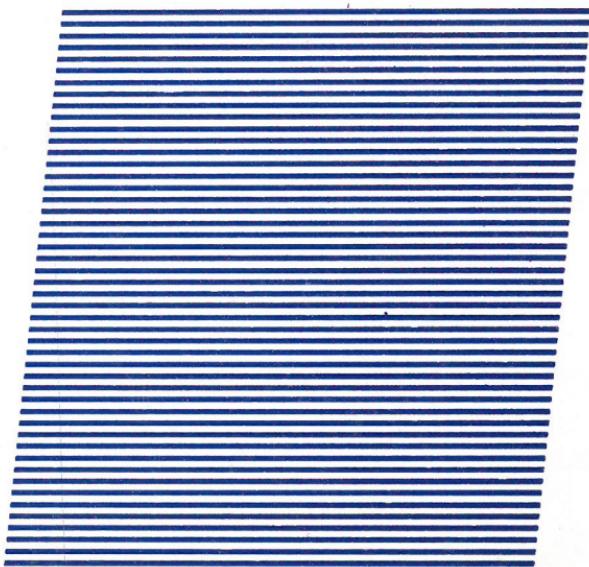
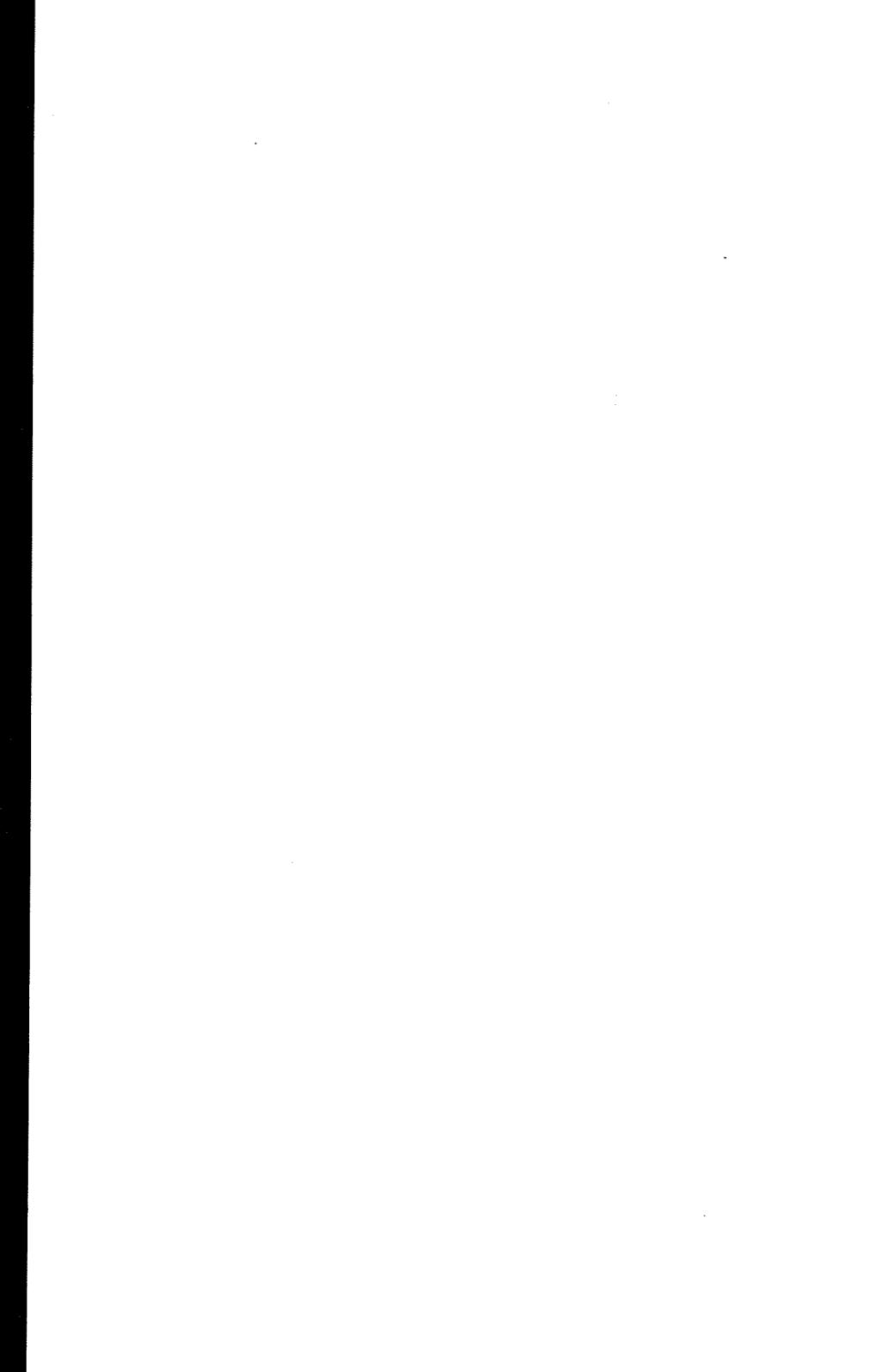


# TEORIJA BELETTRISTIKE

PETAR MILOSAVLJEVIC







PETAR MILOSAVLJEVIĆ

## TEORIJA BELETRISTIKE

Prvo izdanje, 1993. godine

Urednik  
DOBRIVOJE JEVTIĆ

Recenzenti:  
MILORAD RADOVANOVIC  
JOVAN DELIĆ

Likovno-tehnička oprema  
MIRJANA ISAKOV

Izdavač  
PROSVETA – NIŠ

Za izdavača  
BOŽIDAR MARKOVIĆ  
direktor

Štampa  
PROSVETA – NIŠ

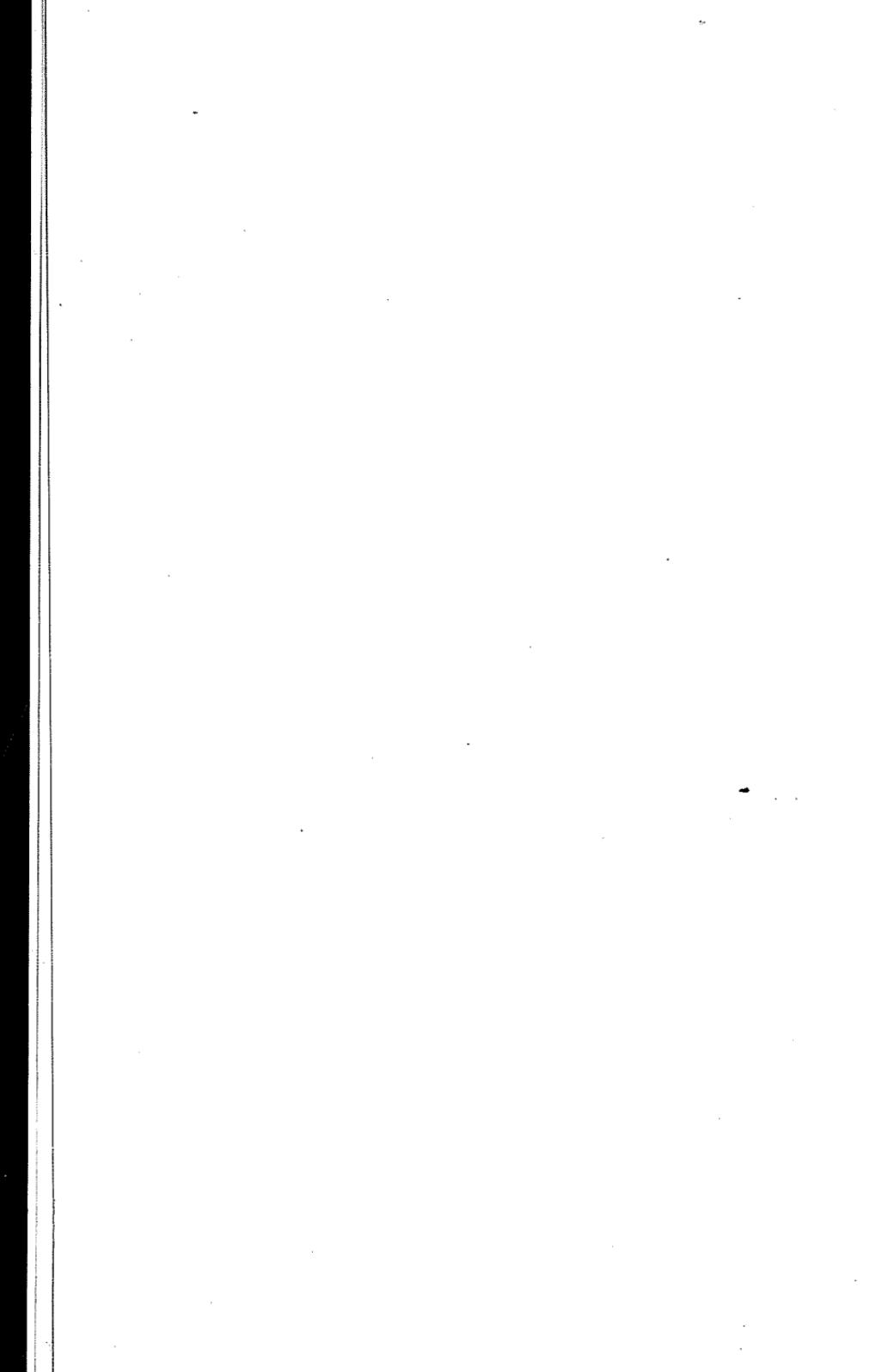
Tiraž 800 primeraka

ISBN 86-7455-109-2

**PETAR MILOSAVLJEVIĆ**

**TEORIJA BELETROSTIKE**

**PROSVETA/NIŠ**



# S A D R Ž A J

## U v o d

Teorija beletristike (9).— Nastanak i razvoj teorije književnosti (10).— Predmet teorije beletristike (14).— Teorija formi (15).— Dijalektički relacionizam i kritika logocentrizma (17).— Forma kao konvencija (23).— Forma kao struktura (26).— Forma kao suprotnost sadržaju (28).— Forma i praksis (30).— Teorija formi i discipline teorije beletristike (31).

## LITERARNA SEMIOLOGIJA (33)

### Semiotika (35)

#### LITERARNA SEMANTIKA (39)

Čovek i znakovi (39).— Struktura znaka (40).— Vreme znakova (59).— Ikonički znakovi (62).— Indeksni znakovi (64).— Simbolički znakovi (66).

#### LITERARNA SINTAKSA (70)

Denotacija i konotacija (71).— T e k s t (75).— Elementi teksta (75).— Organizovanje beletričkog teksta (80).— K o n t e k s t (89).— Kontekst shvaćen kao odnos teksta prema drugim tekstovima (90).— Kontekst shvaćen kao odnos tekstovnih i netekstovnih činjenica (96).— Korespondencija tekstovnih i vantekstovnih činjenica (98).

#### LITERARNA PRAGMATIKA (100)

Funkcionisanje znakova (101).— Ostin: teorija govornih činova (107).— Bahtinova dijaloška koncepcija funkcionisanja znakova (109).— Problemi prividne komunikacije (111).— Logos pošiljaoca, logos primaoca i logos komunikacije (116).

## TEORIJSKO IZUČAVANJE BELETRISTIKE (121)

MORFOLOGIJA BELETRISTIČKOG TEKSTA (124)  
I *Tematologija* (126) II *Organizacija beletrističkog teksta* (141).—  
A. Organizacija reči (142).— a. Versologija (142).— b. Stilistika (147).— B. Organizacija govora (157).— .Organizacija dočaranog sveta (166).—D. Organizovanje teksta na narativnom nivou (naratologija) (173).—

KONTEKSTUALIZACIJA BELETRISTIČKOG TEKSTA  
*Medijacija beletrističkog teksta* (188).— A. Tekst kao medijator (189).— B. Kontekst kao medijator (191).— *Literarna genologija* (197)

### DOGAĐAJ BELETRISTIČKOG DELA

*Poetika* (263).— A. Tipovi entuzijastičke poetike (217).— B. Tipovi poetike veštine (219).— C. Problem genija (221).— D. Eksplisitna i implicitna poetika (223).— E. Logos praksisa (224).— *Recepcija beletrističkog teksta* (226).— A. Funkcija umetnosti (226).— B. Primalac – aktivni sudeonik u životu teksta (228).— C. Duh, ukus, estetski doživljaj, uosećavanje primaoca (230).— D. Primalac kao medijator (232).— E. Primalac i sile intermedijalnosti (233).

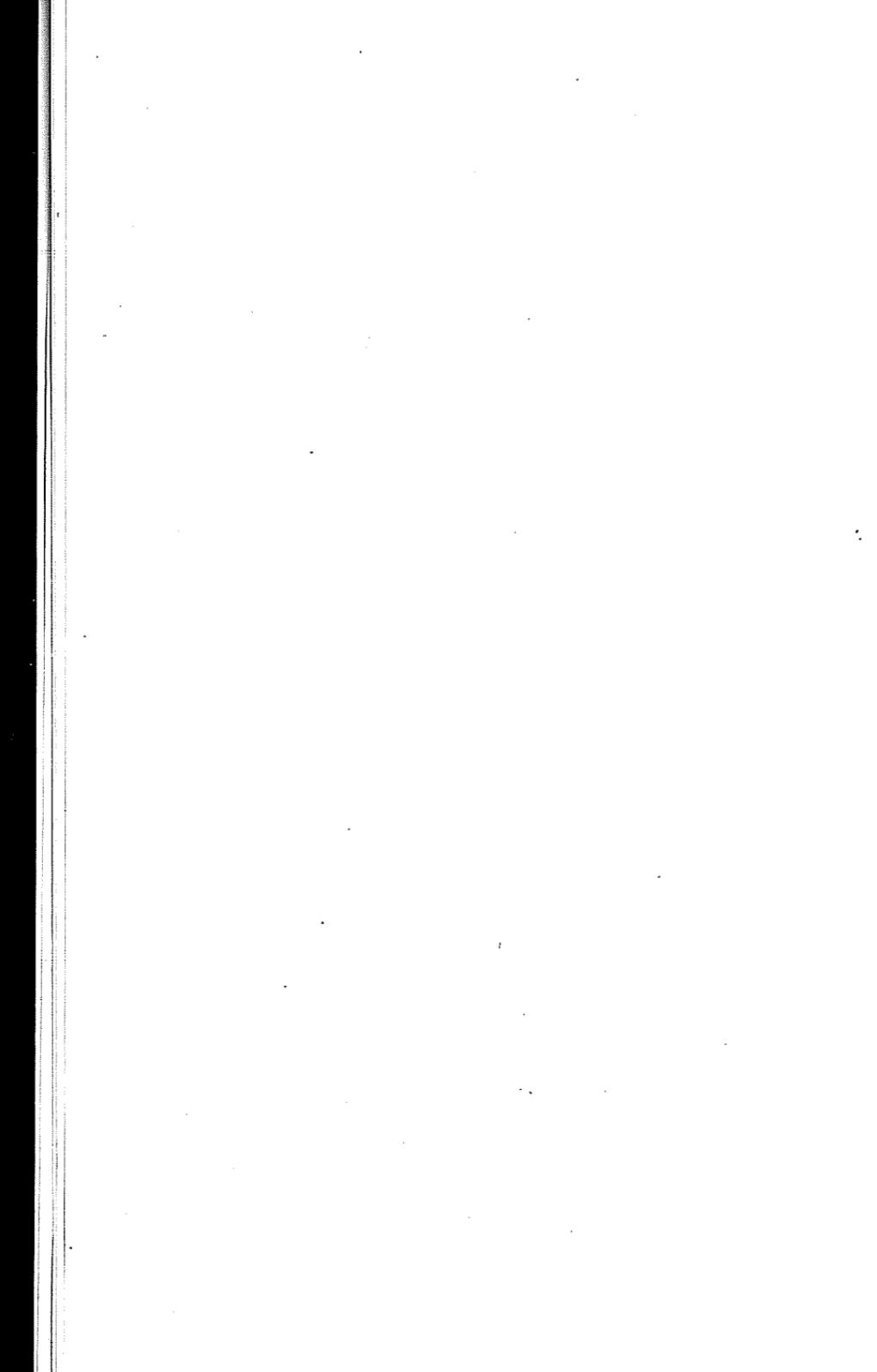
Zaključci (292)

Spisak navedenih tekstova (241)

Imenski registar (250)

Napomena (255)

# **UVOD**



## TEORIJA BELETISTIKE

Knjige pod naslovom *Teorija književnosti*, kakve se odavno objavljaju kod nas i u svetu, imale su obično za predmet izučavanja lepu literaturu, tj. beletistiku: poeziju, prozu, epiku, dramu. U knjizi *Teorija književnosti* Rene Veleka i Ostina Vorena (1949), međutim, područje teorijskog proučavanja književnosti prošireno je i na književnu kritiku, teoriju književnosti i istoriju književnosti, tj. na proučavanje književnosti u celini. To „proširenje“ imalo je za rezultat stvaranje jedne nove discipline: *metodologije proučavanja književnosti*. Tako je *Teorija književnosti* Veleka i Vorena praktično obuhvatila dve discipline: *teoriju književnosti* u užem smislu (preciznije: *teoriju beletistike*) i *metodologiju proučavanja književnosti*.

U *Teoriji književnosti* Veleka i Vorena, doduše, te dve discipline nisu jasno izdiferencirane. Ali je deobra među njima implicitno prisutna, a posebno je uspostavljena u prvom delu knjige koji ima naslov *Definicije i razlike*. Tu implicitnu deobu mogli bismo da predstavimo jednom grafičkom shemom.



U mojoj *Metodologiji proučavanja književnosti* (1985) data su objašnjenja prirode književnosti, postojanja njenih raznih vidova; izložena je teorija i istorija proučavanja književnosti.

Predmet ove knjige, pod naslovom *Teorija beletristike*, koja zajedno sa prethodnom *Metodologijom* čini celinu, jeste izučavanje lepe književnosti, tj. beletristike, tj. književnosti u užem smislu.

### *Nastanak i razvoj teorije književnosti*

Termin „teorija književnosti”, kako svedoči Antun Ocvirk u knjizi *Literarna teorija* (1979) nastao je tek u 18. veku. Najvažniji događaji za sudbinu ove discipline, međutim, zbili su se nezavisno od nastanka tog termina, u dva velika razdoblja u istoriji kulture: u antičkom periodu i u romantizmu.

Istraživanja koja danas nazivamo književnoteorijskim bila su u antici posebno razvijena. Tada su, zapravo, bile zasnovane i dve discipline, koje danas ulaze u sastav književne teorije: poetika i retorika. U okviru retorike udareni su temelji još jednoj posebnoj književnoteorijskoj disciplini: metrići.

Od te tri discipline, današnjem poimanju teorije književnosti, odnosno teorije beletristike, najbliža je bila poetika. U konstituisanju teorije književnosti kao zasebne discipline posebnu je ulogu odigrala Aristotelova *Poetika*, najznačajnije dosadašnje književnoteorijsko delo. Aristotelova *Poetika* je u pojedinim svojim delovima dala i prve doprinose većem broju sadašnjih književnoteorijskih disciplina: literarnoj genologiji (teoriji rodova i vrsta), naratologiji, tematologiji, poetici, teoriji recepcije. Njeni doprinosi tim modernim disciplinama takvi su da taj spis i danas ostaje nezaobilazna osnovna literatura kao izvor mnogih početaka. Iz vidokруга tog Aristotelovog dela izostala su praktično samo interesovanja koja spadaju u sferu literarane semiologije ili u sferu kontekstualizacije literarnog teksta. Ta interesovanja su plod novijeg vremena.

Aristotel je i jedan od prvih velikih teoretičara koji je dao značajne doprinose stilistici. Učinio je to u *Retorici*, drugom svom delu koje takođe ima delimično za predmet izučavanja i literaturu. Tamo se Aristotel javlja kao prvi veliki teoretičar stila. Njegov glavni naslednik Teofrast već ima posebno delo *O stilu*. A o stilu i stilskim efektima posebno će se kasnije raspravljati u onim delovima retorike koji su posvećeni elokvenciji: tamo će se naročita pažnja posvećivati stilskim sredstvima.

Poetika je, u antičko vreme, imala za predmet ispitivanja poeziju i u okviru nje sva tri osnovna beletristička žanra: liriku, epiku i dramu, dok je retorika za predmet ispitivanja imala besedništvo. Pored Aristotelove *Poetike* u starom veku nastale su još dve nezaobilazne poetike: Horacijeva *Ars poetica* i spis neutvrđenog autora pod naslovom *O uzvišenom*, obe iz prvog veka nove ere. A pored Aristotelove *Retorike* takođe su značajni doprinosi toj disciplini nastali u prvom veku nove ere kod Rimljana. To su Ciceronove knjige *Govornik* i *O govorniku* i Kvintilijanova *Obuka besednika*. Tako značajna dela na postoje u oblasti metrike. Metrička ispitivanja u starom veku javljaju se u oblasti poetike, a pogotovo u okviru retoričkih spisa. Ipak su se i u grčkom i u rimskom periodu starog veka bila konstituisala saznanja o metričkim elementima i oblicima; stvoreni su metrički pojmovi koji su i danas naučno relevantni. Otuda možemo da kažemo da su u antičko vreme zapravo bili postavljeni temelji metrike kao discipline.

Doprinosi koji su u oblasti teorijskog mišljenja činjeni do 18. veka vremenom su akumulirali skup teorijskih znanja o književnosti, a posebno o beletristici. Međutim, akumulacija teorijskih znanja u oblasti poetike, retorike i metrike nije i bitno menjala odnose među tim disciplinama: one su zadržavale veliku meru samostalnosti. Njihovo puno ujedinjavanje u jednu celinu dogodiće se, zapravo, u Hegelovoj *Estetici*. Otuda i možemo da kažemo da je tek u njoj teorija književnosti konstituisana kao posebna estetička disciplina.

Hegelova *Estetika* je, posle Aristotelove *Poetike*, najkrupniji teorijski doprinos proučavanju literature. Ta dva dela se, otuda, s pravom mogu poreći. Aristotelova *Poetika* je, delom, i njegova estetika: i u njoj se polazi od estetičkih načela, pa se odmah prelazi na rešavanje književnoteorijskih pitanja. Hegelova *Estetika*, u tri toma, estetičkim pitanjima je mogla da posveti mnogo više pažnje i prostora. U trećem, najobimnijem tomu, u njegovoj poslednjoj polovini, postoji i deo posvećen poeziji, tj. beletristici. Poezija je tu sagledana kao jedna od umetnosti u Hegelovom dijalektičkom sistemu. Taj se deo može shvatiti i kao Hegelova poetika, tačnije: kao njegova teorija beletristike.

Deo *Estetike* pod nazivom *Poezija* ima tri poglavља: *A. O razlici između poetskog i prozogn umetničkog dela*, *B. Poetski izraz* i *C. Razni rodovi poezije*. Poslednje od ta tri poglavља, koje je višestruko najobimnije, predstavlja Hegelovu teoriju književnih rodova i vrsta, tj. njegovu genologiju. U njemu su, prirodno, sadržani prilozi koji delom spadaju u sferu današnje naratologije i tematologije. Drugo poglavље, posvećeno poetskom izrazu

(danasm bismo rekli literarnom ili beletrističkom izrazu) sadrži dva potpoglavlja: jedno posvećeno jezičkom izrazu (to je Hegelova stilistika) i drugo posvećeno versifikaciji, tj. metrici. Prvo od navedenih poglavlja - ono u kojem se govori o razlici između prozognog i poetskog dela - posvećeno je poetici u užem smislu kao disciplini koja se bavi problemima samog književnog umetničkog stvaranja. Posle Hegelove *Estetike* najznačajnije delo u toj oblasti bila je Kročeva *Estetika*. U toj *Estetici*, međutim, skoro potpuno je bilo zapostavljeno ono što je kod Hegela bilo glavno, čemu je on posvetio najviše prostora: književni žanrovi. Glavno je kod Kročea postao umetnički izraz. Uticajem te *Estetike* može se u dobroj meri objasniti posebno veliko interesovanje za probleme stila i izraza koji su se javili u prvim decenijama ovoga veka. Problemima stila dotle se posebno bavila retorika. Za primer takvog bavljenja može nam poslužiti *Retorika* Aleksandra Bena.

Teorija književnosti kao savremena disciplina, autonomna u odnosu na estetiku i filozofiju, ali i nezavisna u odnosu na retoriku,javlja se, izgleda, najpre kod ruskih formalista. Rešenja ruskih formalista nisu toliko nova koliko su "čista". To posebno može da potvrdi *Teorija književnosti* jednog od njih, Tomaševskog (1925). Od značaja je i kako je ta knjiga komponovana. Ona ima tri dela: *Elementi stilistike*, *Uporedna metrika i Tematika*. U prvom od njih govori se o stilu, u drugom o versifikaciji, a u trećem, u *Tematici*, o književnim rodovima i vrstama. Osnovna struktura te knjige u osnovi je podudarna sa osnovnom strukturom Hegelove poetike, ali je prostor posvećen teorijskim disciplinama ujednačen. *Teorija književnosti* Tomaševskog donela je model prikazivanja teorijskih problema kroz tri osnovne discipline: stilistiku, metriku i teoriju rodova i vrsta. Po tom modelu napravljeno je više udžbenika u ovoj oblasti koji imaju naziv *Teorija književnosti*. Među ovima su i knjige Dragiše Živkovića (1957), Milivoja Solara (1976) i Mihaila Harpanja (1986).

Složeniji model teorije književnosti, od onog u *Teoriji* Tomaševskog, donela je knjiga Wolfganga Kajzera pod naslovom *Jezičko umetničko delo* (1948). I u njoj se mogu izdvojiti iste tri teorijske discipline (stilistika, metrika, teorija rodova i vrsta). Ali ona je istu meru pažnje posvetila i tematiki i na sličan način je sva ta područja tretirala. Ispitivanja tematoloških problemama činjena su i u Aristotelovoj *Poetici* i u retorikama. Njih su, međutim, formalisti redukovali. Kajzerova tematološka istraživanja, ali i druga slična, prihvatanata su i rasprostirana u stručnoj literaturi i priručnicima kakav je i onaj pod naslovom *Mala literarna teorija* (1976) slovenačkog profesora Matjaža Kmecla.

Najsloženije teorijsko delo koje se bavi beletristikom jeste za sada, svakako, *Anatomija kritike* Nortropa Fraja (1957). Ta knjiga, sem uvodnog i završnog poglavlja, donosi četiri eseja i u njima četiri posebne teorije beletristike. Prva od njih, *teorija iodusa*, bavi se, u stvari, problemima medijacije literarnog teksta preko karakterizacije likova. *Teorija simbola* ima kao svoj glavni problem poetiku, tj. teoriju književnog stvaranja. *Teorija mitova* ima za svoj glavni problem tematologiju, a *Teorija rodova* data je u okviru retoričke kritike. Vrednost i novina Frajeve knjige je, između ostalog, u tome što je na nov način otvorila nova područja ispitivanja ili obnovila stara. Ta područja su: tematologija, poetika (kao teorija književnog stvaranja), medijacija, genologija. Ali ni Frajeva koncepcija se nije pokazala kao dovoljno široka da obuhvati sve teorijske mogućnosti ispitivanja. Iz nje su izostali delovi koji bi bili posvećeni stilistici, metriци, narratologiji, recepciji beletrističkog dela itd. Sintetički prilozi teoriji književnosti, od kojih su neki pomenuți, već oko sredine našeg veka označili su, skupa uzev, bar obim njenog ispitivanja. Obim je bio odveć širok, a model koji bi mu odgovarao nije bio pronađen. Otuda su se javljali i sinkretički priručnici književnoteorijske prirode. Jedan od takvih je bio i *Uvod u književnost* grupe autora (1961) u redakciji Zdenka Škreba i Frana Petréa. Slične prirode je i *Théorie de la littérature* Kibedi Varge (1981) ili *Erkenntnis der Literatur* Harta i Gepharta (1982).

Otkako je, 1949, objavljena *Teorija književnosti* Veleka i Vorena, metodološka istraživanja književnosti dobila su nov status i nov intenzitet. Suočeni smo od tada sa činjenicom da se teorijska istraživanja književnosti odvijaju u dva osnovna smera: u smeru izučavanja metodologije proučavanja književnosti i u smeru teorijskog izučavanja beletristike.

Za smer metodološkog izučavanja književnosti karakteristične su, na primer, knjige *Priroda kritike* (1963) Svetozara Petrovića, *Studij književnosti* (1976) Zdenka Škreba ili *Methodologie der Literaturwissenschaft* (1979) Jozefa Štrele i *Knjижевне теорије* Teri Igtona (1983). Za smer istraživanja koja se bave teorijom beletristike karakteristična su sva istraživanja stila, versifikacije, narratologije, tematike itd. Jedan od reprezentativnih teoretičara u toj oblasti je, na primer, Jurij Lotman sa knjigama *Predavanja iz strukturalne poetike* (1964) ili *Struktura umjetničkog teksta* (1970). Na delu su i novi tipovi teorijskog istraživanja beletristike. Poslednjih decenija se konstituišu i neke posebne književnoteorijske discipline koje za predmet izučavanja imaju beletristiku. To su, recimo: literarna semiologija, narratologija,

literarna genologija, teorija recepcije, medijacija literarnog teksta. Prirodno je očekivati ili isticati potrebu da se i u skup tih novih disciplina unese neki red.

### *Predmet teorije beletristike*

Predmet teorije beletristike jeste: osvetljavanje logosa književnosti u užem smislu, logosa beletristike.

Logosom kao filozofsko-istorijskim problemom i problemom istraživačke prakse bavio sam se u *Metodologiji proučavanja književnosti*. Celo uvodno poglavlje važi u punoj meri i za ovu knjigu.

Stanovište do kojeg sam u *Metodologiji* došao ukratko je ovo: cilj teorijskog mišljenja nije da osvetli literarnu praksu već da osvetli logos literarne prakse. Samim time, pravi predmet teorije nije praksa - kako su, na primer, smatrali naši praksisovci - već je to logos prakse. To, razume se, nije puka preformulacija raširenog stanovišta o povezanosti teorije i prakse, već to predstavlja preformulaciju svakog od tih ključnih pojmova: i teorije, i prakse i logosa.

Logos je u *Metodologiji* shvaćen kao nešto što immanentno postoji u praksisu kao objektu istraživanja, ali i kao nešto što postoji u subjektu istraživanja. Cilj i zadatak istraživanja jeste da se uspostavi korespondencija između ta dva logosa: logosa subjekta i logosa objekta istraživanja.

Teorija je, na istom mestu, shvaćena kao način da se dode do logosa. Teorija je nešto što se nalazi u vlasti subjekta istraživanja. Reč *teorija* na grčkom znači vid, viđenje, kontemplacija. Ta reč je u terminologiju ušla posredstvom Platonove teorije ideja. Čovek je, po Platonu, trebalo da dospe u stanje teorije da bi potom mogao da dospe i do same istine stvari: do onih večno istih i nepromenljivih ideja, likova ili oblika. U stanje teorije nije mogao da dospe svaki čovek, već je to mogao da učini samo onaj koji izvrši katarzu, tj. koji se očisti od svega afektivnog i prepusti se čistoj racionalnoj spoznaji. Tek na taj način teorijom se može doći do ejdosa: likova ili oblika.

Platonova teorija ideja može da nam bude samo ključ za razumevanje teorije i samog čina teorije. Aristotel je u *Metafizici* izložio kritici teoriju ideja. Smatrao je da ne postoje nikakve ideje van ljudskog sveta; Platonove ideje su samo hipostazirani pojmovi. Oni su proizvod naših glava, proizvod su naše misaone aktivnosti u spoznavanju sveta. Drugim rečima, ideje (odnosno likovi ili oblici) o kojima govori Platon, treba tražiti u ljudskoj aktivnosti koja kao jedan od glavnih rezultata ima stvaranje pojnova.

Aristotelovo stanovište je kasnije prihvaćeno. Teorija se i danas shvata kao skup kongruentnih i konzistentnih pojmove o nečemu. Ili drugačije kazano: teorija je, u stvari, jedan osnovni pojam koji se dedukuje na niz pojmove manjeg obima.

Sa tog stanovišta i teorija književnosti (a u okviru nje i teorija beletristike) predstavlja uređeni skup pojmovnih znanja o književnosti. Taj skup znanja može da bude izložen na dva osnovna načina: u vidu rečnika književnih termina, koji su obično ustrojeni azbučnim ili abecednim redom, ili u vidu tematski organizovanih priručnika (primer: *Teorija književnosti* Tomaševskog) u kojima se ista pojmovna materija izlaže po nekom sadržajnom načelu. Teorija beletristike, i u jednom i u drugom slučaju, jeste organizovani skup pojmove koji predstavljaju odraz našeg znanja o književnosti.

Pojmovi, međutim, nemaju samo osobinu da budu odraz neke stvarnosti, već imaju osobinu da predstavljaju i projekt neke stvarnosti koja objektivno još ne postoji, tj. koja postoji samo potencijalno. I teorija beletristike može da bude zasnovana na takvim projekcijama. Primer za to jesu teorije pojedinih teoretičara, a pogotovo teorijski programi pojedinih literarnih škola: na primer Bretonov *Manifest nadrealizma* ili Micićev *Manifest zenitizma*, *Predgovor za nekoliko nenačinjenih romana* Marka Ristića i dr.

O svemu ovome bilo je više govora u *Metodologiji proučavanja književnosti*. Ali tamo nije bilo posebnog govora o onome što jeste stvarni predmet ispitivanja beletristike. Koji je pravi predmet teorije? To su, po Platonu, eidosi, tj. likovi ili oblici, ideje ili forme. Ako bismo Platonovo shvatanje dosledno sledili, onda bi pravi premet metodologije proučavanja književnosti bilo ispitivanje (kontempliranje/teoretisanje) ideja, a predmet teorije beletristike bilo bi ispitivanje formi.

Forme, u ovom slučaju, trebalo bi shvatiti kao logos beletrističkog praksisa. Logos se javlja na mnogo načina u raznolikoj praktičnoj delatnosti. Ali u oblasti umetnosti, pa tako i u oblasti beletristike, on se pojavljuje u vidu forme. Tamo gde ima logosa ima i forme, i obrnuto: tamo gde ima forme ima i logosa. U meri u kojoj je neka materija formirana u njoj ima i logosa. Logos za kojim tragamo u beletrističkom delu u stvari je njegova forma.

Problem forme, međutim, nije jednostavan, pre svega zato što je i sam termin *forma* više značan.

## *Teorija formi*

Latinska reč *forma*, kojoj po značenju odgovara naša reč *oblik*, prodrla je u većinu evropskih jezika u istom ili u nešto drugaćijem vidu. Ona ima svoju istoriju i upotrebljava se u raznim kontekstima. Možda je dosad najbolji prikaz upotrebe tog tremina dat u knjizi *Istorija šest pojmove* poljskog estetičara Vladislava Tatarkjevića (1975). U toj knjizi je, pored drugih pojmove (umetnost, lepo, stvaralaštvo, podražavanje, estetski doživljaj) obrađen i pojam *forme* kroz istoriju. Uvid u razna značenja koji je termin *forma* imao omogućuje nam i da u ta raznolika značenja unesemo više reda.

Priroda više značnosti onoga što danas označavamo terminom *forma* već je očita kod starih Grka. Umesto jedne latinske reči *forma*, Grci su imali dve reči: *eidos* i *morse*. A te dve reči nisu bile sinonimi. To znači da nisu označavale jedno isto, već su označavale dve strane istog. Reč *eidos* je označavala suštinu stvari, a reč *morse* je označavala spoljašnji oblik stvari.

Različita upotreba tih reči ispoljila se u shvatanjima najvećih tadašnjih filozofa, Platona i Aristotela. Platon je, u svojoj teoriji ideja, pod onim što mi danas nazivamo formom mislio na kontempliranje eidosa, dakle na kontempliranje suštine stvari, odnosno na kontempliranje večno istih i nepromenljivih oblika. Ti oblici su se razlikovali od onih koje srećemo u empirijskom svetu. Jer se ti oblici javljaju u vidu odraza ili senki onih pravih oblika, što znači da se javljaju na neistinit način. Otuda bismo s pravom Platonovo shvatanje oblika trebalo da vežemo za *eidos*.

Aristotel, međutim, funkcionalno upotrebljava oba značenja kasnijeg termina *forma*: *eidos* i *morse*. Upotreba ta dva termina u njegovom načinu mišljenja je normalna i očekivana: Aristotel o formi misli kada govori o biti stvari, ali i kada govori o spoljašnjem obliku. Za razliku od Platona, kod koga se forme (*eidosi*) javljaju u nepromenljivom vidu, i kod koga čovek forme ne stvara, Aristotel misli i na one forme koje čovek stvara. A kad misli na forme koje čovek stvara i menja, Aristotel misli na *morse*, tj. misli na pojavnje vidove formi koje su promenljive od objekta do objekta, ali misli i na promene koje se dešavaju u procesu oblikovanja. A kad, naprotiv, govori o biti stvari, Aristotel misli na *eidos*. *Eidos* u značenju u kojem ga on upotrebljava otuda se umnogome podudara sa Platonovim pojmom *eidos*. Ali se on od Platonovog pojma *eidos* ipak i razlikuje: jer Aristotelov *eidos* nije nestvoren i nepromenljiv: sa promenama u sferi *morse* menja se, delimično, i *eidos* stvari. Taj način Aristotelovog mišljenja pokazao se kao plodan i produktivan. Njegovo shvatanje forme i danas je aktuelno.

Aristotelovo shvatanje forme ticalo se najviše ljudskog prak-sisa, tj. sveta koji čovek stvara, sveta koji je nastao kroz interakciju subjekta i objekta. Ali, za puno značenje forme kao logosa potrebno je imati u vidu bar još jedno shvatanje forme - ono koje potiče od Kanta. I Kant je razlikovao dve vrste formi: apriorne i aposteriorne. Apriorne su one forme koje čovek nosi u svom duhu pre nego što dođe u interakciju s objektom. To su forme prostora i vremena. Subjekt te forme projektuje na onu „stvar po себи“: te forme, jednostavno, ne pripadaju objektu. Ostale forme, sa kojima se čovek sreće, jesu aposteriorne. One nastaju u interakciji subjekta i objekta i proizvod su njihovog međusobnog delovanja. One, bar po statusu koje imaju u Kantovom sistemu, podsećaju na Aristotelovo *morce*. Kant je, međutim, isticao njihovu estetsku specifičnost. To su, po njemu, forme koje imaju mogućnost estetskog delovanja, tj. delovanja „bez interesa i pojma“.

Tek ako imamo u vidu Aristotelovo (računajući tu i Platonovo) shvatanje formi i Kantovo shvatanje istog pojma, možemo računati da smo obuhvatili dovoljan broj elemenata na osnovu kojih formu možemo da shvatimo kao logos. Ti elementi, odnosno ti činioci jesu: 1. subjekt (kao nosilac formi), 2. praksis u kojem se forma pokazuje/manifestuje kao *eidos* i kao *morce*, 3. objekt koji, takođe, potencijalno poseduje formu (odnosno: iz kojeg se može izlučiti forma). Šta je onda forma? Forma je regulativ među tim činjenicama i činiocima. Ona se, u stvari, pojavljuje kao veza, odnos, korespondencija između sva ta tri činioца. Ona, drugim rečima, ima ulogu uspostavljanja i pokazivanja logosa.

### *Dijalektički relacionizam i kritika logocentrizma*

Osvetliti logos predmeta; uneti logos u predmet, osvetliti logos subjekta ili izgraditi logos subjekta - to su najvažniji zadaci istraživača u raznim disciplinama. Otuda su i ključevi za sve te discipline u spoznaji njihovog logosa kao glavnog predmeta istraživanja.

Ovakav odnos prema istraživanju logosa nije i opšteprihv-ačen. Mnogi mislioci i naučnici jednostavno nisu određivali svoj stav prema logosu; neki su ga izražavali samo implicitno. Prema logosu se najsamosvesnije određivao Hegel. Hegel je čitavu svoju koncepciju prožeo logosom. Smatrao je da je sve što postoji i sve što se dešava u skladu sa logosom. Njegova se filozofska koncepcija otuda karakteriše kao panlogistička.

