поводом овог дела говорим о себи", то је основни модел импресионистичке критике. Та критика не тежи да се бави текстом, нити узроцима који су му претходили; она тежи да се бави утисцима које је дело произвело на критичара примаоца. Импресионистичка критика је имала будућности: заснована на антисцијентизму, она је и касније живела као пандан сцијентистичким оријентацијама у проучавању књижевности које су се јавиле у 20. веку.

ДОБА ПЛУРАЛИЗМА

Превласт позитивизма у изучавању књижевности није дуго трајала. Већ крајем 19. века јављају се отпори и критике. У 20. веку позитивизам је потиснут од низа нових школа и оријентација. Али он са сцене ни до нашег времена није стварно сишао: и данас је једна од оријентација које су присутне и делотворне.

Ситуација у проучавању књижевности у 20. веку, међутим, битно се разликује од оне у другој половини 19. века када је позитивизам био доминантна оријентација. У 20. веку доминантних оријентација практично више нема. Постоји плурализам разних оријентација.

Плурализам у изучавању књижевности данас је, у ствари, надоместак за неспособност иједне од постојећих доктрина да мисаоно обухвати књижевност или књижевно уметничко дело као целину. Једну такву доктрину, или један такав метод, замењује мноштво посебних доктрина или мноштво посебних метода. Ниједна од тих доктрина или метода није у стању да игра улогу коју је крајем прошлог века играо позитивизам. Али у плурализму савременог изучавања књижевности човек ипак може да нађе готово све што га интересује. Постојећи плурализам, другим речима, може да надомести бар једну страну позитивизма: осећање да се, бар донекле, учествује у освајању тоталитета могућности проучавања књижевности.

Неке од тих оријентација су међусобно сличне, а неке просто неспојиве. Па ипак можемо на неки начин да их групишемо. Учинићемо то тако што ћемо међу њима издвојити оне оријентације које се баве а) контекстом књижевних дела, б) оне које се баве превасходно текстом. На крају, посебно ћемо издвојити оне оријентације које су нам временски ближе.

ИЗУЧАВАЊЕ КОНТЕКСТА

Има мишљења (Рене Велек) да је сам позитивизам својим крајностима изазвао антипозитивистичку побуну у проучавању књижевности. Такве побуне је стварно било. Али неке од карактеристичних особина позитивизма: биографизам, социологизам, психологизам, историзам, у пуној мери су се развиле тек у доба плурализма. Тежња ка биографизму, на пример, остваривала се тако што су управо у 20. веку одбраћене бројне дисертације о животу и раду појединих писаца, или што су написане многе њихове романсиране биографије. Социологизам је добио нове подстицаје са више страна, нарочито од марксизма; нова научна дисциплина, психоанализа, подстакла је такође истраживања са психолошког становишта. Сличан успон је доживела и компаратистика. Сва та испитивања ишла су мимо главног антипозитивистичког тока, усмереног ка испитивању књижевног текста, а акценат су стављала на испитивање оног подручја дела које називамо његовим контекстом.

Социологизам у марксистичкој интерпретацији

Тзв. класици марксизма, Маркс и Енгелс, само су се спорадично бавили књижевнотеоријским питањима. Они су само јасно заступали став да је друштвена надградња (а ту спадају и религија, филозофија, наука, уметност) *одраз* друштвене базе. Израз *одраз* је једно од значења старогрчке речи мимесис. Појмом одраза и други теоретичари 19. века објашњавали су везу између уметности и стварности; то су чинили позитивисти (рецимо Тен). Марксисти су, међутим, ту везу интерпретирали преко својих специфичних термина: *база* и *надградња*. Основни модел марксистичког односа према уметности успоставио је први значајнији следбеник класика марксизма у овој области, руски писац Г. В. Плеханов (1856-1918) који се књижевношћу и уметношћу систематски бавио. Плеханов се, међутим, у изградњи своје доктрине, није ослањао само на класике марксизма. Он се упоредо наслањао на традицију која му је била најближа: на традицију руских радикалних критичара. Ови критичари су

већ имали ореол бораца за прогрес друштва и књижевности какав су марксисти тек стицали. Ево како је Плеханов најкраће формулисао своју доктрину.

Критичари-идеалисти Хегелове школе – а међу њима и наш Бјелински у одговарајуће доба свога развитка – говорили су да се задатак филозофске критике састоји у томе да идеју коју је уметник изразио у своме делу *преведе* с језика *уметности* на језик *филозофије*, с језика *слика* на језик *логике*. Као присталица материјалистичког погледа на свет ја ћу рећи да се први задатак критичара састоји у томе да идеју једног уметничког дела преведе *с језика уметности на језик социологије*, да нађе оно што се може назвати *социолошким еквивалентом једне књижевне појаве*.

Није тешко видети да је Плеханов сузио подручје бављења критике, самим тиме што јој је уместо филозофског задатка одредио социолошки. Слично су у разним варијантама чинили и други марксистички оријентисани теоретичари књижевности. Међу њима посебно треба издвојити мађарског филозофа Лукача и француског филозофа Голдмана. Лукач (1885-1974) је, током свог дугог живота, пролазио различите фазе, па је једно време био и међу догматским представницима марксизма. Умео је, међутим, нарочито у својој младости, да на суптилан начин уочи везу између визије света које уметник изражава и друштвене групе којој припада. Лисјен Голдман (19013-1970), који се изричито надовезивао на младог Лукача, проналазио је *хомологне структуре* између друштвених група и уметничких дела.

На ове прилоге марксиста може се гледати као на озбиљан допринос социолошком изучавању књижевности и уметности. На жалост, та доктрина била је у великој мери компромитована тиме што је у комунистичким земљама била наметана и стављана у службу тоталитарне државе.

Продубљивање психологиозма: Фројд и Јунг

У првим деценијама 20. века, психолошко проучавање књижевности, које је зачето у доба потитивизма, продубљује се са појавом нове гране у психологији, тзв. дубинске психологије

или психоанализе, и са деловањем њених најзначајнијих представника Фројда и Јунга. И у центру је њихових истраживања личност аутора.

Оснивач психоанализе, Зигмунт Фројд (1859-1939), сматрао је да је човекова личност не само сложена (као што је сматрала и опште психологија) већ и да је слојевита. Човекова личност састављена је од три слоја: од свесног дела (Ја, Ego), од оног дела личности која је везана за друштво и његове норме (Над-Ја, Super-Ego) и најзад од подсвесног дела (Оно, Id). За несвесни део личности, сматрао је Фројд, одувек се знало. Његов допринос је у томе што је донео инструменте да се то несвесно или подсвесно осветли. Несвесни део човекове личности садржан је у Super-ego-у, а још више у Id-у. Специфичност је Фројдове доктрине у томе што је он много више пажње посветио том несвесном делу који је, у човековој личности, обимнији и садржајнији: као што мањи део леденог брега вири из воде, тако се и свесни део личности односи према несвесном. Кад се поремети равнотежа између свесног и несвесних делова човекове личности долази до болести. Принцип Фројдове терапије састојао се у томе да се осветли делујуће несвесно. Чувена Фројдова реченица: "Што је било Id нека буде Ја", најкраће дефинише механизам терапије.

У човеку, по Фројду постоје и две енергије које управљају његовим поступцима: Ерос, нагон за животом, за љубављу, за стварањем и рађањем, и Танатос, нагон за смрћу, разарењем, уништавањем итд. Обе енергије човеку су потребне. Проблеми настају кад се изгуби равнотежа између њих.

Са становишта своје доктрине о слојевитости човекове личности и супротних енергија које делују у њему, Фројд је интерпретирао и проблеме уметника и уметности. Посебно се бавио сновима, као видом испољавања несвесног дела човекове личности. Запажена су његова тумачења мита о Едипу ("Едипов комплекс"), Шекспировог Хамлета, Микеланђеловог Мојсија и Достојевског. Као што је у несвесним грешкама и сновима видео *скривена значења*, Фројд их је видео и у крупним уметни-

чким појавама: свуда се несвесно, потиснуто, испољило на прикривен начин.

Карл Густав Јунг (1875-1961) био је у почетку, до 1912. Фројдов следбеник. Развивши затим другачију концепцију дубинске психологије, постао му је велики опонент. Основно устројство несвесног Фројд је видео у човековом детињству. Јунг је загонетку човекове личности више ишчитавао из његовог односа према будућности, из потребе да догради и заокружи своју личност, да оствари своје Јаство.

И Јунг схвата личност као слојевиту. Али он у личности види неколико супротних тежњи којих она није свесна. Сваки човек, по Јунгу, носи у себи *персону* и *сенку* своје личности. Персона је онај део личности који хоће да се истакне, покаже, учини јавним. Сенка, је обротно, онај део личности који хоће да се прикрије. У сваком човеку, такође, постоји мушки, односно женски део личности, тј. пројекција мушког, односно пројекција женског. Жене имају *анимуса*, а мушкарци *аниму*. Сви ти делови личности, код нормалних особа, треба да буду у међусобном складу. Сем разликовања тих унутрашњих енергија у индивидуи, Јунг је познат и по разврставању личности на два супротна тип: на екстравертне (окренуте спољашњем свету, активне) и на интровертне (окренуте унутрашњем свету, контемплативне, пасивне).

Фројдова и Јунгова тумачења разликују се у још једној битној тачки: Фројд је имао у виду индивидуално несвесно, а Јунг је поред индивидуално несвесног, имао у виду и колективно несвесно, тј. *архетипове*. Колективно несвесно Јунг је налазио најчешће у прасликама и симболима који су заједнички и припадницима истог света, али и припадницима народа који међу собом нису имали додире.

На основама тако схваћене природе човекове личности израсло је и Јунгово тумачење књижевности. На другачији начин од Фројда, он тумачи скривена значења, тј. *под-текст* дела.

Фројд и Јунг имали су много следбеника који су на разне начине тумачили скривене слојеве човекове личности, или под-текст књижевних и уопште уметничких дела. Међу тим интер-

претаторима нарочито је чувен француски психоаналитичар Жак Лакан.

Историзам и историја идеја: Дилтај

Немачки филозоф Вилхелм Дилтај (1833-1911) је један од првих изразитих противника позитивизма. Али он је на другојачији начин развио једну карактеристику која је позитивизму била својствена: историзам, тј. тежњу да се појаве које се изучавају осветле помоћу историје. Он је сматрао да је људски свет, за разлику од света природе, нужно историјски свет и да се тако мора и схватати и осветљавати.

Супротно од позитивизма који је настојао да методе природних наука примени и на изучавање човека и његове уметности, Дилтај је оштро одвојио методе природних наука од матода друштвених наука. Природне науке се баве нечим општим, као што су закони; друштвене науке се баве нечим појединачним, као што је човек, уметничко дело итд. Сматрао је да је задатак природних наука да доведу до објашњења појава а да је задатак друштвених наука да доведу до њиховог разумевања.

Инсистирајући на разумевању и на тумачењу појава људског света, Дилтај је дао подстицаја развоју једне старе дисциплине, *херменеутике*, која се некад бавила превасходно тумачењем религиозних текстова. Херменеутику сада Дилтај схвата као вештину тумачења писаних споменика уопште. Тумачење или интерпретација је вештина која је уско повезана са разумевањем. А разумевање он схвата као поступак којим се преко спољашњих знакова продире у оно унутрашње неке појаве, на пример књижевног дела.

Разумевање и интерпретација се, по Дилтају одвијају тако што се у осветљавању чињеница (на пр. текста) од целине иде ка деловима и од делова ка целини, од доживљаја ка тумачењу и од тумачења ка доживљају. Тако се ствара један круг у тумачењу који се назива *херменеутичким кругом*.

Непосредно или посредно, као теоретичар модерне херменеутике, Дилтај је утицао на читава једну оријентацију у про-

учавању књижевности која се бавила интерпретацијом књижевних уметничких текстова.

Једна од највећих заслуга Дилтајевих у томе је што је увео појам *епохе* у проучавању уметности. Примери за појмове епохе су: ренесанса, барок, класицизам, романтизам, реализам. Према таквим појмовима обично се и врши периодизација историје уметности и књижевности у двадесетом веку. А да тако није било пре Дилтаја, у време позитивизма лако се можемо осведочити ако погледамо оне позитивистичке историје које смо навели (све сем Скерлићеве, која је настала и под Дилтајевим утицајем). У позитивистичким историјама су се периоди одређивали механички, обично по вековима или по историјским личностима (на пр. Елизабетинско доба). До појма епохе Дилтај је дошао тако што је уочио да читав низ текстова и других човекових творевина и понашања имају нешто заједничко: имају заједничке структуре. Те структуре је он назвао *штимунзима*. У једном добу владају једни штимунзи, у другом већ владају други штимунзи. Ти штимунзи се смењују са смењивањем епоха. Појединачне појаве се могу потпуније разумевати и тумачити у контексту општих штимунга једног времена, односно једне уметничке епохе.

*

Марксиста, психоаналитичари, Дилтај и његови следбеници, а такође и бројни компаратисти, на другачији начин него позитивисти, бавили су се оним што је била основна преокупација позитивиста: испитивањем контекста књижевних дела. Њихова бављења посведочила су да изучавање контекста пружа основе за плодна истраживања.

ИЗУЧАВАЊЕ ТЕКСТА

Антипозитивистичка оријентација у проучавању књижевности доћи ће до пуног израза тек код оних школа које ће бити усмерене ка правасходним бављењем текстом: код стилисти-

чких критичара, руских формалиста, англамеричких нових критичара, немачке школе интерпретације текста. Те школе ће негирати биографизам, социологизам, психологизам, историзам, каузализам, став о одвојености садржаја од форме, практично све оно на чему је инсистирао позитивизам. Истовремено, оне ће се више бавити темама и проблемима којима су се некад бавиле поетика и реторика и допринеће, на околишан начин, обнови тих дисциплина.

СТИЛ У ЦЕНТРУ ИСТРАЖИВАЊА

Истраживање стила, којим се све до романтизма, помно бавила реторика, било је замрло у 19. веку. Оно се у првим деценијама двадесетог века поново разбукује. То је време када се јављају стилистика и стилистичка критика, али и историја уметности као историја стилова.

Историја уметности као историја стилова

Дилтајева концепција духовних епоха у уметности добила је подршку са једне посебне стране. У књизи *Основни појмови уметности* (1915) швајцарски историчар ликовних уметности Хајнрих Велфлин (1864-1945) бавио се не само стилским карактеристикама појединих дела већ и стилским разликама ликовних уметности ренесансе и барока. Стилске карактеристике ренесансе и барока Велфлин је изложио свдећи их на по "пет појмовних парова". Ти појмовни парови се укратко овако могу приказати:

Ренесансна уметност је:

1. линеарна
2. површинска
3. затворене форме
4. многострука
5. апсолутно јасна

Барокна уметност је:

1. сликовита
2. дубинска
3. отворене форме
4. јединствена
5. релативно јасна

Дилтајев појам епохе, као духовне епохе, у Велфлиновој интерпретацији постаје стилска епоха, тј. епоха у којој доминирају одређене стилске карактеристике.

Помоћу појмовних парова, карактеристичних за ренесансу и барок, Велфлин је направио типологију стилских епоха. Са идејом о опозитним типовима уметности, наивне и сентименталне, односно класичке и романтичке, сретали смо се већ раније. Велфлинова идеја није толико нова колико је приказана на темељит и убедљив начин. Његова књига је класични приручник за разликовања стилова у ликовним уметностима. Пошто су ренесанса и барок у његовој књизи били приказани не само као опозитни типови, већ и као епохе које следе једна за другом, то је значило да се на њихов однос гледа историјски, тј. дијахроно. Велфлин је тако постао зачетник једне врсте историје која се назива *историја стилова*. Његов начин мишљења прихватили су најпре немачки историчари књижевности (Штрих, Валцел) а после и остали. Данашњи прегледи историја уметности према стилским периодима (ренесанса, барок, класицизам, романтизам итд.) воде порекло од Велфлина.

Заснивање стилистике

Независно од старе реторике и њеног бављења стилем, заснована је почетком овога века модерна стилистика. То је учињено у делу *Трактат о француској стилистици* Шарла Бајија (1902). Стилистика коју је Баји засновао разликовала је унутар језичких исказа два слоја: *појмовни* (интелектуални) и *афективни*. Те разлике се састоје у томе што једна иста порука може да изазове или да не изазове афективно реаговање. Ако, на пример, кажемо: "Молим хлеба.", "Хлеба!", "Хлеба ми дај!", основна порука ће бити иста, али ће њен афективни слој бити различит. Бајијева стилистика има више назива. Она се назива лингвистичка стилистика (краће: лингвостилистика) јер је заснована на лингвистичким основама; затим, афективна стилистика, због разликовања афективног слоја, али и дескриптивна стилистика, јер за разлику од нормативне, реторичке стилистике која је те-

жила да стил нормира, ова настоји да стилске појаве само опише.

Смером који је одредио Баји, развила се модерна стилистика као једна од најзначајнијих књижевнотеоријских дисциплина.

Бенедето Кроче

Међу првим антипозитивистима био је и италијански естетичар Бенедето Кроче (1866-1952), аутор *Естетике* (1900-1902), једног од најчувенијих дела у тој области. Он је на уметност гледао као на једну врсту спознаје. Уметничка спознаја је, по њему, интуитивна, одвија се путем фантазије. Она је спознаја појединачног, индивидуалног, делује на нас путем слика. Интуитивна активност је за интуитивно спознавање толико способна колико може да изрази.

Из тих неколико овде издвојених ставова, који се у правом смислу могу разумети тек кад се његова мисао схвати потпуније, проистичу и други његови ставови. Један од њих јесте: да је свако уметничко дело појединачни *израз* појединачне интуиције уметника. Тај став је сасвим супротан ставу позитивиста да је дело *одраз* одређене стварности, односно да свако дело има своју форму и своју садржину. Форма и садржина су, по Крочеу, неодвојиви од израза. Крочеови ставови би се најкраће могли представити у виду једне једначине која би овако гласила: интуиција = израз (експресија) = форма = садржина.

Уметност као целину Кроче схвата као скуп појединачних интуиција-израза, односно уметничких дела. Унутар тог скупа аутономних аката појединачних интуиција и немогуће је успоставити било какав поредак, па ни жанровски и хронолошки. Свако успостављање таквог поретка, значило је, по Крочеу, класификовање уметничких дела према спољашњим карактеристикама које су, у ствари, за његово уметничко постојање небитне.

Стављајући у центар својих испитивања израз, Кроче се приближио схватањима која су у књижевности видели уметност

речи, другим речима уметност стилског изражавања. Таква схватања ће већ заступати његови следбеници.

Фослер и Шпицер: стилистичка критика

На Крочеовим основним идејама заснована је и стилистичка критика. Први је Немац Фослер, на самом почетку века, прихватао Крочеове идеје, али их истовремено и трансформисао. Он је у књижевном уметничком делу, и у његовом стилу, видео изражен дух аутора.

Још одређеније је у том смеру развијао идеје Лео Шпицер (1887-1960). Књижевно уметничко дело Шпицер схвата као целину у чијем се средишту налази дух његовог творца. Ауторов дух представља и принцип унутрашње кохезије његовог дела. Тако схваћени дух, који ствара дело и чини га јединственим, Шпицер назива *духовним етимомом* (кореном). До тог духовног етимона дела може се, по њему, продрети само интуицијом. У практичном смислу то је значило да се до духовног етимона може допрети ако се открије неко одступање од стандардног језика које је за писца карактеристично. Та одступања од стандардног језика он је сматрао стилем, а критику која се бави превасходно стилем одређивао је као стилистичку критику. Аутор је, и код Шпицера, као и код позитивиста, био главни циљ испитивања. Али за разлику од сцијентистички оријентисаних позитивиста, који су се бавили грађанском личношћу писаца, у стилистичкој критици се на аутора гледа идеалистички. Аутор у делу обитава као чисти дух; њега не треба тражити ван текста, већ у самом тексту, у његовом стилу.

*

Три представљене оријентације у проучавању књижевности са становишта стила имале су и различите захвате. *Стилистика* се превасходно бавила изучавањем стилског израза на нивоу реченице и пасуса. *Стилистичка критика*, међутим, имала је амбицију да служећи се микроанализама, продре у виша стилска јединства: у стил дела или у стил аутора. *Историја*

стилова имала је још већу амбицију: да продре у стилски дух једног периода или једне епохе. Те три оријентације временом су се показале као комплементарне.

ТЕКСТ У ЦЕНТРУ ИСТРАЖИВАЊА

Руски формалисти

У сличном духу, као и стилистички критичари, али још плодније, деловала је и група руских теоретичара из Петрограда и Москве у периоду између 1914. и 1930. године. Најпознатији аутори те групе су: Шкловски, Јакобсон, Тињанов, Томашевски, Јакубински, Брик.

Формалисти су, укратко сматрали, да постоји разлика између *практичног* и *песничког* језика. У практичном језику речи служе за комуникацију; у песничком језику тежи се за остваривањем *самовредности* речи. Критериј разликовања песничког од непесничког (практичног) језика јесте способност језичког израза да естетски делује, тј. да перцепцију примаоца држи будном. У томе ће се успети уколико се примени један посебан поступак, који формалисти (Шкловски) називају поступком *очуђавања*, тј. таквим поступком који и нешто познато представља на "зачудан" начин. Због тога су формалисти (Јакобсон) сматрали да је *поступак главни јунак науке о књижевности*.

Бавити се поступком, значи превасходно бавити се формом. Због тога су и ови испитивачи називани формалистима. Они су, међутим, слично Крочеу, сматрали да не постоји разлика између форме и садржине дела; може само да постоји разлика између *форме* и *грађе* дела. Форма и грађа постоје на одвојен начин пре него што се дело створи; у њему су оне нераздвојне. Фабула се, по формалистима, може наћи, као грађа, и ван дела; у делу је она организована као *сјиже*, тј. као његов конструктивни принцип и у томе је неодвојива од форме.

Главна питања на која су формалисти покушавали да одговоре јесте: како је дело настало и како делује. Да би одговорили на та питања формалисти су, практично, улазили у пишчеву ра-

дионицу. Њихове анализе и уочавања, отуда делују конкретно и убедљиво.

У првим годинама свога рада формалисти су се бавили преваходно текстом. Последњих година, међутим, почели су се помније интересовати и за књижевну историју. У духу своје доктрине, они су и историју схватили као смену *књижевних постојака*. Та концепција није иста, али није ни сасвим различита од оне историје уметности као смене стилова.

Мада су као група деловали свега петнаестак година (све док их стаљинистички режим није угушио), руски формалисти створили и увели у проучавање књижевности читав низ појмова. Њих је добрим делом прихватила и *Теорија књижевности* Тимофејева; али и приручници из теорије књижевности код нас за других народа па и код нас.

Англоамеричка нова критика

Око средине 20. века, независно од руских формалиста, али на ставовима блиским њиховим, деловали су неколико деценија и поједини енглески и амерички критичари који се обично називају "новим критичарима". Нови критичари, за разлику од руских формалиста, нису наступали као група; сродности међу њима установљене су тек накнадно. За претходнике нове критике сматрају се песник и теоретичар Елиот и семиотичар Ричардс, а представници нове критике су: Емпсон, Ренсом, Брукс, Пен Ворен, Тејт, Блекмер, Вимзет. За ову групу теоретичара посебно је карактеристичан став о *семантичкој аутономији текста*.

Став о семантичкој аутономији текста најбоље је изразио Вимзет разликујући три врсте заблуда: *интенционалну заблуду* према којој вредност дела треба одређивати према намерама аутора; *афективну заблуду* по којој вредност дела треба одређивати према утисцима (афектима) које изазивају код публике; најзад *абстрактну заблуду* по којима вредност дела треба одређивати према жанру којем припадају. Отуда, по Вимзету и другим новим критичарима, треба се бавити једино текстом и само њиме.

Бавећи се самим текстом, ови критичари су развили једну посебу вештину *пажљивог читања* (close reading) при којој су обрађали посебу пажњу на детаље, односно на контекст у којем су поједини искази били изрицани. Ако се њихов став о семантичкој аутономији текста није показао као теоријски прихватљив, његова примена показала се као веома плодна. Критичари ове оријентације са много суптилности и знања откривали су ефекте и вредности текста изнутра. Њима треба захвалити што се једна од врлина критике, способност читања текстова, узима озбиљно.

Продору у природу значења нарочито је допринео семиотичар Ричардс који се посебно бавио историјом критике. Он је створио и једну психолошку теорију вредности. По овој теорији дела настају систематизацијом порива. Вреднија су она која синтетизују више садржајних елемената.

Сличну технику пажљивог читања, на нешто другачији начин, готово истовремено са новим критичарима, развијали су и руски формалисти и немачки критичари који су се бавили интерпретацијом текста.

Немачка школа интерпретације текста

Поред стилистичке критике, од краја двадесетих година, на немачком језичком подручју развила се још једна значајна оријентација у проучавању књижевности која се бавила преваходно текстом: тзв. *школа интерпретације текста*. За разлику од стилистичке критике, оријентисане ка испитивању стила дела, школа интерпретације текста имала је ширу амбицију: да испита текст као целину. За такву оријентацију протагонисти те школе имали су упоришта у феноменологији, филозофској оријентацији у Немачкој која је у то време била у највећем успону.

У области проучавања књижевности посебно су била важна два захтева феноменолога: "натраг самим стварима" и "натраг испитивању језика". Оба захтева феноменолози су могли да остваре јер су методолошки били припремљени да се баве суштинама, односно да, са неке тачке гледишта, одвајају суштинско од појавног.

Они су, тако, издвојили *естетички предмет* дела од самог дела. Шта је то естетички предмет најбоље ћемо схватити на примеру једне музичке композиције. Сваки интерпретатор неке Шопенове композиције, на пример, интерпретира ту композицију нешто другачије. Али у тим променљивим извођењима идентитет композиције ипак остаје; остаје, дакле, нешто суштинско. То суштинско се од појавног, сматрају феноменолози, одваја *методом феноменолошке редукције*.

Служећи се истим методом феноменолошке редукције, књижевни теоретичари ове оријентације, издвајали су оно суштинско од појавног па су дошли до става да је књижевно уметничко дело у ствари *језичко уметничко дело*. У језичкој димензији дела видели суштину књижевне уметности.

Методом феноменолошке редукције дошао је естетичар Хартман до става да у уметничком делу постоје два слоја: предњи (материјални) и задњи (духовни), а Ингарден да у књижевном уметничком делу постоје она четири слоја: 1. *слој звучаности*, 2. *слој значења*, 3. *слој приказаних предметности* и 4. *слој схематизованих аспеката*.

Одвајајући суштинско од појавног, Емил Штајгер је на нов начин видео књижевне жанрове. *Лирско, епско и драмско*, то су суштине које се најчешће налазе у делима које називамо лирским, епским и драмским. Али оне се могу наћи и у другим делима.

Истим методом феноменолошке редукције, Волфганг Кајзер, један од најплоднијих теоретичара овог раздобља, успевао је јасно да издваја поједине елементе дела и да их осветли у односу на друге елементе. Он је јасније него други умео да разликује форме приповедања у првом, другом и трећем лицу или перспективе (тј. тачке гледишта) аутора, јунака и примаоца.

Теоретичари немачког језичког израза (кажемо тако јер сви нису били Немци; Ингарден је био Пољак) оставили су иза себе велики појмовни репертоар који је примерен појмовним анализама дела. Тај појмовни репертоар требало је да послужи главном њиховом циљу: интерпретацији књижевног уметничког дела. Чувени текст Емила Штајгера под насловом *Умеће*

тумачења означавао је основну оријентацију читавог тога плодног усмерања које је довело до бројних плодних осветљавања појединих уметничких дела, блиских онима код руских формалиста и америчких нових критичара. И из њиховог основног усмерења проистицао је став да су књижевна уметничка дела семантички аутономна, тј. да су по вредности које садрже анисторијска. Доследност у том ставу и изазвала је реакцију новог историзма у виду теорије рецепције Ханса Роберта Јауса шездесетих година.

НОВИЈА ИСТРАЖИВАЊА

Главне постпозитивистичке интенције јавиле су се крајем прошлог и у првим деценијама овога века: до Другог светског рата већ је, практично, била створена једна нова, модерна традиција у проучавању књижевности. Теоретичари, који су се јавили последњих неколико деценија, имали су за собом једну постпозитивистичку традицију коју су морали да узимају у обзир. Међу новим појавама издвојићемо неколико незаобилазних. То су: структурализам, чикашки критичари, Нортроп Фрај, Бахтин, најзад и школа деконструкције (Дерида).

Структурализам

Структуралистички метод, који је последњих деценија привукао општу пажњу, не примењује се само у проучавању литературе. Још крајем прошлог века јавио се као нова идеја у лингвистици, у предавањима швајцарског лингвисте Фердинанда де Сосира. После тога је продирао и у друге области: у психологију (гешталт теорија), у логику, у математику. Посебно су значајна структуралистичка истраживања у области антопологије (Клод Леви Строс).

Структуралисти су учинили нов корак у проучавању књижевности. Формалисти и њима сродни теоретичари бавили су се оним што је де Сосир означавао изразом *parole*, тј. актуелном реализацијом језика. Структуралисти су се у књижевности бавили оним што је де Сосир означавао изразом *langue*, тј. систе-

мом. Тако је амерички теоретичар Ф. Џејмсон ситуирао допринос структуралиста. Тај допринос се, такође, може објаснити и на други начин, позивањем на разлику између дубинских и површинских структура у језику, које је установио један од најзначајнијих лингвиста 20. века, Ноам Чомски. Структурализма нема без истраживања дубинских структура.

Латинска реч *structura* значи начин грађења, склоп, састав, устројство, распоред. То је, дакле, оно што структуралисти истражују. Сви структуралисти се слажу у томе да постоје структуре. Али се не слажу у томе да ли оне постоје и мимо истраживачких субјеката или су производ њихових глава. И не слажу се у томе да ли на структуре треба гледати статички или динамички, односно да ли оне делују самим својим присуством, или и својим одсуством. Таква неслагања, међутим, природна су у једној оријентацији широког спектра интересовања која је имала упориште у великом броју земаља.

Структурализам се јавио најпре у Чешкој, пре Другог светског рата, у оквиру чувеног Прашког серкла. Главни његов представник био је Јан Мукаржовски. Мукаржовски се истовремено бавио и семиологијом и естетиком. Он је био међу првима који је књижевно дело схватио као знак, и то као тродимензионалан, јер је имао у виду и материјалну страну знака, и оно што је њиме означено, али и сам објект на који се значење односило. Он је, такође, књижевно дело схватио и као комплекс вредности, од којих су једне естетске, а друге мимоестетске, једне су нормиране а друге ненормиране. Уметничко дело, по Мукаржовском, може да говори као целина на начин семантичког геста.

У време трајања Прашког серкла у Прагу је боравио и један од најзнаменитијих руских формалиста, Роман Јакобсон. У Прагу је он имао и своју структуралистичку фазу. Пред Други светски рат Јакобсон је отишао у САД и тамо проширио идеје структурализма. Његова интелектуална биографија од Москве, преко Прага до Америке, обележава и један од најважнијих путева савремене теоријске мисли.

Структурализам је имао највише одјека у Совјетском савезу и Француској. У Совјетском савезу, у естонском главном граду Тартуу, као и у Москви, развила се једна значајна семиотичка и структуралистичка школа која се назива обично и татуско-московска школа. Главни њен представник је Јуриј Лотман. Најважнија Лотманова дела су *Предавања из структуралне поетике* (1964) и *Структура уметничког текста* (1972). Поред индивидуалних доприноса, руски семиотичари су имали и заједничке ставове. Један од главних и карактеристичних јесте: да они књижевно уметничко дело схватају као модел стварности, а уметничко стварање као моделовање стварности. Књижевно уметничко дело је за њих део једног моделативног система као што је књижевност, а књижевност је део једног још ширег моделативног система као што је уметност, а ова опет део једног још ширег моделативног система као што је култура. У оквиру једне такве концепције, Лотман је изградио и своју концепцију односа текстовних и вантекстовних структура.

Структурализам се посебно интензивно развијао код Француза. Французи су непосредно после Другог светског рата имали јаку егзистенцијалистичку струју у филозофији, а затим и у другим областима. Главни представник те доминантне оријентације у француској култури био је Жан Пол Сартр. Он је био и један од главних представника француске “нове критике” која се разликовала од универзитетске, лансонистичке. Шездесетих година, међутим, структуралисти су потиснули егзистенцијалисте и постали главна интелектуална школа. Француски структурализам окупио је бројне вредне мислиоце и истраживаче. Међу њима посебно треба издвојити Ролана Барта и Жерара Женета. Обојица су дали значајне доприносе обнови реторике, стварању наратологије као дисциплине, али и семиолошким истраживањима. Међу француским структуралистима значајно место имају и двоје Бугара: Цветан Тодоров који је француску јавност први упознао са деловањем руских формалиста, и Јулија Кристева, која је постала истакнути теоретичар интертекстуалности и женског писма. Сви поменути аутори сматрају се и

припадницима француског постструктурализма, тј. нове развојне фазе структурализма.

Чикашки критичари

Педесетих година у Чикагу је деловала једна значајна група критичара од којих је најзначајнији Роналд Крејн. Њих понекад називају и америчким структуралистима. Они су се, међутим, развили мимо међународне структуралистичке оријентације и од других структуралиста се доста разликују. Са структуралистима, међутим, имају сличну позицију. Њихов полемички однос према новим критичарима сличан је односу структуралиста и формалиста. Чикашке критичаре понекад називају и неоаристотеловцима, јер су истицали да су у Аристотеловој поезији већ биле садржане неке од главних идеја у проучавању књижевности и да се тим идејама треба вратити.

Чикашки критичари су посебно значајни због заступања идеје о потреби плурализма у изучавању књижевности. Уместо негативног односа према мишљењима која се разликују од нашег – какав се, по правилу редовно практиковао – они су се борили за један другачији однос: за однос толеранције и коегзистенције. Тај њихов став је временом постао доминантан став теоријске мисли краја 20. века.

“Анатомија критике” Нортропа Фраја

Једна од најзначајнијих теоријских књига свих времена је *Анатомија критике* (1957) канадског професора Нортропа Фраја. Фрајева књига је изузетно значајна због свог садржаја. Она има шест делова: *Полемички увод* на почетку и *Условни закључак* на крају књиге, а у средини има четири есеја. Тај средишњи, најобимнији део књиге и главни је у њој. Средишњи делови књиге се овако зову:

ПРВИ ЕСЕЈ: Историјска критика. *Теорија модуса.*

ДРУГИ ЕСЕЈ: Етичка критика. *Теорија симбола.*

ТРЕЋИ ЕСЕЈ: Архетипска критика. *Теорија митова.*

ЧЕТВРТИ ЕСЕЈ: Реторичка критика. *Теорија родова.*

Сви теоретичари књижевности пре Фраја стварали су по једном моделу: настојали су да афирмишу своје концепције, а експлицитно и имплицитно су негирали друге. Фрај не поступа тако. Сваки од његова четири есеја доноси по једну нову концепцију, различиту од других. Мада оне заједно чине целину, те су концепције такве као да иза њих стоје различити аутори. Структуру Фрајеве књиге могуће је разумети тек кад се она доведе у везу са идејом плурализма у проучавању књижевности. На основу структуре те књиге јасно је да Фрај не сматра да испитивач треба да учествује само са једним мишљењем, једним основним ставом или приступом. Фрај се понаша тако као да испитивач може да има више приступа и да литерарне чињенице може истовремено да испитује са више различитих аспеката. Његова књига, у ствари, испитује књижевност са четири аспекта. У књизи (а она је писана толико особеним језиком да отежава читање) то су ови аспекти: историјски, етички (у смислу карактеризације), архетипски и реторички. За сваки од тих аспеката Фрај је створио посебну независну теорију: за историјски аспект проучавања књижевности створио је *теорију моду-са*, за етички аспект *теорију симбола*, за архетипски *теорију митова* и за реторички аспект *теорију родова*. *Анатомију критике* Нортропа Фраја требало би, отуда, најпре схватити као теорију књижевности: она је, у ствари, најближа класичном значењу те дисциплине. Фрајева се теорија, додуше, веома разликује од свих досадашњих теорија књижевности. Ма колико међусобно различите, теорије књижевности у европским земљама, за које знамо, имају извесне сродности са Аристотеловом *Поетиком*: све оне су оријентисане на спознају песничке вештине и основних песничких облика. Посебност Фрајеве "теорије" у томе је што је уместо једне донела четири различите теорије књижевности: тј. четири различита и веома продубљена погледа на књижевност. Свака од тих теорија је, са свог аспекта, гледала на заједнички предмет, на књижевност. Као да се један исти човек, мимо дотадашњих обичаја, постављао тако да једну исту ствар сагледава из четири различита положаја.

Михаил Бахтин

Једна од највећих личности свих времена у теоријском проучавању језика и књижевности је и руски мислилац Михаил Бахтин (1895-1975). Он је почео да делује као "сапутник" руских формалиста али због стаљинистичког режима и околности које су његов живот учиниле трагичним, једно време није могао да објављује под својим именом, па је објављивао под именима људи из свог круга. Није још коначно утврђено шта је све он тачно написао.

Бахтин се бавио и проблемима језика и проблемима књижевности, естетиком и антропологијом. У свим тим делима служио се дијалектичким методом, али посебне врсте: дијалошким. Тај метод се најјасније испољио у његовом схватању комуникације путем језика. За разлику од других лингвиста који на примаоца гледају као на пасивног чиниоца, Бахтин у њему види активног чиниоца. По њему, само се са другим може дијалогизирати. Помоћу другог, у кореспонденцији са другим, могуће је спознати и природу и место властитог ја. Тако се испоставља да је Бахтинова концепција језика, као пут ка другом, тј. ка човеку уопште, тек део његове шире, антрополошке концепције. Други, са којим дијалогизирамо, увек је друштвено биће: спознати другог значи спознати његову социјалну природу.

Дијалогизам – је у основи Бахтиновог начина мишљења. Иза тога дијалогизма стоји једна концепција дијалектике која је блиска Платоновој, а различита од Хегелове. Бахтин је сматрао да Хегел у *Феноменологији духа* монологизира. То значи да не даје идејама да воде дијалог, већ једноставно у монолошкој форми износи своју концепцију.

Дијалошка метода је омогућила Бахтину да превлада концепцију семантичке аутономије текста којој су у почетку били склони руски формалисти. Сваки вреднији уметнички текст је у дијалошком односу са другим текстовима. Али на основу исте методе он је осветљавао и унутрашњу природу уметничких дела. Посебно је то чинио у осветљавању романа Достојевског. Јунаци Достојевског стално воде дијалог једни са другима, али то чине и кад су сами, кад формално монологизирају. Код Досто-

јевског су чак и монолози појединих јунака, у ствари, дијалози: јунак који монологизира стално се, у говору, осврће на идеје са којима полемише. Бахтин је у монолозима јунака Достојевског успео да издвоји и један други глас, који није означен у тексту, али који је присутан у смислу. Јунаци Достојевског отуда изговарају "двогласну реч": реч која истовремено упућује на мисао, хтење, отпор, присуство другог.

Деконструкција и Дерида

Шездесетих година 20. века јавиле су се две оријентације које ће мисаоно обележити наредне деценије.

Једна од њих је теорија рецепције. Њу је промовисао Ханс Роберт Јаус у једном предавању 1967. на универзитету у Констанци, у Немачкој. Предавање се звало *Историја књижевности као изазов науци о књижевности*. У њему је посебна пажња била посвећена примаоцу и негацији семантичке аутономије текста са становишта примаоца. Идеје Јаусове теорије рецепције, као и његових следбеника, данас су углавном прихваћени видови теоријског мишљења. У овој књизи ти видови су представљени у поглављу о књижевном уметничком делу и у поглављу о рецепцији књижевности.

Исте године, када и Јаусово предавање, појавила се и обимна књига тада младог француског филозофа Жака Дерида *О граматологији* (1967). У њој је, вероватно више него у бројним другим књигама истог аутора изложена идеја деконструкције. Та идеја је наишла на бројне присталице у свету, али и на многа противљења, односно игнорисања. До тога је дошло вероватно зато што је начин мишљења овог филозофа излазио из колосека традиционалног филозофског мишљења. Традиционална филозофска мисао ослањала се на две *прве филозофије*: на онтологију и епистемологију. За Деридин начин мишљења постала је битна трећа доминантна филозофска оријентација: семиологија која је постала главна дисциплина (тј. прва филозофија) нашег времена.

Међу бројним филозофима који су обликовали Деридину мисао, посебно су значајна два: Хајдегер и де Сосир. Хајдегер

је, међу осталим, имао и тезу да је филозофија после Сократа пошла кривим путем: путем метафизике. Све што је требало битно објаснити, објашњавало се у оквиру метафизике, тј. присуством Бога, логоса. Да би се мисао вратила на прави пут, она треба да се врати филозофима предсократовцима и да се на њих надовеже.

Де Сосир, један од оснивача семилогије, отац модерне лингвистике и не сматра се филозофом. Па ипак, он се бавио нечим што је за човека најбитније: његовим језиком. Као теоретичар језика он је посебно обратио пажњу на то како се комуницира посредством језика. А комуницира се тако што се релативно ограничен број гласова (и слова) доводи у разне односе. Да би се разни односи могли успоставити треба имати смисла за уочавање разлика. Односи и разлике, то је битно за семиолошку мисао Де Сосирова.

Де Сосирова семиолошка искуства показала су се битно различита од традиционалних филозофских. Дело је лепо, вредно, зато што у себи има нешто Присутно што га чини лепим или вредним. Тако је, отприлике, традиционална мисао, оним Присутним, супстанцијом, објашњавала природу појава. Дело је лепо или вредно не због тога што нешто у себи има Присутно, већ због тога што се разликује од других дела која имају нешто другачија својства. Акценат је померен са супстанције на релацију. Главна Деридина категорија јесте *разлика*, разликовност.

Филозофија деконструкције односи се на логоцентризам: тј. на свет који је заснован на присуству логоса, метафизике, и који је устројио филозофску мисао Запада све до најновијих времена. Тај свет, по Дерида, треба деконструисати, тј. деконструисати логоцентризам, па и језик који је био у служби логоцентризма. У процесу деконструкције логоцентризма јавио се и читав покрет откривања и неговања женског писма. Припадници (тачније: припаднице) тог покрета почели су обраћати пажњу на језичке појаве које су јасно означавају традиционалан однос мушкараца и жена у људском друштву. Министар је, на пример, човек који врши функцију министра; реч министарка, међутим, значи жену министра. Академик је редовни члан неке

академије, али ми немамо реч за жену академика. Није много другачије ни у другим језицима. Чак и ако се не слажемо са виђењима која проистичу из филозофије деконструкције, на њену појаву треба гледати као на велики догађај: она је учинила прве кораке и отворила пут да се укупна западна мисао преиспита.

ДРУГИ ДЕО

ТЕОРИЈА БЕЛЕТРИСТИКЕ

КЊИЖЕВНА СЕМИОЛОГИЈА

СЕМИОЛОГИЈА

Теоријска мисао 20. века, поготово његове друге половине, обележена је наглашеним присуством семиологије као дисциплине.

Семиологија, као прва филозофија нашег времена, оставила је много трагова у савременим наукама: у лингвистици, естетици, теорији комуникација, али и у математици, психологији, антропологији и другде. Оставила је посебног трага и у изучавању књижевности: чешки, француски и руски структурализам, па и савремени постструктурализам, који су израсли на основама семиологије, спадају међу најинтересантније доприносе нашег времена теоријском мишљењу о литератури.

Интересовања за проблеме којима ће се бавити семиологија јављају се још у доба антике. Као посебна дисциплина семиологија је заснована тек у новије време: крајем прошлог века у радовима америчког филозофа Чарлса Сандерса Перса (1839-1914) и у идејама швајцарског лингвисте Фердинанда де Сосира (1857-1913).

Логичар по основној оријентацији, Перс је био и оснивач једног правца у филозофији који се зове прагматизам. Персове идеје о знаковима, некад доста занемариване, остаће сигурно као његов најзначајнији филозофски допринос. Те идеје, на жалост, нису и систематски изложене. Расуте су на више места у његовим *Изабраним списима*.

Више среће било је са делом де Сосира. Де Сосир, професор језика и лингвистике, који има мало објављених радова, већ пред крај живота држао је у Женеви предавања из лингвистике. После његове смрти, његови поштоваоци, Шарл Баји и Алберт Сеше, на основу студентских бележака, реконструисали су његова предавања и објавили их у једној књизи под насловом *Курс опште лингвистике* (1916). У тој књизи била је садржана једна

од најутицајнијих модерних теорија језика. На основу ње је де Сосир и проглашен "оцем модерне лингвистике". Али је та књига значајна и зато што представља и "родно место" модерне семиологије.

Де Сосиров утицај био је, све до последњих деценија, много плоднији од Персовог. Персове идеје, мада раније изложене од де Сосирових, почеле су се прихватати и озбиљније изучавати много касније. Па ни данас оне често немају незаобилазно место као идеје де Сосирове. У књизи једног од најзначајнијих савремених америчких теоретичара Донатана Калера о де Сосиру (1981), на пример, Перс се уопште и не спомиње. Да се и Перс почне третирати озбиљно дошло је, вероватно, отуда што се пуно шта у семиологији није могло објаснити на десосировским основама; у помоћ су дозиване идеје које су нудиле друге могућности, а такве могућности пружала је Персова концепција. Данас се обично каже да семиологија има два оснивача (или два "оца") Перса и де Сосира и да има и две основне оријентације, пирсовску и десосировску.

Од та два оснивача потичу и два различита назива те дисциплине: Перс је називао *semiotics* а де Сосир *semiologie*. Оба та термина су и данас у свету у употреби. Французи радије употребљавају термин *семиологија*, а аутори с енглеског и руског језичког подручја назив *семиотика*; код нас су у паралелној употреби оба израза. У овој књизи дата је предност изразу *семиологија* зато што садржи у себи реч *логос*.

Релативно лако би било уједначити назив те дисциплине. Али је немогуће уједначити концепције двојице мислилаца. Зато је нужно да се обе имају у виду. Персова концепција се често назива филозофском, јер су јој основне интенције филозофске. Де Сосирова се често назива лингвистичком, јер су јој и основне интенције лингвистичке. Прва од њих, исто тако, назива се и тријадичком, а друга дијадичком концепцијом. Сва основна решења де Сосир је, на пример, градио у знаку броја "два", у опозитним појмовним паровима: *langue-parole*, *супстанција-форма*, *синтагматске* и *асоцијативне везе*, *синхрона* и *дијахрона перспектива* језика итд. Сва основна решења Перс је, пак,

градио у знаку броја "три". Тако је знаке делио на *иконичке, индексне* и *симболе*, а унутар знака разликовао је три елемента: *објект, појам* и *интерпретант* итд.

Персова и де Сосирова концепција имају различите могућности објашњавања света знакова; на њима се могу заснивати и различите основне оријентације у семиологији. Ни једна од тих оријентација није посве супериорна да би се она друга могла искључити. Боље је, зато, ако се схвате као комплементарне. Од тих двеју оријентација више су остварене могућности десосировске: на њеним основама заснован је прави процват модерне лингвистике, на пример. Главни представници те оријентације су Роман Јакобсон и Ролан Барт, дакле структуралисти; сви се они непосредно надовезују на идеје "оца" модерне лингвистике. Персовска оријентација, међутим, није тако чврсто одређена замислима свог оснивача. Њу, такође, могу да представљају крупна имена као што су Фреге, Огден, Ричардс, Мукаржовски, Умберто Еко, аутори којима је у основи ближа тријадичка семиолошка персовска концепција.

Семиологија је у делима Перса и де Сосира, као дисциплина, била само заснована. Морало је још пуно времена да прође да се она, као дисциплина, и развије. Нови значајни доприноси појавиће се, практично, тек између два светска рата.

Доприноси који су тада учињени у области семантике и синтаксе створили су и претпоставке да се и семиологија конституише као дисциплина. Тај чин конституисања семиологије као дисциплине учинио је 1938. године Чарлс Морис у књизи која се зове *Основи теорије о знацима*. Он је већ издвојеним дисциплинама, *семантици* и *синтакси*, придодao трећу, *прагматику*, која се бави односом знака и примаоца.

Већ устаљена подела семиологије на семантику, синтаксу и прагматику може нам помоћи да са више система изложимо могућности семиолошког проучавања литературе. Те могућности ће бити потпуније изложене у оквиру тематских подручја која можемо да назовемо *књижевна семантика*, *књижевна синтакса* и *књижевна прагматика*.

КЊИЖЕВНА СЕМАНТИКА

Човек и знакови

Човек живи у свету знакова. Сусрет са знаковима и њихово ишчитавање део је његове свакодневице. Кад се пробуди и види да се разданило, он то прима као знак новог дана. У продавници се обраћа жени у белом мантилу, јер по томе зна да је она продавачица. Кад на улици сретне човека у униформи, по њеној боји знаће да ли је поштар, милиционер или официр; по бројци на аутобусу знаће да ли ће њиме путовати или ће морати да сачека неки други.

Човек је, у ствари, стално у прилици да ишчитава знакове и да им одгонета значења. То значи да се он у пракси, у сасвим свакодневним ситуацијама, понаша као својеврстан херменеутичар. По нечијем ходу или по лицу ишчитавамо му животну доб. Као херменеутичари понашамо се, такође, и кад на лицу неке жене ишчитавамо да ли је нечим незадовољна, или кад по очима неког детета откривамо да је тужно. У данашњем градском животу човек је поготово окружен знаковима: фирме, саобраћајни знаци, сваковрсна обавештења, разна средства масовних комуникација – све то чини свет знакова којим смо окружени и у којем живимо. Вероватно је још увек најлепша књига о знаковима она коју је под насловом *Царство знакова* написао Ролан Барт (1971) после свог боравка у Јапану. Он је тај далеки свет покушао да опише на основу знакова који су му се нудили свуда, у ресторану, на улици, у књижари.

Знакове бисмо, отуда, најкраће речено, могли да дефинишемо као нешто што упућује на нешто друго: израз очију, на пример, упућује на душевно расположење, униформа на професију, марка аутомобила на друштвени статус или куповну моћ власника, саобраћајни знак на неко правило о понашању у саобраћају.

Проблем се, међутим, може и другачије поставити. Знак је увек нешто материјално што садржи нешто нематеријално (значање).

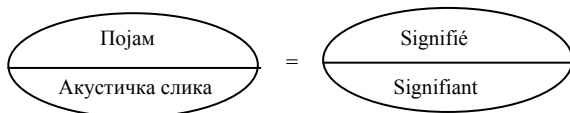
Знакови су, дакле, материјалне чињенице које су способне да понесу неко значење или неки смисао. У њима се, због тога, и дешава сусрет субјекта и објекта, тј. Ја и Не-ја. Другим речима: све што у људском свету може да оствари јединство субјекта и објекта може да буде схваћено и као знак.

И речи, као неке врсте материјализовани ентитети, представљају знакове. У начелу, такве су природе и књижевни текстови. И они су својеврсни сложени знакови. Увид у знаковну природу људског света омогућиће нам да са више разумевања пратимо и освајамо свет књижевности, један од најсложенијих знаковних система.

Структура знака

Два су основна схватања структуре знака. Једно од тих схватања је дијадичко или дводимензионално. Оно се најпре може везати за де Сосира и за лингвистичку концепцију знака. Друго је по природи тријадичко или тродимензионално, а може се везати за Персову тријадичку семиолошку концепцију.

Лингвистичка концепција знака.– Де Сосирова концепција знака графички би могла да се представи овако:

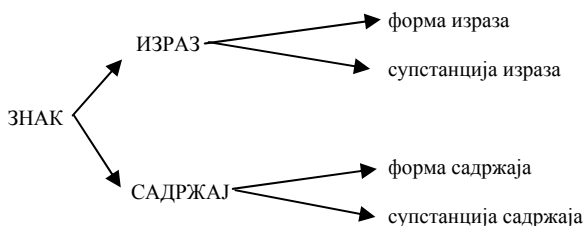


“Предлажемо”, каже де Сосир, “да се задржи реч знак (*signe*) за назив целине, а да се *појам* (*concept*) и *акустичка слика* (*image acoustique*) замене са *означено* (*signifié*), односно *ознака* (*signifiant*).”

Де Сосирова концепција знака показала се као веома погодна за објашњавање природе језика и његовог функционисања. Де Сосир је, по основној оријентацији, био лингвиста. Он је природу знакова осветљавао да би осветлио лингвистичке проблеме. Али је његов основни приступ лингвистичким проблемима био заправо семилошки. Он је и језик схватио као систем знакова за споразумевање. А то значи да се људи међусобно споразумевају тако што помоћу акустичких слика изазивају појмове, а преко појмова кореспондирају и са оним на што се појмови односе. Језички знакови су, по де Сосиру, по природи арбитрарни. Да би се знало шта ти знакови значе потребно је знати не само шта они означавају већ и правила њихове употребе, односно правила њиховог комбиновања. Тим правилима бави се посебан део лингвистике, граматика. Граматика је, према томе, логика језика, граматика се заснива на логосу језика.

Десосиروفска концепција знака, заснована на разиковању ознаке и означеног, кореспондира и са идејом о *предњем* (тј. материјалном) и *задњем* (тј. духовном) плану уметничког дела естетичара Николаја Хартмана, као и са још старијом идејом о формалној и садржајној страни уметничког дела. То значи да је ту концепцију релативно лако било довести у везу са традиционалним схватањима, односно да је релативно лако наћи мост између традиционалних схватања и нових видика које пружа десосиروفска семиологија.

На стари проблем односа садржине и форме бачена су нова светла управо са становишта семилогије. Важан корак у том смеру учинио је један даљи де Сосиров следбеник и критичар, дански глосематичар Луис Хјелмслев. Он је пошао од десосиروفске концепције знака. Сматрао је и он да знак има две димензије: димензију *садржаја* (то је код де Сосира *означено*) и димензију *израза* (код де Сосира *ознака*). Али је, затим, сваку од тих двеју димензија поделио на по две димензије, тј. на *супстанцију* и *форму израза* и на *супстанцију* и *форму садржаја*. Хјелмслевљева концепција се графички овако може представити:



У овој концепцији Луиса Хјелмслева има један израз чији значење треба објаснити. То је *супстанција*. То ћемо најлакше учинити на примеру новца. Ако неко има хиљаду динара он то може да речима представи на различите начине.

а) Може, на пример, да каже: имам хиљаду динара, али и: имам десет пута по сто динара (сто пута по десет динара). Форма се у тим случајевима мењала, али је супстанција остајала иста.

б) Велика инфлација 1993. суочила нас је с новчаницама на којима је, на пример, писало 2.000.000. динара, а стварна вредност им је била само 2 динара. У тим случајевима треба разликовати форму садржаја (2.000.000 и 2 динара) и супстанцију садржаја.

Хјелмслевљева концепција знака показала се плодна у лингвистици. На основу те концепције веома се једноставно објашњавају појаве полисемије или хомонимије.

Ево примера за *полисемију*: Једна наша реч, као што је коса, на пример, има исту форму (исто се пише, а скоро исто изговара) а може имати различите супстанције, тј. може означавати више различитих објеката: косу на глави, косу за кошење траве, планинску косу, косу линију. Полисемија, дакле подразумева да се иста форма употребљава за различите супстанције садржаја.

Такође се, на основу те концепције знака, веома успешно објашњава и *синонимија*: када се, на пример, за једну планету, употребљава више форми израза, тј. речи: Венера, Вечерњача, Зорњача, Северњача, Даница. Тада више форми израза означава исту супстанцију.

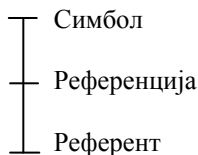
Хјелмслевљева концепција знака може нам помоћи да боље схватимо и неке појаве у белетристици. Једно исто дело као што је, на пример, роман Боре Станковића *Нечиста крв* било је и драматизовано и екранизовано. То значи да је једна иста уметничка супстанција била представљена у три или више различитих облика: притом, супстанција је остајала иста, али се форма мењала. Историја литературе, а посебно компаратистика, зна за мноштво случајева када се један исти мотив (супстанција) јавља у више различитих дела. Много је мотива даривања, на пример, обрађено у различитим белетристичким делима; оно по чему можемо да их идентификујемо као мотиве даривања јесте њихова заједничка супстанција; различити су њихови појавни облици.

Појмови форме и супстанције израза добро нам дођу за сналажење и у проблемима превођења: *Горски вијенац* на српском и *Горски вијенац* на енглеском, на јапанском или на неком другом страном језику, имају очигледно исту супстанцију, али имају различиту форму. Разликовање форми и супстанције може да нам објасни и разлику у доживљајима једног те истог уметничког дела у различитим тренуцима: супстанција доживљаја би остајала иста а форма би се мењала.

Филозофска концепција знака.— "Филозофска" концепција знака води порекло још од стоика. За разлику од десосијевске дводимензионалне концепције, ова "филозофска" рачуна са трима димензијама знака: са *ознаком*, *означеним* и *објектом* који је означен. Концепцију знака који подразумева постојање таква три елемента, односно димензије, најпотпуније су образложили семиотичари Огден и Ричардс у књизи *Значење значења* (1923). Три елемента знака они су представили у виду троугла и обележили их терминима који су посве различити од де Сосирових.



На компоненте сличности између те концепције знака и де Сосинове концепције лакше би се указало ако би се она представила помоћу три нивоа, или помоћу три "спрата"; овако:



У таквом приказу Огден-Ричардсов термин *симбол* значио би исто што и *акустичка слика*, односно *ознака*, *signifiant* код де Сосира. Термин *референција* упућивао би приближно на исто што и термин означено, *signifié* код де Сосира. Термин *референт* означавао би оно што лингвистичка концепција знака није имала у виду, што јој, тачније, није било потребно да има у виду: објект (или скуп објеката) на који се појам односи. Разлике две концепције можемо да покажемо на једном примеру. Наша реч *сто* (руски *стол*, француски *le table*, енглески *the table*, немачки *Der Tisch*) означава појам *сто*. У томе се слажу обе концепције знака, али персовска, тродимензионална, има у виду и трећи елемент: *сто* као материјални објект. Десосировској језичкој концепцији знака није било потребно да има увид и у ту димензију знака: она се подразумевала јер је била обухваћена самим језичким појмом.

У стварности се могу наћи примери који показују да знак постоји и функционише и без неког од та три елемента, односно са само једним или са два елемента. Ево неколико могућих комбинација на примерима који су познати.

1. *Постоји референт а нема референције или симбола.*— На пример, кад један природњак, открије неку непознату биљку, животињу, минерал или планету, он се сусреће само са референтом. Тек после изучавања може да стекне појам о том референту, а на крају и да му да име. Са појмом и именом знак ће добити све три димензије.

2. *Постоји симбол а не постоје ни референца ни референт знака.*— Деца, мали креатори језика, умеју да измисле или изговоре речи чије значење не знају. Једна од таквих речи може да буде, на пример, реч *братра*: на нашем језику она ништа не значи, нема ни референције ни референта, а ипак може да постоји као реч. Неко сутра може да конструише неку машину којој ће дати име *братра*; тако, евентуално, и тај елеменат знака може да добије све три димензије.

3. *Постоје симбол и референција а нема референта.*— Најчешћи пример за тај случај јесу митолошка бића: кентаури, виле, вештице, једнорози, сфинге итд. Код њих постоје и симболи (ознака), постоје и референције (кентаури се, на пример, дају и насликати и описати), али не постоје, у стварности, објекти на које би се референција и симбол могли односити. Знак *коњ* има три димензије: има реч, појам и објект; знак *једнорог* има само две: реч и појам. У емпиријској стварности нећемо се срести са референтима митолошких бића: ни са једнорозима, ни са кентаурима као ни са вилом Равијојлом.

4. *Постоји референција, а не постоји ни симбол (ознака) ни референт.*— Један архитекта, на пример, може да замисли неки споменик или неки архитектонски објекат. Тај објекат, затим, може да буде изграђен (тј. да постоји на начин референта) и може да добије име (тј. да постоји и као симбол у Огден-Ричардсовом смислу).

Белетристичка дела (песме, приповетке, романи, драме) схватају се и као знакови. Она би требало, у принципу, да могу да се граде на сва три елемента знака. Али теба поћи и од претпоставке да се литерарна дела могу градити не само са ослоном на све три, већ и са тежиштем на две или са тежиштем на

једној од димензија знака. Другим речима: белетристичко дело, схваћено као знак, некад ће бити усмерено само ка референту, некад превасходно ка референцији, некад ка симболу. Дакле, некад ће бити усмерено ка двама димензијама знака, напосе некад ће бити усмерено и ка свим трима димензијама знака.

Најједноставније примере за ову тврдњу, изгледа, можемо да нађемо у једној изузетној књизи која се зове *Оловка пише срцем*. Њу су, од одговора деце на једном психотесту за мерење интелигенције, сачинили двоје психолога из Београда са однегованим књижевним образовањем, Јованка Вања Рупник и Будимир Нешић. Сваки од текстова у њиховој књизи састављен је од одговора на неко од питања из теста. А ти текстови, који су тако настали, лакше се, него сложене белетристичке творевине, могу разврстати према њиховој усмерености ка једној од три димензије знака: референту, референцији или симболу.

а. *Примери текстова за усмереност ка референту.*— У књизи *Оловка пише срцем* има највише текстова који су засновани са тежиштем на референту. Један од њих је и "песма", тј. скуп одговора који су дати под насловом *Војник*:

војник је живо биће које је у војсци
војник је зато да виче разумем и да га шишају
војник је зато да се маршира и да буде рат
војник има изистинску пушку
војник има дебеле чизме
војник добије право писмо
војник зна песмарице напамет
војник прави свадбу кад се врати из војника
војник то је неки дедин војничина

Из наведеног текста лепо се види да деца, чији се одговори наводе, још немају изграђен појам војника. То није ни чудно: појмовно се мисли тек на одређеном узрасту. Деца уопште рано усвајају речи одраслих, али садржај њихових речи тек касније постане појмован. Примери из наведене "песме" показују да деца, под речју војник, имају у свести конкретне менталне слике а не апстрактни појам војника. Ти примери могу да буду и

лепа илустрација за претпојмовно мишљење које је деци нижег узраста својствено.

Дечји искази, међутим, могу да буду и илустрација једне од важних особина језика. Језик јесте систем знакова за разумевање. Али он јесте не само систем ознака (речи) већ и систем (језичких) појмова који ознаке прате. Човек који појмовно мисли вероватно би на питање шта је то војник рекао: да је то "припадник оружане војне силе". Тај исказ сигурно би био прецизнија дефиниција појма војник од дечјих исказа наведених из књиге *Оловка пише срцем*. Али би он изоставио све оне разноврсне и конкретне менталне слике какве смо у наведеном тексту срили код анкетираних деце. Наведени искази о војнику показују колико деца, одговарајући на питање шта је то војник, мисле увек на неког конкретног војника а не на војника уопште. Другим речима, у њиховим одговорима, према терминологији Огдена и Ричардса, деца ознаке везују непосредно за референт, изостављајући референцију.

Међу разноврсним белетристичким текстовима доста је и оних који су израз "непосредног односа песника са светом", слично као и код наведених дечјих одговора из књиге *Оловка пише срцем*. Ево, као пример, само прве строфе XXI песме из раног Давичовог циклуса *Детињство*:

Деда је умро,
сасвим обично,
као ништа,
као да спава,
као да ће сутра,
рано изјутра
устати
да оде
до тржишта.

Оскар Давичо био је песник свестраних могућности. Он није користио само овакав начин изражавања; користио је и друге. Сличан начин "непосредног" израза, "наивног" или "конкретног" односа према свету, био је доминантан у поезији при-

митивних народа. Он је уочљив и у лирици старогрчке песникиње Сапфо, а био је и доминантан начин исказивања код римских елегичара, посебно Проперција. Тим видом песничког израза стварали су и неки од најпопуларнијих песника нашега века, као што су Лорка и Јесењин, код нас Десанка Максимовић или Стеван Раичковић. Пример непосредног односа према објекту о којем се пева може да буде и песма Десанке Максимовић о Грачаници која почиње стихом: *Грачанице, кад бих те могла у небеса узнети!...*

б. *Примери за усмереност ка симболу (тј. ознаци).*— За овај тип исказа у књизи *Оловка пише срцем* мање је примера него за претходни тип. Један од најкарактеристичнијих је онај под насловом *Лакомост*:

лакомост је кад велика киша падне
па однесе лако мост
лакомост је оно црвено што се мажу нокти
мој брат што је велик па му је лако
лакомост је кад идеш бос преко моста
кад нешто хоћеш да једеш а оно нема
лакомост је неки лак мост
и кад неко некога насилу грли

Из наведеног текста лако је закључити да су деца била добила задатак да одговоре на питање шта је то *лакомост*. А из наведених одговора такође је лако закључити да ниједно од деце, аутора исказа, није навело ниједан пример који улази у обим појма лакомост. Њихови искази су остали тако без "покрића": нису означавали ни појам (референцију) лакомости, нити случајеве (референте) који би ушли у појам лакомост. Задржавали су се, практично, само на плану израза, или у другим терминологијама: на плану симбола или ознака. Све што су аутори исказа имали да учине јесте: да из једне димензије знака ишчитају њен смисао, тј. да се некако довију и тај смисао изграде. Мали аутори су се, као што видимо, вешто довијали да тај задатак обаве. Њихове грађевине су почивале само на плану израза (симбола, ознака), а резултат њиховог довијања — могли бисмо

да кажемо – и нема непосредне везе са емпиријским светом (јер лакомост, као што знамо, нема везе са кишом и мостовима или машћу за нокте, итд.). За разлику од претходних случајева, у којима су се непосредно означавали референти, овде се срећемо са једном новом појавом: језиком је представљено или изграђено и нешто чега нема у емпиријској стварности. На делу је било стварање речима, помоћу речи. Оно може да нам буде почетни пример за увид у песничко стварање као "уметност речи".

У белетристичком стварању одраслих има много примера који показују како песници каткад настоје да поезију изнедре из самог језика. Оскар Давичо, и у овом домену, пружа обиље потврда. Ево једне строфе из његове збирке *Настањене очи* (1956):

Миришем цвеће снега, ја сочим траве младе
и не иштем зрелих киша материње сисе.
Ја битке змија и лигњи гледам: љубав раде:
из мечке рис извлачи тешких жена обресе.

С правом можемо да кажемо да се ова Давичова песма збива пре свега у језику: она је, дакле, грађена на принципу уметности речи.

в. *Примери за усмереност ка референцији, тј. ка појму, тј. ка менталној слици.* – У књизи *Оловка пише срцем* најмање је примера који могу да илуструју тезу да се искази превасходно могу усмерити према референцији. Па и они примери које можемо да изаберемо нису толико изразити да би ван сваке сумње оставили питање о тој усмерености. Доносимо ипак један пример:

Изобиље

изобиље то је неко биље
што се набије у земљу
па после само избије
и има неко лишће
и то се биље једе

али није лепо
зато што је спанаћ

Дете, које је аутор овог исказа, доводећи у везу реч *изобиље* са речју *биље* (слично као у претходном случају) изградило је једну сложену менталну слику рашћења спанаћа. За ту слику је карактеристично да има неке везе са референтима и са емпиријском стварношћу, али и да је у њој емпиријска стварност прекомпонована.

Сличних примера усмерености ка грађењу менталних слика има и у поезији одраслих. Можемо их опет наћи код Оскара Давича, превасходно у збирци песама *Флора*, у поеми *Човеков човек* и другде. Давичо своју плодност може да захвали, добрим делом, и променама модуса певања: он је поезију стварао користећи све три могућности знака: некад ослањајући се на референт, некад ослањајући се на симбол, а некад на референцију. У *Флори*, на пример, постоји једна песма која почиње овако:

Излазио си из мора поган а љут
што си бат један зван крвоврат
презиме није важно.
Носио си собом мутну отуђеност себи...итд.

У сликама које та песма, као и цела збирка ствара, има и препознатљивих елемената реалности. Менталне слике које она доноси, међутим, нису плод језичког стварања; оне су плод песникове способности комбиновања елемената реалности и стварања нове реалности. Реалност која се тако ствара нема референтна у емпиријској стварности на сличан начин као што их немају ни кентаур и једнорог. Оно по чему су Хофманове фантастичне приче, на пример, превасходно интересантне, није њихов језички израз већ је то фантастични свет. Језик је у том случају од секундарне важности; он је у функцији представљања те новостворене стварности.

Много је вредних белетристичких дела које су на овај начин заснована. Међу њима и нека од највећих у својим жанровима: *Спомен на Руварца* Лазе Костића, *Гавран* Едгара Алан

Поа, *Шумски дух* Гетеа, Дантеова *Божанствена комедија*: сва та дела тежиште имају превасходно на "менталним сликама", на референцији.

Укратко: по лингвистичкој концепцији знака, све што се у белетристици дешава, дешава се у оној димензији знака која садржи материјални слој, акустичку слику, тј. реч.

Песнички језик је, доследно могућностима те концепције, схваћен као насиље над стандардним језиком, или као одступање од стандардног језика. На основу такве, дводимензионалне, концепције знака и природно је што се сматра да се белетристички текст заснива на речи и да његова снага почива у речи. Отуда је и природно што се белетристика поима као "уметност речи".

По тој тријадичкој концепцији само је један вид поезије усмерен ка стварању на основи симбола, или у десосировској терминологији – на основи ознаке (речи). Доследно томе, само би се једна врста поезије или белетристике уопште могла назвати "уметношћу речи". Белетристички текстови који се граде на основи усмерености ка референту поетске ефекте заснивају на "непосредности односа према свету".

У Кафкиној приповеци *Преображај*, о човеку који се преображава у бубу, на пример, најважнија је, сигурно, сама замишљање а не како је испричана. Не претерујемо ако кажемо да би и други писци могли тако замишљену причу да испричају. Кафка је и ту, као и у већини својих текстова (*Процес*, *Замак* итд.) био ненадмашан у самој замисли. Језик којим су његови текстови испричани је транспарентан (тј. прозиран), што значи и лако преводив: на сваком језику Кафка је велики писац.

Можемо да закључимо да се потпунији увид у белетристичко стварање пружа више са становишта "филозофске" него са становишта лингвистичке концепције знака. На "филозофској" концепцији знака, сем тога, могуће је сачинити и једну типологију белетристике која уноси више јасноће у то белетристичко богатство. По тој типологији, међу белетристичким текстовима, могла би се разликовати три типа: а. онај који је усме-

рен на симбол, б. онај који је усмерен на референцију и в. онај који је усмерен на референта.

Песници, а исто тако и прозни и драмски писци, свесно или несвесно предност дају неком од тих типова; на њима или на њиховим комбинацијама заснивају своје текстове. Маларме је, рецимо, градио на моћи речи, на неговању синтаксичких спојева речи; Зола је бирао стварност (референт) коју ће приказати; Кафка је градио на референцији, тј. на сликама које гротескно одступају од референтне стварности. Сличних примера, разуме се, има много. Али има песника и других белетристичких стваралаца који упоредо користе сва три типа (овде су приказана три таква типа у песничком делу Оскара Давича).

То што се дешава у стваралаштву поједних писаца, дешава се и у белетристичком стваралаштву уопште. То се, изгледа, најбоље да видети у литератури 19. века. У доба романтизма, на пример, доминирао је тип литературе који је, барем у прози, доносио фантастичну, новостворену стварност. Приповетке немачких романтичара: Хофмана, Клајста, Ајхендорфа, Тика и др. могле би да буду пример за ту врсту литературе. Она је сва била окренута референцији, тј. стварању "менталних слика" о једној новоствореној стварности, са пресудним уделом фантастике.

У доба реализма доминантна је била, у европским литературама, проза усмерена ка референту, односно ка емпиријској стварности. Реалисти су тежили да емпиријски свет што верније прикажу.

У симболизму, који долази после реализма, у први план избија реч; тежи се ка томе да се поезија изнедри из самог језика. Маларме је за себе говорио да је само "синтаксичар". Својим радом на синтакси песничког израза свесно је тежио да "онествари стварност", то значи да песму, као знак, лиши и њене референције и њеног референта, да учини да се поезија "збуде" само у подручју речи, тј. у подручју симбола.

Врсте знакова

Знакови се могу делити на разне начине, према различитим критеријима. Поделе у духу бинарних опозиција, на десосировским основама, најчешће су ове:

Природни и арбитарни знакови.— Знакови се, на пример, могу разврстати на *природне* и *вештачке* (арбитарне). Природни знакови су они који се јављају без уплитања човека. Грмљавина је знак могуће кише или олује; киша је знак за промене у стању пољопривредних култура, обилата киша је негде знак могуће поплаве, итд. Арбитарни знакови, тј. знакови које је човек створио, немају или не морају да имају природну везу између ознаке и означеног. Климање главом код неких народа значи потврђивање а код других одрицање. Бела боја је код неких народа знак жалости а код других знак радости. Најраширенији знакови, језички знакови, по правилу, јесу вештачки, арбитарни. За једну исту ствар, као што је на пример сто, у разним језицима постоје различите речи (ознаке): *сто, стол, dep Tisch, the table, le table, astal, masa*, итд.

Мотивисани и немотивисани знакови.— Вештачки знакови могу, такође, да буду *мотивисани* или *немотивисани*, односно више или мање мотивисани. Бели мантили у здравственим установама, на пример, мотивисани су знакови (јер сугерирају однос према хигијени); плаве униформе наших милиционера немотивисани су знакови: полиција у другим земљама носи униформе друге боје. Мотивисани знакови јавиће се понекад и у језику који је по дефиницији систем арбитарних знакова. Тако ће бити, рецимо, у речима које имају онома-топејску функцију. У белетристици је употреба мотивисаних знакова већ сасвим честа, а понекад и посве уобичајена појава: код римованих песама, на пример, риме се, као знак, појављују на сасвим очекиваним местима; чак је и тзв. "изневерено очекивање", као знак, мотивисана појава.

Репрезентативни и експресивни знакови.— Међу знаковима прави се и подела на знакове који нешто "представљају" и

знакове који нешто "изражавају". Први од њих зову се *репрезентативни* а други *експресивни*. Звиждук или аплауз на позоришној представи или на утакмици израз је неодобравања или одобравања, покуде или похвале. Судијин знак на почетку утакмице, међутим, *представља* знак да утакмица може да почне; то је, према томе, репрезентативни знак. Са знаковима представљања и изражавања у литератури ћемо се често сретати. Неки текстови, на пример, више представљају нешто (нпр. *Зимско јутро* Војислава Илића), а други више нешто изражавају (на пример *Падајте браћо*, патриотска песма Ђуре Јакшића).

Симболи и сигнали.— Знакови се деле и на *симболе* и *сигнале*. Симболи, у тој подели, представљају знакове који на арбитран начин представљају неке појаве. Сигнали, с друге стране, нису арбитранни знакови; веза између ознаке и означеног је код њих обично непосредна. Они најчешће имају експресивну и апелативну функцију: јаук од бола и гест протеста сигнал су непосредног расположења.

Комуникациони и некомуникациони знакови.— Знакови се, такође, могу делити на *комуникационе* и *некомуникационе*. Дим на планини може значити да је у шуми избио пожар и тада је то знак некомуникационог карактера. Али дим на планини може (као у "вестерн" филмовима) бити и комуникациони знак ако Индијанци свесно шаљу поруке једни другима.

Вербални и невербални знакови.— У свету знакова најбројнији су тзв. *вербални* знакови. Термин "вербални знакови" имплицира и постојање знакова који нису вербални а који јесу знакови. Систематско бављење *невербалним знаковима* далеко је млађе од бављења вербалним знаковима. Бављење том врстом знака интензивније је тек последњих неколико деценија. Оно што се о њима зна још увек је далеко мање од онога што се зна о вербалним знаковима, тј. о језику. Проучаваоци литературе имаће најчешће посла са вербалним знаковима. Али да би се тај циљ остварио, потребно је имати увид и у невербалне знакове.

Персова подела знакова

За испитивања у области литературе, међутим, најсврси-сходнија је подела знакова које је начинио Чарлс Сандерс Перс. Он је све знакове поделио на три групе: на *индексе*, *иконичке знакове* и *симболе*. Ти знакови се, по својој природи разликују међу собом.

Индексни знакови.— Индексни знакови указују на нешто неодвојиво између њихове појаве и њиховог значења. Ако видимо траг на снегу, можемо излучити информацију да је туда неко прошао; ако видимо велики дим у граду, схватићемо то као знак евентуалног пожара; ако ујутро, у соби, видимо замрзнуте прозоре, биће то знак да је напољу изузетно хладно. Индексни знакови изражавају неко блиско стање између означеног и ознаке: показивање прстом на нешто, непосредно изазване асоцијације, примери су за ту врсту знакова.

Многа белетристичка дела, међутим, нису заснована на иконичкој основи; заснована су на индексној природи знака. У доба романтизма имли у доба тзв. романтичарских (или барокних) стилских формација било је највише текстова индексне знаковне природе. У време самог романтизма, на пример, уместо поетике мимезиса (опонашања), превласт је добила *поетика поиесиса*, *поетика израза*. Уметнички текст, или уметничко дело, схватани су превасходно као *израз* ауторове личности; у то доба посебно је наглашавана и веза непосредности између аутора и текста. Дobar број романтичарских текстова могао би се управо тако и схватити: као индексни (експресивни) знак. У основи исти тај став садржан је и у идеји о уметничком делу као *семантичком гесту* чешког структуралисте Јана Мукаржовског. По тој идеји цео текст треба схватити као израз (семантички гест). Целу песму *Кад млидијах умрети* Бранка Радичевића, на пример, требало би схватити као израз жаљења за животом који нестаје.

Симболички знакови.— Симболи су, по Персу, у пуном смислу арбитарни знакови. Најизразитији представници симболичких знакова су вербални знакови. Ако се један исти појам,

као, рецимо, појам стола, на разним језицима може означити различитим речима, то јасно показује да је веза између ознаке и означеног посве арбитарна. Символима је, отуда, могуће много шта означити.

Белетристичка дела уопште састављена су од симбола, тј. од гласова и речи које су знакови симболичког карактера. Отуда се може казати да је и белетристика, као и друге уметности, симболичког карактера.

На симболичке знакове, међутим, у белетристичким текстовима не морамо да гледамо само као на скупове арбитарних знакова (речи) помоћу којих је текст материјализован. Можемо и целе белетристичке текстове да схватимо као организоване симболе, тј. да схватимо да један текст представља један симболички знак.

Симболе као посебне знакове у односу на индексе и иконичке знакове одликује везаност за симболички поредак. За разумевање индексних знакова или иконичких знакова није нужно, или бар није нужно у највећој мери, да своје значење стичу у односу према другим знаковима. Нечији израз бола или израз радости у песми ће се разумети и без односа са другим песмама; разумеће се непосредно. Исто тако ће се разумети и приказивање неке радње или неког лика на основу сличности са објектима који су нам познати из емпиријског света. Тако, међутим, неће бити са симболима. Они се могу разумети тек кад су укључени у симболички поредак, тј. кад су доведени у везу са другим симболима, са симболичким универзумом.

Као што сва белетристичка дела нису начињена на основи индексне природе знака, или на основу његове иконичке природе, тако нису начињена ни на симболичкој природи знака. Нека дела, међутим, јесу. Текстови који су цели организовани као симболички знакови стварани су највише у време симболизма. Описне симболистичке песме разликују се од описних романтичарских и парнасвачких песама по томе што су целе засноване као симболички знакови. Али песама и других белетристичких дела, који су у целини засновани на симболичкој основи, разуме се, има и мимо симболизма. Таква су, на при-

мер, дела као *Библија*, Софоклов *Цар Едип* или *Антигона*, затим *Божанствена комедија*, *Хамлет*, *Фауст*, *Моби Дик*, али и Ње-гошева *Луча микрокозма*, *Santa Maria dela Salute* Лазе Костића и Андрићева *На Дрини ћуприја*. Сва та дела, да би се у пуној мери разумела, траже и укључивање у симболички поредак, траже познавање великих цивилизацијских симболичких система. Поменута дела су, додуше, тако велика и сложена, да је природно да се у њима могу наћи и бројни елементи који припадају индексној или иконичкој природи знака, али су по својој доминанти симболичка: најдубља значења остварују тек у симболичком поретку којем припадају. Ван тога поретка немогуће је у пуној мери разумети једно од најдубљих људских остварења, Дантеову *Божанствену комедију*. Кад Елиот у есеју о Дантеу тврди да то дело није разумео до своје 46. године, то значи да му све дотле није било дато да га прими у симболичком поретку којем припада.

Иконички знакови.— Иконички знакови, насупрот симболима и индексима, имају сличност са оним што представљају. За њих бисмо најпре могли да кажемо да су мотивисани. На основу једног језгра сличности они упућују на друге објекте. Некад су се, на пример, изнад берберских радњи могли видети окачени берберски тањира, изнад поткивачких радњи потковице, изнад месарских радњи делови меса. После су их заменили знакови тих објеката: макете или слике берберских тањира, потковица, или меса. Иконички знакови (икона на грчком значи слика) функционишу, дакле, путем слике.

Засада је најизразитије образложена замисао о уметничком и белетристичком делу као иконичком знаку. Њу су, почев од шездесетих година 20. века, разрађивали руски семиотичари тартуско-московске школе у виду теорије модела. Јуриј Лотман, најистакнутији представник те школе, дефинисао је модел као "аналог познатог објекта којег замјењује у процесу спознаје". Основни став школе, укратко, је: да је уметничко дело модел стварности, да је оно део једног ширег моделативног система, система књижевности, која је, такође, део једног ширег моделативног система, система уметности, а ова опет део још ширег

моделативног система – система културе. Кључни термин њихове концепције јесте *модел* а не иконички знак. Та концепција је израсла у време великог интересовања за теорију модела којој су значајне прилоге дали управо руски аутори.

Став тартуско-московских семиолога да је уметничко дело модел стварности (онакве каква јесте или онакве каква може да буде) значи да тај модел чини скуп материјалних елемената помоћу којих се нека стварност, емпиријска или имагинарна, пресликава. Између структуре елемената модела и елемената пресликане стварности, постоји језгро сличности. То значи да модел функционише на начин слике, тј. на начин иконичког знака.

Теорија модела у науци није одвећ стара. Она је практично присутна тек у 20. веку. У историји мишљења о уметности, међутим, срећемо је далеко раније, али у другим облицима. Најпре у виду теорије *мимесиса* код старих Грка, а затим у идеји о *одразу стварности* у 19. веку, и у идеји о *објективном корелативу* код Елиота.

КЊИЖЕВНА СИНТАКСА

Синтакса се најкраће може дефинисати као семиолошка дисциплина која се бави односом знак – знак, заправо међусобним односом знакова. Тај основни задатак синтаксе на плану испитивања литературе има и конкретне последице. Пошто се у изучавању белетристике бавимо превасходно текстовима, онда ће и литерарна синтакса имати задатак да испитује проблеме везане за текстове. Другим речима, главни проблем литерарне синтаксе јесте да испита *структуру текста* и *структуру контекста*.

Денотација и конотација

Испитивање структуре знака (тј. испитивање односа ознаке и означеног; симбола, референције и референта) могу да нам осветле само једну димензију значења, а не и значење уопште. Та димензија значења је примарна и она се назива денотација (долази од латинског глагола *denotare* – обележити). Али у процесу стварања значења, у *семиози* (то је Персов израз) имамо посла и са секундарним значењима. То су она значења која настају из односа са другим знаковима у исказима или у системима других знакова. Ти процеси означавања називају се *конотација* (лат. *conotare* = додатно обележити).

Реч *кућа*, на пример, у процесу денотирања, означава објект људског становања (на који се може и прстом указати). Реч *срце*, такође у процесу денотирања на сличан начин представља људски или животињски орган (и тај се орган простим показивањем може означити). Ако, међутим, кажемо: *Ти си моја кућа*, реч *кућа* добиће једно друго значење, секундарно, конотативно, дакле зависно од других знакова. У том исказу је значење речи *кућа* изгубило примарни денотативни смисао (лице на које се показује очигледно није кућа); у новом синтаксичком споју, та

реч је добила секундарно значење: њен нови смисао гради се из односа са околним речима. Значење наведеног исказа теже је одредити; вероватно га треба овако схватити: "ти ми значиш што ми и кућа значи"; а исказ: *Ти си моје срце* – "значиш ми што и срце мом телу". Практично је неограничен број примера у којима се може показати да речи поред основног, денотативног, имају и друго, конотативно значење. Конотацијама се практично ствара неограничен број комбинација у којима релативно ограничен број речи може да се појави.

Суштина конотације извире из суштине језика. Као што се од ограниченог броја гласова комбинацијама може направити неограничен број речи, тако се и од релативно ограниченог броја речи може направити неограничен број њихових веза. Комбинацијама речи, према правилима синтаксе, по логосу синтаксе, дакле, могуће је практично направити бескрајан број синтаксичких комбинација. Тим видом семиозе, комбиновањем појединих речи и њиховим слагањем у реченице и исказе, бави се синтакса. Основни је предмет синтаксе, дакле, конотација и њена веза са примарним значењем, тј. са денотацијом. Пошто се литрерарна синтакса бави превасходно текстовима, њиховим деловима и односима, али и односима текстових са вантекстовим чињеницама, онда би и предмет бављења литерарне синтаксе требало схватити као бављење кон-текстовним односима: унутар текста и међу текстовним и вантекстовним чињеницама.

Принципи денотације и конотације, који важе за функционисање језичких знакова, требало би да важе и за функционисање литерарних знакова. На текстове можемо да гледамо као на знакове који врше функцију денотата а на њихове контексте можемо да гледамо као на појаве које врше функцију конотата. (Контексти су, у овим случајевима, појаве аналогне појавама конотације.)

ТЕКСТ

Текст белетристичког дела може се схватити као знак. Као знак он има две димензије (у дијадичкој) или три димензије (у

тријадичкој) концепцији знака. Да би се могло разумети какав је текст знак, потребно је знати: *а.* од каквих је елемената састављен и *б.* како су ти елементи организовани.

Елементи текста

Постоји, сигурно, мноштво одговора на питање од којих је све елемената састављен текст. Овде, природно, сви ти одговори не могу да буду разматрани. Биће разматрани само они који су незаобилазни, а то су они на које је указала античка поезика, они из античке реторике и они из савремене теорије књижевности. Ти одговори се могу најконкретније везати за Аристотелову *Поетику*, Херенијеву реторику, а у наше време за Ингاردенову теорију о слојевитости литерарног дела.

У *Поетици*, у одељку о трагедији, Аристотел каже да постоје шест саставних делова трагедије; то су: *1. прича, 2. карактери, 3. говор, 4. мисли, 5. музичка композиција и 6. сценографија.* Пошто последња два дела припадају позоришној представи, можемо сматрати да текст трагедије, али и комедије и епског дела, има само она четири прва "саставна дела" која се на грчком зову: *митхос, етхос, лексис и дианоиа.*

Класична реторика је сматрала да текст има три дела: *1. тему*, која се налази помоћу инвенције, *2. грађу* коју треба распоредити на прикладан начин, и *3. језички део* који треба стилизовати.

Пољски теоретичар Роман Ингарден мислио је да књижевно уметничко дело има четири слоја: *1. слој звучања, 2. слој значења, 3. слој приказаних предметности, и 4. слој схематизованих аспеката.*

Та три виђења делова уметничког текста нису међу собом сагласна. Али су сагласна у томе да се књижевно дело састоји од неколико делова. Несагласности међу њима, с друге стране, показују да много шта може да буде део текста. То "много шта" увек је нешто конкретно, постоји као чињеница. Зато, с правом, можемо да кажемо да је текст састављен од мноштва различитих чињеница, а да све те чињенице можемо да поделимо на

формалне или садржајне, или на оне које спадају у сферу ознаке и оне које спадају у сферу означеног.

Текстове, отуда, можемо сматрати целинама које се могу сегментизовати (рашчлањавати) на све мање и мање делове. Или супротно: они се могу сматрати целинама које су настале адицијом (збирањем) појединих његових делова. У мојој књизи *Живот песме Лазе Костића "Santa Maria della Salute"* показано је како је та песма организована на неких осам нивоа, односно како је састављена од ланца акцената, од фонолошког ланца, од ланца реченица, од ланца строфа, од ланца мотива, од ланца тематских целина и од ланца основних делова текста. Сви ти делови могу се схватити као посебне чињенице текста, свеједно да ли су садржајне или формалне природе. Анализа других текстова показала би, сигурно, да треба имати у виду и друге елементе, односно друге нивое њиховог организовања. Значајно је, међутим, да се схвати да белетристички текст може да буде састављен од разних елемената неједнаког значаја, неједнаких функција, који постоје као конкретне чињенице изражајне или садржајне природе. Испитујући текст, увек имамо посла са конкретним чињеницама, односно са својеврсним конкретностима.

Организација белетристичког текста

Текст, као и сваки други знак, постоји у односу на оно што означава и у односу на свој контекст. Сваки је текст састављен од знакова који, уз то, стичу значење у свом контексту. Отуда бисмо могли да кажемо да се контекст појављује у два основна вида: као контекст унутар текста и као контекст у којем дати текст постоји. Другим речима, контекст се, у односу на текст, појављује као унутрашњи и као спољашњи.

Унутрашњи контекст лакше је испитивати јер су односи међу елементима текста у принципу фиксирани. Некад је то контекст у којем постоји једна фонема или једна реч, а некад је то контекст у којем постоји један мотив. У тексту као фиксираној организацији вербалних и садржајних чињеница важно је осветлити односе у којима ти елементи постоје.

На питање: "како се организује или како се може организовати белетристички текст", са семиолошког становишта могућа су два основна одговора: један од њих полази са лингвистичке, а други са позиције филозофског схватања знака.

О природи текста нешто може да нам каже и сам термин *текст*. Та реч, на латинском *textus*, значи ткање, ткиво, плетиво, а глагол *texere* значи ткати, плести. Уметнички текст заиста има неке сличности са ткањем или са плетивом. То можемо показати на примеру народне песме *Бановић Страхиња*. Ту песму је Вук забележио у Крагујевцу од једног посве неписменог певача, Старца Милије, од кога је забележио још три песме: *Сестра Леке капетана*, *Женидба Максима Црнојевића* и *Гавран Харамбаша*. Све, сем последње, антологијске су. Милија је, записао је Вук, волео и да пије. Могао је да пева тек ако би попио нешто ракије, али кад би се поднапио, више није могао да пева; Вуку је, због тога, задавао доста муке. У тексту о њему Вук је забележио и како је Милија неповерљиво загледао у његова записивања онога што је сам певао. Старац, који је био генијални певач, био је толико необразован да једноставно није могао да поверује да Вук, из тих шара на хартији, може да понови све што му је он претходног дана казивао. Милија је своје песме казивао у виду извесног фонолошког ланца. Почетак тог ланца у песми *Бановић Страхиња* могао би овако, *in continuo*, да се представи:

неткобјешестрахињићубанебјешебанеизмаленебањскеиз
маленебањскекрајкосовадатаквоганеимасокола

Термин "фонолошки ланац" још више би пристајао начину на који би се глас једног таквог певача могао снимити на магнетофонску траку. При том, сигурно, не би постојале ни неке од пауза у Милијиним казивањима; те паузе "осећа" и исписује писмен човек; код неписменог оне су много мање јасне. Фонолошки ланац Милијиних речи Вук је секао тачно на одређеним местима; исечке тог фонолошког ланца слагао је једне испод других правећи од њих стихове. Почетак тог фонолошког ланца, забележеног у виду стихова, овако изгледа:

Нетко бјеше Страхинићу Бане,
 Бјеше Бане из малене Бањске,
 Из малене Бањске крај Косова,
 Да таквога не има сокола.

"Тканина" – а то је наша реч адекватна речи текст – "сатка-на" је од два реда конаца који се називају основа и потка. Структуру "тканине" уопште могли бисмо графичким знацима овако да представимо: (Водоравне црте су "потка", вертикалне "основа").

```

" _ _ _ " _ _ _ " _ _ _ _ " _ _ _ " _ _ _ _ _ "
" _ _ _ " _ _ _ " _ _ _ _ " _ _ _ " _ _ _ _ _ "
" _ _ _ " _ _ _ " _ _ _ _ " _ _ _ " _ _ _ _ _ "
" _ _ _ " _ _ _ " _ _ _ _ " _ _ _ " _ _ _ _ _ "
" _ _ _ " _ _ _ " _ _ _ _ " _ _ _ " _ _ _ _ _ "
    
```

Слична тако представљеној структури "тканине" јесте и структура песме *Бановић Страхинја*. Један од "дебљих конаца" њене "основе" налази се на почетку стихова, други после четвртог слога, трећи после десетог; "тањи конци" налазе се после сваког од десет слогова. Вук, дакле, није произвољно секао онај фонолошки ланац Старца Милије и других певача. Он је из тог фонолошког ланца само издвајао оне већ структуриране (уређене) сегменте, графички истичући оно што је у организацији текста већ постојало. То, другим речима, значи да је и без Вукових записивања песма Бановић Страхинја (као и све друге песме) постојала организована као текст.

У овако организованој песми могу се уочити два принципа њеног организовања. Један од њих организује чињенице текста смером изражавања смисла поруке, тј. смером причања приче о Страхинићу Бану. Тај смер организовања текста могли бисмо да назовемо "хоризонталним". Други принцип организовања, онај који подсећа на смер "основе" у тканини, можемо да назовемо "вертикалним". Његово присуство видимо у оним вертикалним линијама које повезују почетке, цезуре и крајеве стихова, или које повезују, вертикално, слоге у стиховима. Дуж

текста могли бисмо лако да повучемо вертикалне линије његове "основе".

Те две врсте повезивања језичких чињеница уочио је још де Сосир. Прве везе је назвао *синтагматским* а друге *асоцијативним*. Синтагматске везе у тексту одвијају се, у начелу, овако: *a + б + в + г + д + е ... ш*. Практично то значи да се надовезују *глас+глас+глас+глас+глас*; односно: *реч+реч+реч+реч+реч*; затим: *реченица+реченица+реченица+реченица*, итд. *Синтагма* на грчком значи савез, веза. Синтагматске везе су, по де Сосиру, у тексту изражене *in praesentia*: оне су видљиве, нескривене, видљиво присутне. Асоцијативне везе су оне које се образују дуж текста *in absentia* (наизглед отсутне). То су оне посредне везе које повезују разне елементе у исказима или текстовима. У приповеци *Школа безбожничтва* Александра Тишме, на пример, један мађарски фашистички иследник мучи једног скојеваца, Србина, а истовремено је преокупиран болешћу свог сина, који има отприлике онолико година колико и мучени скојевац: злостављање једног младића и брига за другог, то је оно што чини асоцијативну везу дуж текста те изузетне приповетке. Уместо израза *асоцијативна веза* већ је Хјелмслев радије употребљавао израз *парадигматска веза*. Израз *парадигматски* посебно су после прихватили Барт и Лотман, а затим и други. И реч *парадигма* је грчког порекла; она значи образац, модел. Тај израз је сигурно много погоднији да објасни природу оних других, несинтагматских веза, веза *in absentia*.

Појам парадигме и парадигматске осе текста.— Израз парадигма постао је посебно популаран од књиге америчког филозофа науке Томаса Куна *Структура научних револуција* (1962) у којој је он доказивао да се и у науци не мисли само објективно, већ у парадигмама, тј. у обрацима, или по моделима. Али тај израз је и веома стари; срећемо га у старим грчким текстовима, али и у старим граматикама. У старијим граматикама су за најједноставније примере парадигме навођени мењање именица по падежима или глагола по лицима. Реч *змај*, на пример, мења се, по падежима овако: *змај*, *змај-а*, *змај-у*, *змај-а*, *змај-е*, *змај-ем*, *змај-у*. Из тог примера јасно можемо да

видимо основно својство парадигме. Парадигма се састоји из једног непроменљивог дела (у нашем случају из основе *змај*) и једног променљивог: то су наставци за падеже). На сличним основама прављене су и друге врсте парадигме: свима је заједничко да су прављене по обрасцу (моделу), а обрасцу је својствено да се заснива на "јединству различитог" (у дијалектичкој терминологији) односно на јединству "инваријантног и варијабилног" (у лингвистичкој терминологији). У белетристици најједноставнији примери заснивања текста на основама парадигме јесу риме. И риме се, такође, граде на јединству различитог, односно инваријантног и варијабилног. На пример, речи које значе нешто посве различито, као што су: *тр-ава*, *гл-ава*, *ј-ава*, *сп-ава*, образују на јединству истог у различитом (то је група гласова *ава*) парадигматски асоцијативни склоп. Принцип понављања истих гласова не мора се увек налазити на крају стихова; он се може налазити и на почетку, али тада та парадигма више није рима; она сада има други назив, зове се *анафора*. Исти принцип парадигматског организовања се може наћи и у средини стиха; тада ће имати неко друго име; зваће се, рецимо, *леонинска рима*. Парадигма се налази у основи свих видова организовања текста. Али се она налази и у основи свих фигура; поготову су препознатљиве у синтаксичким и звучним фигурама као што су *асонанца*, *алитерација*, *асидент*, *полисидент*, итд. У свима њима се остварује јединство у различитом.

Стихови песме *Бановић Страхиња*, рецимо, различито гласе и различито значе. Али су сви они, очигледно, прављени по парадигми (обрасцу, моделу) епског десетерца. Тај образац прожима целу ту песму, али прожима и највећи број српских јуначких народних песама. На моделу (парадигми) епског десетерца саграђена је готово цела наша јуначка епика.

Појмом парадигме најбоље се може објаснити језичка, али и белетристичка структура песама. Ако, на пример, кажемо да је једна песма испевана у трохејском дванаестерцу, практично смо онда навели и који је образац у писању те песме примењен. Сведена на своју метричку структуру, лишена садржаја, таква песма би показала да је исткана по једном обрасцу. Ако, на сли-

чан начин, кажемо да је једна песма писана у катренима, састављеним од трохејских симетричних дванаестераца са укрштеном римом, онда бисмо тај образац овако могли да представимо:

/ / / / / /
 ----- / ----- (а)
 ----- / ----- (б)
 ----- / ----- (а)
 ----- / ----- (б)

Из наведене схеме строфе, виде се два основна начина њеног организовања: хоризонтални и вертикални, односно синтагматски и парадигматски.

Израз *парадигма* није се увек употребљавао за појаве које њиме означавамо. Руски формалисти, на пример, открили су да се у уметничком тексту остварују *паралелизми* различитих врста. Они су те паралелизме видели највише као *звучне* (превасходно у римама), затим као *морфолошке* (кад се, поготово у стиховима, подударују исти облици речи) или *семантичке* (кад се повезују различите речи блиског значења). Али, ти паралелизми нису, у ствари, ништа друго него оно што се у другој терминологији може назвати парадигмом. Јер, и преко паралелизама се остварује исто што и преко парадигми у организовању текста: остварује се јединство у разликама.

Основно својство парадигме: да представља јединство у различитом, може се довести у везу са Хегеловом *Естетиком*. У духу свог дијалектичког система, Хегел је тражио и налазио основна решења за своју естетику у јединству супротности. А принцип јединства супротности он је видео изражен на више начина: као јединство апстрактног и конкретног, јединство општег и појединачног, материјалног и духовног, као јединство целине и делова. У истом духу и Елиот је, у есеју *Традиција и индивидуални таленат*, јединство временског и ванвременског видео као једну од основних особина уметничких дела. На јединству целине и делова инсистирала је, исто тако, стара рето-

рика; данас на том јединству инсистирају и херменеутика и структурализам. Све те формулације подразумевају, у ствари, неко парадигматско устројство. Трагања за јединством супротног или за јединством различитог могу да доведу само до откривања парадигматског у тексту. Јер то парадигматско делује као организациони принцип текста који стоји наспрам ентропије. Трагање за парадигматским је, у ствари, трагање за логосом текста.

Естетски ефекти у белетристичким текстовима могу се стварати и на синтагматској и на парадигматској оси текста. Зато обе те могућности треба имати у виду.

Синтагматска оса текста.— За пример остваривања естетских ефеката на синтагматској оси можемо да наведемо кратак текст под насловом *Лов* из књиге *Оловка пише срцем*:

Лов

то је ловац и куче са пушком
игра где се неки јуре са зајцима
ловиш жабе и друго за јело
лов је да се лове ловци

Први од исказа у наведеном тексту би у нашем стандардном језику требало да гласи: *лов – то је ловац са пушком и псом*. Али тако срочен, тај исказ би био посве обичан; не би деловао на примаоца естетски. Његову "онеобиченост" чини дијалектизам *куче*, али и сам склоп тог исказа по којем испада да *куче* носи – *пушку*. Естетски ефекти тог исказа заснивају се на двома основама: на необичности израза и на необичности смисла. Ако би други по реду исказ гласио, као у стандардном језику: да је *лов игра у којој људи лове зечеве*, тај би исказ изгубио доста од своје необичности, а самим тиме изгубио би и способност за изазивање естетских ефеката. У исказу из *Оловке пише срцем*, међутим, тај исказ је формулисан као игра у којој се *неки јуре са зајцима*. И у том исказу се естетски ефекти по-

стижу на необичности израза и на необичности смисла. Јер се у том исказу каже: час људи јуре зајце, час зајци јуре људе. Необичност, овога пута превасходно смисла, јавља се и у трећем исказу у којем се каже да је *лов кад ловиш жабе и друго за јело*. Ако би се, уместо речи *жабе*, ставила реч *зечеве* исказ би већ био ближи и стандардном језику и нашим емпиријским стандардима, што значи да би изгубио много на ефективности. Сличну необичност имамо и у следећем, последњем исказу: *лов је да се лове ловци*. Тај исказ, такође, садржи и једну синтаксичку необичност која би такође била избегнута да је исказ био срочен у складу са стандардним језиком: *лов је када лове ловци*. Његову ефективност још више је појачала параномазија, која је очигледно заснована парадигматски: *ЛОВ је да се ЛОВе ЛОВци*.

Шта је то текст?– Шта је, дакле, текст? На основу свега изложеног могли бисмо да кажемо: текст је скуп организованих чињеница (или елемената) текста. У текстове чињенице спадају све вербалне или невербалне чињенице које се у њему налазе. А те чињенице могу се организовати на основу два принципа: повезивањем на синтагматској и повезивањем на парадигматској оси. Ова друга повезивања, на парадигматској оси, на филозофском, дијалектичком плану, могу се схватити као повезивања на основу јединства супротности. Где тога јединства има, има и парадигматске организације, тј. има једне од претпоставки за парадигматско устројство текста, што значи и за његов живот.

КОНТЕКСТ

Текст белетристичких дела изучаван је још од античких времена, од Аристотелове *Поетике*. Али су тек последњих деценија непосредно постављена питања "шта је то текст" и "како он функционише".

Слична је ситуација и са контекстом; и он се изразитије изучава тек у новије време. Изучавање текста је, ипак, у већој мери унапредовало. То је и природно. Значење контекста моћи

ће се у правом смислу схватити тек кад се схвати природа текста.

Ако *текст*, најкраће схватимо као организовани скуп текстовних чињеница, *контекст* би требало схватити као организовани скуп вантекстовних чињеница које кореспондирају са чињеницама текста.

Структура елемената који чине контекст толико је, дакле, широка да обухвата практично све чињенице које уопште могу да ступе у кореспонденцију са чињеницама текста. То, разуме се, и чини изучавање текста тешким. Па ипак, задатак није и несавладив, будући да све чињенице које улазе у сферу контекста и нису подједнако важне. Међу њима су свакако најважније оне које се тичу кореспонденције једног текста са другим текстовима.

Контекст схваћен као однос текста према другим текстовима

Постоји више типова испитивања односа једног текста према другим текстовима. Та испитивања су последњих деценија 20. века дошла у центар пажње а називају се обично *интертекстовне* или *метатекстовне* везе. Према терминологији која се користи може се, при том, стећи утисак да се ради о нечему посве новом. Међутим, интертекстовним или метатекстовним везама бавили су се испитивачи и раније; такође су се испитивачи књижевности и у прошлости, поготово концем 19. века бавили контекстом. Сва та испитивања се, међутим, термилошки, нису изједначавала са испитивањем контекста нити са испитивањем интертекстовних веза. По хронолошком реду јављања, ипак ћемо навести најзначајнија од њих; то су: испитивања у компаратистици, код руских формалиста, Елиота, тартуско-московских семиолога, Кристеве, Антона Поповича, Женета, Тарановског.

а. Компаратистика, која је као дисциплина утемељена у првој половини 19. века, оријентисана је превасходно на бављење интертекстовним везама. Неслучајне подударности или

сличности између текстова, које су уочене у разним националним литературама, компаратистика је објашњавала на два основна начина: утицајима једних писаца на друге или стилско-типолошким аналогијама. И у једном и у другом случају прави предмет испитивања биле су везе међу текстовима, свеједно дали се оне звале интертекстовим или метатекстовним.

б. У програмском тексту руских формалиста *Уметност као поступак* (1917) Виктор Шкловски је изнео став да само текст који је у поступку нов може да изазове перцепцију код прималаца; зато је битна особина вредног уметничког текста његова новина у односу на претходне белетристичке текстове. И у том ставу акценат је стављен не на оно што текст означава-изражава (денотира) већ на оно што конотира, дакле на његов интертекстовни однос према другим текстовима по линији старо-ново.

в. Бахтин, који је био сапутник руских формалиста, није се задржавао само на осветљавању интертекстовног односа по линији старо-ново. Он је на постојање текста уопште гледао са становишта свог дијалошког дијалектичког метода. Текст је, по њему, у сталном дијалошком односу са другим текстовима; он је другим текстовима одређен. То значи да он постоји не само на основу своје унутрашње дијалогичности; он постоји и на основу своје спољашње дијалогичности. А бит те спољашње дијалогичности је у његовој интертекстовности.

г. Оно познато место из Елиотовог есеја *Традиција и индивидуални таленат*, које почиње реченицом: "Ниједан песник, ниједан уметник нема сам за себе целовито значење" у ствари је једно од најдубљих схватања проблема интертекстовности. Да би се тај став могао прихватити требало би разјаснити извесне термилошке нејасноће. Кад Елиот говори о песнику, он, при том, мисли на песниково дело. Наведену реченицу зато би требало схватити тако да ниједно литерарно дело само за себе нема целовито значење, већ да значење добија од других текстова. Скуп тих односа – које једино можемо да схватимо као интертекстовне односе – Елиот је схватио као традицију, а традицију

је замислио као један поредак вредности који се делимично мења тек са доласком новог дела. Другим речима, текст живи не само по својим иманентним својствима, већ и по томе колико је способан да се уклопи у постојећи поредак, и по томе колико је способан да на постојећи поредак својом новином утиче да се он унеколико измени. То другим речима значи да је и Елиот сматрао да су интертекстовни односи пресудни за значење свакога текста.

д. Најзначајнији савремени руски семиотичар Лотман је проблем интертекстовних веза објашњавао на структуралистичким основама. По њему, као и по другим руским семиотичарима, литерарни уметнички текст је истовремено и модел стварности и део једног ширег моделативног система, тј. литературе. Тако је литерарно дело, у ствари, двоструко структурирано: оно има и текстовну и вантекстовну структуру. Између текстовних и вантекстовних структура постоје и сагласности и несагласности. Неке од тих структура су очекиване, а неке неочекиване, неке унапред задате, а неке стварне, неке системске а неке вансистемске.

Лотманове идеје, упркос терминологији, веома су блиске Елиотовим замислима. Интертекстовне везе Елиот објашњава уклапањем текста у постојећи литерарни поредак и његовим делимичним мењањем; Лотман их објашњава супротностима сплета односа текстовних и вантекстовних структура. Та два становишта, заједно и комплементарно, на плодан начин могу да осветле интертекстовни модус постојања белетристичких текстова.

ђ. Скоро истовремено кад и Лотман, проблемима међутекстовних веза бавила се и Јулија Кристева, Бугарка која у Паризу делује као француски структуралиста. Она је и увела у употребу израз *интертекстовност* (*intertextualité*), као и изведенице: *интертекстовне везе*, *интертекстовни односи* итд. Кристева је интертекстовне везе видела у процесу значењског обликовања текста. Разне фазе тога процеса означила је и разним изразима: *архитекст* је замислила као праоснову текста, *фенотекст* као

текст у формирању који још није уобличен и *генотекст* – језички и жанровски уобличен текст. Њена истраживања посебно су обогатили њени савременици Барт и Женет.

е. Везе међу текстовима нарочито је плодно осветлила група структуралстички оријентисаних истраживача која од шездесетих година делује у Њитри, у Словачкој. Један од њих, Антон Попович, посебно се истакао испитивањима *метатекста* и *метатекстовних односа*. Основну идеју о метатекстовним односима Попович је преузео од руских формалиста, посебно од Тињанова, о односу пародије и пародираног текста. Пародија и пародирани текст послужили су Поповичу да створи и основне појмове своје концепције: појмове *прототекста* (пародирано) и *метатекста* (пародија). Тим појмовима је и најједноставније објаснио појам метатекстовних (у другој терминологији: интертекстовних) веза. Метатекстовна надовезивања (тј. односи једног текста према другим текстовима) могу да буду разни: афирмативни, контроверзни, интенционални, ауторски, читаочеви, секундарни) а према врстама: калк, монтажа, плагијат, пародија, цитат итд.

Наведена мишљења о интертекстовним односима, мада различита, међусобно се не искључују. Њихове разлике потичу из терминолошке неусаглашености, из посебне усмерености појединих испитивања, из традиције у оквиру којих су израсла. Свако од тих мишљења плодно егзистира у свом систему.

Свим тим мишљењима, међутим, заједнички је негативан однос према идеји о семантичкој аутономији текста. Она су, такође, сагласна у ставу да значење једног текста зависи од других текстова. Сагласна су и у ставу да међутекстовне односе треба систематски испитивати и сва тим испитивањима дају плодне прилоге.

Тим мишљењима, међутим, заједничка је и тежња да се испитивање контекста ограничи на испитивање интертекстовних веза. Ван њиховог видокруга испитивања налазе се и многе друге чињенице које, мада нетекстовне природе, спадају у сферу контекста.

*Контекст схваћен као однос текстовних и
нетекстовних чињеница*

Везе конкретних текстова са чињеницама изван текстова испитивана су посебно још од протопозитивизма. Та испитивања се обично не доводе у везу са контекстом. Али, она су таква да су редовно имала за предмет испитивања чињенице које спадају у сферу контекста, будући да су настојала да тим чињеницама објасне сам текст. Таква испитивања вршена су посебно у разним варијантама позитивизма, марксизма, духовнонаучног метода, психоанализе и теорије рецепције.

У оквиру истраживања, која се називају или се могу назвати позитивистичким, предмет истраживања су обично чињенице везане за биографију и психу писца и за историјске, социјалне и национално-политичке услове у којима су они деловали. Општи је смер позитивистичких истраживања: да се конкретни белетристички текстови објасне као последица општих узрока, тј. да се објасне као појединачно изведено из општег.

Позитивисти су посебно радо објашњавали текстове помоћу чињеница пишчеве биографије. Осветљавања биографије писца нису новине која је дошле са позитивизмом. Биографије се пишу још од античких времена. Позитивизам је, међутим, развио биографизам претходних времена, доградио га и усавршио, дао му научни карактер. На сличан начин он је за писце и њихове текстове објашњења тражио и налазио у историјско-социолошкој сфери. Укратко: сва позитивистичка настојања била су усмерена да се осветли један елеменат контекста – *претекст* текста: оно што је постојало пре текста, што је текст предодредило.

У време превласти позитивизма деловале су и друге школе и оријентације. Међу њима је имала највише утицаја марксистичка. Она је контекстовне чињенице обично тражила у социјалној сфери. Први теоретичар марксистичке оријентације после класика марксизма, Рус Плеханов, сматрао је да се књижевна дела могу објаснити ако се са језика књижевности преведу на језик социологије. Сличан смер објашњавања литерарног дела помоћу контекста пружа и психоанализа. Она је, међутим, те-

жила да објашњења књижевних појава нађе у сфери психологије, или још уже, у сфери психоанализе. Плодно је осветљавала *предмет* текста.

Сферу контекста на сложенији начин су осветљавала Дилтајева истраживања, као и истраживања његових следбеника из школе духовно-научног метода. Објашњење текстова Дилтај и његови следбеници су настојали да нађу превасходно међу чињеницама духовне природе, онима које конституишу општи штимунг једног периода или једне епохе. Та објашњења тицала су се не само претекста, већ и актуелног контекста у којем текстови живе.

Шездесетих година 20. века јавила се једна нова оријентација у изучавању књижевности, која се зове теорија рецепције. Она је акценат стављала на деловању примаоца на стварање и на природу уметничких дела. Самим тиме је актуализовала постојање још једне сфере чињеница које чине контекст: сфере примаоца.

Контекст једног текста, према томе, не чине само други текстови, већ га чине и различите друге вантекстовне чињенице. Досадашња испитивања откривала су те чињенице у биографијама писаца, у њиховом психичком животу и конституцији; у раси, средини, и времену којим су били предодређени; у ономе што су наследили, научили и доживели; у друштвеноисторијским условима из којих су потекли; у штимунгу доба, визијама времена и у свести друштвених група којима припадају; у рецепционим могућностима и очекивањима прималаца; у односима према другим објектима. Побројаним елементима не исцрпљује се број и врста могућих чињеница које, мимо интертекстовних, спадају у сферу контекста. Али, њима се ипак довољно јасно указује на то како је контекст сложена категорија, састављена од разноврсних чињеница. Разне оријентације у истраживању књижевности откривале су до сада тек поједине видове контекста. Да би се о контексту могло говорити као о целини, потребно је, зато, прихватити најширу дефиницију – по којој се контекст схвата као скуп сваковрсних чињеница које кореспондирају са чињеницама текста. У ту дефиницију контекста могу

да уђу све чињенице које су до сада откривене и представљене, као и све чињенице које се још могу уочити.

* * *

Схватање белетристичког дела као семантички аутономне категорије своди дело практично само на једну димензију, на димензију текста. Схватање дела као јединства текста и контекста рачуна са два његова једнако значајна димензија (текстом и контекстом). Једна од њих, текст, релативно је постојана, непроменљива. Друга, пак, контекст, веома је променљива, будући да се стално мењају чињенице које контекст чине. Са променама контекста природно је да се мења и значење текста (текстовне чињенице добијају нова осветљења) самим тиме се мења и значење дела, па се и дело, у целини, може схватити као непостојана, променљива категорија.

КЊИЖЕВНА ПРАГМАТИКА

Прагматика, тј. дисциплина која се бави истраживањем знака на релацији пошљалац – порука – прималац, има доста додирних тачака са старом реториком. Аристотел је, у *Реторици*, на пример, имао у виду три основна чиниоца у игри стварања говора: *етхос* (тј. карактер говорника), затим *логос* (тј. оно што говорник говори) и *патхос* (тј. предодређеност прималаца да приме говор о некој теми). Успех говора зависи од добро успостављене кореспонденције између та три чиниоца. Сва та три основна елемента, видели смо, има у виду и модерна прагматика.

Књижевна прагматика не би требало да се лишава ни свог реторичког порекла ни свог лингвистичког суседства. Књижевна прагматика је део опште прагматике као семиолошке дисциплине. Али, питања која би она требало да постави и да решава нису иста као и питања која се тичу прагматике у другим дисциплинама. Предмет литерарне прагматике јесте функционисање књижевних текстова. То функционисање се одвија на односима писац-текст-прималац.

Писац се, у процесима функционисања белетристичког текста, може јавити најмање у троструком виду: а) као неко ко се изразио у тексту, б) као неко ко информише (преноси поруку) преко текста и в) као неко ко је створио свет означен текстом.

Прималац се, у истом процесу, може појавити: а) као неко на кога текст делује, б) као неко ко утиче на стварање будућег текста, успостављајући посебне кореспонденције са писцем и в) као неко ко текст ишчитава и тумачи.

Текст се, у том процесу, појављује као организовани скуп чињеница. Тај скуп, по природи, има пуно *места неодређености* (Ингарденов израз) која примаоцу омогућују стваралачку надградњу.

Функционисање знака

Чиниоци који учествују у функционисању знака, као и само функционисање знака, биће овде приказани на једном посебно одабраном примеру. Тај је пример посредно везан за шпијунску делатност једног од највећих обавештајаца Другог светског рата, Рихарда Зоргеа, који је пред рат и у току рата, све до смрти 1943. године, деловао у Јапану. Он је официјелно радио као дописник више немачких листова. А у његовој шпијунској групи био је и један Југословен, Бранко Вукелић, дописник *Политике* из Београда. Зорге и Вукелић су информацијама, до којих су долазили, снабдевали и друге европске новинаре, међу њима и једног свог француског колегу, новинара Гилена, дописника агенције Авас из Париза. Гилен није био члан њихове шпијунске групе, али је био антифашистички расположен. Једна од информација коју је Гилен послао била је прави новинарски подвиг. Тицала се преговора Немачке и Италије, с једне стране, и Јапана, с друге. У фељтону Милутина Даничића, који је под насловом *Упозорење из Токија* излазио у Политици током маја 1982. године, о том телеграму се казује следеће:

Телеграм, којим је пренео вест о неуспеху преговора о закључењу савеза између Јапана и Немачке, Гилен није упутио из своје канцеларије, јер је претпостављао да ће јапанска цензура бити подозрива и спречити слање такве информације. Исто тако одлучио је да телеграм не шаље на адресу централе Авас у Паризу. Знао је да се све што се на ту адресу шаље из Токија строго цензурише.

Стога је Гилен отишао до пословног дела Токија, до поште са које обично трговци и други пословни људи из иностранства шаљу своје телеграме. Телеграм је упутио на име главног уредника Аваса, Перена, на његову кућну адресу у Паризу, што је значило да је то обични телеграм који није за штампу или радио. Одмах је новцем и платио телеграм а не преко рачуна своје агенције који је регулисао једном месечно.

Текст тог фамозног телеграма (тај текст је ушао у историју новинарства) гласио је:

"Дуги преговори између произвођача пива и произвођача макарона с једне и произвођача пиринча с друге стране завршили су се на крају без успеха. Стоп. Произвођачи пиринча су у Токију одржали одлучујући састанак и закључили да одбију предлоге друге стране у прилог асоцијације утроје. Пиво и макарони су желели да асоцијацију упере против произвођача вискија и жвакаћих гума. Стоп. Одговор пиринча је био: били бисмо заинтересовани за асоцијацију против произвођача вотке али на нашу велику жалост не можемо ући у асоцијацију уперену против вискија и жвакаћих гума."

Да је телеграм незапажено прошао кроз јапанску цензуру, потврдио је одговор који је Гилен добио од свог директора: "Ваш телеграм примљен. Жан Перен". Ускоро је Гилену стигло писмо са честиткама од агенције. Гилен је све то показао Вукелићу па су се обојица од срца смејали. Али из различитих разлога. Агенција Авас је, наравно, на основу примљеног телеграма саставила вест која је највећом брзином обишла целу земљину куглу и Гилен је био срећан, хваљен и награђен. Вукелић и Зорге радовали су се што је вест о неуспеху немачко-јапанских преговора стигла у Европу и што су тако постигли циљ.

Сам текст телеграма, околности под којима је послан и његова стварна садржина, могу добро да нам послуже да коментаришемо елементе који су били присутни у комуникацији.