Koncepcija koja se ovde izlaže različita je od Hegelove panlogističke. Hegelov logos je, u stvari, isto što i njegov Apsolutni duh; drugačije rečeno - isto što i Bog. Njegova filozofija je, zato, ostvarila najveći spoj dijalektike i metafizike. Koncepcija koja se ovde izlaže ne računa sa Apsolutnim duhom. Ta koncepcija se, u tom domenu, više nadovezala na „filozofiju prakse“ kako zovu jednu interpretaciju marksizma. Za tu orijentaciju, koja je dijalektička, karakteristično je da je izrasla na kritici Hegelove filozofije. Ona je iz hegelovske koncepcija izostavila, pre svega, Apsolutni duh, a samim time izostavila je i njenu glavnu metafizičku komponentu. Ali je i marksistička filozofija, shvaćena kao filozofija prakse, odvraćala pažnju od logosa. Odbacujući Hegelovu metafiziku, ona je iz njegove koncepcije marginalizovala i logos, jer ga je izjednačavala sa Apsolutnim duhom, tj. Bogom. Tako je i učinila da se i njena glavna kategorija, praksa, nađe bez logosa. U toj filozofskoj svesti uopšte zatamnila je svest o potrebi vođenja računa o logosu. I u osvetljavanju odnosa subjekta i objekta logos koji taj odnos omogućuje ostavljan je po strani.

U mojoj *Metodologiji proučavanja književnosti* logos je postao ključni pojam, odnosno osnovno načelo na kojem je moguće zasnovati rešenje glavnih problema filozofije, nauka, ali i same bogate životne prakse. To je, sigurno, korak dalje od jednog vida neomarksističke filozofije, definisane kao filozofije prakse. Istovremeno je i korak dalje i u odnosu na Karella Kosika na čiji sam se metod dijalektike konkretnog totaliteta najviše pozivao i u čijoj je koncepciji logos takođe bio marginalizovan.

U koncepciji koju sam tamo predstavio desilo se nešto kao povratak logosu. Međutim, to nije bio i povratak panlogizmu hegelovske naravi. Logos, kako sam ga ja tamo shvatio, jednostavno nije vezan ni za kakvu vrstu transcendencije. Logos je tamo shvaćen kao nešto što je svetu immanentno. On je shvaćen kao bit praksisa, a praksis je shvaćen kao nešto što nastaje iz korespondencije i interakcije subjekta i objekta.

Ipak, koncepcija logosa koju sam u mojim novijim knjigama razvio, našla se u implicitnom sukobu sa danas dominantnom koncepcijom u zapadnom svetu, sa filozofijom dekonstrukcije (čiji je glavni predstavnik Derida). Jedna od osobnih karakteristika te filozofije jeste negativan odnos prema logocentrizmu. Derida, kao i Hajdeger pre njega, ima kritički odnos prema metafizičkom karakteru evropske filozofije. I francuski filozof smatra da je filozofija, posle predsokratovaca, pošla krivim putem, tj. putem metafizike. Taj put je obeležen rešavanjem problema posredstvom logosa, tj. transcendencije ili Apsolutnog duha. Od-

bacajući takvo prisustvo logosa, kao metafizičkog dodatka ili ključa za rešavanje problema, Derida i njegovi sledbenici otišli su i korak dalje: odbacili su i logocentrizam, pa samim tim odbacili ili marginalizovali i logos uopšte. Izbačen tako iz centra, logos može da postoji samo kao marginalizovan; u nekim varijantama toga tretmanu može i da se ignoriše ili potpuno odbaci. Takav stav, međutim, ni sa stanovišta potrebe za povratkom predsokartovcima nije prihvatljiv. Logos je nešto sa čime su još predsokratovci počeli: Heraklit je prvi taj pojam promovisao. Logos je, uz sve, i ono zajedničko što se nalazi u osnovi svih naučnih disciplina. Pitanje je šta se sa stanovišta modernih nauka od mnogo značnog pojma logosa može odbaciti. Ako se obaci logos shvaćen kao metafizički Bog, ipak ostaje područje metafizičkog sveta u kojem je logos nešto što je zajedničko subjektu, objektu i praksisu. Na tome zajedničkom i moguća je korespondencija između te tri kategorije. Logos je, dakle, nešto što nikako ne treba izostaviti. Sve one discipline koje u nazivu imaju reč logos (biologija, zoologija, sociologija, tekstologija, metodologija, naratologija, genologija itd.) ali i discipline koje u sebi tu reč ne sadrže (kao, na primer, ekonomija, botanika, sintaksa, gramatika itd.) zasnivaju se na logosu: na logosu subjekta istraživanja, na logosu objekta istraživanja, ali i na logosu prakse koja nastaje u interakciji subjekta i objekta.

Deridina koncepcija, dekonstrukcionistička prema logocentrizmu, shvatljiva je tek u okolnostima u kojima se razvila. Da bismo je bolje razumeli moramo se, dakle, pozvati i na te okolnosti. Njih čini, pre svega, paradigma filozofskog mišljenja čiji je ona izraz. Tu paradigmu možemo ukratko predstaviti pozivajući se na jedno mesto iz teksta belgijskog filozofa Hermana Pare-a koji se zove *Semiotika kao paradigmatski projekt istorije filozofije*. U tom tekstu Pare kaže:

Teorijske paradigme su, u stvari, karakterisane hipostazom Prve filozofije (*proto philosophia*). Da bi to bilo istovremeno i prosto i jasno, razlikovaču, kao i Karl-Oto Apel tri Prve filozofije tokom istorije ljudske misli: ontologiju, epistemologiju i semiologiju. U opipljivim terminima: filozofiju bića (Aristotel), filozofiju predmeta („predmeta spoznaje“; videti Kanta, ali i filozofiju od Dekarta do Huserla) i filozofiju značenja i znaka (ovde samo sugeriram jednu konstelaciju imena: Frege, Vitgenštajn, Pers i de Sosir). (1983:378)

Iz te Pareove (i Apelove) konstatacije vredi prihvati stav da mi u dvadesetom veku živimo u vreme prevlasti semiologije kao Prve filozofske discipline. Na semiologiji se, u stvari, gradi nova, savremena filozofska paradigma. Filozofi koji to nisu shvatili

mnogo šta od savremenih filozofskih zbivanja ne mogu da prihvate. Ne mogu tako ni da prihvate ni Deridu ni njegove sledbenike, ali ni druge slične pojave u savremenom intelektualnom okruženju.

Među imenima koje je Pare naveo, poslednje, de Sosirovo, u filozofskom svetu još uvek ne znači mnogo; iz priručnika o modernoj filozofiji njegovo ime se najčešće izostavlja. De Sosir, jednostavno, važi kao „otac“ moderne lingvistike ili kao jedan od „otaca“ semiologije kao discipline. Ali kad je nova filozofska paradigma u pitanju, možda baš od de Sosira treba poći. Njegova stanovišta, izražena u knjizi *Kurs opšte lingvistike*, na najogoljeniji način izražavaju osnovne pretpostavke jedne nove filozofske paradigmе. A da bi se na pravi način de Sosirova filozofija shvatila, potrebno je razumeti sam glavni predmet de Sosirovog dela. De Sosir se bavio, pre svega, jezikom, odnosno svetom znakova - onim što će Lakan kasnije nazvati „Simboličkim poretkom“. Bavio se, dakle, nečim što je posve različito od onoga čime su se bavile Prve filozofije u ranijim paradigmama, bavio se nečim što nije ni subjekt, ni objekt, već čovekov proizvod nastao u interakciji subjekta i objekta. Primer za to može da bude jezik kao vid Simboličkog poretka koji postoji samo u čovekovom svetu. De Sosir je, gradeći svoju koncepciju (možemo da kažemo: filozofsko-jezičku) tragao za ključem ili logosom na osnovu kojeg bi taj vid Simboličkog poretka sagledao. Morao je pritom da odgovara na pitanje: na koji način taj Simbolički poredak funkcioniše? I on je taj ključ, u *Kursu opšte lingvistike*, našao i o nađenom dao više odgovora. Dva od tih odgovora su, rekao bih, posebno važna. Njih ču, radi razrešenja, i navesti. Oba odgovora polaze od osnovnog de Sosirovog stava da je jezik sistem znakova za sporazumevanje, ali oni funkcionisanje tog sistema znakova donekle različito prikazuju.

Prvi odgovor, odnosno prvi de Sosirov stav, na koji obraćam pažnju, jeste ovaj:

Isto kao što je igra šaha sva u kombinacijama raznih figura, tako jezik ima karakter sistema koji se sav osniva na suprotstavljanju njegovih konkretnih jedinica. Čovek ne može da ih ne poznaće, niti da učini i jedan korak a da im ne pribegne; pa ipak je njihovo omedavanje tako delikatan problem da se čovek pita da li su one stvarno date. (1969:129)

U tom stavu de Sosir insistira na velikoj mogućnosti kombinovanja istih elemenata. Praktično, to znači: sa prosečno tridesetak glasova ili sa približno toliko slovnih znakova, na osnovu kojih funkcionišu jezici zapadnih naroda, moguće je načiniti beskrajno veliki broj jezičkih kombinacija. Iz tih kombinacija proističu svekolike mogućnosti našeg sporazumevanja, ali proističu i

jezička dela trajne vrednosti, kao što su *Božanstvena komedija*, *Hamlet*, Dušanov *Zakonik* ili *Deklaracija o pravima čoveka i građanina* itd.

Na pitanje: šta bi, po de Sosiru, bilo bitno za funkcionisanje elemenata jezika, mislim da bi pravi odgovor mogao da glasi: da su to odnosi (relacije) među elementima jezičke prirode. Sličan stav sadržan je i u Vitgenštajnovom shvatanju jezika, ispoljenom u *Filozofskim istraživanjima* (1953), kao igre koja se odvija prema raznim pravilima. Što se jezika tiče, sve je u kombinacijama jednih te istih elemenata. Kombinacije, vršene prema sve novijim i novijim pravilima, podrazumevaju da se isti elementi, odnosno njihove supstance, postavljaju u drugačije odnose. Ako bismo tako shvatili osnovni de Sosirov stav, mogli bismo da kažemo da je u osnovi njegove postavke *relacionizam*. On računa sa supstancama koje su proizvod raznih relacija. Stav je *relacionizma*, u ovom slučaju, da se iz raznih odnosa, među relativno ograničenim brojem znakova, ostvaruju različiti a posebni smislovi. To, drugim rečima, znači da je za tu koncepciju najvažnija kategorija - *relacija*.

Osnovna de Sosirova kategorija, relacija, međutim, nije kasnije tako tumačena. Za takvu sudbinu svog osnovnog *relacionističkog stanovišta*, „zaslužan“ je, dobroim delom, i sam de Sosir, odnosno „zaslužni“ su priredivači njegove jedine knjige Baji i Seše. U *Kursu opšte lingvistike* ima i elemenata koji njegovoj osnovnoj koncepciji stavljuju i neke drugačije akcente. To može da ilustrije drugi njegov odgovor na pitanje o jeziku:

Lingvistički sistem je niz razlika zvukova kombinovanih sa nizom razlika ideja; ali to stavljanje jednog prema drugom izvesnog broja akustičkih zvukova i isto tolikog broja isečaka u masi misli - rada jedan sistem vrednosti. Taj sistem je ono što čini stvarnu vezu između foničkih i psihičkih elemenata unutar svakoga znaka. Iako su označeno i oznaka, uzeti svako za sebe, čisto diferencijalni i negativni, njihov spoj je pozitivna činjenica. To je čak i jedina vrsta činjenica koje jezik sadrži, pošto je lingvističkoj ustanovi svojstveno upravo to da održava paralelizam između ta dva reda razlika. (1969:143-144)

U navedenom stavu ključna reč jeste *razlika, differencijacija, la différence*. Jezičke jedinice, kaže de Sosir, grade se na razlikama, a razumevanje jezika na postojanju i uočavanju razlika. Drugim rečima, de Sosir ovde, pomoću razlika među elementima jezika, objašnjava njegovo funkcionisanje.

Razlika (*la différence*), to je i jedan od ključnih Deridinih pojmova. Posebno je taj pojam prisutan u knjigama *L'écriture et la différence* (1967) i *De la gramatologie* (1967). Kao i de Sosir, i Derida je našao argumente da uzme *razlikovnost* kao osnovni princip u funkcionisanju sveta znakova. Pojam *razlikovnosti*,

međutim, svuda, pa i u jeziku, može da bude funkcionalan i produktivan do izvesne mere. Posle toga njegova funkcionalnost postaje nedovoljno efikasna. Jer pojam razlikovnosti podrazumeva i postojanje opozitnog mu pojma, pojma sličnosti. Da bi se shvatilo funkcionisanje jezika, potrebno je uočavati i razlike i sličnosti, a ne samo razlike.

U tome je jedno od ključnih razilaženja koncepcije koju zastupaju Derida i dekonstrukcionisti i koncepcije koju ovde zastupam. Ključni pojam moga tumačenja Simboličkog poretka, ali i čovekovog sveta uopšte, nije razlikovnost već je to *odnos*. Moja koncepcija je, prema tome, u biti relacionistička. Relacionistička priroda te koncepcije došla je do izraza u pravoj meri u mojoj disertaciji koja se zove *Poetika Momčila Nastasijevića* (1978). Ta knjiga ima četiri osnovna dela; svaki od njih prikazuje po jednu fazu u nastajanju Nastasijevićevog opusa; svaki od tih delova završava se poglavljem koje se zove *Korespondencije*. Reč korespondencija (fran. *correspondance*) kod nas se prevodi izrazima *skladnost*, *vezu*, *odnos*. U poglavljima sa tim naslovom ispitivani su odnosi među činjenicama razne prirode, među njima i odnosi između tekstovnih i vanteckstovnih činjenica. Ti odnosi se teško mogu svesti samo na razlike. Oni su višestrandni, a rečju korespondencije pokriva se višestranost tih značenja, pre svega usmerenih ka viđenju sličnosti i razlike. Ideja o korespondenciji među činjenicama nije u suprotnosti sa Deridinom idejom o razlikovnosti. Ona je samo šira, jer pruža više mogućnosti za osvetljavanje i drugih mogućih odnosa među činjenicama.

Osvetljavanje korespondencija među činjenicama tekstovne i vanteckstovne prirode omogućava da se, i mimo principa razlikovnosti, osvetljava i odnos među činjenicama uopšte, bilo koje prirode one bile. Nije otuda svejedno da li se kao prva kategorija uzima korespondencija ili razlikovnost. Na tim osnovnim pojmovima i zasnivaju se mogućnosti filozofskih orientacija. Deridina filozofija dekonstrukcije, na primer, zasniva se na ideji dekonstrukcije metafizičke filozofije. Dekonstruisati metafizički put u istoriji filozofije znači, po njemu, izvesti filozofiju na pravi put. Za samu filozofiju dekonstrukcije, međutim, bitno je da ima negativan stav, ovoga puta prema metafizičkoj filozofiji. Ali sama ideja dekonstrukcije, koja se temelji na uočavanju razlike, ne operiše i svojim pozitivnim misaonim opozitom, ne podrazumeva i konstrukciju.

U mojim knjigama, posebno u *Poetici Momčila Nastasijevića* i *Metodologiji proučavanja književnosti* polazi se od jedne druge zamisli. Stvaralačka ljudska praksa se, prema toj zamisli, odvija kroz procese *destrukturalizacije* i *strukturalizacije*, odnosno struk-

*turalizacije-destrukturalizacije*. Tim procesima su obuhvaćeni, pa se njima mogu i objasniti, svi fenomeni iz ljudske prakse, pa i fenomeni sa područja jezika i književnosti. Mada sam, u tim knjigama, i termine destrukturalizacija-strukturalizacija pozajmio od Kosika, ipak je u mojim konkretnim interpretacijama ta zamisao dovedena u vezu sa korespondencijama među činjenicama, prožeta je relacionističkom koncepcijom. Otkrivanjem korespondencije među činjenicama, otkrivamo da i u stvaralačkoj praksi postoji logos koji reguliše te procese. Taj logos se ispoljava u vidu destrukturalizacije-strukturalizacije činjenica.

Zamisao destrukturalizacije-strukturalizacije (dekonstrukcije-konstrukcije) otuda se može shvatiti i kao mnogo bogatija od zamisli dekonstrukcije. Njome se mogu objašnjavati procesi na mikro planu, recimo oko stvaranja jedne pesme (to sam pokazao u knjizi *Život pesme Laze Kostića „Santa Maria della Salute“*), u izrastanju jednog opusa (knjiga o Nastasijeviću) ali i u funkcionalisanju literature na najširem planu. (U *Metodologiji proučavanja književnosti* ti procesi su prikazani od Homera do Deride).

Put razumevanja sveta i čoveka vodi preko razumevanja logosa koji reguliše odnose među činjenicama. Za tim logosom, koji se uvek ispoljava na konkretan način, tragamo i u brojnim disciplinama koje su stvorene i koje stvaraju ljudski svet ili u njega unose smisao.

Za logosom se traga i u svetu činjenica beletrističke prirode. U beletristici se taj logos pojavljuje u vidu formi, budući da je forma, u stvari, logos kojim se stvara (oblikuje) beletristički tekst; on i funkcioniše na osnovu logosa.

Osnovni načini pojavljivanja forme u vidu logosa, mogu se videti u pomenutoj knjizi Tatarkijevića *Istorija šest pojnova*. Tatarkijević tamo navodi više shvatanja forme kroz istoriju. Sva ta shvatanja ne moraju se imati u vidu: neka od njih su prosto izvedena ili predstavljaju modifikaciju nekog od osnovnih shvatanja forme. Kao samostalna shvatanja forme, izgleda, treba izdvojiti svega ova tri vida: 1. forma shvaćena kao *konvencija*, 2. forma shvaćena kao *struktura* i 3. forma shvaćena kao *suprotnost sadržaju*.

### *Forma kao konvencija*

Konvencije u literaturi i umetnosti spadaju u red najviše rasprostranjenih formi. Kad narodni pevač peva pesmu u desetercu, sa cezurom iza četvrtog sloga, on se drži jedne konvencije. Kad pesmu počinje na ustaljeni način (npr. *Polećela dva vrana gavrana*)

on se drži konvencije. Kad simbolistički pesnik piše strofe sa ukrštenom rimon u simetričnom dvanaestercu, on se, takođe, drži jedne konvencije. Isto tako i narodni pripovedač kad počinje rečima: „Bili baba i deda...“ ili: „Reče mi jedan čovek...“ Itd. Konvencije se, takođe, drži i realistički pripovedač koji nastoji da ponašanje svojih junaka motiviše socijalno i psihološki. Pripovedači drugih orijentacija tih se konvencija neće držati. Oni će se držati drugih konvencija karakterističnih za te orijentacije.

Literarno stvaralaštvo, kao i stvaralaštvo uopšte, prožeto je konvencijama i u velikoj meri zasnovano na njima. Poznavanje literature, njenih perioda i orijentacija, raznih vidova stvaralačke prakse, ima za ključni cilj poznavanje određenih konvencija. Kad, na primer, istražujemo poetiku simbolizma, ili poetiku romantizma, pitamo se, u stvari, najviše o konvencijama koje su autori tih razdoblja poštivali. Kad postavljamo pitanje odnosa jednog perioda prema drugom, pitamo se, takođe, o odnosu skupa konvencija jednog stilskog sistema prema skupu konvencija bitnih za drugi stilski sistem. Znaci literature lako će, kao i znaci likovnih umetnosti, da razlikuju jedan realistički opis od jednog romantičarskog ili od ekspresionističkog; iza svakog od tih opisa stoje određene konvencije. Isto tako, znaci će već po spoljnem izgledu jedne pesme, čak i jednog prozognog odeljka, moći da zaključe u kom je periodu ili u kojoj stilskoj orijentaciji on nastao.

Latinska reč *conventus* znači *skupštinu, sastanak, sabor*, otuda i dolazi francuska reč *convent*. Reč *conventio* znači *sporazum, primljeno pravilo, običaj, uobičajenost*. Običaji i prihvatanje pravila tako su dovedeni u vezu sa skupštinom koja je imala prava da običaje i pravila propisuje. Reč *konvencija* znači i *tradicijom osveštanu praksi koja ima status uzora ili norme*. A sama konvencija proističe iz potrebe da se u difuznu praksu unese neki red ili poredak. Ona je, prema tome, najbolji primer unošenja logosa u praksis. Logos se unosi svesno ili nesvesno i ima obavezni karakter za jedan broj subjekata, tj. ima intersubjektivni karakter. Poštovanje konvencija, međutim, ima i granice. (Umetničkom stvaranju, ali i ljudskoj prirodi i ljudskom stvaralaštvu, takođe je svojstvena i suprotna osobina: nekonvencionalnost).

Konvencije mogu da se stvaraju i dogovorno. To su konvencije pravnog ili političkog karaktera koje su posebno karakteristične za pravne i političke dogovore. Takvih konvencija ima i u umetničkom svetu. One se obično utvrđuju prilikom formiranja pojedinih umetničkih grupa ili prilikom isticanja njihovih programa u vidu manifesta. Manifest, u stvari, predstavlja skup

pravila (konvencija) kojih će se neki stvaralač ili neka stvaralačka grupa pridržavati. I kad ne sadrže eksplicitno negiranje drugih pravila, takvi manifesti njihovo negiranje sadrže implicitno.

Poštovanje pravila, delovanje u skladu s pravilima, ne mora da bude svesno ili smišljeno. Puno je umetnika koji deluju u skladu sa estetskim normama kojih uopšte nisu svesni i koje su najčešće preuzeli od drugih. Mnogi umetnici - znamo to iz istorije - i nisu znali da stvaraju u duhu normi (poetike) romantizma, Parnasa, simbolизма, jer nisu ni bili svesni prisustva logosa unutar vlastitog praksisa. Svest o tome rađa se obično naknadno, i to kod drugih stvaralačkih subjekata, kritičara i istoričara književnosti. Ta svest može da otkrije norme koje su prožele stvaralački praksis. A te norme se pokazuju kao vid ovaploćenog logosa: njihovo formulisanje (otkrivanje, osvetljavanje) spada u zadatke izučavanja literature.

Da bi nešto postalo konvencija ponekad treba da prođe kroz dugu praksi ustaljivanja, pročišćavanja, intersubjektivnog prihvatanja i potvrđivanja. I to je jedan od načina unošenja logosa u praksis. Procesi ustaljivanja logosa, tj. procesi ustaljivanja konvencija, ponekad traju dugo. Zajedno sa usvojenim konvencijama oni prerastaju u tradicije. Tradicije ima najviše tamo gde vladaju pravila i norme u ponašanju i u načinu mišljenja. Tradicija je o-formljen praksis, praksis koji je dugo i uporno izgradivao jedan logos.

Poštovanje konvencija u umetnosti je povezano sa svojom suprotnošću: sa nepoštovanjem pravila, sa njihovim izigrava-njem. Najtačnije bi se za umetnost moglo kazati da je to „neverno“ poštovanje pravila. Umetnik koji „verno“ poštaje pravila nije pravi umetnik. Pravi je umetnik onaj koji stvara ne-bilo. On, dakle, u sebi nosi dve suprotne tendencije: jednu koja vodi ka poštovanju konvencija, drugu koja vodi ka njihovim kršenjima i izneveravanjima. Najčešće se ta izneveravanja odvijaju u okviru jedne umetničke paradigmе. Kad se, međutim, umetničke paradigmе menjaju, tada se radi o zameni jednih dominatnih pravila drugim. Umetnik je opet onaj koji ni ta nova pravila u biti neće moći da poštuje, već će morati da ih izneverava. Mogli bismo da kažemo da se umetnost odvija u duhu dva logosa: u duhu logosa koji podrazumeva poštovanje nekih konvencija ili u duhu logosa negiranja konvencija, unošenja novoga i neočekivanoga u konvenciju. U drugoj terminologiji, o ovim pitanjima govorili su i Mukaržovski („normirano i nenormirano u tekstovima“, 1987:105-112) i Lotman („sistemsко и несистемско у текстовима“, 1976:96-98): svaki tekst bi se, otuda, mogao shvatiti kao poprište dijalektičkih suprotnosti. U skladu sa koncepcijom koja se ovde izlaže,

moglo bi se reći da se umetnost gradi u procesima destrukturalizacije-strukturalizacije-destrukturalizacije... konvencija. Poštovanje i nepoštovanje konvencija, odnosno konvencionalnost i nekonvencionalnost, to je nešto što čini samu bit umetnosti. U tome se i ostvaruje umetnička bit: ona je, dakle, u relaciji, u implicitnom stavu koji je sadržan u „nevernoj vernosti“ pravilima. Ali se i u odnosu prema toj svojoj biti umetnici međusobno razlikuju. Neki od njih konvencije više poštuju, a drugi ih više krše, neki podražavanje ili rušenje pravila zagovaraju eksplisitno, a drugi to rade implicitno, itd.

### *Forma kao struktura*

Logos se ispoljava i kao odnos između elemenata koji čine neku celinu, ali i kao odnos tih elemenata prema celini i obratno. U savremenoj terminologiji ti odnosi se obično definišu kao struktura. U prošlosti, međutim, oni su se veoma često definisali drugačije: kao proporcija, kao simetrija i kao harmonija.

Početke takvog shvatanja forme nalazimo kod Pitagore. Pitagora je kao osnovu svega shvatao broj, a broj je shvatao kao činjenicu odnosa. Logos koji je on imao u vidu imao je za osnovu odnos među elementima. Elementi, na primer, mogu da budu jedni od drugih veći ili manji, bliži ili dalji. Ako u tim odnosima ima izvesnog reda ima i proporcije. O proporciji su stari estetičari upravo najviše i razmišljali. Oni su proporcije najjasnije sagledavali u arhitekturi, u skulpturi, u metriči. Bavili su se time, recimo, u kakvom su odnosu visine i širine hramova, kao i visina i međusobna udaljenost stubova, ili kakvi su odnosi među dugim i kratkim sloganima u stihu. Ali, stari su estetičari razmišljali i o tome kako se odnosi među pojedinim delovima mogu predstaviti u slikarstvu i u vajarstvu. Ljudsko telo je shvatano, na primer, kao proporcionalno: glava je predstavljala osmi deo tela, a čelo predstavljalo treći deo lica itd. Jedan svima poznati Leonardov crtež izraz je tih ambicija.

Odnos među tonskim elementima u muzici nazivao se harmonija. Uspostavljanje sklada među tonovima našlo je izraza i u našoj reči *skladba, skladanje, skladatelj* koje odgovaraju adekvatnim rečima latinskog porekla kao što su *kompozicija (compositio), komponovanje, kompozitor*. Efekti u muzici postižu se uspostavljanjem odnosa između zvučnih elemenata.

Pojam simetrije, pak, nastao je u otkrivanju odnosa ravnomernosti u prostoru. Takvi odnosi se uspostavljaju prvenstveno u likovnim umetnostima i u arhitekturi. Simetrije ima tamo gde se

delovi ravnomerno raspoređuju u odnosu na neku celinu. Simetrija se, dakle, može smatrati vrstom proporcije. Estetičari proporcije su simetriju pronalazili svuda, pre svega u prirodi, a posebno u životinjskom svetu: simetrija je tamo sagledavana kao jedinstvo suprotnosti.

Poseban način gledanja na simetriju i harmoniju ispoljio je Laza Kostić u svojim filozofskim knjigama *Osnovi lepote u svetu* (1880) i *Osnovno načelo* (1884). Kostić nije simetriju i harmoniju tretirao odvojeno. On ih je video kao dva vida ispoljavanja istog „osnovnog načela“, *ukrštaja*. Simetrija je u tom shvatanju definisana kao „analiza harmonije“ a harmonija kao „sinteca simetrije“ (1961:34). Za shvatanje Laze Kostića, međutim, bitno je što je on, u osnovi svega što jeste, tj. u onom „osnovnom načelu“, video pre svega odnos. On je taj odnos sagledao i definisao kao *ukrštaj*. U drugoj terminologiji taj odnos bi se mogao shvatiti kao jedinstvo suprotnosti. U načelu ukrštaja, drugim rečima: u odnosima simetrije i harmonije elemenata, Kostić je video i mogućnost ostvarenja lepoga. Moglo bi se zato kazati da je i u osnovi toga lepoga logos (logos ukrštaja, logos simetrije i harmonije). Kostićev logos, shvaćen kao ukrštaj, protegao se, tako, praktično svuda, na sve što jeste, od prirode do umetnosti. Drugim rečima, Laza Kostić je logos video kao formu, a formu je video kao strukturu.

U novije vreme, sa prodom strukturalizma u filozofiji i u više naučnih disciplina, nastalo je opet vreme oopservivnog bavljenja strukturama. Spoznaja jedne vrste forme, tj. osvajanje ili osvetljenje struktura, postaje poseban cilj istraživača. Struktura se danas shvata kao odnos elemenata unutar neke celine, kao i odnos celine prema elementima koji je čine. Savremeni strukturalizam, međutim, podstiče dve koncepcije različitih mogućnosti: holizam i relacionizam. Holizam insistira na kategoriji totaliteta i u svemu teži da nađe celinu, da sve odnose sagleda sa aspekta celine. Kosik je, u kritici kategorije totaliteta, pokazao kako i ta kategorija može da ima i svoje lažne primene. On ih je video u *praznim, apstraktnim i lošim* totalitetima (1967:77-78). Relacionizam, s druge strane, koji je kao koncepcija mnogo manje izgrađen, izgleda da ne sadrži takve opasnosti. On može u sebe da uključi i holizam, i da kategoriju totaliteta uzima kao otvorenu za odnose sa drugim totalitetima. Najcelishodnije je, međutim, ako se te dve kategorije uzmu komplementarno: tada čine korektiv jedna drugoj. Takva mogućnost je najbolje ispoljena u Kosikovoj zamisli konkretnog totaliteta.

Strukturalizam je jedna od savremenih misaonih orijentacija koja se prevashodno bavi relacijama. Otuda se strukturalizam

može shvatiti i kao redukovani vid relacionizma. On se bavi jednom vrstom forme: onom koja se zasniva na odnosima elemenata u nekoj celini i odnosima te celine prema svojim elementima.

Ima slučajeva da se reč struktura shvata drugačije od reči forma. Kaže se, na primer: „forma i struktura”. U takvim slučajevima bi se struktura odnosila na ono što čini bit neke stvari, a forma na ono što je izgled ili pojavnno pokazivanje stvari. Ali to razlikovanje nije nepoznato u shvatanju forme. Slično shvatanje smo već sreli u Aristotelovoj *Metafizici*, kao razliku između *morpse eidosa*.

Ući u strukturu neke pojave znači ući u njen logos, u logos na kojem je ona izgrađena. Struktura se pojavljuje na mnogo različitih načina i u mnogo različitih vidova, ali uvek kao odnos među elementima unutar neke celine i kao odnos celine i delova. Ti odnosi često nisu ni vidljivi ni prepoznatljivi. Trebalo bi ih zato stalno otkrivati i prepoznavati; drugim rečima, trebalo bi ulaziti u njihov logos.

### *Forma kao suprotnost sadržaju*

Termin *forma* ima i jedno posebno rašireno značenje. Znači i nešto suprotno jednom nizu termina koji imaju bliska značenja: terminima *sadržaj* (*der Inhalt*) i *sadržina* (*der Gehalt*), koji se kod nas upotrebljavaju kao sinonimi, a takođe i terminima *materijal* (*građa*), *tema*. Kaže se, recimo: „tema je obrađena u formi romana ili u formi pripovetke”; „građa je oformljena u vidu drame”. Ili se kaže: „sadržina romana je neodvojiva od njene forme”; „sadržaj romana je ispriovedan u Er-formi”. Ako bismo, međutim, kao što je svojevremeno činio Jovan Ćulum u tekstu *Prilog teoriji kategorija u Filozofskim beleškama* (1967), termin *forma* stavili na jednu stranu, a navedene termine na drugu, dobili bismo jasan rezultat: termin *forma* pokazao bi se kao višezačan zato što bi imao kao opozicije više termina: *građa*, *materijal*, *sadržina*, *sadržaj*, *tema*, *motiv* itd. Isto bi se i sa strane reči *forma* mogli naći izrazi kao što su *struktura*, *proporcija*, *harmonija*. I to bi opet značilo da je i taj termin višezačan. Ta dva višezačna termina nalazili bi se u opoziciji jedan prema drugom, a njihovo značenje bi se definisalo i odnosom sa drugim terminima sa kojima koreliraju.

Ali ni opozicija *forma-sadržina* ne postoji nezavisno od sistema drugih sličnih opozicija. Ona se, zapravo, u sistem opozitnih pojmova uklapa. Jer korespondira sa opozicijom *subjekt-objekt*, *duša-telo*, *lično-bezlično*, *duhovno-materijalno*, *duhovno-telesno*,

*uređeno-neuređeno, smisaono-nesmisaono, obrađeno-neobrađeno.* Značenje termina forma otuda ne treba videti samo u odnosu na termin sadržaj ili neki drugi od bliskih termina koje smo pomenuli. To značenje treba videti u odnosu na sistem opozicija međusobno povezanih termina. On bi u tom sistemu opozitnih termina i imao mesto. Njegovo puno značenje moglo bi se iščitati iz odnosa prema terminima sa jedne ili sa druge strane opozicije.

Termin forma, međutim, svoje značenje ne gradi samo u igri razlika u svetu termina i pojmove koje oni označavaju. On značenje dobija i kroz samu praksu stvaranja. Dobija ga onda kad stvaralac nastoji da unese logos u praksis, tj. onda kad nastoji da uoči razlike i sličnosti između formalnih elemenata, u odnosu na tematske, materijalne, sadržajne. Moć uočavanja razlike i sličnosti u procesu praktičnog oblikovanja, ima za posledicu izdvajanje onoga što je formalno, tj. što pripada formi, a samim time i izdvajanje onoga što je suprotno. Proces oformljenja neke materije jeste i proces uspostavljanja korespondencija sa materijom ali i sa drugim formama. Taj proces mora da bude zasnovan na logosu (što će reći da logos mora da bude u osnovi toga procesa). To znači da je i u osnovi toga značenja termina forma uspostavljanje nekih relacija. Relacije koje su za takvo značenje važne, usmerene su ka elementima koji su suprotni formi, koji su ne-forma, negacija forme, itd. To značenje reči forma vodi u osvajanje sveta koji je ne-oformljen, u svet zamišljen bez formi, u svet koji će tek unošenjem logosa postati oformljen. Sve što nije forma otuda se može shvatiti kao građa (materija), koja može da bude podložna oblikovanju.

Takvo shvatanje forme učroatno ima rano uporište u Aristotelovoj *Metafizici*, u onim njenim delovima gde se govori o odnosu materije i forme, tj. gde se materija tretira kao nešto suprotno formi ali i kao nešto što je podložno oblikovanju. Manje ili više oblikovana materija, to znači manje ili više unesen logos u materiju. Činjenica da, po tom shvatanju, forme u materiji može da bude više ili manje, tj. da se materija može oformljavati, govori o bogatstvu odnosa forme i materije, ofomljenog i neoformljenog, podložnog ili manje podložnog formiranju.

Takvo shvatanje forme, kao rezultata procesa oformljavanja, i omogućilo je da se prodre u strukturu sadržaja. Struktura sadržaja jeste, u stvari, njegov logos. Prodiranje u strukturu se vrši preko osvetljavanja korespondencija među činjenicama. Zamah u izučavanju sadržaja i forme u novije vreme došao je naročito posle Kanta i Hegela. Kant je pritom više insistirao na formi kao na

nečemu što može da izazove „bezinteresno dopadanje“ (imao je, dakle, pristup sa stanovišta primaoca) a Hegel je više insistirao na formi kao rezultatu procesa formiranja sadržaja. Njihove ideje o formi srećemo kasnije i u 20. veku. Kod mladog Lukača, koji je bio sledbenik i jednoga i drugoga, srećemo prisustvo i jedne i druge koncepcije; one, uostalom, i nisu nepomirljive. U Lukačevim knjigama *Duša i oblici* (1911) i *Teorija romana* (1920) posebno je obraćena pažnja na proces stvaranja formi ili kako bih, u skladu sa koncepcijom koja se ovde izlaže, rekao: srećemo se sa procesom unošenja logosa u građu.

Izdvajanje forme od sadržaja i njihovo posebno tretiranje naročito je došlo do izraza kod ruskih formalista i kod Kajzera. Ruski formalisti su napravili razliku između onoga što postoji nezavisno od forme i pre intervencije stvaralačkog subjekta, i onoga što je sadržina i što nastaje nakon te intervencije. Samim time je i podvučena aktivna uloga forme, njeno prisustvo ili odustvuo u raznim stepenima. Sličnu razliku napravio je kasnije i Kajzer u knjizi *Jezičko umetničko delo* (1948). On je razlikovao sadržinu shvaćenu kao grada (*der Inhalt*) od sadržine neodvojive od forme (*der Gehalt*). I kod njega su, dakle, u pitanju različita shvatanja sadržine i forme u procesu oformljivanja.

Unošenje korespondencije (razlike i sličnosti) u svet sadržaja i formi otvaralo je, tako, plodne puteve za osvajanje elemenata formi i elemenata sadržaja. Prodori u svet sadržaja omogućavali su prodore u svet formi i obratno.

### *Forma i praksis*

Forme koje smo do sada razmatrali u tri njihova osnovna pojavna vida, jasno se među sobom razlikuju. Te razlike su tolike da se za njih koriste i posve različiti nazivi. Ti nazivi se odnose na različite vidove forme. Insistiranje na formi kao na nečemu jedinstvenom, odnosno kao na nečemu što u različitom čini jedinstvo, ima za svrhu da otkrije prirodu funkcionisanja formi. U veoma raznolikoj praksi, sa kojom se čovek susreće, tri osnovna načina pojavljivanja forme, omogućuju bar da se unese logos u praksi kao celinu. Te tri osnovne forme predstavljaju i osnovne mogućnosti postojanja pojma forme. Ostale mogućnosti su iz njih izvedene ili se na njih mogu svesti.

S jedne strane, shvatanje forme kao suprotnosti sadržaju otvara nam pogled ne samo na formu nego i na sadržaj. U odnosu na shvatanje forme uopšte, ovo koje se zasniva na suprotnosti

prema sadržaju, predstavlja jednu neophodnu dimenziju u spoznaji bogate i složene prirode praksa. Bez te dimenzije, jednostavno, on ne bi mogao u bitnim elementima da se savladava i sagledava: jedan dobar njegov deo bio bi ostavljen po strani. Međutim, takvo nam shvatanje forme ostavlja prostor i za pouzdaniji uvid u značenja. Bez tih elemenata ne bismo mogli da govorimo o značenju niti da označavamo neke vidove umetnosti i književnosti za koje su upravo ti elementi, elementi sadržaja, bitni.

Shvatanje forme kao strukture, s druge strane, omogućava nam da sagledamo i samu prirodu forme. Ono nam kaže šta forma jeste, od čega je i kako sastavljena i kakvi odnosi unutar forme vladaju. Pošto je broj i veličina činjenica organizovanih strukturama praktično neograničen, kao što su neograničeni broj i vrsta njihovih međuodosa, takvo shvatanje strukture može se primeniti i na strukturu-formu pojedinih elemenata teksta, ali i na strukture šire od teksta, na strukture žanrova ili na strukture stilskih formacija.

S treće strane, shvatanje forme kao konvencije, usmereno je na osvetljavanje samog stvaranja i primanja formi, tj. na osvetljavanje odnosa stvaraoca i primaoca prema konvencijama (koje su i same strukturirane i koje imaju svoje sadržajne i izražajne mogućnosti). Drugim rečima, takvo shvatanje nas najviše približava praksi primanja i stvaranja formi; ono nam omogućuje uvid u odnos čovek (stvaralač ili primalac) - tekst. Omogućuje nam, takođe, i uvid u vladajuće paradigme i u borbu za smenu paradigmi.

Tek zajedno, sva tri vida forme, sa svojim podvrstama, mogu da nam omoguće ulaženje u logos mnogostrane i bogate književne prakse.

### *Teorija formi i discipline teorije beletristike*

Izloženo shvatanje formi ima i svoje konzekvene za teorijsko proučavanje beletristike.

Sa stanovišta sagledavanja forme kao suprotnosti sadržaju proizilazi da bismo formu morali da ispitujemo paralelno sa ispitivanjem sadržaja. Proučavanjem kompleksa odnosa sadržaja i forme u današnje vreme bavi se nekoliko teorijskih disciplina. Sadržajna strana beletristike izučava se u okviru tematskog područja koje se obično naziva *tematika* ili *tematologija*. Izučavanjem formalne strane proznih tekstova bavi se *stilistika* a tekstova u stihu *versologija*. U novije vreme tim područjima ispitivanja pridružuje se i *naratologija*, disciplina koja se bavi formama or-

ganizovanja narativnih tekstova. Ako bismo hteli, dakle, da sačinimo jedan blok teorijskog ispitivanja formi sa stanovišta odnosa forme i sadržaja, on bi imao ove delove: A. *Tematologija* i B. *Organizacija beletrističkog teksta*.

Sa stanovišta ispitivanja forme kao strukture, teorija beletristike imala bi da se bavi strukturom *teksta* i strukturom *konteksta*. Strukturom teksta bave se sve pobrojane discipline, a strukturom konteksta, u kojem tekst obitava, bave se *literarna genologija* i *medijacija beletrističkog teksta*.

Sa stanovišta ispitivanja forme kao konvencije, beletrističkim problemima bave se i dve posebne discipline: *poetika* (shvaćena kao teorija beletrističkog stvaranja) i *recepција literarnih tekstova*.

Tim postojećim disciplinama, ili tematskim područjima ispitivanja načina postojanja beletrističkih tekstova, pridružuje se u novije vreme, još jedna disciplina: *literarna semiologija*. Izrazom literarna semiologija i Roland Bart je svojevremeno označavao svoj način bavljenja literaturom. Među pobrojanim disciplinama, literarna semiologija ima i poseban status. Ona donosi novo preispitivanje starih teorijskih problema beletristike; kroz prizmu litcarne semiologije ti problemi vide se i drugačije i mnogo jasnije. Zato i teorijsko ispitivanje beletristike treba početi od prikaza mogućnosti literarne semiologije kao discipline.

# LITERARNA SEMIOLOGIJA

mno  
teori  
drugi  
češki  
tural  
najin  
litera  
teorij  
nivan  
ciplin  
drugi

prvih  
tike o

antičk  
spis C  
mogu  
njego  
jima d  
No i t

## SEMOLOGIJA

Semilogija, kao prva filozofija našeg vremena, ostavila je mnogo tragova u savremenim naukama: u lingvistici, estetici, teoriji komunikacija, ali i u matematici, psihologiji, antropologiji i drugde. Ostavila je posebnog traga i u izučavanju književnosti: češki, francuski i ruski strukturalizam, pa i savremeni poststrukturalizam, koji su izrasli na osnovama semiologije, spadaju među najintersetantnije doprinose našeg vremena teorijskom mišljenju o literaturi. Ali, u mlađoj disciplini još uvek su retki sintetički teorijski radovi koji bi na sistematski način postavili pitanje zasnivanja literarne semiologije kao discipline ili njenih poddisciplina: taj vid semioloških ispitivanja nije, dakle, jasno određen od drugih njihovih vidova.

Semilogija ima za predmet izučavanje znakova. Jednu od prvih definicija te discipline dao je de Sosir. U *Kursu opšte lingvistike* on kaže:

Može se, dakle, zamisliti jedna nauka koja bi ispitivala život znakova u društvenom životu; ona bi bila deo društvene, pa, prema tome, i opšte psihologije; mi ćemo tu nauku zvati *semiologijom* (od grčkog semeion, „znak”). Ona bi nas učila šta su znaci, koji zakoni njima upravljaju. Kako ta nauka još ne postoji, ne može se reći šta će biti, ali ona ima pravo na postojanje, njen je mesto unapred određeno. Lingvistika je samo deo te opšte nauke; zakoni što će ih semiologija otkriti moći će se primenjivati i na lingvistiku, koja će tako biti uključena u jednu sasvim određenu oblast u skupu ljudskih činjenica. (1969:25).

Prva poimanja znakova u ljudskom svetu javljaju se u antičkoj Grčkoj. Iz toga doba trebalo bi pomenući bar Aristotelov spis *O tumačenju* u kojem je bilo ideja o značenjima koje i danas mogu da budu aktuelne. Ali te ideje nisu ostavile traga ni u njegovoj *Poetici* ni u *Retorici*. Interesantne priloge o znaku i začenjima davali su kasnije i stoičari, a pogotovo mislioci srednjeg veka. No i ti doprinosi spadaju u predistoriju semiologije.

Kao posebna disciplina semiologija je zasnovana tek u novije vreme: krajem prošlog veka u radovima američkog filozofa Carlsa Sandersa Persa (1839-1914) i u idejama švajcarskog lingviste Ferdinanda de Sosira (1857-1913). Mada su ta dva mislioca delovala potpuno nezavisno jedan od drugog, ipak je njihove zajedničke preokupacije nešto predodredilo: pre svega, veoma razvijen i delotvoran Simbolički poredak u ljudskom svetu. Ljudska praksa je i pre njihovog pojavljivanja postala tako bogata i sadržajna, svi znakova postao je toliko razuđen, da je u njega trebalo uneti neki red. Ta potreba za redom u Simboličkom poretku i dovela je, u stvari, do rađanja semiologije.

Logičar po osnovnoj orientaciji, Pers je bio i osnivač pragmatizma. A pragmatizam, filozofska orientacija čiji su nezaobilazni predstavnici i Viljem Džeјms i Džon Đui, ima za osnovnu preokupaciju praksis: dakle ni samo objekt, niti samo subjekt, već ono što stoji između subjekta i objekta, što nastaje njihovom interakcijom. Persove ideje o znakovima, nekad dosta zanemarivane, ostaće sigurno kao njegov najznačajniji filozofski doprinos. Te ideje, na žalost, nisu i sistematski izložene. Rasute su na više mesta u njegovim *Izabranim spisima*.

Više sreće bilo je sa delom de Sosira. De Sosir, profesor jezika i lingvistike, koji ima malo objavljenih radova, već pred kraj života držao je u Ženevi predavanja iz lingvistike. Posle njegove smrti, njegovi poštovaoci, Šarl Baji i Albert Seš, na osnovu studentskih beležaka, rekonstruisali su njegova predavanja i objavili ih u jednoj knjizi pod naslovom *Kurs opšte lingvistike* (1916). U toj knjizi bila je sadržana jedna od najuticajnijih modernih teorija jezika. Na osnovu nje je de Sosir i proglašen „ocem moderne lingvistike“. Ali je ta knjiga značajna i zato što predstavlja i „rođeno mesto“ moderne semiologije.

De Sosirov uticaj bio je, sve do poslednjih decenija, mnogo plodniji od Persovog. Persove ideje, mada ranje izložene od de Sosirovih, počele su se prihvati i ozbiljnije izučavati mnogo kasnije. Pa ni danas te ideje često nemaju nezaobilazno mesto kao ideje de Sosirove. U knjizi Džonatana Kalera o de Sosiru (1981), na primer, Pers se uopšte i ne spominje. Da se i Pers počne tretirati ozbiljno došlo je, verovatno, otuda što se puno šta u semiologiji nije moglo objasniti na desosirovskim osnovama; u pomoć su se, zato, tražile ideje koje su nudile druge mogućnosti, a takve mogućnosti pružala je Persova koncepcija. Danas se obično kaže da semiologija ima dva osnivača (ili dva „oca“) Persa i de Sosira i da ima i dve osnovne orientacije, persovsku i desosirovsku.

Od ta dva osnivača potiču i dva različita naziva te discipline: Pers je nazivao *semiotics* a de Sosir *sémiologie*. Oba ta termina su

i danas u svetu u upotrebi. Francuzi radije upotrebljavaju termin *semiologija*, a autori s engleskog i ruskog jezičkog područja naziv *semiotika*; kod nas su u paralelnoj upotrebi oba izraza. Ja se radije opredeljujem za naziv *semiologija* zato što sadrži u sebi reč *logos*.

Relativno lako bi bilo ujednačiti naziv te discipline. Ali je nemoguće ujednačiti koncepcije dvojice mislilaca. Zato je nužno da se obe imaju u vidu. Persova koncepcija se često naziva filozofskom, jer su joj osnovne intencije filozofske. De Sosirova se često naziva lingvističkom, jer su joj i osnovne intencije lingvističke. Prva od njih, isto tako, naziva se i trijadičkom, a druga dijadičkom koncepcijom. Sva osnovna rešenja de Sosir je, na primer, gradio u znaku broja „dva”, u opositnim pojmovnim parovima: *langue-parole*, *supstancija-forma*, *sintagnatske* i *asocijativne* veze, *sinhrona* i *dijahrona* perspektiva jezika itd. Sva osnovna rešenja Pers je, pak, gradio u znaku broja „tri”. Tako je znake delio na *ikoničke*, *indeksne* i *simbole*, a unutar znaka razlikovao je tri elementa: *objekt*, *pojam* i *interpretant* itd.

Persova i de Sosirova koncepcija imaju različite mogućnosti objašnjavanja sveta znakova; na njima se mogu zasnivati i različite osnovne orijentacije u semiologiji. Ni jedna od tih orijentacija nije posve superiorna da bi se ona druga mogla isključiti. Bolje je, zato, ako se shvate kao komplementarne. Od tih dveju orijentacija više su ostvarene mogućnosti desosirovske: na njenim osnovama zasnovan je pravi procvat moderne lingvistike, na primer. Glavni predstavnici te orijentacije su Jakobson i Bart, dakle strukturalisti; svi se oni neposredno nadovezuju na ideje „oca” moderne lingvistike. Persovska orijentacija, međutim, nije tako čvrsto određena zamislima svog osnivača. Nju, takođe, mogu da predstavljaju krupna imena kao što su Frege, Ogden, Ričards, Mukaržovski, Umberto Eko, autori kojima je u osnovi bliža trijadička semiološka persovska koncepcija.

Semiologija je u delima Persa i de Sosira, kao disciplina, bila samo zasnovana. Moralo je još puno vremena da prođe da se ona, kao disciplina, i razvije. Novi značajni doprinosi pojaviće se, praktično, tek između dva svetska rata. Među te doprinose svakako treba izdvojiti radove Ričardsa, Ogdena i Tarskog u oblasti *semantike*, discipline koja se bavila strukturom znaka i odnosima znakova prema vanznakovnim stanjima i predmetima. Radovi njihovog savremenika, logičkog pozitiviste Rudolfa Karnapa, posvećeni odnosima među samim znakovima, činili su temelj jedne posebne semiološke discipline, *sintakse* ili *sintaktike*. Doprinosi koji su tada učinjeni u oblasti semantike i sintakse stvorili su i prepostavke da se i semiologija konstituiše kao disciplina. Taj čin konstituisanja semiologije kao discipline učinio je 1938. godine Čarls Moris u

knjizi koja se zove *Osnovi teorije o znacima*. On je već izdvojenim disciplinama, semantici i sintaksi, pridodao treću, *pragmatiku*, koja se bavi odnosom znaka i primaoca, komunikatora. Te tri discipline Moris je dovelo u vezu pomoću tri „korelata”: „nosioca znaka, designatuma, interpretatora” (1975:22). Za svaki od tih „korelata” vezao je po jednu semiološku disciplinu. A samu semiologiju, odnosno semiotiku, definisao je ovako:

Semiotika kao nauka služi se specijalnim znacima za iznošenje činjenica o znacima; ona je jezik koji služi da se govori o znacima. Semiotika ima tri podređene discipline: sintaktiku, semantiku i pragmatiku, od kojih se prva bavi sintaktičkom, druga semantičkom, a treća pragmatičkom dimenzijom semioze. Svakoj od ovih podređenih nauka biće potrebni sopstveni specijalni termini: kao što smo već uobičajili, „implicira” je sintaktički termin, „označava” i „denotira” su semantički termini, a „izražava” pragmatički termin. (1975:24)

Moris je u toj knjižici predstavio, posle toga i razradio, svaku od tih disciplina posebno, a najzad ih sagledao i u jedinstvu, kao delove jedne discipline, semiologije. I posle Morisa, saznanja iz oblasti semiologije kao cline, ali i iz svake od ovih triju poddisciplina, višestruko su se uvećala za ovih pedesetak godina. Njegova podela semiologije na tri osnovne poddiscipline zadržala se i postala opšteprihvatljiva.

Već ustaljena podela semiologije na semantiku, sintaksu i pragmatiku može nam pomoći da sa više sistema izložimo mogućnosti semiološkog proučavanja literature. Te mogućnosti će potpunije izložiti u okviru tematskih područja koja možemo da nazovemo *literarna semantika*, *literarna sintaksa* i *literarna pragmatika*.

jenim  
, koja  
ipline  
naka,  
elata"  
ogiju,

je čin-  
njotika  
d kojih  
tičkom  
otrebbni  
ira" je  
nini, a

svaku  
u, kao  
na iz  
oddiss-  
gova  
a se i  
ksu i  
žimo  
nosti  
no da  
prag-

## LITERARNA SEMANTIKA

### Čovek i znakovi

Čovek živi u svetu znakova. Susret sa znakovima i njihovo iščitavanje deo je njegove svakodnevice. Kad se probudi i vidi da se razdanilo, on to prima kao znak novog dana. U prodavnici se obraća ženi u belom mantilu, jer po tome zna da je ona prodavačica. Kad na ulici sretne čoveka u uniformi, po njenoj boji znaće da li je poštar, milicijon ili oficir; po brojci na autobusu znaće da li će njime putovati ili će morati da sačeka neki drugi.

Čovek je, u stvari, stalno u prilici da iščitava znakove i da im odgoneta značenja. To znači da se on u praksi, u sasvim svakodnevnim situacijama, ponaša kao svojevrstan hermeneutičar. Po nečijem hodu ili po licu iščitavamo mu životnu dob. Kao hermeneutičari ponašamo se, takođe, i kad na licu neke žene iščitavamo da li je nečim nezadovoljna, ili kad po očima nekog deteta otkrivamo da je tužno. U današnjem gradskom životu čovek je pogotovo okružen znakovima: firme, saobraćajni znaci, svakovrsna obaveštenja, razna sredstva masovnih komunikacija - sve to čini svet znakova kojim smo okruženi i u kojem živimo. Verovatno je još uvek najlepša knjiga o znakovima ona koju je pod naslovom *Carstvo znakova* napisao Rolan Bart (1971) posle svog boravka u Japanu. On je taj daleki svet pokušao da opiše na osnovu znakova koji su mu se nudili od restorana do ulice i knjižare.

Znakove bismo, otuda, najkraće rečeno, mogli da definišemo kao nešto što upućuje na nešto drugo: izraz očiju, na primer, upućuje na duševno raspoloženje, uniforma na profesiju, marka automobila na društveni status ili kupovnu moć vlasnika, saobraćajni znak na neko pravilo o ponašanju u saobraćaju. „Predlažem da se definise kao znak sve što, na osnovu prethodno

ustanovljenih konvencija, može biti uzeto kao nešto što stoji umešto nečeg drugog", kaže Umberto Eko u *Teoriji semiotike* (1976:16).

I literarni tekstovi se, u sličnom smislu, mogu shvatiti kao znakovi. Roman Bore Stankovića *Nečista krv*, na primer, to je jedan materijalni objekat, knjiga. Ali, shvaćena kao znak, ta knjiga predstavlja čitav jedan svet. Tako je i sa drugim literarnim delima. Literatura kao celina čini tek deo znakova među kojima čovek živi. Da bi se na savremen način bavio literaturom, čovek mora da se razume i u znakove uopšte, tj. hteti ne hteti mora da se bavi semiologijom.

Ne slažu se ni svi semiolozi u tome šta su to znakovi. Neki smatraju da materijalne objekte ili dešavanja na koje čovek ne utiče i ne treba shvatiti kao znakove: izgrev sunca, grmljavina, zemljotres, po tim shvatanjima, i nisu nikakvi znakovi. U suprotnom bi ispalо da priroda intencionalno daje znakove, a znakove, smatraju oni, treba shvatiti samo kao čovekov proizvod; eventualno se može dopustiti i da se životinje služe znakovima.

Problem bi, međutim, trebalo drugačije postaviti. Znak je uvek nešto materijalno što sadrži nešto nematerijalno (značenje). Kad, na primer, vidimo da se voda zaledila, taj podatak nas obaveštava o temperaturi: samo tumačenje činjenice zaledivanja vode nalazi se u sferi subjektivnog. Iz činjenice da je sunce upravo izgrejalo, možemo, prema godišnjem dobu, da zaključimo i koliko je sati. – To opet znači da iz materijalnih činjenica iščitavamo relacije koje su nematerijalne. Ako ne moramo da prihvativamo stav da priroda intencionalno čoveku „daje“ znakove, moramo da prihvativamo stav da čovek iz prirode iščitava znakove. Znak bi, otuda, trebalo shvatiti kao nešto što predstavlja jedinstvo subjektivnog i objektivnog.

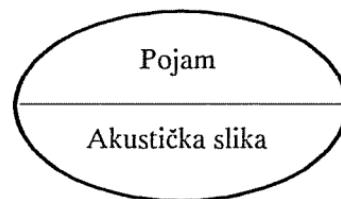
Znakovi su, dakle, materijalne činjenice koje su sposobne da ponesu neko značenje ili neki smisao. U njima se, zbog toga, i dešava susret subjekta i objekta. Drugim rečima: sve što u ljudskom svetu može da ostvari jedinstvo subjekta i objekta može da bude shvaćeno i kao znak.

I reči, kao neke vrste materijalizovani entiteti, predstavljaju znakove. U načelu, takve su prirode i literarni tekstovi. I oni su svojevrsni složeni znakovi. Uvid u znakovnu prirodu ljudskog sveta omogućće nam da sa više razumevanja pratimo i osvajamo svet literature, jedan od najsloženijih znakovnih sistema.

## Struktura znaka

Dva su osnovna shvatanja strukture znaka. Jedno od tih shvatanja je dijadičko ili dvodimenzionalno. Ono se najpre može vezati za de Sosira i za lingvističku koncepciju znaka. Drugo je po prirodi trijadičko ili trodimenzionalno, a može se vezati za Persovu trijadičku semilošku koncepciju. Persovska koncepcija znaka, međutim, najbolje je artikulisana u knjizi Ogdena i Ričardsa i *The Meaning of Meaning* (Značenje značenja, 1923). Oba ta shvatanja strukture znaka veoma su poznata i u raznim vidovima su u opticaju.

U odeljku *Kursa opšte lingvistike* pod naslovom *Priroda lingvističkog znaka* de Sosir je rekao: „Lingvistički znak ne spaja stvar sa imenom, već pojam sa akustičkom slikom“ (83). A taj znak je za njega „psihički entitet sa dva lica, koji možemo predstaviti figurom“:



„Predlažemo“, kaže de Sosir, "da se zadrži reč znak (*signe*) za naziv celine, a da se *pojam* (*concept*) i *akustička slika* (*image acoustique*) zamene sa *označeno* (*signifié*), odnosno *oznaka* (*signifiant*). (84. i 85.)

De Sosirova koncepcija znaka pokazala se kao veoma pogodna za objašnjavanje prirode jezika i njegovog funkcionisanja. De Sosir je, po osnovnoj orientaciji, bio lingvista. On je prirodu znakova osvetljavao da bi osvetlio lingvističke probleme. Ali je njegov osnovni pristup lingvističkim problemima bio zapravo semiloški. On je i jezik shvatio kao sistem znakova za sporazumevanje. A to znači da se ljudi međusobno sporazumevaju tako što pomoću akustičkih slika izazivaju pojmove, a preko pojmoveva korespondiraju i sa onim na što se pojmovi odnose. Jezički znakovi su, po de Sosiru, po prirodi arbitarni. Da bi se znalo šta ti znakovi znače potrebno je znati ne samo šta oni označavaju već

i pravila njihove upotrebe, odnosno pravila njihovog kombinovanja. Tim pravilima bavi se poseban deo lingvistike, gramatika. Gramatika je logika jezika, gramatika se zasniva na logosu jezika.

De Sosir se nije izrazitije bavio problemima umetničkog jezika, odnosno problemima umetničkih sistema. Takođe se nije bavio ni problemima stila. Ali je njegova koncepcija omogućila da se problemima stila, ili problemima pesničkog jezika, bave drugi autori. Stilom se, na primer, posebno bavio Šarl Baji, njegov bliskomišljenik, a pesničkim jezikom njegov dalji sledbenik Jakobson. Shvatanja stila kao „odstupanja“ (fr. *écart*) od standardnog jezika ili shvatanja pesničkog jezika kao „nasilja“ nad standardnim jezikom nalazila su uporišta u desosirovskoj lingvističkoj konцепцији.

Pesnički jezik, kao nasilje nad standardnim jezikom, na krajnje jasan način najpre su definisali rуски formalisti (Šklovski, Jakubinski). U istom smeru, na još određenijim desosirovskim osnovama, to shvatanje je kasnije ispoljio Žan Koen u knjizi *Struktura pesničkog jezika* (1966). Koenova shvatanja se lako daju iščitati iz nekoliko shema u njegovoj knjizi (koje sve polaze od dvodimenzionalne konцепције znaka). I oznaku i označeno, tj. zvučnu (materijalnu) i značenjsku stranu jezika Koen je predstavio pomoću krstića. Razlike između prozognog i pesničkog jezika predstavljene su pomoću različitog položaja krstića. U prozi se oni nalaze jedan iznad drugog, a u poeziji je taj odnos narušen. Na shemi to ovako izgleda:

### *Proza*

Zvuk	+ + + + + + + + + +
Značenje	+ + + + + + + + + +

### *Poezija*

Zvuk	+ + + + + + + + + +
Značenje	+ + + + + + + + + +

Odstupanje zvuka od značenja, oznake od označenog, razume se, nisu svuda jednakia. „Intenzitet odstupanja mogao bi se predstaviti varirajući distancu koja odvaja vertikalne crte svake linije od odgovarajućih crta druge linije“, kaže Koen na istoj strani

na kojoj se nalazi ova shema (75). To znači, drugim rečima, da odstupanja mogu da budu veća ili manja, nekad i toliko velika da se veze između oznaka i označenog pokidaju.

Nije teško shvatiti ni jednu nešto složeniju shemu koju Koen daje sasvim pri kraju knjige. Njena je funkcija da predstavi odnos pesničkog jezika sa stanovišta denotacije i konotacije. Na shemi taj odnos ovako izgleda:

Oznaka	+ + + + + + + + + + +
Denotacija	+ + + + + + + + + + +
Konotacija	+ + + + + + + + + + +

Ta shema ukazuje kako se u igru značenja upleo još jedan elemenat: odnos prema drugim znakovima. Naspram nepodudarnosti oznake i označenog (zvuka i značenja) u pesničkom jeziku, sa stanovišta denotacije, postala je, očigledno, važna veza oznake sa drugim oznakama, tj. sistem veza koje se uočavaju sa stanovišta njihove ko-notacije.

Načelo razlike, koje je bitno svojstvo de Sosirovog načina mišljenja, prisutno je i u Koenovom načinu rešavanja problema. On je pesnički jezik sagledavao na osnovu njegove razlike u odnosu na standardan jezik. Proza je u osnovi bliska standard-nom jeziku; odstupanje od tog standarda donosi pesnički jezik. Ako od denotacije podemo kao od nečeg što se može shvatiti kao primarno u procesu označavanja, onda je konotacija svakako odstupanje od tog primarnog. Načelo razlikovnosti ugrađeno je u taj način unošenja reda u materiju koja se osvetljava. Na istim osnovama je ranije izgrađena i koncepcija stila kao odstupanja od standardnog izraza. U duhu te koncepcije razlikovnosti i razvijala se na plodan način strukturalistička misao razapinjući mrežu razlikovnosti između standardnog i nestandardnog, normalnog i abnormalnog, sistemskog i nesistemskog. Ti pojmovni parovi polarizovali su pojave i samim time unosili su red (logos) u materiju koja se spoznaje.

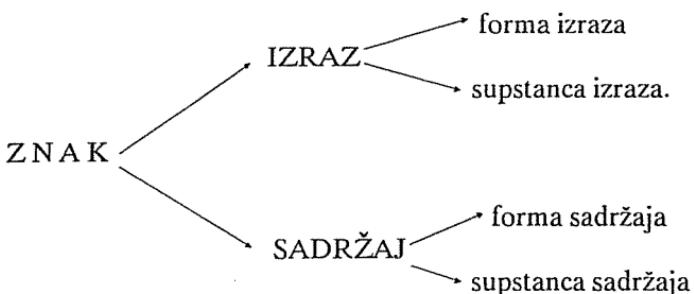
Desosirovska koncepcija znaka, zasnovana i sama na principu razlikovnosti, imala je, međutim, plodne podsticaje i na razrešavanje problema odnosa sadržine i forme. Sagledavanje umetničkih dela kroz pojmove sadržine i forme, relativno je nova tekovina. Antički teoretičari, a za njima i teoretičari koji su se razvijali u paradigmii misli antičke poetike, sve do 18. veka, umetnička dela uglavnom nisu predstavljali terminima *forma i sadržina*; oni su govorili u drugim terminima, na pr. *tema i oblik*, ili *forma i materija* itd. Tek je u Hegelovom sistemu pojmovni par forma i

sadržina izbio u prvi plan misaonih preokupacija umetničkim delima. Taj pojmovni par - zasnovan takođe na principu razlikovnosti - kod Hegela korespondira sa jednim još važnijim, primarnijim, sa pojmovnim parom *subjekt* i *objekt*. Kao što je sve odnose u svetu iščitavao iz odnosa subjekta i objekta, Hegel je, u umetnosti, sve bitne odnose iščitavao između subjektivnog i objektivnog, odnosno duhovnog i materijalnog, tj. njihovih pojavnih vidova - sadržine i forme. Hegelov stav je bio da umetničko delo predstavlja jedinstvo *materijalnog* i *duhovnog*, odnosno jedinstvo *sadržaja* i *forme*. Za dijalektičara Hegela to jedinstvo nije bilo jednom zauvek dato, nepromenljivo, i apstraktno. Promene u umetnosti i odvijale su se kroz različite odnose duhovnog i materijalnog, sadržajnog i formalnog: kroz te promene on je i sagledavao one tri osnovne faze u razvoju umetnosti: *simboličku*, *klasičnu* i *romantičku*. Na uočavanju razlika odnosa materijalnog i duhovnog, sadržajnog i formalnog, on je i ulazio u konkretnе analize umetničkih perioda i umetničkih dela. Ali on je uvek polazio od jedinstva različitog; van toga jedinstva nema prave umetnosti, pa prema tome nije se moglo razmišljati o umetnosti bez jedinstva materijalnog i duhovnog, odnosno bez jedinstva sadržaja i forme. Kad se to jedinstvo raspade umetnost doživljava smrt.

Jednom nametnut, problem sadržaja i forme, posle Hegela i posle romantizma, živeo je na svoj način. Pozitivisti, koji su istorijski došli posle Hegela, u mnoštvu svojih pojednostavljujućih, pojednostavili su i odnos sadržaja i forme: počeli su da ih tretiraju van jedinstva, tj. nezavisno. Oni su upotrebljavali termine forma i sadržaj, ali su pod formom obično podrazumevali ono što danas nazivamo (preciznije) *spoljašnjom formom*, a pod sadržajem ono što danas obično nazivamo *spoljašnjim sadržajem*. Tek sledeća generacija mislilaca, kritički nastrojena prema pozitivizmu, vratila se i ideji o jedinstvu sadržaja i forme: to su nezavisno učinili, na primer, Kroče i ruski formalisti. Kroče je smatrao da ne može biti razlike između sadržine i forme u umetničkom delu, jer su oni nerazdvojni; sadržani su u samom aktu ekspresije. Ruski formalisti su, takođe, smatrali da su forma i sadržina u tekstu nerazdvojni; sa promenom forme teksta menja se i njegova sadržina i obratno. Kroče i formalisti (ali i više drugih škola koje su stajale na stanovištu imanentne kritike) mislili su na ono što danas nazivamo *unutrašnjom formom* i *unutrašnjom sadržinom* tekstova. Oni su, dakle, otišli u drugu krajnost od pozitivista. Naše vreme se vraća zamislima romantizma o odnosima sadržaja i forme praktično unoseći red u sva dosadašnja važnija stanovišta koje su se ispoljila u shvatanju odnosa unutar tog pojmovnog para.

Desosirovska koncepcija znaka, zasnovana na razikovnosti označenog i označenog, korespondira i sa idejom o *prednjem* i *zadnjem* planu umetničkog dela (*Vordergrund und Undergrund*) Nikolaja Hartmana, kao i sa još starijom idejom o formalnoj i sadržajnoj strani umetničkog dela. To znači da je tu koncepciju relativno lako dovesti u vezu sa tradicionalnim shvatanjima, odnosno da je relativno lako naći most između tradicionalnih shvatanja i novih vidika koje pruža semiologija.

U stvari, na problem odnosa između sadržine i forme novija svetla su došla upravo sa stanovišta semilogije. Važan korak u tom smeru učinio je jedan dalji de Sosirov sledbenik i kritičar, danski glosematičar Luis Hjelmslev. On je pošao od desosirovske koncepcije znaka. Smatrao je i on da znak ima dve dimenzije: dimenziju *sadržaja* (to je kod de Sosira *označeno*) i dimenziju *izraza* (kod de Sosira *oznaka*). Ali je, zatim, svaku od tih dveju dimenzija podelio na po dve dimenzije, tj. na *supstancu i formu izraza* i na *supstancu i formu sadržaja*. Hjelmslevljeva koncepcija se grafički ovako može predstaviti:



Tu složenu koncepciju odnosa forme i sadržaja Hjelmslev je sačinio na istom principu razlikovnosti na kojem su građena i druga rešenja. Ali je on „razbijao“ na sastavne delove i ono što je dotle bilo nedeljivo: samu formu i samu sadržinu. Tako se odnos forme i sadržine pokazao kao složeniji i spoznatljiviji, nego što se mogao videti sa stanovišta pozitivista, ili sa stanovišta imanentne kritike.

Hjelmslevljeva koncepcija znaka pokazala se plodna u lingvistici. Na osnovu te koncepcije veoma se jednostavno objašnjavaju pojave polisemije i homonimije. Jedna naša reč, kao što je kosa, na primer, ima istu formu (isto se piše, a skoro isto izgovara) a može imati različite supstance, tj. može označavati više

različitih objekata; to je polisemija. Takođe se, na osnovu te koncepcije znaka, veoma uspešno objašnjava i homonimija: kada se, na primer, za jednu sadržajnu supstancu, na primer za jednu planetu, upotrebljava više formi tj. reči : Venera, Večernjača, Zornjača, Severnača.

Hjelmslevljeva koncepcija znaka, međutim, dobro može da posluži i za objašnjavanje neverbalnih znakova pa i literarnih znakova. Jedna novčana jedinica (supstanca) kao što je hiljadu dinara, može da se predstavi kroz više različitih novčanica (formi): na primer kroz dve novčanice od 500 dinara, kroz 10 od 100 dinara, kroz hiljadu od po jedan dinar itd. U tom slučaju supstanca ostaje ista a forma se menja. Devalvacija dinara nas je naučila i da slučaj može da bude posve obrnut: na novčanici smo videli da piše 2000 dinara, a ona je vredela samo 2 dinara; na drugoj je pisalo 10000 dinara a njena supstanca je bila samo 10 dinara. Ljudska praksa je puna primera u kojima se odnos forme i supstance na sličan način iskazuje.

Hjelmslevljeva koncepcija znaka može nam pomoći da bolje shvatimo i neke pojave u beletristici. Jedno isto delo kao što je, na primer, roman Bore Stankovića *Nečista krv* bilo je i dramatizovano i ekranizованo. To znači da je jedna ista umetnička supstanca bila predstavljena u tri ili više različitih oblika: pritom, supstanca je ostajala ista, ali se forma menjala. Istorija literature, a posebno komparativistica, zna za mnoštvo slučajeva kada se jedan isti motiv (supstanca) javlja u više različitih dela. Mnogo je motiva darivanja, na primer, obradeno u različitim beletrističkim delima; ono po čemu možemo da ih identifikujuemo kao motive darivanja jeste njihova zajednička supstanca, različiti su njihovi pojavnii oblici.

Pojmovi forme i supstance izraza dobro nam dođu za snalaženje i u problemima prevođenja: *Gorski vijenac* na srpskom i *Gorski vijenac* na engleskom ili na nekom drugom stranom jeziku, imaju očigledno istu supstancu, ali imaju različitu formu. Razlikovanje formi i supstance može da nam objasni i razliku u doživljajima jednog te istog umetničkog dela u različitim trenucima: supstanca doživljaja bi ostajala ista a forma bi se menjala.

Hjelmslevljeva koncepcija znaka, međutim, na sličan način može da objasni i promene u području izraza. Jedna ista osnovna supstanca izraza, kakava je na primer sonet, može da bude otelovljena raznim formama: dvanaestercima sa ukrštenom rimom, deverercima sa paralelnim rimovanjem itd. Kad kažemo kateren mislimo samo na siupstancu izraza. I ta supstanca se u konkretnim realizacijama može ostvariti u različitim oblicima: u

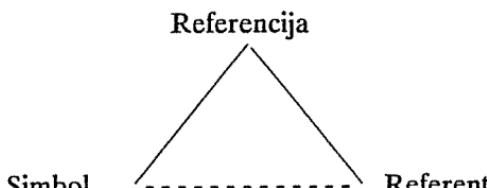
simetričnim dvanaestercima ili u šestercima. Drama, kao supstanca dramskog, ostvaruje se, takođe, u raznim formama: kao tragedija, kao komedija, kao drama u užem smislu itd.

Sve u svemu: de Sosirova dijadička koncepcija znaka pokazuje se plodnom i u oblasti proučavanja književnosti. Njene mogućnosti su se naročito plodno potvrdile u izučavanju pesničkog jezika, stila, i odnosa forme i sadržine. Ali opseg tih mogućnosti i pravi njihov domašaj moći ćemo da uvidimo tek kad ih uporedimo sa mogućnostima trijadičke ili filozofske koncepcije znaka.

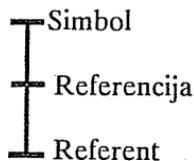
„Filozofska“ koncepcija znaka vodi poreklo još od stoika. Za razliku od desosirovske dvodimenzionalne koncepcije, ova „filozofska“ računa sa trima dimenzijsama znaka. U opširnom tekstu o znaku u *Rečniku književnih termina* Novica Petković piše:

Prema navodima Seksta Empirika (2. vek), stoici su reč tumačili tako što su u njoj razlikovali troje: 1. *oznaku*, za koju su govorili da je „telesna“, jer su imali u vidu glasovnu stranu reči; 2. *označeno* ili ono na šta oznaka upućuje, a nije „telesna stvar“, nego stvar koja se doseže razumom, što se podudara sa kasnjom de Sosirovom tvrdnjom da je označeno pojam; 3. *objekat* ili neposredno svaki predmet koji pripada klasi ovapločenoj pojmom. Sekst Empirik navodi ovaj primer: 1. oznaka je ono što se čuje kad se kaže *Dion*, 2. označeno je ono na šta se upućuje kad se kaže Dion, a što varvari ne razumeju; 3. objekat je lično sam Dion. (1985:889)

Slična koncepcija znaka da se naslutiti i kod samog Persa koji kod znaka razlikuje tri elementa: *objekat*, *designatum* i *interpretant*. Do sličnih elemenata trodimenzionalnog znaka došao je početkom devedesetih godina prošlog veka nemački filozof Frege. Tu koncepciju su, međutim, najpotpunije obrazložili Ogden i Ričards u knjizi *Značenje značenja* (1923). Tri elementa znaka oni su predstavili u vidu trougla i obeležili ih terminima koji su posve različiti od de Sosirovih.



Na komponente sličnosti između te koncepcije znaka i de Sosirove koncepcije lakše bi se ukazalo ako bi se ona predstavila pomoću tri nivoa, ili pomoću tri „sprata“; ovako:



U takvom prikazu Ogden-Ričardsov termin *simbol* značio bi isto što i *akustička slika*, odnosno *oznaka*, *signifiant* kod de Sosira. Termin *referencija* upućivao bi približno na isto što termin *označeno*, *signifiše* kod de Sosira. Termin *referent* označavao bi ono što lingvistička koncepcija znaka nije imala u vidu, što joj, tačnije, nije bilo potrebno da ima u vidu: objekt (ili skup objekata) na koji se pojam odnosi. Taj elemenat je u dvodimenzionalnoj koncepciji znaka samo impliciran, ali nije i razlikovno odvojen. Kad se, recimo, kaže *sto* time se označava pojam sto, a preko pojma stola imaju se u vidu i stvarni stolovi iz pojedinačnog ili kolektivnog iskuštva.

Ogdenova i Ričardsova koncepcija znaka, samim time što je uzela u obzir i referent, očigledno je potpunija od lingvističke koncepcije znaka. Uzimanje u obzir i tog trećeg elementa znaka, pokazaće se, ima značajne konzekvene za ispitivanje literature.

Tek sa stanovišta ove Ogden-Ričardsove koncepcije postaje jasno i vidljivo da znak, zapravo, i ne mora da ima sve tri dimenzije ili sva tri elementa. U stvarnosti se mogu naći primeri koji pokazuju da znak postoji i funkcioniše i bez nekog od ta tri elementa, odnosno sa jednim ili sa dva elementa. Evo nekoliko mogućih kombinacija na primerima koji su poznati.

*1. Postoji referent a nema referencije ili simbola.* – Na primer, kad jedan prirodnjak, otkrije neku nepoznatu biljku, životinju, mineral ili planetu, on se susreće samo sa referentom. Tek posle izučavanja može da stekne pojam o tom referentu, a na kraju i da mu da ime. Sa pojmom i imenom znak će dobiti sve tri dimenzije.

*2. Postoji simbol a ne postoje ni referencia ni referent znaka.* – Deca, mali kreatori jezika, umeju da izmisle ili izgovore reči čije značenje ne znaju. Jedna od takvih reči može da bude, na primer, reč *bratra*: na našem jeziku ona ništa ne znači, nema ni referencije ni referenta, a ipak može da postoji kao reč. Neko sutra može da konstruiše neku mašinu kojoj će dati ime *bratra*; tako, eventualno, i taj elemenat znaka može da dobije sve tri dimenzije.

*3. Postoje simbol i referencija a nema referenta.*— Najčešći primer za taj slučaj jesu mitološka bića: kentauri, vile, veštice, jednorozi, sfinge itd. Kod njih postoje i simboli (oznaka), postoje i referencije (kentauri se, na primer, daju i naslikati i opisati), ali ne postoje, u stvarnosti, objekti na koje bi se referencija i simbol mogli odnositi. Znak *konj* ima tri dimenzije: reč, pojam i objekt; znak *jednorog* ima samo dve: reč i pojam. U empirijskoj stvarnosti nećemo se sresti sa referentima mitoloških bića: ni sa jednorozima, ni sa kentaurima kao ni sa vilom Ravijojom.

*4. Postoji referencija, a ne postoji ni simbol (oznaka) ni referent.*— Jedan arhitekta, na primer, može da zamisli neki spomenik ili neki arhitektonski objekat. Taj objekat, zatim, može da bude izgrađen (tj. da postoji na način referenta) i može da dobije ime (tj. da postoji i kao simbol u Ogden-Ričardsovom smislu).

Ovih nekoliko ovde navedenih mogućnosti postojanja znaka mogu da budu i uvod u moduse postojanja beletrističkih dela. Beletristička dela bi trebalo, u principu, da mogu da se grade na sva tri elementa znaka. Treba, međutim, poći od prepostavke da se literarna dela mogu graditi ne samo sa osloncem na sve tri, već i sa težištem na dve ili sa težištem na jednoj od dimenzija znaka. Drugim rečima: beletrističko delo, shvaćeno kao znak, nekad će biti usmereno samo ka referentu, nekad prevashodno ka referenciji, nekad ka simbolu; nekad će biti usmereno ka dvema dimenzijama znaka, napose nekad će biti usmereno i ka svim trima dimenzijama znaka.

Svet beletrističkih tekstova odveć je složen da bi se ta usmerenja na pojedine dimenzije znaka lako dale uočiti. Zato treba tražiti naročite primere.