П о р у к а

Порука коју је Гилен послао једнака је тексту телеграма. Текст телеграма послат је, вероватно, на француском језику, Морзевом азбуком. Ова порука, очигледно, није имала намеру да саопшти нешто о споразумима "произвођача", већ о споразумима држава. Због тога се може и прихватити разлика између *садржаја* поруке и њеног *значења*. У многим порукама садржај и значење су истоветни. Кад неко каже: "Молим чашу пива", у садржају и значењу те поруке, у нормалним приликама, не би требало да буде разлике. У случају Гиленовог телеграма, међутим, разлике између садржаја и значења телеграма су уочљиве.

Телеграм, у ствари, има два значења. Једно је од њих *дословно*. То је значење које је једнако садржају поруке. Друго можемо да назовемо *пренесеним*. То је оно значење које је телеграм стварно имао и за француског новинара и за директора његове агенције. Преносна значења ређе се користе у свакодневном животу и у новинарству, сем у нарочитим околностима као што је ова: кад новинар мора, као што је то Гилен умео, и у другим приликама да ради: да посредно о нечему обавести јавност. Преносна значења су у белетристици, међутим, сасвим уобичајена; тамо се порука веома често организује као троп, што значи да је структурирана слично овом телеграму. Видели смо, међутим, у одељку о семантици, да сви белетристички знакови нису организовани као тропи и да се естетски ефекти могу постићи и без употребе пренесеног значења.

П о ш и љ а л а ц п о р у к е

Пошиљалац поруке био је у наведеном примеру француски новинар Гилен. Фељтон, па и цитирани део, показују, међутим, да ни ствар са пошиљаоцем није тако једноставна. Ако мало боље сагледамо околности у којима је Гилен послао своју поруку, видећемо да је стварни пошиљалац поруке био, у ствари, Зорге. Јер је Зорге, који се дружио са немачким званичницима, први и дознао за преговоре и највише био заинтересован да о њиховом садржају обавести јавност. У тој намери он се послужио Вукелићем и Гиленом као посредницима. А пошто је и Вукелић припадао Зоргеовој организацији, тј. био је свестан шта чини, могли бисмо да кажемо да су Зорге и Вукелић искористили Гилена за слање своје поруке. У крајњој линији, порука из Токија је имала најмање три пошиљалоца: Зоргеа, Вукелића и Гилена, који су свој посао обавили у сукцесивној функцији.

У белетристичкој прагматици посве је природно да се аутор текста узима и као "пошиљалац поруке". Јер, обично је аутор оно лице које поруку (=текст) ствара и пушта у свет. Али, у пракси може да буде и другачије: може се јавити и више стваралаца истог дела. Добар пример за то могу да буду и наше народне песме. Вук Караџић, а затим Матија Мурко, па Милман

Пери и Алберт Лорд, показали су како је у процесу стварања српских народних песама укључено више судионика. Један од њих сигурно први испева песму, други његову песму прихватају, прекрајају, допевавају, усавршавају или кваре. Тако песма стварно постаје интерсубјективна творевина. Није такво стварање посве страним ни модерним временима. Издавачи често, преко својих рецензентата, сарађују са аутором на тексту. То каткад чине, неофицијелно, и литерарни кружоци или критичари. Много је, заправо, примера да аутори, у процесу стварања, нису посве сами.

Реч аутор на латинском (*auctor*) значи и "зачетник" и "створац". У књизи *Оловка пише срцем*, проблем аутора је такође сложен. Јер аутори су и сама деца чији су одговори послужили као материјал, али и приређивачи те књиге, Вања Рупник и Будимир Нешић. Ауторство је, такође, интерсубјективни чин и у театру и у филму. Многа сценаристичка, редитељска и глумачка решења плод су сарадње више људи, односа међу њима, створене атмосфере итд. Није, у суштини, другачије ни са оним што наизглед представља чист индивидуални чин. А кад се укупна пракса стварања белетристичких текстова има у виду, сасвим је тешко аутора схватити као неког пошљаоца поруке, односно енкодера, како би рекли лингвисти. "Енкодери" у белетристици били би творци текстова. А то су, као што знамо: Шекспир, Гете, Толстој, Лаза Костић итд.

П р и м а л а ц п о р у к е

Прималац поруке био је у наведеном примеру директор Аваса Жан Перен. И тај пример показује како је и сам прималац веома сложена категорија. Перен је, према дословном садржају телеграма који је добио, фигурирао као човек из пословног света. Међутим, према стварном значењу поруке јасно да она није ни била упућена њему као Жану Перену, као пословном човеку, ни као приватној личности. Стварни прималац поруке, такође, није била ни агенција Авас чији је Перен био директор. Порука је, у крајњем случају, била упућена светском јавном мњењу. Тако испада да је Зорге искористио, посредно, и Гилена, и ње-

говог директора, и агенцију Алас, да његова порука доспе до светског јавног мњења. Светско јавно мњење било је стварни прималац његове поруке. А тек кад тако дођемо до јавности, као крајњег примаоца поруке, сусрећемо се са нечим што је посебно сложена категорија. Разни делови те јавности могли су да имају према тој поруци и посве различите односе.

К о д

Поруке се од пошиљаоца примаоцу могу послати на мноштво различитих начина: усмено, писмено, телефоном, телеграмом, телексом, телефаксом, електронском поштом и другачије. Порука коју је Гилен послао Перену била је упућена у виду телеграма. Телеграфија је, дакле, била искоришћена као комуникациони канал.

Да би та порука могла да буде упућена, пошиљалац је морао најпре да је уобличи, тј. енкодира. Дакле, да би послао важну информацију коју је од колеге Вукелића сазнао, Гилен је морао да нађе форму која би омогућила да порука прође кроз цензуру (део канала), а ипак да буде способна да пренесе жељено значење. Он је, другим речима, морао поруку да двоструко енкодира. При том је морао да има у виду и да ће комплементаран поступак морати да изврши и прималац поруке, декодер. Декодер је, пак, поруку морао двоструко да декодира.

Реч *код* има исту основу као и латинска реч *codex* која значи закон, правило. Код у комуникацији између пошиљаоца и примаоца нешто је што оба чиниоца морају поштовати да би на адекватан начин могли комуницирати.

У Гиленовој поруци за нас је најинтересантнија њена форма. Форма поруке је била таква да се њено значење неким примаоцима јасно откривало, док се другима прикривало. Откривање и прикривање ове поруке зависило је превасходно од контекста.

К о н т е к с т

У делу фељтона који смо цитирали представљене су делимично и околности у којима је порука новинара Гилена била послана и примљена. Те околности и чине, у ствари, контекст поруке. Показало се да је за одвијање комуникације између пошиљаоца и примаоца поруке контекст био изузетно значајан. Да му цензура не би омела слање поруке, Гилен ју је послао из пословног дела Токија; другим речима, ставио је у други контекст, у којем је она тада могла да има дословно значење. А да би имала пренесено значење послао је на приватну адресу свог директора, ставио ју је, дакле, у необичан контекст. То је Перену било упозорење да поруку свог новинара треба да декодира на неубичајен начин, тј. да јој тражи "други" смисао. Контекст је, тако, у процесу преношења поруке, одиграо одлучујућу улогу.

Контекст игра посебно велику улогу у животу литерарних дела. У неким контекстима белетристички текстови губе или добијају на вредности. У контексту реализма, на пример, многа прегнућа из доба романтизма изгледају депласирано (на пр. поезија Лазе Костића) а она маргинална добијају на значају (на пр. социјалне песме Змајеве). Слично ће се десити и са реалистичким делима у контексту симболизма или експресионизма: наши међуратни писци били су одвећ критични према писцима реализма и парнаса: у новим контекстима, до јуче цењено или ниподаштавано, добијало је други смисао.

К о н т а к т

У наведеном делу фељтона вреди обратити пажњу и на телеграм који је директор Аваса послао новинару Гилену, обавештавајући га да је његов телеграм стигао. Тај телеграм је значио и потврду да је контакт међу њима успостављен. Честитке које је Гилен затим добио од своје агенције потврдиле су и да је његово стварно значење схваћено и да се оне односе и на његово ефикасно заваривање цензуре. Тај телеграм је потврђивао и

да је комуникација између Гилена и његове агенције обављена успешно.

Али, последњи овде цитирани пасус говори и о разним природама контаката који се успостављају међу учесницима у комуникационом процесу. Вукелић и Гилен, на пример, остварују контакт непосредно, а Гилен и Зорге само посредно (за Гилена је Зорге само "немачки човек"). Гледано са стране, види се и колико разни учесници у истом процесу могу различито да виде и схвате један исти чин. Вукелић сигурно зна више о значењу тога чина од Гилена, а Зорге вероватно још више и од Вукелића; Гилен, као његов непосредни актер, има у свему нарочиту улогу. Прича о послатом телеграму може да покаже и колико је комуникација сложен чин, са мноштвом различитих импликација. Сличан чин у литератури може да буде само још сложенији.

Јакобсонова схема комуникације. – *Пошиљалац, порука, прималац, контекст, код и контакт*, то су чиниоци вербалног општења, које је издвојио Јакобсон у тексту *Лингвистика и поетика* (1958). Он је те чиниоце представио једном оваквом схемом:

Контекст
Пошиљалац ---- Порука ---- Прималац
Контакт
Код

Према тих шест чинилаца он је издвојио и шест функција језика: *референцијалну* (усмерену на контекст), *емотивну* (усмерену на пошиљалоца), *конативну* (усмерену на примаоца), *фатичку* (усмерену на контакт, тј. канал), *метајезичку* (усмерену на код, тј. језик) и *поетску* (усмерену на поруку). Функције језика представио је према оваквој схеми:

	Референцијална	
Емотивна	Поетска	Конативна
	Фатичка	
	Метајезичка	

Јакобсонова концепција израсла је из структуралистичког усмерења у лингвистици. Де Сосир, од кога та оријентација почиње, имплицирао је ту концепцију ставом да је језик систем знакова за споразумевање. Ка њој су касније водили и схватање стила Шарла Бајаи (кроз разликовање *појмовног* и *афективног* слоја у језику) и, посебно, концепција комуникације Карла Билера која подразумева постојање три чиниоца: *пошиљаоца*, *поруку* и *примаоца*, и три основне функције језика: *експресивну*, *појмовну* и *импресивну*. У том смеру језичких сазнања Јакобсон је сачинио један од најсложенијих модела у функционисању језика и тиме је до врхунца довео десосировску прагматику.

Теорија говорних чинова.— Скоро истовремено кад се та линија у прагматици исцрпла, јавила се једна нова оријентација у лингвистици која је прагматици дала нове импулсе. То се десило пре свега у књизи Џона Остина *Како деловати речима* (1962) у којој је конституисана теорија говорних чинова. Ова теорија обогатила је лингвистику тезом да језик не служи просто за споразумевање међу људима, већ служи, заправо, за деловање међу њима.

По Остину, вербални искази не морају да имају само *констативну* функцију већ имају и *перформативну*. Они, другим речима, не морају само да информишу, већ представљају и вербалне чинове. Кад матичар или свештеник прогласе младића и девојку мужем и женом, онда је то говорни чин који има за последицу промену брачног стања младих (а не само информацију о томе). Слично је и са судском пресудама или моралним наградама и признањима, са крштавањима бродова, на пример. Реч у тим, или у сличним случајевима, има функцију говорног чина, а не само функцију преношења поруке. Остин је у тој књизи пратио суптилне анализе *умесне* и *неумесне* употребе језика: тј. анализирао је и случајеве када је све у исказу граматички исправно, али је исказ *неумесан*. Ако, рецимо, неко увече каже *Добро јутро!* та реченица је граматички исправна, али је говорни чин у поменутом смислу неумесан.

Јасно је да и Остин, као и структуралисти, користи разликовни принцип ради успостављања бинарних опозиција. Дру-

гим речима, он отвара нова виђења функционисања језика, али то чини као допуну десосировској лингвистици. Допуна је преваходно у томе што је теорија говорних чинова нашла једно ново подручје интересовања; она није као структурализам (у овом смислу) усмерена ка семантици и синтакси, већ према прагматици.

Кад се Остинови појмови говорних чинова ставе поред Јакобсонових, постаје јасно колико Јакобсонова концепција ни близу није рекла све о начину функционисања језика. Теорија говорних чинова отворила је читаво једно ново поље сазнања о функционисању језика.

Али, функционисање језика, како је замишљено у структуралистичкој лингвистици и у теорији говорних чинова, ма како плодно, није и без недостатака. Обе концепције полазе од става да се комуникација обавља у једном смеру: порука или говорни чин увек има смер од пошиљаоца ка примаоцу. Тај основни модел су новија сазнања учинила сложенијим; кориговала су га и допуњавала, али га у бити нису мењала.

Бахтинова дијалогска концепција.— У лингвистици и семиологији постоји, међутим, и становиште које функционисање знака види посве другачије: види га као двосмерно. То схватање је изградио руски мислилац и филолог Михаил Бахтин и оно је изложено у његовој књизи *Марксизам и филозофија језика*.

Бахтинов став о двосмерној природи људске комуникације провлачи се кроз целу књигу. Оно што је за Бахтинову мисао о том проблему посебно карактеристично може се наћи и у следећим реченицама:

Значај оријентације речи на сабеседника веома је велик. *Реч је у суштини билатерални акт*. Она се подједнако одређује тиме *чија је*, као и тиме *за кога је*. Као реч, она је управо продукт узајамних односа говорника и слушаоца. Свака реч изражава "једног" у односу према "другом". Ја у речи обликујем себе с тачке гледишта другог и, у крајној линији, себе с тачке гледишта мог колектива. Реч је мост изграђен између мене и другог. Ако се он једним крајем ослања на мене онда се другим

крајем ослања на сабеседника. Реч је заједничка територија између говорника и саговорника.

По Бахтину, комуникација између пошиљаоца и примаоца не тече једносмерно, већ тече двосмерно. Између пошиљаоца и примаоца, који су у Бахтиновој терминологији *сабеседници*, води се, другим речима, дијалог. Реч је увек у функцији дијалога, она је дијалогска реч. У том дијалогу и пошиљалац и прималац, као сабеседници, имају исти статус; обојица су *активни чиниоци*. Комуникација коју Бахтин има у виду отуда је посве другачије замишљена од оне јакобсоновске. Она би се могла овако графички приказати:

Пошиљалац → Порука → Прималац

Прималац → Порука → Пошиљалац

У тој схеми онај други људски чинилац, који је као и први такође пошиљалац-прималац, у суштини може да буде само социјално биће, а не безлични енкодер или декодер, како испада по дијаграму Билера или Јакобсона. Битна новина Бахтиновог схватања језика у томе је што је он на дијалог гледао као на дијалог социјалних јединки, или још тачније: као на дијалог конкретних људских јединки.

Зато се и прагматика која израста из Бахтинове дијалогске концепције може сматрати једностраном као и она јакобсоновска, монолошка. Али, у проучавању комуникације, занемаривање Бахтинове концепције, којег још увек има, не би требало схватити само као занемаривање концепције једног од аутора, већ као занемаривање једне од двеју основних могућности сагледавања комуникације путем језика. Тек те две могућности заједно (монолошка и дијалогска) постављене на принципу комплементарности, могу више да кажу него било која од њих посебно.

Стварна и привидна комуникација. - Књижевна прагматика, међутим, изучава комуникацију између писца и примаоца путем текстова од којих су многи веома сложени. За ту пра-

гматику један од "пошиљалаца" је, на пример, Данте; његова "порука" је *Божанствена комедија* а његови примаоци и сабеседници су сви који то дело читају. Литерарна прагматика требало би да се бави и таквим или сличним случајевима. Проблеми су, самим тим, много сложенији него на подручју лингвистичке прагматике.

Да би се уопште у тај проблем могло ући, из методичког разлога требало би поћи од неког једноставног примера. Ево једног од најједноставнијих примера који илуструје проблем комуникације. То је народна приповетка која се зове *Насрадин-Хоџа и Француз*. Овде се она доноси у целини:

Дошао некакав Француз у Стамбол и пријавио се у царски двор. Цар га прими лијепо, а Француз му каже да би се потурчио ако му ко погоди мисао. Тражио цар горе, доље, не може никога наћи ко би могао са тако ученим човеком говорити а још мање ко ће му мисли погодити. У томе тражењу каже му неко за Насрадин-хоџу, вели: ако му он не погоди шта мисли, други нико не море. Брже цар пошаље слуге по Насрадина. Тражили су га дуго, нигдје га стићи. А Насрадин, сваки би дан узјахао магарца па ишао некуд по Стамболу, куд он хоће, а тај дан пустио Насрадин магарцу на вољу, да га носи куд магарац хоће. Једва у неко доба нађу га царске слуге и кажу му да га цар зове себи.

Насрадин окрене магарца, па управи царскоме сарају. Гладан ко вук, јер вазда ништа није јео, ко кад је ишо за магарећом памети, па га, ето, снађе још већи белај, јер зна да није добра чим га цар зове преда се. Елем, како му недраго, Насрадин сјаше с магарца, привеже га за авлијска врата, па пред цара. Каже му цар шта је и како је и зашто га је звао. Насрадину не би драго, јер ко ће погодити туђе мисли? Правдаше се да не зна француски, но царски људи навале на њ макар ишаретом (тј. мимиком – П.М.) да говори с Французом, и тако га сколесажу. Уђе Насрадин у једну одају и сједе на миндерлук. Док ето ти Француза и сједе према њему. Никога више нема у соби да их помета у разговор. Француз погледа у Насрадина па заокружи руком испред себе попут круга, а Насрадин опет руком као да пресијеца круг на пола. Француз руком испред онога круга са уздигнутим прстима горе, миче руком неколико пута, а Насрадин опет руком као да што просипа по оном кругу.

Чуди се Француз, па потезе јаје из цепа, а Насрадин комад сира, па према њему. Скочи Француз, па управо цару:

– Погоди, – вели – све што сам мислио, и сад турчи ме како год хоћеш!

– Како то би? – упита цар.

– Ево како: ја заокружим испред себе, ко велим: земља је округла. А он располови, бива, половина је вода. Ја опет оздо руком покажем како из земље расте свакојако биље, а он опет руком озгор, показује како киша пада и да без кише не може расти. Ја потегнем из цепа јаје мислећи: ево, овака је земља, а он показа комад сира, бива, така је кад снијег пада. Изиђе Француз и цар зовне Насрадина, па га похвали и упита га како погоди Французу мисли:

– Хм, врло јасно, – вели Насрадин. – Он заокружи испред себе, ко вели: имам добру погачу, а ја како сам гладан, једва дочекам и преполовим испред себе, мислећи: "пола мени, пола теби". Он опет учини руком оздо, ко да кврца пилав и вели: имам добар пилав, а ја покажем руком озго велећи: замасти, добро замасти! Он пружи јаје, ко вели: ево па ћемо и чимбур (јаје "на око" – П.М.) испећи, а ја покажем комад сира, ево велим, па ћемо начинити и омак.

Насмија се цар Насрадиновој мудрости, лијепо га обдари и отпусти. И од тада оста ријеч: разумјели се ко Француз и Насрадин.

И у причи о Насрадин-хоци и Французу постоје сви они комуникациони чиниоци на које је указао Јакобсон (пошиљалац, прималац, порука, код, контекст, контакт). Ипак, њихов дијалог би се лакше могао ставити у оквире Бахтинове него Јакобсонове концепције. Пре него што су ступили у дијалог, Насрадин и Француз су већ, у причи, били представљени као конкретне личности. Француз је представљен као човек који много полаже на своје образовање и памет; Насрадин-хоца приказан је као стамболско зајзавало које невољно ступа у дијалог (а при том је још и гладан). У неколико потеза прича је представила и контекст њиховог сусрета. Спољашњи контекст сусрета има сврху да активира наша знања о турским временима и о Насрадину као јунаку шаловитих прича; с друге стране, да активира и наша предубеђења о Французима као културном народу. Уну-

трашњи контекст односи се на сам чин сусрета. Насрадин и Француз су се упустили у дијалог, а да у правом смислу нису ни успоставили контакт међу собом. Отуда одсуство контакта међу њима чини и основу унутрашњег контекста њиховог дијалога. За дијалог између њих није постојао један неопходан услов: није постојало оно што лингвисти и филозофи називају *пресупозиција*. Појам пресупозиција односи се на нешто што је познато, тј. подразумева (претпоставља) се у време догађања комуникационог чина. И један и други саговорник из приче имао је, заправо, властиту претпоставку о дијалогу, али се њихове претпоставке нису подударале. Надобудни Француз је свог саговорника хтео да збуни својом ученошћу; гладни Насрадин је био предиспониран да говори једино о храни. Мада су Насрадин и Француз дошли у физички контакт, прави комуникациони контакт међу њима није био успостављен; тачије: био је успостављен само привидно.

Два примера које сам до сада навео указују на две могућности комуницирања. Збивања око телеграма из Токија (први пример) сведоче да су се саговорници у пуној мери разумели. "Дијалог" Насрадина и Француза (други пример) сведочи како су се сабеседници растали у уверењу да су се разумели, али исто тако и да су се растали у привидном разумевању. Могућности комуницирања белетристичким текстовима налазе се између тих крајности. Комуникација која се одвија између писца и његовог примаоца више подсећа на ону која се одвијала између Насрадина и Француза, него на ону између анонимних енкодера и декодера о којима говори лингвистика. Књижевни историчари, као "сведоци" о томе како су поједини писци били примани, могу да наведу бројне примере како многи од њих, у ствари, нису били схваћени, или како су били схваћени погрешно, или како су били схваћени привидно. Најобразованији српски књижевни критичар, Богдан Поповић, није на примерени начин схватао највећег песника свога доба Лазу Костића. *Хармонија* је, на пример, у теоријској мисли и једног и другог писца значајна категорија, али скупови ставова у којима та категорија опстојава потпуно су различити. Богдан Поповић и Лаза Костић

нису ушли у логос један другог; правој разумевања међу њима није ни могло бити. Али то нису изузетни примери. Сталне ревалоризације књижевних вредности показују како је дијалог писаца и читалаца протичао слично дијалогу Насрадина и Француза. И писац и његов прималац у сличном су положају као ти ликови из приче: писац одговара на духовне потребе прималаца, а примаоци (и критичари) одговарају на изазове њихових текстова; како ће "усаглашавање" њихових интенција и потреба тећи, зависи од много чинилаца. Комуникација ће, међутим, бити успешна ако они уђу у логос један другог.

Логос пошиљаоца, логос примаоца и логос комуникације.— Да бисмо објаснили природу тога логоса, навешћемо још један пример. То је приповетка Едгара Алана Поа *Украдено писмо*, која се сматра за зачетника криминалистичког жанра у литератури. Према тој приповеци, француски министар Д. (ради се о првој половини 19. века) докопао се писма које за неку женску личност краљевског рода може да буде компромитантно. Шеф париске полиције, за велику награду, чини све да се писма докопа, али безуспешно. Писма се, међутим, лако докопао Огист Дипен, претеча Шерлока Холмса. Учинио је то тако што је продро у логос главних актера у игри. Министар Д. је знао методе и логос париске полиције, па је писмо сакрио тамо где га полиција неће тражити, односно ставио га је на савим видљиво место. Да би дошао до писма, Огист Дипен је морао да одговори на питање: где га министар држи скривеног, односно да продре у његов логос. Кад је на то питање одговорио, постало је већ само ствар технике како се писма докопати.

У Поовој причи реч логос се не помиње. Па ипак је она потребна да би се објаснило понашање њених јунака. Њени јунаци се разумеју и без речи, разумеју се на основу гестова и на основу властите позиције у конкретној ситуацији. Она женска личност краљевског рода, на пример, зна шта значи то што министар поседује компромитантно писмо; министар зна шта ће предузети шеф полиције; Дипен зна шта зна министар и како он успешно може да држи писмо скривено. Знање сваког од учесника у игри остварује се без речи, тј. без енкодирања и деко-

дирања порука. Оно се заснива на томе што учесници у опасној игри настоје да продру у логос један другога. Дипен, на кога министар као на учесника у игри није ни рачунао, успео је у својој намери, јер је успео да продре у логос министровог понашања.

Поово *Украдено писмо* не говори само о једном појединачном случају; говори и о нечем општем. Дипломата покушава да продре у логос свог сабеседника, жена у логос свог удварача, родитељ у логос детета, пословни партнер у логос свог партнера или у логос својих потрошача. Контекст, контакт, код – јесу елементи помоћу којих се продире у логос другога, тј. у логос сабеседника. Али, да би се у тај логос продрло није неопходна и порука. Људи се могу разумевати и без вербалних порука, без вербалног општења. Али се не могу разумевати без логоса. Реч логос при том има шире значење од језика.

Едгар Алан По има још један значајан текст који може да послужи као незаобилазан пример. То је *Филозофија композиције*, есеј који је написао да би објаснио настанак своје најчувеније песме *Гавран*. У есеју По прича како је пошао од намере да напише велику песму, која ће се свидети свима, и критичарима и најширој публици. Да би то постигао, он је морао да предвиди њене ефекте: да одреди тему и мотиве, а исто тако и облик. Морао је, дакле, да продре у логос публике и критике, и у логос песме која ће се њима допасти. Песма која је тако настала, настала је на основу кореспонденције три логоса: *логоса песника*, *логоса прималаца*, *логоса текста песме*. Дешава се често да се кореспонденција између тих чинилаца не оствари или се, пак, оствари само делимично. (Између остварених и неостварених могућности кореспонденције наведена три логоса одвија се, заправо, живот белетристике).

Примери које сам до сада анализирао показују чиме се, у ствари, прагматика бави. Прагматика се бави проблемима комуникације између сабеседника. Сабеседници у литерарној комуникацији јесу писац и прималац његових текстова. Конкретним ствараоцима и конкретним примаоцима бави се историја лите-

ратуре. Теорији белетристике остаје да се бави *претпоставкама* стварања и примања, тј. претпоставкама с којима ставаралац и његова публика ступају у међусобну комуникацију.

Књижевна прагматика, међутим, не треба да се ограничи само на изучавање претпоставки белетристичке комуникације; треба да се бави и самим чином остварења те комуникације. Тај чин можемо да назовемо *догађање књижевног дела*. Аутор са својим објективним могућностима, прималац са својим објективним могућностима, и текст са својим објективним могућностима значења, само су претпоставке да се дело "збуди". А да би се дело збило, требало би да се успостави кореспонденција између сва та три основна чиниоца. Кореспонденција међу њима могућа је на основу логоса који сваки од тих чинилаца поседује. Постојање посебних логоса сваког од тих чинилаца још увек не значи да ће се дело обавезно збити. Оно ће се збити (оно се може збити) тек ако се та три логоса нађу у интензивној кореспонденцији. *Догађај дела* – то је скок од могућности или од претпоставки у стварност његовог постојања. Литерарна прагматика, отуда, за свој главни циљ треба да има – *осветљење догађаја литерарног дела*.

ТЕОРИЈСКО ИЗУЧАВАЊЕ БЕЛЕТРИСТИКЕ

Основним дисциплинама литерарне семиологије требало би да одговарају три тематска подручја у области теоријског истраживања белетристике: семантици би требало да одговара подручје које би се могло назвати *морфологија белетристичког текста*, синтакси *контекстуализација белетристичког текста* а прагматици *догађање белетристичког дела*. На ова три подручја изучавања могу се разврстати све досад коментарисане књижевнотеоријске дисциплине.

Морфологија белетристичког текста за предмет бављења требало би да има превасходно белетристички текст као знак. Тим подручјем баве се дисциплине које за предмет изучавања имају означено (*тематологија*) и ознаку (*версологија, стилистика, изучавање дискурса, наратологија*).

Контекстуализација белетристичког текста за предмет изучавања требало би да има односе постојећег текста/текстова са другим текстовима и са другим вантекстовним чињеницама. Тим подручјем баве се две дисциплине: првим *књижевна генологија* а другим *медијација белетристичког текста*.

Догађање белетристичког текста је тематско подручје које би требало да се бави стварањем и примањем белетристичког текста, тј. настајањем његове актуелне егзистенције. Тим подручјем баве се, додуше без много неопходног преплитања, две већ конституисане дисциплине: проблемима стварања *поетика*, а проблемима примања *рецепција белетристичког текста*.

МОРФОЛОГИЈА БЕЛЕТРИСТИЧКОГ ТЕКСТА

Белетристички текст, схваћен као знак, има (по десосировској терминологији) најмање две димензије: димензију ознаке и димензију означеног. Ознака се притом односи на вербални слој текста, а означено на тематски или садржајни слој. (У Огден-Ричардсовој концепцији димензија симбола би се односила на вербални слој, а референција и референт на садржајни).

Ознака и означено, у семантици, одговарају, по линији сличности и супротности, теоријском појмовном пару *израз* и *садржај*, односно *форма* и *садржина*. Бавећи се ознаком и означеним у литерарном тексту, бавићемо се проблемима њихове форме и њихове садржине. И то проблемима унутрашње и спољашње форме и спољашне и унутрашње садржине текста.

Песник који ствара поезију не почиње ни из чега. И пре него што почне да ствара, он затиче у свету мноштво спољашњих садржаја и мноштво спољашњих форми. Пре него што је, рецимо, написао сонет о мртвој драгој он је у белетристици на много места могао да се сусретне са мотивом мртве драге и са формом сонета. Кад песник у облику сонета сачини песму о мртвој драгој он онда спољашњу форму (сонет) и спољашњу садржину (мотив мртве драге) конституише у унутрашњу форму и у унутрашњу садржину конкретне песме коју је створио.

ТЕМАТОЛОГИЈА

Проучавање садржајне и изражајне стране текстова било је на уравнотежен начин присутно у доба антике. Поготово је тако било у старој реторици. Учитељи беседништва су сматрали да је избор теме предуслов доброг говора.

И стара поетика је, такође, имала уравнотежен однос у изучавању теме и њене обраде. Аристотелова *Поетика*, на пример, која се заснивала на мимесису као на основној категорији, бавила се упоредо и проблемом *шта* и проблемом *како* подражавати. Другим речима, стајала је на имплицитном становишту да је за успех текста важна и тема и њена обрада.

Прећутно се полазило од става – иако се то није увек наглашавало – да избор теме предодређује природу и домет песничког дела. Отуда се може сматрати да је и стара поетика, у односу према форми и теми, била сагласна са старом реториком.

Предмет тематологије, најкраће, можемо да одредимо као испитивање спољашњег и унутрашњег садржаја текста. Тематологија заправо још и није сасвим конституисана као посебна дисциплина. Под насловом *Тематика* њој је у *Теорији књижевности* Бориса Томашевског (1925) дато доста простора. Такође су испитивања која се тичу тематике била обимно заступљена у књизи *Језичко уметничко дело* Вилхелма Кајзера (1948). Проблемима тематологије се, до сада, највише бавила Елизабета Френцел, немачка теоретичарка. Она је саставила и два обимна лексикона који се зову *Грађа светске књижевности* (1962) и *Мотиви светске књижевности* (1976). Нагли развој наратологије од пре неколико деценија изгледа да је зауставио развој тематологије са којом та дисциплина има доста заједничког. У овој књизи тежи се да се њихова подручја испитивања јасно издвоје.

Грађа и садржај текста.– Грађа текста и садржај текста (тј. спољашњи и унутрашњи садржај текста) нису исто али су

међусобно повезани. Књига Мидхата Шамића *Историјски извори "Травничке хронике" Иве Андрића* (1962) типичан је пример изучавања спољашње садржине текста. Документи које је Шамић изучавао, а који кореспондирају са Андрићевим романом, постојали су и постоје независно од текста романа; зато су то садржаји, у односу на текст, спољашњи. Унутрашњи садржај Андрићевог романа је, међутим, оно што је његовим текстом означено. Он је неодвојив од унутрашње форме текста, јер се кроз ту форму остварује, у њој и преко ње постоји. Али тај унутрашњи садржај има и заједничку супстанцију са делом оне тематске грађе коју називамо спољашњим садржајем. Супстанција спољашњег садржаја и супстанција унутрашњег садржаја могу да буду истоветне или блиске. На томе истоветном или блиском и заснива се могућност тематолошких испитивања. Она треба да открију у основи исту садржајну супстанцију на различитим степенима оформљености. Тематолошка испитивања не баве се (или бар у принципу не би требало да се баве) било каквом спољашњом грађом, већ управо онаквом која има заједничку супстанцију са унутрашњим садржајем текста.

Тема и мотив. – Не постоји, засада, уједначена терминологија која се односи на ове тематске садржаје; чак ни њихова деоба на спољашње и унутрашње није сасвим устаљена. На француском, енглеском и руском говорном подручју, а тако је и код нас, употребљавају се изрази *тема* и *мотив*, за основне елементе тематске грађе. На немачком говорном подручју, у адекватном значењу, употребљава се само израз *Мотив*. Уместо израза *тема*, Волфганг Кајзер, а касније и Елизабет Френцел, употребљавали су израз *der Stoff* (грађа). Френцелова, поред израза *грађа* и *мотив* употребљава још и израз *симбол* за један вид тематске грађе. И ти изрази су код нас у употреби. У концепцији која се овде излаже, сви напред помињани изрази могу се употребљавати. Важно је притом имати у виду односе које они имају према другим терминима и према ономе што хоће да означе. Термин *тема*, на пример, и код нас означава, као и код руских формалиста, оно "о чему се говори". Али иста формулација, у неком другом случају с правом може да се односи и на

мотив: и мотив мртве драге, рецимо, такође је оно "о чему се говори". Исто тако, *спољашњи садржај* неког текста може да буде и његова *грађа* и његова *тема*, односно да буде његова *тематска грађа* (јер грађа може да буде, исто тако, и језик и форма). У томе случају тема би се разликовала од мотива по конкретности одређења. Тему би, отуда, пре требало дефинисати као оно "о чему се говори" у неком конкретном делу као целини. Реч тема долази од грчке речи *тема* која значи стављено, постављено (од глагола који значи поставити) а означава и конкретан предмет *поставе*: подразумева да се ради о нечему стабилном, одређеном. Израз *мотив*, који долази од латинске речи *motivum*, гибати, примарно означава нешто покретно. Оно "о чему се говори", као што је рецимо мотив мртве драге, може да се сретне у бројним литерарним текстовима који потичу из разних делова света и из различитих историјских периода. У том смислу би израз мотив с правом подразумевао неку покретну тему: тему која се може срести у мноштву различитих текстова. У истом смислу тема би се могла схватити као неки конкретизовани мотив: оно о чему се говори у некој конкретној целини. Изрази тема и мотив тако су дијалектички повезани: један израз нема значење без другог израза. Израз мотив се употребљава, међутим, и у секундарном значењу: као део теме, тј. као њена тематска целина. У том случају он губи део свог значења као "покретне теме", па се јавља у двоструком виду: као динамички и као статички мотив. И у том случају однос међу мотивима је успостављен дијалектички, тј. на супротностима динамичко-статичко, али је такав њихов однос успостављен и према теми као однос целина-део.

Изразе *динамички* и *статички мотиви* употребљавали су руски формалисти, а после и немачки феноменолози. У новије време употребљавају се појмовни парови којима се означавају појаве сличне природе: *језгра* и *катализе* (Ролан Барт) односно *језгра* и *сателити* (Чатман). Сваки до тих термина у конкретној употреби може да буде одабран.

Елементи грађе. Термин *грађа*, који су руски формалисти ставили насупротив термину *форма*, сугерира да се о грађи може говорити као о нечему потпуно неоформљеном, тј. као о твари.

Ближи би истини био став да се може говорити о разним степенима организованости (оформљености) грађе. Зна се, на пример, да је Стендал грађу за свој роман *Црвено и црно* узео из једне новинске вести. Та грађа је била, дакле, посве сирова, неоформљена. Супротно од тога, грађа коју затичемо у митолошким речницима, у речницима симбола или мотива у великој мери је већ обликована. За нека књижевна уметничка дела, међутим, она представља тек супстанцију садржаја који ће се даље обликовати. Роман Томаса Мана *Јосиф и његова браћа*, на пример, сачињен је на једној од најлепших прича *Старог завета* која је и пре Мановог романа била висока литература. Роман је само садржајне могућности те приче развио до највишег степена. Али ни она сирова грађа, за коју смо рекли да се ослања на референт, није потпуно безоблична. Јер је и сваки доживљај или догађај, који се приказује, до неке мере у свести већ обликован. Јединство и нераскидивост унутрашње форме и унутрашњег садржаја текста представљају највећу меру њихове конкретизације.

Књижевна дела се, међутим, не граде само од тема и мотива, тј. од невербалних елемената. Она се граде и од језика. Словеначки теоретичар Јанко Кос, на пример, потпуно равноправно третира језичку и тематолошку грађу. Природу језичке грађе, међутим, не треба испитивати у оквиру тематологије, већ тамо где јој је место: у подручју организовања речи и говора.

Архетипови, топоси, лајтмотиви.— Природа оформљености тематске грађе најбоље се може објаснити помоћу појма парадигме. Један од најочљивијих начина обликованости тематске грађе јесу *архетипови*. Тим термином је Јунг означио сличне праслике које се срећу код разних народа, чак и код оних који међу собом нису имали додира. И поред разлика те праслике имају исту садржајну супстанцију; то значи да су засноване на истој парадигми. Архетипови, као колективно несвесно човечанства, сведоче да у разноликости људског света има јединства и сличности. У неким најдубљим слојевима људски духовни свет је, дакле, организован на парадигматским основама, као и свет природе.

Термин *архетип* употребљава се и у текстологији. Њиме се означава онај рукописни први текст из којег су настали сви каснији²⁴³ преписи. И тај израз указује на постојање једног првобитног модела (парадигме) на основу којег се могу идентификовати сви каснији текстови. Термин архетип, у значењу које му је придавао Нортроп Фрај у *Анатомiji критике* и другде, односи се превасходно на конвенције. А конвенције се тичу и израза и садржаја. Фрајев став да је литература прожета бројним конвенцијама може се схватити и као став да је она прожета бројним парадигмама. Да је то тако, могу да нам посведоче бројни топоси. *Топоси* су, по дефиницији најистакнутијег њиховог истраживача Курцијуса, "устаљени клишеи или схеме мишљења и израза". Устаљеним клишеима, којима су били обухваћени и форме и садржаји, била је посебно прожета литература старог и средњег века. У књизи *Европска књижевност и латинско средњевије* Курцијус то потврђује бројним примерима. Топоси се могу схватити као појаве које су адекватне *формулама* у значењу које су том термину дали Пери и Лорд испитујући наше народне песме. Оно што је формула за наратологију и стилистику, то је, отприлике, топос за тематологију. Свету парадигми од којих су сачињене спољашње форме одговара свет парадигми од којих се састоји тематска грађа. Једна од тематских парадигми, на пример, јесу *лајтмотиви*. Они имају сличну улогу као и рефрени у песмама. Лајтмотиви су, у ствари, семантички рефрени устројени на принципу парадигме.

Спољашњи и унутрашњи садржаји.- Лајтмотиви се, међутим, не јављају често у белетристичким делима. Али су белетристичка дела прожета другим типским (парадигматским) елементима и ситуацијама. Често се исти мотиви појављују у разним духовним творевинама. То посебно показују истраживања у области фолклористике и компаратистике. Неки од тих мотива имају *моногенетску*, а неки *полигенетску* основу, односно имају заједничко или различито порекло. Као што се једна иста форма, на пример сонет, може испунити разним садржајима, тако се и један исти мотив може обрадити на много различитих начина. Писци не преузимају једни од других само форме (стихове, стро-

фе, форме приповедања) већ преузимају и мотиве. Највише већ обрађиваних тема и мотива преузимао је Шекспир. Његова снага почивала је, између осталог, и на интертекстовним надовезивањима. Шекспир се, другим речима, ослањао и на оно што су други пре њега као тематске моделе (парадигме) већ били донекле обликовали. Зато он и није говорио само као индивидуа: имао је основе да говори и интерсубјективном снагом.

Од тематологије се, у будућности, може очекивати да унесе више логоса у ово подручје испитивања. Који су и какви социјални мотиви и у којим литерарним периодима најчешће коришћени? Који су су и какви психолошки мотиви? Затим, метафизички, идејни, митски? Сем у књигама Елизабет Френцел, о томе имамо, по правилу, само узгредна истраживања и то у књижевноисторијским студијама. А та истраживања не би требало да буду превасходно књижевноисторијска већ тематолошка. А то значи да би тематску грађу требало испитивати и ван конкретних остварења, слично као што то чине метрика, стилистика и наратологија у својим подручјима истраживања.

Али би тематологија, поред истраживања спољашњих садржаја, природно, требало да истражује и унутрашње садржаје, оне који су неодвојиви од унутрашњих форми. Ни таква истраживања нису нова. У ту врсту садржаја залазили су марксисти, представници духовнонаучног метода, егзистенцијалисти, херменеутичари, представници тематске критике. Садржај текста, као идеју дела, или као поруку, схватао је још Дилтај; у истом облику то схватање преузимао је и Кајзер у књизи *Језичко уметничко дело*. А Мукаржовски је садржај текста видео као семантички гест или као концентрацију значења дела. У свим тим случајевима садржај дела схватан је као нешто различито од тематске грађе дела.

Спољашњи и унутрашњи садржај текста, међутим, нису и нешто што је потпуно независно једно од другог. Разлику и сличност између њих уочили су још ренесансни поетичари у полемикама око мимезиса. Они су "првом природом" називали оно што се подражава (у садашњој терминологији то је спољашњи садржај), а "другом природом" оно што настаје као творевина

подражавања (унутрашњи садржај). На питање: шта се притом десило са грађом, односно са оном "првом природом", могло би да се каже: она је трансформисана, учињена живом на нов начин. А да би се литерарно дело сагледало у целини, као јединство текста и контекста, потребно је имати у виду оба његова садржаја: и спољашњи и унутрашњи. Спољашњи чини део контекста унутрашњем садржају.

Типологија грађе према спољашњем садржају.– О томе колико је грађа важан елеменат литерарног текста може да нам посведочи и једно познато место из Рилкеове књиге *Записи Малтуса Лауридса Бригеа*:

Јер стихови нису, као што људи мисле, осјећаји (они се јављају рано) – стихови су искуства. За један стих потребно је видети многе градове, људе, ствари, ваља знати кретње, које ситно цвијеће чини, кад се отвара ујутро. Ваља знати умишљати путове, у непознатим крајевима, неочекиване сусретаје и састанке: дане дјетињства, који су још увијек неразјашњени, ваља знати замишљати родитеље своје, које смо морали повриједити, да су нам доносили какво весеље (то је весеље учињено за другог), дјечје болести, које почињу у дубоким затвореним собама, јутра на обалама мора, само море, мора, ноћи на путу, које су подрхтавале веома високо и летјеле са звијездама – и није још доста мислити на све то.

Наведени одломак је антологијски прилог тематологији. Али ма како лепо сручен, Рилкеов текст на грађу ипак гледа једнострано. Јер он за грађу литерарних дела узима (искључиво) оно што бисмо могли назвати непосредним или личним искуством. О томе шта је све потребно да би се саставио добар говор (који исто тако може да буде белетристички текст) имамо и другачија сведочанства. Примере за њих можемо да нађемо у Цицероновим књигама *Говорник* и *О говорнику* и у Квинтилијановој *Обуци беседника*. Упуте римских реторичара за писање доброг говора кретале би се у сасвим другом смеру. Онај ко хоће да на-

пише добар говор, сматрали су они, мора добро да познаје митологију, историју и литературу, да буде обавештен о филозофији, логици итд. Другим речима, они су сматрали да извор доброг говора не би требало тражити у личном искуству већ у искуствима и знањима које су већ други пре нас стекли. Таква становишта, међутим, не треба везивати само за старе ауторе. Новија инсистирања на потреби неговања традиције (код Елиота и многих других) имају у основи исти смисао. Та залагања иду, такође, за тим да се писци не ослањају само на властита искуства већ и на грађу (на садржаје) коју су други сачинили, а чија су искуства, знања и умења похрањена у митологијама, лексиконима, енциклопедијама, књигама, библиотекама.

Супротно од текстова који се заснивају на референтима, текстови који се заснивају на референцијама узимају, дакле, за спољашњи садржај теме и мотиве који су већ били обрађивани. Односно: мотиве који су већ ушли у сферу што посредује према референту. Међу њима бисмо могли да издвојимо бар три врсте грађе: ону која се заснива на миту, на историји или на симболу.

Велики грчки трагичари своје трагедије стварали су, на пример, ослањајући се највише на митове и легенде, дакле, на нешто што већ више није било сирова грађа, што се није ослањало на лично искуство. Тематска грађа за њихова дела већ је била "полуобрађена", "полуобликована", налазила се у сфери референције. И та грађа је, у односу на текстове грчких драматичара, спољашња. Речници грчке и римске митологије, какви постоје у свету, и какав су код нас саставили Драгослав Срејовић и Александрина Цермановић (1979), могу се сигурно схватити и као трезори особене тематске грађе која се већ користила и која ће се још много користити.

Нешто је друкчији случај са још једном врстом грађе, која се, такође, налази у речницима, онаквим какве је саставила Елизабет Френцел. Она се обично тиче појединих историјских личности као што су Јулије Цезар, Марија Стјуарт, Јованка Орлеанка, Кнез Лазар, Милош Обилић, Никола Зрињски, Карађорђе итд. или прича о појединим историјским догађајима као што су Косовски бој или убиство Карађорђа итд. И поједине личности

или поједини историјски догађаји показали су се као погодна грађа за литерарну обраду. Другачије казано: показали су се, као мотиви, парадигматични: о истом мотиву, на истој супстанцији, могла су се оформити различита дела.

Обиман *Рјечник симбола* Жана Шевалијеа и Алена Гирбрента, који је преведен на српски језик, може да нам послужи као пример још једне врсте грађе која се налази у сфери референције. Сличну врсту грађе можемо да нађемо и код Фројда (*Тумачење снова* итд.) и код Јунга (*Човек и његови симболи*) у радовима о симболици појединих религија, практично свуда где се симбол третира као тематска грађа дела.

Писци и дела могу се вредновати на разне начине, па и према садржајном богатству. Израз "енциклопедијски" Нортроп Фрај је у *Анатомији критике* употребљавао за дела која имају највећу садржајну ширину. Тај израз пристаје, практично, само неким делима, као што су *Божанствена комедија*, *Фауст*, *Горски вијенац*, *Уликс*. Величина дела, према томе, зависи и од тога шта су и колико у себе успели да укључе. Под претпоставком да два дела имају до максимума остварен литерарни израз, веће од њих ће бити оно које је богатије садржајем. Мемоари о богатјем животу засигурно имају тематску предност над мемоарима који се не наслањају на велико животно искуство.

Слично је, као са мемоарима, и са свим другим темама, па и са онима које се налазе у подручју референције. Има тема које су богате и продуктивне, и тема које то нису. Свака грађа не омогућује стварање подједнако добрих литерарних текстова. Зато се и сама грађа може проценивати са становишта могућности које пружа за обраду. О аксеолошкој (вредносној) природи грађе мало се до сада истраживало. Може се претпоставити да се вредносне процене грађе успешно могу вршити и на логичким и искуственим претпоставкама. Тема "рат и мир", на пример, треба да је продуктивнија од теме "рат", јер је шира и сложенија; тема "љубав и смрт" шира је од теме "љубав"; тема "мртва драга" сложенија је од теме "драга". Никад се, вероватно, неће моћи да сачини неки општеприхватљиви аксиолошки ранг тема. Али ће се, уз помоћ аргумената, бар приближно увек моћи показати која

је тема продуктивнија и шира од неке друге, односно која тема, како и колико, изражајних могућности садржи.

Типологија унутрашњег садржаја. – Као што смо на семиолошкој основи, према тродимензионалној структури знака, начинили типологију тематске грађе, на сличан начин можемо да начинимо и типологију унутрашњих садржаја са становишта Персове тројне поделе знакова на иконичке знаке, индексе и симболе. При том полазимо од претпоставке да се сва литерарна дела не заснивају само на једној од тих врста знакова (на иконичким знаковима, на пример, као што мисле руски семиотичари) већ се заснивају на неком од те три врсте знакова. Гетеова *Мајска песма*, сва у узвичницима, киптава од усхићења, заснована је, на пример, као индексни знак; његова балада *Шумски дух*, заснована је као иконички знак, а *Фауст*, који се може разумети тек у симболичком поретку, заснован је као симболички знак. Тек кад уочимо њихову различиту знаковну природу можемо да приступимо њиховој типологији. *Коло* Бранка Радичевића, на пример, засновано је на индексном знаку; *Ноћ скупља вијека* Његошева на иконичком, а *Santa Maria della Salute* на симболичкој основи знака.

Литерарна дела, заснована превасходно на иконичком знаку – која су, дакле, моделативног карактера – могу да имају превасходно спознајни карактер. Спознајни карактер таквих дела проистиче из саме *естетике мимесис*: сликајући неку стварност, ми је откривамо и спознајемо. Руски критичар Бјелински, од кога потиче став да је поезија, односно литература, "мишљење у сликама", препоручивао је писцима савременицима: сликајте само стварност, што објективније и непристрасније; читаоци ће лако, на основу приказа стварности, доћи до идеја о њој. Бјелински је у својој најплоднијој стваралачкој фази био хегеловац. Хегелова идеја о уметности као "чулном оваплоћењу идеје", односно о уметничком делу као о оваплоћеном појму, најбоље утемељује став о спознајној природи уметности. Тај став, међутим, нису само прихватили Бјелински и његови следбеници; прихватили су га и марксисте, који такође настављају Хегела. Доћи до

"уметничке истине" о свету преко слике о њему – то су они истицали као свој идеал.

Али ни сва књижевност, као ни сва уметност, није миметичка. Уметничка дела, заснована на индексном знаку, не теже да представе неку стварност, већ теже да изразе *став* стваралачког субјекта, или *стање* света, стање човека. Таквим делима највише одговара *естетика аестесис*, дакле естетика која је најекстремније формулисана код Канта у *Критици моћи суђења* у схватању уметности као нечега што изазива допадање "без интереса и појма". Дела које преферира *естетика аестесис* носе садржаје који не морају нужно да имају спознајни карактер; ти садржаји, међутим, треба само да имају способност да изазову естетска осећања (ефекте) код прималаца. На индексној природи знака могу да буду заснована дела чија је бит још шире схваћена: као експресија у кроचेовском смислу. То су дела која могу да изразе нека од бројних људских расположења: радост, бол, тугу, али и младост, усамљеност, топлину. На индексној природи знака заснована су и дела која као свој главни садржај доносе морални став: рецимо апотеозу добра, осуду зла, позив на борбу, химнично расположење итд. Све у свему, за текстове засноване на индексном знаку ирелевантно је да ли доносе "уметничку истину". За њих је битна експресија: експресија лепог и доброг у мноштву разних могућности.

Постоји, међутим, још један скуп уметничких дела чији се садржај не исцрпљује у пресликавању или изражавању нечега већ у означавању нечега. Таква дела су, у основи, заснована као симболички знаци. Она се могу схватити у правом смислу не према томе шта изражавају или представљају, већ превасходно у односу на друге симболичке знаке или активности. Текстови таквих дела треба да поседују способност да кроз интертекстовне везе у симболичком поретку остваре садржај узвишеног или метафизичког. Његошева *Луча микроkozма*, на пример, која је заснована на основи симболичког знака, не може се схватити само у односу на "стварност" коју приказује, нити у односу на стварност коју изражава, већ у односу на један симболички свет хришћанске културе који је сав у надградњи и који хоће да до последњих одговора дође преко есхатолошког "оног тамо".

ОРГАНИЗАЦИЈА БЕЛЕТРИСТИЧКОГ ТЕКСТА

Проблемима организовања белетристичког текста до сада су се бавиле три дисциплине: *версологија*, *стилистика* и *наратологија*. Али проблеме организовања белетристичког текста обухватала су и испитивања која се тичу дискурса (говорних жанрова), или повезивања мотива. Та испитивања, међутим, још увек нису прерасла у посебне дисциплине. Ако, међутим, имамо у виду сва испитивања белетристичког текста можемо их поделити на четири основна подручја:

а) *Организовање речи*. Ово подручје испитивања тиче се веза у које ступају речи у стиху и прози. Тиме се традиционално баве версологија и стилистика.

б) *Организовање говора*. Ово подручје се тиче испитивања виших језичких јединстава од реченице. Модуси таквих јединстава до сада су били испитивани у оквиру лингвистике (лингвистике текста) или у оквиру стилистике и наратологије.

в) *Организовање дочараног света (тј. организовање мотива и хронотопа)*. – То организовање се не тиче само наративних текстова, већ белетристичких текстова уопште. Зато и може да се испитује самостално.

г) *Организовање наративних елемената*, пре свега приче и јунака. Тим подручјем се бави наратологија.

Свако од ових подручја испитивања бави се организацијом текста са одређеног аспекта; тек сва заједно могу да представе организацију белетристичког текста као целине.

ОРГАНИЗАЦИЈА РЕЧИ

Белетристички текст се, поред теме, гради и од речи као од своје основне грађе. Речи се, међутим, посве различито организују у два основна говорна модуса: у стиху и у прози. Тим врстама организовања говора баве се версологија и стилистика.

ВЕРСОЛОГИЈА

Ево неколико примера који треба да покажу да се речи једног у основи истог исказа различито могу организовати. Прво дајемо њихову варијанту у стандардном језичком изразу, а затим у песничком:

Први пример:

*Лишће по дрвећу већ жути,
Жуто лишће већ пада доле,
Ја више никада нећу видети зеленога.*

Лисје жути веће по дрвећу,
Лисје жуто доле веће пада,
Зеленога више ја никада
Видет нећу.

(Бранко Радичевић, *Кад млидијах умрети*)

Други пример:

*Овај камен земље Србије
Што пробија облаке претећи сунцу
Са мрачним борама на суморном челу
Прича о удаљеној вечности*

И овај камен земље Србије,
Што претећ сунцу дере кроз облак,
Суморног чела, мрачним борама,
О вековечности прича далекој.
(Ђура Јакшић: *Отаџбина*)

Трећи пример:

Ја сам јутрос заборавио једну песму

Заборавио сам јутрос једну песму ја,
(Дис, *Можда спава*)

Четврти пример:

Да није твојих очију,

Очију твојих да није,
(Васко Попа)

Наведени примери показују да једни те исти искази, ако се кажу онако како се у стандардном језику говори, естетски (песнички) никако не делују. Исти ти искази, у другој језичкој организацији, примају се као висока поезија.

Да би се објаснила природа те језичке организације, која је способна да изазове песничке ефекте, и овога пута треба дозвати у помоћ појам парадигме. У томе појму су кључеви за многе одговоре који се тичу уметности, па и оних који се тичу појма стиха.

Парадигма, ритам, стих. – Шта је стих? То је, укратко, на специфичан начин организован скуп речи обично помоћу ритмичких елемената. Ти елементи су зависни од природе језика односно од система версификације коме стих припада. Организовање речи се, као и у сваком тексту, остварује на две осе: синтагматској и парадигматској. Али од те две осе, она парадигмат-

ска за организацију стиха посебно је важна. Руски формалисти су били у праву кад су поезију, односно говор у стиховима, назвали насиљем над језиком. Насиље је у томе што се стандардна организација речи у устројству стихова и строфа подређује једној другој парадигми, односно обрасцу. Том насиљу над стандардном употребом језика, међутим, можемо да захвалимо и се поезија може изнедрити из језика.

На версолошке обрасце у поезији треба гледати двоструко. Као спољашње форме они делују наметнуто и вештачки у живом ткиву природног језика. Свако насиље над језиком, другим речима, не мора да донесе поезију. Али обрасци (парадигме) које открива версологија упућују на једну од најбитнијих особина природе: на равномерно понављање које се одвија у свеколиком њеном постојању, тј. на ритам.

Ритам није нешто што су изислили песници већ је то нешто што су они у својој делатности усагласили са општим законима природе. Све основне природне појаве заснивају се на ритму. Земља се окреће око сунца у једнаким временским размацима, месец се у једнаким размацима окреће око земље, исто се по ритму земља окреће око своје осе, а тако настаје и ритмичко смењивање дана и ноћи, по ритму се смењују годишња доба, срце куца по ритму, по ритму нам и крв тече, по ритму корачамо, по ритму живимо. У основи је живота, и свега живог, дакле, парадигма, образац, модел. Парадигма и ритам, као њен облик, међутим, значе и потврду нечег механичког, неживог. Да би нешто било живо, оно истовремено мора да буде и негација тога механичког, парадигматског. Жива природа, а тако и жива белетристика, чине, у ствари, сусрет, спрегу ритмичког и аритмичког, обрасца и противљења обрасцу. Обрасци нас воде нечему што је опште у природи и другим људима. Опирање образцима, одступање од образаца (који ипак морају да се поштују као врхунаравна природа) нешто је што нас везује за појединачно, конкретно, индивидуално, али истовремено и за нешто опште и посебно.

И у поезији се збива нешто слично као и у природи и у животу. И у њој имамо дубоке сусрете општег и појединачног, апс-

трактног и конкретног, универзалног и партикуларног. Метричке обрасце, тј. парадигме требало би схватити као насиље над индивидуалним са становишта општег, универзалног. Против тога насиља увек се дешавају побуне. Мада је често лозинка тих побуна жеља да се живо, конкретно, природно испољи, оно обично води ка новом успостављању односа између универзалног и партикуларног.

Од романтизма наовамо, у књижевности се често дешавају побуне против правила и образаца у поезији. Један од главних резултата тих побуна јесте успостављање нових образаца односно правила. Постојање готових образаца у поезији, то је нешто што песнику даје интерсубјективну моћ. Прихватајући обрасце појединачни стваралац, песник, користи се формама које су песници пре њега створили и користили. Самим тиме је и његова моћ увећана. Али постојање образаца значи истовремено и ограничење за песнике. Песник који користи обрасце такође је и «слуга» традиције коју наставља. Парадигме отуда могу да буду и моћна оружја у рукама песника, али и оруђа која предодређују и спутавају његову стваралачку праксу. Песник се тако налази у двострукој улози: он се наслања на моћи претходника и истовремено је њима заробљен. Његов је задатак да се између тих опречности снађе: најбоље је ако искористи максимум општега и ако унесе максимум индивидуалнога.

Силабичка версификација. – Два најраширенија стиха српске епске поезије јесу епски и лирски десетерац. Оба стиха имају по десет слогова и оба су састављена од по два чланка иза којих следи пауза (цезура). У епском десетерцу цезура је после четвртог слога, у лирском после петог: то су и основни елементи и односи који чине те стихове. Много од тога што су народни певачи имали да кажу, могло је да се обликује само у оквиру тако парадигматски организованих стихова. За ту организацију стиха најважнији је број слогова у стиху и њихов распоред у чланцима стиха.

Поред ове версификације, изграђене на слоговној (силабичкој) парадигми, версолози разликују обично још два основна типа (тј. парадигме) организовања речи у стихове, или како се то

обично каже: разликују још два типа версификације: квантитативну и тонску. И у тим типовима версификације постоји тенденција да се што више поштују обрасци.

Квантитативна версификација. – Квантитативна версификација је била доминантна у античко доба. У старом грчком и латинском језику постојала је једна појава која је за те језике била карактеристична: разликовање дугих и кратких слогова. Дуги и кратки слогови разликују се и у нашем језику, али само још у дијалектима. У Босни се, на пример, каже уместо велика или Новица нешто слично овоме: вел'ка и Нов'ца; вокал *и* изговара се дупло краће него у стандардном језику. Такви изговори били су карактеристични за класични грчки и латински језик. Они су и нашли израз у схватању квантитативне версификације, тј. организације речи у стихове у тим језицима. За јединицу мерења код распоређивања слогова у стиховима узиман је не слог, као код силабичке версификације, већ кратак слог. Кратак слог је, по античким версификаторима, износио једну *мору*, а дуги слог је имао две *море*. У стиховима који су подлежали том систему версификације *море* су се слагале у веће јединице, састављене од по неколико *мора*. Те јединице (које бисмо могли да назовемо и минипарадигме), звале су се *стопе*. Стопе су, у квантитативној версификацији, такође парадигме стиха. Оне се разликују по томе од којих су дугих и кратких слогова састављене и по каквом реду. Структура стопе лако се представља помоћу комбинације дугих (представљају се обично знаком –) и кратких (представљају се знаком ∪) слогова. Стопа је било различитих: *пирих* (∪∪), *трохеј* (–∪), *јамб* (∪–), *дактил* (–∪∪) итд. Стихови су састављени помоћу неколико истоврсних стопа или комбинацијама различитих стопа. Од старих стихова најпознатији је био хексаметар. Он је састављен од шест стопа од по четири *море* са иктусом на првом дугом слогу стопе. Хексаметар се може представити овако: –∪∪|–∪∪|–∪∪|–∪∪|–∪∪. Стихови квантитативне версификације били су, другим речима, посве другачије организовани од стихова структурираних на силабичким основама.

Тонска версификација. – За начин организовања речи у стихове код свих модерних западних језика није карактеристична ни силабичка ни квантитативна версификација већ тонска. Уместо броја слогова и распореда дугих и кратких слогова, за организацију речи у стихове у тим језицима постао је најзначајнији чинилац – организовање наглашених и ненаглашених слогова. Накнадно је спознато да је распоред наглашених и ненаглашених слогова у тим стиховима у основи био исти као и код квантитативне версификације. Због тога је код њих задржан исти начин обележавања стихова као и код квантитативне версификације, а задржана је и стара терминологија. И у стиховима модерних језика постоји такође трохеј, јамб, дактил итд. као и у старогрчком и латинском језику. Али је трохеј у модерним језицима састављен од наглашених и ненаглашених слогова, јамб од ненаглашених и наглашених итд.

Схема распореда наглашених и ненаглашених стихова може овако да се представи:

а) $\cup - \cup - \cup || \cup - \cup - \cup$
Еј, пусто море! Еј, пусти вали!

б) $- \cup | - \cup || - \cup | - \cup | - \cup$
Збогом зоро, збогом бели данче!

Први наведени пример, из *Максима Црнојевића* Лазе Костића, може да буде илустрација за јампски интонирани десетерац; други наведени пример, из песме *Кад млидијих умрети* Бранка Радичевића може да буде илустрација за трохејски интонирани симетрични десетерац. То су и најшчећи стихови наше силабичко-тонске версификације.

Организација стиха према акценатским целинама. – Сви стихови, разуме се, не морају тако да се организују. Постоје и неке друге могуће комбинације. Једна од најважнијих јесте тзв. силабичко-тонска. За ту врсту версификације важан је и број слогова и распоред акцената. Она је веома присутна у стиховима на нашем језику. Стихови се код нас исто тако организују помо-

ћу акценатских целина, тј. група речи које могу да понесу заједнички акценат. Ево, на пример, стихова једне песме Ђуре Јакшића (*Поноћ*) која је организована помоћу акценатских целина.

Много је / дана // много / година.
Много је / горких // било / истина.

Ови стихови су организовани по парадигми 3+2 // 2+3.

Много ми / пута // дрхташе / груди,
Много ми / срца // цепаше / људи,

Ови стихови су организовани по парадигми 3+2 // 3+2. И у једном и у другом случају од пресудне важности су били бројеви слогова и распоред слоговно организованих речи него сам распоред њихових акцената.

Организовање стихова у строфе. – Песме, међутим, не морају да буду организоване само стихички, како су обично организоване народне песме (стих за стихом), већ могу да буду организоване и додатно, строфички, када се стихови повезују у строфе. Строфе су, као и стихови, текстовни елементи; оне су, у ствари, парадигме вишег реда. Зависно од броја стихова строфе се, по латинској терминологији, називају различито: *дистиси*, *терцети*, *катрени*, *квинте*, *секстине*, *октаве*, *ноне*, *дециме*, дакле: строфе од два, три, четири, пет, шест, седам, осам, девет и десет стихова.

Организација стихова у строфе се обично учвршћује помоћу рима. Постоји већи број модела (парадигми) римовања. На пример: *аа*; *аба*; *бвб*; *абаб*; *абба* итд. Риме имају и своје називе. Паралелне су ако се јављу на крају дистиха (на пр. *глава-спава*), нагомилане су ако се јавља једна за другом више паралелних рима (као, на пример, у завршним стиховима Костићеве песме *Santa Maria della Salute*). Обгрљена је када се римују први и четврти (може и други и трећи). Укрштена је када се римују први и трећи, други и четврти стих. Једна од најсложенијих строфа јесте октава а посебно је сложена једна посебна врста ок-

таве која се зове *станца* и чија је схема (модел) римовања: *аба-бабвв*. Том строфом је Тасо написао *Ослобођени Јерусалим*, а Лаза Костић *Santa Maria della Salute*. Костићева песма је написана лирским десетерцем, што значи да се цезура налази после петог слога. Сви непарни стихови те песме имају десет слогова а сви парни девет, што значи да су непотпуни десетерци. Потпуни стихови зову се *акаталектички* за разлику од непотпуних стихова који се називају *каталектички*: њихово правилно смењивање такође увећава сложеност парадигме и доприноси јединству њене разноврсности.

Строфе, такође, могу имати сталне облике организовања. Најпознатија организација строфе зове се сонет. Он је састављен од 14 стихова, тј. од два катрена и два терцета. Може да се комбинује и другачије: три катрена и један дистих (то је такозвани шекспировски сонет). Најсложенија строфичка организација је сонетни венац. Он се састоји од 15 сонета. Сваки последњи стих једног сонета је први стих следећег. Последњи сонет који се зове *мадригале* састављен је од првих стихова претходних 14 сонета. Прва слова његових стихова чине *акростих*.

Слободни стих. – Нису сви стихови организовани метрички и строфички. Од краја 19. века, од чувене књиге америчког песника Волта Витмена *Влати траве*, у књижевности све више преовлађује слободни стих.

Слободни стих, наизглед, веома подсећа на прозу. Али ни проза није сасвим слободна од стиховног језика поезије, тј. од парадигматске организације. Од парадигматске организације није слободан ни слободан стих. Он је, стварно, постао слободан од споља наметнутих правила да се дужине слогова, односно акценти речи, распоређују на начин посве подређен правилима. У слободним стиховима, по правилу, не поштује се метричка организација стиха, али се поштује ритмичка; парадигматске везе (рецимо у виду рима) не остварују се на крају стихова, већ на њиховом почетку (у виду анафоре) или негде у средини стихова. Али поштују се основни принципи који важи за свеколику поезију: да песнички текст, писан у слободном стиху, треба да буде парадигматски организован. Парадигматска организација

песме испеване у слободном стиху најбоље се може илустровати на примеру познате Попине љубавне песме без наслова. Она је овде исписана тако да се њена парадигматска природа нагласи:

О ч и ј у *твојих да није*
Не би било неба
У нашем малом стану

С м е х а *твога да нема*
Зидови **не би никад**
Из очију нестајали

С л а в у ј а *твојих да није*
Врбе **не би никад**
Нежне преко прага прешле

Р у к у *твојих да није*
Сунце **не би никад**
У сну нашем преноћило

Није тешко уочити да у свим строфама постоји неколико елемената који међусобно кореспондирају на основу језгра сличности. За песму није толико важно то што се у свим строфама јављају исти изрази, већ што су све три строфе, и на основу тих израза, на једнак начин структуриране. Свака строфа (а то значи и песма у целини) могла би се представити помоћу једне формуле која би гласила: *x твојих да није, не би никад било у*. У тим песничким исказима су *x* и *у* променљиве величине.

Слично овој Попиној песми грађене су и друге песме испеване у слободном стиху. Попина песма је изузетна по томе што је њена парадигматска организација изузетно чврста.

СТИЛИСТИКА

И стилистика је дисциплина која се бави организовањем речи у белетристичком тексту. У досадашњем бављењу стилем

никле су и две посебне концепције стила: реторичка и лингвостиличка. У духу семиологије могуће је изградити и трећу, семиолошку.

Реторичка концепција стила

Сваки садржај, по Платону, може да нађе за себе једини могући израз. И у таквом схватању садржана је његова теорија идеја. Идеја може имати само један једини истинити облик; други облици су само одрази те истините идеје.

Модерна варијанта те концепције испољила се у Крочеовој *Естетици* чији је пуни назив *Естетика као наука о изразу и општа лингвистика* (1900-1902).

Своја схватања стила Аристотел је изнео најпотпуније у трећој књизи *Реторике*, која је добрим делом и посвећена стилу. На стил говора Аристотел је тамо гледао са становишта примаоца, односно гледао је са становишта функције коју стил може да врши. Функција говора јесте да примаоца *убеди* у нешто или да га на нешто *наговори*, а она је могла да буде обављена на различите начине. Различите могућности стилског израза Аристотел је сагледао имајући у виду пре свега њихову функционалност, односно њихову засићеност *импресивним знацима*, тј. знацима који могу да оставе утисак. По Аристотеловој концепцији постоје четири темељне скупине стилова. То су: 1) стилови функционални и богати импресивним знацима, 2) стилови функционални и сиромашни импресивним знацима, 3) стилови нефункционални и богати импресивним знацима и 4) стилови нефункционални и сиромашни импресивним знацима. Број тако реконструисаних комбинација може, евентуално, да буде и другачији. Али би и нове комбинације морале да потврде основни Аристотелов став: да се о стилу може говорити уколико се има у виду више могућих избора.

Подела стилова на *узвишени*, *средњи* и *ниски*, која се Аристотелу приписује, исто тако рачуна са могућностима стилских избора.

У основи на истом принципу, тј. по интенцијама говорника према слушаоцима, римски реторичар Цицерон зановао је и сво-

ју концепцију реторике. Истински елоквентан говорник, по њему, биће онај који говори тако да *убеди*, да се *допадне* или да *узбуди*. Према тим интенцијама говорника и Цицерон је стилове разврстао на *једноставни*, *низак* и *жесток* стил.

У реторичкој концепцији стила полази се од става да за сваку говорничку потребу треба наћи и одговарајући стилски израз. Стилски израз се подешава према ономе што говорник хоће да постигне. А да би ти ефекти могли да се остваре, нужно је да се стил доведе у склад са предметом (темом) о коме се говори. Стил зависи од функције коју обавља и од предмета који изражава; говорник треба да се потруди да обема функцијама удовољи.

Стара реторика је у изучавању средстава стилског израза постигла замашан напредак. Она представља велику ризницу знања о стилским средствима, посебно о стилским фигурама. Стари реторичари су успели да разликују око 250 стилских фигура. Али и идеје старе реторике и њена улога су се у једном тренутку, у 18. веку, веку штампе и књиге, исцрпиле. Један од знакова да је време старе реторике прошло био је Бифионов *Трактат о говору* чији је главни став изражен реченицом: "Стил – то је човек сам". Став саопштен том реченицом сведочи о великом преокрету који се десио у схватању стила. За стил више није био, као раније, превасходно важан прималац; за стилски израз, од тог тренутка, од превасходне важности постао је стваралац, "пошиљалац поруке". Критеријум шта је стил и шта је стилско постао је аутор, а не публика. То је довело до посве другачије концепције стила. Нова концепција стила је после тог обрта постала ближа платоновској концепцији него аристотеловској. Од аутора се више није очекивало да бира између разних могућности израза, већ да нађе једини адекватан лични израз.

Романтичари су веровали у моћ индивидуалног песничког генија и зато нису поклањали пажњу учењу о стилским изражајним средствима и савладавању стилских средстава. Извор изражавања, па и извор стила, они су видели у песнику а не у примаоцу кога треба убедити. Због тога су одбацивали и саму реторику као дисциплину која је извор стила налазила ван ствараоца.

Такав став имао је негативне последице по реторику и по испитивање стила уопште. Романтичари су, другим речима, уважавали стил као *унутрашњу*, а не као *спољашњу* форму. То је имало за последицу запостављање изучавања стила у виду општих, интересубјективних видова изражавања. Реторика се кроз читав деветнаести век неговала у школама и на универзитетима, али су је главни мисаони токови заобилазили: песници и теоретичари романтизма, песници парнаса и симболизма, реалистички и натуралистички писци, позитивисти разних врста, нису поклањали пажњу реторици. Најважнији токови литературе 19. века потиснули су реторику на маргину.

Лингвостилистичка концепција стила

Стилистика је као посебна дисциплина заснована најпре на лингвистичким основама. Када се данас каже лингвистичка стилистика, обично се мисли на једну традицију у стилистици коју представљају Баји, Морузо, Кресо, Гиро, Рифатер. Али на лингвистичким основама заснована је и једна друга стилситика, стилистика Бахтинова, посве другачијег усмерења, коју такође треба узети у обзир.

Баји, као де Сосиров следбеник, сматрао је да се језик испољава кроз два слоја: кроз *појмовни* и *афективни* слој. Та разлика је начињена у духу оне коју је направио де Сосир између *langue* и *parole*. На разлици између појмовног и афективног слоја Баји и његови следбеници направили су читав појмовни репертоар лингвостилистике, а пре свега појам *стилског избора* и *стилских средстава*.

Баји не гледа на стил, попут старе реторике, као на способност језичког израза да различито делује на примаоце, зависно од употребљених стилских средстава. Стилски израз се, по Бајиу, гради на *одступању* од израза који се употебљава у стандардном језику.

У стандардном језику појмовни слој служи за преношење порука које су у афективном смислу неутралне. Али чим се појави одступање од стандарда, чим се у поруку унесу елементи афективности, јављају се и елементи стилских ефеката па самим

тима и стилског израза. Зато се стил и дефинише као одступање од норме или стандарда.

Ако се појмовни слој, у вредносном смислу, схвати као нулти, онда свако одступање доноси извесну стилску вредност. Што је више одступања то је више *стилских вредности*.

Одступање од стандардног израза претпоставља, такође, и постојање *стилског избора*. Пошиљалац поруке може да оствари афективност израза тек одступајући од норме стандардног израза. То одступање он може да оствари употребом разних стилских средстава. Тако се стилски избор јавља и као друга могућа дефиниција стила у овој пројекцији. Стила, дакле, има тамо где има могућности избора у начину изражавања. Такво схватање стила је већ сасвим блиско концепцији стила у старој реторици. Лингвостилистика, међутим, није остала само на основама које је устројио Баји, тј. на основама стилистике. Бајијеви следбеници (Морузо, Кресо, Гиро) само су спецификовали афективне стилске елементе на две врсте: на *експресивни слој* (који је усмерен ка пошиљаоцу) и на *импресиван слој* (који је усмерен ка прималцу). Учинили су то посредством Билерове *Језичке теорије* (1934) у којој је јасно успостављена релација пошиљалац – порука – прималац. Истицање сваког од та три чиниоца носи са собом једно стилско обележје.

Смер испитивања лингвостилистике имао је један од врхунаца у радовима Американца Мајкла Рифатера. У духу лингвостилистике Рифатер је дао и једну од најпопуларнијих дефиниција стила која гласи: "Језик изриче а стил истиче". Стил истиче, по Рифатеру, користећи се стилским изражајним средствима. Та изражајна средства су бројна и она се могу испитивати. Аналогно појмовном репертоару у области лингвистике, Рифатер и његови следбеници направили су сличан појмовни репертоар у области стилистике. Нешто слично овоме направио је и хрватски професор стилистике Крунослав Прањић. Као што се лингвистика служи терминима који означавају мање језичке јединице (*фонема, морфема, лексема*), тако и лингвостилистика може да има сличне термилошке ознаке: *стилема, морфостилема, семантостилема, фоностилема* итд. Стилема би, према томе,

била најмањи стилски израз који се да уочити и издвојити. Једна од врста стилема била би *фоностилема* (кад уочимо да су речи организоване на принципу асонанце, односно алитерације). Ако уочимо да се стилска вредност гради на истицању (повезивању итд.) облика разних лексичких елемената (именица, глагола, прилога) говоримо о *морфостилемима*. А свако присуство тропа у тексту (метафора, метонимија итд.), значи да у њему има *семантостилема*. Кад у неком изразу приметимо присуство стилских елемената, кажемо да је тај израз *стилематичан* (има стилема); кад говоримо о вредности или функцији стилема обраћамо пажњу на њихову *стилогеност*.

Модерени стилистичари, међутим, нису обраћали само пажњу на елементе (стилеме) који имају стилогену функцију зато што одступају од стандардног језичког изрази. Неки међу њима сматрају да се стил јавља као индивидуални израз који карактерише једног писца и који изражава његов дух, односно његову духовну личност. У тим случајевима на стил се гледа као на организациони принцип који прожима цело дело. Таква концепција стила, израсла у стилистичкој критици, показала се као комплементарна лингвостилистичкој концепцији, тј. оној која стил схвата као одступање од стандардног изрази. Јер је стилистичка критика истовремено подвлачила другу, интегративну страну стила, ону која води ка кохеренцији стилског изрази једног писца. Модерна испитивања стила умела су и да интегришу те две концепције: опцију стила као одступања од стандардног изрази и опцију о стилу као кохерентном начину изражавања које обједињује дух творца. Такво схватање стила наћи ћемо, на пример, код Штајгера. На сличан начин је и хрватски теоретичар Зденко Шкреб изградио концепцију *микро и макро стилских структура* (1976), односно стилских структура које се остварују на микронивоу (обично се јављају у виду стилских фигура) и макроструктура (јављају се у виду уметничких оријентација као што су класицизам, романтизам, реализам итд.). У тој концепцији већ су интегрисани ставови који проистичу из стилистичке критике, али и ставови и идеје које проистичу из велфлиновске концепције стилова као што су ренесанса и барок.

Концепција стила као раслојавања језика.— Концепцију о стилу као раслојавању језика први је изнео дански лингвиста Ото Јесперсен (1925), а нешто касније, независно од њега, сличну концепцију у области проучавања језика и књижевности развијао је и руски филолог Бахтин. Језик, који је по тој концепцији опште добро, раслојава се на језичке групе (рецимо: индоевропски језици, балтословенски, словенски језици итд), па на националне језике (енглески, српски), а национални језици раслојавају се на регионалне стилове, тј. дијалекте (косовско-ресавски, шумадијско-сремски), ситуационе стилове (ратнички, мирнодопски), на стилове социјалне (језик сељака, рудара) и професионалне (језик лекара, правника). Једну варијанту те концепције прецизно је изложио Милорад Радовановић у *Социолингвистици* (1986). За разлику од оне прве, лингвостилистичке концепције, коју бисмо могли да назовемо концепцијом "одоздо", ова концепција стила као раслојавања језика може да се назове концепцијом "одозго". Разлика између те две концепције је у приступу. Лингвостилистика полази од појединачних случајева, па иде до општијих појава као што су стилске оријентације. Концепција о раслојавању језика полази од језика као целине па иде ка све конкретнијим његовим слојевима, све до стилова појединих аутора и појединих текстова. Негде се успут те две стилистике могу и сусрести.

Стил, према томе, по Бахтину, није индивидуални чин, независан од других чинова и других семантичких чиниоца. Стил је резултат процеса, резултат дијалога. Бахтинову концепцију стила могли бисмо да дефинишемо тако што ћемо стил схватити као резултат *конкретизације* израза која се јавља у свакој појединачној прилици.

Прикладност стилског израза предмету о којем се говори и прикладност сврси с којом се говори — то су биле основне интенције реторичког поимања стила.

Одступање језичког израза од стандардног језика, испољавање стилских ефеката кроз избор стилских средстава и различитих стилских вредности — то је став лингвостилистике која стил схвата као монолошки израз.

Конкретизација језичког израза као резултата раслојавања језика, деловање центрипеталних и центрифугалних сила у њему, али и дијалога с другим делима – то је основни смер бахтин-овске дијалошке концепције.

На питање: која је од тих концепција у праву, односно која је прихватљива, могли бисмо да кажемо: све су делимично прихватљиве, ниједна није у целости за одбацивање. А после тога долази питање: да ли је могућа једна концепција која би могла да превлада њихове опречности и да синтетише њихове предности? И на то питање могуће је да се одговори потврдно. Таква концепција стила може да се изгради на семиолошким основама.

Семиолошка концепција стила

Са семиолошке тачке гледишта текст је скуп организованих текстовних чињеница на синтагматској и парадигматској основи. Основне елементе стила требало би тражити тамо где смо их тражили и код стиха, а то значи у парадигматском организовању текста.

Стила нема и не мора да има свуда где има одступања од језика, где има афективних елемената или импресивних знакова. То, другим речима, значи: свако одступање од језичког стандарда, сваки афективни израз, свако тзв. стилско средство не подразумева и постојање стила. Стил је могућ тамо где има парадигматске организације текстовних елемената, где међу тим елементима влада логос.

Неко одступање од стандардног језика може да буде и патолошко, неко изражавање са апелативном или импресивном функцијом може да буде и акт појединачног вербалног насиља. Стила може да буде тамо где су језички, али и други стваралачки изрази организовани у парадигматске облике. Стилизација је конкретизација тих облика.

Конкретизација може да буде учињена на разним нивоима: на нивоу, рецимо, једне стилске епохе, стилског периода или школе. И у том случају скуп организованих стилских елемената, чинио би парадигму. Парадигме и ренесансе и барока најбоље је показао Хајнрих Велфлин у књизи *Основни појмови уметности*:

пет појмовних парова, карактеристичних за ренесансу и барок, то су две међусобно повезане парадигме. Помоћу тих парадигми направљена је типологија стилских периода, не само ренесансе и барока, већ и периода који би могли да се назову ренесансним и барокним (односно класицистичким и романтичарским).

Појмом парадигме, такође, најбоље можемо да објаснимо и стил једног писца. За стил Крлеже, Андрића, Црњанског могли бисмо да кажемо да их представљају скупови парадигматских елемената. Тамо где код Црњанског можемо да установимо организовани скуп стилских елемената, можемо и да говоримо о његовом стилу, на било којој равни се они јављали: на употреби интонационих знакова (интерпункција), на нивоу морфолошких или лексичких елемената итд. Све може да игра улогу стилских елемената па и употреба стандардног језика (то је, рецимо, једна од одлика Андрићевог стила).

На сличан начин бисмо могли да се бавимо и стилем појединих дела у пишевом опусу, јер и свако дело има свој стил, односно своју парадигматску организацију лексичких елемената. Другим стилем је, на пример, писан *Горски вијенац*, а другим *Луча микрокосма*. Кад кажемо парадигматски елементи, онда мислимо на све оно што је од реторике до Бахтина као стилски израз било уочено: и импресивни знаци, и афективни елементи, али и конкретизације раслојених језика.

СТИЛСКЕ ФИГУРЕ

Са тридесетак гласова и слова колико имају сви савремени језици, људи се могу међусобно споразумевати. Истим тим гласовима, у разним комбинацијама, написани су и сви правни акти, изражене све политичке поруке, испеване све наше народне песме, написана је Библија, као и Шекспирова, Андрићева дела, па и сва она бескрајна количина дела које садрже светске библиотеке. Могућности комбинација ограниченог броја гласова и релативно ограниченог броја речи стварно су бескрајне.

Треба, међутим, имати у виду да поред стандардне употребе језика, која је и сама веома богата, постоји још и једна до-

датна употреба језика. То је она која, поред стандардних, користи и неке додатне ефекте, односно додатна средства. Та средства се називају стилским фигурама. То су изражајна средства која се граде по препознатљивим моделима (парадигмама).

Стари реторичари разврставали су стилске фигуре у три групе: у *фигуре дикције*, *фигуре конструкције* и у *фигуре мисли*. У посебну групу издвајали су *фигуре речи* или *троне*. Разликовање фигура, као и сама њихова класификација велика су тековина реторике.

Нова испитивања природе и функције стилских фигура, као и њихова класификација, наставак су испитивања заснованих у старој реторици. Она су, међутим, обogaћена сазнањима које потичу из савремених дисциплина, посебно лингвистике и семиологије. Највише је општих сазнања у 20. веку садржано у књизи *Опита реторика* (1970) групе реторичара из Лиона, у Француској (Ж. Дибоа и други). Лионски реторичари су, такође, дошли до сазнања, да се све стилске фигуре граде на основу четири поступка: *додавања*, *одузимања*, *додавања-одузимања* и *замене* (*suppression, adjunction, suppression-adjunction, permutation*).

Ред међу стилским фигурама могуће је извршити и према Персовој подели знакова на три основне врсте: на индексне, иконичке и симболичке знакови. Тако се може доћи и до нове поделе фигура: на фигуре *индексне*, *иконичке* и *симболичке* природе.

Реторичка и семиолошка класификација стилских фигура нису међу собом сагласне, али нису ни међусобно супротстављене. Те поделе могу се сматрати комплементарним. Ова комплементарност се нарочито може видети код фигура заснованих на индексној природи знака. Фигуре на основама индексног знака су оне које стандардном изразу нешто додају, нешто одузимају или нешто замењују са циљем да истакну извесне елементе у говору и изразу. То су оне које се сврставају у фигуре дикције, фигуре конструкције или фигуре мисли. Малобројније од њих су фигуре иконичке природе, као што су метафора и алегорија, или фигура заснованих на основама симболичког знака, као што су симбол, метонимија и синегдоха.

Овде ће бити на малом броју примера фигура разних врста показано како ове фигуре функционишу на парадигматским основама. Примери су, по правилу, узимани из *Теорије књижевности* Драгише Живковића, која се сматра класичним приручником из те области, као и из садржајне књиге Милоша Ковачевића *Стилистика и граматика стилских фигура* (1995). То је учињено зато да би читалац могао, евентуално, да се на истом материјалу суочи са нешто другачијим приступом истој материји. Од читаоца ове књиге се очекује, такође, да у низу понуђених примера и сам открива парадигматску организацију фигура.

Фигуре на основамна индексног знака

Индексни знакови су они код којих је веза између ознаке и означеног најчвршћа, најуочљивија. У класификацији знакова на експресивне и репрезентативне, они се у основи подударaju са експресивним, изражајним, знаковима. За експресивне знакове је карактеристичан поступак стилизације израза чији је циљ да нешто у комуникацији истакне, односно умањи. Ево неколико примера појачавања стилског фигуративног израза из књиге Милоша Ковачевића:

1) *А ви, ви* сте за понашање преких људи и простака (<А ви сте за понашање...) /Андрић/.

Орило се, орило, орило (<Орило се) и преко неба прозрачног са свих страна, до земљине утробе /М. Јосић Вишњић/.

Ови примери илуструју стилску фигуру која се зове епизеукса. А ово су Ковачевићеви примери понављања у којима се понављани делови структурно не подударaju. Ти примери илуструју стилску фигуру епаналепса.

2. *Слобода, пуна слобода* (<Пуна слобода), то је сан /Андрић/.

Где још има толико *ружних, болно ружних прича* (<Где још има толико болно ружних прича) о свештеницима? /цитат из Политике/.

3. *Ни* Беч није штеео, *ни* Пешту миловало, *ни* Москву мазио, *ни* Париз величао, *ни* Дрезден забављао, *ни* Београд оптужио.

вао, *ни* Загреб у небо дизао (Беч није штедео, Пешту миловао, Москву мазио... *ни* Загреб у небо дизао) /М Јосиф Вишњић/.

Ових неколико примера, само треба да илуструју богатство репертоара стилског израза које Ковачевић у својој књизи представља. Примере које наводи он одмах, у заградама, као и у случајевима које смо преузели, допуњава и коментарише варијантама њиховог израза у стандардном, нестилизованом језичком изразу. Он, рецимо, наведе пример: "Просто плени, *али чистотом*", а у заградама даје нестилизовану варијанту те реченице "(Просто плени чистотом)". По принципу јединства у различитом те две варијанте исте реченице су парадигматски везане, тј. имају језгро сличности и поље различности. Читалац сигурно не мора да има у виду све могуће варијанте одступања од стандардног израза, али може јасно да уочи да између стандардног и стилизованог израза истог основног садржаја постоји истоветност и различитост.

Насупрот оваквом поступку коментарисања појачавања стилског израза на одступањима од стандардног израза, у оквирима једне реченице, Ковачевић у књизи даје и примере за другачији приступ, за приступ "одозго" са становишта текста као целине вишег реда од реченице. Он, на пример, наводи три пасуса једног текста Владана Деснице из којих се јасно може видети како је текст организован на парадигматској основи. Од та три пасуса овде се наводи само други. Од читаоца се очекује да обрати пажњу на делове текста истакнуте курзивом.

Да знало се некад! по тим неписаним правилима која је диктирао укус а која су важила у њене дане, *ридало се* само за брачним другом, ако је брак млађи од годину дана, или највише од 18 мјесеци... За вјереником или супругом са штучаним брцима, косом подшишаном "четкасто" и са очалима на штипаљку – за човјеком од енергична изгледа и од акенташ(н)е – ни у ком случају није *се ридало*, него једнставноо *плакало*; ако је прешао 55 година, евентуално и само *сузило*... Исто тако *сузило се* за зетом, за добрим послодавцем... Што се тиче *јецања* уопће није стил (и зато, кад неко почне да континуирано *јеца*, прекину га као човјека који је криво запјевао). *Јецај* се употребљава појединачно, као *pizzicato*, на тачно одређеним мјестима... *Цмиздри*, на при-

мјер, бака за дједом и обратно; *цвили* стара кућна служавка за ма којим чланом породице. Али уопће, у двојби је за препоруку *сузити*; то никад неће бити премало да би се неко могао увриједити, а никада тако превише да би се могло рећи: "Ох боже, та што јој само пада на памет!" Дакле – у двојби – *сузити* увијек боље мало мање него мало, превише. А *шмрцати* – то је уопће неприпустиво: *шмрца* простија чељад и старији мушкарци, пензионери: мјесто тога жене и бољи свијет *се усекњују*.

У претходним примерима, оно што припада стилском истицању разликовало се од нестилизованих варијаната. Разлика се заснивала на одступању (одклону) од стандардног језичког израза. Парадигматска веза се остваривала на јединству и различитости садржаја тих исказа. У случају Десничиног текста јединство у разноврсности се гради на другим основама: на повезаности израза блиског значења који су распоређени дуж текста. Ти изрази повезују реченице којима припадају у једну целину.

Између двеју наведених крајности, које ови примери илуструју, треба видети и устројство мноштва фигура, поготово оних које је класична реторика називала фигурама дикције.

Фигуре дикције. – Фигуре дикције се често називају и звучним фигурама јер се граде превасходно на звучним елементима. Тих фигура је много. Овде ће бити издвојене само неколико: асонанца, алитерација, парономазија, палилогија, анафора, епифора, симплока, каламбур. О парадигматској природи тих фигура читалац ће се осведочити ако обрати пажњу на део који је истоветан (биће исписан курзивом или верзалом) и део који је различит (биће исписан обичним словима).

А с о н а н ц а

И јеца звоно
боно
по кршУ дршће звУк,
с Уздохом тУге

дУге
Убоги моли пУк.
(Шантић)

А л и т е р а ц и ј а

СНове СНивам СНујем СНове,
СНујем СНове бисерове.
(Лаза Костић)

П а р о н о м а з и ј а

ЗБОР ЗБОРила господа хришћанска
(Народна песма)

А н а д и п л о з а

када сутра бијел ДАН ОСВАНЕ,
ДАН ОСВАНЕ и огрије сунце,
(Народна песма)

А н а ф о р а

ГРОБЉЕ ј' земља ком се ходи,
ГРОБЉЕ ј' вода ком се броди,
ГРОБЉЕ – врти и градине,
ГРОБЉЕ – брда и долине,
(Змај)

Е п и ф о р а

Дједи ваши родише се ТУДЈЕР,
Оци ваши родише се ТУДЈЕР,
и ви исти родисте се ТУДЈЕР,
(Мажуранић)

С и м п л о к а

У ТАМНИЦИ ЈЕ глава НАРОДА
У ТАМНИЦИ ЈЕ снага НАРОДА
У ТАМНИЦИ ЈЕ нада НАРОДА
(Лаза Костић)

К а л а м б у р

ЗАР СЕ **тако** тече кућа
свако вече *пored смуђа*!?

ЗАР СЕ **тако** кућа тече,
пored смуђа свако вече!?

ЗАР СЕ кућа тече **тако**
пored смуђа вече свако!?
(Лаза Костић)

Самим графичким истицањем истоветних елемената у наведеним примерима, показано је како се која фигура гради. Ти истоветни елементи се јављају дуж стиха у виду учестало понављаних истих вокала или консонаната (асонанца и алитерација), у облику понављања корена речи у њиховим различитим облицима (парономазија), понављања елемената стиха са краја једног на почетку другог (анадиплоза), понављања на почетку стиха (анафора), на крају стиха (епифора), на почетку и на крају (симплока), најзад и у понављањима на разним местима у стиху или у изразу уопште (каламбур). У свим тим различитим случајевима поштован је основни закон парадигме: јединство у различитом.

Фигуре конструкције. – Фигуре конструкције називају се још и синтаксичке фигуре, јер се граде на синтаксичким основама, тј. распоредом или прераспоредом синтаксичких елемената који се разликују од стандардног језичког израза. Неколико

тих фигура већ смо представили помоћу примера из књиге проф. Ковачевића. Те фигуре имају и своја имена. Само ретки специјалисти данас су довољно упућени да разликују и такве фигуре. Теорије књижевности за средње школе међу синтаксичким фигурама обраћају пажњу на неколико; обично на инверзију, елипсу, асидентон, полисидентон, реторско питање. И те фигуре, као и оне наведене, имају улогу интензивирања израза. На жалост, парадигматска природа тих фигура не може се графички онако јасно показати као у случају фигура дикције.

И н в е р з и ј а

Са једним од најбољих примера инверзије већ смо се срели наводећи Дисов први стих из песме *Можда спава* (*Заборавио сам јутрос песму једну ја*) и њену варијанту у стандардном језичком изразу. Пример показује да је исти садржај организован на другин начин, путем инверзије, у складу са метричком организацијом песме, учинио да он добије други ритам и другу стилску вредност. Исказ дат у стандардном језику не доживљавамо као песнички; у инвертованом облику исти исказ доживљавамо као изразито песнички.

Не мора, међутим, свака инверзија да се прима песнички, а различите варијанте истог исказа могу да буду и изражајно равноправне, као што је то случај са наведеним каламбуром Лазе Костића.

Е л и п с а

Један од најкраћих примера за елиптични израз јесте народна пословица "Младост – лудост". Елипса је настала изостављањем глагола *јесте* (*је*). Оваквим повезивањем два појма у једну аналошку групу истакнуто је језгро сличности између младости и лудости. Тако је, у ствари, показано да између та два различита појма, са неке тачке гледишта, може да се осветли њихова повезаност. Ефекат је постигнут тако што је стандардни начин изражавања скраћен па је више дошла до израза још једна

парадигматска веза између употребљених речи: њихови завршеци на *ост* (млаДОСТ – луДОСТ).

А с и н д е т о н

У Делили се тако кренула,
на позивну главара заповест,
испод срца животни' страсти мах:
срамота, понос, гроза, љубав, страх.
(Лаза Костић)

Речи нагомилане у последњем стиху, које чине асиндетон, мада су различитог значења, имају и нешто заједничко. То што их повезује састоји се у ономе емотивном што се у Делили покренуло на "позивну главара заповест". Мада различитог значења, те речи тако скупа означавају и нешто заједничко: сложени унутрашњи гест јунакиње.

П о л и с и д е н т о н

Најбољи пример полисидентона налази се у песми Тина Ујевића *Свакидашња јадиковка*. Та песма је у целини практично прављена на доминацији везника *и* дуж текста песме. Прве три строфе те дугачке песме гласе овако:

Како је тешко бити слаб,
како је тешко бити сам,
и бити стар, а бити млад!

И бити слаб, *и* немоћан,
и сам без игдје икога,
и немиран, *и* очајан.

И газити по цестама,
и бити гажен у блату,
без сјаја звезде на небу.

Дуга набрајања током песме, повезана једним истим везником, представљају и њено јединство у разноврсности. То јединство, и та разноврсност, најбоље се могу видети и ако се свеза *и* на уочљив начин и графички маркира.

Реторско питање

Ко да игра? Ко да пева?
Ко да жедни? Ко да пије?
Ко ли бригу да разбије?
(*Ђура Јакшић*)

Реторско питање се дефинише као стилска фигура "када се једна мисао каже у облику питања на које се не очекује одговор" (Живковић) јер је одговор унапред познат и дат. У наведеним стиховима Јакшићеве песме, на сва јасно изражена питања, унапред се зна одговор: то је она Мила за којом срце тужи. Различита реторска питања без одговора повезана су тим заједничким подразумеваним одговором; он и чини јединство разноврсног.

У свим синтаксичким фигурама које смо навели, али и у многим другим које се могу навести, остварује се основни принцип парадигме: јединство разноврсности, јединство различитог. То јединство није свугде лако видљиво, али је оно ипак делотворно.

Фигуре мисли.- У поменутој књизи Милоша Ковачевића на више места се говори о природи афоризма. Афоризам је форма која је данас веома развијена и у медијима присутна. Старе реторике, међутим, нису јој поклањале већу пажњу. Афоризми и сатиризми представљају праве фигуре мисли, односно металогизме. Један од српских афористичара, Милован Илић Мини-макс за афоризам каже да је то роман из кога су изостављене непотребне речи. За афоризме, односно за њихову подврсту сатиризме, карактеристична је *дилогична* форма. То значи да се један исказ истовремено двоструко кодује. Простије речено: у афоризму се једно каже а друго мисли. Ево једног Вибовог афоризма. "Прво си *човек у сенци*, затим си *човек са сенком*, најзад

си *сенка од човека*". У том афоризму се три пута употребљава једна иста реч, *сенка*, али сва три пута њен смисао је другачији. Слично је и са Лецовим афоризмом: "*Издаја издаје, није издаја*". Наведене афоризме Ковачевић ставља у врсту полиптотона. А за полиптотон каже да представља "редупликацију хомокатегоријалне лексеме" (97), што другим речима значи да се иста реч понавља у различитим контекстима, па зато и добија различите смислове.

Више него афоризмима, стара реторика је већу пажњу посвећивала фигурама које су биле обликоване у виду антитезе, хиперболе, литоте, градиције, ироније, парадокса, оксиморона.

А н т и т е з а

Ја босиљак сејем, мени пелен ниче.

(Народна песма)

Савјетовао му је да не иде од куће, земља ће остати *пуста* а вароши *тијесне*, *мало* мјеста а *много* уста, *мало* могућности а *много* жеља, почећемо да се давимо међу собом за већи комад хљеба. (М. Селимовић)

И у овој фигури је остварено јединство супротности, односно јединство различитости. Али је супротност више наглашена на рачун јединства; зато и јесте *антитеза*.

Посебан вид антитезе је словенска антитеза. Њен главни пример чине први стихови српске народне песме која се зове *Хасанагиница*. Ти стихови гласе:

Шта се бјели у гори зеленој?
Ал је снијег, ал су лабудови?
Да је снијег, већ би окопнио,
Лабудови већ би полетјели.
Нит је снијег, нит су лабудови,
Већ је шатор аге Хасан-аге.

У наведеним стиховима остварено је парадигматско јединство између снега, лабудова и шатора. Самим тиме је истакнута белина Хасан-агиног шатора.

Х и п е р б о л а

И кад нам мушке узмете животе,
гробови наши бориће се с вама.
(Шантић)

Аналошку групу у наведеним стиховима чине живи и њихови гробови. А језгро сличности и истоветности састоји се у томе што ће се на једнак начин против њих (непријатеља) борити и живи и њихови гробови. Том претераношћу тврдње истиче се јачина страсти за борбом.

Л и т о т а

"Одморио се", каже се за неког ко је умро. Као и код хиперболе, у изразу се нешто истиче, али се значај онога што се изриче намерно умањује. Основно значење остаје исто, само је ефекат који се информацијом може постићи умањен.

Ковачевић, у поменутој књизи, употребу литоте доводи у везу са средњим чланом поређења. Стар или млад човек, тако се људи најгрубље деле. Али постоји потреба да се означи и старосно доба човека који није ни млад ни стар, па се за ту потребу употребљава израз *човек средњих година*. На сличан начин се налази израз да се означи оно што није ни лако ни тешко, или што није високо ни ниско, дубоко или плитко. У тим случајевима долази до израза стилско умеће у служењу језиком. Језичким средствима се, такође, налази начин да се не каже ни да је нешто истинито ни лажно него нешто између. Израз "То није истинито", на пример, ипак не значи да је то и лажно, већ може да значи и да то није сасвим истинито, односно да није сасвим лажно. Тај поступак се назива *литотизацијом*. Литотизирање (умањивање) као и супротно од њега *хиперболисање* (увећавање) представљају начине да се увећа изражајна моћ језика.

Г р а д а ц и ј а

У сличној функцији истицања је и градација. Она се може представити двочланим или вишечланим низом елеманата који се степенују. Најбољи примери градације налазе се у нашим народним песмама *Женидба Душанова* и *Смрт мајке Југовића*. Из ситуације у ситуацију у првој од тих песама дају се знакови о јунаштву Милоша Војиновића; из ситуације у ситуацију дају се докази о тежини трагедије са којом се суочава мајка Југовића. Понавља се исто у различитом, али то различито је са редом градуирано (степеновано).

И р о н и ј а

Лијепо ли ова сабља чита,
дивно ли нас данас разговори!
Аманати, ђе научи тако,
Јесу ли те у Млетке шиљали!

То су Његошеви стихови из Горског вијенца које казује Војвода Јанко попу Мићи који једва слова сриче. Стилизацијом тих стихова је промењено основно значење изговорених речи; реч *лијепо* значи *лоше*, реч *дивно* значи отприлике *ужасно*. Значење тих речи није употребљено у правом смислу. Али је тај неправи смисао изражен тако да се прави смисао јасно и лако може схватити или доживети. Значење је промењено у циљу истицања једне интонације, а прикривања друге. Такво обраћање уноси више суптилности у међуљудску комуникацију. Са мање суптилности, а са више оштрине, на сличној замени значења гради се *сарказам*.

П а р а д о к с

Парадоксом се назива мисао која је на први поглед противречна, али је, у ствари, дубоко тачна и истинита. Најгласовитији

парадокс је Сократова изрека: "Знам да ништа не знам". Та мисао истиче истовремено и дубину знања и дубину незнања познатог филозофа. На тој дубини значење знања и незнања се изједначају. Ковачевић цитира и једно лепо место из Андрића:

Божја правда се ријетко јавља. *И то је срећа за овај свијет*, јер она долази као експлозија и разнесе све заједно: кривца и његову жртву и све живо што се случајно нашло у њиховој близини.

Парадокс се гради на могућности језика да се изражава на више нивоа. Што је неразумно или немогуће на једном нивоу исказа, то је сасвим нормално и природно на неком дубљем нивоу. Парадокс као мисаона фигура те нивое открива и осветљава.

О к с и м о р о н

"Побегох мудро, од среће, луд!". Тако гласи стих из песме Лазе Костића *Santa Maria della Salute*. Њиме се на најпунујни начин изражава оно што је за ову фигуру карактеристично: оштроумна лудост, односно и лудост и мудрост истовремено. Сличног је карактера и ова Андрићева реченица: *Више од два месеца живим сам ... животом мртваца*. Иста је фигура и много пута понављан исказ да неко "говори ћутећи", или она из вица о Лали да је "здроаво болестан".

Фигуре мисли, на различите начине, али у принципу на исти основни начин, тј. својом диалогичном структуром изражавања, откивају богат свет разлика и сличности између онога што се језиком означава и онога чији се смисао накнадно открива.

Фигуре на основама иконичког и симболичког знака

Класична реторика није узалуд правила разлику између правих фигура и тропа. У тропима речи више нису употребљаване да би појачале израз, или изразиле неку нову нијансу, већ су мењале основно значење речи. Тропи се зато и издвајају као посебна стилска средства, тј. као *фигуре пренесених значења*. Израз пренесено значење, међутим, не може се односити само на

тропе. Свака стилизација до неке мере мења значење. Зато се израз пренесено значење донекле може односити и на друге фигуре, а посебно на неке фигуре мисли, као што су иронија, парадокс, оксиморон. Те фигуре представљају неки прелаз између стилских фигура у правом смислу (оних којима је сврха да интензивирају израз) и правих тропа које мењају значење речи, односно које говоре пренесеним значењима.

Са семиолошког становишта све фигуре пренесених значења могу се поделити на две групе: на оне које су засноване на иконичком знаку и на оне које су засноване на симболичком знаку. Разлика између иконичког и симболичког знака је у томе што су симболички знакови по правилу арбитрарни а иконички знакови су слике, односно модели објеката које представљају.

Између иконичког знака и онога што он представља по правилу треба да постоји сличност. Таква сличност не мора да постоји између симболичног знака и оног што он означава. Али ни симболички знакови нису само арбитрарни. Међу њима постоје и знакови који су мотивисани. Неки симболички знакови су мотивисани у већој, а неки у мањој мери. Поред знакова које ћемо без много довијања ставити међу иконичке знакове, и оних које ћемо ставити међу симболичке, постоје и знакови око којих ћемо се двоумити.

Међу иконичке знакове сигурно можемо убројати метафору, алегорију, персонификацију. Од знакова на симболичкој основи најизразитији је симбол. Симболима треба придружити и оне знакове који не показују сличност са означеним, али и који нису сасвим лишени мотивационе везе између њих. Од тропа такви знакови су, пре свега, метонимија и синегдоха.

Фигуре на основама иконичког знака

М е т а ф о р а

Метафора је троп који је најодређеније устројен на принципу иконичког знака. Речју или синтагмом, па и вишим једини-

цама значења, пасусом или текстом, она пресликава извесно стање или збивање. Ево једног изразитог примера:

Еј пусто море! Еј пусти вали!
Поносни бељци, срчани ждрали!
(*Лаза Костић*)

Метафором је у другом стиху песник успоставио језгро сличности између валова и поносних белих коња и срчаних (белих) лабудова. Нова слика таласа овде је оживљена сликом која је заменила свакодневну. Метафора је тако послужила да се познато осветли довођењем у везу са другим могућностима виђења. У употреби метафоре није важна само сличност слике и пресликаног; важна је и тачка гледишта са које је то пресликавање извршено. Због тога је та фигура једна од најдрагоценијих у песништву. Зато је у доба симболизма и постојала теза о поезији као мишљењу у сликама. А у новије време се сваки сликовит говор назива метафоричним.

П о р е ђ е њ е

Поређење је блиско метафори по томе што се обе фигуре јасно заснивају на принципу пресликавања. Код поређења веза између двеју појава, оне која је пресликана и њене слике, наглашено је откривена.

Ко свилене нити што их паук сатка,
по дрвећу виси месечине вео.
(*Шантић*)

Фигура се гради на отвореном указивању на језгро сличности између аналошких појава које се пореде: стилистичари дају предност метафори зато што примаоца у већој мери ангажује да везу међу пресликаним појавама сам открива.

А л е г о р и ј а

Цар од цара мене је спремио
да облазим земљу свеколику
да уредбу видим како стоји:
да се вуци не преједу мяса,
да овчица која не занесе
своје руно у грм покрај пута:
да пострижем где је предугачко,
да одлијем ђе је препунано,
да прегледам у младежи зубе,
да се ружа у трн не изгуби,
да не гине бисер у буниште...
(*Његош*)

На истом принципу, на принципу пресликавања, као и метафора, и алегорија је прави пример иконичког знака. Од метафоре се разликује по томе што је њен основни смисао препознатљивији. Код алегорије у први план избија не слика него пресликана мисао. Између чисте слике, којој је блиска метафора, и чисте идеје, она је ближа идеји. Отуда је за алегоричан начин изражавања потребно је више простора да би се идеја изразила. Најпознатије алегоричне творевине у српској књижевности су сатиричне приповетке Радоја Домановића *Вођа* и *Данга*.

П е р с о н и ф и к а ц и ј а

Ливада крај реке сања.
(*Десанка Максимовић*)

Персонификацијом се нечему што није човек дају особине човека. Опет је, том фигуром, постигнуто јединство разноврсности: персонификација показује да и ливада, са одређене тачке гледишта, може да има људска својства.

Наведени примери тропа показују да фигуре засноване на основи иконичког знака (метафора, алегорија, персонификација), као и друге фигуре, на различите начине, остварују парадигму.

гму. Али оне парадигму остварују поштујући принцип пресликавања.

Фигуре на основама симболичког знака

С и м б о л

У литератури се издвајају две основне врсте симбола: природни и арбитарни. Арбитарни обично потичу из митологије. Таквих симбола је пуна класична поезија. Обично су се именима појединих богова означавале поједине људске тежње или енергије: на пример: Атина је означавала мудрост, Аполон културу и склад, Дионис веселост. Али постоје и други симболи, они које можемо да назовемо природним и код којих је могуће установити мотивацију између ознаке и означеног. И такви симболи су били присутни у митологијама (на пр. сунце као симбол живота), а у литератури су такви симболи стварани нарочито у време симболизма. У песми Војислава Илића *Грм*, на пример, човек је симболички представљен кроз слику грма. А тако је чињено и у Дучићевој песми *Морска врба*. Те и друге симболистичке песме су стваране тако што је читаоцу сугерирано да постоји језгро сличности између изграђене слике (грма) и онога што би та слика могла да значи (човек).

М е т о н и м и ј а

Нагрнуше просиоци: слава,
пурпур, злато, свила:

(Лаза Костић)

Ове стихове из *Минадира* Лазе Костића би отприлике требало овако схватити: нагрнуше просиоци, а са њима, они који су славни, обучени у пурпурна одећа, окићени златом и обучени у свилу. Или још краће: са просиоцима нагрну слава и богатство. Пурпур, злато, свила су симболи богатства. Веза између ознаке и означеног је мотивисана, а замена једног појма другим је извршена на основу језгра сличности која се између њих успоставља.

Метонимија ипак функционише као симболички знак. За разлику од симбола, који је, по правилу, арбитран знак, и чија веза је са означеним арбитранна или веома сложена, метонимија је, по правилу, мотивисана. Ту мотивацију су реторике означавале као везу по контакту.

С и н е г д о х а

Не, нек ми не приђу твоја ока два.
(Десанка Максимовић)

Два ока из ових стихова означавају део једне целине (у овом случају људског бића); она симболизују, у ствари цело то биће преко једног његовог дела. Кратка парафраза овог стиха могла би да гласи: Немој ми прићи ни ти ни твоја ока два. Два ока су постала језгро сличности (срж, парадигма) драгог бића.

И знакови које смо издвојили и представили као симболичке граде се на парадигми. Само је та парадигма мало другачије устројена од оних парадигми које смо означили као иконичке. Симболичке парадигме имају мање чврсту везу између ознаке и означеног, али имају већу могућност комбиновања.

Велики број тропа, које стручњаци распознају, показују и да постоји велики број могућности да се језички израз обогати стилским изразом. Између онога што се може изразити стандардним језиком, и онога што се може изразити стилизацијом, увек се може установити постојање неког језгра сличности. На томе језгру сличности и праве се бројне комбинације, парадигматски засноване, које умногостручавају изражајне могућности језика.

ОРГАНИЗАЦИЈА ГОВОРА

Разлику између стила, као парадигматске организације речи, и парадигми говора (дискурса) најлакше ћемо уочити у оној познатој сцени из Молијерове комедије *Грађанин племић* у којој племић-скоројевић, господин Журден, разговара са својим учитељем филозофије. Журден је заљубљен у једну госпођу високог

рода па би хтео да "накити" једно љубавно писамце које ће "спустити пред њене ноге". Пита свог учитеља филозофије да ли би му саставио такво писмо и да ли ће оно бити галантно. Разговор даље тече овако:

УЧИТЕЉ ФИЛОЗОФИЈЕ: Дабогме! Хоћете ли да јој пишете у стиховима?

ЖУРДЕН: Не, не; не у стиховима.

УЧИТЕЉ ФИЛОЗОФИЈЕ: Добро, онда у прози.

ЖУРДЕН: Немојте, нећу ни у стиховима, ни у прози.

УЧИТЕЉ ФИЛОЗОФИЈЕ: Па мора или једно или друго.

ЖУРДЕН: Зашто то?

УЧИТЕЉ ФИЛОЗОФИЈЕ: Зато, господине, што се мисао може изразити само у прози или у стиховима.

ЖУРДЕН: Е-не! Само у прози или у стиховима?

УЧИТЕЉ ФИЛОЗОФИЈЕ: Сасвим тако: све што није проза, то је стих, а што није стих то је проза.

ЖУРДЕН: А кад се говори просто, као ја с вама, шта је то?

УЧИТЕЉ ФИЛОЗОФИЈЕ: То је проза.

ЖУРДЕН: Шта, шта? Кад ја, на пример, кажем: "Николија, донеси ми папуче и дај ми моју спаваћу капу", зар је то проза?

УЧИТЕЉ ФИЛОЗОФИЈЕ: Јест, господине!

ЖУРДЕН: О, Господе! Онда има већ четрдесет година како говорим у прози, а тек сад то сазнајем. Е, баш вам много хвала што сте ми то објаснили. Дакле, ја бих хтео да јој ставим у писамце нешто овако: *Лена маркизо, ваше лепе очи учиниће да умрем од љубави!* Али бих хтео да то буде казано љупкије, нежније.

УЧИТЕЉ ФИЛОЗОФИЈЕ: Онда напишите да се од пламена њених очију ваше срце претвара у пепео; додајте да због ње и ноћу подносите...

ЖУРДЕН: Не, нећу тако, него као малопре што сам рекао: *Лена маркизо, ваше лепе очи учиниће да умрем од љубави.*

УЧИТЕЉ ФИЛОЗОФИЈЕ: Ја мислим да изјава треба да буде мало опширнија.

ЖУРДЕН: Не, опет вам кажем, ја желим да у писму буду само те речи, али поређане по моди, како треба. Молим вас да их изговорите на више начина па да одаберем.

УЧИТЕЉ ФИЛОЗОФИЈЕ: Ето, прво може као што сте ви рекли: *Лена маркизо, ваше лепе очи учиниће да умрем од љубави.*

Или: *Да умрем од љубави учиниће ваше лепе очи, лепа маркизо.* Или: *Ваше лепе очи од љубави да умрем, лепа маркизо, учиниће.* Или: *Да умрем, ваше лепе очи, маркизо лепа, од љубави, учиниће.*

ЖУРДЕН: Е, сад, како је најлепше?

УЧИТЕЉ ФИЛОЗОФИЈЕ: Овако како сте сами рекли: *Лепа маркизо, ваше лепе очи учиниће да умрем од љубави.*

ЖУРДЕН: Гле, а ја то нисам проучавао: Ја сам онако рекао, од прве речи. Хвала вам срдачна и молим вас дођите сутра раније.

Молијеров учитељ филозофије демонстрирао је супстанцију једне исте реченице у неколико форми (стилизиција). И тај пример јасно показује како се стилизације састоје у различитим организовањима речи око истог основног смисла. Журден је требало само да изврши избор између више стилских могућности.

Али кад је учитељ филозофије рекао Журдену да може да се изражава само у стиховима и у прози, он је притом мислио на нешто друго: мислио је на говор, на дискурс. Писати у прози или у стиху, то значи изабрати један од модуса говора.

Стих и проза јесу две основне форме или два модуса организовања говора. Стих је парадигматски организован говор.

На сличан начин, као надреченичко организовање говора, можемо да издвојимо и друга два говорна модуса: *монолог* и *дијалог*. Подела говора на монолог и дијалог извршена је на основу другачијих критерија него код стихова и прозе. Извршена је на основу комуникационе природе говора. За разликовање монолога и дијалога битно је какав се однос у језику остварује између пошљаоца и примаоца: ако се прималац налази у стању релативне пасивности, онда је начин организовања текста монолог; ако су у говору пошљалац и прималац и експлицитно по статусу јављају као сабеседници, онда је модус говора дијалог.

Дијалошка форма говора нашла је свој најбољи израз у драми; монолошка форма у осталим модусима говора: од писма, лирске и епске песме, до есеја и романа.

Дијалог и монолог, проза и стих, јесу најпознатији и најјаснији модуси говора. Они су, видели смо, разграничени на основу разних критерија. На основу разних критерија међу модусима говора можемо још да разликујемо *мимесис* и *диегесис*; *интелектуални* и *емотивни говор*; *лирски* и *епски говор*; *нарацију* и *опис* итд.

Говорни жанрови. – Михаил Бахтин је открио једну појаву коју је десосировска лингвистика игнорисала: открио је да између појединачне речи, или живе речи, односно актуелне реализација језика, како се све код нас преводи и тумачи де Сосиров термин *parole*, и језика као система (*langue*), постоји још један језички слој који треба имати у виду. То откриће код Бахтина није случајно. Оно проистиче из његове концепције стила као раслојавања језика. Да би се, на путу раслојавања језика ка његовој конкретној употреби дошло до *parole*, потребно је да се прође и кроз један међуслој, кроз *говорне жанрове*. Говорни жанрови у том подручју чине један међуслој језичких форми. Међутим, и те форме су важне; и њих треба имати у виду да би се разумела комуникација. Вреди навести и један дужи пасус из Бахтиновог текста да би се схватила и сама природа говорних жанрова. Тај пасус гласи:

Многи људи, који сјајно владају језиком, често се осећају беспомоћни у неким сферама општења, нарочито зато што практично не владају жанровским формама тих сфера. Човек који сјајно влада говором, у разним сферама културног општења, који уме да прочита чланак, да води научну расправу, који сјајно наступа кад се говори о друштвеним питањима, често ћути, или се сасвим неспретно укључује у свакодневни разговор. Ствар није у сиромаштву речника или у стилу, узетим засебно; све је у невештини владања репертоаром свакодневног говора, у недостатку довољне залихе тих појмова о целини исказа, који брзо и неусиљено омогућују да се говор одвије у одређеном композиционом стилском облику, у невештини да се нађе реч, да се говор правилно почне и правилно заврши (композиција тих жанрова није много сложена).

Слично овој Бахтиновој идеји, постоји и једна идеја Ролана Барта изложена у његовој књизи *Нулти степен писма* (1953). Појам *писма* (*l'écriture*), много је више у оптицају од појма говорних жанрова. Тај појам се такође односи на синтаксичке форме које су сложеније од стилских форми. Њиме се настоје објаснити многи феномени израза у белетристици. Али тај појам није тако јасан као Бахтинов појам говорних жанрова, јер Барт нема изразиту концепцију стила као што је Бахтинова концепција. По Бахтиновој концепцији се говорни жанрови могу схватити као синтаксичке форме вишег реда од индивидуалних и колективних стилова.

У складу са концепцијом која се овде излаже чини се да се и појам говорних жанрова и појам писма (*l'écriture*) могу боље схватити уз помоћ појма парадигме. Треба, у ствари, поћи од става да у укупном људском језичком изражавању владају парадигме. Као што се понашамо према парадигмама, тако и говоримо према парадигмама. Према парадигмама се пишу писма; према парадигмама се држе посмртни и свечани говори; према парадигмама се некемо удварамо, некога критикујемо, са неким водимо конверзацију. Парадигме прожимају и крупније форме језичког стварања и општења. Кад неко каже да пише песму, то значи да је изабрао једну парадигму изражавања; ко се прихвата писања романа, изабрао је другу парадигму, у драми је изабрао трећу итд. Сам избор парадигми значи и поштовање њених претпоставки. Појам парадигме не противречи, при том, ни појму стила или жанра; чак их и повезује: стилови и жанрови јесу видови парадигми. Битно је при том на шта се ставља акценат. Стављање акцента на парадигму значи и фиксирање битног у појавном.

Управни и неуправни говор. – Стару Платонову поделу модуса израза путем причања (*diegesis*) и опонашања (*mimesis*) савремени француски теоретичар Жерар Женет је довео везу са садашњим енглеским изразима *telling* и *showing*. Први од тих израза кореспондира са изразом *причање* а други са изразом *приказивање*. Ти изрази, разуме се, нису сасвим подударни са изразима *монолог* и *дијалог* или *diegesis* и *mimesis*, али су са њима

кореспондентни; сагласни су, у основи, они са леве и они са десне стране копуле; што значи да се међусобно односе на сличне начине организовања говора.