Najjednostavnije primere, izgleda, možemo da nademo u jednoj izuzetnoj knjizi koja se zove *Olovka piše srcem*. Nju su sačinili dvoje psihologa iz Beograda sa odgovarajućim književnim obrazovanjem, Jovanka Vanja Rupnik i Budimir Nešić, od odgovora dece na jednom psihotestu za merenje inteligencije. Svaki od tekstova u njihovoј knjizi sastavljen je od odgovora na neko od pitanja iz testa. A ti tekstovi, koji su tako nastali, lakše se, nego složene beletrističke tvorevine, mogu razvrstati prema njihovoj usmerenosti ka jednoj od tri dimenzije znaka: referentu, referenciji ili simbolu.

a. *Primeri tekstova za usmerenost ka referentu.* — U knjizi *Olovka piše srcem* ima najviše tekstova koji su zasnovani sa težištem na referentu. Jedan od njih je i „pesma”, tj. skup odgovora koji su dati pod naslovom *Vojnik*:

*vojnik je živo biće koje je u vojski  
vojnik je zato da viče razumem i da ga šišaju  
vojnik je zato da se maršira i da bude rat*

*vojnik ima izistinsku pušku  
vojnik ima debele čizme  
vojnik dobije pravo pismo  
vojnik zna pesmarice napamet  
vojnik pravi svadbu kad se vrati iz vojnika  
vojnik to je neki dedin vojničina*

Dušan Radović u *Predgovoru* ovoj knjizi, između ostalog kaže: „Bez iskustva, bez pamćenja i znanja, prvi put o v de deca pipaju očima, ušima, svim čulima, i tim neposrednim i burnim doživljajima daju svoja, autentična imena, vrednosti i karakteristike”. To je, kaže on, „Prvi susret i dodir, prvo iskustvo, prvi pokušaj imenovanja, odgonetanja i razumevanja” (1972:7).

Tim zapažanjima našeg najvećeg modernog pesnika za decu mogli bismo da dodamo ponešto od opštih znanja o dečjem načinu viđenja sveta. Iz navedenog teksta lepo se vidi da deca, čiji se odgovori navode, još nemaju izgrađen pojam vojnika. Deca uopšte rano usvajaju reči odraslih, ali sadržaj njihovih reči tek kasnije postane pojmovan. Primeri iz navedene „pesme“ pokazuju da deca, pod rečju vojnik, imaju u svesti konkretnе mentalne slike a ne apstraktни pojam vojnika. Ti primeri mogu da budu i lepa ilustracija za prepojmovno mišljenje koje je deci nižeg uzrasta svojstveno.

Dečji iskazi, međutim, mogu da budu i ilustracija jedne od važnih osobina jezika. Jezik jeste sistem znakova za razumevanje. Ali on jeste ne samo sistem oznaka (reči) već i sistem pojmoveva (jezičkih) koji oznaće prate. Pošto su pojmovi, sui generis, apstrakcije, onda i čovek koji vlada jezikom između sebe i sveta ima posrednika zasnovanog na apstrakcijama i apstraktnim odnosima. Tim svojstvima jezik, kao posrednik, odvaja čoveka od sveta konkretnosti. Čovek koji pojmovno misli verovatno bi na pitanje šta je to vojnik rekao: da je to „pripadnik oružane vojne sile“. Taj iskaz sigurno bi bio preciznija definicija pojma vojnik od

iskaza iz *Olovka piše srcem*. Ali bi on izostavio sve one raznovrsne i konkretnе mentalne slike kakve smo u navedenom tekstu sreli kod anketirane dece. Navedeni iskazi o vojniku pokazuju koliko deca, odgovarajući na pitanje šta je to vojnik, misle uvek na nekog konkretnog vojnika a ne na vojnika uopšte. I u nizu drugih tekstova u knjizi, u kojima se, na primer, odgovara na pitanje šta je to *beginac*, šta je to *krava*, šta je to *potoč*, *kafa*, *pravda* itd. potvrđuje se da deca uvek imaju u vidu konkretnе objekte a ne pojmove apstrakcije. Drugim rečima, u njihovim odgovorima, prema terminologiji Ogdena i Ričardsa, deca označave neposredno za referent, izostavljajući referenciju. Njihova reč ne označava, kao kod odraslih, pojam, referenciju, već označava neposredno sam objekt. U našem slučaju to znači da njihova reč vojnik ne označava pojam vojnika već samo nekog konkretnog vojnika koga oni imaju u svesti. To je u odnosu na jezik odraslih neobično. I zbog toga ovi iskazi imaju estetske efekte; otuda su se i našli u ovoj knjizi.

Neposredan odnos prema objektima - svojstvo karakteristično za decu - imaju ponekad i pesnici. Među raznovrsnim beletričkim tekstovima dosta je i onih koji su izraz „neposrednog odnosa pesnika sa svetom“. Evo, kao primer, samo prve strofe XXI pesme iz ranog Davičovog ciklusa *Detinjstvo*:

*Deda je umro,  
sasvim obično,  
kao ništa,  
kao da spava,  
kao da će sutra,  
rano izjutra  
ustati  
da ode  
do tržišta.*

U toj pesmi, kao i u celom ciklusu, obnavlja se (oponaša se) dečje viđenje stvari: pesnik nastoji da na svet gleda očima deteta. Pesničke efekte on postiže tako što neposredno izražava referent: mentalne slike koje oživljava ili stvara obiluju konkretnostima. Konkretnost je osobina toga načina izražavanja. Jezik, kao posrednik između čoveka i sveta prilagođen je imenovanju stvari (referenata) a ne pojmove. On teži da nas vrati svetu konkretnosti.

Taj vid pesničkog izražavanja svojstven je poeziji, ali ne poeziji uopšte već samo nekim njenim vidovima. Ni Oskar Davičo nije koristio samo taj vid izražavanja; koristio je i druge. Taj vid „neposrednog“ izraza, „naivnog“ ili „konkretnog“ odnosa prema

svetu, bio je dominantan u poeziji primitivnih naroda, uočljiv je u lirici starogrčke pesnikinje Sapfo, dominantan je način iskazivanja kod rimskih elegičara, posebno Propercija. Tim vidom pesničkog izraza stvarali su i neki od najpopularnijih pesnika našega veka, kao što su Lorka i Jesenjin, kod nas Desanka Maksimović ili Stevan Raičković. Primer neposrednog odnosa prema objektu o kojem se peva može da bude i pesma Desanke Maksimović o Gračanici koja počinje stihom: *Gračanice, kad bih te mogla u nebesa uzneti!..*

Kao što ne bismo mogli da kažemo za onu decu, čiji su se iskazi našli u knjizi *Olovka piše srcem*, da su umetnici reči, tako se taj izraz ne bi u punom smislu mogao odnositi ni na pesnike ovog vida stvaranja. Poezija se, u tom vidu stvaranja, stvarno zbiva pre reči; jezik je u funkciji prenošenja nečega što se već dogodilo pa je, zato, njegov ideo u pesničkom činu sekundaran. A kako se poezija pravi od reči pokazaće sledeći vid stvaranja.

b. *Primeri za usmerenost ka simbolu (tj. oznaci).*— Za ovaj tip iskaza u knjizi *Olovka piše srcem* manje je primera nego za prethodni tip. Jedan od najkarakterističnijih je onaj pod naslovom *Lakomost*:

*lakomost je kad velika kiša padne  
pa odnese lako most  
lakomost je ono crveno što se mažu nokti  
moj brat što je velik pa mu je lako  
lakomost je kad ideš bos preko mosta  
kad nešto hoćeš da jedeš a ono nema  
lakomost je neki lak most  
i kad neko nekoga nasilu grli*

Iz navedenog teksta lako je zaključiti da su deca bila dobila zadatak da odgovore na pitanje šta je to *lakomost*. A iz navedenih odgovora takođe je lako zaključiti da niješno od dece, autora iskaza, nije navelo nijedan primer koji ulazi u obim pojma lakomost. Njihovi iskazi su ostali tako bez „pokrića”: nisu označavali ni pojam (referenciju) lakomosti, niti slučajevе (referente) koji bi ušli u pojam lakomost. Zadržavali su se, praktično, samo na planu izraza, ili u drugim terminologijama: na planu simbola ili oznaka. Sve što su autori iskaza imali da učine jeste: da iz jedne dimenzije znaka iščitaju njen smisao, tj. da se nekako doviju i taj smisao izgrade. Mali autori su se, kao što vidimo, veštoto dovijali da taj zadatak obave. Njihove građevine su počivale samo

na planu izraza (simbola, oznaka), a rezultat njihovog dovijanja mogli bismo da kažemo nema neposredne veze sa empirijskim svetom. (Lakomost, znamo, nema veze sa kišom i mostovima ili mašću za nokte, itd.). Za razliku od prethodnih slučajeva, u kojima su se neposredno označavali referenti, ovde se srećemo sa jednom novom pojmom: jezikom je predstavljeno ili izgrađeno i nešto čega nema u empirijskoj stvarnosti. Na delu je bilo stvaranje rečima, pomoću reči. Ono može da nam bude početni primer za uvid u pesničko stvaranje kao „umetnost reči“.

U beletrističkom stvaranju odraslih ima mnogo primera koji pokazuju kako pesnici katkad nastoje da poeziju iznudre iz samog jezika. Oskar Davičo, i u ovom domenu, pruža obilje potvrda. Navodim jednu strofu iz njegove zbirke *Nastanjene oči* (1956):

*Mirišem cveće snega, ja sočim trave mlade  
i ne ištem zrelih kiša materinje sise.*

*Ja bitke zmija i lignji gledam: ljubav rade:  
iz mečke ris izvlači teških žena obrise.*

U tim stihovima očigledno je narušen standardni odnos između simbola, referenci i referenata. Mirisati se sneg ne može, jer u empirijskom svetu miris nije svojstvo snega kao referenta: reč *miris* lišena je oslonca u referentu. Metafora *cveće snega* takođe se ne može shvatiti kao prava referencija: ona je daleko od toga da bude pojam; postoji kao nagoveštena mentalna slika. Reč *sočim*, u drugom delu prvog stiha, neologizam je kojem još uvek nedostaje tačno određeni referent ili određena referencija; ne može se sa sigurnošću znati šta ona tačno znači. I tako dalje. S pravom možemo da kažemo da se ova Davičova pesma zbiva pre svega u jeziku: ona je, dakle, građena na principu umetnosti reči.

Davičo ni u ovom pogledu nije usamljen. Mnogo je pesnika koji prevashodno grade poeziju na jeziku i u jeziku, odnosno koji nastoje da je iznudre iz samog jezika. Čuvena je ona izjava Malarmeova: „Ja sam samo sintaksičar“, ili ona Dučićeva - da je on samo „radnik na polju rime i ritma“. Valeri, takođe pesnik simbolističke larpurlartističke orijentacije, ima izreku koja, u parafrazi, ovako glasi: „Ne interesuju me, u poeziji, tuđa osećanja, imam svoja; interesuje me kako je sačinjena pesma“. Drugim rečima, i njega, kao i Malarmea i Dučića, u poeziji ne interesuje dimenzija referencije i referenta, već prevashodno dimenzija simbola, jer se, i po njemu, u toj dimenziji zbiva poezija. I po njemu je, dakle, poezija „umetnost reči“.

Teza da je lepa književnost, beletristika, u stvari, „umetnost reči”, nastala je u novije vreme, u vreme simbolizma, mada bi joj se prethodnice našle i u poznoj antici (Tacit) i u srednjem veku (Gundisalin, Dante). Sa stanovišta ispitivanja koja su ovde obavljena, ta teza nije netačna. Ali se ona nikako ne može uopštiti na beletristiku kao celinu, već samo na one tekstove koji su, po znakovnoj prirodi, uporište zasnivale prevashodno na jednoj dimenziji znaka, na simbolu (oznaci).

c. Primeri za usmerenost ka referenciji, tj. ka pojmu, tj. ka mentalnoj slici.- U knjizi *Olovka piše srcem* najmanje je primera koji mogu da ilustruju tezu da se iskazi prevashodno mogu usmeriti prema referenciji. Pa i oni primjeri koje možemo da izaberemo nisu toliko izraziti da bi van svake sumnje ostavili pitanje o toj usmerenosti. Donosimo ipak jedan primer:

### *Izobilje*

*izobilje to je neko bilje  
što se nabije u zemlju  
pa posle samo izbije  
i ima neko lišće  
i to se bilje jede  
ali nije lepo  
zato što je spanać*

Dete, koje je autor ovog iskaza, dovodeći u vezu reč *izo-bilje* sa rečju *bilje* (slično kao u prethodnom slučaju) izgradilo je jednu složenu mentalnu sliku rašćenja spanaća. Za tu sliku je karakteristično da ima neke veze sa referentima i sa empirijskom stvarnošću, ali i da je u njoj empirijska stvarnost prekomponovana. To je možda još uočljivije u tekstu koji se zove *Država*. Jedan iskaz tamo glasi: *Država je zemaljska kugla / što se vrti*. Mentalna slika, tako stvorena, reč *država* izjednačava sa rečju *zemlja*, a reč *zemlja sa zemaljskom kuglom*. Tako nastala mentalna slika deluje efektno zato što predstavlja prekompoziciju empirijske stvarnosti. Takvu prekompoziciju mogla su da ostvare deca, a često je čine i pesnici.

Sličnih primera usmerenosti ka gradenju mentalnih slika ima i u poeziji odraslih. Možemo ih opet naći kod Oskara Daviča, prevashodno u zbirci pesama *Flora*, u poemu *Čovekov čovek* i drugde. Davičo svoju plodnost može da zahvali, dobrim delom, i promenama modusa pevanja: on je poeziju stvarao koristeći sve

tri mogućnosti znaka: nekad oslanjajući se na referent, nekad oslanjajući se na simbol, a nekad na referenciju. U *Flori*, na primer, postoji jedna pesma koja počinje ovako:

*Izlazio si iz mora pogan a ljut  
što si bat jedan zvan krovrat  
prezime nije važno.  
Nosio si sobom mutnu otuđenost sebi...itd.*

U slikama koje ta pesma, kao i cela zborka stvara, ima i prepoznatljivih elemenata realnosti. Mentalne slike koje ona donosi, međutim, nisu plod jezičkog stvaranja; one su plod pesnikove sposobnosti kombinovanja elemenata realnosti i stvaranja nove realnosti. Realnost koja se tako stvara nema referenata u empirijskoj stvarnosti na sličan način kao što ih nemaju ni kentaur i jednorog. Ono po čemu su Hofmanove fantastične priče, na primer, prevashodno interesantne, nije njihov jezički izraz već je to fantastični svet. Jezik je u tom slučaju od sekundarne važnosti; on je u funkciji predstavljanja te novostvorene stvarnosti.

Mnogo je vrednih beletrističkih dela koje su na ovaj način zasnovana. Među njima i neka od najvećih u svojim žanrovima: *Spomen na Ruvarca Laze Kostića*, *Gavran*, *Edgara Alan Poa*, *Sumski duh Getea*, *Danteova Božanstvena komedija*: sva ta dela težište imaju prevashodno na „mentalnim slikama”, na referenciji.

Posle ovog kratkog predstavljanja mogućnosti osvetljavanja beletrističkih problema sa stanovišta lingvističke i filozofske konцепције znaka, možemo jasnije da sagledamo i njihove konsekvence.

Po lingvističkoj konцепциji znaka, sve što se u beletristici dešava, dešava se u onoj dimenziji znaka koja sadrži materijalni sloj, akustičku sliku, tj. reč. Stil je, po toj koncepцији, odstupanje od standardnog jezika. Stilizacija donosi izvesne promene u odnosima materijalnog (zvučnog) i značajnog sloja znaka, ali te promene se, u osnovi, uvek zbivaju u području oznake. Pesnički jezik je, dosledno mogućnostima te konцепцијe, shvaćen kao nasilje nad standardnim jezikom, ili kao odstupanje od standardnog jezika. Na osnovu takve, dvodimenzionalne, konцепције znaka i prirodno je što se smatra da da se beletristički tekst zasniva na reči i da njegova snaga počiva u reči. Otuda je i prirodno što se beletristika poima kao „umetnost reči”: ono što lingvistika pre svega ima u vidu to su reči a ne „jezički pojmovi”. Onaj „dubinski“ sloj, sloj pojmoveva, „mentalnih slika“, lingvistička konцепцијa znaka

i upotrebe jezika jednostavno drži van sfere interesovanja. Nije zato ni čudo što se u nekim priručnicima iz teorije književnosti, kao što su Živkovićev i Solarov, tematika kao posebno područje ispitivanja izostavlja, a što se, s druge strane, puna pažnja poklanja stilistici i versifikaciji, dakle disciplinama koje ispituju efekte „umetnosti reči“. Takvo ponašanje je u skladu sa primenom desosirovske koncepcije znaka.

Iz one druge, trijadičke, „filozofske“ koncepcije znaka proističu i drugačije konzekvence. Ta koncepcija znaka otvara uvid u tri mogućnosti: na osnovu jedne od njih beletristički tekst se gradi na simbolu (tj. na rečima, na oznakama); na osnovu druge beletristički tekst se gradi s osloncem na referenciju (pojam, „mentalnu sliku“), a na osnovu treće, s osloncem na sam referent.

Po toj trijadičkoj koncepciji samo je jedan vid poezije usmeren ka stvaranju na osnovi simbola, ili u desosirovskoj terminologiji - na osnovi oznake (reči). Dosledno tome, samo bi se jedna vrsta poezije ili beletristike uopšte mogla nazvati „umetnošću reči“. Oni vidovi beletrističkog izraza koji su usmereni ka referentu i referenciji to ne bi mogli. Trijadička koncepcija zato ima u vidu više mogućnosti ostvarivanja poezije, pa se može smatrati širom i prihvatljivijom.

Beletristički tekstovi koji se grade na osnovi usmerenosti ka referentu poetske efekte zasnivaju na „neposrednosti odnosa prema svetu“. Prema jcziku oni se pri tom odnose kao prema sredstvu pomoću kojeg se taj neposredni odnos izražava. Da bi svoju funkciju ostvario, jezik treba da bude transparentan, tj. proziran: on bi trebalo da posluži tako da se njegova posrednička uloga što bolje ostvari (kao što i prozorsko staklo služi da svet iza njega jasno vidimo). Kod takve upotrebe jezika poezija se ne „zbiva“ prevashodno u jeziku već mimo njega: jezik samo omogućuje da se ono što se kao poetski čin već zabilo jasno i bez transformacija jezičkog posredništva prenese. Laza Kostić je, na primer, u knjizi o Zmaju (1902:226-227) smatrao da je poezija *zapisnik* o onome što se u pesnikovoj viziji ili doživljaju, u stanju „među javom i med snom“, već zabilo; jezik je pritom u funkciji „zapisnika“: „Što verniji, što prostiji zapisnik, što priličniji i sličniji, lepša pesma“, kaže Kostić.

Slično je, u pogledu jezika, i sa beletrističkim tekstovima koji se zasnivaju prevashodno na referenciji („mentalnoj slici“). Takva dela počivaju na označavanju jedne novostvorene svarnosti, odnosno na prikazu, opisu „mentalnih slika“ ili predstava o njoj. I kod takvih tekstova jezik može da bude transparentan, jer je i tu prevashodno važno da se ostvari kontakt sa predstavljenim ili izraženim. U Kafinoj pripoveti *Preobražaj*, o čoveku koji se

preobražava u bubu, na primer, najvažnija je, sigurno, sama zamisao a ne kako je ispričana. Ne preterujemo ako kažemo da bi i drugi pisci mogli tako zamišljenu priču da ispričaju. Kafka je i tu, kao i u većini svojih tekstova (*Proces, Zamak itd.*) bio nenađmašan u samoj zamisli. Jezik kojim su njegovi tekstovi ispričani transparentan je, što znači i lako prevodiv: na svakom jeziku Kafka je veliki pisac.

Možemo, na kraju, da zaključimo da se potpuniji uvid u beletrističko stvaranje pruža više sa stanovišta „filozofske“ nego sa stanovišta lingvističke koncepcije znaka. A to je i implicitna kritika i stanovišta o beletristici kao umetnosti reči. Lingvistička koncepcija znaka je, drugim rečima, odveć uska da bi izrazila svu raznovrsnost beletrističkog stvaranja. Toj raznovrsnosti je, koliko se za sada može videti, daleko više primerenija „filozofska“ koncepcija znaka.

Na „filozofskoj“ koncepciji znaka, sem toga, moguće je sačiniti i jednu tipologiju beletristike koja unosi više jasnoće u to beletrističko bogatstvo. Po toj tipologiji, među beletrističkim tekstovima, mogla bi se razlikovati tri tipa: *a.* onaj koji je usmeren na simbol, *b.* onaj koji je usmeren na referenciju i *c.* onaj koji je usmeren na referenta. Pesnici, a isto tako i prozni i dramski pisci, svesno ili nesvesno preferiraju neki od tih tipova; na njima ili na njihovim kombinacijama zasnivaju svoje tekstove. Malarme je, recimo, gradio na moći reči, na negovanju sintaksičkih spojeva reči; Zola je birao stvarnost (referent) koju će prikazati; Kafka je gradio na referenciju, tj. na slikama koje groteskno odstupaju od referentne stvarnosti. Sličnih primera, razume se, ima mnogo. Ali ima pesnika i drugih beletrističkih stvaralaca koji uporedo koriste sva tri tipa (ovde su prikazana tri takva tipa u pesničkom delu O. Davića).

U primerima koje sam do sada navodio traženi su reprezentanti za „čiste“ tipove. Ti tipovi se retko kad ostvaruju baš u čistom vidu; uvek se, donekle, mešaju sa drugim tipovima. Mogli bismo da kažemo da bi, u principu, trebalo da budu najsloženije one beletrističke građevine koje koriste istovremeno sva tri modusa. (Teško bismo, na primer, Bodlera sveli samo na jedan tip, ili Tolstoja, ili Andrića; u njihovim delima su sve mogućnosti prisutne. Uvidi u tipske mogućnosti znaka, međutim, mogu nam otvoriti puteve potpunijem sagledavanju prirode beletrističkog stvaranja).

Dominantni tipovi beletrističkog stvaranja, sa stanovišta „filozofske“ koncepcije znaka, mogu se sagledati ne samo u sinhronoj već i u dijahronoj liniji. Ako jedan pisac, kao što je slučaj

sa Davičom, u vremenskim razmacima od po nekoliko godina, promeni jedan za drugim sva tri tipa poezije, onda možemo o smenama tih tipova da govorimo ne samo kao o sinhronoj već i kao o dijahronoj pojavi. Samim tim se sa područja tipologije beletristike pomeramo ka njenoj istoriji; pored sinhronog reda u stvaralaštvu pokušavamo da dokučimo i njegov dijahroni red. Za sada je dovoljno pretpostaviti da pisci, u konkrernim okolnostima, koriste i konkretne tipove izražavanja. Kad iscrpu mogućnosti jednog tipa izražavanja prelaze na drugi, zatim na treći. Tako je, na primer, radio Davičo. Njegova izuzetna pesnička plodnost može se objasniti i sposobnošću za menjanje pesničkih tipova: napustivši stari i uzimajući novi tip izražavanja on se kao pesnik obnavlja.

To što se dešava u stvaralaštvu pojednih pisaca, dešava se i u beletričkom stvaralaštvu uopšte. Tipovi stvaranja koje smo do sada identifikovali kod pojedinih pisaca mogu se utvrditi i kod pojedinih stilskih usmerenja. To se, izgleda, najbolje da videti u literaturi 19. veka. U doba romantizma, na primer, dominirao je tip literature koji je, barem u prozi, donosio fantastičnu, novostvorenu stvarnost. Priopovetke nemackih romantičara: Hofmana, Klajsta, Ajhendorfa, Tika i dr. mogle bi da budu primer za tu vrstu literature. Ona je sva bila okrenuta referenciji, tj. stvaranju „mentalnih slika“ o jednoj novostvorenoj stvarnosti, sa presudnim udelom fantastike.

U doba realizma dominantna je bila, u evropskim literaturama, proza usmerena ka referentu, odnosno ka empirijskoj stvarnosti. Realisti su težili da empirijski svet što veruje prikažu. Slike izmišljene, fantastične stvarnosti, u tekstovima realističkih pripovedača, po pravilu izostaju. A pisci se trude da empirijsku stvarnost što ubedljivije prikažu ili otkriju, da ostave utisak o istinitom ili neposrednom prikazu.

U simbolizmu, koji dolazi posle realizma, u prvi plan izbjija reč; teži se ka tome da se poezija iznedri iz samog jezika. Malarme je svojim radom na sintaksi svesno težio da „onestvari stvarnost“, to znači da pesmu, kao znak, liši i njene referencije i njenog referenta, da učini da se poezija „zbude“ samo u području reči, tj. u području simbola. Gradeci poeziju prevashodno na simbolu, tj. na jeziku, pesnici su činili da jezik postane neprozirni sloj između subjekta i objekta, između čoveka i sveta. (Dučić ima jednu pesmu koja se zove *Povratak*; teško da se ikad može dokučiti o čijem i kakvom povratku se u toj pesmi govori. I referent i referencia pesme zarobljeni su u samom jeziku).

Literatura je tako složena materija da je prirodno da ona treba da se sagledava iz raznih aspekata, pa i iz aspekta semiologije, ili još konkretnije: iz aspekta dveju osnovnih semantičkih koncepcija znaka. Prikaz mogućnosti tih dveju koncepcija, koji je ovde učinjen, pokazuje da nijedna od njih nije za odbacivanje. Obe te koncepcije su, u konkretnim okolnostima, prihvatljive i funkcionalne. Stav da dve koncepcije, koje se tiču istog (znaka) mogu da budu prihvatljive, iako donose različita viđenja toga istog, već je ispoljen u modernoj fizici. On je poznat kao *princip komplementarnosti* koji je u kvantnoj fizici formulisao Nils Bor u odgovoru na pitanje o čestičnoj ili o talasnoj prirodi materije. Taj stav je nešto kasnije u suštini potvrdio i Hajzenberg u nešto drugačijim formulacijama. O mogućnostima primene principa komplementarnosti u proučavanju literature pisao je kod nas Vladan Panković (1988/89). Na isti princip možemo se osloniti i u semiologiji: tu se po pravilu susrećemo sa dve koncepcije od kojih su obe funkcionalne i prihvatljive u konkretnoj primeni. Nekad je od njih funkcionalnija jedna, nekad druga, a najbolje je, izgleda, ako se imaju obe u vidu, i ako se pri tom imaju u vidu i stanovišta na kojima se te dve koncepcije znaka grade.

### Vreme znakova

Svet znakova je veoma raznolik. Da bi se u to šarenilo znakova uneo neki red, oni se razvrstavaju na razne načine, zavisno od kriterija koji se pri tom primenjuju. Ukoliko više razvrstavanja znakova imamo u vidu, utoliko više možemo da spoznamo njihovu pravu prirodu.

Znakovi se, na primer, mogu razvrstati na *prirodne i veštačke* (arbitrarne). Prirodni znakovi su oni koji se javljaju bez uplitanja čoveka. Grmljavina je znak moguće kiše ili oluje; kiša je znak za promene u stanju poljoprivrednih kultura, obilata kiša je negde znak moguće poplave, itd. Arbitrarni znakovi, tj. znakovi koje je čovek stvorio, nemaju ili ne moraju da imaju prirodnu vezu između oznake i označenog. Klimanje glavom kod nekih naroda znači potvrđivanje a kod drugih odricanje. Bela boja je kod nekih naroda znak žalosti a kod drugih znak radosti. Najrašireniji znakovi, jezički znakovi, po pravilu su veštački, arbitrarni. Za jednu istu stvar, kao što je na primer sto, u raznim jezicima postoje različite reči (oznake): *sto, stol, der Tisch, the table, le table, astal, masa*, itd.

Veštački znakovi mogu, takođe, da budu *motivisani* ili *nemotivisani*, odnosno više ili manje motivisani. Beli mantili u

zdravstvenim ustanovama, na primer, motivisani su znakovi (jer sugeriraju odnos prema higijeni); plave uniforme naših milicionera nemotivisani su znakovi: policija u drugim zemljama nosi uniforme druge boje. Motivisani znakovi javiće se ponekad i u jeziku koji je po definiciji sistem arbitrarnih znakova. Tako će biti, recimo, u rečima koje imaju onomatopejsku funkciju. U beletristici je upotreba motivisanih znakova već sasvim česta, a ponekad i posve uobičajena pojava: kod rimovanih pesama, na primer, rime se, kao znak, pojavljuju na sasvim očekivanim mestima; čak je i tzv. „iznevereno očekivanje“, kao znak, motivisana pojava.

Među znakovima pravi se i podela na znakove koji nešto „predstavljaju“ i znakove koji nešto „izražavaju“. Prvi od njih zovu se *reprezentativni* a drugi *ekspressivni*. Zvižduk ili aplauz na pozorišnoj predstavi ili na utakmici *izraz* je neodobravanja ili odobravanja, pokude ili pohvale. Sudija znak na početku utakmice, međutim, *predstavlja* znak da utakmica može da počne; to je, prema tome, reprezentativni znak. Sa znakovima predstavljanja i izražavanja u literaturi ćemo se često sretati. Neki tekstovi, na primer, više predstavljaju nešto (npr. *Zimsko jutro* Vojislava Ilića), a drugi više nešto izražavaju (na primer *Padajte braćo*, patriotska pesma Đure Jakšića).

Znakovi se dele i na *simbole* i *signale*. Simboli, u toj podeli, predstavljaju znakove koji na arbitaran način predstavljaju neke pojave. Signali, s druge strane, nisu arbitrarni znakovi; veza između oznake i označenog je kod njih obično neposredna. Oni najčešće imaju ekspressivnu i apelativnu funkciju: jauk od bola i gest protesta izraz su neposrednog raspoloženja.

Znakovi se, takođe, mogu deliti na *komunikacione* i *nekomunikacione*. Dim na planini može značiti da je u šumi izbio požar i tada je to znak nekomunikacionog karaktera. Ali dim na planini može (kao u „western“ filmovima) biti i komunikacioni znak ako Indijanci svesno šalju poruke jedni drugima.

Znakove je, ponekad, veoma teško razvrstati. Jedan isti znak se ponekad može primiti i kao simbol i kao signal, kao komunikacioni i kao nekomunikacioni, kao ekspressivni i kao reprezentativni znak. Kroz mrežu korespondencija koje oni uspostavljaju sa drugim znakovima ističu se i njihove karakteristike, ispoljava se i njihova priroda. Prirodu jednog znaka najbolje ćemo shvatiti ako ga uporedimo sa drugim znakovima.

U svetu znakova najbrojniji su tzv. *verbalni* znakovi. Termin „verbalni znakovi“ implicira i postojanje znakova koji nisu verbalni a koji jesu znakovi. Bavljenje *neverbalnim znakovima* daleko je mlade od bavljenja verbalnim znakovima. Bavljenje tom vrstom

znaka intenzivnije je tek poslednjih nekoliko decenija. Ono što se o njima zna još uvek je daleko manje od onoga što se zna o verbalnim znakovima, tj. o jeziku. Proučavaoci literature imaju najčešće posla sa verbalnim znakovima. Ali da bi se taj cilj ostvario, potrebno je imati uvid i u neverbalne znakove.

Među neverbalnim znakovima tri vrste bi trebalo da budu posebno interesantne sa stanovišta proučavanja literature. To su paralingvistički, proksemički i kinezički znakovi.

Najблиži verbalnim jesu takozvani paralingvistički znakovi. Oni se najviše ispoljavaju u poeziji, u prozodijskoj organizaciji stihova. Utiču i na značenje i na vrednost pesama, ali nisu prevashodno podložni lingvističkim ispitivanjima, već prvenstveno metričkim. Saznanja o toj vrsti neverbalnih znakova daleko su najpotpunija: vrše se od antičkih vremena i prate gotovo svako izučavanje versifikacije.

Kinezički neverbalni znakovi po prirodi su ekspresivni. Najbolji primer za tu vrstu znakova jeste tzv. *facijalna ekspresija*. Andrić svoj čuveni zapis pod naslovom *Lica* počinje rečima: „Zvezdanog neba i ljudskog lica čovek se nikad ne može nagledati“ (1976: ). Jer lice, a pogotovo oči, mnogo mogu da kažu o čoveku. Opisom ljudskoga lica (tj. prikazivanjem njegove *facijalne ekspresije*) bave se, na razne načine, mnoga literarna dela. Literarni opisi tako, u stvari, preode znakove jedne vrste na znakove druge vrste: prenose, na primer, ekspresivni *facijalni znak* u *repräsentativni (deskriptivni) znak*.

Sličan je slučaj i sa tzv. proksemičkim znakovima. Ti znakovi izražavaju prevashodno čovekovo prostorno ponašanje. U knjizi psihologa Nikole Rota *Znakovi i značenja* (198 ) proksemičkim znakovima posvećena su sledeća poglavljia: *Fizička blizina kao komunikacioni znak*, *Prostorni raspored*, *Personalni prostor* i *Teritorijalno ponašanje*. U tim poglavljima su predstavljeni razni vidovi čovekovog ponašanja u prostoru na koje se može gledati kao na znakove. Svako od nas ima neki svoj lični prostor; položajem prema drugim osobama označava svoj odnos prema njima. Saznanja koja stičemo u navedenim poglavljima Rotove knjige o čovekovom ponašanju u prostoru deluju impresivno: mnoštvo je načina na koje dajemo znakove o svom prisustvu u prostoru.

Za ispitivanja u oblasti literature, međutim, najsvršishodnija je podela znakova koje je načinio Čarls Sanders Pers. On je sve znakove podelio na tri grupe: na *indekse, ikoničke znakove i simbole*. Ti znakovi se, po svojoj prirodi razlikuju među sobom.

*Indeksni znakovi* ukazuju na nešto neodvojivo između njihove pojave i njihovog značenja. Ako vidimo trag na snegu, možemo izlučiti informaciju da je tuda neko prošao; ako vidimo

veliki dim u gradu, shvatićemo to kao znak eventualnog požara; ako ujutro, u sobi, vidimo zamrznute prozore, biće to znak da je napolju izuzetno hladno. Indeksni znakovi izražavaju neko blisko stanje između označenog i oznake: pokazivanje prstom na nešto, neposredno izazvane asocijacije, primeri su za tu vrstu znakova.

*Simboli* su, po Persu, u punom smislu arbitrarni znakovi. Njihovi najizrazitiji predstavnici su verbalni znakovi. Ako se jedan isti pojam, kao na primer pojam stola, na raznim jezicima može označiti različitim rečima, to jasno pokazuje da je veza između oznake i označenog posve arbitrarna. Simbolima je, otuda, moguće mnogo šta označiti.

*Ikonički znakovi*, nasuprot simbolima i indeksima, imaju sličnost sa onim što predstavljaju. Za njih bismo najpre mogli da kažemo da su motivisani. Na osnovu jednog jezgra sličnosti oni upućuju na druge objekte. Nekad su se, na primer, iznad berberskih radnji mogli videti okačeni berberski tanjiri, iznad potkivačkih radnji potkovice, iznad mesarskih radnji delovi mesa. Posle su ih zamenili znakovi tih objekata: makete ili slike berberskih tanjira, potkovica, ili mesa. Ikonički znakovi (ikona na grčkom znači slika) funkcionišu, dakle, putem slike.

Uvid u te tri vrste znakova, u indekse, simbole i ikoničke znakove, trebalo bi da nam pomognu da bolje sagledamo i samu prirodu književnih (i umetničkih) dela. Neka od umetničkih dela, pa tako i od onih beletrističkih, zasnovana su na indeksnoj, neka na simboličkoj, a neka na ikoničkoj prirodi znakova.

### I k o n i č k i   z n a k o v i

Zasada je najizrazitije obrazložena zamisao o umetničkom i beletrističkom delu kao ikoničkom znaku. Nju su, počev od šezdesetih godina, razradivali ruski semiotičari tartusko-moskovske škole u vidu teorije modela. Jurij Lotman, najistaknutiji predstavnik te škole, definisao je model kao „analog poznatog objekta kojeg zamjenjuje u procesu spoznaje“ (1970:244). Osnovni stav škole, ukratko, je: da je umetničko delo model stvarnosti, da je ono deo jednog šireg modelativnog sistema, sistema književnosti, koja je, takođe, deo jednog šireg modelativnog sistema, sistema umetnosti, a ova opet deo još šireg modelativnog sistema - sistema kulture. Ključni termin njihove koncepcije jeste *model* a ne ikonički znak. Ta koncepcija je izrasla u vreme velikog interesovanja za teoriju modela kojoj su značajne priloge dali upravo ruski autori.

Još pre Lotmana, naš matematičar, fenomenolog po orijentaciji, Mihailo Petrović Alas (1868-1943), dao je naročito značajne priloge teoriji modela, posebno u knjigama *Fenomenologija preslikavanja* (1934) i *Metafore i alegorije* (1968). Alas je primetio da se u nauci, u poeziji, kao i u svakodnevnom životu, jedne pojave preslikavaju na druge da bi se one nepoznate ili manje poznate osvetlile i objasnile. Preslikavanje pojava razne prirode, pa i preslikavanje duhovnih pojava na materijalne, moguće je učiniti na osnovu „jezgra sličnosti“. Samo funkcionisanje tog preslikavanja najkraće se, u knizi *Metafore i alegorije*, predstavlja u sledećem pasusu:

Za jedan skup činjenica (S) kaže se da su među sobom slične sa jednog gledišta G, ako za njih postoji jedan skup (F) zajedničkih pojedinosti od intarsa sa toga gledišta; sličnost se tada sastoji u samoj egzistenciji skupa (F). To čini da se skup (F) može nazvati jezgrom sličnosti činjenica (S) sa gledišta G. Takve činjenice (S) pripadaju tada jednoj analoškoj grupi vezanoj za gledište G. U jezgro sličnosti ulazi samo ono što se, kad bude apstrahovano oslobođiviš ga njegovog spoljašnjeg ruha, različitog od jedne činjenice do druge, pokaže istovetno za sve činjenice. Jezgro, dakle, svodi sličnost, ma koliko ova bila površna ili ovlašna, na istovetnost. (42)

U tim rečenicama, valjda jasnije nego igde, možemo naći odgovor i na pitanje kako duhovne pojave možemo preslikavati pomoću materijalnih. Iz njih se vidi da se pri tom ne preslikavaju pojave u celini, već samo oni njihovi vidovi koji sa drugim pojавama, sa određene tačke gledišta, mogu da ostvare „jezgro sličnosti“.

Alas je video da se osnovni princip preslikavanja, u svakodnevnom životu i u poeziji, ostvaruje putem metafore i alegorije. Istovremeno je, međutim, video da se isti princip ostvaruje i putem naučnih modela. I naučnije model, po njemu, sagrađen, u principu (tj. na osnovu „jezgra sličnosti“) po obrascu metafora ili alegorija.

Stav tartusko-moskovskih semiologa da je umetničko delo model stvarnosti (onake kakva jeste ili onakve kakva može da bude) znači da taj model čini skup materijalnih elemenata pomoću kojih se neka stvarnost, empirijska ili imaginarna, preslikava. Između strukture elemenata modela i elemenata preslikane stvarnosti, postoji jezgro sličnosti. To znači da model funkcioniše na način slike, tj. na način ikoničkog znaka.

Teorija modela u nauci nije odveć stara. Ona je praktično prisutna tek u našem veku. U istoriji mišljenja o umetnosti, međutim, srećemo je daleko ranije, ali u drugim oblicima. Najpre u vidu teorije *mimesisa* kod starih Grka, a zatim u ideji o *odrazu stvarnosti* u 19. veku, i u ideji o *objektivnom korelativu* kod Eliota.

Od tih zamisli najmanje je poznata ona Eliotova o „objektivnom korelativu“. Ona je iznesena uzgred, u njegovom eseju *Hamlet* (1919), a sadržana je svega u ovih nekoliko rečenica:

Jedini način izražavanja emocija u formi umetnosti je pronalaženje jednog „objektivnog korelativa“, drugim rečima *skupa objekata*, situacija, lanca događaja, koji će biti formula te naročite emocije; tako da kad su date spoljašnje činjenice, koje moraju da završe u senzorijalnom iskustvu, emocija je neposredno izražena. (1963:58)

Ideja „objektivnog korelativa“, drugim rečima, u osnovi je jedna vrsta teorije modela. A ideja modela je, bar ona koju smo videli kod Alasa, racionalno i potpuno objašnjena kroz ustavljanje korespondencije dvaju objekata, preslikanog i „preslikavajućeg“, a na osnovu zajedničkog jezgra sličnosti. Eliotova ideja na drugi način potvrđuje da je potreba za objašnjavanjem umetnosti putem ikoničkog znaka na različite načine prisutna. Kao što je teorija mimesisa ranije insistirala na preslikavanju radnje, tako Eliotova zamisao insistira na preslikavanju emocija; i jedna i druga, dakle, zasnivaju se na preslikavanju.