Модусе говора означене изразима *telling* и *showing* лакше је разликовати у њиховим микроструктурама, у оквиру самих реченица. Разлике можемо да уочимо ако имамо у виду две форме реченице које имају исту супстанцију. Реченица (1): "Јован је рекао да иде кући", саграђена је на парадигми *tellinga*. Реченица (2): "Јован је рекао: 'Идем кући!'", саграђена је на парадигми *showinga*. Оне у зачетку имају два вида приказивања; приказују или путем дијегесиса (први случај) или путем мимесиса (други случај). У текстовима које читамо можемо наћи оба модуса један поред другог. Доминација првог имаће за резултат дијегетички организовано приказивање; доминација другог имаће за резултат миметичко приказивање. Миметичко приказивање, у крајној линији, имаће за резултат дијалог јунака; дијегетичко приказивање, у чистом виду, имаће за резултат лирику, епску песму или приповетку.

У досадашњем изучавању књижевности разлике између таквих модуса или типова говора већ су давно уочене. За њих су, међутим, употребљавани другачији називи: *управни* и *неуправни* говор. Реченица типа: "Јован је рекао: 'Иди кући!'", на пример, састављена је према парадигми управног говора, а реченица типа: "Јован је рекао да идеш кући" састављена је према парадигми неуправног говора. Између та два типа могуће су и друге комбинације. Најчешћа је она која се на нашем језику назива *слободан неуправни говор*. Слободан неуправни говор већ је теже илустровати једном реченицом: потребан је реченични ланац. Таква парадигма се обично употребљава у прозним белетристичким текстовима: приповедач најпре да реч јунаку, а после, такорећи неприметно, почне да говори у његово име, не наводећи више његове речи. Слободан неуправни говор има више назива: *доживљени говор*, *унутрашњи монолог*, *Erlebte Rede*, *le style indirect libre*. Тим модусом говора написане су многе странице прозе, поготово модерне а нарочито у романима тока свести. И ту усвајање парадигме опредељује природу целог текста. Паради-

гма, ма како била флексибилна, делује интегративно, на начин Бахтиновог поимања жанра или стила.

Тематско-говорни модуси. – *Епско, лирско и драмско* које је немачки теоретичар феноменолошке оријентације Емил Штајгер видео као основне појмове поетике могу се схватити као три говорна жанра у бахтиновском смислу, или као три вида парадигматске организације говора: у делу Црњанског би била доминантна лирска, у делу Андрића епска, а у Крлежином делу драмска парадигма.

Један исти писац, у различитим текстовима (такав је, рецимо случај са Гетеом) може да ствара творевине различитог говорног модуса. И за стваралачку личност и за литературу такви различити начини изражавања не би требало да буду ништа необично.

Нарација и дескрипција, као говорни модуси, јављају се најчешће у традиционалним епским делима. У народним песмама, на пример, као код Хомера, често се прича о догађајима, али се повремено описују и предели, јунаци а поготово се често описује њихово оружје и њихова одећа. У прозним реалистичким делима такође се често прича о збивањима, а повремено се описују јунаци, предели, средине, итд. У тим случајевима можемо слободно да говоримо о постојању двају модуса дискурса: модуса наратије и модуса дескрипције. Модус дескрипције би се, у тим случајевима, могао сматрати и видом "тематског" модуса. Идеални пример за наратију (без дескрипције) били би митови, а идеални примери дескриптивног говора биле би дескриптивне песме или записи у којима се (описују) приказују душевна стања или расположења.

Слична ствар је и са *коментаром* у белетристичким текстовима; и коментар је вид "тематског" модуса који је оријентисан ка интелектуалној садржини говора. У модерним делима, у онима у којима се јавља интелектуална димензија, као у романима Томаса Мана, рецимо, коментар је све присутнији и он чини противтежу наратији.

Дескрипција и коментар у наративним текстовима имају другачију форму од наратије. Што су ти видови говора прису-

тнији, на рачун наративних видова, то је проза мање акциона. Типичан пример за превласт дескриптивних и коментаторских форми у роману, на рачун наративних, јесте и роман Владана Деснице *Пролећа Ивана Галеба*.

У белетристичким текстовима обично долази до комбинације тих елемената. Комбинација може да изгледа, рецимо, овако: наратија + дескрипција + коментар. Или: дескрипција + наратија + коментар; или некако другачије. Белетристика је уопште велико поприште на којем се опробавају бројне могућности.

Говорни жанрови, или говорни модуси, постоје у свету белетристике као изграђене форме и пре конкретних белетристичких текстова, баш као што постоје и готове формуле (парадигме) у версолошком и стилском организовању речи. Говорне парадигме су спољашње форме које писци свесно или несвесно бирају. Бирајући те форме, писци као и код других форми (код жанрова на пример) морају да поштују њихове законе, али и да их истовремено нарушавају. Бахтинова спознаја да постоје и говорни жанрови, или у нашој терминологији – говорне парадигме, спознаја је о постојању закона који пишчеву слободу ограничавају, предодређују, али је истовремено и увећавају.

ОРГАНИЗОВАЊЕ ДОЧАРАНОГ СВЕТА

Предметни свет, или *свет приказаних предметности*, изрази су Романа Ингардена из књиге *Књижевно уметничко дело* (1931). Њима је означен онај свет који се у белетристичким делима приказује помоћу приче, јунака, ситуација, стања. Кете Хамбургер тај свет, у *Логици књижевности*, назива *фикционални свет*.

У тексту карактеристичног наслова *Шта уметник стварно чини?* (1981) Иво Тартаља је дао одговор који се тиче и овога проблема. Уметник, по Тартаљи, *дочарава*; оно што он ствара јесте *дочарани свет*. Дочарани свет се јавља и у тематским и у наративним модусима.

Организовање мотива. – Дочарани свет се представља помоћу мотива, а пошто мотиви могу да буду различити, дочарани свет се представља, у ствари, и помоћу комбинација мотива. Статички и динамички мотиви не постоје само у литерарним текстовима. Њих можемо разликовати и у свету који нас окружује. Ако неко, рецимо, описује неку кућу или неки предео, он тада описује статичке мотиве: уколико описује саобраћајну несрећу или нечији скок с моста, описује тада, у ствари, динамичке мотиве. У литерарним текстовима се динамички и статички мотиви налазе у посебно уређеним односима. Они се повезују (или организују) у два осам организовања: синтагматској и парадигматској. Начин повезивања мотива можемо да покажемо на примеру песме Бранка Радичевића *Кад млидијих умрети*. Почетак те песме гласи овако:

Лисје жути веће по дрвећу,	<i>a</i>
Лисје жуто доле веће пада,	<i>б</i>
Зеленога више ја никада	<i>в</i>
Видет нећу.	

Ова полустрофа прве строфе састављена је од три мотива. Први мотив чини први стих, други мотив други стих, а трећи мотив чине трећи и четврти стих заједно, као једна семантичка целина. Ти мотиви повезани су у синтагматској оси по принципу: $a+b+v...$ На мотив жућења лишћа надовезује се мотив опадања лишћа, а на овај мотив надовезује се мотив умирања субјекта песме и обнове природе. Строфа се гради, дакле, надовезивањем мотива, у синтагматској равни, једног на други, баш као што се и реченица одвија надовезивањем речи једну на другу.

Али мотиви у белетристичком тексту не повезују се, као ни речи, само синтагматски; повезују се и парадигматски. У наведеној полустрофи први и други мотив стоје очигледно заједно наспрам трећег; тако бисмо мотивску структуру ове полустрофе могли да представимо овако: $(a+b):v$.

На сличан начин устројени су и остали делови песме. Полустрофа која следи после наведених стихова, гласи:

Глава клону, лице потамнило,	21
Боловање око ми попило,	22
Рука ломна, тело измождено,	23
А клеча ми слабачко колено,	24
Дође доба да идем у гроба.	21

Мотиви које смо означили као 21, 22, 23, 24 могу се схватити и као различити у односу једни на друге. Али они очигледно имају и нешто заједничко, па чине једну мотивску целину вишег реда. Та целина представља мотив боловања. Самим тиме што ти мотиви чине једну целину, јер имају нешто заједничко, значи да су и организовани парадигматски: они представљају јединство различитог. Као целина они стоје наспрам мотива који је означен као 21. А тај мотив повезан је са мотивом из претходне строфе који смо означили знаком 2. Оба мотива, који су, такође, парадигматски повезани, уз то повезани и са стиховима из других полустрофа у песми, чине један семантички рефрен. Тај рефрен образују стихови који различито гласе, а имају исто основно значење; значе: умрећу, предстоји ми смрт. С друге стране, и мотиви означени словима а и б из претходне полустрофе, који говоре о боловању природе, повезани су значењски са мотивима означеним словом д од 1-4 у којима се говори о боловању тела. Тако је и ту остварена парадигматска повезаност мотива.

Далеко мање него повезивање мотива у тексту изучен је један други вид организовања текста: помоћу простора и времена, тј. *хронотопа*.

Хронотоп. – *Хронотоп* је један од термина које је увео Михаил Бахтин. То је кованица која је настала спајањем двеју речи: *хронос* и *топос*, а имала је намеру да потврди нераздвојивост тих ентитета, на сличан начин као што их је потврдила Ајнштајнова теорија релативитета.

Простор и време су начин постојања свега бивствујућег. Природно је да и белетристички текстови постоје у хронотопу, да постоје на начин хронотопа. Бахтин се бавио превасходно

прозом, романом. Његове блиставе анализе хронотопа тичале су се, по правилу, само наратолошких текстова. Он је, на пример, сматрао, да се неки романи заснивају на хронотопу града, неки на хронотопу салона, неки на хронотопу путовања. Пошто се он бавио посебно делом Достојевског, открио је да се хронотоп тога великог писца гради најчешће на хронотопу граничних места као што су праг или ходник. Бахтиново бављење хронотопом романа, у принципу, не би требало да смета да се хронотоп не сматра "организационим центром" и других белетристичких текстова, песама, есеја, записа. У делу песме Бранка Радичевића, коју смо цитирали, представљени су, на пример, и време и простор дешавања песме: то је време касне јесени, време умирања природе на просторима где лисје, с јесени, жути. До уверења да је просторно-временска организација песме исто тако важна, убедићемо се и ако обратимо пажњу на друге песме, рецимо на хронотоп песме *Суматра* Милоша Црњанског или Дисове *Тамнице*: просторно-временска организација тих песама у основи је њиховог бића. Практично, где год можемо да издвојимо динамичке мотиве, имамо посла превасходно са временском организацијом, а статичке превасходно са просторном организацијом текста. Просторно-временска организација текста отуда кореспондира са његовом синтагматско-парадигматском организацијом.

Три основне димензије времена (прошлост, садашњост и будућност) помоћи ће нам да боље схватимо како писци временски организују књижевни текст. Некад о ономе што се збива приповедачи говоре као да се дешавало у прошлости; некад као да се дешава истовремено са самим причањем; некад се антиципирају будући догађаји. Време самог приповедања понекад траје далеко дужи од самог збивања (као на пр. у неким деловима Џојсовог *Уликса*), а понекад се у неколико реченица могу прескочити и читави векови (као, на пример, у *Мајстору и Маргарети* Михаила Булгакова). Као пример сложене временске а нарочито просторне организације, може нам послужити Андрићев роман *На Дрини ћуприја*. Роман приказује судбину моста у трајању од близу 400 година. Неке од временских деоница припове-

дач је овлашно прешао, а неке је ставио у фокус приповедања. Сам простор романа представљен је у више кругова. У центру тог вишеструко просторно структурираног романа налази се мост, а у још ужем налази се његова тераса и на њој капија; шири простор од моста је касаба, па ближа и даља околина, најзад и градови од чије власти се шири утицај и на касабу и на касаблице; а то су: Стамбол, Сарајево, Београд, Беч. Оно што је приповедач имао романом да каже збивало се у тако јасно структурираном простору.

Динамички и статички мотиви, односно временски и просторни мотиви, изражавају или представљају просторну и временску димензију дочараног света белетристичких текстова. А кад се већ нађемо на терену тога света, већ више нисмо на терену само језичке организације текста; на терену смо организације која постоји и мимо вербалних елемената; тј. оних које представљамо тематским и наративним модусима.

ОРГАНИЗОВАЊЕ ТЕКСТА НА НАРАТИВНОМ НИВОУ (НАРАТОЛОГИЈА)

Проблемима организовања текста на наративном нивоу бави се последњих деценија једна нова теоријска дисциплина, *наратологија*.

Наратологија има своје почетке у Аристотеловој *Поетици*. Она је, ипак, дисциплина новог времена. Може се рећи да је утемељена између два светска рат код Руса, пре свега у делима Шкловског *Теорија прозе* (1925), Пропа *Морфологија бајке* (1928), Бахтина *Проблеми поетике Достојевског* (1928) и код Американаца у књизи Е. М. Форстера *Видови романа* (1927). Нови велики талас у развоју те дисциплине почиње 1966. када је објављен Бартов текст *Увод у структуралну анализу приче*. Тада је она и добила име *наратологија* (*naratologie*).

Наратологија данас има амбицију да постане посебна теоријска дисциплина и да се бави свим нивоима организације текста. Она се упоредо бави организацијом речи, организацијом говора и дочараног света и организацијом наративних елемена-

та. Подручје њеног испитивања замишљено је најшире: од најситнијих до најкрупнијих елемената.

У овој књизи је подручје којим се наратологија бави сужено на оно што може да буде само њено, а то су приче и јунаци. Помоћу прича и јунака праве се наративни текстови. Ти наративни елементи омогућују да се направе сложене или чак и веома сложене текстове грађевине.

Прича

Са семиолошке тачке гледишта на причу треба да гледамо као на иконички знак. Прича је врста слике којом се пресликава нека стварност. Приповедачи, помоћу прича, пресликавају догађаје и радње који су сами по себи интересантни. Али приповедачи и сами измишљају приче о интересантним догађајима који могу да послуже као пројекције неке стварности. Они, такође, могу такве приче да преузму у облику митова, легенди, из историје или из лектире.

Иконичку природу наративног текста у старом веку најбоље је представљала теорија мимесиса. У новије време ту врсту знакова најбоље објашњава теорија модела.

Приче и однос према стварности. – Са становишта односа према стварности приче се обично деле на *реалистичке* и *фантастичне*. Реалистичке су оне у којима је доминантан принцип сличности са емпиријском стварношћу. Такве се приче граде са ослоном на категорије *вероватног* и *могућег*. Оне пресликавају не само оно што се збило, већ и оно што би се вероватно могло збити. Категорије вероватног и могућег представљају услове под којима такве приче могу да функционишу. А оне, другим речима, могу да функционишу ако кореспондирају са стварношћу. Категорија мимезиса је зато била на снази у свим класицистичким, односно реалистичким периодима.

У такозваним фантастичним приповеткама, прича се не гради на кореспонденцији са стварношћу већ, по правилу, на начем супротном: на чудесном, невероватном, немогућем, измишљеном. И такве приче су се могле срести још у античко време

(у бајкама, митовима, у Апулејевом *Златном магарицу* итд.). Али оне су постале доминантне у средњем веку када је у први план избило чудесно, нарочито у вези са чудима светаца. Од барока наовамо, а поготово у доба романтизма, моделовање прича на основама чудесног, фантастичног, стално је присутно; данас се као посебан жанр развила научна фантастика.

Са становишта обликовања приче, међутим, свеједно је да ли се она гради на реалном или чудесном, на могућем или невероватном: то су само две опозитне наратолошке могућности.

Организовање наративног текста. – Проблемом организовања наративног текста посебно су се бавили руски формалисти. Шкловски је у *Теорији прозе* направио значајну разлику између *фабуле* и *сижеа*. Фабулу је притом схватио као материјал од којег је прича направљена, а сиже као организациони принцип у обликовању приче. Полазиште Шкловског и формалиста је при том конзеквентно: једна иста грађа може приповедачки да буде обликована на различите начине као што једна иста реченица може да буде стилски изражена на различите начине. Фабула и сиже могу се схватити као два нивоа обликовања белетристичког текста на истој супстанцији. Од тога како је спољашњи садржај (фабула) организован (као сиже) зависи и унутрашњи садржај текста.

И у испитивању структуре приче, односно њеног сижеа, формалисти (пре свега Шкловски) направили су значајан помак: разликовали су *степенасто*, *паралелно* и *прстенасто* организоване сижее. Пример степенасто организованог сижеа може да буде роман *На Дрини ћуприја*; за паралелно роман *Ана Карењина* Толстоја у којем се паралелно праћеи живот двеју породица, за прстенасто организован сиже *Проклета авлија* Иве Андрића, у којој имамо оквирну причу о фра Петру, па његову причу о проклетој авлији, па причу Хаимову о Ђамилу, па Ђамилову причу о Џем султану. Та подела се тиче међуодноса мотива у приповедном тексту: мотиви се, у степенасто организованом приповедном тексту, надовезују једни на друге, а прстенасти улазе једни у друге, једни су обухваћени другима.

Мотивација. – Изрази динамички и статички мотиви, које су формалисти употребљавали, повезани су са још једном њиховом значајном тековином, са појмом *мотивације*. Понашање јунака у тексту мора да буде на нечему засновано, образложено. У реалистичким делима оно се обично заснивало на социјалним и психолошким мотивима. Руски формалисти су сматрали да су мотиви међусобно повезани и да чине системе мотива. Отуда су разликовали три мотивациона система: психолошки, социјални, уметнички. То ипак не значи да је тим системима исцрпљена могућност организовања мотива. Показало се, на пример, да је Кафка највеће ефекте постигао одсуством мотивације у понашању својих јунака. Али и у томе је било система. На мотивационе системе отуда треба гледати као на чиниоце кохеренције текста.

Структура приче. – Структура приче се може осветљавати и са становишта радње коју прича показује. *Радња* и *прича* нису исто; то је разликовао још Аристотел. Радња може да се догоди, а да о њој не остане прича. Таквих је случајева много: пуно шта важно деси се у животу па о томе не остане вербалних трагова. А прича може да буде и без покрића у некој стварној радњи: она једноставно може да буде потпуно измишљена. Радња је и материјал од кога се прича може направити, али и оно што је, у коначној обради, означено причом; она, дакле, може да чини и спољашњу и унутрашњу садржину приче. Радња се за причу може узети из живота или из мита, легенде, историје. Прича је, међутим, нешто што припада само белетристичком тексту: неодвојива је од његове унутрашње форме-садржине.

Са становишта радње која се приказује, прича може да буде различито структурирана. Може, рецимо, да има почетак и крај, да се одвија или не одвија у простору и времену приказане радње. Античке драме су обично имале *Пролог* и *Епилог*, тј. увод у рању и причу о њеном крају. И у новијим књижевним делима постоји нешто слично. За различито временско организовање приповедног текста у немачком језику постоји и најпогоднија терминологија: *Vorgeschichte*, *Geschichte*, *Nachgeschichte*, који би се могли превести изразима: пред-прича, прича, после-прича.

Јунаци

За градњу наративног текста, поред приче, служе и јунаци. Помоћу њих се и представља одвијање приче.

Модерно и утицајно испитивање природе јунака и њихових функција почиње од књиге *Морфологија бајке* Владимира Пропа (1928), сапутника руских формалиста. Проп је у својој чувеној књизи анализирао бајке из збирке великог руског скупљача Афанасјева и дошао до закључка да све што јунаци у бајкама чине своди се на испуњавање укупно 31 функције. У другој, раширенијој терминологији, то значи да је он у свим бајкама које је анализирао, открио да постоји свега 31 основни мотив. Њиховом комбинацијом испричане су све бајке. То је било велико откриће. Као што се комбинацијом тридесетак гласова могу створити сви језички искази, тако су се комбинацијом тридесетак мотива могле испричати све руске бајке. Проп је, међутим, у својим наратолошким испитивањима акценат ставио на јунака као на носиоца функција, тј. као на покретача радње, а не на саму радњу. Он је тако јунаке, у ствари свео на "функтиве". А то значи да је он, у начину постојања јунака у белетристичким текстовима, видео и више од онога што неупућене очи могу да виде: видео је не само конкретне карактере, него и оно што је у тим карактерима заједничко и опште. Помоћу тога општег, што се у многим бајкама понавља, Проп је открио нешто што се да поредити са "граматиком" наративних текстова. Другим речима, открио је како се помоћу јунака гради наративни текст. У томе је чак поступао једнострано: био је склон да јунаке уопште види само као носиоце функција, као функтиве.

Типологија јунака

Једноставни и сложени јунаци. — Скоро истовремено кад и Проп, амерички теоретичар Едгар М. Форстер направио је у књизи *Видови романа* једну типологију јунака која се одржала. Форстер је јунаке поделио на две основне врсте: на *нерелефне* и *релефне*, односно *плошне* и *заокружене* (flat, round). Израсла на испитивању сложенијих наративних текстова та типологија је

имала у виду и сложеније јунаке од јунака бајки. Јунаци које је он називао плошним једноставни су и они, као носиоци одређених функција, подсећају на јунаке из Пропове концепције. Таквих јунака, разуме се, има и мимо бајки. Они се јављају поготово у пикарским романима а у новије време у свим врстама акционих романа. Јунаци које је Форстер назвао заокруженим у ствари су сложени јунаци: то су сложене људске личности чија основна функција није да обаве неки задатак ради одвијања радње већ да, као романескне творевине, представе развијене и сложене људске јединке. И таква врста јунака може да буде самосталан чинилац наративног текста.

Модерна француска наратологија, која почиње с Бартом, имала је у виду Пропова истраживања. Барт је отишао корак даље од Пропа. Он је јунаке поделио на две врсте: на једне које је означио изразом *actant* и на друге које је означио изразом *personage*. Француска реч *actant* могла би се превести изразом *делујући, који чини*. Појмом *personage* Барт је отворио увид у другу врсту јунака: у ону која у наративној творевини не делује само зато да би се радња одвијала, већ која инсистира на приказивању јунака као развијене личности. Најбољи пример за јунаке који су *actant* јесу јунаци из криминалистичке литературе. Такав је, рецимо, Лун краљ поноћи у серији романа Митра Милошевића (псеудоним Фредерик Ештон). Одличан пример за јунака типа *personage* јесте главни јунак романа *Пролећа Ивана Галеба* Владана Деснице.

Избор типа јунака и могућности приповедања. – Подела јунака на оне који су *actant* и на оне који су *personage*, на *плошне* и *заокружене*, која је прихватљивија од Пропове концепције јунака као функтива, открива и две основне могућности заснивања наративног текста. Наративни текст се, у ствари, може ослонити на два основна чиниоца: на причу и на јунаке и он се може заснивати или превасходно на развијању приче помоћу *actanta* или превасходно на развијању сложеног јунака романа.

Ако се наративни текст заснива превасходно на причи, онда у њему треба да буду доминантни динамички мотиви, а сло-

жени јунаци, *personage*, да буду подређени или маргинализовани.

С друге стране, ако се наративни текстови граде превасходно на представљању јунака (као на пр. у романима *Обломов* Гончарова или *Пролећа Ивана Галеба* Владана Деснице) онда то могу да буду они типови јунака који се називају заокружени, *personage*. У том типу романа радња тежи да буде маргинализована, статички мотиви теже да доминирају над динамичким, или у Бартовој терминологији: ознаке се развијају на рачун функција. Природно је и што је у том типу романа доминантан унутрашњи монолог или слободни неуправни говор, односно говор интроспекције или интелектуални говор: дакле све оно што може да учини да се јунак типа *personage* оствари што потпуније.

Избор типа наративног текста подразумева и избор типа јунака, и избор типа приче, и избор типа говора, и избор типа стила. Све, такође, треба да буде подређено целини.

Свака од типологија јунака наративних текстова је добродошла јер указује на неке од њихових својстава. Јунаци, а поготово јунаци романа, могу се типологизовати према разним одредницама. Усталила се, на пример, доста неодређена подела на позитивне и негативне јунаке. Али се јунаци, са других становишта, могу и другачије типологизовати. Каже се, на пример: историјски јунак, социјални јунак или лик, психолошки јунак, трагични или комични јунак или лик итд. Свака од тих одредница у конкретним истраживањима може да допринесе бољем осветљавању света јунака и спознаји могућности да се преко јунака организује приповедни текст.

Фрајева типологија јунака.— Све типологије јунака, које смо досад наводили, начињене су у синхроној равни: то значи да све оне занемарују књижевноисторијску перспективу у којој се јунаци јављају. Постоји, међутим, и једна незаобилазна типологија јунака коју је сачинио Нортроп Фрај са дијахроног становишта. Фрај је све јунаке разврстао у пет основних типова и то са аспекта времена у којем се одвијају. Та разврставања, његовим речима, изгледају овако:

1. Ако је надмоћан по *врсти* и другим људима и људској околини, јунак је божанско биће, а приповест о њему бит ће мит у уобичајеном значењу приче о богу.

2. Ако је надмоћан у *ступњу* другим људима и својој околини, јунак је типичан јунак *романсе*, чији су поступци чудесни, али ипак јесте људско биће.

3. Ако је ступњем надмоћан другим људима, али не и својој природној околини, јунак је вођа. (...) То је јунак *високомиметског* модуса, већине епова и трагедија...

4. Ако није надмоћан ни другим људима ни својој околини, јунак је један од нас... *нискомиметског* модуса, већине комедија и реалистичке прозе.

5. Ако је својом моћи и интелигенцијом слабији од нас те осјећамо да гледамо приказ заробљености, фрустрације и апсурда, јунак припада историјском модусу.

Модуси које Фрај наводи немају у виду поделе јунака на *actant* и *personage*. Али се из смене тих модуса може донекле сагледати и доминација једног од та два типа јунака у појединим историјским раздобљима. Тип јунака који је везан за романсу или за мит превасходно је *actant*, али у оквиру високомиметског модуса обично пореовлађују јунаци типа *personage*. У сваком случају, синхрона и дијахрона типологија јунака могу много више да кажу заједно него свака од њих посебно.

Јунак као приповедач

По Кајзеру је и приповедач наративног текста, као и све друго у тексту, творевина пишчева. Томе се, још одређеније, може додати: као што ствара јунаке, писац ствара и приповедача да би и помоћу њега организовао текст. А то значи да је приповедач (наратор) у тексту исто што и сваки други јунак. Приповедач је, дакле, јунак наративног текста чија је приповест само толико свеобухватна да испуњава цео текст. Од тога како приповедач врши своју функцију, он може да буде *прикривени* или *неприкривени* јунак наративног текста. Пример за прикривеног приповедача је приповедач романа *На Дрини ћуприја* и многих других романа у трећем лицу. Примери за неприкривене приповедаче су обично романи писани у првом лицу: у њима се јасно

види ко роман приподведа. Тачно се, на пример, зна ко приповеда *Роман о Лондону* Црњанског; то је његов главни јунак Рјепнин.

Аутор наративног текста

Аутор у наративном делу може да буде *стварни* и *имплицирани*. Стварни аутор је човек који је роман написао. Имплицирани аутор јесте онај аутор који припада тексту, који је, дакле, пишева творевина. Стварни аутор романа *Мучнина*, на пример, јесте Сартр; имплицирани аутор тога романа јесте главни јунак и писац дневника (то јест романа) Рокантен.

Са уоченим разликама између стварног и имплицираног аутора кореспондира још једна разлика: разлика између *отвореног* и *прикривеног* аутора. И међу отвореним ауторима има оних који су мање или више отворени. Најотворенији су аутори писци мемоара. Кад такав аутор приповеда у првом лицу, онда заменицу *ја* треба дословно схватити: она се односи на стварног и отвореног аутора. Стварни аутор романа обично неће поступати као аутор мемоара. Он ће за приповедача свог романа произвести неку фиктивну личност. Стварни аутор ће при том себи одредити само улогу издавача нечијег дневника, нечијих пронађених списа, преносника нечијих исповести. Стварни аутор се тако јавља у функцији прикривеног аутора, скрива се иза приповедача белетристичког текста. Класичан пример за то су Пушкинове *Бјелкинове приче*. Бјелкин, коме је поверено да исприповеда шест приповедака које чине једну збирку, очигледно је измишљени лик иза кога се стварни аутор, Пушкин, прикрио.

Јунак-приповедач наративног текста. – Функцију приповедача у наративном тексту може да има и више јунака-приповедача. Пример за то је Бокачов *Декамерон*, а у новијој српској литератури *Доротеј* Добрила Ненадића. Десет јунака и приповедача *Декамерона* на једној седељци је испричало по десет приповедака; приповедачи су тако истовремено били и јунаци прича. Јунак се у наративним текстовима уопште често јавља у функцији приповедача. Чим почне да прича о нечему што је

видео, чуо или му се десило, он се понаша као приповедач. Приповедач наративног текста јесте онај јунак чија прича/приповест заузима цео роман или целу приповетку. Замислимо да Пушкин није испричао, у предговору, судбину Бјелкина, већ да је објавио само приче које је њему приписао. Прикривени приповедач би се тада изједначио са отвореним приповедачем, тј. са писцем.

Ја, Ти и Он – форма приповедања. – Приповедаче наративног текста најлакше је разликовати према томе како приповедају, у првом, другом или у трећем лицу, тј. у облику ја, ти, он. Према тим личним заменицама је и направљена подела на три основне форме приповедања која је у немачком језику добила следеће називе: *Ich-Form*, *Du-Form* и *Er-Form*. Свака од тих форми приповедања има и своје могућности, односно има предности и ограничења.

Најраширенија је *Er-Form*, тј. приповедање у трећем лицу. Та форма се нарочито користила у доба реализма. Али је она карактеристична и за приповедање уопште, поготово за приповедање у народним епским песмама и приповеткама. Та форма се јавља у мноштву разних облика, али се увек изводи по једном основном моделу: о јунацима се приповеда у трећем лицу или се основни приповедни искази могу свести на треће лице. На пример: "Били баба и деда (што значи били су *они*); или: "Маркиза је изашла у пет сати" (*она* је изашла); или: "Јован срете Марију" (*он* срете). И тако даље.

У модерној литератури много је чешће у употреби *Ich-Forma*, тј. приповедање у првом лицу. Оно се одвија по моделу који могу да илуструју следећи примери: "Видех човека како потрча...", "Дубоко сам осећао...", "Ломио сам се...". Иза сваког од тих исказа имплицирана је лична заменица *ја*.

У приповедној литератури мање је присутна *Du-Form*, приповедање у другом лицу. Та форма се нарочито користила у тзв. епистоларној литератури, тј. у приповеткама и романима састављаним од преписке главних јунака. Један од најизразитијих примера за тај облик приповедања јесу *Бедни људи* Достојевског. За ту врсту приповедања добар пример је и приповетка Боре Станковића *Увела ружа* која почиње речима: "Опет сам те

сневао". Приповедач затим наставља да се обраћа са *ти* свом имплицираном читаоцу, својој другарици из детињства, Паси, са којом га је судбина раставила.

Увид у постојање та три облика јесте, уствари, увид у три различите могућности приповедања. Те три могућности везане су за *тачку гледишта* приповедача. Сваки од јунака, па тако и сваки јунак-приповедач, има своју тачку гледишта. Са те тачке гледишта он мотри на догађаје, јунаке, околности. Тачка гледишта је зато важан, незаобилазан елеменат организовања наративног белетристичког текста. Могућности организовања наративног текста са разних тачака гледишта су различите.

Тачке гледишта у приповедном тексту. – Један од најзначајнијих савремених наратолога, Сејмур Чатман, сматра да у наративном тексту може да буде три врсте тачака гледишта: *посматрачке, концепцијске и интересне*. Добре примере за те тачке гледишта можемо да нађемо у роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића. Кад дервиш размишља о богу и свету уопште, он има концепцијску тачку гледишта, која је примерена његовом звању; кад се бори да спасе брата, у његовом понашању је присутна интересна тачка гледишта; кад ноћу чује кораке бегунца или кад осећа ђурђевску ноћ, он има посматрачку тачку гледишта. Три примери показују да приповедач или јунак наративног текста може да запажа, да настоји да афирмише своју концепцију или да се понаша у складу са својим интересима. И јунак и приповедач, у разним моментима, могу имати сваку од тих тачака гледишта посебно; приповедач, током одвијања текста, може имати и све наведене тачке гледишта.

Тачке гледишта јесу и средство организовања наративног текста. Оне представљају, у ствари, оне схематизоване аспекте које је, као посебан слој, издвојио у белетристичком тексту Роман Ингарден у књизи *Књижевно уметничко дело* (1931). Тачкама гледишта се одређује смер гледања, ниво мишљења и начин доживљавања света свих јунака, а нарочито јунака-приповедача. Остало се у тексту надограђује.

Приповедач који приповеда у првом лицу, на пример, због тога што мора, са властите тачке гледишта, да излаже оно што

види, осећа, претпоставља, зна, ограничен је својом тачком гледишта. Његова тачка гледишта омеђена је његовим идентитетом коме мора да буде примерена. Он може да види, да осећа или да зна колико је јунаку, кога он представља, то примерено. А различитим јунацима примерена су различита виђења, зависно од њиховог социјалног положаја, образовања, идејне оријентације итд. Мимо тих граница јунак-приповедач не би био убедљив.

Предности приповедања у првом и у другом лицу над приповедањем у трећем лицу у томе су што се кроз различите модусе говора приповедача постиже непосредност излагања, виђења, осећања. Радње и догађаји представљани том формом могу да се испричају у време садашње; том врстом приповедања успешно се прати и ток свести јунака-приповедача. Али и предност излагања у трећем лицу потиче, такође, од тачке гледишта приповедача. Приповедач у трећем лицу, који је неодређеног егзистенцијалног статуса, може по правилу да се понаша као свезнајући приповедач. Такав приповедач, рецимо у Толстојевом *Рату и миру*, може истовремено да види и шта се догађа у Наполеоновим одајама, шта се догађа у Кутузовљевом штабу, у спаваћој соби Пјера Безухова или у кући Болконских, у глави Наташе Ростове. Толстојев приповедач отуда може да види и да зна колико и сам Бог. Приповедач *Илијаде*, слично, види шта се све дешава у кругу Грка и у кругу Тројанаца, под шатором овога или онога јунака, у глави овога или онога ратника. Хомеров приповедач, међутим, истовремено види и шта се дешава на Олимпу: како се и богови договарају и свађају о предстојећим борбама и невољама. То, другим речима, значи да је становиште Хомеровог приповедача такво да га ставља изнад свих учесника у приповедачкој драми: и људи и богова. Тачка гледишта приповедача у трећем лицу, по правилу, јесте покретна: и по правилу се налази изнад тачака гледишта свих јунака, па и изнад тачака гледишта приповедача у првом и другом лицу.

КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА БЕЛЕТРИСТИЧКОГ ТЕКСТА

Теза о семантичкој аутономији текста била је једна од најутицајнијих идеја у теоријском мишљењу о књижевности 20. века. Јавила се из отпора према позитивизму и прихваћена је, у већој или мањој мери, од низа школа: од стилистичке критике, руских формалиста, феноменолога, новокритичара, структуралиста. Главна последица њене доминације у томе је што се у центру изучавања белетристике нашао текст, а чиниоци ван текста су у потпуности или делимично остали ван интереса изучавања.

Истовремено са активним присуством те тезе, у теоријској мисли изучавања књижевности у 20. веку, на делу су биле школе и методе, пореклом махом из 19. века (позитивизам, марксизам, духовнонаучни метод, психоанализа) које су више пажње поклањале вантекстовним чињеницама у књижевности. Отуда су Рене Велек и Остин Ворен у *Теорији књижевности* могли главне оријентације у проучавању књижевности да поделе у две основне групе: на унутрашње поручавање књижевности и на скуп спољашњих приступа проучавању књижевности.

Резултати спољашњег, а поготово унутрашњег проучавања књижевности у нашем веку били су веома плодни. Уместо искључивих залагања за неки од приступа и метода, последњих деценија победила је идеја о плурализму метода и школа како у спољашњем тако и у унутрашњем проучавању књижевности.

И у овој књизи се полази од резултата до којих се у плуралистичком проучавању књижевности дошло. Претходно поглавље под насловом *Морфологија белетристичког текста* израло је на традицији изучавања текста. Поглавље *Контекстуализација белетристичког текста*, које следи, дужник је традицији спољашњег изучавања књижевности, тј. изучавању контекста.

Сваки текст има свој властити контекст. Али су многи елементи контекста заједнички већем броју белетристичких тек-

стова. Оно што, рецимо, важи за једну лирску песму или за једну трагедију може да важи и за друге лирске песме или трагедије; оно што, као стилска особина, важи за један романтичарски текст, у принципу би могло да важи и за друге романтичарске текстове. Ако се теоријским испитивањима не могу обухватити сви елементи контекста, могу се испитивати бар они најбитнији, везани за жанрове или за медије у којима су поједини текстови настали или стекли значење.

Поступак одређивања основних елемената контекста можемо да назовемо *контекстуализација белетристичког текста*. Тај поступак можемо да осветлимо ако обратимо пажњу на жанрове у којима текстови постоје и на медије у којима настају и преко којих делују.

МЕДИЈАЦИЈА БЕЛЕТРИСТИЧКОГ ТЕКСТА

Латинска реч *медијација* (*mediatio*) знаћи "посредовање", "посредништво", а реч медиј или *медијум* (*medium*) има више значења. У физици, на пример, значи: "средина", "посредник", оно кроз шта се преноси дејство. Али значи и помоћно средство, средство поређења, а у спиритизму значи: "посредник између људи и духова". У новије време у литератури се све чешће среће и реч *медијатор*, која је по пореклу француска (*mediateur*) а чији је значење – "посредник". Због њеног присуства и значење речи *медијум* постаје уже и одређеније: значи превасходно "срдину" и "средство".

Уметност уопште тешко може да се објасни без појмова медијума (*медија*), *медијатора* и поступка *медијације*. Уметност је изграђена на знаковима, а знакови уопште јесу посредници: средства и медијуми. Знакови су посредници између пошљаоца и примаоца; они су медијуми који примају и еманирају значења.

А) Текст као медиј и медијатор

Број медија у којима се остварује уметност у новије време је вишеструко увећан: родили су се, на пример, филм, радио, телевизија, интернет; нађени су, такође и бројни нови медији ликовног изражавања, а тенденција је свакако да се број и врсте (и подврсте) тих медија увећавају. Сваки од тих нових медија значи и нову могућност израза. А нова могућност израза у једној врсти посредно се одражава и на друге врсте и на друге изражајне могућности. Тако се облици медијације увећавају, а сам проблем медијације постаје све сложенији.

Роман Боре Станковића *Нечиста крв*, на пример, био је драматизован и извођен као позоришна представа и два пута екранизован. Исто дело, али у три различита медија: у облику романа, у облику позоришне представе, и у облику филма, деловало је веома различито. Сваки од тих медија тражио је своје.

Дејство медија, међутим, може да се уочи и на мање драстичним примерима. Не само да исти стихови не звуче једнако кад се преведу на страни језик, већ не звуче исто ни кад се са екавице пребаце на ијекавицу или обратно: медији и медијатори битно утичу на површинску структуру (форму) израза.

Али не само у разним уметностима, већ и у оквиру исте уметности, на пр. у оквиру белетристике, успостављају се разлике између текстова зависно од медија којем су намењене. Те разлике је релативно лако уочити међу текстовима који су намењени певању, рецитовању, читању. Лирске народне песме, које се певају, другачије су организоване, рецимо, од песама које су намењене читању. Песме намењене читању рачунају и на визуелне, а не само на вербалне ефекте. У лирској поезији, тако, можемо разликовати песме намењене превасходно оку (Аполинерови *Калиграми*) од оних намењених превасходно уху (*Јула-лума* Едгара Алана Поа). Око и ухо су притом медији који битно утичу на профил поезије. Комбинације између тих могућности су разне.

Сличне разлике се могу уочавати и у епској поезији. Један изразит пример коментарисао је Јован Христић у књизи *Облици модерне књижевности*. То су разлике између Хомерових епова који су били намењени рецитовању и слушању и Вергилијеве *Енеиде* која је била намењена читању.

Примери које Лесинг наводи постали су стандардни примери оралне презентације: *Илијада* у којој Хомер не описује наоружаног Ахила, већ Ахила како се оружа; не завршен Ахилев штит, већ Хефеста како га, део по део, израђује. Али када Вергилије у *Енејиди* описује Енејин штит, он описује готов предмет који се налази пред нама као да је изложен на некој сликарској изложби. Је ли такав начин презентације "хладна играчка за коју треба мало или не треба нимало генија" (како га назива Лесинг), питање је сасвим друге врсте; али оно што је сасвим сигурно јесте да је *Енејида* била текст намењен првенствено читању оком са писане странице, а не рецитовању, и да питање о коме Лесинг расправља, данас више не видимо као питање естетичке суперорности једног начина презентације над другим, већ као питање два својеврсна начина књижевног обликовања. Нас више не за-

нима оно што, на основу природе њихових медијума, припада различитим уметностима, већ на који су начин, као последица измењеног односа према једном литерарном тексту, измењени и неки односи у њему самом. Ситуација у којој се налазио слуша-лац *Илијаде* различит је од ситуације у којој се налази читалац *Енејиде* и изгледа сасвим природно да се и начин презентације у ова два епа мора разликовати.

Б. Контекст као медиј и медијатор

Белетристички текст, као и сваки уметнички текст, зависи не само од медија у којем је остварен, већ и од медијума у којем се прима.

Значај медијације посебно је почео да се увиђа у нашем веку. Кад су се црначке маске, на пример, из свог природног медијума нашле изложене у галеријама у којима се излажу скулптуре и слике, дакле у новом медијуму, оне су се, тим посредством представиле на нов начин: као уметничке духовне творевине. До такве медијације је дошло у 20. веку са религи-озном уметношћу уопште: предмети намењени у чисто религи-озне сврхе, у медијуму модерне уметности, откривали су нове своје димензије, превасходно оне уметничке природе.

Историчари уметности, да би допринели што бољем објашњењу и разумевању дела и писаца којима се баве, обично настоје да осветле медијум у којем су настали и заживели. Кад Павле Поповић, на пример, хоће да објасни Држићеве комедије, он помно, на чињеницама које је репродуковао, осветљава атмосферу Дубровника 16. столећа. Или кад хоће да осветли последње године живота Милована Видаковића, он са још више детаља осветљава пештанску средину тридесетих и четрдесетих година прошлог века. Иза тога његовог поступка стоји једна школа, позитивистичка, која настоји да оправда вредности и предности медијације.

Најпотпуније основе за медијацију белетристичких текстова пружа поступак који се обично назива *периодизација литературе*. Крајна сврха тог поступка јесте одређивање медијума у којима се најбоље могу разумети белетристички текстови. Пери-

одизације, отуда, и не треба схватити другачије него као медијације.

Посредством совјетских приручника из историје књижевности код нас су после Другог светског рата, на пример, у ренесансне писце убрајани Данте, Петрарка и Бокачо. Данте се, међутим, одавно више тако стилски не типологизује. Са много више аргумената ставља се у стилски и духовни медијум средњег века; тек у том медијуму може да се у пуној мери разуме и коментарише. На исти начин у стилско подручје ренесансе убрајани су Сервантес и Шекспир. Познато је како је прецизном стилском анализом Валцел "преселио" Шекспира у медијум барока: и он тек у том медијуму може у пуној мери да покаже своје значење. И у српској књижевности вршене су сличне премедијације. Милорад Павић је, на пример, у својој *Историји српске књижевности барокног доба* (1969) показао како и Срби у литератури имају свој барок, тј. како читав низ наших писаца 18. века треба читати као барокне писце. Слично је чинио и Драгиша Живковић констатујући присуство бидер-мајера и парнаса у српској књижевности: показивао је, аргумен-товано, како и Стерију и Змаја, а поготово Јакова Игњатовића, треба читати као бидермајер писце, или како Војислава Илића, по којем се читава једна оријентација у нашој литератури називала "војиславизам", у ствари треба схватити као нашег парнасовца. Такве медијације значиле су крупне промене у свести о историјским токовима наше литературе.

Литерарне појаве се по правилу, са више или мање система, стављају у време и у простор као у свој природни медијум; то су чиниоци од којих медијацију треба и почети. Кад се, на пример, каже да је Његош написао *Горски вијенац* средином четрдесетих година прошлог века у Црној Гори или да је Лаза Костић објавио *Максима Црнојевића* 1868. у Новом Саду, онда су, самим тиме, извршене основне радње медијације. Те радње могу да буду спроведене и одвојено. Оне које се тичу временског одређења текстова обично се називају *темпо-рализацијом* (лат. tempus = време) а оне друге које се тичу њиховог просторног одређивања обично се називају *спацијали-зацијом* (spatium =

простор). И специјализација и темпо-рализација текстова врше се у свакодневном говору и у тексто-вима са историјсконаучним претензијама. Кад се каже да је Доситеј писац 18. века тиме је извршен поступак темпорализације његовог опуса; кад се каже да је народна песма *Пропаст царства српског* забележена у Срему извршена је њена специјализација. Сви се служимо подацима који се употребљавају у сврху медијског одређења појединих текстова. Медијација није, дакле, нешто што припада само науци; у науци се она само доследније и организованије изводи.

Темпорализација књижевности.— Литература се, укратко, као целина, може на више начина темпорализовати: према вековима (стари, средњи и нови век), према друштвено-економским формацијама (књижевност робовласничког, феудалног, грађанског и социјалистичког друштва), према столећима (књижевност 13, 14, 15, 16. итд. столећа), према деценијама (књижевност пете, шесте, седме итд. деценије 19. столећа), према генерацијама (књижевност генерације Дучића и Ракића, генерације Црњанског и Растка Петровића) или према истакнутим историјским личностима (књижевност Доситејевог, Вуковог или Светозаревог доба). Све те одреднице имају спољашње критерије сегментизовања (темпорализовања) књижевности. У новије време преовладава сегментизовање према стилским одликама. Тако се књижевност и уметност сегментизују на књижевност ренесансе, барока, класицизма, романтизма, реализма, симболизма, натурализма, експресионизма итд.

Специјализација књижевности.— Поступак специјализације литературе може такође да се обави према разним критеријима. Литература се сегментизује по континентима (европска, северноамеричка, јужноамеричка књижевност), по језицима (књижевност српског језика, енглеског језика итд.), по нацијама (српска, хрватска, македонска књижевност), према политичким одредницама (југословенска, совјетска, босанскохерцеговачка књижевност) по регионима (далматинска, славонска књижевност итд.).

Одређивање времена и простора у којима текстови настају и живе, у ствари је одређивање основних смерова (координата) меди-

јације. Тиме је још сасвим мало речено о чињеницама које тај медиј чине конкретним. А конкретне чињенице сваке такве медијације тичу се политичког, духовног, уметничког, књижевног живота; тичу се новина, часописа, културних институција и навика; владајућих и њима опозитних идеја; доминантног језика и стила и језика и стила у настајању. Све те чињенице, и друге које нисмо поменули, у ствари чине потпунији медијум из којег се потпуније може осветлити контекст појединих књижевних текстова.

Медијација и контекстуализација белетристичких текстова јесу повезане активности али не и идентичне. Кад год говоримо о контексту књижевних појава мислимо или имплицирамо постојање целине. Није тако и кад се бавимо медијумима у којима они постоје. Ако, на пример, осветљавамо однос Шекспирових драмских текстова према позорници и позоришту његовог времена, бавимо се, у ствари, једном врстом њихове медијације која ће нам добро послужити да осветлимо и њихов контекст. Откривајући медиј, на основу чињеница, откривамо, у ствари, скуп посредовања и посредника у којима је шекспировски текст настајао или у којима може да обитава. Поступак медијације текста треба зато да се одваја од поступка контекстуализације. Медијација се бави посредницима и посредовањима разних медија (и медијума) у којима текст може да се нађе; контекстуализација је ствар конкретних осветљења веза текстовних и вантекстовних чињеница.

КЊИЖЕВНА ГЕНОЛОГИЈА

Књижевне уметничке текстове боље ћемо схватати и у контексту других текстова и то не само појединих већ и у односу на скупове књижевних текстова који имају нешто заједничко а које називамо књижевним родовима или врстама. Боље ћемо, на пример, схватити Бекетов текст *Чекајући Годоа* ако знамо да је то драмски текст, да спада у врсту трагикомедије, и у подврсту антидраме, односно уколико што више знамо о драмама, трагикомедијама, антидрамама.

Да ли жанрови уопште постоје?– Сви теоретичари, међутим, нису сматрали да тако нешто као што су то књижевни жанрови, односно њихове врсте и подврсте, уопште постоје. Главни представник таквог схватања био је италијански естетичар Кроче. По њему, поезија постоји на појединачан начин, у појединачним текстовима; жанрови су само имена за нешто што са становишта поезије и уметности није важно, што је за њих само нешто спољашње, и што као нешто битно стварно не постоји. Већина других теоретичара имала је супротан став: да су жанрови нешто за књижевност битно, да је уметничка природа уметничких дела неодвојива од жанрова. Тај сукоб мишљења око жанрова подсетио је на средњовековну полемику *номиналиста* и *реалиста* око универзалија, односно око тога да ли нешто као што је опште, универзалија, постоји или не. Номиналисти су тврдили да је опште само име, а реалисти да тако нешто стварно постоји. Реалисти се само нису саглашавали око тога да ли то опште постоји пре појединачних ствари, у њима самима или тек накнадно у појмовима које се о општем ствара. Ти ставови су најкраће формулисани у изразима: *universalia ante res, universalia in rebus, universalis post rem*. Из сукоба мишљења око тога да ли жанрови постоје или не, који се одвијао у првој половини 20. века, дат је подстицај за развој једне посебне књижевнотеоријске дисциплине као што је *књижевна генологија*.

На који начин постоје књижевни жанрови.— Све дисциплине заснивају се на претпоставци да постоји неки логос у предмету њиховог истраживања. Неке од њих (на пр. социологија, психологија, наратологија) реч логос имају садржану у свом називу. Али и оне које је немају (као, на пример, ботаника, економија, стилистика) имају исти задатак: да осветле логос свог предмета истраживања. Исти задатак има и литерарна генологија. И њен задатак је да осветли логос који постоји међу литерарним делима, тј. да осветли онај ред, поредак, на основу којег се литерарна дела међусобно групишу или раздвајају.

Поред израза *литерарна генологија*, који се употребљава практично тек последњих неколико деценија, и код нас, као и у свету, више је у употребљаван други термин: *теорија књижевних жанрова и врста*.

Грчка реч *генос* у почетку је означавала племе, род, народ. Означавала је, дакле, нешто опште у скупу појединачних људи. Временом је, међутим, постала и термин који означава нешто опште у скупу појединачних уметничких објеката (артефаката). Реч жанр (француски *genre*) која се употребљава за скуп артефаката у теорији књижевности и у естетици, води порекло од те грчке речи. Њоме се, у ствари, означава оно опште у појединачним уметничким артефактима, или оно заједничко у скупу различитих објеката. Самим тиме реч генос, жанр, добила је значење које има и латинска реч *universalia*. Тачније: реч *universalia* (општи појам) означава нешто што чини бит израза који се употребљавају у изучавању књижевности и уметности: род, врсту, тип.

На веровању у постојање универзалија заснивала се есенцијалистичка концепција, она која има праузор у Платоновј теорији идеја. Она је у пракси доминирала у тзв. класицистичким раздобљима, а посебно у класицизму. Класицистички песници стварају према правилима жанра: норме, идеје, правила, унапред су дати – само их треба остварити. Та концепција и данас има присталица. У књизи Зденка Шкреба *Студиј књижевности* (1976), у одељку *Књижевни и некњижевни текст*, на пример, износи се став да књижевности припада оно што припада књи-

жевним жанровима. Жанр, другим речима, стоји пре конкретног књижевног дела. Дело као појединачно треба да оствари оно опште жанра.

Нешто је другачија идеја о томе да су жанрови нешто посве природно. Она се јавила у време романтизма, кад се и иначе инсистирало на органској форми уметности, и њу је формулисао Гете. У 20. веку је ту идеју на још темељитији начин образлагао такође немачки теоретичар Емил Штајгер. У књизи *Основни појмови поетике* (1945) он је направио разлику између *лирике*, *епике*, и *драме*, с једне стране, и *лирског*, *епског* и *драмског*, с друге. Лирско, епско, и драмско су суштине које произничу из својстава човековог бића. Суштина лирског и једна од суштина људског бића јесте евокација, суштина епског је представљање, а суштина драмског – доказивање. Природност жанрова Штајгер је видео и у њиховој језичкој природи. Лирика се, у суштини, гради на slogу, епика на речи, а драма на реченици. Лирско, епско и драмско су суштине лирике, епике и драме, али нису подударне увек са тим формама: лирско се, на пример, среће и у драмама и у романима, драмско у лирским песмама и романима, епско и лирско у драмама итд. Лирско, епско и драмско то је нешто што објективно постоји; тамо где се оно јавља као присутно јављају се и својстава лирике, епике, драматике.

Постоје, међутим и другачија схватања жанрова. Једно до њих је концептуалистичко (од *concept* – појам). По том схватању књижевне жанрове треба схватити само као појмове који су створени о већ постојећим објектима. Другим речима: постоје прво разнолика уметничка дела, па се на основу заједничких елемената у њима накнадно стварају појмови о оном општем што их повезује. Ти појмови о општем јесу, у ствари, жанрови.

За представника те концепције можда би најпре требало да поменемо Стефанију Скварчинску. Пољакиња Скварчинска (1902-1990) спада међу најзаслужније модерне теоретичаре за развој генологије као посебне дисциплине. Њен основни допринос генологији је у разликовању три генолошка елемента: *генолошког објекта*, *генолошког појма* и *генолошког термина*. Та три елемента, у њеној концепцији, одговарају структури знака у

Огден-Ричардсовој концепцији, по којој је знак састављен од референта, појма и симбола. Пример једног генолошког објекта може да буде текст Лазе Костића *Међу јавом и мед сном*. Генолошки појам је: да је то лирска песма (а не, рецимо, епска или драма). У различитим језицима ће се тај појам различито означити: код нас лирска песма, код Руса *стихотворение*, код Енглеза *poet*, код Француза *poète*, код Немаца *Lied* итд.

Уношењем разлике између та два елемента Скварчинска је унела и више реда у спознају природе литерарног жанра. За разумевање природе жанра, по Скварчинској, потребно је познавати сва три елемента и њихов међуоднос. Али је међу тим елементима један, ипак, главни: то је појам. "Сфера генолошких појмова у генологији чини...основни слој генолошких спознаја", каже она.

Све наведене концепције, на различите начине, оправдавају основни генолошки став да су литерарни жанрови засновани на стварности, тј. да у стварности имају покриће. Тек кад се те три концепције ставе једна наспрам друге, показују се њихове предности и недостаци. Показује се и да ниједна од њих није ни сасвим прихватљива нити сасвим за одбацивање. Јер тек све три, заједно, могу потпуније да представе шаролику праксу у којој жанрови постоје.

Књижевни родови и књижевне врсте.— До појмова књижевних жанрова долази се на два основна начина: кроз процес поимања и кроз процес класификације. Први од тих поступака је "одоздо", други "одозго". Оба имају за сврху да унесу ред међу појавама.

Како изгледа процес поимања књижевног жанра могу нам посведочити историје књижевности. За оно што ми данас називамо лириком у периоду античке Грчке није постојао један назив већ мноштво назива за поједине лирске врсте: рецимо: пеан, химна, епитамиј, итд. Требало је да прође много векова па да се од великог броја тих појава појми нешто тако опште, као што је лирика, која ће те посебне врсте схватити као целину. Пут настајања појма лирика ишао је појединачног ка општем.

Поступак класификације је супротан претходном. Он полази "одозго", од општег, и иде ка посебном и појединачном. Класификација је логичка операција дивизије (дељења) и она се одвија тако што се једна деобена целина (*totum divisionis*) дели на деобене чланове (*membra divisionis*) на основу неког деобеног начела (*principium divisionis*). Сврха је примене те логичке операције и да се, такође, дође до реда међу књижевним појавама. Практично да се у оквиру једне широке опште појаве као што је књижевност издвоје све мањи делови (сегменти) и да се осветли ред који постоји међу њима.

Најпознатије класификације књижевности.— Прву релевантну класификацију жанрова учинио је Платон. Он је поезију, као целину, поделио према томе да ли аутор сам казује (тај поступак он назива *diegesis*), или пушта ликове да приповедају и делају (*mimesis*), или и сам приповеда и пушта ликове да приповедају. Принцип на основу којег је извршио класификацију јесте присуство (односно одсуство) аутора у тексту. Резултат његове класификације поезије је трочлана подела. Она, међутим, није била шире прихваћена јер није била у сагласности са појмовима књижевних родова и врста који су били у употреби. Аристотел, који је верније представио тада актуелно стање, уопште није имао представу о нечему што би се могло назвати лириком или драмом. Он и није говорио о драми као жанру већ о трагедији и комедији, и није говорио о лирици већ о китаристици, аулетици, дитирамбу, елегији итд. Платонова трочлана подела на жанрове слична је, међутим, касније насталим трочланим поделама књижевности на жанрове, па и оној најраширенијој подели на лирику, епiku и драму.

Та најраспрострањенија подела жанрова на лирику, епiku и драматику утемељена је у Хегеловој *Естетици*, а израз је решења која проистичу из његовог филозофског система. Критериј на основу којег је Хегел поделио књижевност, тј. поезију, као деобену целину, на три основна жанра, заснива се на његовом решењу главног проблема сваке филозофије, тј. на решењу субјект-објект релације. У лирици је, по Хегелу, највише субјективности, у епу је највише објективности, а у драми је присутно и

једно и друго. Значајно је, при том, да је Хегел, применом сасвим другог принципа деобе, дошао до истих резултата као и Платон.

У још новије време, у књизи *Анатомија критике* (1957), канадски теоретичар Нортроп Фрај је направио деобу књижевности као целине на четири деобена члана. Деобени принцип у тој класификацији је однос према примаоцу. "Речи се могу глумити пред гледаоцем; могу се изговарати пред слушаоцем, могу се певати и певно деклемовати; или се могу написати за читаоца", каже он. Држећи се тог основног полазишта, тј. односа текста према примаоцу, он је литературу разделио на четири основна жанра: на драму, еп, лирику и прозу.

Поступак стварања генолошких појмова (поступак "одо-здо") и поступак класификације (поступак "одозго") међусобно су повезани јер имају исту основну сврху: да унесу ред у сложене и разнолике књижевне појаве. Али до пуног усаглашавања њихових резултата тешко је доћи не само због тога што је књижевна стварност одвећ сложена, већ и зато што се стално мења.

Разлика између књижевних врста и књижевних родова у пракси се највише показује у обиму појмова. Књижевне врсте су појмови мањег обима. Такав је на пример појам псалам или химна у односу на појам лирска песма. Појмови књижевних родова, као што су лирика, епика, драма, супротно од тога, представљају појмове најширег обима; од њих је шири само појам књижевност. Обим појма ода, или дитирамб, на пример, много је ужи од обима појма лирика, као што је и обим појма лирски роман ужи и од појма роман и од појма епско дело. Књижевни родови и књижевне врсте, са становишта обима појмова, могу се схватити као поларности. Те поларности се, међутим, негде сасвим приближавају тако да је готово и немогуће одвојити врсту од рода. Пример за то може да буде нешто што се зове драма у ужем смислу. Помоћу опозитних појмова родова и врста и подврста сигурно можемо боље да осветлимо природу литературе са становишта постојања општег, посебног и појединачног у њој.