I teorija mimesisa, takođe, može da se shvati kao jedna vrsta teorije modela. Princip podražavanja (objekta) zasniva se, u osnovi, na principu preslikavanja. Radnja koja se desila (ili mogla desiti) u životu i radnja u beletističkom tekstu, razume se, nisu isto. Ali one imaju zajedničko jezgro sličnosti. Na isti način korespondiraju (slični su i različiti) junak koji se podražava (iz istorije ili mita) i junak koji nastaje kao tvorevina podražavanja. Teorija modela, posebno u Alasovoj prezentaciji, otkriva nam i same osnove mimesisa. Ali, ona isto tako pokazuje i kako je u osnovi mimesisa funkcionisanje ikoničkog znaka: ono što se podražava i ono što nastaje kao tvorevina podražavanja zasnivaju se na sličnosti.

Mogli bismo i ovako da kažemo: mimetička koncepcija umetnosti u novije vreme pojavila se u preoblikovanom obliku: u vidu teorije o „objektivnom korelativu“ i u vidu teorije o umetničkom delu kao „modelu stvarnosti“. Sa stanovišta semiologije, izložene tri koncepcije mogu se shvatiti i kao prikaz vidova funkcionisanja umetnosti na osnovama Persove koncepcije ikoničkog znaka. Mada se te koncepcije pojavljuju u različitim formama, one imaju zajedničku supstancu: prikazano i ono što prikazuje imaju nešto zajedničko; zajedničko im je „jezgro sličnosti“. Najveći broj umetničkih dela, pa tako i književnih, u zapadnom delu sveta, izgrađen je na mimetičkim osnovama. Zato

je i ova koncepcija tako uporno „na snazi”: ona može da se pozove ili osloni na mnoštvu dela, da se podupre mnoštvom argumenata.

### I n d e k s n i   z n a k o v i

Mnoga beletristička dela, međutim, nisu zasnovana na ikoničkoj osnovi; zasnovana su na indeksnoj prirodi znaka. Tekstova indeksne znakovne prirode bilo je najviše u doba romantizma ili u doba tzv. romantičarskih (odnosno baroknih) stilskih formacija. U vreme samog romantizma, na primer, umesto poetike mimezisa (oponašanja), prevlast je dobila *poetika poiesisa, poetika izraza*. Umetnički tekst, ili umetničko delo, shvatani su prevashodno kao *izraz* autorove ličnosti; u to doba posebno je naglašavana i veza neposrednosti između autora i teksta. Dobar broj romantičarskih tekstova mogao bi se upravo tako i shvatiti: kao indeksni (ekspresivni) znak.

Za shvatanje umetničkog dela kao akta ekspresije najviše se zalagao Kroče. On je svako pojedinačno delo uzimao kao akt pojedinačne ekspresije. Mada je Kroče bio daleko od toga da usvaja Persovu terminologiju (izlišno bi onda bilo od njega tako nešto očekivati) on je u svojim osnovnim viđenjima ipak imao onu vrstu umetničkih dela koja se najlakše mogu identifikovati kao dela indeksne znakovne prirode. To nije slučajno. Kroče je, po svojim osnovnim estetičkim opredeljenjima, neoromantičar: a to znači da je morao imati i nešto slično sa teoretičarima romantizma. Ali, za razliku od romantičara, koji su smatrali da umetničko delo izražava autorovu ličnost, antipozitivista Kroče je precizniji: on smatra da umetničko delo ne izražava privatnu već duhovnu autorovu ličnost.

U osnovi isti taj stav sadržan je i u ideji o umetničkom delu kao *semantičkom gestu* češkog strukturaliste Jana Mukaržovskog. Mukaržovski je smatrao da izvesna dela, kao celina, nose u sebi koncentraciju značenja. Koncentracijom značenja artefakti deluju na primaoca kao celina, deluju, dakle, na način gesta. Iako se Mukaržovski u objašnjenu svog pojma ne poziva na Persa, njegova koncepcija dela kao semantičkog gesta umnogome odgovara Persovoj koncepciji indeksnog znaka.

Persovom shvatanju indeksnog znaka najbliže je, izgleda, shvatanje Miroslava Červenke, savremenog sledbenika Mukaržovskog, koje je on izneo u studiji *Knjижевno delo kao znak*. Tamo Červenka na veli:

U osnovi ovih razmišljanja, sa te tačke gledišta, možda je moguće ponuditi odgovor na pitanje kakva je vrsta znaka umetničko delo kao celina. Ako primenimo Persovu klasifikaciju, najpre ćemo odstraniti kategoriju „simbola”: ovde je van poretku nemotivisan odnos između *signifiant* i *signifié*. Na sličan način nije dobro i ako se kaže da je delo ikonički znak ličnosti; skladnost slike je stvar individualnog slučaja, "autoportre", i nema opštu važnost. Ako pak govorimo o ličnosti kao pokretaču koji je označen njegovom kreacijom, obavezno ćemo se naći u domenu indeksnih znakova ili indeksa. (1980:12-13)

Červenka je u toj studiji obilato i argumentovano branio stav da literarno delo, shvaćeno kao znak, izražava autorovu ličnost. Ali je pritom napravio i značajnu ogragu. Kad on kaže ličnost, misli pri tom prevashodno na ličnost koja se javlja u delu kao njegov organizacioni princip, kao „hipotetski subjekt”. I u tom smislu njegov stav ima sličnosti sa idejom Kročea o duhovnoj ličnosti izraženoj u delu, ili sa idejom Špicera o „duhovnom etimonu” oko koga se organizuje delo. Najzad, on ima sličnosti i sa idejom o „čoveku u knjizi” koju je pre svih njih formulisao Ljubomir Nedić (u tekstu *O književnoj kritici*, 1901). Červenkina je prevashodna zasluga što je ovim tekstrom povezao semiologiju sa teorijom književnosti, tj. što je jednu vrstu znakova, indeksne znakove, doveo u vezu sa umetničkim delom. Ali Červenka nije stao samo na tome. On je nastojao da tu vrstu znakova uopšti i da je veže za sva dela. Na taj način je više sledio Mukaržovskog nego Prsa: u svim delima je htio da vidi semantički gest, odnosno indeksni znak, a ne samo u nekim.

### S i m b o l i č k i   z n a k o v i

Beletristička dela uopšte sastavljena su od simbola, tj. od glasova i reči koje su znakovi simboličkog karaktera. Otuda se može kazati da je i beletristika, kao i druge umetnosti, simboličkog karaktera. Reč *simbol* znači istovremeno i *znak* i *znamenje*; u definiciji umetnosti kao simboličke aktivnosti taj termin, tako, nije i netačno upotrebljen. Ali je ipak upotrebljen u jednom od značenja. Od iste grde sagrađeni su u jeziku i indeksni i ikonički znakovi, kao i oni znakovi koje nazivamo simbolima. A ti, simbolični znakovi, u stvari su najsloženije prirode (po značenjima koje mogu da imaju i po asocijacijama koje mogu da pobude).

Na simboličke znakove, međutim, u beletrističkim tekstovima ne moramo da gledamo kao na skupove arbitrarnih znakova (reči) pomoću kojih je tekst materijalizovan. Možemo i cele beletrističke tekstove da shvatimo kao organizovane simbole. U predgovoru obimnoj knjizi *Rječnik simbola*, Ševalije, koji je tu

knjigu sastavio zajeno sa Girbrantom, kaže: „Kada kotač na kapi obeležava željezničkog službenika, on je samo znak; nešto je sasvim drugo kada je postavljen u vezu sa suncem, s kosmičkim ciklusima, s okovima sudbine, s kućama Zodijaka, s mitom vječitog povratka - tada dobiva vrijednost simbola“ (1987:IX).

Simbole kao posebne znakove u odnosu na indeks i ikoničke znakove odlikuje vezanost za simbolički poredak. Za razumevanje indeksnih znakova ili ikoničkih znakova nije nužno, ili bar nije nužno u najvećoj meri, da svoje značenje stiču u odnosu prema drugim znakovima. Nečiji izraz bola ili izraz radosti u pesmi će se razumeti i bez odnosa sa drugim pesmama; razumeće se neposredno. Isto tako će se razumeti i prikazivanje neke radnje ili nekog lika na osnovu sličnosti sa objektima koji su nam poznati iz empirijskog sveta. Tako, međutim, neće biti sa simbolima. Oni se mogu razumeti tek kad su uključeni u simbolički poredak, tj. kad su dovedeni u vezu sa drugim simbolima, sa simboličkim univerzumom. U pomenutom predgovoru *Rječnika simbola*, koji je, u stvari, i sama enciklopedija znanja o simbolima, dato je više karakteristika simbola, uz izričitu napomenu da je sam predmet simbola neiscrpan i da se ne može lako savladati. Rečenice koje navodim jedne su od mnogih koje ilustruju složenost prirode simbola:

Temeljni simboli sažimaju posvemaštje ljudsko iskustvo – vjersko, kozmičko, društveno, psihičko (na razini nesvjesnog, svjesnog i nadsvijesnog); oni ostvaruju i sintezu svijeta, pokazujući temeljno jedinstvo triju razina (podzemne, zemaljske, nebeske) i središte šest pravaca prostora; otkrivajući glavne osi okupljanja (mjeseč, voda, vatra, krilata neman itd.); i napokon, oni povezuju čovjeka sa svijetom tako da se procesi osobne integracije uključuju u opći razvoj, bez izdvajanja i konfuzije. (Čovjek se, zahvaljujući simbolu koji ga postavlja u golemu vezu mreža, ne osjeća strancem u svijetu). (XV)

Upravo zbog tako složene prirode značenja koje simboli „izazivaju“ oni su upućeni na interpretatora: od interinterpretatora, tj. od njegove sposobnosti da simbole iščitava, zavisi količina i vrsta značenja koje on simbolima može da prida.

Kao što sva beletistička dela nisu načinjena na osnovi indeksne prirode znaka, ili na osnovu njegove ikoničke prirode, tako nisu načinjena ni na simboličkoj prirodi znaka. Neka dela, međutim, jesu. Tekstovi koji su celi organizovani kao simbolički znakovi stvarani su najviše u vreme simbolizma. Opisne simboličke pesme razlikuju se od opisnih romantičarskih i parnasovačkih pesama po tome što su cele zasnovane kao simbolički znakovi. Ali pesama i drugih beletističkih dela, koji su u celini zasnovani na simboličkoj osnovi, razume se, ima i mimo simbolizma. Takva su, na primer, dela kao *Biblja*, Sofoklov *Car Edip* ili

*Antigona*, zatim *Božanstvena komedija*, *Hamlet*, *Faust*, *Mobi Dik*, ali i *Santa Maria della Salute* Laze Kostića i Andrićeva *Na Drini ćuprija*. Sva ta dela, da bi se u punoj meri razumela, traže i uključivanje u simbolički poredak, traže poznavanje velikih civilizacijskih simboličkih sistema. Pomenuta dela su, doduše, tako velika i složena, da je prirodno da se u njima mogu naći i brojni elementi koji pripadaju indeksnoj ili ikoničkoj prirodi znaka, ali su po svojoj dominanti simbolička: najdublja značenja ostvaruju tek u simboličkom poretku kojem pripadaju. Van toga poretna nemoguće je u punoj meri razumeti jedno od najdubljih ljudskih ostvarenja, Dantevu *Božanstvenu komediju*. Kad Eliot u eseju o Danteu tvrdi da to delo nije razumeo do svoje 46. godine, to znači da mu sve dotele nije bilo dato da ga primi u simboličkom poretku kojem pripada.

Na osnovu dosadašnjeg izlaganja mogli bismo da zaključimo da tri vrste znakova: indeksi, ikonički znakovi i simboli, stoje u odnosu koji podseća na odnos triju filozofskih kategorija: subjekt – praksis – objekt, odnosno lingvističkih: pošiljalac – poruka – primalac. U toj konstelaciji indeksni znakovi imaju sposobnost da izražavaju personalnost autora, ikonički znakovi da predstavljaju predmet prikazivanja, dok su simbolički znakovi vezani za sposobnost primaoca da se kreće u svetu simboličkog poretna uopšte. Te tri osnovne vrste znakova takođe korespondiraju i sa trima osnovnim estetičkim orijentacijama: sa estetikom *poiesis*, sa estetikom *mimesis* i sa estetikom *aestesis*. Mogli bismo otuda da kažemo da tri osnovne vrste znakova opravdavaju i potvrđuju te tri osnovne estetike ili poetike. Sa tim estetikama (i poetikama) mora se računati kao sa trima mogućnostima zasnivanja umetničkih dela: različitost znakovnih priroda omogućuje i različitost u načinu nastajanja dela.

Da li između tri dimenzije znaka (referent, referencija, simbol) i tri vrste znakova (indeksni, ikonički, simbolički) postoji izvesna korespondencija ili kongruencija? Izgleda da postoji. Simboličkoj dimenziji znaka sigurno najviše odgovara ona vrsta znakova koji se nazivaju simboličkim. Referenciji, kao dimenziji znaka, koja se najviše odnosi na „mentalne slike“, sigurno najviše odgovara ikonička koncepcija znaka, a referent, kao dimenzija znaka, najviše može da odgovara indeksnoj prirodi znakova, jer tada referent neposredno „govori“. U složenim semiološkim odnosima korespondencije između dimenzija znaka i vrsta znakova jeste prepostavka na osnovu koje se može, u tim odnosima, tražiti neki red.

Taj red (odnosno taj logos) jeste i jedan od zadataka semantike. Semantika – kao deo semiologije – bavi se onim delom semioze koja proistiće iz prirode znaka: iz njegove strukture ili iz njegove vrste.

Struktura znaka do sada je sagledavana u okviru dveju konceptacija: desosirovske dijadičke i persovske trijadičke.

U izučavanju literature zasad je daleko više refleksa imala dijadička koncepcija znaka. Njeni neposredni refleksi ticali su se koncepcije pesničkog jezika i stila. Ta koncepcija je, uz to, otvorila i mogućnost novog osvetljavanja odnosa sadržaja i forme.

Mogućnosti trijadičke koncepcije u izučavanju beletristike su, izgleda, još veće; oprobavanje tih mogućnosti može da bude izuzetno plodno. Sa stanovišta te koncepcije, moguća su i drugačija shvatanja beletristike od postojećih. Na njenom „udaru“ je pre svega danas još uvek dominantno shvatanje književnosti kao „umetnosti reči“. Jer se sa stanovišta te koncepcije beletristica ne zasniva samo na jednoj dimenziji znaka, na simbolu, već i na drugim dvema dimenzijama: na referenciji i na referentu. Trijadičko razvrstavanje znakova prema njihovoј prirodi na indekse, simbole i ikoničke znake, takođe nam otvara nove poglede u raznovrsnost umetničkih tekstova: oni se ne moraju zasnivati samo na jednoj osnovi (recimo ikoničkoj, modelativnoj) već na trima. Taj put vodi već ka novim saznanjima. Ta saznanja će umnogome biti drugačija od onih do kojih se dolazi na osnovama dijadičke koncepcije znaka. Plodnost trijadičke koncepcije, međutim, ne bi trebalo shvatiti kao opredeljenje da se ona desosirovska koncepcija odbaci. Najprihvatljiviji je, izgleda, stav da treba poštovati obe koncepcije kao *komplementarne* mogućnosti u osvetljavanju istoga: tj. iste prirode znaka kroz njegovo različito videnje sa različitih stanovišta, i kroz različite vrste znakova koji u toj prirodi sudeju.

## LITERARNA SINTAKSA

Sintaksa se najkraće može definisati kao semiološka disciplina koja se bavi odnosom znak – znak, zapravo međusobnim odnosom znakova. Taj osnovni zadatak sintakse na planu ispitivanja literature ima i konkretnе posledice. Pošto se u izučavanju beletristike bavimo prevashodno tekstovima, onda će i literarna sintaksa imati zadatak da ispituje probleme vezane za tekstove. Ti problemi su, najkraće, ovi: 1. od kojih je sve elemenata (tj. činjenica) tekst sastavljen, 2. kako su ti elementi u tekstu organizovani, zatim 3. kakve veze jedan tekst uspostavlja sa drugim tekstovima i 4. kakve veze postoje između tekstovnih i vanteckstovnih činjenica. Drugim rečima, problem sintakse jeste da ispita strukturu teksta i strukturu konteksta.

Pod terminom *sintaksa* ili *sintaktika* između dva svetska rata počinje da se razvija jedna mlada semiološka (i lingvistička) disciplina. Podsticaje su joj najviše dali logički pozitivist Rudolf Carnap i danski lingvista Oto Jespersen. Sintaksa je, međutim, posebno snažan razvoj doživela u lingvistici pedesetih i šezdesetih godina. U tom periodu su naročito bile podsticajne ideje koje su dolazile iz transformacione i generativne gramatike američkog lingviste Noama Čomskog. Te ideje imale su pozitivne posledice i za ispitivanje teksta kao literarne kategorije. Među njima je posebno važna razlika između *dubinskih* i *površinskih struktura* rečenice: njome se veoma konkretno moglo pokazati kako jedna ista supstanca može da bude izražena u više formi. Istorija rešavanja sintaksičkih problema u literaturi, međutim, mnogo je duža i mnogo složenija od podsticaja koji su dolazili iz lingvistike. Jer, lingvistika se (u strogom smislu) veoma brzo i intenzivno počela razvijati tek u ovom veku; teorija književnosti, međutim, imala je nedostižne vrhunce još u doba antike. Zato se problemima beletričke sintakse možemo baviti i sa oslanjanjem na saznaјa

koja dolaze iz oblasti lingvistike, ali i nezavisno od njih, naslanjajući se na saznanja koja proističu iz samog teorijskog proučavanja literature.

### *Denotacija i konotacija*

Ispitivanje strukture znaka (tj. ispitivanje odnosa oznake i označenog; simbola, referencije i referenta) mogu da nam osvetle samo jednu dimenziju značenja, a ne i značenje uopšte. Ta dimenzija značenja je primarna i ona se naziva *denotacija* (dolazi od latinskog glagola *denotare* – obeležiti). Ali u procesu stvaranja značenja, u *semiozi* (to je Persov izraz) imamo posla i sa sekundarnim značenjima. To su ona značenja koja nastaju iz odnosa sa drugim znakovima u iskazu ili u sistemu. Ti procesi označavanja nazivaju se *konotacija* (lat. *conotare* = dodatno obeležiti). Denotacija i konotacija su u lingvistici poznate pojave. Doskora se obično mislilo da se u njihovim okvirima iscrpljuje značenje. U ovoj knjizi se, međutim, zastupa sve prisutnije gledište da se značenje, pored denotacije i konotacije, gradi i na još jednom nivou: na *pragmatičkom*.

Denotacija je proces primarnog označavanja (dovođenja u vezu oznake sa označenim). U procesu denotiranja, u standardnom jeziku, reči dobijaju (ostvaruju) osnovno ili doslovno značenje. Reč *kuća* u procesu denotiranja, označava objekt ljudskog stanovanja (na koji se može i prstom ukazati). Reč *srce* u procesu denotiranja na sličan način predstavlja ljudski ili životinjski organ (i ono se prostim pokazivanjem može označiti). Ako, međutim, kažemo: *Ti si moja kuća*, reč *kuća* dobija jedno drugo značenje, sekundarno, konotativno, zavisno od drugih znakova. U tom iskazu je značenje reči *kuća* izgubilo primarni denotativni smisao (lice na koje se pokazuje očigledno nije kuća); u novom sintaksičkom spaju, ta reč je dobila sekundarno značenje: njen novi smisao gradi se iz odnosa sa okolnim rečima. Značenje navedenog iskaza teže je odrediti; verovatno ga treba ovako shvatiti: „ti mi značiš što mi i kuća znači”; a iskaz: *Ti si moje srce* – „značiš mi što i srce mom telu”. Praktično je neograničen broj primera u kojima se može pokazati da reči pored osnovnog, denotativnog, imaju i drugo, konotativno značenje. Konotacijama se praktično stvara neograničen broj kombinacija u kojima relativno ograničen broj reči može da se pojavi.

Rolan Bart u *Elementima semiologije* kaže: „Pojave konotacije još nisu sistematski izučene... Međutim, budućnost svakako pripada lingvistici konotacije, jer društvo, polazeći od prvog sistema kojim ga snabdeva jezik u užem smislu, neprekidno razvija sisteme drugostepenog smisla...“ (1971:383). Suština konotacije izvire iz suštine jezika. Kao što se od ograničenog broja glasova kombinacijama može napraviti neograničen broj reči, tako se i od relativno ograničenog broja reči može napraviti neograničen broj njihovih veza. Kombinacijama reči, prema pravilima sintakse, po logosu sintakse, dakle, moguće je praktično napraviti beskrajan broj sintaksičkih kombinacija. Tim vidom semioze, kombinovanjem pojedinih reči i njihovim slaganjem u rečenice i iskaze, bavi se sintaksa. Osnovni je predmet sintakse, dakle, konotacija i njena veza sa primarnim značenjem, tj. sa denotacijom.

Savremena semiologija (uključujući tu i savremenu lingvistiku) dala je značajne priloge osvetljavanju problema konotacije. Osветljavala je, između ostalog, pojave semantičkih sistema, semantičkih polja, presupozicija, supsticija, zatim reči objekata i rečničkih reči (*object word* and *dictionary word*) itd. Svi ti doprinosi pomažu boljem razumevanju beletrističkog teksta.

Treba imati u vidu, međutim, da reči, i pre nego što su, u konkretnim rečenicama i iskazima, došle u vezu sa drugim rečima, nose u sebi izvesne značenjske potencijale. Pri tom, one jedne značenjske mogućnosti uključuju a druge isključuju. Da bismo to ilustrovali, poslužićemo se primerom koji u knjizi *Semiologija i filozofija jezika* iznosi Umberto Eko pozivajući se na Hjelmsleva. Navećemo samo deo teksta koji je Eko posvetio međusobnom odnosu reči.

	OVCA	ČOVEK	DETE	KONJ
ONA	ovca	žena	devojčica	kobila
ON	ovan	muškarac	dečak	ždrebac

Čini se da Hjelmslevijev rečnik (što se obično i zahteva od rečnika) objašnjava barem sledeće fenomene: (a) sinonimiju i parafrazu (žena je ženski čovek), (b) sličnost i razliku (ovan/ždrebac, ovca/kobila i ždrebac/kobila imaju jednu zajedničku semantičku komponentu, ali su u različitom odnosu budući da se ždrebac razlikuje od kobile a kobila pak od ovce), (c) antonimiju (devojčica/dečak), (d) hiperonimiju i hiponimiju (konj/ždrebac), (e) puno značenje i semantičku anomaliju (ždrebac je muško, što ima smisla dok je ženski ždrebac anomalija)... (48-49)

U ovom samo delimično navedenom odlomku, na osnovu sheme i zamisli koju je u osnovi preuzeo od Hjelmsleva, Eko analizira odnose među rečima koje postoje pre njihove upotrebe. Njegova analiza se zaustavlja tek kod slova *l* („el“). Ali, i onih prvih pet odnosa (od *a.* do *e.*), koji su postali predmet njegove analize, dovoljni su da ilustruju njegov osnovni stav da reči imaju značenje ne samo u odnosu na ono što označavaju već i u odnosu na druge reči. Sintakšičko kombinovanje reči, njihovo dovođenje u posebnu vezu, gradi se na potencijalnim značenjskim svojstvima reči. Ta potencijalna značenjska svojstva reči počazuju da su značenja reči, i pre njihove upotrebe, ne samo denotativna već i konotativna. Sintaksa će ta potencijalna svojstva samo da razvije i umnoži.

U navedenoj knjizi, Umberto Eko međusobne veze reči poredi sa rizomom. Rizom je jedan poseban način razmnožavanja vrežastih biljaka kao što je, na primer, jagoda. Jagoda se razmnožava tako što njena vreža, na izvesnoj udaljenosti od prvog korena, pusti drugi; iz novog korena izraste nova vreža, iz ove opet izraste novi koren, itd. Slično su, po Eku, i reči međusobno povezane. A po njemu su tako povezane i pojedine enciklopedijske jedinice u enciklopedijama. Sledeći jednu misao francuskog enciklopediste iz 18. veka, d'Alambera, Eko enciklopediju poredi s labyrinatom: ko u taj labyrint zaista uđe, može da ide od jedne jedinice do druge, da traga za sve novim i novim vezama; praktično da iz tog labyrintha gotovo nikad ne izade. Da je njegov primer dobar, može nam potvrditi i naš *Rečnik književnih termina* (u redakciji Dragiše Živkovića). U svim obimnijim jedinicama toga rečnika nalaze se strelice koje upućuju na nove jedinice, a ove opet imaju strelice koje upućuju na nove jedinice. Ako bismo se stvarno kretali sledom tih strelica, kretali bismo se u labyrintu. Sličan je, mada složeniji, slučaj i sa *Hazarskim rečnikom* Milorada Pavića.

Konotativnu stranu semioze mogli bismo da ilustrujemo i jednim primerom koji je vezan za *Rječnik* Vuka Karadžića. Prilikom proslave 200. godišnjice njegovog rođenja (1987) beogradski glumac Miloš Žutić izvodio je prikaz Vukovog *Rječnika* u vidu monodrame: idući sledom azbuke, od slova do slova, držeći se reda Vukovog *Rječnika*, on je uplitao, pored postojećih definicija reči, i odlomke iz Vukovog dela koji bi se sa odgovarajućim rečima mogle dovesti u vezu. Bila je to svojevrsna Vukova leksikografska enciklopedija: suma znanja i iskustava o svetu kakvu je Vuk stekao. Takav jedan poduhvat daje nam za

pravo da se setimo i jedne rečenice iz *Upanišada* koju je svojevremeno Isidora Sekulić posebno istakla: „Jezik je sabirno mesto svih znanja“ (1956:7).

Principi denotacije i konotacije, koji važe za funkcionisanje jezičkih znakova, trebalo bi da važe i za funkcionisanje literarnih znakova. Otuda bismo mogli da kažemo da literarni znakovi u principu funkcionišu dvojako: kao denotati i kao konotati; tj. da u najvećoj meri značenje ostvaruju na dva načina: označavajući ono što spada u područje označenog (odnosno reference i referenta) i kroz uspostavljanje konotativnih veza sa drugim znakovima.

I u ispitivanju literature možemo očekivati da ćemo imati posla sa analognim pojavama. Na tekstove možemo da gledamo kao na znakove koji vrše funkciju denotata a na njihove kontekste možemo da gledamo kao na pojave koje vrše funkciju konotata. (Konteksti su, u ovim slučajevima, pojave analogne pojavama konotacije).

Specifičnost je ispitivanja beletrističkih tekstova u tome što uporedo imamo posla sa ispitivanjima znakova od kojih je tekst sastavljen, ali i sa tekstrom kao znakom. Takođe, imamo posla i sa dve vrste konteksta: sa unutrašnjim kontekstom, odnosno kontekstom unutar literarnog teksta i sa špoljašnjim kontekstom, tj. sa kontekstom u kojem jedan tekst postoji.

Prirodno je što su ispitivanja literarnih tekstova složenija od onih kojima se bavi lingvistika. Lingvistička sintaksa se u ispitivanjima kreće do nivoa rečenice (sa izuzetkom Bahtinove lingvistike i lingvistike teksta). Ispitivanja literarne sintakse praktično počinju od sintagme pa idu do ispitivanja umetnosti i kulture uopšte.

Ispitivanja beletrističke sintakse koja slede trebalo bi, zato, da obuhvate: (I) 1. ispitivanje elemenata beletrističkog teksta, 2: ispitivanje principa povezivanja elemenata teksta, (II) 3. ispitivanje elemenata konteksta i 4. ispitivanje principa njihovog povezivanja. Ta ispitivanja obavićemo u okviru poglavlja posvećenog *tekstu* (I) i poglavlja posvećenog *kontekstu* (II).

## TEKST

Tekst beletrističkog dela može se shvatiti kao znak. Kao znak on ima dve dimenzije (u dijadičkoj) ili tri dimenzije (u trijadičkoj) koncepciji znaka. Da bi se moglo razumeti kakav je tekst znak, potrebno je znati: *a.* od kakih je elemenata sastavljen i *b.* kako su ti elementi organizovani.

### Elementi teksta

Odgovori na pitanje „od čega je tekst sastavljen“ davani su u našem veku prevashodno u okviru „lingvističke invazije u studiju književnosti“ (izraz Svetozara Petrovića, 1972:67-74), odnosno koncepcije beletristike kao umetnosti reči. Oni su se zasnivali, dakle, na temelju lingvističke koncepcije znaka, ostajali su „u tamnici jezika“ (izraz Frederika Džejmsona, 1978), odnosno u okvirima strukturalističke, desosirovske tradicije.

Principijelni odgovori koji bi se zasnivali na filozofskoj konцепцији znaka u većoj meri bi morali imati i neverbalne elemente, one koji spadaju u sferu referencije i referenta.

Za rasplitanje tog krupnog pitanja najbolje je podsetiti se istorije: videti kako se do sada na pitanje o sastavnim delovima teksta odgovaralo. Te odgovore bi trebalo zatim suočiti sa savremenim koncepcijama znaka.

Postoji, sigurno, mnoštvo odgovora na pitanje „od kojih je sve elemenata sastavljen tekst“. Ovde, prirodno, svi ti odgovori ne mogu da budu razmatrani. Biće razmatrani samo oni koji su nezaobilazni, a to su oni na koje je ukazala antička poetika, oni iz antičke retorike i oni iz savremene teorije književnosti. Ti odgovori se mogu najkonkretnije vezati za Aristotelovu *Poetiku*, Herenijevu retoriku, a u naše vreme za Ingardenovu teoriju o „slojevitosti literarnog dela“.

U *Poetici*, u odeljku o tragediji, Aristotel kaže da postoje šest sastavnih delova tragedije; to su: *1. priča, 2. karakteri, 3. govor, 4. misli, 5. muzička kompozicija i 6. scenografija*. Pošto poslednja dva dela pripadaju pozorišnoj predstavi, možemo smatrati da tekst tragedije, ali i komedije i epskog dela, ima samo ona četiri „sastavna dela“: *mithos, ethos, lexis i dianoia*.

Počev od Herenijeve retorike (I vek nove ere) smatra se da retorika ima pet sastavnih delova. To su: *inventio* (sposobnost

iznalažanja teme), 2. *dispositio* (raspored grade), 3. *elocutio* („ukrašavanje“ govora), 4. *memoria* (zapamćivanje teksta) i 5. *actio* (govornikov nastup pred publikom). Poslednja dva dela, koja se odnose na zapamćivanje već napisanog govora i na njegovo izlaganje pred publikom, takođe ne pripadaju samom tekstu: prvi od njih spada u sferu psihologije, a drugi u sferu teatrologije. Tekstu pripadaju samo prve tri faze ili prva tri dela pripremanja govora: pronalaženje teme (*inventio*), raspoređivanje grade (*dispositio*) i „ukrašavanje govora“ stilskim elementima (*elocutio*). Sam tekst govora, po Herenijevoj retorici, sastavljen je iz ovih šest delova: 1. Uvod (*exordium*), 2. prikazivanje činjenica (*narratio*), 3. utvrđivanje tačke sporenja i isticanje teze (*divisio ili partitatio*), 4. izlaganje razloga (*confirmatio*), 5. opovrgavanje razloga (*confutatio*) i 6. zaključak (*conclusio*).

Najzad, Ingardenova koncepcija slojevitosti beletrističkog dela podrazumeva da u delu postoje ova četiri sloja: 1. sloj *zvučanja*, 2. sloj *značenja*, 3. sloj *predmetnosti* i 4. sloj *shematisovanih aspekata*. Ingarden je kasnije dodao i peti sloj, *metafizički* (koji može da postoji samo kod nekih dela koja do tog sloja dosežu).

Razlike i sličnosti u viđenju delova beletrističkog teksta najlakše možemo da vidimo ako ih stavimo jedne pored drugih:

<i>Aristotel</i>	<i>Retorika</i>	<i>Ingarden</i>
1. priča	1. <i>inventio</i>	1. zvučanje
2. karakteri	2. <i>dispositio</i>	2. značenje
3. govor	3. <i>elocutio</i>	3. predmetnost
4. misli		4. sh. aspekti

Poređenje među tim koncepcijama otežava i očigledno različita terminologija. Da bi se među njima moglo izvršiti pravo poređenje potrebno je ulaziti i u pravo značenje svakog termina, ali i u razlike među disciplinama u okviru kojih se ti termini upotrebljavaju. No i te se teškoće mogu prevazići.

Već na prvi pogled je jasno da u navedenim koncepcijama o delovima teksta ima mnogo razlika. Zato radije treba обратити pažnju na ono što je, među njima, eventualno, zajedničko. Zajed-

ničko svima njima jeste jezik: tj. govor (kod Aristotela *lexis*), *elocutio* (kod retorike), a kod Ingardena sloj *zvučanja* i sloj *načenja* (oba ta sloja odnose se na jezik, tj. na oznaku i označeno).

Pada u oči, međutim, da jezik nema jednak tretman u staroj poetici i staroj retorici, s jedne strane, i kod savremenog teoretičara, Ingardena, sa druge. U poetici i retorici starog veka jezik se, ne slučajno, našao na trećem mestu; pre njega su se našli drugi delovi teksta. Kod Ingardena, naprotiv, slučaj je drugačiji: kod njega je ono što pripada jeziku zauzelo prva dva mesta. Ta činjenica je ilustrativna za shvatanje književnosti kao umetnosti reči: u našem veku govor i jezik izbili su na prvo mesto. Poredenja sa drugim koncepcijama pokazuju da beletristika u starom veku (pa takoreći do našeg vremena) nije bila tako shvatana. U Aristotelovoj *Poetici*, na primer, na prvo mesto je stavljena priča, a u retorici na prvom mestu se nalazio izbor teme. Drugim rečima, jezik je i u jednoj i u drugoj od tih koncepcija tretiran kao sekundaran.

Ako je jezik (govor, reč) ono što je u svim koncepcijama zajedničko, šta je ono drugo što im nije zajedničko? To drugo se jasnije vidi sa semiološkog, nego sa starog književnoteorijskog stanovišta. Jezik bi prevashodno trebalo tražiti u sferi oznake, dok bi to drugo trebalo tražiti u sferi označenog (referencije i referenata).

Sa semiološkog stanovišta može se shvatiti da i u Aristotelovoj *Poetici* govor ima funkciju oznake (*signifiant*). U tom slučaju bi označeno, *signifié*, imalo tri dela: misli, priču i karaktere. Jezik, drugim rečima, u Aristotelovoj koncepciji, služi da se napravi *mimesis* priče i karaktera, tj. da se iskažu izvesne misli. U Aristotelovoj koncepciji, prva od dva navedena elementa su blisko povezana: priča ne ide bez karaktera niti karakteri bez priče; i jedan i drugi element sadržani su u radnji koja je predmet mimesisa. Od ta dva elementa primarnija je svakako priča, *mythos*. Isto tako, mogli bismo da kažemo i da su druga dva elementa, govor i misli, takođe bliže povezana: govor je teško odvajati od misli i misli od govora. Govor i misli, *lexis* i *dianoia*, daju se obuhvatiti jednim širim grčkim pojmom, pojmom *logos*, koji je višeoznačan i koji istovremeno može da znači ijezik i „način mišljenja“. Otuda se Aristotelova koncepcija delova tragedije (ali i drame i epa) može svesti na dva opozitna elementa, na *logos* i *mythos*. U toj opoziciji *logos* bi korelirao sa oznakom, a *mythos* sa označenim.

Sva beletristička dela, međutim, nemaju i sva četiri elementa tragedije koja se pominju u Aristotelovoj *Poetici*. Priču i karaktere nemaju obično lirske pesme, a nemaju ih razvijene ni neke

moderne drame, odnosno tzv. „anti-drame“ (Jonesko, Beket, Aleksandar Popović). Isto bi se moglo kazati i za pojam *dianoia*: sva beletristička dela ne saopštavaju ili ne izražavaju nešto što bismo mogli da nazovemo mislima. Tako ostaje jedan jedini element bez kojeg literarna dela ne mogu da postoje. Taj element je govor, odnosno u drugoj terminologiji oznaka (*signifiant*). Ali, ta oznaka, u istoj terminologiji, mora da ima i svoju drugu dimenziju, označeno (*signifié*), čak i ako je lišeno referenta ili参照 (referencije): u tom slučaju ono označava samo sebe. Govor, otuda, mora da ima svoju temu, svoju „postavu“. On uvek upućuje na nešto, makar i na samog sebe.

U Aristotelovoj *Poetici* kategorija *teme* ostala je, u savremenom smislu, nerazrađena. Tamo se o temi ne govorи како о нечemu što je zajedničko priči, karakterima i mislima, odnosno kao о нечemu što je suprotno formi tragedije ili epa. O temi će se, međutim, na konkretniji način govoriti u njegovoj *Retorici*. A retorike koje su nastajale u rimskom periodu već će posebno insistirati na pronalaženju teme (za taj zadatak postoji i poseban izraz *inventio*) i na organizovanju tematske građe (taj postupak se naziva *dispositio*).

Stare poetike i retorike različito su se, dakle, odnosile prema problemu teme. To nije bilo slučajno. Teme kojima se bavila poetika, sadržane prevashodno u dramskim i epskim delima, uglavnom su preuzimane poluoblikovane iz mitologije ili legendi. Njihov sadržaj je već bio postavljen u obliku radnje koja se oponaša. Akcenat se zato i stavljaо на то što je već postavljeno (reč *tema* znači "postava") а то što je postavljено već postoji na način priče ili karaktera. Retorika, međutim, ima posla sa drugim temama: tema je за њу, praktično, kao и за dijalektiku, sve о чему se može govoriti. Zato je retorici lakše da temu stavi nasuprot govora. *Tema* и *govor* je pojmovni par koji korespondira sa savremenim pojmovnim parom *sadržaj* и *forma* или *sadržaj* и *izraz*, napose i sa pojmovnim parom *označeno* и *oznaka*.

Ingardenovu koncepciju slojevitosti književnog umetničkog dela još lakše je dovesti u vezu sa semiologijom. Prva dva njenja sloja, *sloj zvučanja* и *sloj značenja*, već se po međusobnom odnosu, ispoljavaju kao *oznaka* и *označeno*. U Ingardenovoj fenomenološkoj koncepciji ta dva sloja tiču se samo fenomena jezika. Oni skupa, kao jezik, služe да се njime označи onaj treći sloj, *sloj prikazanih predmetnosti*. Taj sloj je kod Ingardena širi и od Aristotelovog *mithosa* и od *ethosa* (од прича i karaktera), jer obuhvata, u dramskim i epskim delima, i „atmosferu“ i situacije. Predmetni svet je kod Ingardena već tako široko zamišljen da predstavlja ostvarenу тему beletrističkог teksta. Prema jezičkoj

strani teksta kategorija predmetnog sveta isto se tako može odnositi kao što se odnose kategorije forme i sadržaja, oznake i označenog.

U Ingardenovoj koncepciji, međutim, postoji još jedan element, *sloj shematisovanih aspekata*. On se tiče problema organizovanja predmetnog sveta. To znači da bi i taj element trebalo shvatiti kao formu i to po dvostrukom kriteriju: sloj shematisovanih aspekata spada u formu i po tome što predstavlja suprotnost sadržaju i po tome što znači njegovu strukturu organizaciju.

U Ingardenovoj koncepciji, dakle, *izraz* se predstavlja dvostruko: kao zvučni sloj jezika i kao sloj shematisovanih aspekata, a *sadržaj*, takođe, dvostruko: kao sloj značenja i kao sloj predmetnosti. Ali, ta dvostrukost se odnosi, u stvari, na dva nivoa predstavljanja forme i sadržaja: na nivou iskaza i na nivou teksta. Na oba ta nivoa očuvana je dihotomija sadržaja i forme: u oba slučaja ona korespondira sa dihotomijom oznake i označenog.

Sve tri koncepcije: poetička, retorička i fenomenološka, mogu se, dakle, sa semioškog stanovišta, svesti na dve osnovne dimenzije: izražajnu i sadržajnu, formalnu i tematsku. Ali unutar te opšte podele, unutar svake od tih kategorija, videli smo, postoje zнатне razlike.

Kategorija izraza se, sigurno, ne bi mogla svesti samo na jezik, odnosno na njegovu zvučnu stranu. Izraz čine i raspored grade, i sloj shematisovanih aspekata, struktura rečenica i pasusa, pa i organizovano prisustvo parataksičkih znakova. Sadržaj teksta čini i ono što se tiče i referenta i referencije: predmetni svet, priča (*fabula*), junaci, situacije, ambijenti, motivi, toposi, amblemi i sl., dakle, sve ono što može da ima karakter grade ili karakter sadržaja, znači sve ono na što tekst upućuje.

Mnogo šta, dakle, može da bude deo teksta. To „mnogo šta“ uvek je nešto konkretno, postoji kao činjenica. Zato, s pravom, možemo da kažemo da je tekst sastavljen od mnoštva različitih činjenica, a da sve te činjenice možemo da podelimo na formalne ili sadržajne, ili na one koje spadaju u sferu oznake i one koje spadaju u sferu označenog.

Tekstove možemo smatrati celinama koje se mogu segmentizovati na sve manje i manje delove. Ili suprotno: oni se mogu smatrati celinama koje su nastale adicijom (zbiranjem) pojedinih njegovih delova. U knjizi *Život pesme Laze Kostića „Santa Maria della Salute“* pokazao sam kako je ta pesma organizovana na nekim osam nivoa, odnosno kako je sastavljena od lanca akcenata, od fonološkog lanca, od lanca rečenica, od lanca strofa, od lanca motiva, od lanca tematskih celina i od lanca osnovnih delova

teksta. Svi ti delovi mogu se shvatiti kao posebne činjenice teksta, svejedno da li su sadržajne ili formalne prirode. Značajno je, međutim, da se shvati da beletristički tekst može da bude sastavljen od raznih elemenata nejednakog značaja, nejednakih funkcija, koji postoje kao konkretne činjenice izražajne ili sadržajne prirode. Ispitujući tekst, uvek imamo posla sa konkretnim činjenicama, odnosno sa svojevrsnim konkretnostima.

### *Organizacija beletrističkog teksta*

Tekst, kao i svaki drugi znak, postoji u odnosu na ono što označava i u odnosu na svoj kontekst. Svaki je tekst sastavljen od znakova koji, uz to, stiču značenje u svom kontekstu. Otuda bismo mogli da kažemo da se kontekst pojavljuje u dva osnovna vida: kao kontekst unutar teksta i kao kontekst u kojem dati tekst postoji. Drugim rečima, kontekst se, u odnosu na tekst, pojavljuje kao unutrašnji i kao spoljašnji.

*Unutrašnji kontekst* lakše je ispitivati jer su odnosi među elementima teksta u principu fiksirani. Nekad je to kontekst u kojem postoji jedna fonema ili jedna reč, a nekad je to kontekst u kojem postoji jedan motiv. U tekstu kao fiksiranoj organizaciji verbalnih i sadržajnih činjenica važno je osvetliti odnose u kojima ti elementi postoje. Osvetljavanjem tih odnosa bavi se, tradicionalno, interpretacija teksta; svrha je *pažljivog čitanja* (*close reading*) bila, takođe, da se ti odnosi osvetle. Američki teoretičari koji su na tu vrstu konteksta obraćali pažnju nazivani su kontekstualisti. Tom vrstom konteksta baviću se i ja u sklopu osvetljavanja organizacije teksta. Već sada mogu da kažem da je unutrašnji kontekst relativno nepromenljiv budući da obrazuje skup relativno fiksiranih tekstovnih elemenata.

Neki teoretičari, kao Lotman na primer, insistiraju na strogoj omeđenosti (razgraničenosti) tekstova. U *Strukturi umetničkog teksta* on ističe da tekst ima tri određenja: 1. *izraženost*, 2. *razgraničenost* i 3. *strukturiranost* (1976:89-91). Razgraničenost, na koju Lotman misli, stvarno postoji kod mnoštva tekstova; ali ima mnogo tekstova za koje ne bismo mogli da kažemo da su omeđeni. Zato se to određenje ne može u punoj meri održati. *Strukturnost*, *razgraničenost* i *izraženost* osobine su samo nekih tekstova; drugi do tog stepena ili nisu stigli ili stoje prema tim osobinama u negativnom odnosu. U tekstovima iz knjige *Olovka piše srcem*, na primer, jasnih granica tekstova skoro da nema. Svaki od tih tekstova mogao bi da se dopuni nekim novim iskazom; ili obratno:

od gotovo svakog od tih tekstova neki iskaz bi mogao da se oduzme. Uz to, tekstovnih granica nema ni kod mnogih romantičarskih a pogotovo nadrealističkih tekstova. Organizacija teksta kao čvrsto omedena kategorija i njegova puna koherentnost mogu biti samo idealiteti, ali ne i pravilo koje je uslov njegovog postojanja. (Koherentnost i omedenost teksta – to je nešto čemu se u nekim razdobljima teži, a ne i nešto što se obavezno mora postići.) Tako na primer, iz pesme *Đački rastanak* Branka Radičevića danas živi, uglavnom, *Kolo*; drugi delovi tog teksta, nedovoljno strukturiranog, obično se zapostavljaju. To važi i za *Samsona i Delilu* Laze Kostića kao i za mnoštvo drugih beletrističkih tekstova.

Beletristički tekst bi, otuda, trebalo shvatiti kao diskretan skup činjenica koje se nalaze u specifičnim odnosima organizovanosti. Na pitanje: „kako se organizuje ili kako se može organizovati beletristički tekst“, sa semiološkog stanovišta moguća su dva osnovna odgovora: jedan od njih polazi sa lingvističke, a drugi sa filozofske pozicije.

O prirodi teksta nešto može da nam kaže i sam termin *tekst*. Ta reč, na latinskom *textus*, znači tkanje, tkivo, pletivo, a glagol *textere* znači tkati, plesti. Umetnički tekst zaista ima neke sličnosti sa tkanjem ili sa pletivom. To možemo pokazati na primeru narodne pesme *Banović Strahinja*. Tu pesmu je Vuk zabeležio u Kragujevcu od jednog posve nepismenog pevača, Starca Milije, od koga je zabeležio još tri pesme: *Sestra Leke kapetana*, *Ženidba Maksima Cmojevića* i *Gavran Harambaša*. Sve, sem poslednje, antologijske su. Milija je, zapisao je Vuk, voleo i da pije. Mogao je da peva tek ako bi popio nešto rakije, ali kad bi se podnapio, više nije mogao da peva; Vuku je, zbog toga, zadavao dosta muke. U tekstu o njemu Vuk je zabeležio i kako je Milija nepoverljivo zagledao u njegova zapisivanja onoga što je on pevao. Starac, jednostavno, nije mogao da poveruje da Vuk, iz tih šara na hartiji, može da ponovi sve što mu je on prethodnog dana kazivao. Milija je svoje pesme kazivao u vidu izvesnog fonološkog lanca. Početak tog lanca u pesmi *Banović Strahinja* mogao bi ovako, *in continuo*, da se predstavi:

netkobješestrarinjićubanebjšebaneizmalenebanjskeiz  
malenebanjskekrajkosovadatakvoganeimasokola

Termin „fonološki lanac“ još više bi pristajao načinu na koji bi se glas jednog takvog pevača mogao snimiti na magnetofonsku traku. Pri tom, sigurno, ne bi postojale ni neke od pauza u Milijinim kazivanjima; te pauze „oseća“ i ispisuje pismen čovek; kod nepismenog one su mnogo manje jasne. Fonološki lanac Milijinih reči Vuk je sekao tačno na određenim mestima; isečke tog fonološkog lanca slagao je jedne ispod drugih praveći od njih stihove. Početak tog fonološkog lanca, zabeleženog u vidu stihova, ovako izgleda:

*Netko bješe Strahinjiću Bane,  
Bješe Bane iz malene Banjske,  
Iz malene Banjske kraj Kosova,  
Da takvoga ne ima sokola.*

„Tkanina“ – a to je naša reč adekvatna reči tekst – „satkana“ je od dva reda konaca koji se nazivaju *osnova* i *potka*. Strukturu „tkanine“ mogli bismo grafičkim znacima ovako da predstavimo: (Vodoravne crte su „potka“, vertikalne „osnova“)

“ - - - ” - - - ” - - - ” - - - ”  
“ - - - ” - - - ” - - - ” - - - ”  
“ - - - ” - - - ” - - - ” - - - ”  
“ - - - ” - - - ” - - - ” - - - ”  
“ - - - ” - - - ” - - - ” - - - ”

Slično tako predstavljenoj strukturi „tkanine“ jeste i struktura pesme *Banović Strahinja*. Jedan od „debljih konaca“ njene „osnove“, nalazi se na početku stihova, drugi posle četvrtog sloga, treći posle desetog; „tanji konci“ nalaze se posle svakog od deset slogova. Vuk, dakle, nije proizvoljno sekao onaj fonološki lanac Starca Milije i drugih pevača. On je iz tog fonološkog lanca samo izdvajao one već strukturirane (uređene) segmente, grafički ističući ono što je u organizaciji teksta već postojalo. To, drugim rečima, znači da je i bez Vukovih zapisivanja pesma *Banović Strahinja* (kao i sve druge pesme) postojala organizovana kao tekst.

U ovako organizovanoj pesmi mogu se uočiti dva principa njenog organizovanja. Jedan od njih organizuje činjenice teksta smerom izražavanja smisla poruke, tj. smerom pričanja priče o Strahinjiću Banu. Taj smer organizovanja teksta mogli bismo da nazovemo „horizontalnim“. Drugi princip organizovanja, onaj koji podseća na smer „osnove“ u tkanini, možemo da nazovemo „ver-

oj  
ku  
u  
k;  
ac  
ke  
ih  
va,  
  
a"  
ru  
o:  
  
k-  
ne  
a,  
et  
ac  
no  
ki  
m  
ić  
ao  
pa  
ta  
o  
la  
ji  
r-

tikalnim". Njegovo prisustvo vidimo u onim vertikalnim linijama koje povezuju početke, cture i krajeve stihova, ili koje povezuju, vertikalno, slogove u stihovima. Duž teksta mogli bismo lako da povučemo vertikalne linije njegove „osnove”.

Te dve vrste povezivanja jezičkih činjenica uočio je još de Sosir. Prve veze je nazvao *sintagnatskim* a druge *asocijativnim*. Sintagmatske veze u tekstu odvijaju se, u načelu, ovako a: + b + c + d + e + ...z. Praktično to znači da se nadovezuju *glas + glas + glas + glas + glas*; odnosno: *reč + reč + reč + reč + reč*; zatim: *rečenica + rečenica + rečenica + rečenica*, itd. *Sintagma* na grčkom znači savez, veza. Sintagmatske veze su, po de Sosiru, u tekstu izražene *in praesentia*: one su vidljive, neskrivenc. Asocijativne veze su one koje se obrazuju duž teksta, *in absentia*. To su one posredne veze koje povezuju razne elemente u iskazima ili tekstovima. U pripoveti *Škola bezbožništva* Aleksandra Tišme, na primer, jedan mađarski fašistički islednik muči jednog skojevca, Srbina, a istovremeno je preokupiran bolešću svog sina, koji ima otprilike onoliko godina koliko i mučeni skojevac: zlostavljanje jednog mladića i briga za drugog, to je ono što čini asocijativnu vezu duž teksta te izuzetne pripovetke. Umesto izraza *asocijativna veza* već je Hjelmslev radije upotrebljavao izraz *paradigmatska veza*. Izraz *paradigmatski* posebno su posle prihvatili Bart i Lotman, a zatim i drugi. I reč *paradigma* je grčkog porekla; ona znači obrazac, model. Taj izraz je sigurno mnogo pogodniji da objasni prirodu onih drugih, nesintagmatskih veza, veza *in absentia*.

Najjednostavniji primer paradigmе jeste menjanje imenice po padežima. Reč *zmaj*, na primer, menja se, po padežima ovako: *zmaj, zmaj-a, zmaj-u, zmaj-a, zmaj-e, zmaj-em, zmaj-u*. Iz tog primera jasno možemo da vidimo osnovno svojstvo paradigmе. Paradigma se sastoji iz jednog nepromenljivog dela (u našem slučaju iz osnove *zmaj*) i jednog promenljivog: to su nastavci za padeže). Na sličnim osnovama pravljene su i druge vrste paradigmе: svima je zajedničko da su pravljene po obrascu (modelu), a obrascu je svojstveno da se zasniva na „jedinstvu različitog“ (u dijalektičkoj terminologiji) odnosno na jedinstvu „invarijantnog i varijabilnog“ (u lingvističkoj terminologiji). U beletristici najjednostavniji primjeri zasnivanja teksta na osnovama paradigmе jesu rime. I rime se, takođe, grade na jedinstvu različitog, odnosno invarijantnog i varijabilnog. Na primer, reči koje znače nešto posve različito, kao što su: *tr-ava, gl-ava, j-ava, sp-ava*, obrazuju na jedinstvu istog u različitom (to je grupa glasova *ava*) paradigmatski asocijativni sklop. Princip ponavljanja istih glasova ne mora se uvek nalaziti na kraju stihova; on se može nalaziti i na početku, ali tada ta paradigmа više nije rima; ona sada

ima drugi naziv, zove se *anafora*. Isti princip paradigmatskog organizovanja se može naći i u sredini stiha; tada će imati neko drugo ime; zvaće se, recimo, *leoninska rima*. Paradigma se nalazi u osnovi svih vidova organizovanja teksta. Ali se ona nalazi i u osnovi svih figura; pogotovo su prepoznatljive u sintakšičkim i zvučnim figurama kao što su *asonanca*, *aliteracija*, *asident*, *polisident*, itd. U svima njima se ostvaruje jedinstvo u različitom.

Stihovi pesme *Banović Strahinja*, recimo, različito glase i različito znače. Ali su svi oni, očigledno, pravljeni po paradigmim (obrascu, modelu) epskog deseterca. Taj obrazac prožima celu tu pesmu, ali prožima i najveći broj srpskih junačkih narodnih pesama. Na modelu epskog deseterca sagrađena je gotovo cela naša junačka epika.

Pojmom paradigmе najbolje se može objasniti jezička, ali i beletristička struktura pesama. Ako, na primer, kažemo da je jedna pesma ispevana u trohejskom dvanaestercu, praktično smo onda naveli i koji je obrazac u pisanju te pesme primenjen. Svedena na svoju metričku strukturu, lišena sadržaja, takva pesma bi pokazala da je istkana po jednom obrascu. Ako, na sličan način, kažemo da je jedna pesma pisana u katreinima, sastavljenim od trohejskih simetričnih dvanaesteraca sa ukrštenom rimom, onda bismo taj obrazac ovako mogli da predstavimo:



Iz navedene sheme strofe, vide se dva osnovna načina njenog organizovanja: horizontalni i vertikalni, odnosno sintagmatski i paradigmatski.

Izraz *paradigma* nije se uvek upotrebljavao za pojave koje njime označavamo. Ruski formalisti, na primer, otkrili su da se u umetničkom tekstu ostvaruju *paraleлизми* različitih vrsta. Oni su te paraleлизме videli najviše kao zvučne (prevashodno u rimama), zatim kao morfološke (kad se, pogotovo u stihovima, podudaraju isti oblici reči) ili semantičke (kad se povezuju različite reči bliskog značenja). Ali, ti paraleлизми nisu, u stvari, ništa drugo nego ono što se u drugoj terminologiji može nazvati paradigmom. Jer, i preko paraleлизma se ostvaruje isto što i preko paradigmе u organizovanju teksta: ostvaruje se jedinstvo u razlikama.

Osnovno svojstvo paradigmе: da predstavlja jedinstvo u različitom, može se dovesti u vezu sa Hegelovom *Estetikom*. U duhu svog dijalektičkog sistema, Hegel je tražio i osnovna rešenja

u jedinstvu suprotnosti. A princip jedinstva suprotnosti on je video izražen na više načina: kao jedinstvo apstraktnog i konkretnog, jedinstvo opšteg i pojedinačnog, materijalnog i duhovnog, kao jedinstvo celine i delova. U istom duhu i Eliot je, u eseju *Tradicija i individualni talenat* jedinstvo vremenskog i vanvremenskog video kao jednu od osnovnih osobina umetničkih dela. Na jedinstvu celine i delova insistirala je, isto tako, stara retorika; danas na tom jedinstvu insistiraju i hermeneutika i strukturalizam. Sve te formulacije podrazumevaju, u stvari, neko paradigmatsko ustrojstvo. Traganja za jedinstvom suprotnog ili za jedinstvom različitog mogu da dovedu samo do otkrivanja paradigmatskog u tekstu. Jer to paradigmatsko deluje kao organizacioni princip teksta koji stoji naspram entropije. Traganje za paradigmatskim je, u stvari, traganje za logosom teksta.

Estetski efekti mogu se stvarati i na sintagmatskoj i na paradigmatskoj osi teksta.

Za primer ostvarivanja estetskih efekata na sintagmatskoj osi možemo da navedemo kratak tekst pod naslovom *Lov* iz knjige *Olovka piše srcem*:

### *Lov*

*to je lovac i kuće sa puškom  
igra gde se neki jure sa zajcima  
loviš žabe i drugo za jelo  
lov je da se love lovci*

Prvi od iskaza u navedenom tekstu bi u našem standardnom jeziku trebalo da glasi: *lov - to je lovac sa puškom i psom*. Ali tako sročen, taj iskaz bi bio posve običan; ne bi delovao na primaoca „estetski“. Njegovu „oneobičenost“ čini dijalektizam *kuće*, ali i sam sklop tog iskaza po kojem ispada da *kuće* nosi - *pušku*. Estetski efekti tog iskaza zasnivaju se na dvema osnovama: na neobičnosti izraza i na neobičnosti smisla. Ako bi drugi po redu iskaz glasio, kao u standardnom jeziku: da je lov *igra u kojoj ljudi love zečeve*, taj bi iskaz izgubio dosta od svoje neobičnosti, a samim time izgubio bi i sposobnost za izazivanje estetskih efekata. U iskazu iz *Olovke piše srcem*, međutim, taj iskaz je formulisan kao igra u kojoj se *neki jure sa zajcima*. I u tom iskazu se estetski efekti postižu na neobičnosti izraza i na neobičnosti smisla. Jer se u tom iskazu kaže: čas ljudi jure zajce, čas zajci jure ljude. Neobičnost, ovoga

puta prevashodno smisla, javlja se i u trećem iskazu u kojem se kaže da je lov *kad loviš žabe i drugo za jelo*. Ako bi se, umesto reči *žabe*, stavila reč *zečeve* iskaz bi već bio bliži i standardnom jeziku i našim empirijskim standardima, što znači da bi izgubio mnogo na efektivnosti. Sličnu neobičnost imamo i u sledećem, poslednjem iskazu: *lov je da se love lovci*. Taj iskaz, takođe, sadrži i jednu sintaksičku neobičnost koja bi takođe bila izbegnuta da je iskaz bio sročen u skladu sa standardnim jezikom: *lov je da love lovci*. Njegovu efektivnost još više je pojačala paronomazija, koja je očigledno zasnovana paradigmatski: *LOV je da se LOVE LOVE LOVci*.

U svim tim navedenim iskazima odstupanje od standardnog u sadržajnom i izražajnom smislu pokazuje se kao estetska kategorija. Na tu estetsku kategoriju upozorio je Šklovski u tekstu *Umetnost kao postupak*, a način izazivanja estetskih efekata označio je terminom *ostranenie* koji se kod nas obično prevodi rečima „oneobičavanje“ i „začudnost“. Deca, čiji su se odgovori našli u knjizi *Olovka piše srcem*, svojim nepreciznim formulacijama, koje očito potiču od nestabilnog znanja jezika i neoformljenog iskustva, i nehotice su postizala estetske efekte. Efekti oneobičavanja postižu se na mnogo različitih načina: upotrebom dijalektizama i varvarizama, biranjem redih reči i dr. Nije slučajno što se u knjizi *Olovka piše srcem* našlo najviše iskaza dece sa torlačkog dijalekatskog područja: odstupanjem od standardnog jezičkog izraza oni su imali najviše šanse da deluju svojom leksičkom i sintaksičkom neobičnošću. Teza Šklovskog o umetnosti kao postupku oneobičavanja, odnosi se, očigledno, na one efekte koji, po njemu, otežavaju percepciju. Šklovski, međutim, u svom čuvenom tekstu, nije zalazio dalje od sintagmatskih veza i efekata; ostavio je izvan interesovanja efekte koji se postižu paradigmatskom organizacijom teksta. Drugim rečima, on se zadržavao samo na području stila a nije zalazio u područje strukture. (Tako su činili i drugi formalisti prvih godina rada).

Najlepši primer za izazivanje estetskih efekata na sintagmatskoj osnovi može da bude prvi stih Disove pesme *Možda spava*. Taj stih bi, u standardnom jeziku, glasio: *Ja sam jutros zaboravio jednu pesmu*. Dis je, međutim, istoj smisaonoj supstanci dao drugu jezičku formu, sročio je stih koji glasi: *Zaboravio sam jutros pesmu jednu ja*. Taj stih, sa istom sadržajnom supstancom kao i njegova varijanta u standardnom jeziku, a neobičnom formom, izaziva estetske efekte.

Složeniji umetnički tekstovi (a to znači i složeniji estetski efekti) i ne mogu se organizovati bez oslonca na paradigmatskim vezama. Kao primer za tu tvrdnju može nam poslužiti pesma

se  
či  
ku  
go  
s-  
i i  
je  
ve  
ja  
ci.  
og  
ka  
ru  
ta  
di  
ri  
r-  
i  
e.  
a:  
r.  
ta  
l-  
n  
t-  
e  
u  
i  
u  
e  
k-  
z.  
o  
u  
u  
a  
a  
i  
n  
a

Branka Radičevića *Kad mlidijah umreti*. Ta pesma je sastavljena od tri strofe koje su, opet, sastavljene od po dve polustrofe. Svaka polustrofa i svaka strofa završavaju se stihovima koji različito glase a imaju isto značenje. Oni glase ovako: *Zelenoga više ja nikada videt neću; Dode doba da idem u groba; Ja sad moram drugom ići kraju* itd. Zato ti stihovi i predstavljaju prave semantičke refrene. Semantički refren u Brankovoj pesmi je, u stvari, osobita vrsta paradigmе. Različitost stihova postignuta je u površinskoj strukturi, na nivou forme, a jedinstvo je postignuto u supstanci sadržaja, u značenju. Prirodu paradigmatske organizacije može takođe da ilustruje i druga poznata pesma: *Santa Maria della Salute* Laze Kostića. Tamo u refrenu stihovi jednako glase ali, uglavnom, različito znače: parigma je izgrađena na istovetnosti forme i različitosti sadržaja. Princip jedinstva različitosti nije posve očigledan, ali je poštovan.

Na istom principu paradigmе kao jedinstva različitog zasnovani su, na primer, i opisi mosta u Andrićevoj pripoveti *Most na Žepi*. Tri puta se, na različitim mestima, u toj pripoveti most različito opisuje, ali je svuda osnovna supstanca opisa mosta jedinstvena. Ti opisi mosta imaju funkciju kao i refreni u onim pominjanim pesmama. U Andrićevom romanu *Na Drini ćuprija* most se opisuje ukupno 24 puta, tj. u svakoj od 24 glave romana. I ti opisi bi se mogli nazvati paradigmatskim. I na njima se gradi jedinstvo romana; i oni pojedine delove romana drže na okupu.

Paradigmatsko ustrojstvo teksta postiže se na mnogo različitih načina uz uslov da se ostvari ono što je za paradigmu bitno: jedinstvo raznovrsnosti. U jednom od naših najboljih romana, u *Nečistoj krvi* Bore Stankovića, na primer, svi glavni junaci imaju svoje parnjake: očevi Mita i Marko, majke Todora i Stana, mладenci Sofka i Tomča, sluge Magda i Arsa. I u tim paralelizmima sličnosti i razlika postignuto je ono što je za paradigmu bitno: jedinstvo u raznovrsnosti. Upravo zbog toga je roman čvrsto građen i trajan.

Paradigmatski odnosi se tkaju od najsitnijih elemenata do najkrupnijih. Najsitniji polaze od paradigmatski povezanih akcenata, glasova i morfema, a najkrupniji idu do delova teksta (na pr. prvi i drugi deo drame, početak i kraj romana) međusobno povezanih ili suprotstavljenih porodica (kao u *Nečistoj krvi* ili u Šekspirovoj drami *Romeo i Julija*) do sukobljenih naroda (Grci i Trojanci u *Ilijadi*, Rusi i Francuzi u *Ratu i miru*) itd.

Paradigmatski odnosi su raznovrsni, često veoma skriveni, tako da ih je ponekad nemoguće otkriti. Oni su prepušteni asocijativnoj snazi interpretatora. Ali upravo na tim paradigm-

matskim odnosima i gradi se energija literarnog dela. Energije ima gde ima suprotnosti i različitosti koje su povezane jedinstvenom supstancom.

Prirodu te energije možemo objasniti na više načina. Jedno od objašnjenja može se graditi na mitskom prikazu Erosa u Platonovoj *Gozbi*. Tamo se, na jednom mestu, govori o tome da je Eros začet kao sin Pora i Punije, tj. Obilja i Oskudice; on zato, po svom mitskom poreklu, predstavlja težnju da se razlike između suprotnosti prevladaju. Kako je nemoguće prevladati nešto što je oprečno, onda se između oprečnosti stvara napetost. Slična napetost postoji između elemenata teksta koji se paradigmatski mogu dovoditi u vezu.

Racionalno objašnjenje te „napetosti” imamo najpotpunije obrazloženo u Hegelovoj filozofiji, pogotovo u njegovoj *Estetici*. Napetost, tj. energiju dela, Hegel je video u jedinstvu raznih suprotnosti (opštег i pojedinačног, apstraktnог i konkretnог, istog i različitog, mikro i makro elemenata). U drugoj terminologiji bismo rekli: video ih je u ostvarenim paradigmama, u odnosima elemenata koji se različito manifestuju ali među kojima se, takođe, ostvaruje jedinstvo.

Prirodu paradigmе, najzad, mogli bismo da objasnimo i pomoću onog Gremasovog poznatog četvorougla u kojem se ističu suprotnosti, protivnosti i implikacije. Taj je četvorougao takav da pokazuje nešto nijansiraniju i bogatiju prirodu odnosa među elementima dela, jer pravi razliku između protivnosti i suprotnosti: nešto u tekstu može da bude protivno ali ne i suprotno itd.

Paradigmatske veze u tekstu možemo da shvatimo i najšire: kao korespondencije koje se ostvaruju među pojedinim elemenima teksta. U osnovi je tih korespondencija postojanje izvesnog jezgra sličnosti koje činjenice različite prirode, duž teksta, dovodi u vezu. Interpretacija, a tako i svako čitanje, među ostalim, ima za cilj i da uspostavi korespondencije između tih činjenica. U iznalaženju tih korespondencija i sastoji se osvetljavanje literarnih umetničkih tekstova.

Šta je, dakle, tekst? Na osnovu svega izloženog mogli bismo da kažemo: tekst je skup organizovanih činjenica (ili clemenata) teksta. U tekstovne činjenice spadaju sve verbalne ili neverbalne činjenice koje se u njemu nalaze. A te činjenice mogu se organizovati na osnovu dva principa: povezivanjem na sintagmatskoj i povezivanjem na paradigmatskoj osi. Ova druga povezivanja, na paradigmatskoj osi, na filozofskom, dijalektičkom planu, mogu se shvatiti kao povezivanja na osnovu jedinstva

suprotnosti. Gde toga jedinstva ima, ima i paradigmatske organizacije, tj. ima jedne od pretpostavki za paradigmatsko ustrojstvo teksta, što znači i za njegov život.

## KONTEKST

Tekst beletrističkih dela izučavan je još od antičkih vremena, od Aristotelove *Poetike*. Ali su tek poslednjih decenija neposredno postavljena pitanja „šta je to tekst“ i „kako on funkcioniše“.

Slična je situacija i sa kontekstom; i on se izrazitije izučava tek u novije vreme. Izučavanje teksta je, ipak, u većoj meri uznapredovalo. To se može videti i na primeru već pominjanog *Rečnika književnih termina*. Odrednice i o tekstu i o kontekstu obradio je isti autor, Novica Petković. U istom delu on je tekstu posvetio petnaestak puta više prostora nego kontekstu. Ta činjenica ne ilustruje samo odnos jednog autora prema tim kategorijama, već istovremeno ilustruje i odnos opšte svesti prema njima. Pa ipak, izučavanje konteksta nije posve novo. Činjenice koje spadaju u sferu konteksta izučavaju se, na primer, još od doba pozitivizma. One se, međutim, nisu dovodile u vezu sa pojmom konteksta. Zato bi prvi korak u izučavanju konteksta trebalo da bude njegovo definisanje, odnosno određivanje konteksta kao literarne kategorije.

Problemom konteksta već sam se bavio u knjizi *Život pesme Laze Kostića „Santa Maria della Salute“* (1981). Izučavanje te čuvene Kostićeve pesme bila je i prilika da se postavi pitanje „šta je to književno umetničko delo“. Na kritici niza postojećih odgovora naisto to pitanje tamo se došlo do stava da je književno umetničko delo *jedinstvo teksta i njegovog konteksta*. Zatim je, u knjizi, jedna njena polovina bila posvećena analizi i izučavanju teksta, a druga njena polovina izučavanju konteksta. *Tekst* je, u toj knjizi bio shvaćen kao *organizovani skup tekstovnih činjenica*, a *kontekst* kao *organizovani skup vanteckstovnih činjenica koje korespondiraju sa činjenicama teksta*. Struktura književnog umetničkog dela predstavljena je jednom shemom. U centru te sheme je kvadrat koji predstavlja tekst, a oko tog kvadrata nalazi se nekoliko manjih kvadrata koji predstavljaju: 1. pisca, 2. primaoca,

3. druge književne tekstove, 4. druga umetnička dela, 5. ideje, 6. jezike, 7. znakove uopšte, 8. materijalne objekte. Ali time se broj elemenata koji čine kontekst ne završava.

Struktura elemenata koji čine kontekst toliko je, dakle, široka da obuhvata praktično sve činjenice koje uopšte mogu da stupe u korespondenciju sa činjenicama teksta. To, razume se, i čini izučavanje teksta teškim. Pa ipak, zadatak nije i nesavladiv, budući da sve činjenice koje ulaze u sferu konteksta i nisu podjednako važne. Među njima su svakako najvažnije one koje korespondiraju sa drugim beletrističkim tekstovima. Njih bismo mogli da izdvojimo u posebnu grupu a sve ostale u drugu grupu. Tako bi se izučavanje konteksta moglo odvijati: a) kroz izučavanje međutekstovnih odnosa i b) kroz izučavanje korespondencija teksta sa svim ostalim vanteckstovnim činjenicama.

#### *A. Kontekst shvaćen kao odnos teksta prema drugim tekstovima*

Postoji više tipova ispitivanja odnosa jednog teksta prema drugim tekstovima. Sva ta ispitivanja se, terminološki, nisu izjednačavala sa ispitivanjem konteksta niti sa ispitivanjem intertekstovnih veza. Po hronološkom redu javljanja, ipak ćemo navesti najznačajnija od njih; to su: ispitivanja u komparatistici, kod ruskih formalista, Eliota, tartusko-moskovskih semiologa, Kristeve, Antona Popovića, Ženeta, Taranovskog.

*a. Komparativistička ispitivanja.* – Komparativistica, koja je kao disciplina utemeljena u prvoj polovini 19. veka, orijentisana je prevashodno na bavljenje intertekstovnim vezama. Neslučajne podudarnosti ili sličnosti između tekstova, koje su uočene u raznim nacionalnim literaturama, komparativistica je objašnjavala na dva osnovna načina: uticajima jednih pisaca na druge ili stilsko-tipološkim analogijama. U istraživanjima sa stanovišta pozitivističke doktrine neslučajne podudarnosti su objašnjavane na osnovu kontaktnih veza koje su se pretvarale obično u uticaj jednog autora (izvor uticaja) na drugog autora (primalac uticaja). U novije vreme, već od tridesetih godina ovoga veka, sve više se te podudarnosti objašnjavaju stilsko-tipološkim ili istorijsko-tipološkim analogijama. Smatra se da se neslučajne podudarnosti mogu

ostvariti i ako se neposredne kontaktne veze ne mogu konstatovati: slični uzroci mogu dovesti do sličnih posledica. I u jednom i u drugom slučaju, predmet komparatističkih ispitivanja jesu intertekstovne veze: tj. „jezgra sličnosti“ između tekstova koji pripadaju raznim nacionalnim literaturama.

*b. Ruski formalisti: tekst kao novina u odnosu na druge tekstove.*— U eseju *Umetnost kao postupak* (1917) programskom tekstu ruskih formalista, Viktor Šklovski konstatiše da je bitna osobina vrednog umetničkog teksta njegova novina u odnosu na prethodne beletrističke tekstove. Samo tekst koji je u postupku nov može da izazove percepciju primalaca. Da bi se ostvario vredan umetnički tekst trebalo bi zato primeniti i novi umetnički postupak, različit od postupka primenjenog u ranijim tekstovima.

I u osnovi je takvog gledanja Šklovskog i drugih formalista, u stvari, intertekstovni odnos. Taj odnos se zasniva na uspostavljanju razlika staro-novo. A da bi se moglo razumeti novo, potrebno je poznavati i staro (ono što je novome prethodilo i prema čemu se novo određuje). Drugim rečima: da bi se shvatio dati tekst, potrebno je znati i nešto što spada u sferu njegovog konteksta.

*c. Bahtin: tekst kao dijalog sa drugim tekstovima.*— Bahtin, koji je bio saputnik ruskih formalista, nije se zadržavao samo na osvetljavanju intertekstovnog odnosa po liniji staro-novo. On je na postojanje teksta uopšte gledao sa stanovišta svog dijaloškog dijalektičkog metoda. Tekst je, po njemu, u stalnom dijaloškom odnosu sa drugim tekstovima; on je drugim tekstovima određen. To znači da on postoji ne samo na osnovu svoje unutrašnje dijalogičnosti; on postoji i na osnovu svoje spoljašnje dijalogičnosti. A bit te spoljašnje dijalogičnosti je u njegovoj intertekstovnosti.

*d. Eliotovo shvatanje tradicije kao objašnjenje intertekstnosti.*— Ono poznato mesto iz Eliotovog eseja *Tradicija i individualni talenat*, koje počinje rečenicom: „Nijedan pesnik, nijedan umetnik nema sam za sebe celovito značenje“ u stvari je jedno od najdubljih shvatanja problema intertekstovnosti. Da bi se taj stav mogao prihvati trebalo bi razjasniti izvesne terminološke nejasnoće. Kad Eliot govori o pesniku, on, pri tom, misli na pesnikovo delo. Navedenu rečenicu zato bi trebalo shvatiti tako da nijedno literarno delo samo za sebe nema celovito značenje, već da značenje dobija od drugih tekstova. Skup tih odnosa – koje

jedino možemo da shvatimo kao intertekstovne odnose – Eliot je shvatio kao tradiciju, a tradiciju je zamislio kao jedan poredak vrednosti koji se delimično menja tek sa dolaskom novog dela. Drugim rečima, tekst živi ne samo po svojim immanentnim svojstvima, već i po tome koliko je sposoban da se uklopi u postojeći poredak, i po tome koliko je sposoban da na postojeći poredak svojom novinom utiče da se on unekoliko izmeni. To drugim rečima znači da je i Eliot smatrao da su intertekstovni odnosi presudni za značenje svakoga teksta.

*e. Lotman: tekstovne i vanteckstovne strukture.* – Lotman je problem intertekstovnih veza objašnjavao na strukturalističkim osnovama. Njegovo objašnjenje proističe iz osnovnog stava da je literarni umetnički tekst istovremeno i model stvarnosti i deo jednog šireg modelativnog sistema, tj. literature. Tako je literarno delo, u stvari, dvostruko strukturirano: ono ima i tekstovnu i vanteckstovnu strukturu. Između tekstovnih i vanteckstovnih struktura postoje i saglasnosti i nesaglasnosti. U literarnim tekstovima se javljaju strukture koje se uklapaju u širi modelativni sistem i one koje od tog sistema odstupaju. A u osnovi isto takve strukture postoje i u književnosti, kao modelativnom sistemu: jedne od njih podupiru sistem i sistemsko, a druge ga narušavaju. U knjizi *Struktura umetničkog teksta*, u poglavljju *Tekst i vanteckstovne strukture*, Lotman pominje više vrsta tih struktura: „očekivane“ i „neočekivane“, „unapred zadate“ i „stvarne“. Jedne od tih struktura zatičemo u umetničkim delima ili ih u njima očekujemo. To su one strukture koje se mogu apstrahovati iz konkretnih dela; druge su stvarne strukture, neodvojive od konkretnih dela. Problem odnosa tckstovnih i vanteckstovnih struktura Lotman osvetljava još jednim pojmovnim parom: „estetikom istovetnosti“ i „estetikom suprotnosti“. Prva od njih teži da u literarnim delima vidi istovetne strukture sa očekivanim; druga – teži da u tekstu vidi i one strukture koje se očekivanima suprotstavljaju i koje vode ka dezautomatizaciji teksta.

Lotmanove ideje, uprkos terminologiji, veoma su bliske Eliotovim zamislama. Intertekstovne veze Eliot objašnjava uklapanjem teksta u postojeći literarni poredak i njegovim delimičnim menjanjem; Lotman ih objašnjava suprotnostima spleta odnosa tekstovnih i vanteckstovnih struktura. Ta dva stanovišta, zajedno i komplementarno, na plodan način mogu da osvetle intertekstovni modus postojanja beletrističkih tekstova.

*f. Francuski strukturalisti: uvođenje termina intertekstnost.* – Skoro istovremeno kad i Lotman, problemima međutekstovnih veza bavila se i Julija Kristeva. Ona je i uvela u

*intertekstovnost* (*intertextualité*), kao i izvedenice: *intertekstovne veze*, *intertekstovni odnosi* itd. U knjizi *Semeiotiké* (1967) gde je to najpre učinjeno, posebno je karakterističan sledeći pasus:

Ono što je pesnički označeno upućuje na druga označenja, tako da su u pesničkom iskazu čitljivi i mnogi drugi govor. Oko pesnički označenog stvara se tako jedan mnogostruk pesnički prostor čiji su elementi sposobni da budu prisutni u konkretnom pesničkom tekstu. Mi taj prostor nazivamo intertekstovnim. Intertekstovnošću možemo zvati pesnički iskaz jedne manje celine čiji je pesnički prostor zašao u našu celinu.

Iz te perspektive jasno je da pesničko značenje ne može da bude relevantno sa stanovišta jednog koda. Ono je mesto ukrštanja mnogih kodova (najmanje dva) koji se nalaze u odnosu međusobne negacije. (255)

Zamisao Julije Kristeve o intertekstovnosti bila je shvaćena u dinamičkom smislu. Ona je intertekstovne veze videla u procesu značenjskog oblikovanja teksta. Razne faze toga procesa označila je i raznim izrazima: *arhitekst* je zamislila kao praosnovu teksta, *fenotekst* kao tekst u formiranju koji još nije uobličen i *genotekst* - jezički i žanrovske uobličene tekste.

Ideja intertekstovnosti, koja je u osvetljenju Julije Kristeve još dosta nejasna, kasnije su razvijali i drugi francuski strukturalisti, posebno Rolan Bart i Žerar Ženet. Bart se tom idejom posebno bavio u knjizi *S/Z* (1972). On je u toj knjizi, posvećenoj prevashodnoj analizi Balzakove priče *Sarasin*, ispitivao kodove koji se mogu identifikovati i izdvajati pet kodova koji se prilikom njenih raznih čitanja prepliću; to su: 1. hermeneutički, 2. konotacioni, 3. simbolički, 4. proteretički i 5. kulturni kod. Svaki od tih kodova Bart je shvatao na svoj način, tako da ih je teško ukratko predstaviti. Može se, međutim, predstaviti njegova osnovna ideja: da je jedan polivalentan tekst i polivalentno kodiran; njegove veze sa drugim tekstovima odvijaju se preko zajedničkih kodova.

Žerar Ženet je, sa svoje strane, posebno objašnjavao intertekstovne veze jednog teksta sa drugim tekstovima istog žanra pomoću pojma *arhiteksta*. Iz njegove studije pod naslovom *Arhitekst* prenosim odlomke koji spadaju među najlepše rečeno o ovoj temi.