Како класификовати књижевност.— Стварање нових генолошких објеката (тј. песама, прича, драма) сигурно ће и у

будућности, као и до сада, доводити до стварања нових књижевних појмова, а то ће, опет, тражити и нове класификације. Треба схватити, међутим, да појмови нису непромењиве категорије. Они су, како је Хегел говорио, "живи", или како савремени пост-структуралисти говоре, подложни "дисеминацији" (промени значења). Зато човек и не треба да се труди да схвати појам по појам, већ да појмове схвати у систему. Јер појмови тек у систему других појмова добијају значење. А пошто се и систем мења, његов је задатак да схвати појмове који се мењају у систему који се мења. Тај задатак и није тако нерешив јер су му људске способности схватања примерене. У променљивости система појмова и сваког појма појединачно, ипак постоји нешто што је релативно непроменљиво тако да се свим тим променама не морају погубити конци.

Оно што је (релативно) непроменљиво, јесу принципи класификације. Отуда је и право питање: како класификовати књижевност? На то питање може се дати и поуздан одговор. Свака класификација може да буде добра уколико је изведена доследно према јасном начелу и уколико може јасно да издржи проверу у пракси. Што више ваљаних класификација, утолико више могућности да се књижевност потпуније осветли. Према томе: у циљу решавања генолошких проблема не треба тежити ка томе да се дође до једне класификације, већ до више ваљаних класификација.

Ево, на пример, неколико класификација које добро функционишу:

Усмена и писана књижевност.— Подела књижевности на усмену и писану прављена је на основу јасног начела деобе: медија у којем се књижевна уметничка дела стварају и примају. Сами медији учинили су да постоје уочљиве разлике између песама које су намењене певању уз лиру, уз гусле или за усмено казивање и песама које су намењене читању. Неке од тих разлика образложене су у поглављу о медијацији књижевности. Цивилизација књиге или Гутенбергова цивилизација – тако је канадски филозоф Маклуан назвао историјско време од када се књиге и новине масовно штампају. Књига и штампа као основни кому-

никациони медиј те цивилизације учинили су да се промени и начин стварања и примања књижевности; то се, природно, одразило и на природи књижевности. Књижевност се пре Гутембергове цивилизације углавном примала преко чула слуха; у тој цивилизацији се примала претежно преко чула вида.

Израз *усмена књижевност* је у време постојања масовних медија заменио, с доста разлога, претходни израз за исту појаву *народна књижевност*. Овај претходни израз се заснивао на схватању да је та књижевност била резултат колективног народног стваралаштва и да је треба разликовати од књижевности коју стварају поједини уметници, и за коју је због тога употребљаван израз *уметничка књижевност*.

Цивилизацију која је наступила са филмом, радиом, телевизијом Маклуан је назвао цивилизацијом слике. И та је нова цивилизација донела значајне промене у литератури: појавиле су се радио драме, телевизијске драме, филмски сценарији, разне врсте рецитала за радио и телевизију, интернет. Ни удео тих медија у стварању књижевности није без последица.

Забавна и озбиљна књижевност.— Литература је одувек имала за сврху да забави и разоноди примаоце. Али то јој није била и главна, а поготово не једина сврха. У новије време, међутим, све више се негује једна врста литературе чији је превасходни циљ забава и разонода. Отуда се и јавио израз *забавна књижевност*. Појава тога израза наметнула је употребу израза који би означио ону другу врсту, незабавне литературе; отуда се све више употребљавају и изрази *озбиљна* и *права књижевност*.

Распон забавне литературе је веома велики. У ту врсту литературе спада и оно што се назива шундом и кичом, или тривијалном литературом. Са шундом (та реч изворно, на немачком, значи отпадак) најчешће се срећемо у порнографским приповеткама и романима, а са кичом најчешће у тзв. љубићима (љубавним романима). Срећом, сва забавна литература није тако ниског ранга. Међу детективским, шпијунским или полицијским романима, пустоловним романима, или романима са Дивљега Запада, има и вредних дела која се никако не могу сврстати у шунд или у кич, већ пре у "озбиљну" литературу достојну забавног жанра.

То се посебно може казати за научно-фантастичне романе и приповетке (science fiction).

Поезија и проза.— Изрази поезија и проза у прошлости нису имали значење које је блиско данашњем. Под поезијом је подразумевано готово све што је писано у стиху, а у стиху је писан највећи део онога што данас називамо уметничком књижевношћу или белетристиком; дакле и епика и драма. Тако је било, отприлике све до 17. или 18. века. Прозом је до тог времена било сматрано све оно што је у прози било писано, а то су: беседе, историјска дела (рецимо Тукидидова, Плутархова; филозофска дела Платонова, Аристотелова итд.). Дobar део таквих дела данас издвајамо из књижевности у ужем смислу и третирамо их као историјску или филозофску књижевност. Али се и појам прозне књижевности, у ужем смислу, разликовао од данашњег појма прозне књижевности. На питање: који је највећи прозни писац античког света, одговор би несумњиво био: то је Цицерон. А главна Цицеронова дела јесу беседе. Беседе су нешто слично данашњим есејима. Разлика је у томе што су есеји намењени читању, а беседе говорењу пред публиком, са изразитом сврхом да публику у нешто убеди или наговоре, што ни у ком случају није циљ есеја. Кад Хегел, у својој *Естетици* говори о прози, он има у виду превасходно прозу у некадашњем значењу те речи. Зато он и говори о поезији у значењу које ми данас дајемо књижевности у ужем смислу (тј. уметничкој књижевности, белетристици) па поезију (тј. уметничку књижевност) дели на лирску, епску и драмску поезију. У његовом схватању уметничке књижевности проза је могла да има само маргиналан значај. После Хегела ствари су се промениле. Данас кад кажемо велики писац, мислимо превасходно на прозног писца: Достојевски, Толстој, Томас Ман, Андрић. Они би се, по Хегеловој терминологији, третирали би се као епски песници, а Стринберг, Чехов, Нушић као драмски песници.

Осовна подела белетристике на жанрове.— Сама чињеница да и проза има велики удео у савременом књижевном стварању сведочи о томе да је Хегелова трочлана подела белетри-

стике неподобна за све прилике. Делити данас белетристику на лирску, епску и драмску поезију, а трудити се да у ту поделу уклопе и Жонеско, и Жене, и Балзак није најбоље решење. Фрајева четвороделна подела белетристике према примаоцу, не мора се прихватити као најбоља. Али се она не може ни одбацити, а још мање се може одбацити потреба да се трага и за другим решењима.

Ево једне нове могуће класификације учињене са становишта дискурса (говора). Белетристика би се у целини могла поделити према томе да ли је писана у дијалогу или у монологу. У дијалогу је писана превасходно драма; у монологу је писана превасходно лирика. Постоје, међутим, и дела која су писана и у монологу и дијалогу, а то су превасходно епска дела. (Оваква подела у основи је најближа Платоновој).

Ево једне са становишта организације речи. Постоје дела код којих је најважније како организовати речи. Она су, природно, кратка: саграђена су на ограниченом броју речи и на ограниченом броју мотива. Таква дела спадају у оно што обично називамо лириком. У другој врсти дела најважније јесте како организовати крупније елементе од речи и мотива, тј. наративе: причу, јунаке, егзистенте. Пример за такву организацију дела јесу она која називамо епским. Уколико су дела која садрже наративе (причу, јунаке, егзистенте) изложена у виду дијалога, таква дела се могу сматрати драмским.

Најзад, постоји једна подела, која је исто тако ваљана, а која се заснива на дужини текстова. Краће текстове можемо сматрати лирским, а дуже епским; краће прозне текстове можемо назвати приповеткама, а дуже романима. Краће текстове у дијалогу можемо назвати драмским једночинкама, дуже драмама. Дужину текстова при том, не треба схватити само као њихову спољну карактеристику; она има последица и на сам садржај. Један добар писац, на различитој дужини, оствариће и различите садржаје.

Од текстова које називамо кратким (кратким формама) постоје и неки који су још краћи. Те текстове је немачки теоретичар Јолес назвао *једноставним облицима*. Ти једноставни об-

лици су: анегдота, мит, бајка. Још краће одблике од тих Јолесових представио је Васко Попа од српских народних уметворина у антологији *Од злата јабука* као народне умотворине. То су: брзалице, бројанице, загонетке, бајалице, клетве, пословице итд. У њима можемо да видимо елементе од којих се састоје већа књижевна дела.

И од крупних, или великих облика, какви су романи, постоје и још веће форме. То су епови или епопеје. Али постоје и циклуси романа као што су Балзакова *Људска комедија*, Ћосићеви циклуси романа *Време смрти* и *Време зла* итд.

Ових неколико класификација, подела књижевности, треба читаоца да оспособе да књижевном уметничком делу приђе са разних аспеката, који су, сваки на свој начин важни, јер омогућују различита виђења. За што потпуније сагледавање дела важно је и место аутора, и место примаоца, и однос субјективног и објективног у тексту, и организација речи, и организација говора, и организација наратива, и сама дужина текста. Што више тих одредница има у виду, истраживач књижевности ће о њима утолико конкретније мислити. А то и јесте главни циљ његове теоријске припреме. Са становишта тих знања можемо да дамо и конкретније одговоре питања са којима ћемо се кроз упознавање или изучавање књижевности сретати.

Лирика

Логичари сматрају да неки појам, што је општији, универзалнији, утолико је апстрактнији, а то значи и мање богат садржајем. Тако је и са најкрупнијим појмовима, онима који се одnose на књижевне родове. У уџбеницима из теорије књижевности наћи ћемо, на пример, да је једна од карактеристика лирике њена субјективност. Тај став није погрешан, јер има пуно лирских песама које имају субјективност као једну од својих битних особина. Међутим, има пуно других песама које се сматрају лирским, а које су "безличне", имперсоналне, јер нису ни тежиле да изразе субјективност. (Читава једна оријентација у српској поезији назива се "школа објективне лирике"). Став да се лирска поезија заснива на организацији слогова, на сличан начин, у

великој мери тачна је: има много песама које ће тај став потврдити. Али опет има и много других песама које ће тај став учинити неоправданим. Најмање ћемо зато погрешити ако у лирске песме убројимо оне за које верујемо, мислимо, да имају бар неке битне особине које су сличне или идентичне са неким песмама које се обично сматрају лирским. Тај поступак је логички оправдан јер се притом чини покушај да се неке нове творевине подведу под неки прихватљив појам. При том се као лирско узима оно што може да се подведе под појам лирског, што има особине лирског.

Појам лирске поезије постаће богатији уколико покушамо да одредимо бар неке њене врсте. А до врста лирске поезије долазимо применом истог поступка класификације као што се то чини и код других књижевних жанрова. Лирске песме могу да буду: у стиху и прози; по тону веселе или тужне, према намери похвалне и покудне; сатиричне и озбиљне; описне и неописне и тд. Са тематског становишта, оне могу да буду посве разнолике: љубавне, религиозне, социјалне, филозофске, рефлексивне, патриотске итд.

Поделе која је овде дата учињена је на логичким основама, без увида у конкретну историјску ситуацију. Зато се та логичка подела неће увек подударити ни по називима ни по садржајима са репертоаром генолошких назива или појмова који затичемо у историјама књижевности или у лексиконима књижевних термина. Рецимо, песме које смо назвали веселим, постоје и оне се још од старих Грка називају *дитирамбима*; певане су у славу бога Диониса и за њих обично кажемо да су дитирамбичне. Тужне песме се обично називају *елегијама*; и оне постоје још од старих Грка; похвалне песме се називају *одама*, а покудне су обично биле *епиграми*. Свака од тих врста поезије има своју историју, а улажење у ту историју је већ задатак историје књижевности.

Као и писана лирска поезија исто је тако богата разним врстама и усмена лирска поезија. Ево само неких врста: митолошке, хришћанске, додолске, краљичке, свадбене, жетелачке песме, почаснице, тужбалице итд.

Појам лирске поезије постаће пунији тек кад имамо у виду богатство врста и подврста, па и самих генолошких објеката поезије коју можемо да назовемо лирском и то код разних народа и у разним временима.

Епика

Уочено је да постоје разлике између епских песама и епова који су били усмено казивани и таквих творевина које су биле писане. Исто тако, постоји разлика између усмено приповеданих приповедака и оних које су писане. Поготово су велике разлике између епских песама и епова с једне стране, и приповедака и романа с друге. Па ипак, постоји нешто битно по чему можемо да у једну групу књижевних творевина издвојимо епске песме и епове, с једне и приповетке и романе с друге стране. Те творевине, прво, нису створене ни у форми монолога, ни у форми дијалога, већ су створене тако да у њима има и монолога и дијалога. То је оно што их разликује од лирских песама које, по правилу, представљају краће творевине у монолошкој форми, и од драма, које представљају дуге творевине у дијалошкој форми. Епске творевине (епска песма, еп; приповетка, роман) имају нешто што, по правилу, лирске песме немају. Оне имају наративе: причу, јунаке. Наративе (причу, јунаке, егзистенте) имају и драмски текстови. Драмски текстови, међутим, писани су у дијалошкој форми и да би били извођени: на позорници, на радију и на телевизији. Епски текстови стварани су да би били слушани и читани.

а. Епска поезија у правом смислу, тј. епске песме и епови, стварани су у оралној цивилизацији. Основна разлика између епских песама и епова је у дужини: епске песме су краће форме, а епови дуге, сложеније. Неке од епских песама су једноставне: рецимо *Старац Вујадин*. Та песма по садржају одговара краткој приповеци. Али има песама које су далеко сложеније структуре. Таква песма је *Бановић Страхиња*. Она је прави један мали роман у стиховима. А таква је и најдужа српска народна песма

Женидба Максима Црнојевића. Она има материјала за читав један роман.

Европском читаоцу најпознатији епови су Хомерови, *Илијада* и *Одисеја*. То су сложена дела која садрже по 18 дугачких певања. Та два дела су, уз то, и међусобно повезана, највише преко Одисеја, који је и један од главних јунака *Илијаде*; оба, сем тога, говоре о истом времену: рату Грка и Тројанаца. Та два епа садрже готово све што је грчки човек пре 2.800 година знао, мислио и осећао. Оне су зато својеврсне "енциклопедије". Нешто слично би се могло говорити и о староиндијским еповима *Рамаяна* и *Махабхарата* или старофинском епу *Калевала*.

Српска народна поезија се сматра једном од најзначајнијих творевина те врсте у свету. Али она нема грађевине какве су поменути епови. Она има само циклусе епских песама које се могу сматрати творевинама које су више од простог збира епских песама. Међу тим циклусима издвајају се циклус о косовском боју и циклус о Краљевићу Марку. Први има за предмет рат између два народа, Срба и Турака, а други једног од најпопуларнијих националних јунака. И један и други циклус били су близу да постану епови, али до тог степена нису били израсли. У 19. веку било је више покушаја да се бар од циклуса о косовском боју направи еп под именом *Лазарица*. Последњи од тих покушаја, проф. Срете Стојковића из 1906, био је најуспешнији, али ипак неуспешан: време епова било је прошло.

За епску песму, као што је *Стари Вујадин*, довољно је да има причу о једном догађају, или о једном јунаку; еп, међутим, подразумева више међусобно повезаних прича о више догађаја и више јунака. Није тешко погодити да ли више изражајних могућности пружа велики облик (еп) или мали (епска песма).

Велике епске творевине, епови, у стиху, писани су и у оралној цивилизацији (Вергилијева *Енејада*), али и у цивилизацији књиге: Милтонов *Изгубљени рај*, Тасов *Ослобођени Јерусалим*, Гундулићев *Осман*. Сва та дела имају велики углед. Па ипак, Хомеров еп је остао недосегнут: он је највише одговарао усменом облику песништва.

Границе између лирске и епске усмене поезије нису сасвим оштре и непремостиве. Примери који то потврђују јесу врсте песма које се називају *баладама* и *романсама*. Баладе су тужне песме са трагичним крајем; њен најбољи пример у српској народној поезији јесу народне песме *Омер и Мерима* и *Предраг и Ненад*. Песме са срећним завршетком називају се романсе.

б. Романи, дакле епске творевине у прози, јављају се у доба антике, а пишу се и читају много у средњем веку (*Роман о Троји, Александрида, Тристан и Изолда*). Па ипак је тај жанр процват могао да доживи кад му је било природно време, а то је у цивилизацији књиге. Први велики роман је *Дон Кихот* шпанског писца Мигуела Сервантеса; то је истовремено пародија на витешке романе, али и први велики роман новог века. Тај велики роман је имао нешто што су имали и велики епови: причу о мноштву догађаја повезаних са судбином главног јунака, Дон Кихота који је и сам имао своју смешну одисеју. На теми пародије на Одисеја направљен је и један од најзначајнијих романа 20. века, Џојсов *Уликс*: главни јунак тога романа доживљава нешто као одисеју у току једног јединог дана, али му је та "одисеја" прилика да садржајно представи савремени и историјски свет кроз очи главног јунака. На теми рата између два народа, направљено је и једно од најзначајнијих дела модерне романске књижевности: Толстојев *Рат и мир*.

Има довољно примера на основу којих би се могло рећи да је велики број романа прављен према моделу *Илијаде*, или према моделу *Одисеје*. Таква класификација романа била би прихватљива само за ограничен број случајева. О томе се можемо убедити само ако погледамо у наш *Речник књижевних термина*. Тамо се помињу оквирне врсте романа: сентиментални, сатирички, дидактички, роман идеја, биографски, дневнички, епистоларни, путописни, есјистички, пустошовни, витешки, детективски, путописни, друштвени, историјски, психолошки, сицијални, вестерн, омладински, дејџи, забавни, роман тока свести, затим васпитни, роман о држави, пикарски роман, роман о разбојницима, роман о уметницима, роман простора итд. Да би се конкретно,

тј. садржајно, мислило о роману требало би имати у виду све те романе или бар њихов главни део.

Слично је и са приповеткама. И њих би требало да има приближно онолико врста колико и врста романа. Разлике између романа, као велике форме, и приповетке, као мале форме, могу се видети на примерима Андрићеве приповетке *Мост на Жепи* и романа *На Дрини ћуприја*: оба та дела грађена су на основном мотиву моста, и оба представљају, у својим жанровима, савршене творевине. Па ипак, велика форма, роман, имала је могућности да много више каже него приповатка.

Као што између епске песме и епа постоји једна већа садржајна целина, као што је циклус епских песама, тако се може говорити и о циклусима тематски повезаних приповедака. У Андрићевом опусу постоји и једно дело које се зове *Кућа на осами*, а она представља циклус међусобно повезаних приповедака. После Андрићеве смрти, приређивачи његових дела реконструисали су од дотле неповезаних текстова читав један роман: *Омер наша Латас*. Ови примери из дела нашег великог писца показују да границе између малих и великих прозних облика не морају да буду оштре. А да се приповетке могу организовати у веће целине показују дела као што су Бокачов *Декамерон* или збирка *Хиљаду и једна ноћ*.

Драма

Аристотел је, у *Поетици*, разликовао две врсте дела које ми називамо драмским: трагедију и комедију. Разликовао их је према предмету приказивања: трагедије су приказивале људе који су од нас бољи, а комедије људе који су од нас гори. Таква подела могла се дуго одржати: и Шекспирова дела, на пример, могу се поделити на трагедије и комедије, а тако исто могу се делити и главна дела француског класицизма. У периоду реализма, тј. у периоду неговања тзв. грађанске драме, тј. драме из грађанског живота, међутим, идеал драмских писаца више није био да приказују ни боље ни лошије људе од нас него управо онакве какви ми јесмо, у ситуацијама које нису ни трагичне ни

комичне, већ обично трагикомичне. Било је отуда нужно да се издвоји и трећа врста драме, тзв. драма у ужем смислу.

Сваки од тих драмских жанрова има и своју историју. Најинтересантније је порекло трагедије. Трагедија је настала из обреда посвећених богу Дионису оног тренутка кад се хоровођа у хорским песмама издвојио из хора и почео са њим да дијалогизира. После тога се из хора издвојио други па трећи глумац; тако је остварена могућност да се драмска радња помоћу глумаца и опонаша.

И комедија је, такође, настала из обредних свечаности. Захтеви жанра учинили су да се она заснује на другачијим изражајним средствима од трагедије. Временом су се средства изазивања комичних ефеката показала као разнолика и тако је дошло до разних врста комедија. Неке од комедија заснивале су те ефекте на комичним карактерима које су представљале (*комедија карактера*), неке су комичне ефекте градиле на интригама (*комедија интриге*), неке на комичним ситуацијама (*комедија ситуације*), неке на комичним језичким ефектима (*комедија конверзације*) итд. Богатством драмских облика нарочито је било богато ренесансно и барокно позориште: *пасторала* (прича о догоровштинама пастира), *еклога*, *комедија дел арте* итд. то су посебни облици драмских представа.

Позоришни живот у бароку донео је рађање једног особитог жанра који користи све сценске уметности: до настанка опере. Текст на којем се гради оперска представа назива се *либрето*. Либрето, међутим, може да прерасте у особено драмско дело, у *музичку драму*. Такве драме писао је код нас Момчило Настасијевић: *Међулушко благо*, *Ђурађ Бранковић*.

У 20. веку дошло је до још једне значајне појаве: *анти-драме*. Она је настала као реакција на драму у класичном смислу, поготово на њене мотивационе системе. Али је и антидрама задржала оно што је за драмски текст најбитније: дијалог.

Појава филма, радија, телевизије, утицала је и на драмску књижевност. Појавили су се нови облици као што су *радиодрама* и *телевизијска драма*. А и класична позоришна драма је била

изложена утицају филмског сценарија. Она је, тако, остала само као једна од форми драмског израза. .

Основно сазнање које се из области генологије може стећи јесте: да свеки текст, по свом пореклу, има везе са другим текстовима, али и да добар део свог значења добија од других текстова који су му блиски или супротни, али с којима има или може да успостави односе. Ући у свет књижевних жанрова због тога значи – припремити се за имплицитан или експлицитан поступак контекстуализације.

ДОГАЂАЈ БЕЛЕТРИСТИЧКОГ ДЕЛА

Чеховљева дела дуго су била извођена без неког нарочитог успеха. Али ни писац, ни редитељи Немирович-Данченко и Станиславски, нису одустајали. Најзад, нешто се догодило да је представа *Галеба* 17. децембра 1898. постала "датум у историји модерног позоришта", како каже театралог Јован Христић. Тога дана рођени су и Московски художествени театар и Чеховљева драматургија. А каква је атмосфера била после првог чина показује одломак из успомена Станиславског, који је режирао *Галеба* и играо Тригорина:

Публике је било мало. Не знам како је ишао први чин. Сећам се да су сви глумци мирисали на валеријану. Сећам се да ми је било страшно да седим у мраку, леђима окренут публици, за време монолога Заречене и да сам неприметно придржавао своју ногу која је нервозно подрхтавала.

Рекло би се да смо пропали. Завеса се затворила, у публици је владала гробна тишина. Глумци су се бојажљиво нагињали један другоме ослушкујући шта се збива у гледалишту.

Мртва тишина.

Иза кулиса су провиривале главе бинских радника који су такође ослушкивали.

Тајац.

Неко је заплакао. Книперова је гушила хистерично јецање. Ми смо ћутке кренули са сцене.

У том тренутку из гледалишта се чуо уздах и одјекнуо је аплауз. Појурили смо да отворимо завесу.

Кажу да смо стајали на позорници, полуокренути ка публици, да су наша лица била ужасна, да се нико није сетио да се поклати у правцу публике, да су неки чак и седели. Очигледно, нисмо схватили шта се догодило.

Али схватили су, убрзо затим, да се овога пута представа заиста *догодила*.

То је било већ пред крај Чеховљевог живота. Од тога тренутка се његово драмско дело сматра за једно од најзначајнијих које је свет икада имао. Пре тога су Чеховљеви драмски текстови (који су у већини већ били написани) постојали само потенцијално као велика драмска дела. Од тада она постоје и стварно.

Сва уметничка дела не догађају се на тако драматичан начин. Код многих се догађање одвија мирно, у оквирима очекиваног. Па ипак, много је писаца који су имали сличну судбину као Чехов. Зар су Бодлерови савременици, који су осуђивали *Цвеће зла*, могли мислити да осуђују једно епохално дело? Зар су најважнији савременици Лазе Костића могли знати шта његово дело стварно значи? И Бодлер, и Лаза Костић, и Лотреамон, и Дис, *догодили* су се после своје физичке смрти, тек кад их је публика примила. Милорад Павић је у једном интервјуу признао да је дуго био "најпознатији непознати српски писац", све док се није догодио *Хазарски речник*.

При догађању белетристичког дела нешто се битно у његовом начину постојања мења. Та промена се може поредити са оном кад се вода изненада заледи, кад се појави електрична варница, кад се деси експлозија. Да би се те појаве десиле нужне су претпоставке за њихово дешавање. Објаснити догађај, значи објаснити претпоставке и оно што је учинило да се те претпоставке остваре.

И да би се догодило белетристичко дело потребне су извесне претпоставке. Мора, пре свега, постојати *писац* који ће текст написати, затим мора постојати и *текст* као материјална чињеница, мора, затим, постојати и *контекст* у којем се тај текст може примити, и мора, најзад, постојати и *прималац* који ће тај текст примити.

Писац, текст, контекст, и прималац – то су дакле основне претпоставке да се дело збуди. Дело се, међутим, не збива увек, већ се збива кад се за то стекну неопходни услови. Може, на пример, да постоји стваралац као неопходни чинилац, може као посебан чинилац да постоји и прималац, може као посебан чинилац да постоји и текст, а да се дело ипак не збуди. Чин збивања дела настаће тек ако се сви ти чиниоци нађу у посебном

односу. Да би се дело збило треба, дакле, да се оствари посебан контекст: скуп чињеница које интензивно кореспондирају са чињеницама текста и које кроз ту кореспонденцију стварају одређену енергију дела.

Двема од тих претпоставки, текстом и контекстом, већ смо се бавили у претходним поглављима. Остаје нам да се бавимо писцем и примаоцем његовог текста. Мада су и писац и прималац сами чиниоци који се налазе у сфери контекста, они се, са комуникационе тачке гледишта, могу третирати и посебно: њихова улога је доминантна у процесу догађања дела.

И та два чиниоца била су предмет испитивачке пажње. Комплексом проблема везаним за писца већ се од античких времена бави *поетика* као дисциплина. И комплекс проблема везан за примаоца испитује се такође још од античких времена, али је тек у новије време поново ушао у фокус пажње под називом *рецепција књижевности*. Испитивања у оквирима та два подручја одвијају се, по традицији, одвојено. Прагматика белетристичког текста имала би задатак да та два чиниоца испита и у односу међусобне кореспонденције. У истом збивању, или у истом комуникационом процесу, та два чиниоца и не могу да буду посве самостални. Могу да буду само различити чиниоци истих процеса. Предмет испитивања зато не треба да буде ни само стваралац ни само прималац, већ оно што их чини једном конкретном интерсубјективном заједницом: њихово заједничко учење у догађању дела. Из аналитичких разлога, међутим, природно је и што ће испитивања посветити пажњу прво једном па другом чиниоцу, дакле прво претпоставкама на којима се гради поетика, а затим и претпоставкама на којима се гради и рецепција белетристичког текста.

ПОЕТИКА

Поетика је у старом веку, код Грка, била дисциплина која је за предмет изучавања имала поезију, а поезија је, у то време, обухватала највећи део белетристике, тј. сва три књижевна жанра у данашњем смислу: лирику, епику и драму. По опсегу изучавања поетика је запремала такорећи цело подручје којим се данас бави теорија белетристике.

Али данас постоји и читав низ других књижевнотеоријских дисциплина: тематика, наратологија, генологија, стилистика, версологија, рецепција текста. Све оне су у овој књизи укратко представљене. Самим тиме је и подручје испитивања поетике релативизовано, сужено. Зато се и термин поетика мора узети у ужем и специфичном значењу. Поетика би требало да се бави оним чиме се друге дисциплине не баве. Пошто су друге дисциплине већ дефинисане, или су у току дефинисања властитих предмета испитивања, поетици преостаје да се бави управо оним од чега је и почела: проблемима књижевног стварања, односно одговорима на питање како настају белетристичка дела. Та питања везана су за оног чиниоца који се назива песник, писац, стваралац. Грчка реч *ποιησις*, од које је и дошао термин *поетика*, значио је истовремено и радити, чинити и стварати.

Израз стваралац који се данас често употребљава, нарочито као опозит изразу прималац, тешко да, у прошлости, има једнодушну потврду као што га имају неутрални изрази песник и писац. Татаркијевич у својој *Историји шест појмова* наводи да се о стваралаштву у уметности говори тек од 19. века. Да ли се у белетристици ради стварно о стварању или евентуално о нечему другом, сложенијем? То ће нам најбоље показати две опозитне концепције песничког стварања које су настале у античко доба: тзв. *ентузијастичка поетика* (чији је главни представник Платон) и *поетика вештине* (чији је главни представник Аристотел).

А. Типови ентузијастичке поетике

а) Основни тип ентузијастичке поетике представио је Платон у *Ијону*, тексту који је заснован на дијалогу Сократа и Ијона, рецитатора Хомерових епова. У тој концепцији песник је само медијатор, тј. преносник снаге коју је добио од Бога. Исто тако као медијатор схваћен је и певач. Аеду је додељена улога коју данас има књига или магнетофонска трака: и он је схваћен као посредник између песника и слушалаца. У тој концепцији, у којој су и песник и аед били схваћени само као посредници, и природно је што су песникова евентуална индивидуална стваралачка својства била тотално игнорисана: она се никако нису уклапала у концепцију ентузијастичке поетике. Та концепција је као ствараоца признавала само бога. Али то не значи да је и песникова улога у настајању и животу поезије била мала. Напротив: и песник и певач – свако према свом месту у комуникационом процесу – били су замишљени као посредници између богова и људи. Песник је био "први" до бога.

б) У доба романтизма, међутим, ентузијастичка поетика била је модификована. Песник више није схватан као преносник надахнућа које му долази споља, из трансценденције. Он сам био је сматран извором надахнућа; њему су придате божанске карактеристике, али и нека врста учешћа у божанској стварности, у "оном тамо". Отуда се романтичарска ентузијастичка поетика разликује од платоновске ентузијастичке поетике. Поезије има тамо где песник располаже божанском снагом. Та концепција се од платоновске разликује и по томе што сматра да је та стваралачка снага неким људима, који су посебно обдарени, иманентна, природом дата. Зато сада о песнику и можемо да говоримо као о ствараоцу: песник је, речју, индивидуа посебно обдарена божанском искром која се по томе издваја од других људи.

в) Али ни тада концепција песника као ствараоца није дефинитивно победила. Теорија одраза, која је заживела после романтизма, као њена супротност, опет је писца изразито схватила као медијатора. Теорија одраза из 19. века само је једна од вари-

јаната старе теорије мимезиса коју су заступали, са различитим становиштима, Платон и Аристотел. Платон је песника који подражава схватао као медијатора; Аристотел га је схватао као субјекта коме је подражавање својствено. Подражавање, по њему, није долазило споља, већ је било израз природних човекових способности и потреба. Подражавајући радње и карактере, песник је у само подражавање уносио много од свога умећа тако да је и само то подражавање имало донекле карактеристике стварања.

Теорија одраза у 19. веку имала је, међутим, више карактеристике платонистичке концепције. Балзак је, по Енгелсу, по политичким убеђењима био роајалиста и конзервативац; али он као писац одражава истину о друштвеним односима. То, другим речима, значи да је он био само "огледало" тих односа у литератури. На сличном ставу и Лењин заснива свој чланак под насловом *Лав Толстој као огледало руске револуције*. Писац није цењен као стваралац светова, већ као њихов приказивач; што вернији одраз, то успешније белетристичко дело.

Не само марксисти, већ и припадници других школа у 19. веку стоје на позицијама теорије одраза. Тако чине и позитивисти и руски радикални критичари. Бјелински као најважнији задатак уметника узима верно одражавање стварности; Тен се према уметнику односи као према медијатору. У време позитивистички настројеног 19. века не говори се више о томе да бог надахњује (инспирише) уметника. Али се теоретичари према њему односе као према некоме кога је инспирисала стварност. Извор инспирације је други, али је уметник схваћан као медијатор.

г) Замисао о писцу као о медијатору јавља се и у нашем веку. Елиотов есеј *Традиција и индивидуални таленат* донео је најсликовитији израз те замисли. Елиот је у свом чувеном есеју улогу песника у стварању поезије упоредио са улогом катализатора при стварању сумпорне киселине. Да би се остварило једињење H_2SO_4 , поред водоника, кисеоника и сумпора потребан је још и комад платине. Мада платина никако не улази у састав будућег једињења, без њеног присуства то једињење се не може остварити. Комад платине, у процесу стварања сумпорне кисе-

лине, међутим, не губи ништа од својих својстава или од своје величине. Његова функција је очигледно посредничка, медијаторска. И песник, у Елиотовој замисли, попут платине, има медијаторску функцију. По његовој замисли, међутим, кроз песника не говори ни бог нити друштвена стварност; кроз њега говори књижевна традиција; песник као личност служи да се тај говор традиције оствари.

д) У нашем веку се у још једној незаобилазној концепцији јавио песник као медијатор. То се десило у Хајдегеровој концепцији уметности и поезије. Уметност је, најкраће речено, по њему, "кућа бића", а песник, уметник јесте "пастир бића". Функција песника јесте да се биће појави. То појављивање бића у уметничком делу Хајдегер схвата као догађај.

Све до сада представљене концепције тичу се начина настајања поезије и функције песника. У тим различитим концепцијама песник је свуда схваћен као медијатор, а његова функција разликовала се према томе шта се преко песника преноси: божје надахнуће, надахнуће друштвеном стварношћу, надахнуће традицијом, надахнуће бићем, односно надахнуће властитим субјективитетом. Песник је у свим тим концепцијама схватан као изабраник. Изабрани је своју моћ градио на моћи нечега другог да се преко њега искаже. Тако, схватање песника, као медијатора, с једне стране, умањује песников субјективни удео у стварању поезије; с друге, оно упућује на вредност и величину онога што је преко песника артикулисано; показује, на други начин, како су уметност и уметник значајни судионици у свету.

Б. Типови поетике вештине

Поетика коју је засновао Аристотел била је у полемичком односу са Платоновим схватањем уметности и поезије. Песник није медијатор, не преноси ничију снагу споља, из трансценденције.

У средишту је те поетике, дакле, умеће. Зато с правом тај Аристотелов спис, који је остао без наслова, добија наслове који

се на наш језик преводе овако: *О песничкој уметности* или *О песничком умећу*. Јер, главни проблем тога дела је умеће, тј. "какав облик треба давати песничком градиву". Појам песника као ствараоца, који је код Аристотела остао отворен, омогућио је касније романтичарима да у самом песнику препознају оне божанске особине. Романтичари, који су одбацивали поетику вештине, нису из те поетике одбацивали и способност стварања која је песнику иманентна: они су је само воздигли до способности која је по пореклу божанска, везали субјект ствараоца са трансценденцијом.

Схватајући песника као медијума и медијатора, Платонова поетика је затварала и могућност израстања поетике као посебне дисциплине: извор поезије остајао је у недокучном, у трансценденцији. Аристотелова поетика, супротно од тога, отвараала је врата израстању дисциплини која ће се бавити спознајом песничке вештине и изучавању могућности њеног усавршавања. Најзначајније поетике: Хорацијев спис *О узвишеном*, Боалоова *Поетика*, поетика руских формалиста, израсле су на тој традицији. На њој су, исто тако, израсла и нека посебна поетичка испитивања, која су добила назив *нормативна поетика*, *поетика израза* и *поетика фантазије*.

Нормативна поетика је најближа, ипак, поетикама које песника схватају као медијатора. По нормативним поетикама, постоји скуп правила која су иманентна песничком тексту. Песник се јавља у функцији посредника да се та правила или норме остваре. Али, у нормативној поетици песник се не јавља као посредник са нечим што је тексту трансцендентно, већ са нечим што је њему иманентно. Песник је, дакле, медијатор иманентних снага текста; не спољашњег, него његовог унутрашњег логоса.

Поетика израза, која се јавља као антипод миметичкој поетици, поетици подражавања стварности, акценат је стављала на грађењу небилог помоћу и на основи израза.

Поетика фантазије је у још већој мери него поетика израза насглашавала стварање новог. И једна и друга су се посебно артикулисале за време романтизма: обе су почивале на уверењу о посебним способностима субјекта ствараоца.

Схватање песника као ствараоца ни у оквиру ове оријентације није, дакле, ни чисто ни једноставно. Песник је стваралац, а када није у функцији медијатора јавља се бар на три основна начина: а) као онај који има способност да трансформише постојеће кроз подражавање, б) као онај који има способност да ствара из небилог (на основу фантазије) и в) као онај који има способност изражавања властитог субјективитета (кроз стилски израз).

В. Проблем генија

Геније је индивидуа која има наднаравне способности. Природа тих способности се, међутим, различито објашњава. Романтичари, који су, практично, отворили тај проблем, видели су у песнику божанске особине. То објашњење је мистичко, иако није лишено рационалне основе. Ако је Бог логос, песник је људска индивидуа која поседује својства логоса. Гениј је, дакле, онај индивидуални субјект који је, нашавши се у јединству с логосом, успео да увећа своју индивидуалну моћ.

Најједноставнији начин тога увећавања моћи пружа концепција уметничког стварања коју је изнео Фројд. Свесни део људске личности има, сигурно, одређене моћи. Али субјект који, по Фројду, отвори просторе несвесног вишеструко ће увећати те моћи. Што је богатије индивидуално несвесно уметника и уколико се оно богатије испољи, утолико ће и уметнички домашај бити већи. Тако је Фројд објашњавао велике уметнике, међу њима и Достојевског, Микеланђела, Шекспира итд.

Још је убедљивије објашњење увећања субјективних моћи која проистичу из Јунгове психоаналитичке концепције. Јунгов став би се овако дао парафразирати: гениј је онај који успева да изрази не само лично несвесно већ и колективно несвесно, тј. саме архетипове. И у тој концепцији је видљиво да је гениј схваћен као медијатор преко кога се изражава интерсубјективно несвесно.

И Дилтај је сматрао да уметници имају различите моћи изражавања. Само понеко од њих успева у пуној мери да изрази

штимунг своје епохе. Другим речима, само је понеко од њих медијатор интересубјективних структура које су садржане у штимунгу епохе. А само субјекти који могу да изразе те структуре имају и наднаравну моћ.

Ту Дилтајеву концепцију касније су развили млади Лукач и Голдман. Млади Лукач, из књиге *Душа и облици* и *Теорије романа*, сматрао је да је геније онај који успева да изрази визије своје епохе. Марксиста Голдман, који се наслањао на младог Лукача, сматрао је да је гениј онај који успева да изрази визије једне друштвене групе или једне класе.

Нортроп Фрај је, у *Анатомији критике*, сматрао да неки од уметника могу да изразе и нешто више од интересубјективних структура: могу да изразе и саму природу и њене најдубље законе. Уметник се, и у том случају, понаша као медијатор, али нечега још дубљег него што су интересубјективне структуре: он је медијатор најдубљих природних закона. Има бар једно својство које човека чини нераздвојним делом природе: то је ритам. Ко успе да, у свом тексту, изрази ритам природе, изразиће и нешто што припада и субјективном и интересубјективном свету, али и ономе што припада превасходно природи. Такав аутор има претпоставке да буде медиј и медијатор нечега најдубљег.

Г. Експлицитна и имплицитна поетика

Дескриптивни поетичари су се трудили да законе, норме, правила, на основу којих се граде песнички текстови открију и формулишу; нормативни поетичари су се трудили да их пропишу. И једни и други су своје ставове излагали на дискурзиван начин, свеједно да ли су то чинили у прози или у стиху. За тај вид поетике устаљен је назив *експлицитна* поетика. Пример такве поетике може да буде текст Ејхенбаума под насловом *Како је настао Гогољев "Шињел"*.

Закони, норме, правила по којима се гради белетристички текст присутни су и у самим текстовима, било да су експлицирани или не. Гогољев *Шињел* је, сигурно, направљен према неким нормама које су том тексту иманентне, или имплицитне.

Имплицитна или иманентна поетика рачуна са потребом да се ти закони или норме открију или осветле.

Сви песници нису свесни иманентних закона који делују у њиховим текстовима. Велики песник Дис тих закона није био свестан, а велики песник Дучић је био. Најбољи пример за свест песника о ономе што ствара јесте *Филозофија композиције* Едгара Алана Поа. По је у том тексту, скоро до у детаље, експлицирао како је створио своју најпознатију песму *Гавран*; то је, вероватно, најбољи пример кореспонденције експлицитне и имплицитне поетике. У српској књижевности најбољи пример за ту кореспонденцију јесте песма Црњанског *Суматра* и есеј истог писца *Објашњење "Суматре"*.

Уметничка оствареност једног писца сигурно зависи од његове медијаторске и стваралачке способности, али она зависи, свакако и од њихове уклопљености у неке опште процесе чији је он израз и резултат. Стварање није израз само субјективног; оно је и израз нечег интерсубјективног и општег, резултат је кореспонденције човека са светом.

РЕЦЕПЦИЈА БЕЛЕТРИСТИЧКОГ ТЕКСТА

Чинилац који преко текста комуницира с писцем обично се назива *прималац* (медијум, рецептор) у складу са навикама које су дошле из модерне лингвистике и теорије комуникације. У Бахтиновој дијалошкој концепцији, међутим, он се назива *сабеседник*. Иза та два назива налазе се и две могуће интерпретације природе тога чиниоца. Он се, другим речима, некад може схватити само као прималац, а некад и као прималац и стваралац. У складу са концепцијом медијације изнетом у овој књизи, он се, такође, може назвати и *медијатором*.

А. Прималац као медиј – функција уметности

Такорећи од Хомера до данас одговара се на питање: чему служи литература, тј. каква је њена функција?

Прва "чегрст" (полемика) око одговора на то питање настала је у предсократовском периоду када су филозофи оспорили песницима право да се баве истином. То право су задржали искључиво за себе. Од тога доба, па све до 19. века, преовладавао је став да поезија има две основне функције: да *поучава* и да *забавља*.

На почетку 19. века, међутим, долази до промене у схватању функције поезије. Сада јој се, и то од стране филозофа, поново враћа право на истину, тј. на сазнајну функцију, које јој је некад било задуго одузето. Преокрет је начинио Хегел, најутичајнији филозоф 19. века, самом својом концепцијом уметности. Хегел је сматрао да је уметност "отеловљени појам", да представља "чулно исијавање идеје", да је она вид сазнања дат у чулном облику. Хегелов најутичајнији следбеник, родоначелник руског критичког реализма, Бјелински, до крајње мере ће функционализовати ту тезу. Он је тезе о забавној и педагошкој улози уметности ставио на страну; сматрао је да је главни задатак уметности да истинито приказује стварност. Постићи *уметничку*

истину – то је једна од амбиција уметника у постхегелијанском раздобљу. Та амбиција се најплодније остварује у време руског критичког реализма. Писац настоји да открива истину, а прима-лац очекује да му се истина саопштава. То су претпоставке за њихову кореспонденцију.

Истина, лепо и добро – те три идеје чиниле су код старих Грка, а нарочито код Платона, једну идеју за коју су они имали и заједничко име: *калон*. После чегрсти песника и филозофа, пес-ницима је задуго било ускраћено да стреме ка калону. Било им је, заправо, дато да се баве Целим у редукованом виду, тј. лепим и добрим. Тек у време романтизма дошло је опет до краткотрај-ног успостављања јединства, и то више у пракси него у теорији, па су све три идеје биле у оптицају. Највећи духови тога раздо-бља користили су се свим трима идејама. Гетеов опус, на при-мер, сведочи да је он био и писац забавних текстова, моралист, али и мудрац који тражи истину. Другим речима, он се подјед-нако бавио и лепим, добрим, и истинитим. У некој мери то важи и за Игоа, Пушкина, Његоша, Лазу Костића.

Али и то Једно, тај романтичарски "калон", брзо ће се рас-пасти. Реалисти ће узети за свој главни идеал приказивање и-стине у прозном облику. Парнасовци и други ларпурлартисти тражиће од уметности да се баве превасходно лепим. А скоро истовремено, или коју деценију касније, јавиће се код руских радикалних критичара (Чернишевски) теза да је уметност "учи-тељица живота". Уметности је, тако, била намењена превасхо-дно васпитна улога: функција јој је превасходно да чини добро (онако како су га писци-идеолози овог времена и ове оријента-ције замишљали).

У време превласти плурализма у 20. веку врсте могућих утицаја на примаоце су проширене. Иван Фохт, у предговору књизи Макса Десоара *Наука о књижевности и општа естетика* наводи укупно 21 функцију уметности: на пр. естетску, соци-јалну, етичку, економску, медицинску итд. Такав став о плурал-ним функцијама уметности у складу је са данас увреженом кон-цепцијом о уметничком делу као поливалентној (вишевреднос-ној) чињеници. Дело може да има онолико вредности колико

може да има функција. Једна од тих функција јесте да утиче на примаоца. Прималац се, у том случају, схвата као пасивни медиј. Са стог становишта, уколико прималац потпуније функционише као медијум, утолико се успешније дело може догодити.

Б. Прималац као медиј који је активни судионик у животу текста

Супротно од оваквог гледања на примаоца, херменеутика је, такође од свог настанка, на примаоца гледала као на активног судионика у животу текстова.

У развоју херменеутике могу се разликовати два периода: пре и после Дилтаја. Главни резултати преддилатајевске херменеутике могли би, укратко, да се представе као напор да се овлада структурама. А да би се структура могла савладати, треба спознати: *а.* целину, *б.* њене делове, *в.* однос између целине и делова и *г.* однос међу самим деловима. Субјект који се труди да разуме предмет испитивања морао је да улази у скуп тих односа. Уколико се сувереније буде кретао у тим односима, утолико ће боље разумети предмет испитивања. Догађање дела, дакле, у пресудној мери зависи од примаоца-херменеутичара, тј. од његове способности да продре у структуру текста.

Простор херменеутичког круга проширио је Дилтај својом идејом о духовно-историјској структури разумевања. Да би се један људски артефакт (текст) разумео, није довољно кретати се у оквиру њега самога, већ је потребно ући у сам штимунг времена у којем је настао. Штимунг је, тако, постављен као шира структура од самог текста и сваког другог артефакта. До разумевања артефакта може доћи ако "прималац" успе да продре и у текст и у штимунг у којем је настао. Простор освајања "примаоца" тако се проширио, задатак му је постао тежи али су и могућности његовог доприноса кореспонденцији са текстом постале шире. Да би те могућности искористио, човек мора да овлада посебном вештином, херменеутичком вештином. Та вештина га оспособљава за активног судеоника у догађању дела.

Ући у текст, ући у писца, у структуру његове психе, у његов свет, ући у структуру духовног и у структуру друштвеног живота којима је припадао, ући у све релевантне структуре за живот дела – то је један од најважнијих задатака херменеутичара и критичара. Без тога улажења немогуће је да се дело догоди.

Дилтај је, међутим, открио још једну важну претпоставку разумевања. То је *пред-разумевање, пред-расуда*. То његово откриће су после посебно прихватили Хајдегер и Гадамер. По том открићу проблеми разумевања не потичу само од субјекта који разумева, већ потичу раније, пре него што он и ступи у дејство. По овим немачким филозофима, ниједан појединац не почиње са разумевањем од почетка. Свако од нас ступа у свет који је и пре нас већ био разумеван; сви ми настављамо да разумевамо оно што су други пре нас већ разумевали. То, другим речима, значи да се сви ми морамо уклапати у неку од већ постојећих структура разумевања. Предразумевање отуда постоји као интерсубјективна структура коју наслеђујемо. И она чини претпоставку успешног разумевања, јер разумевању одређује могућности и хоризонте. У таквом схватању разумевања субјект херменеутичара више није нити само прималац, нити само сабеседник дела, он је и медијатор (посредник) оних интерсубјективних структура предразумевања. Дилтајев је прави допринос у томе што је у игру разумевања унео и елементе интерсубјективности. Херменеутичар је, у ствари, посредник између тих интерсубјективних структура и субјективних структура примаоца. Догађање дела зависи од укључивања у интерсубјективне структуре.

В. Прималац као медиј са активним својствима – дух, укус, естетски доживљај, уосећавање примаоца

Да би човек могао да ствара, али и да прима, морао је, по људима 17. века, да има и духа, и укуса, и имажинације. Та својства се траже и од једног и од другог "сабеседника" у догађању дела. Прималац, дакле, није пасивни медиј; он је равноправни партнер писцу.

По концепцији једног од највећих модерних филозофа Имануела Канта (1724-1804) прималац је схваћен као медијум који има способност естетског доживљавања. Дело се догађа једино ако може да у примаоцу изазове доживљај "без интереса и појма"; сва друга својства текста, мимо тих критерија, мање су важна. Прималац је схваћен као медијум, али као медијум који има селективну моћ. Његова селективна природа се огледа у томе што је он као релевантне чиниоце редуковао интерес (добро) и појам (истину) а сав се отворио доживљају лепог. У Кантовом схватању прималац није представљен као пасиван медиј, већ и медијатор естетских потреба. Успешан прималац је онај који има аутентичне естетске потребе. Да би се дело догодило, оно треба да удовољи тим потребама.

Крајем 19. века развила се у естетици једна утицајна концепција која је у примаоцу пре свега тражила способност *уосећавања*. У овој концепцији прималац је мање медијум а више активни чинилац естетског доживљаја: догађај дела зависи преваходно од његове способности уосећавања.

Активну улогу примаоца је још плодније представио Роман Ингарден, посебно у књизи *О сазнавању књижевног уметничког дела* (1936). Он је пошао од претпоставке да белетристички текстови, у већој или мањој мери, садрже "места неодређености". Да би се дело у било којој мери догодило, прималац мора да има стваралачку улогу: он сам мора да "попуни" места неодређености; та места су управо и намењена за његово ангажовање. На тој идеји Ингардена и изградио је Волфганг Изер своју концепцију *имплицираног читаоца*. Стварни читалац, по тој идеји, јесте неко ко се налази ван текста. Али постоји и један читалац, имплицирани читалац, чије је место у самом тексту. То је онај читалац коме је остављен простор (места неодређености) да текст надогради. Том идејом је на конкретан начин осветљена двострука природа примаоца: као медија и као сабеседника.

Г. Прималац као медијатор – Јаусова теорија рецепције

Гласовита *теорија рецепције* Ханса Роберта Јауса има, у извесном смислу, нетачан назив. Релативна новина те концепције није у томе што је Јаус примаоца схватио као рецептора, тј. као медијум за примање текстова, већ што га је схватио као медијатора, тј. као средство које доприноси самом стварању литературе. Та концепција се огласила тако што је Јаус реаговао (1967) на тада преовладавајући став о семантичкој аутономији текста у проучавању књижевности код Немаца и истакао захтев да се проучавање књижевности врати историји. Историја књижевности се, међутим, по Јаусу, не збива само преко писаца, како су мислили позитивисти. Она се збива и преко прималаца за које се текстови пишу. Прималац је тако схваћен као медијатор историје књижевности.

На медијаторску улогу примаоца обраћана је пажња и пре Јауса. Учинио је то највише Сартр у есеју *Шта је то књижевност*, посебно у његовом одељку *За кога се пише?* Писац, по Сартру, тежи да удовољи потребама своје публике, својих прималаца. Литература која се ствара, у крајњој линији зависи од тих потреба, а те потребе су социјалне, класне, историјске. Прималац је медијатор тих потреба.

Јаус је проблем примаоца као медијатора историје испитивао у истом смеру. Тако је и дошао до појма *хоризонт очекивања публике*. Писац је упућен да кореспондира са својом потенцијалном публиком у оквиру тих хоризоната. За њега је неповољно ако иде "испод" тог хоризонта или ако се преко њега "пребаци": ни у једном од тих случајева неће моћи на прави начин да кореспондира са прималачким могућностима публике. Став да прималац мора да буде активни сабеседник писцу, Јаус окреће у став да писац треба да буде активан сабеседник прималачу.

Догађање дела не збива се, по Јаусу, у самом комуникационом чину. Оно почиње да се збива далеко пре тога чина: кад писац почне да реагује на потребе публике. Поред *услова* да се комуникациони чин збуде, овде је реч и о *предусловима*. Схе-

матски би се део тог збивања могао овако представити: прима-
лац – писац – текст – прималац...

И оријентација која се обично назива *читалачки изазов* (reader response criticism) у Америци, а која се надовезала на европску теорију рецепције, делује у истом смеру: осветљава кореспонденцију примаоца и текста, тачније: примаоца преко текста с писцем. У анализама припадника те оријентације акценат се ставља на изучавање не примаоца него прималаца, а то значи интерсубјективних заједница прималаца: у њима се виде носиоци изазова за књижевне промене и збивања.

Могло би се на основу овог кратког прегледа проблема рецепције закључити да литерарна прагматика треба све чиниоце естетске комуникације (писац, текст, контекст, прималац) да третира као део комуникационог низа, односно као елементе једног естетског догађаја.

Д. Прималац и силе интермедијалности

Постмодерно доба у којем живимо открило је, међутим, да однос између примаоца и текста није посве "чист". Такав однос може да буде карактеристичан за услове који су блиски идеалним, никако за стварне услове. Постмодерено доба је, наиме, открило да и између текста и његовог примаоца постоје медијатори: ти медијатори омогућују, поспешују или ометају нормалну комуникацију. На неке од тих медијатора указао је Жан-Франсоа Лиотар у књизи *Постмодерно стање* (1979). Два од тих медијатора можемо да издвојимо: то су *компетенција* и *перформанс*.

Лиотар открива: да би прималац примио неки артефакт треба да буде уверен у његову компетенцију. Купују се слике сликара од имена; иде се на концерте извођача од угледа; читају се књиге писаца од реномеа. Прималац не кореспондира, дакле, непосредно са артефактима; за ту кореспонденцију су му потребни посредници. Ти посредници, медијатори, у ствари припремају му пут до дела. Прималац треба да има поверење у њих, а да би имао поверење, да би веровао у њихову компетенцију, потребно је да се, за то, ослони на ваљане или убедљиве аргу-

менте. А да би се компетенција обезбедила, обезбеђују се и аргументи. За то се већ труде заинтересовани чиниоци.

Живимо у свету у којем је и уметност роба. Да би уметничка дела доспела до публике, да би се догодила, потребно им је обезбедити аргументовану компетенцију. А пошто је много заинтересованих који могу да прибаве аргументовану компетенцију за своје производе, онда треба учинити још нешто више да би се дело издвојило. То нешто Лиотар је видео у перформансу. Сврха је перформанса да обрати пажњу на аргументовану компетенцију. Сликари Милић од Мачве је, на пример, на почетку своје каријере, обратио пажњу на себе отварањем изложбе својих слика уз запаљене свеће; једна наша позната песникиња је говорила стихове нага пред публиком; филмски продуценти намерно приређују скандале током снимања својих филмова да би на себе обратили пажњу. У тоталитарним режимима се, такође, свесно гради компетенција уметника који су режиму потребни. За стварање и одржавање њихове компетенције граде се посебни перформанси (награде, признања итд.). Сви ти гестови смишљају се и изводе ради прималаца. Зна се да ће они бити упућени на примање само оних дела на која им се обрати пажња, и у чију су аргументовану компетенцију уверени. А то значи да је и само догађање дела превасходно у рукама медија. Самим тиме на примаоце више не треба гледати као на медијуме текстова које примају. Они су, у ствари, медији медија.

Скуп историјских сазнања који је овде изнет о примаоцу показује колико он није једноставан чинилац у процесу догађања дела. Он се понекад понаша као медијум, понекад као сабеседник, понекад као медијатор, понекад врши истовремено више функција, понекад је и сам у власти медија. То значи да се он понаша увек на конкретан начин. А његова конкретна понашања су таква да се он само понекад с правом може назвати примаоцем, а његова кореспонденција с текстом његовом рецепцијом.

* * *

Схватање дела као "јединства текста и контекста" и схватање белетристичког дела као догађаја, очигледно су међу собом различита. Али нису и једно другом противречна. Са становишта основних семиолошких дисциплина значења се, једноставно, другачије виде. Са становишта семантике на значење се гледа као на денотат, са становишта синтаксе на значење се гледа као на конотат, а са становишта прагматике на њега се гледа као на догађај. Потпуније је, свакако, на значење гледати са сваке од тих страна, него са било које од њих појединачно. У схватању дела као тоталитета, тј. "јединства текста и контекста", значењу се прилази са становишта основних претпоставки дела. У схватању дела као догађаја, на значење се гледа кроз његово остваривање. У првом случају се акценат ставља на структуру, у другом на процес. И једно и друго осветљење је потребно.

ДОДАТАК

ТЕОРИЈСКО ПРОУЧАВАЊЕ КЊИЖЕВНОСТИ У СРБА

Срби су у средњем веку имали јаку државу и развијену књижевност на српскословенском језику. Српска средњовековна књижевност се развијала у византијском цивилизацијском кругу (као и руска, бугарска и књижевности других православних народа и земаља), а то значи да јој је идејна основа била у хришћанству и да се уклопила у поетику и систем жанрова најјаче књижевности тога доба која је настајала на грчком језику. Пошто је византијска књижевност била строго канонизована, српски писци се нису упуштали у теоријска размишљања своје стваралачке праксе. Зато и постоји велики раскорак између високих стваралачких домета те књижевности и готово потпуног одсуства текстова књижевнотеоријске природе. Па ипак је српска средњовековна књижевност особена по нечему што има и теоријски значај. То је једна врста националног историзма. Најважнија дела књижевности: житија владара и црквених великодостојника у прози и службе Србима свецима у химнографској поезији, а такође и летописи и родослови, својим историзмом подстицали су развој националне свести српског света. Тај национално обојен историзам ће бити значајна црта целе српске књижевности, до данас.

После пропасти српске средњовековне државе, културно и духовно стваралаштво српског народа наставило је да живи на различитим географским просторима и да се развија у веома отежаним условима. У вековима ропства, осим црквене књижевности (у штампаним књигама и рукописима) и световних, углавном историјских а понегде и белетристичких дела, српски на-

род је стварао народну усмену књижевност, која се, када је објављена, показала као веома богата. Али народну књижевност ни код Срба, као ни код других народа, није пратила и књижевнотеоријска мисао. Она ће се јавити касније код Вука Стефановића Караџића, главног скупљача народних умотворина, или код једног од њених најзначајнијих популаризатора у доба романтизма, Николе Томазеа (Србина који је писао на италијанском језику).

Више могућности да се изрази у писаној књижевности и то већ у доба ренесансе, а затим и у доба барока, имао је један малени део српског народа римокатоличке вероисповести у дубровачкој републици. Стари Дубровчани су се највише образовали у Италији и оданде преузимали теоријска знања о књижевности. Као и у српској средњовековној књижевности тако и у дубровачкој, богату књижевну делатност није пратила и оригинална књижевнотеоријска мисао. Па ипак су стари Дубровчани оставили за собом и више текстова књижевнотеоријске природе. Драган Јеремић, у својој обимној докторској дисертацији под насловом *Естетика код Срба – од средњег века до Светозара Марковића* (1989), издвојио је неколико дубровачких аутора који су се бавили и естетичким књижевнотеоријским темама; међу њима су најзначајнији Никола Видов Гучетић и Михо Моналди. Њихови текстови, писани на италијанском, нису оставили значајне референце у српској традицији, али јесу ставови појединих дубровачких белетриста и то оних највећих: Марина Држића и Цива Гундулића, на пример. Јеремић каже да "Држића можемо сматрати истакнутим представником дубровачке поезике ренесансног класицизма, као што другог великог песника Цива Гундулића можемо сматрати истакнутим представником барокне поезике у Дубровнику". С књижевнотеоријске тачке гледишта интересантна су Пометова позивања да публика буде наклоњена глумцима, јер је њена симпатија важна за успех представе. Јеремић је нашао више строфа у Гундулићевом *Осману* које сведоче и о естетичкој релевантности песниковог схватања лепоте. По својој историјској свести о српској прошлости Гундулић има и

нешто заједничко са православном средњовековном књижевни-
ошћу, од које га одваја дух његовог времена и католицизам.

Историјске и филолошке основе идеје словенства и српства. – За развој историјске идеје словенства и српства била је судбоносна појава књиге Дубровчанина Мавра Орбина *Краљевство Словена* у Пезару (1601). Писана на италијанском језику, књига је била нека врста реакције на појаву италијанства на Апенинском полуострву. Родољубиви Дубровчанин је књигом хтео да покаже да са северне стране Јадранског мора постоји један други велики народ, словенски, који је имао своју историју и своја краљевства. Орбинова књига је била кључна за даљи развој идеје словенства али и српства као једне од најјачих његових грана. У делу своје књиге посвећеном новијој историји Словена, који има око 300 страница, на око стотину страна се говори о Бугарима, на око 2 стране се говори о Хрватима и на око 200 страница српској историји: тј. српским династијама: Немањићима, Бранковићима, Лазаревићима, Балшићима, Атомановићима, Котроманићима, Косачама, о историји Босне и о историји Хума.

Веома утицајна Орбинова књига оставила је дубоки траг на стваралаштво највећег дубровачког песника доба барока: на Ивана Гундулића чије је главно дело *Осман*, изграђено на Орбиновој идејној основи словенства. Осмо певање *Османа* посвећено је српској историји; а о догађајима и личностима из српске историје говори се и другим местима у књизи. Век и по касније и један други велики песник са Приморја, из Макарске, Андрија Качић Миошић у књизи *Разговор угодни народа словинског* (1752, 1759) певао је у духу Орбинове идеје словенства.

За српску националну идеју и духовни развој важан је утицај који је *Краљевство Словена* имало у православном делу српског народа. На крајњем североистоку тадашњег српског етничког и културног простора, у Ердељу, односно Трансилванији (у данашњој Румунији) под великим утицајем Орбина гроф Ђорђе Бранковић (1645-1711) написао је своје *Славеносрпске хронике*. Ово опширно историјско и мемоарско дело, које никада није штампано у целини, било је још у току настајања читано и пре-

писивано и обанављало је свест о српској националној и историјској самобитности. Као основа новог историзма код Срба оно је имало изврсну рецепцију у 18. веку и послужило је као извор потоњим историчарима, а нарочито Јовану Рајићу, аутору четвортотомне *Историје разних словенских народа, наипаче Болгар, Хорватов и Сербов* (завршена 1768, штампана 1794-5). У овом делу, на основу историзма, у орбиновском духу, испољена је идеја о словенској повезаности коју су потом европски слависти поставили на нове основе.

На средњевековни и барокни историзам надовезао се у доба касног просветитељства и предромантизма филолошки приступ књижевности. У први план се стављало питање на којем и каквом језику се развија књижевност појединих народа и културних средина. Питањем једног заједничког и више посебних језика код словенских народа бавили су се знаменити слависти (Добровски, Копитар, Шафарик и др.) али и многи носиоци просветног и црквеног живота (код Срба: карловачки митрополити, владике и архимандрити, школски инспектори и директори, писци и песници). Многи од њих почели су да истражују и библиографски пописују књижевне споменике појединих словенских народа и да праве прве књижевно-историјске систематизације.

За стварање модерних европских књижевности од пресудне важности била је победа филолошке идеје да један народ чине људи који говоре једним језиком, без обзира на државе у којима живе и на вероисповест. Међу Србима ту идеју је заступао Доситеј Обрадовић. Он је у *Писму Харалампију*, првом свом штампаном раду, објавио да ће писати за браћу Србље било које вере они били. На истој идејној основи деловао је касније и Вук Караџић. Идеју о српском језичком јединству Вук није први пут саопштио у чланку *Срби сви и свуда* из 1849, како се понегде у литератури наводи, него у првом свом објављеном филолошком делу, *Писменици* из 1814. Исте идеје срећемо у тексту Јернеја Копитара *Патриотске фантазије једног Словена* из 1810. године. У овом као и у другим текстовима европске филологије изражен је општи став да се народи разликују по језику, а не по

вери и политичким приликама у којима живе. Немци, који су и онда били од културно најјачих европских народа, остваривали су духовно јединство на основу једног језика и књижевности иако су имали три вере: протестантску, католичку, калвинистичку и много разних државних заједница (38) у којима су живели. Мађари су имали две вере: протестанску и католичку, али исто тако један језик.

У 18. веку на језичку проблематику код Срба као на питање стила гледао је истакнути српски педагог Теодор Јанковић Миријевски. Он је употребу три књижевна језика (црквенословенски, славеносерпски и српски народни) објашњавао теоријом о три стила: високом, средњем и простом. Чинио је то у духу класицистичке теорије Ломоносова; практично је настојао да сваком од та три језика/стила нађе место. Први слависти су донели нови став. Они су отварали питање заједничкиог словенског књижевног језика, али и питање посебних словенских језика/наречја. У Доситејево и Вуково време питање књижевног језика више није било третирано као питање стила, као раније, него као питање духовног идентитета народа.

Вук је, као и други филолози његовог времена, а нарочито Добровски, Копитар, Шафарик, разликовао српски од других блиских словенских језика, па тако и од хрватског. Хрватским језиком се у првој половини 19. века сматрало само кајкавско наречје. Било је међутим филолога (Миклошић) који су сматрали да је прави хрватски, у ствари, чакавски. Вук Карацић је био изричит у ставу да је, поред чакавског, и кајкавски може сматрати хрватским (јер су Хрвати на њега "обикли"). За Вука је штокавски дијалекат био само српски. Он никада није пристао да се језику које Срби говоре даје двонационални назив (српскохрватски, српски или хрватски), како је то уређено касније неоснованим позивањем на Вука и злоупотребом његовог имена.

Историја књижевности

Историзам и филолошки приступ књижевности подстицајно су деловали на сачињавање историјских и библиографских прегледа и првих историја књижевности. Први историјски пре-

гледати, односно историје српске књижевности, написане су почетком 19. века. Оне су имале, као и све књиге те врсте, да реше два основна питања: проблем корпуса националне књижевности и проблем њене периодизације. Од решења тих питања зависио је и цео систем националне књижевности.

Корпус српске књижевности. – Године 1815. један млад свештеник, Лазар Бојић, објавио је књижицу под насловом *Памјатник мужем у славеносербском народу славним*. Она доноси биографије четири српска писца: Јована Рајића, Доситеја Обрадовића, Григорија Трлајића и Атанасија Стојковића, али и списак других писаца на које аутор хоће да подсети. За књигу је карактеристично да је представила само писце који су по вери били православци. Да тако поступи, Бојића је могло да руководи религиозно, а не филолошко начело. Само један од писаца које је он представио, Доситеј, писао је на српском народном језику. Остали су писали углавном на рускословенском, на руском и на славеносербском. Бојићева књига тешко би могла да се прогласи првом књижевном историјом код Срба управо зато што је већ у свом времену заостајала за главним научним идејама. Парадоксално је што ће исти национални модел књижевности заснован на верској посебности, а не на језичком јединству, примењивати српски историчари књижевности у периоду превласти комунистичког атеизма у другој половини 20. века (Миодраг Поповић у *Историји српске књижевности – Романтизам, 1968-1972. и други*).

Бојићева књига појавила се на самом почетку делатности Вука Стефановића Караџића, пре него што је ојачао тренд филолошке мисли у Срба. А када је нови правац освојио духове, за модел на којем је Бојићева књига почивала није било места. Зато је она и била дуго практично непримећена. Њено фототипско издање појавило се у десетој деценији 20. века (1994) кад су вуковске идеје биле у филологији потиснуте или изневерене.

На основама славистичке мисли тога времена, написана је и прва права историја словенске и српске књижевности. То је *Историја словенског језика и књижевности према свима наречјима* коју је 1826. на немачком језику објавио Словак Павел Јо-

зеф Шафарик, професор Велике српске православне гимназије у Новом Саду. Његова књига на једном месту представља све словенске језике и књижевности. И Шафарик, као и други славиисти онога времена, сматрао је да сви словенски народи имају један, словенски језик, али да говоре и да пишу различитим наречјима која имају карактеристике посебних народних говора. Српском наречју (језику) и књижевности Шафарик је у својој књизи посветио знатну пажњу. У посебним одељцима представио је књижевност Срба православаца и Срба католика.

Шафарикова *Историја* биће веома дуго основни модел по којем ће се писати историје књижевности словенских народа. Тридесет година после његове књиге сличну историју словенских књижевности написаће заједно Рус Пипин и Пољак Спасович (1865) и у њој ће се основно виђење српске књижевности поновити. Слично виђење ће поновити после и Стојан Новаковић у *Историји српске књижевности* (1867), првој коју је писао један Србин.

На филолошком начелу: један језик – једна књижевност одређен је корпус српске књижевности и тај модел, и поред извесних девијација, одржао се до данас. То је практично значило да се под српском књижевношћу подразумевало оно што су у прошлости на српском језику (укључујући српскословенски и црквенословенски) писали и Срби православци и Срби католици (муслимански удео је практично био минималан и није истицан).

Шафариков модел историје српске књижевности, који најпотпуније обухвата њен дотадашњи корпус, нарушен је под утицајем илирског покрета. Покрет је настојао да илирско име, које је употребљавано превасходно као алтернативно име за Србе, а пре свега за Србе римокатолике, наметне као име које се односи на све Јужне Словене, па и на њихов заједнички илирски језик и илирску књижевност. Илирци, који су били углавном кајкавци и чакавци, уносили су у илирско заједништво своја наречја (у значењу језик) и књижевност на тим наречјима, да би, при следећем кораку илирско име идентификовали са хрватским именом са циљем да се укупна књижевна делатност писаца католика на српском језику припише Хрватима.

Отприлике оне године када је умро Вук Караџић (1864) на сцену је ступио млади Ватрослав Јагић, потоњи највећи хрватски филолог. Делујући у духу југословенства, али не онаквог какво су, у отпору према илирском покрету иницирали Теодор Павловић и Јован Суботић, као заједништва посебних јужнословенских народа, већ онаквог какво је иницирао бискуп Јосип Јурај Штросмајер, Ватрослав Јагић је практично напустио дотадашње филолошке принципе разликовања књижевности према језику иако им је декларативно остао веран. Залажући се за став да штокавско-чакавско-кајкавски дијалекти чине један језик, он је истовремено делио српску од хрватске књижевности, али не по језику, као Вук и Шафарик, него по вероисповести писаца. На концепцији о заједничком језику Срба и Хрвата и сачињена је Јагићева *Хисторија књижевности народа хрватскога и српскога* (1867) чији је први и једини објављени том, од три најављена, обухватио само средњовековну књижевност. Својим моделом Јагић је имплицирао разбијање корпуса српске књижевности којој су у каснијим историјским приказима одузета поједина подручја као што је дубровачка књижевност (мада је изјављивао да је она заједничка) и свака друга књижевна делатност на српском језику а католичке провенијенције. Овај модел поделе између националних књижевности Срба и Хрвата најјасније је испољен у књизи *Повијест књижевности хрватске и српске* Ђуре Шурмина (1898). Народна књижевност на српском језику, односно штокавском наречју, код Шурмина је постала заједничка, тј. српскохрватска; а дубровачка, која је код Вука и Шафарика такође била само српска, постала је код Шурмина само хрватска.

Периодизација српске књижевности. – Прву периодизацију српске књижевности наговестио је Добровски у зборнику *Слованка* (1814) делећи српску књижевност на стару и нову. Сличну периодизацију спровео је и Шафарик у својој *Историји словенског језика и књижевности* из 1826. године. Основни критериј такве поделе био је језик: стара књижевност писана је на српскословенском, а нова на рускословенском, славено-србском и српском народном језику. Али постојао је и механички

критериј поделе: последњих стотинак година српске књижевности историчар је сматрао њеним новим добом.

Другачију сегментацију и класификацију имплицирао је Вук Карацић својом периодизацијом српске народне поезије. Оне је српске јуначке народне песме поделио на песме о старим, песме о средњим, и песме о новим временима. У књизи *Писма Платону Атанацковићу* (1845) Вук је укупну српску књижевност делио на: народну, стару, дубровачку и садашњу. Овакво виђење српске књижевности ушло је и у текст Бечког договора (1850) о једном књижевном језику и о једној књижевности једног народа који говори (једним народним језиком, штокавским). Један од најзначајнијих Вукових следбеника, Јован Суботић, у својој антологији уметничке књижевности у две књиге под насловом *Цветник српске словесности* (1853) спровео је поделу на стару, средњу и нову књижевност. Ту поделу је прихватио и Ватрослав Јагић у својој *Хисторији* из 1867. А Стојан Новаковић, у другом издању своје *Историје српске књижевности* (1871), поред ова три периода уметничке књижевности, додао је и део који се тиче народне књижевности. По Новаковићу српска књижевност је имала ова четири саставна дела: народну, стару, средњу и нову књижевност. Таква периодизација српске књижевности, као целине састављене од четири дела, задржала се све до после Другог светског рата. Последњи аутор који је уважавао овакву четворodelну поделу, примењујући је на целу југословенску књижевност, био је универзитетски професор Драгољуб Павловић (1958).

Историја српске и српскохрватске књижевности. – Период од 1900. до 1914. био је најплоднији за развој књижевно-историјске делатности у Срба судећи по броју нових књига из ове дисциплине. Прва од њих је *Дубровачка књижевност* (1900) католичког свештеника дум Ивана Стојановића из Дубровника, у којој је, поузданије него игде до тада, објашњен феномен дубровачке књижевности. Писана српско-дубровачким језиком, као и на латинском и италијанском, у складу са са духовним везама Дубровчана са суседном Италијом, дубровачка књиже-

вност се, по овом приказу, не би никако могла да се искључи из корпуса српске.

После ове књиге уследиле су: *Историја српске књижевности* Јована Грчића (1903, 1906); *Историја српске књижевности* Тихомира Остојића (1910), *Преглед српске књижевности* Павла Поповића (1909), *Историја српске и хрватске књижевности* Андре Гавриловића (1910-14; 1927) и *Историја нове српске књижевности* Јована Скерлића (1914).

У решавању питања обима и природе српске књижевности врхунац су биле Поповићева и Скерлићева књига. Као професори београдског Филозофског факултета, они су предавали српску књижевност као целину, а наставу су поделили тако што је Павле Поповић предавао народну, стару, средњу (дубровачку), а Скерлић само нову; њихове књиге проистекле су из тих предавања. Ставови двојице младих а угледних професора били су у складу са традицијом гледања на српску књижевност од Доситеја, Вука и Шафарика, али су били саображени и са тада актуелним схватањем да се на том истом језику развијала и хрватска књижевност. Као и Јагић, пре њих, и они су дубровачку сматрали заједничком. Слично као и о дубровачкој, мислили су и о другим локалним књижевностима средњег периода.

Књижевноисторијска делатност у Срба добила је нови замах у последњој трећини 20. века. За књижевноисторијска дела из овог времена карактеристичан је принцип стилске периодизације. На том основу рађена је *Историја српске књижевности – Романтизам* Миодрaга Поповића, *Српска књижевност у средњем веку* Милана Кашанина (1975), *Историја старе српске књижевности* Димитрија Богдановића (1980). У три посебне књиге Милорад Павић је обрадио историје српске књижевности трију периода: барока, класицизма и предромантизма. У скраћеном виду оне су се појавиле под именом *Рађање нове српске књижевности* (1983). У књигама *Историја српске књижевности* (1983) Јована Деретића и *Историја српске модерне књижевности* Предрага Палавестре (1986) са нешто мање доследности је поштован принцип стилске периодизације. Највише залагања за поштовање периодизирања по стиливима испољио је Драгиша

Живковић у низу текстова, и он је добрим делом и заслужан што је тај начин периодизирања код нас преовладао. Али сам Живковић није написао историју књижевности. За књижевноисторијску делатност овог периода карактеристично је такође да се у њој више или мање изгубила ранија периодизација на стару, средњу и нову књижевност као непрекинути низ, односно да је изостала обрада дубровачке књижевности као дела српске књижевности.

Систем српске књижевности. – У мојој књизи *Систем српске књижевности* изнет је став да проблеме корпуса и периодизације српске књижевности треба схватити као питање њеног система. Систем српске књижевности треба да обухвати укупну њену традицију, сва четири њена дела, али и да буде усклађен са савременом теоријом и методологијом. То становиште практично је примењено у састављању моје *Антологије српске поезије у осам књига*, коју су 2004. почели да објављују СКЗ и БИГЗ, а чији су предговори већ објављени у поменутом *Систему српске књижевности* (1996, 2000). То становиште је примењено и у књигама које су после оне моје објављене: Новица Петковић, *Кратак реглед српске књижевности*, 2000, и Јован Деретић, *Кратка историја српске књижевности* (2001).

Уважавајући досадашња искуства у периодизацији по временским раздобљима и по стилским карактеристикама, моја поменута књига је понудила овакву систематизацију српске књижевности: *стара књижевност*, *народна књижевност*, *књижевност средњег доба* (ренесанса, барок, класицизам, предромантизам) и *нова књижевност* (која обухвата доба романтизма, доба модерне /реализам, парнас, симболизам/, доба модернизма (експресионизам, надреализам, неоромантизам, постсимболизам, социјална литература, модернизам), доба постмодернизма.

Компаратистика. – Релативно рано Срби су се почели бавити и општом историјом књижевности. Године 1858. изашла је у Новом Саду књига Задранина Божицара Петрановића под насловом *Историја књижевности поглавитих на свету народа од најстаријих времена до садашњег века*. То је била и прва исто-

рија књижевности коју је један Србин написао. Истовремено, то је и једно од првих синтетичких дела из области компаратистике која се, као дисциплина, јавила само тридесетак година раније (Вилменова предавања на Сорбони 1828).

Компаратистика се предавала на београдској Великој школи још крајем 19. века. Посебан углед је стекла, међутим, у деловању професора Богдана Поповића и часописа *Страни преглед* који је он издавао између два светска рата (1927-1937). Сам Богдан Поповић је један од првих теоретичара у свету који је подударности међу текстовима, код којих се не може потврдити контактна веза, објашњавао *стилско-типолошким* и другим аналогјама. До тих ставова Богдан Поповић је дошао укључивши се у полемику око утврђене сличности песме *Пад лиића* француског песника Шарла Милвоа и песме Бранка Радичевића *Кад млидијих умрети*. У тексту *Једна паралела* (1936) он је убедљиво показао да је наша песма вишеструко вреднија од песме старијег француског песника. Утицаја на нашег песника није могло бити, али је било аналогних узрока да се створе две по теми и изразу сличне песме.

Међу теоријским доприносима компаратистици треба посебно истаћи две књиге објављене после Другог светског рата. То су монографија Иве Тартаље *Почеци рада на историји опште књижевности код Срба* (1964) и *Увод у упоредно проучавање књижевности* (1984) Зорана Константиновића. У првој књизи се, поводом Петрановићевог рада, дају ретке и систематизоване информације о компаратистици у прошлости код нас и у свету, а у другој се то чини махом за савремени период; у обема се из тих сазнања извлаче плодни закључци.

Теорија књижевне критике

У едицији *Српска књижевна критика*, од 25 обимних књига, коју је припремио Институт за књижевност и уметност у Београду у редакцији Предрага Палавестре, прештампани су многи најважнији текстови о књижевности од Доситеја Обрадовића до Милана Богдановића и Марка Ристића. Готово сви кри-

тичари заступљени у тим књигама рекли су понешто вредно или интересно о књижевној критици. Али и код Срба, као и код других народа, истински вредни теоријски доприноси критици ретки су.

Међу њима најпре треба издвојити текст *Друга рецензија српска* Вука Стефановића Караџића, тј. Вукову критику романа *Љубомир у Јелисијуму* Милована Видаковића (1817). У теоријском смислу, међутим, значајан је само почетак текста (на око две стране) ове веома дугачке рецензије. А на тим странама најзначајнија је ова реченица: "У свакој се књизи гледа на двије ствари: 1. *на ствар о којој се пише* и 2. *на језик којим се пише*". У тим ставовима формулисана је најкраће природа филолошке критике, тј. оне врсте критике која је посебну пажњу посвећивала језику којим писац пише, а не рецимо стилу и другим формалним елементима. Та критика постојала је и код других народа. Али она је нарочито дуго трајала код Срба – скоро кроз цео 19. век.

Други по реду текст незаобилазног теоријског значаја јесте *Критика у миру* Константина Богдановића, веома образованог адвоката и дипломате који није дуго живео (1811-1854) а узгредно се бавио литературом. Богдановић је, у свом тексту, реаговао на појаву нетрпељивих критика у тадашњој српској књижевности. Зато је и препоручивао *критику у миру*. Он је најпринципијелније истакао став да треба одвајати писца од његове грађанске личности. За тај став се каже (на пр. проф. Деретић) да представља антиципацију сличног става Љубомира Недића са краја прошлог века. Значајно је, међутим, да је Богдановић у свом тексту доследно инсистирао на томе да је задатак критике да дело сагледа у *систему* књижевности. Ако на ишта познато то залагање, као и есеј у целини, може да подсети, то је став о томе да књижевна дела сачињавају међу собом изванредан поредак који је Елиот изнео у есеју *Традиција и индивидуални талент*. Елиотов есеј, и есеј раног српског теоретичара, полазе од исте теоријске матрице и имају исте теоријске конзеквенце. Елиотов есеј, мада и сам недовољно прозирног значења, ипак је далеко артикулисанији и целовитији.

На самом крају 19. века, и на почетку 20. српска књижевна критика, али и теоријска мисао о критици, достижу врхунац у текстовима Љубомира Недића, Богдана Поповића и Јована Скерлића. У тексту *О критици* (1901) Љубомир Недић је изнео ставове који ће бити карактеристични за једну врсту критике која се назива *иманентном критиком*. Та врста критике појавиће се у другим европским књижевностима нешто касније. Недић је сматрао да је задатак критике да "уђе у" дело "и испита не само унутрашњи склоп његов и склад његових делова, него и позна шта је оно у њему што чини тајну живота његова".

У сличном духу као и Недић, деловао је и нешто млађи његов савременик и колега, Богдан Поповић. Његова теоријска мисао о критици, саопштена у више текстова, најсадржајније је изложена у текстовима: *Шта је велики песник* и *Теорија реда-по-ред*. У тексту *Теорија реда-по-ред* (1912) Богдан Поповић је опширно и аргументовано представљао метод књижевне анализе делић по делић са сврхом да се продре у суптилности организације текста и да се допре до правог значења дела. У раније објављеном тексту *Шта је велики песник?* (1904) Богдан Поповић се бавио критеријима за одређивање књижевних вредности. То је један од првих лепих прилога *књижевној аксиологији* у нас.

Врста књижевне критике коју су код Срба засновали Љубомир Недић и Богдан Поповић обично се назива "естетичка критика". Она је, по оријентацији, сасвим слична стилистичкој критици (Фослер, Шпицер) на немачком и енглеском језику. Код српских теоретичара, међутим, ове идеје јавиле су се нешто раније, а и основне идеје Љубомира Недића чак нешто раније и од идеја самог родоначелника стилистичке критике Бенедета Крочеа. Идеја о књижевности као уметности речи, која је карактеристична за теоријску мисао 20 века, формулисао је већ Љубомир Недић сасвим прецизно објашњавајући књижевност као "сложај речи". Образовањем и нивоом излагања, ови наши теоретичари, универзитски професори, не заостају за својим страним колегама.

Интерпретација књижевног уметничког текста као вид проучавања књижевности такође је карактеристична за више школа у 20. веку, а посебно за немачку интерпретацију текста. Међутим, интерпретације текста Богдана Поповића, са почетка века, могу се мерити и са најбољима; ни до данас нису застареле.

Јован Скерлић, најплоднији и најутицајнији српски критичар и историчар са почетка 20. века, има и један од најзначајнијих теоријских текстова о књижевној критици који се зове: *Догматичка и импресионистичка критика* (1902). Скерлић, који је настављао аналитичку (у његовој терминологији "догматичку") критику Недића и Поповића, отварао је простор и за једну другу, критику, тада актуелну, импресионистичку. После другог светског рата теоријским проблемима критике прилазило се већ ерудитски. Књиге посвећене критици писали су су Драган Јеремић, Света Лукић, Зоран Гавриловић (*О критици*), Миодраг Радовић (*Књижевна аксиологија*, 1986). Међу тим књигама се издваја, по теоријском значају, књига Светозара Петровића *Критика и књижевно дјело* (1963). У тој књизи се налази и једна дефиниција књижевне критике која је често цитирана. Она гласи: "Књижевна је критика креативна литерарна активност којој је унутрашњи задатак да обогати наш смисао за књижевност и да олакша наш додир с њом, изазивајући нас на успоређивање властитог искуства у књижевности с искуством критичара. Механизам у коме се она остварује јест довођење књижевног дјела у контекст критичарева доживљаја." Ни та дефиниција није сасвим прихватљива. Али је релевантна јер има теоријски ниво.

Теоријска мисао о белетристици

Садржајни теоријски текстови Срба о белетристици прикупљени су, такође, у помутуј едицији *Српска књижевна критика*. Они су много више заступљени од оних који се тичу историје или књижевне критике. Ради прегледности, издвојићемо само оне који могу да буду репрезентативни за поједине области: за поетику, за рецепцију белетристичког текста, наратологију, стилистику, версологију, тематологију, генологију, медијацију тек-

ста, књижевну семиологију. У овом кратком приказу држаћемо се и тематског али и хронолошког реда.

Поетика. – Оригиналне доприносе мисли о природи књижевног стварања, чиме се бави поетика у најужем смислу, дало је само неколико српских аутора. Међу ове спадају пре свега Вукова сведочења о томе како настаје и како се одржава народна књижевност. Народна песма се рађа кроз делатност појединаца коју други појединци прихватају, поправљају или кваре; затим следе ставови о усменој природи народне књижевности која се усменим путем шири и одржава. Каснији истраживачи настајања српске народне поезије, Матија Мурко, Милман Пери и Алберт Лорд, допунили су, појаснили али не и оповргли Вукова тумачења. Вуков израз *стајаћа места*, које је касније прихватио Томо Маретић, претходи данас чувеној концепцији *формуле* Перија и Лорда по којој се гради на устаљеном репертоару већ усвојених облика (*формула*).

Једна од најзначајнијих теорија књижевног стварања код нас потиче из доба романтизма. То је теорија Лазе Костића о настајању поезије у стању "међу јавом и мед сном". О песми која се тако збила, песник, по Костићу, накнадно може да сачини *записник*. Та концепција, изложена у његовој књизи *О Змају* (1902) једна је од варијаната романтичарске ентузијастичке поетике. Јасније него игде у модерно доба у њој се показује да поезија настаје пре него што је језички уобличена. Многе Костићеве песме (рецимо *Спомен на Руварца*), а пре свега његов *Дневник* дају за право ставу да се на поезију, тј. књижевност, може гледати и онако како је он чинио, тј. као на документ о израженом доживљају. То значи да Костићев став о поезији као записнику није за одбацивање иако је посве супротан ставу о поезији као *уметности речи* по коме се поезија гради од речи, тј. збива се у језику.

Данас се све више схвата да је филозофија *укрштаја* Лазе Костића релевантна филозофска и естетичка концепција. Један од главних следбеника филозофа Костића била је Аница Савић Ребац, класични филолог и естетичар. Њено главно дело, *Античка естетика и наука о књижевности* (1955) ретко је и изузетно

по томе што осветљава рађање мисли о поезији у предплатонском периоду, дакле што осветљава саме корене поетике као дисциплине.

Природом књижевног стварања са становишта психоанализе плодно се бавило неколико београдских аутора (Војин Матић, Владета Јеротић, Зоран Глушчевић). Од текстова наших савременика, посвећених том проблему, теоријски је незаобилазан одељак посвећен кохеренцији и стваралаштву из књиге Николе Милошевића *Идеологија, психологија, стваралаштво* (1970). Он је настао на искуствима савремене структуралистичке мисли.

Време постмодернизма донело је и нове погледе у поетици. Њих може да репрезентује књига Александра Јеркова *Нова текстуалност* (1992).

Књижевна генологија.— Пишући народним језиком, уводећи нове књижевне врсте (басну), Доситеј је у својим текстовима умео понешто важно да каже о књижевним врстама. То је у још већој мери и са више разлога чинио Вук Караџић који је српску народну књижевност не само сакупио, већ је и класификовао. Та његова класификација је означена посебним, специфичним, његовим терминима, али она је, истовремено, и ваљано учињена по правилима логичке класификације.

Критикујући роман Милована Видаковића, Вук је иницирао дугу полемику о роману, у којој је учествовао и Видаковић, али и други аутори. Један од резултата те полемике је и Стеријин пародични *Роман без романа* (1838).

Следећи крупнији прилог генологији учињен је четрдесетих година 19. века кроз полемику Ђорђа Малетића и Јована Суботића о епу. На појаву Суботићевог епа *Краљ Дечански* реаговао је целом књигом Ђорђе Малетић (1846), а на ову књигу низом од десет текстова реаговао је аутор епа Јован Суботић. Суботићев супериорнији рад био је права ерудитска расправа о епу, али истовремено и оправдавање српског епа. Она сведочи о лепом теоријском нивоу код Срба средином 19. века.

Ове чињенице треба имати у виду зато што се релевантни теоријски текстови код Срба о генолошким проблемима јављају тек у другој половини 20. века. Међу њима посебно место има

књига Јована Христића која се зове *Облици модерне књижевности* (1968). У њој се плодно расправљају проблеми есеја, поезије и прозе. Јован Христић, позоришни писац и позоришни критичар, у другим делима се нарочито успешно бавио теоријом трагедије. Бављење генолошким проблемима у нас је добило институционални облик радом на пројекту *Књижевни родови и врсте* у Институту за књижевност и уметност у Београду почев од 80-тих година 20. века. Пројектом руководи Зоран Константиновић, а досадашњи резултати приказани су у три зборника радова под именом овог пројекта.

Истраживање дискурса.— Један од најобразованијих Срба са самог почетка 19. века, Атанасије Стојковић, објавио је књижицу која се зове *Србски секретар* (1802). Њена сврха је била да упути своје читаоце у писање писама за разне потребе и прилике. Књига је улазила у проблем организовања говора (дискурса), односно говорних жанрова. Више од једног века касније остварен је у нас највиши домет у бављењу природом говора и то у обимној студији Станислава Винавера која се зове *Језичне могућности* (1921) и у његовој књизи *Језик наш насушни* (1952). Винавер у тим књигама није употребљавао изразе дискурс или књижевни жанр. Блистави писац и преводилац, са много смисла за различите функције језика, умео је међу језичким могућностима да разликује и оне које спадају у сферу стиха или стила, али и оне који спадају у сферу језичког организовања на вишем нивоу, тј. на нивоу говора.

Тематологија. — Отварајући, у *Другој рецензији српској*, питање критике као писања о језику или о ствари о којој се пише, Вук Караџић је практично отворио пут и тематолошким истраживањима у нас. У том погледу је био и претходник Светозара Марковића који је делима приступао превасходно са садржајне стране. Ма колико Марковићеве основне идеје биле преузете са стране (превасходно од Чернишевског), он је у својим ставовима био доследан. Дајући предност садржају над формом, корисном над лепим, он је био главни представник тематолошког и утилитаристичког приступа литератури код Срба. Односом

садржаја и форме, на нов начин, са становишта експресионизма, али и са искуствима промена које је у човеку и свету донео Први светски рат, бавио се и програмски текст Милоша Црњанског *Објашњење "Суматре"* (1920).

Средином 20. века, подстакнута социјалном литературом или отпорима према њој, тематолошка питања су била поново отворена, али на новом нивоу. Међу њима би посебно требало издвојити истраживања Свете Лукића о феномену "социјалистичког естетизма". Мимо социјалне проблематике, у овој области вреди обратити пажњу на још два рада: на есеј Миодрага Павловића *Мит, ритуал и књижевно дело* и на исто тако кратак и садржајан есеј Николе Милошевића *Узрок и услов*. У првом есеју се проблем садржаја књижевног дела гледа са антрополошке тачке гледишта, а у другом са филозофске.

Версологија. – Међу неколико вредних радова из области версологије насталих у првој половини 19. века, два су посебно важна: рад Луке Милованова *Опит о словоречности* (из 1810, издао га Вук 1833) и *Наука о српском стихотворенију* Јована Суботића из 1845. И један и други аутор били су преокупирани феноменом стиховног говора на српском језику. Посебно је вредан пажње напор Милованова и Суботића да створе нову и оригиналну терминологију у овој области.

Од краја 19. века до Другог светског рата, стихом се повремено баве Радован Кошутих, Бранко Лазаревић, Милош Црњански, Станислав Винавер, Перо Слијепчевић.

Проблемима стиха, посебно српског, после Другог светског рата интензивније се бавило неколико истраживача: Драгиша Живковић, Жарко Ружић, Милорад Павић, Никола Грдинић, Милосав Чаркић, Мирјана Стефановић, Леон Коен. Упоредо са њима, проблемом версологије, као и стиха код Хрвата и Срба, бавио се Светозар Петровић. Своју теорију стиха он назива "метаметричком"; функционисање стиха и његову организацију он у тој теорији наглашено доводи у везу са вантекстовним елементима.

Теорија стила. – Посебне књиге о стилу код Срба имају Богдан Поповић (*Два огледа из теорије стила*) и лингвисти Миливој Павловић и Радоје Симић. О стилским фигурама посебне књиге су објавили Драган Стојановић (*Иронија и значење*, 1984), Леон Коен (*Метафоре, фигуре и значење*, 1986) и Милош Ковачевић (*Стилистика и граматика стилских фигура*, 1995).

Најзначајнији рад у овој области истраживања јесте свакако посмртно објављена књига *Метафоре и алегорије* (1968), београдског математичког феноменолога и шефа београдске математичке школе Михаила Петровића Аласа (1868-1943). Алас се проблемима пресликавања једних чињеница на друге бавио у чисто научне сврхе. Тако је дошао и до једне теорије пресликавања која у себи садржи и теорију модела. Стилске фигуре метафора и алегорија, али и други тропи, показали су се само као видови универзалне праксе пресликавања. Књига *Метафоре и алегорије* садржи једну од најдубље заснованих теоријских концепција тропа, а посебно метафоре; она представља и једно од најдубљих објашњања парадигме (модела).

Наратологија. – Године 1899. објавио је Богдан Поповић своју критику комедије *Гордана* Лазе Костића. Поповићев текст, у неким деловима, представља изразит пример структуралистичког начина мишљења. Отварајући питање теме Костићеве комедије и њене обраде, посебно њених јунака, Поповић је отворио и елаборирао проблем организовања наративног текста. То је, после текста Американца Вилијама Џејмса о роману, који је нешто раније објављен, такође један од најранијих прилога модерној наратологији: следећи талас вредних доприноса у свету овој теми јавиће се тек између два светска рата.

Значајнији теоријски прилози из области наратологије јавиће се код Срба тек у другој половини века. Међу њима значајно место има књига *Негативни јунак* Николе Милошевића (1965). Знатно касније, 1989, појавила се књига Гаје Пелеша, професора из Загреба, која се зове *Значење и прича*. Највреднији њен теоријски допринос је у томе што је отворила проблем *стварних и могућих* светова у приповедном уметничком тексту.

Медијација белетристичког текста. – Проблем медија и медијације је честа тема у новинама и часописима. Из обиља текстова који се баве актуелним проблемима медија, вреди обратити пажњу на књигу Драгутина Гостушкога, композитора, музиколога и естетичара која се зове *Време уметности* (1968). Она је ретка по томе што је заснована на познавању огромног материјала о традиционалним медијима у којима се остварују разне уметности од античког периода до наших дана. У њој је дат и једно од најплоднијих објашњења цикличке природе развоја уметности.

Рецепција књижевности. – Професор Филозофског факултета у Скопљу, Перо Слијепчевић, германиста по струци, направио је 1937. године једну изузетну студију која се зове *Шилер у Југославији*. Настојао је у њој да покаже како су тога значајног немачког писца примали Срби, Хрвати и Словенци (три народа које је признавала тадашња Југославија). Његова изучавања тога проблема, вршена методично и скрупулозно, донела су пуно релевантних сазнања о рецепционим могућностима српске, хрватске и словеначке публике у 19. веку. Та истраживања ће претходити чувеном Сартровом тексту који се зове *Шта је књижевност*, односно његовом одељку *За кога се пише* у којем су та питања постљављена. После светске промоције теорије рецепције Ханса Роберта Јауса, истраживање рецепције постало је често и у Срба. Два аутора заслужују да се на њихове радове обрати посебна пажња. Германиста Зоран Константиновић први је представио Јауса нашој култури. Од његових радова у овој области треба истаћи *Интертекст и алтеритет*. Други аутор је естетичар Сретен Петровић. После обимне *Реторике* Бранислава Нушића (1933, 1938), он је још обимнијом књигом истог наслова (1975) обновио интересовање за ову дисциплину посвећујући у њој пажњу проблему примаоца; то је чинио и у другим радовима.

Књижевна семиологија. – Међу савременим српским теоретичарима Новица Петковић се најдоследније бавио семиолошким проблемима. За време својих студија у Москви, Петковић је

ушао у круг руских семиотичара чије радове је преводио на српски. Написао је и неколико књига које проистичу из оваквог усмерања. Уз радове Михаила Марковића (*Дијалектичка теорија значења*, 1961) и *Знакови и значења* Николе Рота (1982) *Семиотичка естетика* Браниславе Милијић (1993) Петковићеве књиге спадају у узак круг важних дела у овој области. Те књиге се зову *Језик у књижевном делу* (1975), *Од формализма ка семиотици* (1984) и *Елементи књижевне семиотике* (1995).

Међутим, и пре него што је семиологија почела да се прихвата као дисциплина нашег времена, у првој половини 20. века, настао је и један вредан рад који је доскора био из идеолошких разлога држан по страни. То је књижица *Симболи и сигнали* владике Николаја Велимировића, једног од најобразованијих и најелеквентијих Срба свих времена, која је објављена почетком тридесетих. Она свету прилази као Божјем свету који еманира знакове (симболе и сигнале) о себи и даје упутства за њихова тумачења. Рођена у време кад се семиологија тек развијала, ова књижица ће остати као један од најзначајнијих прилога које су Срби дали у овој области.

* * *

Теорија књижевности предаје се у већини средњих школа у Србији, Црној Гори и Републици Српској у оквиру предмета српски језик и књижевност. На свим универзитетима у овим земљама она се изучава и предаје као посебан предмет. Настава из теорије књижевности по правилу је заступљена и на постдипломским студијама. Теоријским питањима књижевности бави се и Институт за књижевност и уметност у Београду.

У нас, међутим, не постоји ни један специјализовани часопис за теорију књижевности дужег трајања. Најближи је тој функцији био београдски часопис *Књижевна критика*. Многи књижевни часописи и листови, међутим, објављују у знатном броју књижевнотеоријске текстове домаћих и страних аутора. Слично чине и издавачи штампајући књиге из ове области у разним едицијама и или у посебним издањима. По броју преве-

дених књига и по информисаности о књижевнотеоријским проблемима Срби држе корак са светом.

Систематском проучавању књижевнотеоријске мисли у Срба до сада није посвећивана потребна пажња.

СПИСАК НАВЕДЕНИХ ТЕКСТОВА

Напомена

У овом списку наведена је литература цитирана у књигама *Методологија проучавања књижевности* и *Теорија белетристике*. Тој литератури придодате су и библиографске јединице које се наводе у овој књизи.

Абрамович, Г. Л. *Введение в литературоведение*. Москва 1979.
Harazd, Paul. *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*. Paris 1968.

Alonso, Damaso. *Towards a Knowledge of Literary Works*. U knjizi: *The Critical Moment, Essays of the Nature of Literature*. London 1963.

Андрић, Иво. *Стазе, лица, предели*. Београд 1976.
Apollinaire. Calligrammes. Paris 1966.

Аристотел. *Метафизика*. Превео др Бранко В. Гавела. Београд 1960.

Аристотел. *О песничкој уметности*. Превео Милош Н. Ђурић. Београд 1955.

Aristotel. *O pjesničkom umijeću*. Prijevod i objašnjenja Zdeslav Dukat. Zagreb 1983.

Аристотел. *О тумачењу*. У књизи *Органон*. Превела Ксенија Атанасијевић. Београд 1965.

Aristotel. *Retorika*. Preveo Marko Višić. Beograd 1987.

Асунто, Розарио. *Теорије о лепом у средњем веку*. Превео с немачког Григорије Ерњаковић. Београд 1975.

Austin, John. *How To Do Things With Words*. Oxford 1962.

Аћин, Јовица. *Паукова политика. - За критику књижевне метафизике*. Београд 1978.

Bal, Mieke. *Narratologie*. Paris 1977.

Baldensperger, Fernand. *Goethe in France*. Paris 1964.

- Bally, Charles. *Traité de stylistique française*. Paris-New York 1973.
- Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris 1964.
- Barthes, Roland. *L'ancienne rhétorique. Aide-memoire*. Communication. Ecole pratiques des hautes études. Paris 1970. N 16.
- Bart, Rolan. *Elementi semiologije*. U knjizi: *Književnost, mitologija, semiologija*. Preveo Ivan Čolović. Beograd 1971.
- Bart, Rolan. *Nulti stepen pisma*. U knjizi: *Književnost, mitologija, semiologija*. Preveo Ivan Čolović. Beograd 1971.
- Барт, Ролан. *Увод у структуралну анализу прича*. Превео Петар Милосављевић. Летопис Матице српске, Нови Сад, књ. 407, св. 1. јануар 1971.
- Barthes, Roland. *Carstvo znakova*. Prevela Ksenija Janičin. Zagreb 1989.
- Barthes, Rolan. *S/Z*. Paris 1972.
- Bahtin Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Prevela Milica Nikolić. Beograd 1967.
- Бахтин, Михаил. *Речевие жанри*. У књизи: *Проблеми творчества и естетики*. Москва 1975.
- Bahtin, Mihail (V. N. Vološinov). *Marksizam i filozofija jezika*. Preveo Radovan Matijašević. Beograd 1980.
- Bahtin, Mihail. *O romanu*. Preveo Aleksandar Badnjarević. Beograd 1989.
- Beker, Miroslav. *Povjest književnih teorija*. (Od antike do kraja 19. stoljeća). Zagreb 1979.
- Bacon, Fransis. *O dostojanstvu i porastu nauka*. Preveo Albin Vilhar. Zbornik *Petika humanizma i renesanse, I*, priredio Miroslav Pantić. Beograd 1963.
- Bacon, Fransis. *Novi Organon*. Preveo s latinskog originala Viktor D. Sonnenfeld. Zagreb 1964.
- Bembo, Pijetro. (Odlomci tekstova). Preveo Albin Vilhar. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, I*, priredio Miroslav Pantić. Beograd 1973.
- Bain, Alexander. *Rhetoric and English Composition*. London 1887.
- Berger, Arthur. *Sign in Contemporary Culture*. New York 1982.
- Bergson, Anri. *O smijehu*. Preveo Srećko Džamonja. Sarajevo 1958.

- Bufo. *Discours sur style*. Paris, bez oznake godine izdanja.
- Bühler, Karl. *Sprachtheorie*. Stuttgart 1965.
- Blekmer, Ričard. *Jezik kao gest*. Preveo Slobodan Đorđević. Zbornik *Nova kritika*, priredio Jovan Hristić. Beograd 1973.
- Bloch, Ernst. *Subjekt-Objekt*. Preveli Stanko Bošnjak i Milan Kangrga. Zagreb 1959.
- Боало, Никола. *Песничка уметност*. Превео Слободан Витановић. У књизи Слободана Витановића *Поетика Николе Боалоа и француски класицизам*. Београд 1971.
- Богдановић, Димитрије. *Историја старе српске књижевности*. Београд 1980.
- Богдановић, Катарина, Лебл-Албала, Паулина. *Теорија књижевности*. Београд 1923.
- Богдановић, Константин. *Критика у миру*. У књизи: *Почеци српске књижевне критике*, приредио Јован Деретић, Нови Сад – Београд 1979.
- Бојић, Лазар. *Памјатник мужем у славено-србском народу славним*. Нови Сад 1994. (фототипско издање, приредила Мирјана Стефановић).
- Bokačo, Đovani. (Odlomci iz tekstova). Preveli Albin Vilhar i Miroslav Pantić. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, I*, preuredio Miroslav Pantić. Beograd 1963.
- Bray, René. *La formation de la doctrine classique en France*. Paris 1927.
- Бретон, Андре. *Манифест надреализма*. Превела Лела Матић. Београд 1961.
- Bruks, Klint. *Jezik paradoksa*. Preveo Nikola Koljević. Zbornik *Nova kritika*, priredio Jovan Hristić. Beograd 1973.
- Bruno, Đordano. *O herojskim zanosima*, odlomci. Preveli Nikša Stpčević i Albin Vilhar. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, II*, priredio Miroslav Pantić, Beograd 1973.
- But, Vejn. *Retorika proze*. Preveo Branko Vučićević. Beograd 1976.
- Бушмин, Алексей. *Наука о литературе*. Москва-Ленинград 1982.
- Walzel, Oscar. *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*. Potsdam 1929.

- Ван Тигем, Пол. *Упоредна књижевност*. Превели Михаило Б. Милошевић и Нада Милошевић. Београд 1955.
- Weber, Jean-Paul. *Domaines thémattique*. Paris 1963.
- Vega, Lope de. *Nova veština pisanja komedija*. Preveo Pero Mužijević. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, II*, priredio Miroslav Pantić. Beograd 1963.
- Velek, Rene i Voren, Ostin. *Teorija književnosti*. Preveli Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević. Beograd 1965.
- Velek, Rene. *Kritički pojmovi*. Preveli Aleksandar Spasić i Slobodan Đorđević. Beograd 1966.
- Velek, Rene. *A History of Modern Criticism (1750-1950)*. New Hawen – London 1955-1965.
- Велфлин, Ханрих. *Основни појмови историје уметности. Проблем развитака стила у новијој уметности*. Превела Марија Ђорђевић. Сарајево 1974.
- Веселовский, А. Н. *Историческая поэтика*. Ленинград 1940.
- Vida, Marko Điolamo. *O pesničkoj umetnosti, odlomci*. Preveli Albin Vilhar i Miroslav Pantić. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, I*, priredio Miroslav Pantić. Beograd 1963.
- Vidan, Ivo. *Tekstovi u kontekstu*. Zagreb 1975.
- Wimsatt, W. K. and two preliminary essays written in coloboration wit Monroe C. Beardsly. *The verbal Icon*. Kentucky 1954.
- Wimsatt, William and Brooks, Cleant. *Literary Criticisme. A Short History*. New York 1957.
- Винавер Станислав: *Језичне могућности*. У књизи: *Критички радови Станислава Винавера*, приредио Павле Зорић. Београд 1975.
- Винавер, Станислав. *Језик наш насушни*. Београд 1952.
- Windelband, Wilhelm. *Povjest filozofije, I-II*. Zagreb 1957.
- Winer, Thomas. *On Visual Qotations in the Verbal Artistiq Text: Intermodal Intertextuality*. U knjizi: *Semiosis*, edited by Maris Halle et al. Michigen 1984.
- Витановић, Слободан. *Поетика Николе Боалоа и француски класицизам*. Београд 1971.
- Vitgenštajn, Ludvig. *Filozofska istraživanja*. Prevela Ksenija Maricki-Gadanski. Beograd 1969.

- Вордсворт, Вилем. *Поезија и поетска дикција*. – Предговор другом издању "Лирских балада". Зборник *О поезији*, превео и приредио Боривоје Недић. Београд 1956.
- Гавриловић, Андра. *Историја српске и хрватске књижевности*. Београд 1910-1914. Друго издање Београд 1927.
- Гавриловић, Зоран. *О кримици*. Суботица – Београд 1975.
- Gadamer, Hans Georg. *Istina i metoda*. Preveo Slobodan Novakov. Sarajevo 1978.
- Gete, J. V. *Spisi o književnosti i umetnosti*. Preveo dr Miloš Đorđević. Beograd 1959.
- Guiraud, Pierre. *Stilistika*. Preveo Nikola Kovač. Sarajevo 1964.
- Гостушки, Драгутин. *Време уметности*. Београд 1969.
- Граси, Ернесто. *Теорија о лепом у антици*. Превео с немачког Иван Клајн. Београд 1974.
- Grlić, Danko. *Estetika, I-IV*. Zagreb 1974-1979
- Грчић, Јован. *Историја српске књижевности*. Нови Сад 1903, друго издање 1906.
- Гундисалин, Доминик. (Одломци из текстова). Превела с латинског Љиљана Црепајац. У књизи: Розарио Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку*. Београд 1975.
- Давичо, Оскар. *Флора*. Београд 1956.
- Давичо, Оскар. *Настањене очи*. Београд 1956.
- Давичо, Оскар. *Детињство*. У књизи *Песме*, Београд 1958.
- Данте, Алигиери. (Одломци из текстова). У књизи: Розарио Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку*. Београд 1975.
- Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд 1983.
- Derrida, Jacques. *De la gramatologie*. Paris 1967.
- Derrida, Jacques. *La différence*. U knjizi *Théorie d'ensemble*. Paris 1968.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris 1967.
- Dessoir, Max. *Estetika i opća nauka o umjetnosti*. Preveo Ivan Focht. Sarajevo 1960.
- Dilataj, Vilhelm. *Nastanak hermeneutike*. Preveo Tomislav Bekić. Polja, Novi Sad, godina XIX, br. 171, maj 1973.
- Diiltaj, Vilhelm. *Zasnivanje duhovnih nauka*. Preveli Zoran Đinđić i Jelena Imširović. Beograd 1980.

- Димитријевић, Радмило. *Теорија књижевности*. Београд 1961.
- Доброљубов, Н. А. *О степену народног духа у развоју руске књижевности*. У књизи: Н. А. Доброљубов: *Књижевнокритички списи*. Превели Мирослав Марковић и Брана Марковић. Београд 1948.
- Долежал, Лубомир. *Две словенске наратологије: Проп и Водичка*. Књижевна реч, Београд, мај 1987, бр. 300.
- Ђорђевић, Пера. *Теорија књижевности*. Београд 1892.
- Ejhenbaum, Boris. *Kako je napravljen Gogoljev "Šinjel"*. Preveo Viktor Tarasjev. U knjizi: *Poetika ruskog formalizma*, priredio Aleksandar Petrov. Beograd 1970.
- Ејхенбаум, Борис: Мелодика руског лиричког стиха. У књизи: Б. Ејхенбаум, *О поезији*. Ленинград 1969.
- Екерман. *Разговори с Гетеом*. Превели Станислав Винавер и Вера Стојић. Београд 1970.
- Eco, Umberto. *Semiotics and the Philosophy of Language*. London 1984.
- Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington 1979.
- Eliot, T. S. *Hamlet*. U knjizi *Izabrani tekstovi*, prevela Milica Mihajlović. Beograd 1963.
- Eliot, T. S. *Tradicija i individualni talenat*. U knjizi *Izabrani tekstovi*, prevela Milica Mihajlović. Beograd 1963.
- Енгелс, Фридрих. *Дијалектика природе*. Превели др Иво Ерлих, др Миливој Мазулић и Катарина Крањц. Београд 1951.
- Eskarpit, Robert. *Sociologija književnosti*. Preveo Božidar Gagro. Zagreb 1970.
- Genette, Gerard. *Discours sur récit*. U knjizi: Gerard Genette, *Figures III*, Paris 1972.
- Живковић, Драгиша. *Теорија књижевности*. Београд 1955, прво издање.
- Жирмунский, В. М. *Сравнительное литературоведение*. Восток и Запад, Ленинград 1979.
- Ивић, Милка. *Правци у лингвистици*. Љубљана 1978.
- Eagleton, Terry. *Literarna teorija*. Prevela Mia Pervan-Plavec. Zagreb 1987.

- Hugo, Victor. *Préface de Cromwell*. Classiques Laruss. Paris – bez oznake godina izdanja.
- Ingarden, Roman. *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen 1960.
- Ingarden, Roman. *O saznavanju književnog umetničkog dela*. Preveo Branimir Živojinović. Beograd 1971.
- Iser, Wolfgang. *Der implizite Leser*. München 1972.
- Jagić, Vatroslav. *Historija književnosti naroda hrvatskog i srpskog*. Zagreb 1867.
- Jakobson, Roman. *Lingvistika i poetika*. Tekst u istoimenoj knjizi preveo Ranko Bugarski. Beograd 1966.
- Jakobson, Roman. *Viktor Hlebnjikov*. Zbornik *Poetika ruskog formalizma*, priredio Aleksandar Petrov. Preveo Andrej Tarasjev. Beograd, 1970.
- Jakubinski, Lev. *O zvucima jezika stiha*. Zbornik *Poetika ruskog formalizma*, priredio Aleksandar Petrov. Preveo Andrej Tarasjev. Beograd 1970.
- Jameson, Frederic. *U tamnici jezika*. Preveo Antun Šoljan. Zagreb 1978.
- Jaus, Hans Robert. *Estetika recepcije*. Prevela Drinka Gojković. Beograd 1978.
- Јеремиић, Драган. *Естетика код Срба од средњег века до Светозара Марковића*. Београд 1989.
- Jespersen, Oto. *Čovječanstvo, narod i pojedinac sa lingvističkog stanovišta*. Preveo Zdenko Lešić. Sarajevo 1970.
- Jung, Karl Gustav. *Čovjek i njegovi simboli*. Preveli Marija i Ivan Salečić. Zagreb – Ljubljana 1973.
- Кајзер, Волфганг. *Језичко уметничко дело*. Превео Зоран Константиновић. Београд 1973.
- Kayser, Wolfgang. *Tko pripovijeda roman?* Preveo Zdenko Škreb. Umjetnost riječi, god. I, br. 3. Zagreb 1957.
- Калер, Џонатан. *Сосир, оснивач модерне лингвистике*. Превео др Борис Хлебев. Београд 1980.
- Culler, Jonathan. *On Deconstruction*. New York 1983.
- Кант, Имануел. *Критика чистог ума*. Превео др Никола Поповић. Београд 1970.

- Кант, Имануел. *Критика моћи суђења*. Превео др Никола Поповић. Београд 1975.
- Карацић, Вук Стефановић. *Друга рецензија српска*. У књизи: Вук Ст. Карацић, *О језику и књижевности*. Београд 1969.
- Carlson, J. C. et Filloux Jean-C. *La critique littéraire*. Paris 1969.
- Kastelvetto, Lodoviko. Odlomci iz tekstova u knjizi *Poetika humanizma i renesanse, II*, priredio Miroslav Pantić. Preveo Albin Vilhar. Beograd 1963.
- Katičić, Radoslav. *Nauka o književnosti i lingvistika*. U knjizi: *Jezi-koslovni ogledi*, Zagreb 1971.
- Кашанин, Милан. *Српска књижевност у средњем веку*. Београд 1975.
- Kvintilijan. *Образовање беседника*. Preveo Petar Pejčinović. Sarajevo 1967.
- Kibédi Varga, A. *Théorie de la littérature*. (Ouvrage collectif présenté par A. Kibédi Varga). Paris 1981.
- Кмецл, Матјаž. *Мала литерарна теорија*. Ljubljana 1976.
- Kovač, Nikola. *Književno delo kao zatvoreni sistem*. – Strukturnalistička kritika u Francuskoj. U zborniku *Moderna tumačenja književnosti* autora M. Đurčinova, N. Kovača, Z. Lešića, N. Koljevića, T. Kulenovića i N. Petkovića. Sarajevo 1981.
- Ковачевић, Милош. *Стилистика и граматика стилских фигура*. Подгорица 1995.
- Koen, Leon. *Metafora, figure i značenje*. Beograd 1986.
- Cohen, Jean. *Structure du langage poetique*. Paris 1966.
- Kolakovski, Lešek. Filozofija pozitivizma. Preveo Risto Tubić. Beograd 1971.
- Kolridž, S. T. Odlomci iz teksta *Biographia literaria*. Zbornik *O poeziji*, preveo i priredio Borivoje Nedić. Beograd 1956.
- Koljević, Nikola. *Drama poezije i dramatičnost pesme*. – *Književni pogledi anglosaksonskih "novih kritičara"*. U zborniku *Moderna tumačenja književnosti* autora M. Đurčinova, N. Kovača, Z. Lešića, N. Koljevića, T. Kulenovića, N. Petkovića. Sarajevo 1981.
- Comte, August. *Cours de la philosophie positive*. Classique larusse. Paris – bez godine izdanja.

- Константиновић, Зоран. *Феноменолошки приступ књижевном делу*. Београд 1974.
- Константиновић, Зоран. *Увод у упоредно проучавање књижевности*. Београд 1984.
- Kos, Janko. *Morfologija literarnega dela*. Ljubljana 1981.
- Kosik, Karel. *Dijalektika konkretnog*. Preveo dr Krešimir Georgijević. Beograd 1967.
- Костић, Лаза. *Основи лепоте у свету с особитим освртом на српске народне песме. Нови Сад 1880*.
- Костић, Лаза. *Основно начело*. Београд 1962.
- Костић, Лаза. *О Змају Јовану Јовановићу*. Нови Сад 1989.
- Crane, R. S. *Preface*. U knjizi: R. S, Crane, W. R. Keats, Norman Maclean, Richard Mceon, Elder Olson, Bernard Weinberg, *Critics and Criticism*. Chicago – London 1970.
- Kriger, Mari. *Teorija kritike*. Preveo Svetozar M. Ignjačević. Beograd 1982.
- Kristeva, Julia. *Semeiotike*. Paris 1967.
- Croce, Benedetto. *Estetika kao nauka o izrazu i opća lingvistika*. Preveo dr Vinko Vitezica. Zagreb 1960.
- Kroče, Benedeto. *Čista intuicija i lirski karakter umjetnosti*. U knjizi: Benedeto Kroče, *Književna kritika kao filozofija*, preveo Vladan Desnica. Beograd 1969.
- Ksenofan. (Fragmenti). Preveo Jure Kaštelan. Zbornik *Predsokratovci, I*, priredio Herman Diels. Zagreb 1983.
- Kun, Tomas. *Struktura naučnih revolucija*. Preveo Staniša Novaković. Beograd 1974.
- Kurtius, Ernst Robert. *Latinska književnost i evropsko srednjovekovlje*. Preveo Stjepan Markuš. Zagreb 1971.
- Kurtius, Ernst Robert *Pojam jedne istorijske topike*. U knjizi *Toposforschung*, herausgegeben von Max Beumer. Darmstat 1973.
- Квинтилијан. *Образовање беседника*. Превео Петар Пејчиновић. Сарајево 1967.
- Lovejoy, Artur O. *The Great Chain of Being*. New York 1936.
- Lanson, Gustave. *Histoire de la littérature française*. Paris 1922.
- Lanson, Gustave. *Méthodes de l'Histoire littéraire*. Paris 1925.
- Levinson, Stephen C. *Pragmatics*. Cambrige 1983.