...No činjenica je da me za sada tekst jedino zanima zbog svoje *tekstualne transcendentnosti*, što će reći zbog svega onoga što ga dovodi u vezu, vidljivu ili skrivenu, sa drugim tekstovima. Ovo nazivam *transtekstualnošću* i to uključujem u *intertekstualnost* u strogom smislu reči (i već „klasičnom“ otkako je pojam uvela Julija Kristeva) što će reći doslovno prisustvo (više ili manje doslovno, celovito ili ne) jednog teksta u drugom tekstu: citiranje, što će reći eksplicitno pominjanje jednog teksta koji je

prisustvo (više ili manje doslovno, celovito ili ne) jednog teksta u drugom tekstu: citiranje, što će reći eksplicitno pominjanje jednog teksta koji je istovremeno predstavljen i izdvojen uz pomoć navodnika, najočigledniji je primer ovog tipa funkcija, koje sadrže mnoge druge primere. Tu svrstavam, a pod pojmom *metatekstualnosti* (nastalom po modelu *jezik/metajezik*), transtekstualni odnos koji povezuje komentar sa tekstrom kojeg komentariše: svi književni kritičari, već vekovima, stvaraju metatekst, a da to ne znaju.

— Od sada će to znati: uzbudljivo otkriće, neprocenjivo unapređivanje. Zahvaljujem vam u njihovo ime.

— Nema na čemu. No pustite me da dovršim: u to uključujem i druge vrste odnosa — u prvom redu odnos podražavanja i preobražavanja, o čemu vam pastiš i parodija mogu dati neku predstavu, bolje reći predstave, zapravo, vrlo različite iako često među sobom mešane — i sve ču to krstiti, u nedostatku boljeg imena, *paratekstualnošću* (no za mene je i ovo savršen oblik transtekstualnosti), kojom ćemo se jednog dana baviti, ako slučaj bude htio da se proviđene s tim složi. Tu uključujem najzad (ako nešto nisam propustio) onaj odnos iluzije koji povezuje svaki tekst sa različitim tipovima diskursa iz kojih on proističe. Ovde spadaju žanrovi i njihova već pomenuta određenja: tematska, modalna i druga (?). Nazovimo to, kako i priliči, *arhitekstom* i *arhitekstualnošću* ili jednostavno *arhitekturom*... (189)

g. *Slovački strukturalisti: pojam metatekstovnosti*. — U Njitri, u Slovačkoj, deluje od 60-tih godina, grupa strukturalistički orijentisanih istraživača. Neki od istaknutih članova te grupe bavili su se problemima estetske komunikacije (František Miko), a drugi problemima metakomunikacije (Anton Popović). Popović se posebno istakao u ispitivanjima *metateksta* i *metatekstovnih odnosa*. Osnovnu ideju o metatekstovnim odnosima Popović je preuzeo od ruskih formalista, posebno od Tinjanova. Tinjanov se, navodi Popović, u tekstu *Dostojevski i Gogolj* iz 1921. bavi teorijom parodije i na jednom mestu kaže: „Bilo koje književno nasleđištvo pre svega je borba, rušenje stare celine i novo raspoređivanje starih elemenata“ (25). Parodija i parodirani tekst poslužili su Popoviću da stvari i osnovne pojmove svoje konцепциje: pojmove *prototeksta* (parodirano) i *metateksta* (parodija). Tim pojmovima je i najjednostavnije objasnio pojam metatekstovnih veza. U tekstu *Opozicija, prototekst/metatekst i razvojna interpretacija umetnosti*, u kojem se i poziva na Tinjanova, Popović kaže:

Odnosi prototekst i metatekst za razliku od immanentističke predstave razvoja shvatamo kao relaciju odraza između tekstova. Između stilsko-žanrovske aspekata nadovezivanja, s kojima su radili imantanisti, proširujemo odnos između tekstova za semantički i akseološki aspekt, za aspekt autorske strategije i tekstovnih nivoa na kojima se realizuju međutekstovni kontakti. (22)

A u *Eksplikativnom rečniku termina* Popović ovako definiše svoje osnovne pojmove:

Model metateksta, način nadovezivanja međutekstovne invarijante između dva ili više tekstova. Pravila ovog modeliranja predstavljaju tekstovnu aktivnost, generiranu subjektom metateksta. Principijelni aspekti odnosa prototeksta i metateksta su semantički, stilski i akseološki. Odnos prototekst – metatekst možemo definisati kao odnos invarijanti i varijanti. Značenjske komponente prototeksta realizuju se u metatekstu kroz semantičke pomake (151).

Mihailo Harpanj, koji je kod nas, u jednom broju *Dela* (1982) predstavio slovačke strukturaliste, i iz kojeg su i ova dva citata, kaže da „Popović navodi, kao izvor nastanka metatekstova, dvanaest tipova metatekstovnih nadovezivanja. Te tipove on deli prema nastanku na: (afirmativni, kontroverzni, intencionalni, autorski, čitaočevi, sekundarni) i prema vrstama (kalk, montaža, plagijat, parodija, niz tipova književnog obrazovanja“ (151). Pojmovima *prototekst* i *metatekst* i ispitivanjem tipova metatekstovnih nadovezivanja, Popović ulazi među one autore koji su najplodnije osvetlili intertekstovne veze.

*h. Taranovski: podtekst i kontekst.*— U sličnom duhu problemom konteksta bavio se i, nekad beogradski a posle harvardski profesor, Kiril Taranovski u *Knjizi o Mandeljštamu* (1977). Njegova knjiga, plodna konkretnim analizama intertekstovnih veza, ne obiluje teorijskim pasažima. Ipak, jedno od njegovih teorijskih rešenja vredi nавesti:

Ako definišemo kontekst kao izvestan broj tekstova koji sadrže istu ili sličnu sliku, podtekst se može definisati kao već postojeći tekst (ili tekstovi) odražen u novom tekstu.

Postoje četiri tipa podteksta: 1) tekst koji služi kao jednostavan podstrek za stvaranje nove slike; 2) „pozajmica po ritmu i zvučanju“ (pozajmica neke ritmičke figure zajedno sa glasovima koje sadrži); 3) tekst koji podržava ili objašnjava neki docniji tekst; 4) tekst koji pesnik tretira polemički. Prva dva ne moraju da doprinesu boljem razumevanju date pesme. Drugi tip može da se kombinuje sa trećim i/ili četvrtim, a tako isto i treći sa četvrtim. (1982:38)

Navedena mišljenja o intertekstovnim odnosima, mada različita, međusobno se ne isključuju. Njihove razlike potiču iz terminološke neusaglašenosti, iz posebne usmerenosti pojedinih ispitivanja, iz tradicije u okviru kojih su izrasla. Svako od tih mišljenja plodno egzistira u svom sistemu.

Svim tim mišljenjima, međutim, zajednički je negativan odnos prema ideji o semantičkoj autonomiji teksta. Ona su,

takođe, saglasna u stavu da značenje jednog teksta zavisi od drugih tekstova. Saglasna su i u stavu da međutekstovne odnose treba sistematski ispitivati i sva tim ispitivanjima daju plodne priloge.

Tim mišljenjima, međutim, zajednička je i težnja da se ispitivanje konteksta ograniči na ispitivanje intertekstovnih veza. Van njihovog vidokruga ispitivanja nalaze se i mnoge druge činjenice koje, mada netekstovne prirode, spadaju u sferu konteksta.

### *B. Kontekst shvaćen kao odnos tekstovnih i netekstovnih činjenica*

Veze konkretnih tekstova sa činjenicama izvan tekstova ispitivana su posebno od protopozitivizma. Ta ispitivanja se obično ne dovode u vezu sa kontekstom. Ali, ona su takva da su redovno imala za predmet ispitivanja činjenice koje spadaju u sferu konteksta, budući da su nastojala da tim činjenicama objasne sam tekst. Takva ispitivanja vršena su posebno u raznim varijantama pozitivizma, marksizma, duhovnonaučnog metoda, psihanalize i teorije recepcije.

Pozitivizmom se obično naziva prva moderna škola u proučavanju literature u 19. veku. Ali, elementi mišljenja, karakteristični za tu školu, mogu se sresti i mnogo ranije nego što se ona pojavila sa radovima Ipolita Tena; mogu se, isto tako, sresti i mnogo kasnije od njenog najvećeg zamaha u drugoj polovini 19. veka; oni su prisutni i do dana današnjeg. Pisac jednog od značajnih knjiga o pozitivizmu, Lešek Kolakovski, pozitivizam shvata dvojako: shvata ga, u užem smislu, kao školu, i u širem smislu, kao način mišljenja. U okviru istraživanja, koja se nazivaju ili se mogu nazvati pozitivističkim, predmet istraživanja su obično činjenice vezane za biografiju i psihu pisca i za istorijske, socijalne i nacionalno-političke uslove u kojima su oni delovali. Opšti je smer pozitivističkih istraživanja: da se konkretni beletristički tekstovi objasne kao posledica opštih uzroka, tj. da se objasne kao pojedinačno izvedeno iz opštег.

Pozitivisti su posebno rado objašnjavali tekstove pomoću činjenica pišćeve biografije. Osvetljavanja biografije pisaca nisu novine koja je došle sa pozitivizmom. Biografije se pišu još od antičkih vremena (Plutarh) pisane su rado i mnogo u srednjem veku (kod nas su brojna žitija) a imaju posebno mesto u izučavanju literature i pre pozitivizma (Džonson, Karlajl, Sent-Bev). Sent-

Bev je, na primer, razvio jednu posebnu vrstu kritike koja se ponekad naziva „biografskom kritikom“: on je tekstove pisaca osvetljavao pomoću činjenica iz životnih prilika njihovih autora.

Pozitivizam je, međutim, razvio biografizam prethodnih vremena, dogradio ga i usavršio, dao mu naučni karakter. Naročito je to učinio Serer ispitujući šta je sve pisac nasledio i naučio od drugih i šta je sam doživeo. Sve činjenice, koje su se u tom pravcu mogle naći, spadale su u sferu konteksta. Po pozitivističkoj doktrini Ipolita Tena trebalo je ispitivati činjenice u još širem opsegu: one koje se tiču rase iz koje je pisac potekao, sredine i vremena u kojima je živeo. Priroda tih činjenica je istorijsko-sociološka. Objasnjenje tekstova je, dosledno tome, trebalo tražiti u istorijsko-sociološkoj sferi. Ukratko: sva pozitivistička nastojanja bila su usmerena da se osvetli *pretekst* teksta: ono što je postojalo pre teksta, što je tekst predodredilo.

U vreme prevlasti pozitivizma delovale su i druge škole i orijentacije. Među njima je imala najviše uticaja marksistička. Prvi izraziti teoretičar književnosti među marksistima, Plehanov, smatrao je da se književno umetničko delo može objasniti ako se pronađe njegov *sociološki ekvivalenat*, drugim rečima: ako se tekst stavi u socijalni pretekst. Na manje ili više suptilan način marksisti su kasnije varirali tu istu ideju: tekstove su prevashodno nastojali da objasne činjenicama iz njihovog socijanog preteksta.

Sličan smer objašnjavanja literarnog dela pomoću konteksta imala je i psihanaliza. Ona je svoj doprinos zasnivala na jednom opštem nastojanju, ispoljenom u doba pozitivizma, da se literarni tekstovi objašnjavaju i psihološkim činjenicama. Psihanaliza je pri tom te intencije dovela na naučni nivo. Oslanjajući se na tumačenje činjenica u psihoterapeutske svrhe, psihanalitičari (Frojd i Jung, pre svega) dovodili su u međusobnu vezu činjenice teksta i činjenice koje spadaju u sferu preteksta. Na taj način oni su širili sferu preteksta, odnosno konteksta uopšte.

Sferu konteksta drugačije su osvetljavala Diltajcova istraživanja, kao i istraživanja njegovih sledbenika iz škole duhovno-naučnog metoda. Objasnjenje tekstova oni su nastojali da nađu prevashodno među činjenicama duhovne prirode, onima koje konstituišu opšti štimung jednog perioda ili jedne epohe. Ta objašnjjenja ticala su se ne samo preteksta, već i aktuelnog konteksta u kojem tekstovi žive.

Iz ontološke i egzistencijalističke estetike došli su stavovi koji takođe obogaćuju pojam konteksta. Delo se, po tim shvatanjima, može pojmiti kao onička tvorevina. Ono ništa van sebe ne predstavlja i ne označava; tj. ono predstavlja i označava samo sebe.

Ali ono je, istovremeno, i izraz i način pojavljivanja samog bića, tj. ono je bivstvujuće bića. Da bi se bivstvujuće shvatilo treba ga shvatiti u njegovom odnosu prema biću.

Takva shvatanja imaju opravdanja ako se, bar implicitno, ima u vidu da ontički objekti, koje smatramo umetničkim delima, mogu da imaju značenje umetničkih objekata tek u odnosu na objekte koje poimamo kao umetničke. A čim počnemo da ih dovodimo u vezu sa drugim objektima, suočili smo se sa pojmom konteksta. Kontekst, koji je ova orijentacija otvorila, otvara i pitanje odnosa ne samo umetničkog teksta prema drugim tekstovima, već i odnosa umetničkog teksta prema drugim objektima posredstvom onih tekstova koji se smatraju nesumnjivo umetničkim.

U novije vreme na vantekstovne činjenice bačeno je svetlo sa još jedne strane: sa strane teorije recepcije. Kao i pozitivizam i ova je koncepcija posebno usmerena na osvetljavanje udela primalaca, a ne autora, u procesu nastajanja tekstova. U prvi plan ona je otuda istakla jedan novi vid vantekstovnih činjenica: onih koje se tiču potreba i očekivanja publike.

Kontekst jednog teksta, prema tome, ne čine samo drugi tekstovi, već ga čine i različite druge vantekstovne činjenice. Dosadašnja ispitivanja otkrivala su te činjenice u biografijama pisaca, u njihovom psihičkom životu i konstituciji; u rasu, sredini, i vremenu kojim su bili predodređeni; u onome što su nasledili, naučili i doživeli; u društvenoistorijskim uslovima iz kojih su potekli; u štimungu doba, vizijama vremena i u svesti društvenih grupa kojima pripadaju; u recepcionim mogućnostima i očekivanjima primalaca; u odnosima prema drugim objektima. Ukratko pobrojan broj elemenata ne iscrpljuje broj i vrstu mogućih činjenica koje, mimo intertekstovnih, spadaju u sferu konteksta. Ali, on ipak dovoljno jasno ukazuje na to kako je kontekst složena kategorija, sastavljena od raznovrsnih činjenica. Razne orijentacije u istraživanju književnosti otkrivale su do sada tek pojedine njegove vidove. Da bi se o kontekstu moglo govoriti kao o celini, potrebno je, zato, prihvati najširu definiciju – po kojoj se kontekst shvata kao skup svakovrsnih činjenica koje korespondiraju sa činjenicama teksta. U tu definiciju konteksta mogu da uđu sve činjenice koje su do sada otkrivene i predstavljene, kao i sve činjenice koje se još mogu uočiti.

## *Korespondencije tekstovnih i vanteckstovnih činjenica*

Shvatanje beletrističkog dela kao semantički autonomne kategorije svodi delo praktično samo na jednu dimenziju, na dimenziju teksta. Shvatanje dela kao jedinstva teksta i konteksta računa sa dvema njegovim jednakim značajnim dimenzijama (tekstom i kontekstom). Jedna od njih, tekst, relativno je postojana, nepromenljiva. Druga, pak, kontekst, veoma je promenljiva, budući da se stalno menjaju činjenice koje kontekst čine. Sa promenama konteksta prirodno je da se menja i značenje teksta (tekstovne činjenice dobijaju nova osvetljenja) samim time se menja i značenje dela, pa se i delo, u celini, može shvatiti kao nepostojana, promenljiva kategorija.

Ovako predstavljena kategorija beletrističkog dela ima pre svega u vidu činjenice, njihovu organizaciju i njihove korespondencije. Otuda je i ovo teorijsko rešenje drugaćije od postojećih. Jedan od najsavremenijih pristupa beletrističkom delu, Lotmanov, na primer, polazi od stava da delo ima tekstovnu i vanteckstovnu strukturu; te dve strukture odgovaraju dvema dimenzijama dela, tekstu ili kontekstu. Strukture, međutim, uvek računaju sa nečim što je postojano; to je i jedna od osnovnih slabosti Lotmanove koncepcije. Druga je njena slabost u tome što te vanteckstovne strukture vidi prevashodno sastavljene od drugih tekstova, a ne i od činjenica druge vrste.

Shvatanje dela kao skupa organizovanih tekstovnih činjenica koje korespondiraju sa vanteckstovnim činjenicama primereno je shvatanju dela kao konkretnog, dinamičkog totaliteta. Na osnovu takvog shvatanja može se plodno razmišljati i o strukturama, tekstovnim i vanteckstovnim; o njihovim sastavnim delovima; o promenljivim odnosima unutar beletrističkog dela; o korespondenciji tekstovnih i vanteckstovnih, ali i tekstovnih i netekstovnih činjenica; o diskretnoj organizaciji teksta, kao i o diskretnoj organizaciji dela. Samim tim, ta koncepcija, ne odbacujući pojam strukture, akcenat stavlja na nešto drugo: na činjenicu. Činjenice se, u tom shvatanju, javljaju kao osnovni pojmovi. Organizacijom činjenica nastaju strukture kao što su strukture teksta; korespondencijom činjenica, tekstovih i vanteckstovnih, stvara se konkretni „život“ dela. Osvetljavajući činjenice, ulazimo u prostore značenja dela, a pogotovo to činimo ustanovljavanjem svakovrsnih korespondencija među činjenicama. Kretanje među činjenicama, ukratko, subjektu istraživača pruža i više mogućnosti i više slobode od kretanja među strukturama. Od činjenica bi trebalo i polaziti i činjenicama bi se trebalo vraćati.

## LITERARNA PRAGMATIKA

Od tri osnovne semiološke discipline pragmatika je najmlađa i najmanje razvijena. Prepočetak pragmatike možemo da vežemo za jezičku teoriju Bilera (1934) a njene prave početke za kraj pedesetih godina kad se pojavila knjiga Džona Ostina *Kako delovati rečima* (1962) u kojoj je zasnovana teorija govornih činova. Zasad je jedan od najsintetičkih radova iz ove oblasti Levinsonova knjiga pod naslovom *Pragmatics* (1983). Knjiga italijanskog autora Marsela Pagninija *Pragmatica della letteratura* (1980) još uvek je jedno od retkih sintetičkih dela iz ove oblasti u proučavanju literature.

U Levinsonovoj *Pragmatici* dosta prostora se posvećuje pokušajima da se odredi istraživačko područje te discipline. Najuže shvatanje pragmatike jeste ono koje se svodi na istraživanje delatnog odnosa znaka prema primaocu. U tom smislu se i može naći opravdanje u samoj grčkoj reči *pragmatikos* (sa značenjem delatan ili delotvoran). Međutim, to je shvatanje pragmatike, koje njeni istraživačko područje svodi na odnos znak-primalac, preusko. Otuda bi trebalo imati u vidu i jedno šire shvatanje koje polazi od toga da je područje istraživanja pragmatike, u stvari, funkcionisanje znaka, to jest (u ustaljenoj terminologiji): odnos pošiljalac znaka – sam znak – primalac znaka.

Ako se, međutim, područje ispitivanja pragmatike tako shvati, onda ona i nije sasvim mlađa disciplina. U tom tumačenju njeni počeci se mogu vezati za de Sosirovu koncepciju jezika kao sistema znakova za sporazumevanje. Dakako, s pravom se može ići i u sasvim duboku prošlost. Pragmatika ima dosta dodirnih tačaka sa starom retorikom. Aristotel je, u *Retorici*, na primer, imao u vidu tri osnovna činioca u igri stvaranja govora: *ethos* (tj. karakter govornika), zatim *logos* (tj. ono što govornik govori) i *pathos* (tj. predodređenost primalaca da prime govor o nekoj

temi). Uspeh govora zavisi od dobro uspostavljene korespondencije izmedu ta tri činioca. Sva ta tri osnovna elementa, videli smo, ima u vidu i moderna pragmatika. Ona se, medutim, nije neposredno naslonila na staru retoriku: njeni korenji su lingvistički. Zato ispitivanja kojima se bavi moderna pragmatika u šrem smislu spadaju u domen sociolingvistike i psiholingvistike, ili još šire – spadaju u domen ispitivanja govornih činova.

Literarna pragmatika ne bi trebalo da se lišava ni svog retoričkog porekla ni svog lingvističkog susedstva. Literarna pragmatika je deo opšte pragmatike kao semiološke discipline. Ali, pitanja koja bi ona trebalo da postavi i da rešava nisu ista kao i pitanja koja se tiču pragmatike u drugim disciplinama. Predmet literarne pragmatike jeste funkcionisanje literarnih tekstova. To funkcionisanje se odvija na odnosima pisac-tekst-primalac. Tako je stvar postavljena u Pagninijevoj knjizi. Glavna njena poglavља posvećena su tim činiocima: piscu (*Preobražaj*), primaocu (*Recepcija*) i tekstu (*Referenca*). Pošto je o problemima teksta kao znaka u ovoj knjizi već bilo reči u okviru literarne semantike i sintakse, ostaje nam da se, u okviru pragmatike, posebno pozabavimo problemima pisca i primaoca i njihovih odnosa.

Pisac se, u procesima funkcionisanja beletrističkog teksta, može javiti najmanje u trostrukom vidu: a) kao neko ko se izrazio u tekstu, b) kao neko ko informiše (prenosi poruku) preko teksta i c) kao neko ko je stvorio svet označen tekstom.

Primalac se, u istom procesu, može pojaviti: a) kao neko na koga tekst deluje, b) kao neko ko utiče na stvaranje budućeg teksta, uspostavljajući posebne korespondencije s piscem i c) kao neko ko tekst iščitava i tumači.

Tekst se, u tom procesu, pojavljuje kao organizovani skup činjenica koji po prirodi ima puno mesta neodređenosti (Ingarde nov izraz). To su ona mesta koja primaocu omogućuju stvaralačku nadgradnju.

Ostali elementi koji se u procesu funkcionisanja znaka mogu pojaviti, ne mogu da imaju status osnovnih elemenata.

### Funkcionisanje znaka

Činioci koji učestvuju u funkcionisanju znaka, kao i samo funkcionisanje znaka, biće ovde prikazani na jednom posebno odabranom primeru. Primer koji navodim posredno je vezan za špijunsku delatnost jednog od najvećih obaveštajaca drugog

svetskog rata, Riharda Zorgea, koji je pred rat i za vreme drugog svetskog rata, sve do smrti 1943. godine, delovao u Japanu. On je oficijelno radio kao dopisnik više nemačkih listova. A u njegovoj špijunskoj grupi bio je i jedan Jugosloven, Branko Vukelić, dopisnik *Politike* iz Beograda. Zorge i Vukelić su informacijama, do kojih su dolazili, snabdevali i druge evropske novinare, među njima i jednog svog francuskog kolegu, novinara Gilena. Gilen nije bio član njihove špijunske grupe, ali je bio antifašistički raspoložen. Jedna od informacija koju je Gilen poslao bila je pravi novinarski podvig. Ticala se pregovora Nemaca i Italijana, s jedne strane, i Japanaca, s druge. U feljtonu Milutina Daničića, koji je pod naslovom *Upozorenje iz Tokija* izlazio u Politici tokom maja 1982. godine, o tom telegramu se kazuje sledeće:

Telegram, kojim je preneo vest o neuspehu pregovora o zaključenju saveza između Japana i Nemačke, Gilen nije uputio iz svoje kancelarije, jer je pretpostavljao da će japanska cenzura biti podozriva i sprečiti slanje takve informacije. Isto tako odlučio je da telegram ne šalje na adresu centrale Avas u Parizu. Znao je da se sve što se na tu adresu šalje iz Tokija – strogo cenzuriše.

Stoga je Gilen otisao do poslovnog dela Tokija, do pošte sa koje obično trgovci i drugi poslovni ljudi iz inostranstva šalju svoje telegrame. Telegram je uputio na ime glavnog urednika Avase, Perena, na njegovu kućnu adresu u Parizu, što je značilo da je to obični telegram koji nije za štampu ili radio. Odmah je novcem i platilo telegram a ne preko računa svoje agencije koji je regulisao jednom mesečno.

Tekst tog famoznog telegrama (taj tekst je ušao u istoriju novinarstva) glasio je:

"Dugi pregovori između proizvođača piva i proizvođača makarona s jedne i proizvođača pirinča s druge strane završili su se na kraju bez uspeha. Stop. Proizvođači pirinča su u Tokiju održali odlučujući sastanak i zaključili da odbiju predloge druge strane u prilog asocijacije utroje. Pivo i makaroni su želeli da asocijaciju upere protiv proizvođača viskija i žvakačih guma. Stop. Odgovor pirinča je bio: bili bismo zainteresovani za asocijaciju protiv proizvođača votke ali na našu veliku žalost ne možemo ući u asocijaciju uperenu protiv viskija i žvakačih guma."

Da je telegram nezapaženo prošao kroz japansku cenzuru, potvrdio je odgovor koji je Gilen dobio od svog direktora: „Vas telegram primljen. Žan Peren“. Uskoro je Gilenu stiglo pismo sa čestitkama od agencije. Gilen je sve to pokazao Vukeliću pa su se obojica od srca smeiali. Ali iz različitih razloga. Agencija Avas je, naravno, na osnovu primljenog telegrama sastavila vest koja je najvećom brzinom obišla celu zemljinu kuglu i Gilen je bio srećan, hvaljen i nagrađen. Vukelić i Zorge radovali su se što je vest o neuspehu nemačko-japanskih pregovora stigla u Evropu i što su tako postigli cilj. (*Politika*, 18. maj 1982, str. 13)

Sam tekst teleograma, okolnosti pod kojima je posлан и njegova stvarna sadržina, mogu dobro da nam posluže da komentarišemo elemente koji su bili prisutni u komunikaciji.

## P o r u k a

Poruka koju je Gilen poslao jednaka je tekstu telegrama. Tekst teleograma poslat je, verovatno, na francuskom jeziku, Morzeovom abzukom. I francuski jezik i Morzeova abzuka, u desosirovskoj terminologiji, spadaju u sferu označke, a u Hjelmslevljevoj spadaju u sferu izraza. Ista poruka je, očigledno mogla da bude izdiktirana i u nekom drugom obliku: recimo telefonom i na engleskom jeziku. I na engleskom, ili nekom drugom jeziku, moglo bi se, isto tako, govoriti o pokušajima uspostavljanja sporazuma između proizvođača piva i proizvođača pirinča, na štetu drugih „proizvođača“. Ali, ova poruka, očigledno, nije imala nameru da saopšti nešto o sporazumima „proizvođača“, već o sporazumima država. Zbog toga se može i prihvati razlika između *sadržaja* poruke i njenog *značenja*. U mnogim porukama sadržaj i značenje su istovetni. Kad neko kaže: „Molim čašu piva“, u sadržaju i značenju te poruke, u normalnim prilikama, ne bi trebalo da bude razlike. U slučaju Gilenovog telegrama, međutim, razlike između sadržaja i značenja telegrama su uočljive. Telegram, u stvari, ima dva značenja. Jedno je od njih *doslovno*. To je značenje koje je jednakо sadržaju poruke. Drugo možemo da nazovemo *prenosnim*. To je ono značenje koje je telegram stvarno imao i za francuskog novinara i za direktora njegove agencije. Prenosna značenja rede se koriste u svakodnevnom životu i u novinarstvu, sem u naročitim okolnostima kao što je ova: kad novinar mora, kao što je to Gilen umeo, i u drugim prilikama da radi: da „između redova“ posredno o nečemu obavesti javnost. Prenosna značenja su u beletristici, međutim, sasvim uobičajena; tamo se poruka veoma često organizuje kao trop, što znači da je strukturirana slično ovom telegramu. Videli smo, međutim, u odeljku o semantici, da svi beletristički znakovi nisu organizovani kao tropi i da se estetski efekti mogu postići i bez upotrebe prenesenog značenja.

## P o š i l j a l a c p o r u k e

Pošiljalac poruke bio je u navedenom primeru francuski novinar Gilen. Feljton, pa i deo koji smo citirali, pokazuju, međutim, da ni stvar sa pošiljaocem nije tako jednostavna. Ako malo bolje sagledamo okolnosti u kojima je Gilen poslao svoju poruku, videćemo da je stvarni pošiljalac poruke bio, u stvari, Zorge. Jer je Zorge, koji se družio sa nemačkim zvaničnicima, prvi i doznao za pregovore i najviše bio zainteresovan da o njihovom

sadržaju obaveštiju javnosti. U toj namjeri on se poslužio Vukelićem i Gilenom kao posrednicima. A pošto je i Vukelić pripadao Zorgeovoj organizaciji, tj. bio je svestan šta čini, mogli bismo da kažemo da su Zorge i Vukelić iskoristili Gilena za slanje svoje poruke. U krajnjoj liniji, poruka iz Tokija je imala najmanje tri pošiljaoca: Zorga, Vukelića i Gilena, koji su svoj posao obavili u sukcesivnoj funkciji.

U beletrističkoj pragmatici posve je prirodno da se autor teksta uzima i kao „pošiljalac poruke“. Jer, obično je autor ono lice koje poruku (=tekst) stvara i pušta u svet. Ali, u praksi može da bude i drugačije: može se javiti i više stvaralaca istog dela. Dobar primer za to mogu da budu i naše narodne pesme. Vuk Karadžić, a zatim Matija Murko, pa Milman Peri i Albert Lord, pokazali su kako je u procesu stvaranja srpskih narodnih pesama u stvari uključeno više sudionika. Jedan od njih sigurno prvi ispeva pesmu, drugi njegovu pesmu prihvataju, prekrajaju, dopevavaju, usavršavaju ili kvare. Tako pesma stvarno postaje intersubjektivna tvorevina. Nije takvo stvaranje posve strano ni modernim vremenima. Izdavači često, preko svojih recenzija, sarađuju sa autorom na tekstu. To katkad čine, neoficijelno, i literarni kružoci ili kritičari. Mnogo je, zapravo, primera da autori, u procesu stvaranja, nisu posve sami.

Reč autor na latinskom (*auctor*) znači i „začetnik“ i „tvorac“. U knjizi *Olovka piše srcem*, problem autora je takođe složen. Jer autori su i sama deca čiji su odgovori poslužili kao materijal, ali i priređivači te knjige, Vanja Rupnik i Budimir Nešić. Autorstvo je, takođe, intersubjektivni čin i u teatru i u filmu. Mnoga scenaristička, rediteljska i glumačka rešenja plod su saradnje više ljudi, odnosa među njima, stvorene atmosfere itd. Nije, u suštini, drugačije ni sa onim što naizgled predstavlja čist individualni čin. A kad se ukupna praksa stvaranja beletrističkih tekstova ima u vidu, sasvim je teško autora shvatiti kao nekog pošiljaoca poruke, odnosno enkodera, kako bi rekli lingvisti. „Enkoderi“ u beletristici bili bi tvorci tekstova. A to su, kao što znamo: Šekspir, Gete, Tolstoj, Laza Kostić itd.

### Primalac poruke

Primalac poruke bio je u navedenom primeru direktor Avasa Žan Peren. I taj primer pokazuje kako je i sam primalac veoma složena kategorija. Peren je, prema doslovnom sadržaju telegrama koji je dobio, figurirao kao čovек iz poslovnog sveta.

Međutim, prema stvarnom značenju poruke jasno da ona nije ni bila upućena njemu kao Žanu Perenu, kao poslovnom čoveku, ni kao privatnoj ličnosti. Stvarni primalac poruke, takođe, nije bila ni agencija Avas čiji je Peren bio direktor. Poruka je, u krajnjem slučaju, bila upućena svetskom javnom mnjenju. Tako isпадa da je Zorge iskoristio, posredno, i Gilena, i njegovog direktora, i agenciju Avas, da njegova poruka dospe do svetskog javnog mnjenja. Svetsko javno mnjenje bilo je stvarni primalac njegove poruke. A tek kad tako dođemo do javnosti, kao krajnjeg primaoca poruke, susrećemo se sa nečim što je posebno složena kategorija. Razni delovi te javnosti mogli su da imaju prema toj poruci i posve različite odnose.

## K o d

Poruke se od pošiljaoca primaocu mogu poslati na mnoštvo različitih načina: usmeno, pismeno, telefonom, telegramom, teleksom, telefaksom, kompjuterskom poštom i drugačije. Poruka koju je Gilen poslao Perenu bila je upućena u vidu teleograma. Telegrfija je, dakle, bila iskorišćena kao komunikacioni kanal.

Da bi ta poruka mogla da bude upućena, pošiljalac je morao najpre da je uboliči, tj. enkodira. Dakle, da bi poslao važnu informaciju koju je od kolege Vukelića saznao, Gilen je morao da nađe formu koja bi omogućila da poruka prođe kroz cenzuru (deo kanala), a ipak da bude sposobna da prenese željeno značenje. On je, drugim rečima, morao poruku da dvostruko enkodira. Pri tom je morao da ima u vidu i da će komplementaran postupak morati da izvrši i primalac poruke, dekoder. Dekoder je, pak, poruku morao dvostruko da dekodira.

Reč *kod* ima istu osnovu kao i latinska reč *codex* koja znači zakon, pravilo. Kod u komunikaciji između pošiljaoca i primaoca nešto je što oba činioca moraju poštovati da bi na adekvatan način mogli komunicirati. Pravila slanja i primanja poruka imaju i neke bitne karakteristike. Njima se posebno bavio Artur Berger. Karakteristike koda koje je on prikazao mogu se ovako predstaviti: 1. *Kodovima je svojstvena koherencija*, 2. *Kulture su vrste kodova*, 3. *Kodovi su zatvoreni*, 4. *Kodovi su konkretni*, 5. *Kodovi moraju da budu jasni*, 6. *Kodovi moraju da budu kontinuirani* 7. *Kodovi su razumljivi* 8. *Kodovi su komunikativni*. (1982:165-169). Drugi autori bi, verovatno, nešto drugačije predstavili osobine koda. Ali bi i oni, na sličan način, trebalo da navedu uslove pod kojima se neka poruka može uobičići (kodirati). Ti se uslovi tiču, dakle,

forme poruke. Poruka mora da bude tako oblikovana da u njoj ima reda, zakona (logosa).

U Gilenovoj poruci za nas je najinteresantnija njena forma. Forma poruke je bila takva da se njen značenje nekim primaocima jasno otkrivalo, dok se drugima prikrivalo. Otkrivanje i prikrivanje ove poruke zavisilo je prevashodno od konteksta.

### Kontekst

U delu feljtona koji smo citirali predstavljene su delimično i okolnosti u kojima je poruka novinara Gilena bila poslana i primljena. Te okolnosti i čine, u stvari, kontekst poruke. Pokazalo se da je za odvijanje komunikacije između pošiljaoca i primaoca poruke kontekst bio izuzetno značajan. Da mu cenzura ne bi omela slanje poruke, Gilen ju je poslao iz poslovnog dela Tokija; drugim rečima, stavio je u drugi kontekst, u kojem je ona tada mogla da ima doslovno značenje. A da bi imala preneseno značenje poslao je na privatnu adresu svog direktora, stavio ju je, dakle, u neobičan kontekst. To je Perenu bilo upozorenje da poruku svog novinara treba da dekodira na neuobičajen način, tj. da joj traži „drugi“ smisao. Kontekst je, tako, u procesu prenošenja poruke, odigrao odlučujuću ulogu.

Kontekst igra posebno veliku ulogu u životu literarnih dela. U nekim kontekstima beletristički tekstovi gube ili dobijaju na vrednosti. U kontekstu realizma, na primer, mnoga pregnuća iz doba romantizma izgledaju deplasirano (na pr. poezija Laze Kostića) a ona marginalna dobijaju na značaju (na pr. socijalne pesme Zmajeve). Slično će se desiti i sa realističkim delima u kontekstu simbolizma ili ekspresionizma: naši međuratni pisci bili su odveć kritični prema piscima realizma i Parnasa: u novim kontekstima, do juče cenjeno ili nipoštovanu, dobijalo je drugi smisao.

### Kontakt

U navedenom delu feljtona vredi obratiti pažnju i na telegram koji je direktor Avasa poslao novinaru Gilenu, obaveštavajući ga da je njegov telegram stigao. Taj telegram je značio i potvrdu da je kontakt među njima uspostavljen. Čestitke

koje je Gilen zatim dobio od svoje agencije potvridle su i da je njegovo stvarno značenje shvaćeno i da se one odnose i na njegovo esikasno zavaravanje cenzure. Taj telegram je potvrdio i da je komunikacija između Gilena i njegove agencije obavljena uspešno.

Ali, poslednji ovde citirani pasus govori i o raznim prirodama kontakata koji se uspostavljaju među učesnicima u komunikacionom procesu. Vukelić i Gilen, na primer, ostvaruju kontakt neposredno, a Gilen i Zorge samo posredno (za Gilena je Zorge samo „nemački čovek“). Gledano sa strane, vidi se i koliko razni učesnici u istom procesu mogu različito da vide i shvate jedan isti čin. Vukelić sigurno zna više o značenju toga čina od Gilena, a Zorge verovatno još više i od Vukelića; Gilen, kao njegov neposredni akter, ima u svemu naročitu ulogu. Priča o poslatom telegramu može da pokaže i koliko je komunikacija složen čin, sa mnoštvom različitih implikacija. Sličan čin u literaturi može da bude samo još složeniji.

### *Teorija govornih činova*

*Pošiljalac, poruka, primalac, kontekst, kod i kontakt*, to su činoci verbalnog opštenja, koje je izdvojio Jakobson u tekstu *Lingvistika i poetika* (1958). Prema tih šest činilaca on je izdvojio i šest funkcija jezika: referencijsku (usmerenu na kontekst), emotivnu (usmerenu na pošiljaoca), konativnu (usmerenu na primaocu), fatičku (usmerenu na kontakt, tj. kanal), metajezičku (usmerenu na kod, tj. jezik) i poetsku (usmerenu na poruku). Jakobsonova koncepcija jedan je od vrhunaca strukturalističkog usmerenja u lingvistici. De Sosir, od koga ta orijentacija počinje, stavom da je jezik sistem znakova za sporazumevanje, implicirao je tu koncepciju. Ka njoj su kasnije vodili i shvatanje stila Šarla Bajia (kroz razlikovanje *pojmovnog* i *afektivnog* sloja u jeziku) i, posebno, Bilerova koncepcija komunikacije koja podrazumeva postojanje tri činoca: *pošiljaoca, poruku i primaocu*, i tri osnovne funkcije jezika: *ekspresivnu, pojmovnu i impresivnu* (1965:24-33). U tom smeru jezičkih saznanja Jakobson je sačinio jedan od najsloženijih modela u funkcionisanju jezika i time je do vrhunca doveo desosirovsku pragmatiku.

Skoro istovremeno kad se ta linija u pragmatici iscrplila, javila se jedna nova orijentacija u lingvistici koja je pragmatici dala nove impulse. To se desilo pre svega u knjizi Džona Ostina *Kako delovati rečima* (1962) u kojoj je konstituisana teorija govornih činova. Ova teorija obogatila je lingvistiku tezom da jezik ne služi

prosto za sporazumevanje među ljudima, već služi, zapravo, za delovanje među njima.

Po Ostinu, verbalni iskazi ne moraju da imaju samo *konstativnu* funkciju već imaju i *performativnu*. Oni, drugim rečima, ne moraju samo da informišu, već predstavljaju i verbalne činove. Kad matičar ili sveštenik proglaše mladića i devojku mužem i ženom, onda je to govorni čin koji ima za posledicu promenu bračnog stanja mlađih (a ne samo informaciju o tome). Slično je i sa sudskom presudama ili moralnim nagradama i priznanjima, sa krštavanjima brodova, na primer. Reč u tim, ili u sličnim slučajevima, ima funkciju govornog čina, a ne samo funkciju prenošenja poruke. Ostin je u toj knjizi pravio suptilne analize *umesne* i *neumesne* upotrebe jezika: tj. analizirao je i slučajeve kada je sve u iskazu gramatički ispravno, ali je iskaz *neumesan*. Ako, recimo, neko uveče kaže *Dobro jutro!* ta rečenica je gramatički ispravna, ali je govorni čin u pomenutom smislu „*neumesan*“.