- Лењин, В. И. *Лав Толстој као огледало руске револуције*. У књизи: В. И. Лењин, *О култури и уметности*, превели Драгиша Живковић и Стојанка Јакшић. Београд 1957.
- Lesing, Gotthold Efram. *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*. Preveo Svetislav Predić. Београд 1957.
- Lešić, Zdenko. – *Stil kao predmet nauke o književnosti*. – *Razvoj stilističke kritike*. Zbornik *Moderna tumačenja književnosti* autora М. Ђурчинова, N. Ковача, Z. Lešića, N. Koljevića, T. Kulenovića i N. Petkovića. Сарајево 1981.
- Liotar, Žan Fransoa. *Postmoderno stanje*. Prevela Frida Filipović. Нови Сад 1988.
- Лихачов, Д. С. *Поетика старе руске књижевности*. Превео Димитрије Богдановић. Београд 1972.
- Lord, Albert B. *Pevač priča*. Prevela Slobodanka Glišić. Београд 1990.
- Lotman, J. M. *Predavanja iz strukturalne poetike*. Preveo Novica Petković. Сарајево 1970.
- Lotman, J. M. *Struktura umetničkog teksta*. Preveo Novica Petković. Београд 1976.
- Lotman, J. M. *Teze uz pitanje „Umjetnost u nizu modelativnih sustava“*. Preveo Branimir Donat. Posebno izdanje časopisa *Kritika*, svezak 4, Zagreb 1970.
- Lukacz, Georg. *Teorija romana*. Preveo dr Kasim Prohić. Сарајево 1968.
- Lukač, Georg. *Duša i oblici*. Prevela Vera Stojić. Београд 1973.
- Малетић, Ђорђе. *Теорија поезије*, из различних извора црпена. Београд 1854.
- Малетић, Ђорђе. *Риморика*. Београд 1855.
- Maren-Grisebach, Manon. *Methoden der Literaturwissenschaft*. Munchen 1979.
- Marić, Sreten. *Filozofija i hermeneutika*. Polja, Нови Сад, god. XIX, br. 171, maj 1973.
- Markjevič, Henrik. *Nauka o književnosti*. Preveo Stojan Subotin. Београд 1974.
- Marković, Milan. *Jean-Jeaque Rousseau et Tolstoi*. Paris 1928.

- Marković, Mihailo. *Praksa kao osnovna kategorija saznanja*. U zborniku *Problemi teorije odraza*. Beograd 1960.
- Marković, Mihailo. *Dijalektička teorija značenja*. Beograd 1961.
- Marković, Mihailo. *Predgovor knjizi Georga Henrika von Wrigta Objašnjenje i razumevanje*. Beograd 1975.
- Marks-Engels. *O književnosti i umetnosti*. Preveo i priredio Jovan Popović.
- Medvedev, P. N. *Formalni metod u nauci o književnosti. Kritički uvod u sociološku poetiku*. Preveo Đorđije Vuković. Beograd 1976.
- Milewski, Tadeucz. *Aristotel kao proučavatelj stila*. Preveo Zdravko Malić. Književna smotra, godište X (1978), br. 31-32.
- Милијић, Бранислава. *Семиотичка естетика*. Beograd 1993.
- Milosavljević, Petar. *Metodologija proučavanja književnosti*. Novi Sad 1985.
- Милосављевић, Петар. *Поетика Момчила Насмацијевића*. Нови Сад 1978.
- Милосављевић, Петар. *Живот песме Лазе Космућа „Santa Maria della Salute“*. Нови Сад 1981.
- Milošević, Nikola. *Negativni junak*. Beograd 1965.
- Milošević, Nikola. *Ideologija, psihologija, stvaralaštvo*. Beograd 1970.
- Milošević, Nikola. *Filozofija strukturalizma*. Beograd 1980.
- Minturino, Antonio. (Odlomci iz tekstova). Preveo Albin Vilhar. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, I*, priredio Miroslav Pantić. Beograd 1963.
- Mirandola, Đanfrančesko Piko dela. *O podražavanju mnogih i različitih uzora*. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, I*, priredio Miroslav Pantić. Beograd 1963.
- Mirković, Mišo. *Matija Vlačić*. Beograd 1957.
- Мојашевић, Миљан. *Немачка књижевност. Доба просветитељства, класике и романтизма*. Beograd 1968.
- Молијер. *Изабране комедије, I*. Превео Сима Пандуровић. Београд 1950.
- Moris, Čarls. *Osnovi teorije o znacima*. Preveo Radoslav V. Konstantinović. Beograd 1975.

- Мразовић, Аврам. *Руководство к славенскому красноречију*. фототипско издање, Нови Сад 2002.
- Мукаржовски, Јан. *Песничко дело као комплекс вредности*. Мада култура, год. I, књ. I, бр. 1. Београд, септембар 1972.
- Mukaržovski, Jan. *Struktura, funkcija, znak, vrednost*. Preveo Aleksandar Ilić. Beograd 1987.
- Недић, Љубомир. *О књижевној критици*. У књизи *Студије и критике Љубомира Недића*, приредио др Иво Тартаља. Нови Сад - Београд 1977.
- Nemes, Fridrich, Wilhelm Solms. *Literaturwissenschaft heute*. München 1979.
- Niče, Fridrih. *Radanje tragedije*. Prevele Jelena Lisičar i Vera Stojić. Beograd 1960.
- Новаковић, Стојан. *Историја српске књижевности*. Београд 1967. Друго прерађено издање 1871.
- Нушић, Бранислав. *Реторика*. Београд 1938.
- Ogden, C. K. and Richards, I. A. *The Meaning of Meaning*. London 1949.
- Austin, John. *How To Do Wit Words*. Oxford 1962.
- Остојић, Тихомир. *Историја српске књижевности*. Нови Сад 1910. Потпуније издање, посмртно, Београд 1923.
- Osvirk, Anton. *Literarna teorija*. Ljubljana 1979.
- Павић, Милорад. *Рађање нове српске књижевности*. Београд 1983.
- Pavličić, Pavao. *Književna genologija*. Zagreb 1983.
- Pavlović, Miodrag. *Mit – ritual – književno delo*. U knjizi *Govor o Ničem*. Niš 1987.
- Pagnini, Marcello. *The Pragmatics of Literature*. Translated by Nancy Jones-Henry. Bloomington and Indianapolis 1987.
- Палавестра, Предраг. *Историја српске модерне књижевности*. Београд 1986.
- Panković, Vladan. *Nadrealizam i kvantna mehanika*. Dalje, god. VIII, br. 25-26. Sarajevo 1988/89.
- Parret, Herman. *La sémiotique comme projet paradigmatique dans l'histoire de la philosophie*. U knjizi: *Foundations of Semiotics*,

- edited by Achim Eschbach and Jürgen Trabant. Amsterdam 1983.
- Peleš, Gajo. *Značenje i priča*. Zagreb 1989.
- Pen Voren, Robert. *Čista i nečista poezija*. Preveo Nikola Koljević. Zbornik *Nova kritika*, priredio Jovan Hristić. Beograd 1973.
- Петковић, Новица. *Језик у књижевном делу*. Београд 1975.
- Petković, Novica. *Književnost i kultura – Tumačenje književnosti u tartusko-moskovskoj semiotičkoj školi*. Zbornik *Moderna tumačenja književnosti* autora M. Đurčinova, N. Kovača, Z. Lešića, T. Kulenovića, N. Popovića. Sarajevo 1981.
- Петковић, Новица. *Од формализма ка семиотици*. Београд – Приштина 1984.
- Petković, Novica. *Znak*. U knjizi: *Rečnik književnih termina*, uredio Dragiša Živković. Beograd 1985.
- Петковић Новица. *Елементи књижевне семиотике*. Београд 1995.
- Петрановић, Божидар. *Историја књижевности поглавитих на свету народа*. Нови Сад 1858.
- Petrarka, Frančesko. (Odlomci iz tekstova). Preveli Albin Vilhar i Miroslav Pantić. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, I*, priredio Miroslav Pantić. Beograd 1963.
- Petris, Franjo. (Odlomci iz tekstova). Preveli Albin Vilhar i Miroslav Pantić. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, I*, priredio Miroslav Pantić. Beograd 1963.
- Петровић, Михаило. *Метафоре и алегорије*. Београд 1968.
- Petrović, Svetozar. *Kritika i djelo*. Zagreb 1963.
- Petrović, Svetozar. *Priroda kritike*. Zagreb 1972.
- Петровић, Сретен. *Реторика*. Београд 1975.
- Piaget, Jean. *Le structuralisme*. Paris 1968.
- Пипин, А. Н. и Спасевич, В. Д. *Обзор истории славянских литературъ*. С. Петербург 1865.
- Peirce, Charls Sanders. *Collected Papers*. Cambridge 1979.
- Платон. *Ијон, Гозба, Федар*. Превео Милош Н. Ђурић. Београд 1970.

- Плеханов, Г. В. *Предговор трећем издању зборника "За двадесет година"*. Превео Б. Стефановић. У књизи: Г.В. Плеханов, *Уметност и књижевност*, И, Београд 1949.
- Плутарх. *Атински и римски државници*. – *Избор из упоредних животописа*. Превео Милош Н. Ђурић. Београд 1963.
- Плутарх. *Како младић треба да чита песнике?* Конспект у књизи: Ернесто Граси, *Теорија о лепом у антици*. Превео Иван Клајн. Београд 1974.
- Po, Edgar Alan. *Ukradeno pismo*. Prevela Vera Stojić. U knjizi: Edgar Alan Po, *Odabrana dela*. Београд 1964.
- Po, Edgar Alan. *Filozofija kompozicije*. Preveo Božidar Marković. U knjizi: Edgar Alan Po, *Odabrana dela*. Београд 1964.
- Policijano, Anđelo. (Odlomci iz tekstova). Prevela Dušanka Obradović. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, I*, priredio Miroslav Pantić. Београд 1963.
- Поповић, Богдан. „Гордана“ *Лазе Костића*. У књизи: Богдан Поповић, *Огледи*. Београд 1963.
- Поповић, Богдан. *Критички радови Богдана Поповића*, Приредио Фрањо Грчевић. Нови Сад – Београд 1977.
- Поповић, Миодраг. *Историја српске књижевности – Романтизам, I, II*. Београд 1985.
- Поповић, Павле. *Преглед српске књижевности*. Београд 1909.
- Поповић, Павле. *Комедије Марина Држића*. У књизи: Павле Поповић и историјска критика, приредио Предраг Палавестра. Нови Сад - Београд 1979.
- Поповић, Павле. *Старост Милована Видаковића*. У књизи: Павле Поповић и историјска критика, приредио Предраг Палавестра. Београд 1979.
- Popović, Anton. *Opozicija prototekst/metatekst i razvojna interpretacija umetnosti*. Delo, god. XXVIII, br. 2. Београд, februar 1982.
- Проп, Владимир. *Морфиологија бајке*. Превели Петар Вујичић, Радован Матијашевић и Мира Вуковић. Београд 1982.
- Pseudo Longin. *O uzvišenom*. Preveo Ton Smerdel. Zagreb 1980.
- Radovanović, Milorad. *Sociolingvistika*. Novi Sad 1986.

- Радовић, Душан. *Предговор књизи Оловка пише срцем* коју су приредили Вања Рупник и Будимир Нешић. Београд 1972.
- Radović, Miodrag. *Književna aksiologija*. Novi Sad 1986.
- Rensom, John Crowe. *The New Criticism*. Norfolk 1941.
- Рибникар Перишић, Владислава. *Руски формалисти и књижевна историја*. Београд 1976.
- Rilke, Reiner Maria. *Zapisi Maltea Lauridsa Brigge*. Preveo Oto Šolc. Zagreb 1957.
- Richards, I. A. *Practical Criticism*. A study of Literary Judgment. London 1929.
- Richards, I. A. and Ogden, C. K. *The Meaning of Meaning*. London 1923.
- Ričards, A. A. *Načela nove kritike*. Preveli Nikola Koljević i Dušan Puvačić. Sarajevo 1964.
- Рот, Никола. *Знакови и значења. Вербална и невербална комуникација*. Београд 1982.
- Рупник Вања и Нешић Будимир. *Оловка пише срцем*. Београд 1972.
- Савић Ребац, Аница. *Античка естетика и наука о књижевности*. Београд 1955.
- Sanctis, Francesco de. *Povijest talijanske književnosti*. Zagreb 1955.
- Sartr, Žan Pol. *Šta je to literatura?* U knjizi: Žan Pol Sartr, *O književnosti i piscima*. Prevela Frida Filipović. Beograd 1962.
- Sartre, Jean Paul. *Critique de la raison dialectique*. Paris 1960.
- Svetonije, Gaj Trankvil. *Dvanaest rimskih careva*. Preveo Stjepan Hosu. Zagreb 1978.
- Секулић, Исидора. *Говор и језик - културна смотра народа* Београд 1955.
- Saint-Beuve o vlastitoj metodi*. Preveo M. Beker. Zbornik *Povjest književnih teorija*, priredio Miroslav Beker. Zagreb 1979.
- Sironić, Milivoj. *Grčka književnost*. U knjizi *Povijest svjetske književnosti*, knj. 2, uredio Vladimir Vratović. Zagreb 1977.
- Симоновић, др Радивоје. *Успомене на дра Лазу Костића*. Глас народа, Сомбор 1929-1930. – Текст је у овом недељном листу био објављиван у наставцима од 21. децембра 1929. до 3. маја 1930.

- Skalidero, Đulio Čezare. *Sedam knjiga poetika*, odlomci. Preveo Albin Vilhar. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, II*, priredio Miroslav Pantić. Beograd 1963.
- Skwarczynska, Stefania. *The Undetermined Problem of Basic Genology*. U knjizi *Langage, Literature and Meaning, II*, edited by John Odmark. Amsterdam 1980.
- Скерлић, Јован. *Историја нове српске књижевности*. Београд 1914.
- Скерлић, Јован. *Догматичка и експресионистичка критика*. У књизи: Писци и књиге, В, Београд 1964.
- Слијепчевић, Перо. *Шилер у Југославији. Студија о примању немачке класике код Срба и Хрвата с особитим освртом на Словенце*. Годишњак скопског Филозофског факултета, св. III/Скопље, 1934-1938.
- Solar, Milivoj. *Teorija književnosti*. Zagreb 1976.
- Solar, Milivoj. *Osnovno iskustvo književnosti*. U knjizi: Milivoj Solar, *Pitanja poetike*. Zagreb 1978.
- Sosir, Ferdinand de. *Opšta lingvistika*. Preveo Sreten Marić. Beograd 1969.
- Starobinski, Jean. *Leo Spitzer et la lecture stylistique*. U knjizi: Leo Spitzer, *Etudes de style*. Paris 1970.
- Štajger, Emil. *Osnovni pojmovi poetike*. U knjizi: Emil Štajger, *Umeće tumačenja i drugi ogledi*, prevela Drinka Gojković. Beograd 1978.
- Strelka, Joseph. *Methodologie der Literaturwissenschaft*. Tübingen 1979.
- Стојковић, Атанасије. *Сербский секретарь*. Будим 1802.
- Суботић, Јован. *Цветник српске словесности, I, II*. Беч 1853.
- Суботић, Јован. *Теорија епоса Ђорђа Малетића и наука о стихотворенију*. У књизи: *Заснивање националне критике*, приредио Драгиша Живковић. Нови Сад – Београд 1983.
- Тарановски, Кирил. *Књига о Манделштаму*. Београд 1982.
- Тартаља, Иво. *Почеци рада на историји опште књижевности код Срба*. Београд 1964.
- Тартаља Иво. *Шта уметник стварно чини? - У књизи Стваралаштво и људски свет*. Избор из конгресних аката IV ме-

- Ћународног конгреса у Дубровнику 1980. Уредио Милан Дамјановић. Београд 1983.
- Tartalja, Ivo. *Rezeption eines Kunstwerk in der Asthopsihologie E. Hennequins*. Institut za književnost i umetnost. Teorijska istraživanja. Teorija recepcije. Beograd 1980.
- Tartalja, Smilja. *Skriveni krug. Obnova ciklizma u filozofiji istorije*. Beograd 1976.
- Taso, Torkvasto. (Odlomci iz tekstova). Preveo Albin Vilhar. Zbornik poetika humanizma i renesanse, II, priredio Miroslav Pantić. Beograd 1963.
- Tatarkjevič, Vladislav. *Istorija šest pojmova*. Preveo Petar Vujičić. Beograd 1983.
- Teagen. (Fragmenti). Preveo Jure Kaštelan. Zbornik *Predsokratovci*, I, priredio Hermann Diels. Zagreb 1983.
- Tejt, Alen. *Tenzija u poeziji*. Preveo Slobodan Đorđević. Zbornik *Nova kritika*, priredio Jovan Hristić. Beograd 1973.
- Тен, Иполит. *Филозофија уметности*. Превео М. Стефановић. Београд 1955.
- Taine, Hippolyte. *Studije i eseji*. Preveo Miodrag Dragutinović. Beograd 1954.
- Tibode, Alber. *Istorija francuske književnosti – od 1798. do naših dana*. Preveo dr Midhat Šamić. Sarajevo 1961.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction a la littérature fantastique*. Paris 1970.
- Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris 1972.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine*. Paris 1981.
- Томашевски, Борис. *Теорија књижевности. Поетика*. Превела Нана Богдановић. Београд 1972.
- Точанац, Василије. *Теорија књижевности*. Београд 1955.
- Uvod u književnost*. Prva dva izdanja (1961. i 1969) priredili Zdenko Škreb i Fran Petre; treće izmenjeno izdanje (1983) priredili Zdenko Škreb i Ante Stamać. Sva izdanja pojavila su se u Zagrebu.
- Филострат. *Живот Аполонија из Тијене*. Конспект у књизи: Ернесто Граси, *Теорија о лепом у антици*. Београд 1974.
- Filozofijski rječnik*. Glavni urednik Vladimir Filipović. Zagreb 1965.

- Fihte, Johan Gotlib. *Učenje o nauci*. Preveo Danilo Basta. Beograd 1976.
- Flaker, Aleksandar. *Ruska književna kritika*. Zagreb 1966.
- Flaker, Aleksandar. *Stilske fiormacije*. Zagreb 1976.
- Forster, Edgar Morgan. *Vidovi romana*. Preveo Nikola Koljević. – Knjiga objavljena u časopisu Izraz, Sarajevo 1965. (br. 1-4).
- Focht, Ivan. *Uvod u estetiku*. Sarajevo 1972.
- Frye, Northrop. *Anatomija kritike*. Prevela Giga Gračan. Zagreb 1979.
- Frenzel, Elisabeth. *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart 1963.
- Frenzel, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart 1976.
- Frenzel, Elisabeth. *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart 1966.
- Фројд, Зигмунт. *Тумачење снова*. Превео Албин Вилхар. Нови Сад 1984.
- Heidegger, Martin. *O biti umjetnosti*. Preveli Danilo Pejović i Danko Grlić. Zagreb 1959.
- Hamburger, Käte. *Logika književnosti*. Preveo Slobodan Grubačić. Beograd 1976.
- Harpanj, Mihailo. *Proučavanje književne komunikacije i meta-komunikacije*. Delo, god. XXVIII, br. 2. Beograd, februar 1982.
- Harpán, Michal. *Theória literatury*. Novi Sad 1986.
- Harth, Dietrich und Gebhardt, Peter. *Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden*. Stuttgart 1982.
- Hartman, Nikolaj. *Estetika*. Preveo dr Milan Damjanović. Beograd 1968.
- Хегел, Г. В. Ф. *Естетика*. Превео др Никола Поповић. Београд 1962.
- Hegel, G. V. F. *Fenomenologija duha*. Beograd 1974.
- Hegel, G. V. F. *Nauka logike, I-III*. Preveo Nikola Popović. Beograd 1976-1979.
- Hempfer, Klaus W. *Gattungstheorie*. Munchen 1973.
- Heraklit. (Fragmenti). Preveo Milivoj Sironić. U knjizi: *Pred-sokratovci, I*, priredio Hermann Diels. Zagreb 1983.
- Хјелмслев, Луис. *Пролегомена теорију језика*. Превео Анте Стамаћ. Загреб 1980.

- Хомерова *Одисеја*. Превео Милош Н. Ђурић. Нови Сад 1963.
- Хорације. *Пизонима*. У књизи: Хорације, *Писма*, превела Радмила Шалабалић. Београд 1972.
- Hrستیć, Jovan. *Čehov, dramski pisac*. Београд 1984.
- Hrستیć, Jovan. *Oblici moderne književnosti*. Београд 1968.
- Ciceron. *De l'orateur, I-III*. Traduit par Edmund Courbaud. Paris 1950.
- Ciceron. *L'orateur*. Traduit par A. Yon. Paris 1964.
- Црњански, Милош. *Објашњење "Суматре"*. У књизи *Итака и коментари*. Београд 1958.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse*. Ithaca and London 1978.
- Červenka, Miroslav. *Temeljne kategorije praškog književnomanstvenog strukturalizma*. Umjetnost riječi, god. XVI, br. 2-3, Zagreb 1972.
- Červenka, Miroslav. *The Literary Work as Sign*. Translated by F. W. Galan. In: *Language, Literature and Meaning II*, by John Odmark (ed). Amsterdam 1980.
- Ћулум, Јован. *Прилог теорији категорија*. У књизи Јована Ћулума *Филозофске белешке*. Београд 1967.
- Jameson, Frederic. *U tamnici jezika*. Preveo Antun Šoljan. Zagreb 1978.
- Schaffarik, Paul Joseph. *Geschichte der slavischen Sprache und Literatur*. Ofen 1826.
- Chevalier, J., Gheerbrant A., *Rječnik simbola*. Preveli Ana Buljan i drugi. Zagreb 1987.
- Šerer, Vilhelm. *O značaju filologije*. Odlomci članka objavljeni u radu Zorana Konstantinovića *Devet metodoloških beleški*. Treći program Radio Beograda, br. 6, leto 1970.
- Scherer, Wilhelm. *Geschichte der Deutschen Literatur*. Berlin 1922.
- Scherer, Wilhelm. *Poetique: mit einer Einleitung und materialen zur Rezeptionanalyse*. Tübingen 1977.
- Шилер, Фридрих. *Наивно и сентиментално песништво*. У књизи: Фридрих Шилер, *О лепом*. Превео Страхиња Костић. Београд 1967.
- Šklovski, Viktor. *Uskrsnuće riječi*. Preveo Juraj Bedenicki. Zagreb 1969.

- Шкловски, Борис. *Теорија прозе*. Москва 1925.
- Šklovski, Boris. *O poeziji i zaumnom jeziku i Umetnost kao postupak*. U knjizi: *Poetika ruskog formalizma*, priredio Aleksandar Petrov. Preveo Andrej Tarasjev. Beograd 1970.
- Škreb, Zdenko i Petre, Fran. *Uvod u književnost*. Zagreb 1961.
- Škreb, Zdenko. *Studij književnosti*. Zagreb 1976.
- Škreb, Zdenko. *Strukture književnih djela. A. Makrostrukture. B. Mikrostrukture*. U knjizi: Zdenko Škreb. *Studij književnosti*. Zagreb 1976.
- Шпенглер, Освалд. *Пропаст Запада, I-II*. Превео Владимир Вујић. Београд 1936.
- Štajger, Emil. *Osnovni pojmovi poetike*. U knjizi: Emil Štajger, *Umeće tumačenja i drugi ogledi*, prevela Drinka Gojković. Beograd 1978.
- Штанцл, Франц. *Типичне форме романа*. Превела Дринка Гојковић. Нови Сад 1987.
- Strelka, Joseph. *Metodologie der Literaturwissenschaft*. Tübingen 1979.
- Šurmin, Đuro. *Povjest hrvatske i srpske književnosti*. Zagreb 1898.

РЕГИСТАР ИМЕНА

- Абрамович, Г. Л. (Г. Л. Абрамович), 348
- Августин, свети, 74
- Азар, Пол (Paul Hazard), 348
- Ајнштајн, Алберт (Albert Einstein), 264
- Ајхендорф, Јозеф фон (Joseph von Eichendorff), 163
- Алонзо, Дамасо (Damaso Alonso), 348
- Андрић, Иво, 80, 168, 208, 235, 236, 248, 259, 266, 294, 300, 348
- Аполинер, Гијом (Guillaume Apollinaire), 280, 348
- Аполоније, 334
- Апулеј (Apuleius), 266
- Аристофан, 73
- Аристотел, 19, 25, 27, 45, 46, 59, 61, 73, 85-92, 95, 96, 100-104, 107-110, 140, 172, 180, 188, 207, 228-229, 264, 267, 289, 293, 300, 306, 308-310, 348
- Асунто, Розарио (Rosario Asunto), 348, 352
- Атанасијевић, Ксенија, 348
- Аћин, Јовица, 348
- Афанасјев, 268
- Бадњаревић, Александар, 349
- Баји, Шарл (Charles Bally), 129, 130, 148, 230, 231
- Бајрон (Georg, Gordon Byron), 77
- Бал, Мик (Mieke Bal), 348
- Балденсперџе, Фернан (Fernand Baldensperger), 348
- Балзак, Оноре де (Honore de Balzac), 78, 294, 295, 308
- Барт, Ролан (Roland Barthes), 138, 149, 150, 176, 184, 209, 257, 265, 269, 270, 349
- Баста, Данило, 365
- Бахтин, Михаил (Михаил Бахтин), 136, 141, 142, 197-200, 233, 235, 256, 257, 259, 260, 262-264, 314, 349, 364
- Беденички, Јурај, 366
- Бекер, Мирослав, 349, 362
- Бекет, Семјуел (Samuel Beckett), 285
- Бекић, Томислав, 352
- Бекон, Франсис (Francis Bacon), 103, 104, 349
- Белиј, Андреј (Андрей Белый), 80
- Бембо, Пијетро (Pietro Bembo), 349
- Бен, Александер (Alexander Bain), 349
- Бен, Готфрид (Gottfried Benn), 80
- Бергер, Артур (Arthur Berger), 349
- Бергсон, Анри (Henri Bergson), 349
- Бећковић, Матија, 82
- Билер, Карл (Karl Bühler), 196, 198, 231, 350
- Бирдсли, Монро (Monroe C. Beardsley), 351
- Бифон (Buffon), 229, 350
- Бјелински, Григориј (Григорий В. Белинский), 119, 123, 216, 308, 314
- Блекмер, Ричард (Richard Blackmur), 133, 350
- Блок, Александар, 80
- Блох, Ернст (Ernst Bloch), 350
- Боало, Никола (Nicolas Boileau-Despréaux), 106-108, 310, 350, 351
- Бодлер, Шарл (Charles Baudelaire), 80, 304
- Богдановић, Димитрије, 334, 350, 357
- Богдановић, Катарина, 350
- Богдановић, Константин, 350,
- Богдановић, Милан, 337
- Богдановић, Нана, 364
- Бојић, Лазар, 330, 350,
- Бојмер, Макс (Max Beumer), 356
- Бокачо, Ђовани (Giovanni Boccaccio), 101, 273, 282, 350
- Бошњак, Станко, 350
- Бранковић, Ђорђе, 327
- Бре, Рене (René Bray), 350

- Бретон, Андре (André Breton), 81, 350
Брехт, Бертолд (Bertold Brecht), 80
Брик, Осип, 132,
Брјусов, Валериј, 80,
Брукс, Клинт (Cleanth Brooks), 133, 350
Бруно, Ђордано (Giordano Bruno), 103, 350,
Бугарски, Ранко, 354
Булатовић, Миодраг, 82,
Булатовић Виб, Влада, 245
Булгаков, Михаил, 264
Буљан, Ана, 366
Буњуел, 81
Бут, Вејн (Wayne C. Booth) 350
Бушмин, Алексеј (Алексей Бушмин), 350
- Вайнберг, Бернард (Bernard Weinberg), 356
Валери, Пол (Paul Valery), 80, 82
Валцел, Оскар (Oskar Walzel), 72, 129, 282
Ван Тигем, Паул (Paul van Tieghem), 351
Васильев, Душан, 80
Вебер, Жан Пол (Jean Paul Weber), 351
Вега, Лопе де (Lope Felix de Vega Caprio), 351
Велек, Рене (René Wellek), 26, 27, 28, 31, 47, 62, 122, 277, 351
Велимировић, Николај, 346
Велфлин, Хайнрих (Heinrich Wölfflin), 128, 129, 235, 351
Вергилије (Publius Vergilius Maro), 73, 280, 298
Верлен, Пол (Paul Verlaine) 80
Верли, Макс (Max Werli), 14
Веселовски, Александр (Александр Н. Веселовский) 118, 351
Вида, Марко Ђироламо (Marco Girolamo Vida), 351
Видан, Иво, 320, 351
Видаковић, Милован, 115, 280, 337, 341, 361
Вијон, Франсоа (François Villon), 74
- Вико, Ђамбатиста (Giambattista Vico), 72, 112
Виланд, Кристоф Мартин (Cristoph Martin Wieland), 76
Вилмен, Абел-Франсоа (Abel-François Willemain), 336
Вилхар, Албин, 349, 350, 351, 355, 358, 360, 363-365
Вимзет, Вилијам (William Wimsatt), 133, 351
Винавер, Станислав, 80, 342, 343, 351, 353
Винделбанд, Вилхелм (Wilhelm Windelband), 351
Винер, Томас (Thomas Winer), 351
Витановић, Слободан, 350, 351
Витезица, Винко, 356
Витгенштајн, Лудвиг (Ludwig Wittgenstein), 351
Витмен, Волт (Walt Whitman), 226
Вишић, Марко, 348
Влачић, Матија (Mathias Flacius Iliricus), 104, 358
Водичка, Феликс (Felix Vodička), 361
Волошинов В. Н., 349
Волтер (Voltaire), 76
Вордсворт, Вилијам (William Wordsworth), 77, 109, 352
Ворен, Остин (Austin Warren), 26, 29, 31, 277, 351
Востоков, 113
Вратовић, Владимир, 362
Вујић, Владимир, 367
Вујичић, Петар, 361, 364
Вукелић, Бранко, 189, 190, 191, 193, 195
Вуковић, Ђорђе, 358, 361
Вуковић, Мира, 361
Вучићевић, Бранко, 350
Вучо, Александар, 81, 82
- Гавела, Бранко В., 348
Гавриловић, Андра, 334, 352
Гавриловић, Зоран, 339
Гадамер, Ханс-Георг (Hans Georg Gadamer), 317, 352

- Гагро, Божидар, 353
 Галан (F. V. Galan), 366
 Гелон, 93
 Георгијевић, Крешимир, 356
 Гепхард, Петер (Peter Gebhart), 365
 Гете, Јохан Волфганг (Jochan Wolfgang Göthe), 76, 77, 112, 162, 192, 216, 259, 315, 352
 Гилен, 189-195
 Гирбрант, Ален (Alen Guirbrandt), 215
 Гиро, Пјер (Pierre Guiraud), 230, 352
 Глишић Милован, 78
 Глишић, Слободанка, 357
 Глушчевић, Зоран, 341
 Гогољ, Николај (Николай В. Гогољ), 78, 312
 Гојковић, Дринка, 363, 367
 Голдман, Лисијен (Lucien Goldmann), 38, 123, 312
 Гончаров, Иван А., 78
 Горгија, 94
 Гостушки, Драгутин, 72, 82, 345, 352
 Готје, Теофил (Theophile Gautier), 79
 Граси, Ернесто (Ernesto Grassi), 352, 361, 364
 Грачан, Гига, 365
 Грдинић, Никола, 343,
 Грлић, Данко, 352, 365
 Грубачић, Слободан, 365
 Грчевић, Фрањо, 361
 Грчић, Јован, 334, 351
 Гундисалин, Доминик (Dominicus Gundisalvi), 352
 Гундулић, Иван (Циво), 75, 298, 326, 327
 Гутенберг, 291, 292
 Гучетић, Никола Видов, 326
 Давичо, Оскар, 158, 160, 161, 163, 352
 Дамјановић, Милан, 364, 365
 Даничић, Милутин, 189
 Данте Алигиери (Dante Alighieri), 74, 99, 162, 168, 199, 282, 352
 Демостен, 93
 Деретић, Јован, 334, 335, 337, 350, 352
 Дерида, Жак (Jacques Derrida), 136, 142, 143, 352
 Десница, Владан, 238, 239, 260, 269, 270, 356
 Десоар, Макс (Max Dessoir), 37, 315, 352
 Дибоа (Dibois), 236
 Дилс, Херман (Herman Diels), 356, 364, 365
 Дилтај, Вилхелм (Wilhelm Dilthey), 126, 127, 212, 311, 312, 316, 317, 352
 Димитријевић, Радмило, 353
 Дионис, 86, 252
 Дис, Владислав Петковић, 80, 81, 220, 242, 263, 304, 313
 Добровски, Јозеф (Josef Dobrovský), 328, 329, 332
 Доброљубов, Николај А. (Николай А. Добролюбов), 119, 353
 Долежал, Љубомир, 353
 Домановић, Радоје, 251
 Доментијан, 74
 Донат, Бранимир, 357
 Доситеј Обрадовић, 70, 76, 77, 283, 328, 329, 330, 334, 336, 341
 Достојевски, Ф. М. (Федор Михайлович Достоевский), 78, 119, 124, 141, 142, 274, 293, 311, 313
 Драгутиновић, Миодраг, 364
 Драинац, Раде, 81
 Држић, Марин, 74, 281, 326, 361
 Држић, Цоре, 75
 Дукат, Здеслав, 348
 Дучић, Јован, 70, 79-82, 252, 283
 Ђинђић, Зоран, 352
 Ђорђевић, Кристина, 14
 Ђорђевић, Марија, 351
 Ђорђевић, Милош, 352
 Ђорђевић, Пера, 13, 353
 Ђорђевић, Слободан, 350, 351, 364
 Ђурић, Милош Н., 348, 360, 361, 366
 Ђурчинов, Милан, 355, 357, 360
 Ејхенбаум, Борис (Борис Ейхенбаум), 312, 353

- Екерман, Јохан Петер (Johann Peter Eckermann), 353
Еко, Умберто (Umberto Eco), 149, 353
Елиот, Томас С. (Thomas Stearns Eliott), 41, 42, 47, 48, 80, 133, 168, 169, 178, 181-183, 214, 308, 337, 353
Емпсон, Вилијам, 133
Енгелс, Фридрих (Friedrich Engels), 16, 67, 122, 308, 353
Ерлих, Иво, 353
Ерњаковић, Григорије, 348
Есхил, 73
Ескарпит, Роберт (Robert Eskarpit), 353
Еурипид, 73
Ешбах, Ахим (Achim Eschbach), 360
- Жене, Жан (Jean Genet), 294
Женет, Жерар (Gerard Genette), 138, 181, 184, 257, 353
Живковић, Драгиша, 14, 15, 60, 237, 244, 282, 335, 343, 353, 357, 360, 363
Живојиновић, Бранимир, 354
Жирмунски, Виктор (Виктор М. Жирмунский), 353
- Змај, Јован Јовановић, 77, 78, 194, 240, 282, 356
Зола, Емил (Emil Zola), 78, 163
Зорге, Рихард, 189, 192, 195
Зорић, Павле, 351
Зрињски, Никола, 214
- Ивић, Милка, 353
Иглтон, Тери (Terry Eagleton), 353
Игњатовић, Јаков, 78, 272
Игњачевић, Светозар, 356
Иго, Виктор (Victor Hugo), 33, 77, 315, 354
Изер, Волфганг (Wolfgang Iser), 318, 354
Илић, Александар, 359
Илић, Војислав, 79, 165, 252, 282
Илић Минимакс, Милован, 244
Имшировић, Јелена, 352
- Ингарден, Роман (Roman Ingarden), 36, 135, 172, 188, 260, 275, 318, 354
- Јагић, Ватрослав, 332-334, 354
Јакобсон, Роман, 47, 132, 137, 149, 195, 197, 198, 200, 354
Јакубински, Лав (Лев П. Якубинский), 123, 354
Јакшић, Ђура, 77, 165, 220, 225, 244
Јакшић, Стојанка, 358
Јанг, Едвард (Edward Young), 76
Јаничин, Ксенија, 349
Јанковић Миријевски, Теодор, 329
Јаус, Ханс Роберт (Hans Robert Jauss), 39, 136, 142, 319, 345, 354
Јејтс, Вилијем Батлер (William Butler Yates), 80
Јеремић, Драган, 326, 339, 354
Јерков, Александар, 341
Јеротић, Владега, 52, 341
Јесперсен, Ото (Otto Jespersen), 233, 354
Јесењин, Сергеј, 159
Јолес, Андре, 295
Јон, А. (A. Yon), 366
Јонеско, Ежен (Eugène Ionesco), 294
Јосић Вишњић, Мирослав, 237, 238
Јувенал, Децим Јуније (Decimus Iunius Iuvenalis), 73
Јунг, Карл Густав (Karl Gustav Jung), 52, 61, 123-125, 210, 215, 354
- Казамјан, Луј (Luis Cazamian), 72
Кајзер, Волфганг (Wolfgang Kayser), 14, 135, 207, 208, 212, 271
Калер, Џонатан (Johnatan Culler), 148, 354
Кангрга, Милан, 350
Кант, Имануел (Immanuel Kant), 46, 217, 318, 354, 365
Карађорђе Петровић, 214
Караџић, Вук Стефановић, 70, 77, 113, 115, 174, 175, 191, 283, 326, 328-330, 332-334, 337, 340, 341, 342, 355
Карлони, Ж. К. (J-C. Carloni), 355
Кастелветро, Лодовико (Lodovico

- Castelvetro), 355
Катић, Радослав, 355
Катул, Гај Валерије (Gaius Valerius Catullus), 73
Кафка, Франц (Franz Kafka), 162, 163, 267
Качић Миошић, Андрија, 112, 327
Кашанин, Милан, 334, 355
Каштелан, Јуре, 356, 364
Квинтилијан, Марко Фабије (Marcus Fabius Quintilianus), 92, 95, 96, 101, 355, 356
Келер, Готфрид (Gottfried Keller), 78
Кибеди, Варга (Varga Kibédi), 355
Кист В. Р. (W. R. Keast), 77
Китс, Џон (John Keats), 356
Киш, Данило, 82
Клајн, Иван, 352, 361
Клајст, Хајнрих фон (Heinrich von Kleist), 77, 163
Кмецл, Матјаж, 355
Кнез Лазар, 214
Книпер, Олга, 303
Ковач, Никола, 352, 355, 357, 360
Ковачевић, Милош, 237, 238, 242, 244-246, 248, 344, 355
Коен, Жан (Jean Cohen), 355
Коен, Леон, 343, 344, 355
Колаковски, Лешек (Leszek Kolakowski), 355
Колар, Јан (Jan Kollar), 113
Колриџ, Семјуел (Samuel Taylor Coleridge), 77, 355
Кољевић, Никола, 350, 355, 357, 360, 362, 365
Константиновић, Зоран, 336, 342, 345, 354, 356, 366
Константиновић, Радослав В., 358
Конт, Огист (Auguste Comte), 116, 355
Копитар, Јернеј, 113, 328, 329
Коракс, 93, 94
Корнеј, Пјер (Pierre Corneille), 75
Кортезе, Паоло (Paolo Cortese), 361
Кос, Јанко, 210, 356
Косик, Карел (Karel Kosík), 356
Костић, Лаза, 44, 51, 77, 161, 168, 173, 192, 194, 201, 224-226, 240, 243, 248, 250, 252, 253, 282, 288, 304, 315, 340, 344, 350, 358, 361, 362
Костић, Страхинја, 366
Кочић, Петар, 79, 81
Кошутић, Радован, 343
Крањц, Катарина, 353
Крејн, Роналд (Ronald S. Crane), 139, 356
Креско, Марсел (Marcel Cressot), 230, 231
Кригер, Мари (Murray Krieger), 356
Кристева, Јулија (Julia Kristeva), 138, 181, 183, 356
Крлежа, Мирослав, 80, 235, 259
Кроче, Бенедето (Benedetto Croce), 46, 61, 130-132, 228, 338, 356
Ксенофан, 356
Куленовић, Твртко, 355, 357, 360
Кун, Томас (Thomas Kuhn), 176, 356
Курбо, Едмунд (Edmund Courbaud), 366
Курсава, Акиро, 69
Курцијус, Ернст Роберт (Ernst Robert Curtius), 211, 356
Лавуај, Аргур (Arthur Lovejoy), 356
Лазаревић, Бранко, 343
Лазаревић, Лаза, 78
Лакан, Жак (Jacques Lacan), 126
Лалић, Иван В., 82
Ламартин, Алфонс д (Alphonse de Lamartine), 33, 77
Лансон, Гистав (Gustave Lanson), 118, 356, 357
Лебл-Албала, Паулина, 14, 350
Леви-Строс, Клод (Claude Lévi-Strauss), 136
Левинсон, Стефан (Stephen Levinson), 357
Лењин, Владимир И. (Владимир И. Ленин), 38, 357
Лесинг, Готхолд Ефраим (Gotthold Ephraim Lessing), 107, 357
Лесковац, Младен, 52
Лец, Станислав Јиржи (Stanislaw Jiřy

- Lec), 245
 Лешић, Зденко, 354, 355, 357, 360
 Лил, Леконт де (Charles Leconte de Lisle), 79
 Лиотар, Жан-Франсоа (Jean-François Lyotard), 320, 321, 357
 Лисичар, Јелена, 359
 Лихачов, Д. С. (Д. С. Лихачев), 357
 Ломоносов, 329
 Лорд, Алберт Б., 192, 211, 340, 357
 Лорка, Фредерико Гарсија (Frederico García Lorca), 159
 Лотман, Јуриј М. (Юрий М. Лотман), 38, 138, 168, 176, 183, 357
 Лотреамон (Lautréamont), 304
 Луј XV, 76
 Лукач, Георг (Georg Lucács), 123, 312, 357
 Лукић, Света, 339, 343
 Лутер, Мартин (Martin Luther), 104

 Љермонтов, Михаил Јурјевич (Михаил Юрьевич Лермонтов), 77

 Мазулић, Миливој, 353
 Мажуранић, Иван, 241
 Мајаковски, Владимир В. (Владимир В. Маяковский), 81
 Маклин, Норман (Norman MacLean), 356
 Маклуан, Маршал (Marshall McLuhan), 292
 Максимовић, Десанка, 82, 157, 251, 253
 Маларме, Стефан (Stéphane Mallarmé), 80, 163
 Малетић, Ђорђе, 13, 341, 357, 363
 Малић, Здравко, 358
 Ман, Томас (Thomas Mann), 80, 210, 260, 293
 Мандельштам, Осип (Осип Мандельштам), 82, 363
 Марен-Гризебах, Манон (Manon Maren-Grisebach), 357
 Маретић, Томо, 340
 Маринети, Филипо Томасо (Filipo Tomaso Marinetti), 81
 Марић, Сретен, 357, 363
 Марицки-Гађански, Ксенија, 351
 Маркјевич, Хенрик (Henryk Markiewicz), 357
 Марковић, Божидар, 361
 Марковић, Брана, 353
 Марковић, Милан, 357
 Марковић, Мирослав, 353
 Марковић, Михаило, 345, 358
 Марковић, Светозар, 119, 283, 326, 342, 354
 Маркс, Карл (Karl Marx), 122, 354
 Маркуш, Стјепан, 356
 Марсија, 86
 Марцијал, Марко Валерије (Marcus Valerius Martialis), 73
 Матавуљ, Симо, 78, 79
 Матијашевић, Радован, 349, 361
 Матић, Војин, 52, 341
 Матић, Душан, 81, 82
 Матић, Јела, 350
 Медведев, П. Н., 358
 Менчетић, Шишко, 74
 Микеланђело Буонароти (Michelangelo Buonarotti), 124, 311
 Миклошић, Франц, 329
 Милвоа, Шарл (Charles Millevoe), 336
 Милевски, Тадеуш (Tadeusz Milewski), 358
 Милијић, Бранислава, 345, 358
 Милић од Мачве, 321
 Милићевић, Вељко, 81
 Милованов, Лука, 343
 Милосављевић, Петар, 349, 358
 Милошевић, Митар, 269
 Милошевић, Михаило, 351
 Милошевић, Нада, 351
 Милошевић, Никола, 341, 343, 344, 358
 Милтон (John Milton), 75, 298
 Милковић, Бранко, 82
 Минтурино (Antonio Sebastiano detto il Minturino), 358
 Мирандола, Ђовани Франческо Пико

дела (Giovanni Francesco Pico della Mirandola), 358
Мирковић, Мијо, 358
Мисе, Алфред де (Alfred de Musset), 33
Михајловић, Милица, 353
Мишић, Љубомир, 81
Мицкијевич, Адам (Adam Mickiewicz), 77
Мојашевић, Миљан, 358
Мојсије, 124
Молијер, Жан Батист (Jean-Baptiste Molière), 75, 254, 255, 358
Моналди, Михо, 326
Мопасан, 79
Морис, Чарлс (Charles Morris), 149, 358
Моруро, 230, 231
Мразовић, Аврам, 13, 359
Муџијевић, Перо, 351
Мукаржовски, Јан (Jan Mukařovský), 137, 149, 166, 212, 359
Мурко, Матија, 191, 340
Мушицки, 76
Настасијевић, Момчило, 82, 301, 358
Недић, Боривоје, 352, 355
Недић, Љубомир, 337, 338, 339, 359
Немец, Фридрих (Friedrich Nemec), 359
Немирович-Данченко, 303
Ненадић, Добрило, 373
Нешић, Будимир, 157, 192, 362
Николић, Милица, 349
Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche), 359
Новаков, Слободан, 352
Новаковић, Станиша, 356
Новаковић, Стојан, 331, 333, 359
Нушић, Бранислав, 293, 345, 359
Његош, Петар Петровић, 75, 77, 111, 168, 216, 217, 247, 251, 282, 315
Њекрасов, Николај Алексејевич (Николай Алексеевич Некрасов), 77

Обилић, Милош, 214
Обрадовић, Душанка, 361
Овидије, Публије Назон (Publius Ovidius Naso), 73
Огден, Чарлс Кеј (Charles Kay Ogden), 149, 154-156, 158, 206, 288, 359
Одмарк, Џон (John Odmark), 363, 366
Олсон, Елдер (Elder Olson), 356
Опат Прево (Abbe Prevost), 76
Орлеанка, Јованка (Jeanne d'Arc), 214
Орфеј, 103
Орфелин, Захарија, 76
Остин, Џон (John Austin), 196, 197, 359
Остојић, Тихомир, 334, 359
Оцвирк, Антун, 359
Павић, Милорад, 82, 282, 304, 334, 343, 359
Павличих, Павао, 359
Павловић, Драгољуб, 333
Павловић, Миливој, 344
Павловић, Миодраг, 70, 82, 343, 359
Палавестра, Предраг, 334, 336, 359, 361
Палацки, Франтишек (František Palacky), 113
Пандуровић, Сима, 80, 81, 358
Панковић, Владан, 359
Пантић, Мирослав, 349-351, 355, 358, 360, 361, 363, 364
Пањини, Марчело (Marcello Pagnini), 359
Паре, Херман (Herman Parret), 359
Пачић, Јован, 76, 77
Пејовић, Данило, 365
Пејчиновић, Петар, 355, 356
Пелеш, Гајо, 344, 360
Пен Ворен, Роберт (Robert Penn Warren), 133, 360
Перван Плавец, Мија, 353
Перен, Жан, 189, 190, 192, 194
Пери, Милман (Millman Perry), 192, 211, 340
Петковић, Новица, 335, 345, 346, 355, 357, 360

- Петрановић, Божидар, 335, 336, 360
Петрарка, Франческо (Francesco Petrarca), 74, 101, 282, 360
Петре, Фран, 14, 364, 367
Петрис, Франџа (Francesco Petris, Patrizzi, Franciskus Patricius), 103, 104, 360
Петров, Александар, 353, 354, 367
Петровић, Вељко, 81
Петровић, Растко, 70, 82, 283
Петровић, Светозар, 31, 40, 339, 343
Петровић, Сретен, 345, 360
Петровић Алас, Михаило, 344, 360
Пиаже, Жан (Jean Piaget), 360
Пиндар, 73
Пипин, Александар Николајевич, 331, 360
Перс, Чарлс Сандерс (Charles Sanders Pierce), 147-149, 151, 166, 216, 236, 360
Писарев, Дмитриј Иванович, 119
Пишчевић, Симеон, 76
Платон, 46, 85-90, 101, 141, 228, 257, 286, 289, 290, 293, 294, 307, 310, 315, 360
Плаут, Тит Макције (Titus Maccius Plautus), 73
Плеханов, Георгиј В. (Георгиј В. Плеханов), 122, 123, 185, 316
Плутарх, 293, 361
По, Едгар Алан (Edgar Allan Poe), 161, 162, 202, 203, 280, 313, 361
Полициано, Анђело (Angelo Ambrogini detto il Poliziano), 361
Пољански, В. Д., 81
Попа, Васко, 70, 82, 220, 227, 295
Поповић, Богдан, 61, 82, 201, 336, 338, 339, 344, 361
Поповић, Јован, 358
Поповић, Миодраг, 334, 361
Поповић, Никола, 354, 355, 360, 365
Поповић, Павле, 334, 361
Попович, Антон, 181, 184, 361
Прањић, Крунослав, 232
Предић, Светислав, 357
Проп, Владимир (Владимир Я. Проп), 264, 268, 269, 361
Проперције, Секст (Sextus Propertius), 159
Прохић, Касим, 357
Псеудо Лонгин, 92, 361
Пувачић, Душан, 362
Пушкин, Александр Сергеевич, 77, 272, 273, 315
Рабле, Франсоа (François Rabelais), 74
Радичевић, Бранко, 77, 166, 216, 219, 224, 261, 263, 336
Радовановић, Милорад, 233, 361
Радовић, Душан, 362
Радовић, Миодраг, 339, 362
Раичковић, Стеван, 159
Рајић, Јован, 328, 330
Ракић, Милан, 70, 75, 79-81, 283
Расин, Жан (Jean Racine), 33
Рембо, Артур (Arthur Rimbaud), 68
Рембрант (Rembrandt), 75
Ренсом, Џон Кроу (John Crowe Ransom), 133, 362
Рибникар Перишић, Владислава, 362
Рилке, Рајнер Марија (Reiner Maria Rilke), 80, 213, 362
Ристић, Марко, 81, 337
Рифатер, Мајкл (Michael Rifaterre), 230, 231
Рихт, Георг Хенрик фон (Georg Henrik von Wright), 358
Ричардс, Ајвор Армстронг (Ivor Armstrong Richards), 134, 149, 154-156, 158, 359, 362
Ричардсон, Самјуел (Samuel Richardson), 76
Рот, Никола, 346, 362
Рубенс (Rubens), 75
Ружић, Жарко, 343
Рупник, Јованка Вања, 157, 192, 362
Русо, Жан-Жак (Jean-Jacques Rousseau), 76, 77, 114, 357
Савић Ребац, Аница, 340, 362
Салечић, Марија и Иван, 354
Самен, Албер, 79

- Санктис, Франческо де (Francesco de Sanctis), 117, 362
 Сапфо, 73, 159
 Сарајлија, Сима Милутиновић, 76
 Сартр, Жан Пол (Jean Paul Sartre), 138, 272, 319, 345
 Свети Сава, 74
 Светоније, Гај Транквил (Gaius Suetonius Tranquillus), 362
 Секулић, Исидора, 79, 362
 Селимовић, Меша, 245, 274
 Сент-Бев, Огист (Auguste Sainte-Beuve), 115, 362
 Сервантес, Мигел де (Miguel de Cervantes Saavedra), 75, 282, 299
 Сеше, Албер, 147
 Симић, Радоје, 344
 Симоновић, Радивој, 51, 362
 Сиронић, Миливој, 362, 365
 Скалиђеро, Ђулио Чезаре (Giulio Cesare Scaligero), 101, 102, 363
 Скварчинска, Стефанија (Stephania Skwarczinska), 287, 288, 363
 Скерлић, Јован, 70, 82, 117, 127, 334, 338, 363
 Слијепчевић, Перо, 343, 345, 363
 Смердел, Тон, 361
 Сократ, 101, 143, 248, 307
 Солар, Миливој, 14, 15, 363
 Соненфилд, Виктор Д., 318, 324
 Сосир, Фердинанд де (Ferdinand de Saussure), 136, 142, 143, 147-149, 151, 152, 154, 155, 176, 196, 230, 363
 Софокле, 73, 168
 Спасић, Александар И., 351
 Спасович, В. Д., 331, 360
 Срезњевски (Измаил Иванович Срезњевски), 113
 Срејовић, Драгослав, 214
 Сремац, Стеван, 78
 Стамаћ, Анте, 14, 364, 365
 Станиславски, К. С., 303
 Станковић, Бора, 79, 81, 154, 274, 279
 Старац Милија, 174, 175
 Старобински, Жан (Jean Starobinski), 363
 Стендал (Stendhal), 78, 210
 Стерија, Јован Поповић, 13, 76-78, 282, 341
 Стерн, Лоренс (Laurence Sterne), 76
 Стефановић, Б., 361
 Стефановић, Мирјана Д., 343, 350, 364
 Стефановић, Стефан, 76
 Стипчевић, Никша, 350
 Стјуарт, Марија, 214
 Стојадиновић Српкиња, Милица, 77
 Стојановић, Драган, 344
 Стојановић, дум Иван, 333
 Стојић, Вера, 353, 357, 359, 361
 Стојковић, Атанасије, 329, 342, 363
 Стојковић, Срега, 298
 Страхињић Бан, 155, 157
 Стриндберг, Аугуст (August Strindberg), 293
 Суботин, Стојан, 327
 Суботић, Јован, 333, 341, 343, 363
 Тарановски, Кирил, 181, 363
 Тарасјев, Андреј, 353, 354, 367
 Тартаља, Иво, 260, 261, 336, 359, 363, 364
 Тартаља, Смиља, 364
 Тасо, Торквато (Torquato Tasso), 75, 298, 306, 364
 Татаркјевич, Владислав (Wladislaw Tatarkiewicz), 306, 364
 Теаген, 364
 Тејт, 133, 364
 Текелија, Сава Поповић, 76
 Тен, Иполит (Hippolyte Taine), 33, 34, 61, 117, 118, 122, 308, 364
 Теодосије, 74
 Тибодe, Алберт (Albert Tibaudet), 364
 Тик, Лудвиг (Ludwig Tieck), 163
 Тимофејев, Ј. И., 14, 133
 Тињанов, Јуриј Н. (Юрий Тинянов), 132, 184
 Тисија, 93, 94
 Тишма, Александар, 176
 Тодоров, Цветан (Tzvetan Todorov), 138, 364

- Толстој, Лав Н. (Лев Н. Толстой), 78,
114, 119, 192, 266, 275, 293, 299,
308, 337
- Томазео, Никола (Niccolo Tommaseo),
326
- Томашевски, Борис В. (Борис В.
Томашевский), 14, 132, 207, 364
- Точанац, Василије, 14, 364
- Трабант, Јирген (Jürgen Trabant), 360
- Трифковић, Коста, 78
- Трлајић, Григорије, 330
- Тубић, Ристо, 359
- Тукидид, 393
- Тургењев (Иван Сергеевич Тургенев),
78
- Ћосић, Добрица, 295
- Ћулум, Јован, 366
- Ујевић, Тин, 243
- Урош Пети, 76
- Ускоковић, Милутин, 69
- Утиц, Емил (Emil Utitz), 37
- Филиповић, Владимир, 364
- Филиповић, Фрида, 357
- Филострат, 364
- Фихте, Јохан Готлиб (Johan Gottlieb
Fichte), 365
- Флакер, Александар, 365
- Флобер, Гистав, 79
- Форстер, Едгар М., 264, 269, 365
- Фослер, Карл (Karl Vossler), 131, 338
- Фохт, Иван (Ivan Focht), 36, 37, 315,
352, 365
- Фрај, Нортроп (Northrop Frye), 136,
139, 140, 211, 215, 271, 290, 294,
312, 365
- Фракасторо, Ђироламо (Girolamo
Fracastoro), 334
- Франс, Анатоли (Anatole France), 64
- Фреге, Готлиб (Gottlieb Frege), 149
- Френцел, Елизабет (Elizabeth Frenzel),
207, 208, 212, 214, 365
- Фројд, Зигмунт (Sigmund Freud), 52,
123, 125, 215, 311, 365
- Хаим, 240
- Хајдегер, Мартин (Martin Heidegger),
36, 142, 309, 317, 365
- Хајне, Хајнрих (Heinrich Heine), 33
- Хамбургер, Кете (Käte Hamburger),
260, 365
- Харпањ, Михаило (Michal Harpán), 14,
365
- Харт, Дитрих (Dietrich Harth), 365
- Хартман, Николај (Nicolai Hartmann),
36, 135, 152, 365
- Хегел, Г. Ф. В. (Georg Wilhelm
Friedrich Hegel), 49, 119, 123, 124,
141, 178, 216, 289, 290, 291, 293,
294, 314, 365
- Хезиод, 103
- Хелдерлин, Фридрих (Friedrich
Hölderlin), 77
- Хемпфер, Клаус (Klaus W. Hempfer),
365
- Хераклит, 365
- Хердер, Јохан Готфрид (Johan
Gottfried Herder), 77, 112
- Хередија, Жозе Марија де (Jose-Maria
de Heredia), 79
- Хереније (Herenius), 95, 172
- Хиерон, 93
- Хјелмслев, Луис (Louis Hjelmslev),
152-154, 365
- Хлебџ, Борис, 354
- Хлебњиков, Велемир, 81, 354
- Хомер, 47, 73, 85, 86, 89, 103, 259, 275,
280, 298, 314, 366
- Хорације (Quintus Horatius Flacus), 86,
91, 92, 101, 107, 108, 310, 366
- Хосу, Стјепан, 362, 366
- Хофман, Е. Т. А. (Ernst Theodor
Amadeus Hoffman), 77, 161, 163
- Христић, Јован, 280, 303, 342, 350,
360, 364, 366
- Хумболт, Вилхелм (Wilhelm
Humboldt), 113
- Цара, Тристан (Tristan Tzara), 81
- Цезар, Јулије (Gaius Iulius Caesar), 214
- Цермановић, Александрина, 214

- Цицерон (Marcus Tullius Cicero), 93,
 95, 96, 101, 213, 229, 293, 366
 Црепајац, Љилана, 352
 Црњански, Милош, 70, 80, 82, 235,
 259, 263, 272, 283, 313, 343, 366

 Чаркић, Милосав, 343
 Чатман, Сејмур (Seymour Chatman),
 209, 274, 366
 Червенка, Мирослав, 366
 Чернишевски, Николај (Николай Г.
 Чернишевский), 119, 315, 342
 Чехов, Антон (Антон Павлович
 Чехов), 79, 299, 303, 304, 366
 Чоловић, Иван, 349
 Чомски, Ноам (Noam Chomsky), 137

 Цамоња, Срећко, 349
 Џејмс, Вилијем (William James), 344
 Џејмсон, Фредерик (Frederick
 Jameson), 354, 366
 Џојс, Џејмс (James Joyce), 263
 Џонс-Хенри, Ненси (Nancy Jones-
 Henry), 359

 Шалабалић, Радмила, 92, 366
 Шамић, Мидхат, 208, 364
 Шантић, Алекса, 79, 80, 240, 250, 246
 Шафарик, Павел Јозеф (Pavel Josef
 Šafarik), 113, 328, 329, 331, 332, 334,
 366s
 Шевалије, Жан (Jean Chevalier), 215,
 366
 Шекспир, Виљем (William
 Shakespeare), 75, 124, 192, 212, 236,
 282, 283, 300, 311
 Шели, 77
 Шерер, Вилхелм (Wilhelm Scherer),
 34, 117, 118, 366
 Шилер, Фридрих (Friedrich Schiller),
 77, 366
 Шимић, Антун Бранко, 80
 Шкловски, Виктор Б. (Виктор Б.
 Шкловский), 35, 36, 132, 182, 264,
 266, 366, 367
 Шкроб, Зденко, 14, 232, 286, 354, 364,
 378
 Шлегел, Фридрих и Аугуст (Friedrich
 и August Schlegel), 112
 Шолц, Ото, 362
 Шољан, Антун, 354, 366
 Шопен, Фредерик, 135
 Шпенглер, Освалд (Oswald Spengler),
 367
 Шпицер, Лео (Leo Spitzer), 131, 338,
 363
 Штајгер, Емил (Emil Steiger), 14, 135,
 232, 259, 287, 363, 367
 Штанцл, Франц (Franz Stancel), 367
 Штрелка, Жозеф (Joseph Strelka), 363,
 367
 Штрих, Фриц (Fritz Strich), 129
 Штросмајер, Јосип Јурај, 332
 Шурмин, Ђуро, 332, 367
 Шчедрин (Михаил Щедрин), 70