Jasno je da i Ostin, kao i strukturalisti, koristi razlikovni princip radi uspostavljanja binarnih opozicija. Drugim rečima, on otvara nova viđenja funkcionalisanja jezika, ali to čini kao dopunu desosirovskoj lingvistici. Dopuna je prevashodno u tome što je teorija govornih činova našla jedno novo područje interesovanja; ona nije kao strukturalizam (u ovom smislu) usmerena ka semantici i sintaksi, već prema pragmatici. Ostina, drugim rečima, prevashodno interesuje uloga pošiljaoca i primaoca u komunikaciji. To se može posebno uočiti u njegovom razlikovanju dva tipa iskaza, od kojih jedne naziva *ilokucionim* a druge *perlokucionim*. Prvi od tih izraza, ilokusioni, tiče se, na primer, iskaza koji imaju naređivački, apelativni, preskriptivni, deziderativni karakter. Kad neko, na primer, kaže: *Baci to!* onda je naređenje sadržano u samom iskazu, u samoj poruci. Takvi ilokusioni iskazi sadrže stav govornika prema onome što saopštava i, istovremeno, stav prema primaocu. Drugačije je sa perlokucionim izrazima. Ako se nekom, na primer, kaže: *Baš si pametan!* ili: *Što si zgodna!*, ti izrazi mogu proizvesti različite efekte. Primalac jednog takvog iskaza može da se naljuti, uzbudi, da bude polaškan, povređen, zavisno od mnoštva činilaca: od toga kako je iskaz naglašen, kako je primalac raspoložen, jednom reči od toga kakvi su konkretni odnosi između pošiljaoca i primaoca, u kojoj je situaciji iskaz saopšten i sl.

Kad se Ostinovi pojmovi govornih činova stave pored Jakobsonovih, postaje jasno koliko Jakobsonova koncepcija ni blizu nije rekla sve o načinu funkcionalisanja jezika. Teorija govornih činova

otvorila je čitavo jedno novo polje pragmatičkih saznanja o jeziku. Serl, pored Ostina najznačajniji predstavnik te teorije, razlikovao je pet vrsta govornih činova: *repräsentativne, direktivne, izvršne, ekspresivne, deklarativne*. Neki od tih činova (ekspressivni, reprezentativni, direktivni) u velikoj meri se podudaraju s Jakobsonovim funkcijama jezika; ostali su u tom smislu „novi“ te čine njihovu plodnu dopunu.

Lingvistička pragmatika, koristeći se i sama principom razlikovnosti, uspela je tako da osvetli jezik u mnoštvu složenih funkcija. Da bismo te funkcije razmatrali, potrebno je imati u vidu i nekoliko generacija lingvista (de Sosir, Baji; Biler, Jakobson; Ostín i Serl); njihova saznanja su takva da se tiču ne samo funkcionisanja jezika, već i funkcionisanja znakova uopšte, pa i funkcionisanja beletrističkih znakova. Zbog toga ni literarna pragmatika ne može da ih zaobiđe.

Ali, funkcionisanje jezika, kako je zamišljeno u strukturalističkoj lingvistici i u teoriji govornih činova, ma kako plodno, nije i bez nedostataka. Obe koncepcije polaze od stava da se komunikacija obavlja u jednom smjeru: poruka ili govorni čin uvek ima smer od pošiljaoca ka primaocu. Taj osnovni model su novija saznanja učinila složenijim; korigovala su ga i dopunjavala, ali ga u biti nisu menjala.

### *Bahtinova dijaloška koncepcija*

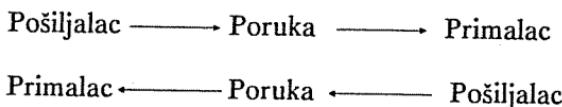
U lingvistici i semiologiji postoji, međutim, i stanovište koje funkcionisanje znaka vidi posve drugačije: vidi ga kao dvosmerno. To shvatanje je izgradio ruski mislilac i filolog Mihail Bahtin (1895-1975). Bahtinu, koji u staljinističkom Sovjetskom Savezu decenijama nije mogao na normalan način da objavljuje, pripisuje se i autorstvo nad knjigom njegovog saradnika Vološinova koja se zove *Marksizam i filozofija jezika* (1929). U toj knjizi su najjasnije saopšteni i Bahtinovi stavovi koji se tiču jezičke komunikacije, a koji su u osnovi različiti od onih koji su izrasli na desosirovskoj lingvističkoj tradiciji.

Bahtinov stav o dvosmernoj prirodi ljudske komunikacije provlači se kroz celu knjigu. Ono što je za Bahtinovu misao o tom problemu posebno karakteristično može se naći i u sledećim rečenicama:

Značaj orijentacije reči na sabesednika veoma je velik. *Reč je u suštini bilateralni akt*. Ona se podjednako određuje time *čija je*, kao i time *za koga je*. Kao reč, ona je upravo *proekt uzajamnih odnosa govornika i slušaoca*.

Svaka reč izražava „jednog“ u odnosu prema „drugom“. Ja u reči oblikujem sebe s tačke gledišta drugog i, u krajnoj liniji, sebe s tačke gledišta mog kolektiva. Reč je most izgrađen između mene i drugog. Ako se on jednim krajem oslanja na mene onda se drugim krajem oslanja na sabesednika. Reč je zajednička teritorija između govornika i sagovornika. (1980:95)

Iz toga navoda lako se može iščitati osnovna Bahtinova pozicija. Za nju su karakteristična dva stava koje je odvajaju od one desosirovske i jakobsonovske pozicije. Po Bahtinu, komunikacija između pošiljaoca i primaoca ne teče jednosmerno, već teče dvosmerno. Između pošiljaoca i primaoca, koji su u Bahtinovoj terminologiji *sabesednici*, vodi se, drugim rečima, dijalog. Reč je uvek u funkciji dijaloga, ona je dijaloška reč. U tom dijalogu i pošiljalac i primalac, kao sabesednici, imaju isti status; obojica su aktivni činioci. Komunikacija koju Bahtin ima u vidu otuda je posve drugačije zamišljena od one jakobsonovske. Ona bi se mogla ovako grafički prikazati:



U toj shemi onaj drugi ljudski činilac, koji je kao i prvi takođe pošiljalac-primalac, u suštini može da bude samo socijalno biće, a ne bezlični enkoder ili dekoder, kako ispada po dijagramu Bilera ili Jakobsona. Bitna novina Bahtinovog shvatanja jezika u tome je što je on na dijalog gledao kao na dijalog socijalnih jedinki, ili još tačnije: kao na dijalog konkretnih ljudskih jedinki.

Bahtin je smatrao da lingvistika može uspešno da prati funkcijonisanje teksta samo do nivoa rečenice. Na drugačiji način kazano, lingvistika se prema rečenici odnosi kao prema semantički autonomnoj kategoriji; zato i može da je u izučavanjima prati na nivou sintakse. A trebalo bi da prekorači prag koji bi joj omogućio da se bavi jezikom na jednom drugom nivou. Taj novi nivo izučavnja, koji se razvija poslednjih decenija, izučava pragmatika. Njoj je Bahtin u svojoj ranoj knjizi dao prve nezaobilazne priloge. U knjizi Bahtin kaže:

Prava realnost jezika-govora nije apstraktni sistem jezičkih normi, niti izolovani monološki iskaz, niti psiho-fiziološki akt njegove realizacije, već socijalni događaj govorne interakcije koji se realizuje iskazivanjem i iskazima.

Govorna interakcija je na taj način osnovna realnost jezika. (106)

A malo dalje, u istom delu teksta, Bahtin piše da su tek *iskazi* „realne jedinice toka jezika-govora“. Pošto se lingvistika, kojoj on ne odriče legitimitet, bavi rečenicama, iskazima bi, po njemu, trebalo da se bavi jedna druga disciplina, *metalingvistika*. Termin metalingvistika (ni termin *translingvistika*, koji u knjizi o Bahtinu, upotrebljava Cvetan Todorov) nije usvojen; pre nego što je Bahtin postao poznat na Zapadu bio je usvojen već Morisov izraz *pragmatika*. Dijaloška Bahtinova koncepcija, sa iskazom kao glavnim lingvističkim pojmom, nezaobilazni je prilog toj disciplini. (Pojam iskaza, kao „jezička struktura subjekt-objekt“ na sličan način shvatila je kasnije u *Logici književnosti* i Kete Hamburger (1976:56).)

Bahtinova lingvistička shvatanja deo su njegove integralne antropološke misli. Otuda su na istim idejama zasnovana i njegova istraživanja u oblasti literature, posebno romana. Skoro istovremeno kad i njegova knjiga o jeziku izašla je i njegova knjiga o Dostojevskom (1929). Bahtin je u toj knjizi istakao da postoje dva osnovna tipa romana: jedan koji je karakterističan za Tolstoja i drugi koji je karakterističan za Dostojevskog. Prvi tip romana on je nazvao *monološkim*. Za taj tip romana je karakteristično da pripovedač romana drži konce svih zbivanja u svojim rukama, kontroliše sve što se u romanu misli, govori i čini. Drugi tip, onaj koji zastupaju romani Dostojevskog, nazvao *polifonim* romanom. Taj tip romana organizovan je tako da predstavlja mesto susreta junaka koji su nosioci raznih glasova i ideja. Osnova takvog polifonog romana jesu dijalog i polilog; junaci Dostojevskog neprestano među sobom dijalogiziraju. Čak su, po Bahtinovim analizama, i monolozi junaka Dostojevskog, u stvari, dijalozi sa otsutnim drugim učesnikom; iskaz se nadovezuje na reč drugog koja je prethodno izgovorena. Zato je ta reč „dvoglasna“: da bi se razumela u punom smislu, treba znati i reč koja joj je prethodila i onu koja joj sledi.

Iz Bahtinovog stava u knjizi o Dostojevskom o postojanju dvaju osnovnih tipova romana, mogli bismo da zaključimo da je on – bar na početku rada – bio sklon da monološku i dijalošku formu romana shvati kao dve osnovne forme na kojima se zasniva beletristički tekst. Na sličan način, priznajući legitimnost lingvistike i legitimnost metalingvistike, on je njihove funkcije shvatao kao komplementarne. Kasnije su se njegovi stavovi sve više kris-talisali oko ideje o dijaloškom karakteru komunikacije i dijaloškoj prirodi beletrističkog teksta. Njegova pozicija je tako postala izrazitije postavljena prema strukturalističkoj ali i uža.

Zato se i pragmatika koja izrasta iz Bahtinove dijaloške koncepcije može smatrati jednostranom kao i ona jakobsonovska, monološka. Ali, u proučavanju komunikacije, zanemarivanje Bahtinove koncepcije, kojeg još uvek ima, ne bi trebalo shvatiti samo kao zanemarivanje koncepcije jednog od autora, već kao zanemarivanje jedne od dveju osnovnih mogućnosti sagledavnja komunikacije putem jezika. Tek te dve mogućnosti zajedno (monološka i dijaloška) postavljene na principu komplementarnosti, mogu više da kažu nego bilo koja od njih posebno.

Tipovi komunikacije koje imaju u vidu jakobsonovska ili bahtinovska lingvistika tiču se rečenice ili iskaza, dakle ipak manjih komunikacionih jedinica. I taj nivo komunikacije je za proučavaoce literature, dakako, interesantan. Literarni tekstovi se, na kraju krajeva, sastoje iz rečenica ili iskaza, oblikovani su monološki i dijaloški u raznim kombinacijama.

Literarna pragmatika, međutim, izučava komunikaciju između pisca i primaoca putem tekstova od kojih su mnogi veoma složeni. Za tu pragmatiku jedan od „pošiljalaca“ je, na primer, Dante; njegova „poruka“ je *Božanstvena komedija* a njegovi primaoci i sabesednici su svi koji to delo čitaju. Literarna pragmatika trebalo bi da se bavi i takvim ili sličnim slučajevima. Problemi su, samim tim, mnogo složeniji nego na području lingvističke pragmatike.

Da bi se uopšte u taj problem moglo ući, iz metodičkog razloga trebalo bi poći od nekog jednostavnog primera. Primer koji sam izabrao je narodna pripovetka koja se zove *Nasradin-Hodža i Francuz*. Donosim je u celini:

Došao nekakav Francuz u Stambol i prijavio se u carski dvor. Car ga primi lijepo, a Francuz mu kaže da bi se poturčio ako mu ko pogodi misao. Tražio car gore, dolje, ne može nikoga naći ko bi mogao sa tako učenim čovekom govoriti a još manje ko će mu misli pogoditi. U tome traženju kaže mu neko za Nasradin-hodžu, veli: ako mu on ne pogodi šta misli, drugi niko ne more. Brže car pošalje sluge po Nasradinu. Tražili su ga dugo, nigdje ga stići. A Nasradin, svaki bi dan uz jahao magarca pa išao nekud po Stambolu, kud on hoće, a taj dan pustio Nasradin magarcu na volju, da ga nosi kud magarac hoće. Jedva u neko doba nađu ga carske sluge i kažu mu da ga car zove sebi.

Nasradin okrene magarca, pa upravi carskome saraju. Gladan ko vuk, jer vazda ništa nije jeo, ko kad je išo za magarećom pameti, pa ga, eto, snade još veći belaj, jer zna da nije dobra čim ga car zove pred se. Ele, kako mu nedrago, Nasradin sjaše s magarcem, priveže ga za avlijska vrata, pa pred cara. Kaže mu car šta je i kako je i zašto ga je zvao. Nasradinu ne bi drago, jer ko će pogoditi tude misli? Pravdaše se da ne zna francuski, no carski ljudi navale na nj makar išaretom (tj. mimikom - P.M.) da govoris s Francuzom, i tako ga skolesaju. Ude Nasradin u jednu odaju i sjede na

minderluk. Dok eto ti Francuza i sjede prema njemu. Nikoga više nema u sobi da ih pometu u razgovoru. Francuz pogleda u Nasradina pa zaokruži rukom ispred sebe poput kruga, a Nasradin opet rukom kao da presijeca krug na pola. Francuz rukom ispred onoga kruga sa uzdignutim prstima gore, miće rukom nekoliko puta, a Nasradin opet rukom kao da što prosipa po onom krugu.

Čudi se Francuz, pa poteže jaje iz džepa, a Nasradin komad sira, pa prema njemu. Skoči Francuz, pa upravo caru:

- Pogodi, - veli - sve što sam mislio, i sad turči me kako god hoćeš!

- Kako to bi? - upita car.

- Evo kako: ja zaokružim ispred sebe, ko velim: zemlja je okrugla. A on raspolovi, biva, polovina je voda. Ja opet ozdo rukom pokažem kako iz zemlje raste svakojako bilje, a on opet rukom ozgor, pokazuje kako kiša pada i da bez kiše ne može rasti. Ja potegnem iz džepa jaje misleći: evo, ovaka je zemlja, a on pokaza komad sira, biva, taka je kad snijeg pada. Izide Francuz i car zovne Nasradina, pa ga pohvali i upita ga kako pogodi Francuzu misli:

- Hm, vrlo jasno, - veli Nasradin. - On zaokruži ispored sebe, ko veli: imam dobru pogaću, a ja kako sam gladan, jedva dočekam i prepologim ispred sebe, misleći: „pola meni, pola tebi“. On opet učini rukom ozdo, ko da kvreća pilav i veli: imam dobar pilav, a ja pokažem rukom ozgo veleći: zamasti, dobro zamasti! On pruži jaje, ko veli: evo pa čemo i čimbur (jaje na „oko“ – P.M.) ispeći, a ja pokažem komad sira, evo velim, pa čemo načiniti i omak.

Nasmija se car Nasradinovo mudrosti, lijepo ga obdariti i otpusti. I od tada osta riječ: razumjeli se ko Francuz i Nasradin.

I u priči o Nasradin-hodži i Francuzu postoje svi oni komunikacioni činioci na koje je ukazao Jakobson. Ipak, njihov dijalog bi se lakše mogao staviti u okvire Bahtinove nego Jakobsonove koncepcije. Pre nego što su stupili u dijalog, Nasradin i Francuz su već, u priči, bili predstavljeni kao konkretnе ličnosti. Francuz je predstavljen kao čovek koji mnogo polaze na svoje obrazovanje i pamet; Nasradin-hodža prikazan je kao stambolsko zazjavalo koje nevoljno stupa u dijalog (a pri tom je još i gladan). U nekoliko poteza priča je predstavila i kontekst njihovog susreta. Spoljašnji kontekst susreta ima svrhu da aktivira naša znanja o turškim vremenima i o Nasradinu kao junaku šaljivih priča; s druge strane, da aktivira i naša predubeđenja o Francuzima kao kulturnom narodu. Unutrašnji kontekst odnosi se na sam čin susreta. Nasradin i Francuz su se upustili u dijalog, a da u pravom smislu nisu ni uspostavili kontakt među sobom. Otuda odsustvo kontakta među njima čini i osnovu unutrašnjeg konteksta njihovog dijaloga. Za dijalog između njih nije postojao jedan neophodan uslov: nije postojalo ono što lingvisti i filozofi nazivaju *presupozicija*. Pojam presupozicija odnosi se na nešto što je poznato, tj. podrazumeva (prepostavlja) se u vreme događanja komunikacionog čina. I jedan i drugi sagovornik iz priče imao je, zapravo, vlastitu prepos-

tavku o dijalogu, ali se njihove pretpostavke nisu podudarale. Nadobudni Francuz je svog sagovornika htio da zbuni svojom učenošću; gladni Nasradin je bio predisponiran da govori jedino o hrani. Mada su Nasradin i Francuz došli u fizički kontakt, pravi komunikacioni kontakt među njima nije bio uspostavljen; tačije: bio je uspostavljen samo prividno.

Isto tako, nešto nije bilo u redu ni sa njihovim kodom. Pre nego što su se našli u istoj sobi, oni su se „dogovorili“ preko posrednika da razgovor obave mimikom (išarem) a ne rečima. Nisu se, međutim, dogovorili i šta će im koji znak značiti. Svakome je, dakle, bilo prepusteno da sam, bez zajedničke „presupozicije“, ali i bez zajedničkog koda, enkodira svoj iskaz i dekodira iskaz drugoga. Iz priče znamo da je svaki od sagovornika imao svoj kod koji je bio različit od koda sagovornika; sagovornici se nisu mogli razumeti; mogli su samo ostati u uverenju da su se razumeli.

Prirodu tog prividnog razumevanja možemo da objasnimo i drugačije. Obojica sagovornika su nastojali da unesu logos u dijalog. Ali ta dva logosa nisu bila zasnovana i na zajedničkom logosu. Zato između njih nije ni moglo da dode do stvarne korespondencije. Sporazumevanje rečima je za sada najsvršeniji oblik komunikacije, pa ipak, u sporazumevanju rečima ima problema u pogledu efikasnosti. Sagovornici, zato, obično pribegavaju proveravanju svojih kodova. Francuz i Nasradin to jednostavno nisu učinili (istrajali su u svojim posebnim kodovima).

U dijalu između Francuza i Nasradina stiču se uslovi za zaključak kako se u beletristici teško može održati kategorija koja se u lingvistici naziva *poruka*. U „dijalogu“ Nasradina i Francuza, naime, bilo je i poruka kao što su: „Zemlja ja okrugla“, „Imam sira“ itd. Ali te poruke se mogu shvatiti kao takve, tj. kao semantički autonomne, tek ako se izuzmu iz celine „dijaloga“. U njihovom dijalu kao celini, videli smo, postoji bar dva skupa poruka, Nasradinov i Francuzov. Svaka pojedinačna „poruka“ ima značenje u celini toga skupa, ali i u odnosima oba ta skupa „poruka“.

Stavovi koje su izneli sagovornici međusobno su povezani i koherentni. Stavovi Francuza otprilike ovako glase: 1. Zemlja je okrugla, a pola Zemlje čini voda, 2. bilje raste kad kiša pada, 3. kad je sneg pokrije, Zemlja je bela. Svi ti stavovi tiču se jedne teme: Zemlje kao prirodnog fenomena i svi oni prožeti su jednim logosom; logos i čini taj skup poruka koherentnim. Logosa ima i u skupu stavova koje, kroz replike, iskazuje Nasradin. Njegovi stavovi su, praktično, odgovori na stavove sagovornika, neodvojivi

su, dakle, od njih, ali i oni su se, unutar, formirali na osnovu logosa koji ih čini koherentnim i kongruentnim. Svaki od Nasradinovih iskaza (stavova) ima dva dela: u prvom je tumačenje (dekodiranje) stava sabesednika, u drugom delu je replika. Ukratko, oni bi se ovako mogli predstaviti: 1. Imaš pogaču; pola meni pola tebi, 2. da kvrca pilav; zamasti dobro! 3. imaš i jaje; a ja imam sira. U tom koherentnom skupu, svi iskazi se odnose na hranu. U „dijalogu“ Nasradina i Francuza je očigledno je da su skupovi stavova (i iskaza) i jednog i drugog sabesednika zasnovani na vlastitom logosu, ali i da su ta dva logosa u međusobnoj diskrepanciji; zato među njima stvarnog dijaloga i nema. Sagovornici su obavili prividnu komunikaciju jer nisu uspeli da prodrnu u logos jedan drugoga.

Priča o Nasradinu i Francuzu zanimljiva je, između ostalog, i zbog toga što otkriva pravu prirodu koda. Kod se u lingvistici definiše kao „celokupnost signala i njihovih odnosa pomoću kojih se iznosi konkretna informacija“ (M. Ivić, 1978:215). Ta je definicija odveć komplikovana i uopštena. Kod bi, u osnovi, trebalo shvatiti kao logos komunikacije. Da je tako, to se lepo može videti na primeru dijaloga Nasradina i Francuza: da bi mogli komunicirati, oni su nastojali i da prodrnu u logos svog sagovornika i da izgrade logos u vlastitim stavovima. Pripovedanje o njihovoj prividnoj komunikaciji je, više nego u drugim slučajevima, funkciju tog logosa osvetlila.

Priča o Nasradinu i Francuzu može nam pomoći da otkrijemo i jedan element u komunikaciji kojeg nije imao u vidu Jakobson. Car je, u priči, neko ko ima posebnu poziciju, metapoziciju. On „zna“ logos i jednog i drugog sabesednika i „zna“ da oni nisu došli do zajedničkog logosa komunikacije. Car ima poziciju iznad sabesednika, jer ima moć da ih dovede u vezu i da njihove stavove odvojeno sasluša, ali i da ih uporedi. Careva pozicija je i metajezička: on je učinio da sabesednici svoje iskaze prevedu na verbalni izraz; tek u jeziku stavovi sagovornika su se razotkrili: pokazali su koliko je svaki od njih unutar sebe koherentan, a koliko su zajedno nekoherentni. Careva funkcija, u priči, bila je, dakle, funkcija svedoka. Kao svedok, car je omogućio uvid u logos komunikacije i jednog i drugog sabesednika.

U priči, međutim, postoji još jedan „svedok“ koji je moćniji i od samog cara. To je pripovedač priče. Pripovedač, pomoću tri junaka u igri: Francuza, Nasradina i turskog cara, obelodanio je, sa svoje strane, ulogu svakog od tih činilaca u komunikaciji: i sabesednika, i njihovih iskaza, i logosa tih iskaza, i „svedoka“.

Pripovedač je to mogao da učini jer i sam ima metapoziciju, pa bolje može da vidi i zna šta se unutar priče dešava. Pripovedač zna karaktere svojih junaka, zna prirodu njihove komunikacije, zna i poreklo njihovih nesporazuma. On ima pregled komunikacije kao celine, vidi ga, u stvari, kao pragmatički čin.

Dva primera koje sam do sada naveo ukazuju na dve mogućnosti komuniciranja. Zbivanja oko telegrafova iz Tokija (prvi primer) svedoče da su se sagovornici u punoj meri razumeli. „Dijalog“ Nasradina i Francuza (drugi primer) svedoči kako su se sabesednici rastali u uverenju da su se razumeli, ali i da su se, zapravo, rastali u prividnom razumevanju. Mogućnosti komuniciranja beletrističkim tekstovima nađaze se između tih krajnosti. Komunikacija koja se odvija između pisca i njegovog primaoca više podseća na onu koja se odvijala između Nasradina i Francuza, nego na onu između anonimnih enkodera i dekodera o kojima govori lingvistika. Književni istoričari, kao „svetoci“ o tome kako su pojedini pisci bili primani, mogu da navedu brojne primere kako mnogi od njih, u stvari, nisu bili shvaćeni, ili kako su bili shvaćeni pogrešno, ili kako su bili shvaćeni prividno. Najobrazovaniji srpski književni kritičar, Bogdan Popović, nije na primeren način shvatao najvećeg pesnika svoga doba Lazu Kostića. *Harmonija* je u teorijskoj misli i jednog i drugog pisca značajna kategorija, ali skupovi stavova u kojima ta kategorija opstaje potpuno su različiti. Bogdan Popović i Laza Kostić nisu ušli u logos jedan drugog; pravog razumevanja među njima nije ni moglo biti. Ali to nisu izuzetni primeri. Stalne revalorizacije književnih vrednosti pokazuju kako je dijalog pisaca i čitalaca proticao slično dijalogu Nasradina i Francuza. I pisac i njegov primalac u sličnom su položaju kao ti likovi iz priče: pisac odgovara na duhovne potrebe primalaca, a primaoci (i kritičari) odgovaraju na izazove njihovih tekstova; kako će „usaglašavanje“ njihovih intencija i potreba teći, zavisi od mnogo činilaca. Komunikacija će, međutim, biti uspešna ako oni uđu u logos jedan drugoga.

### *Logos pošiljaoca, logos primaoca i logos komunikacije*

Da bih objasnio prirodu toga logosa, navešću još jedan primer. To je pripovetka Edgara Alana Poa *Ukradeno pismo*. Prema toj pripovetki, koja je začetnik kriminalističkog žanra u literaturi, ministar D. se dokopao pisma koje za neku žensku ličnost kraljevskog roda može da bude kompromitantno. Šef pariske policije, za veliku nagradu, čini sve da se pisma dokopa, ali

bezuspešno. Pisma se, međutim, lako dokopao Ogist Dipen, preteča Šerloka Holmsa. Učinio je to tako što je prodro u logos glavnih aktera u igri. Ministar D. je znao metode i logos pariske policije, pa je pismo sakrio tamo gde ga policija neće tražiti, odnosno na sasvim vidljivom mestu. Da bi došao do pisma, Ogist Dipen je morao da odgovori na pitanje: gde ga ministar drži skrivenog, odnosno da prodre u njegov logos. Kad je na to pitanje odgovorio, postalo je već samo stvar tehnike kako se pisma dokopati.

U Poovoj priči reč logos se ne pominje. Pa ipak je ona potrebna da bi se objasnilo ponašanje njenih junaka. Njeni junaci se razumeju i bez reči, razumeju se na osnovu gestova i na osnovu vlastite pozicije u konkretnoj situaciji. Ona ženska ličnost kraljevskog roda, na primer, zna šta znači to što ministar poseduje kompromitantno pismo; ministar zna šta će preduzeti šef policije; Dipen zna šta zna ministar i kako on uspešno može da drži pismo skriveno. „Znanje“ svakog od učesnika u igri ostvaruje se bez reči, tj. bez enkodiranja i dekodiranja poruka. Ono se zasniva na tome što učesnici u opasnoj igri nastoje da prodru u logos jedan drugoga. Dipen, na koga ministar kao na učesnika u igri nije ni računao, uspeo je u svojoj namjeri, jer je uspeo da prodre u logos ministrovog ponašanja.

Poovo *Ukradeno pismo* ne govori samo o jednom pojedinačnom slučaju; govori i o nečem opštem. Diplomata pokušava da prodre u logos svog sabesednika, žena u logos svog udvarača, roditelj u logos deteta, poslovni partner u logos svog partnera ili u logos svojih potrošača. Kontekst, kontakt, kod – jesu elementi pomoću kojih se prodire u logos drugoga, tj. u logos sabesednika. Ali, da bi se u taj logos prodrlo nije neophodna i poruka. Ljudi se mogu razumevati i bez verbalnih poruka, bez verbalnog opštenja. Ali se ne mogu razumevati bez logosa. Reč logos pri tom ima šire značenje od jezika.

Edgar Alan Po ima još jedan značajan tekst koji može da posluži kao nezaobilazan primer. To je *Filozofija kompozicije*, esej koji je napisao da bi objasnio nastanak svoje najčuvenije pesme *Gavran*. U eseju Po priča kako je pošao od namere da napiše veliku pesmu, koja će se svideti svima, i kritičarima i najširoj publici. Da bi to postigao, on je morao da predviđi njene efekte: da odredi temu i motive, a isto tako i oblik. Morao je, dakle, da prodre u logos publike i kritike, i u logos pesme koja će se njima dopasti. Pesma koja je tako nastala, nastala je na osnovu korespondencije tri logosa: *logosa pesnika, logosa primalaca, logosa teksta pesme*. Dešava se često da se korespondencija između tih činilaca ne

ostvari ili se, pak, ostvari samo delimično. (Između ostvarenih i neostvarenih mogućnosti korespondencije navedena tri logosa odvija se, zapravo, život beletristike).

Primeri koje sam do sada analizirao pokazuju čime se, u stvari, pragmatika bavi. Pragmatika se bavi problemima komunikacije između sabesednika. Sabesednici u literarnoj komunikaciji jesu pisac i primalac njegovih tekstova. Konkretnim stvaraocima i konkretnim primaocima bavi se istorija literature. Teoriji beletristike ostaje da se bavi *pretpostavkama* stvaranja i primanja, tj. pretpostavkama s kojima stavaralac i njegova publika stupaju u međusobnu komunikaciju.

Literarna pragmatika, međutim, ne treba da se ograniči samo na izučavanje pretpostavki beletrističke komunikacije; treba da se bavi i samim činom ostvarenja te komunikacije. Taj čin možemo da nazovemo *događanje literarnog dela*. Autor sa svojim objektivnim mogućnostima, primalac sa svojim objektivnim mogućnostima, i tekst sa svojim objektivnim mogućnostima značenja, samo su pretpostavke da se delo „zbude“. A da bi se delo zbilo, trebalo bi da se uspostavi korespondencija između sva ta tri osnovna činioca. Korespondencija među njima moguća je na osnovu logosa koji svaki od tih činilaca poseduje. Postojanje posebnih logosa svakog od tih činilaca još uvek ne znači da će se delo obavezno zbiti. Ono će se zbiti (ono se može zbiti) tek ako se ta tri logosa nadu u intenzivnoj korespondenciji. *Dogadaj dela* – to je skok od mogućnosti ili od pretpostavki u stvarnost njegovog postojanja. Literarna pragmatika, otuda, za svoj glavni cilj treba da ima – *osvetljenje događaja literarnog dela*.

Teorijsko proučavanje beletristike oslanjalo se na poetiku i retoriku. U našem veku to izučavanje sve se više oslanja na rezultate moderne lingvistike i desosirovske semiologije. Na tim osnovama je zasnovana, recimo, literarna semiologija Romana Jakobsona ili Rolana Barta. Njihovi prilozi, ali i prilozi drugih strukturalista (Mukaržovski, Lotman) samo su osnažili modernizovanu verziju teorije književnosti.

U ovoj knjizi teorijsko viđenje beletristike zasnovano je drugačije: na osnovama desosirovske i persovske semiologije. Prema trima osnovnim semiološkim disciplinama zasnovana su i tri osnovna područja semiološkog izučavanja beletristike: *literarna semantika*, *literarna sintaksa* i *literarna pragmatika*.

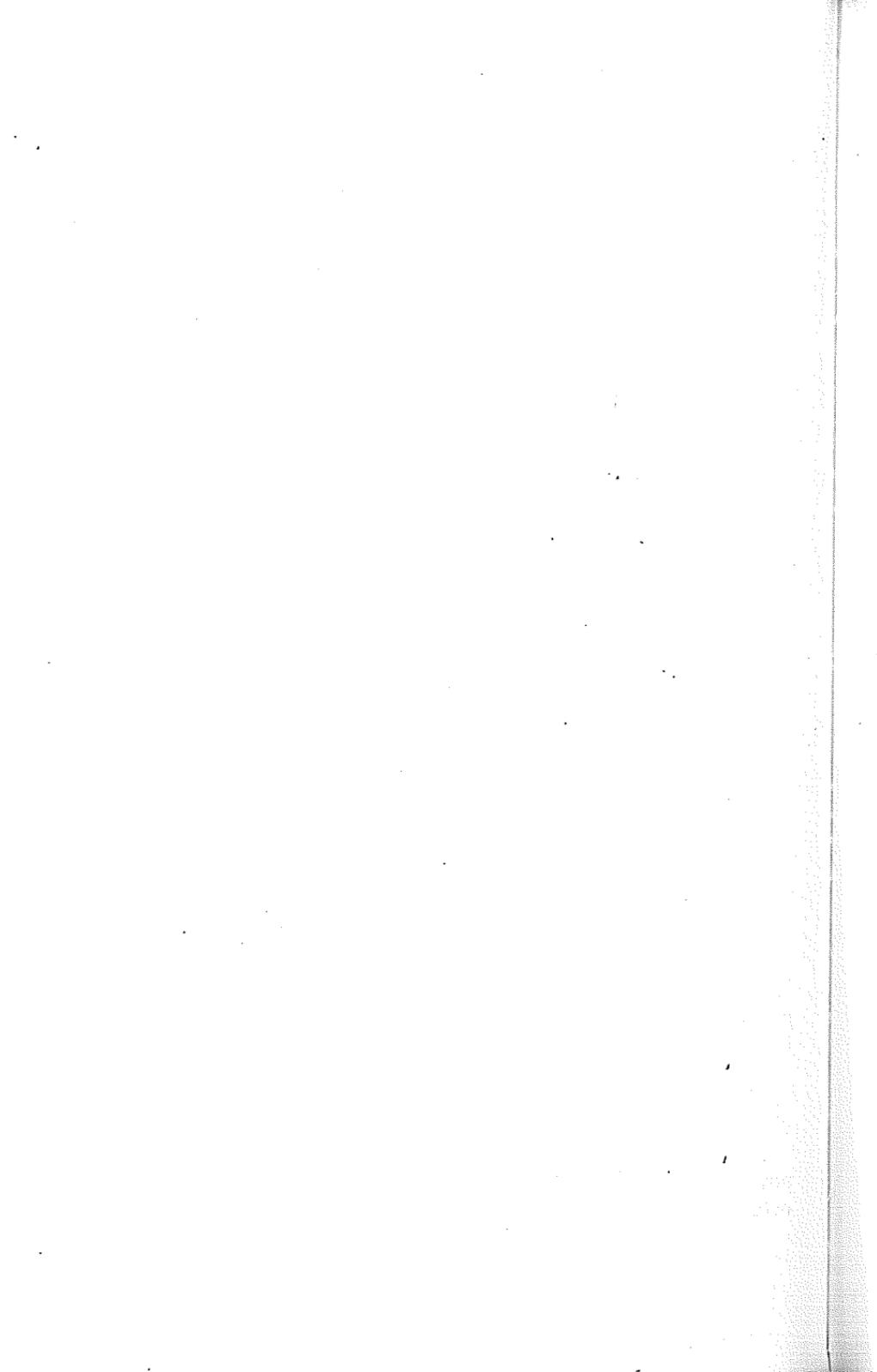
U oblasti *literarne semantike* su, pored primene desosirovske (dvodimenzionalne) koncepcije znaka na ispitivanje literarnog teksta, paralelno ispitivane i mogućnosti primene persovske (trodimenzionalne) koncepcije znaka. Saznanja o znakovnoj prirodi beletrističkih tekstova dovodena su u vezu sa raznim vrstama znakova, a posebno sa tri vrste znakova koje je izdvojio Pers: ikoničkim, indeksnim i simboličkim. Pritom se pokazalo da se obe koncepcije znaka mogu komplementarno primeniti na izučavanje beletristike. Pokazalo se, isto tako, da se beletristički tekst može zasnovati na osnovama sve tri vrste Persovih znakova, a ne samo na jednoj.

U oblasti *literarne sintakse* je, pored osvetljenja strukture teksta, osvetljena i struktura konteksta, a delo je shvaćeno kao jedinstvo teksta i konteksta.

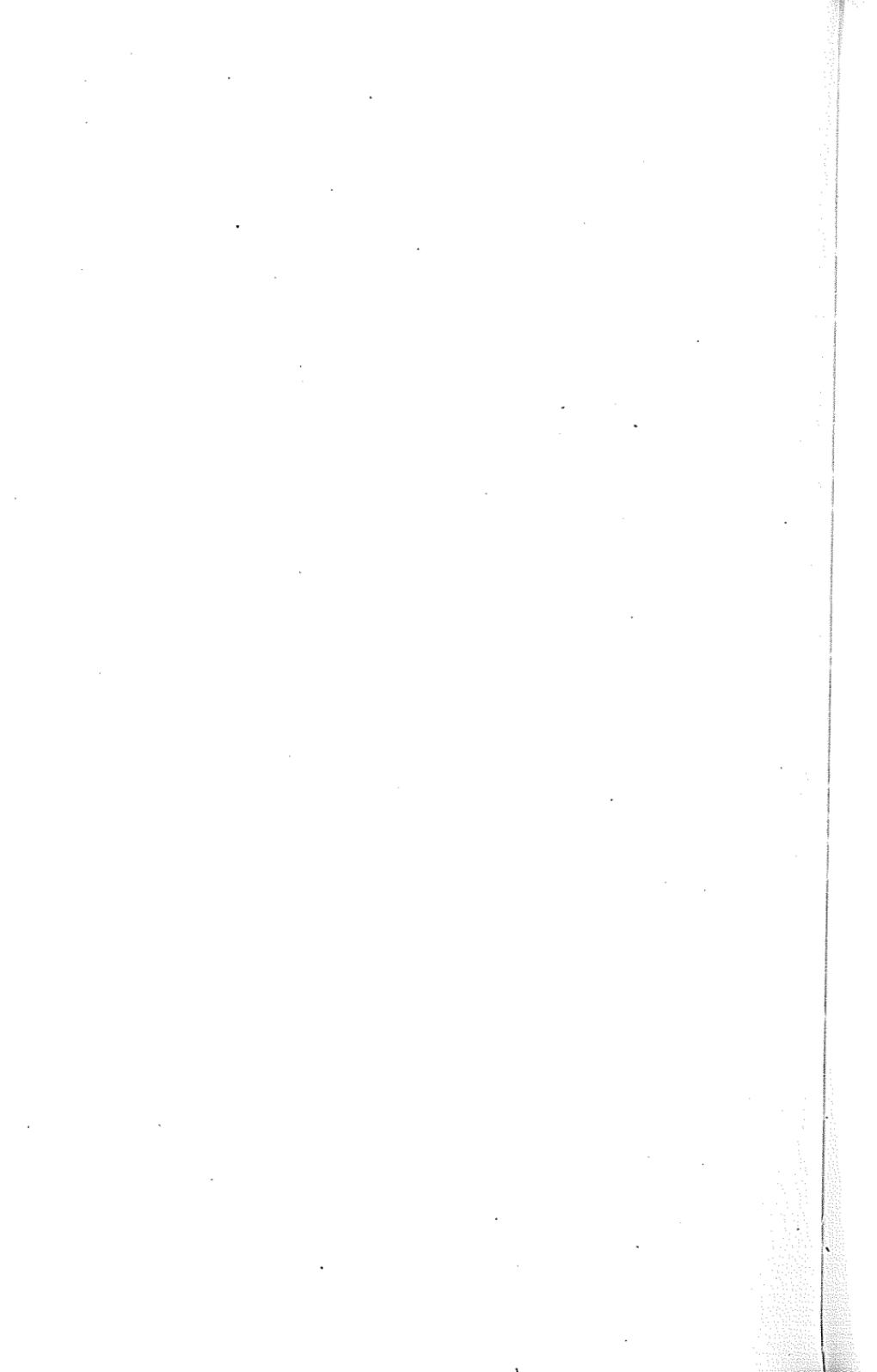
U oblasti *literarne pragmatike* ispitivane su dve osnovne koncepcije komunikacije: jedna strukturalistička, monološka, i druga, bahtinovska, dijaloška. Pojam literarne komunikacije osvetljen je kao uspostavljanje korespondencije *između logosa pisca, logosa primaoca i logosa teksta*, a sam čin uspostavljanja korespondencije između ta tri logosa označen je kao *događaj literarnog dela*.

Dosadašnja ispitivanja literature, koja su vršena u pojedinim semiološkim područjima, na ovaj način su zahvaćena u opsegu cele discipline i u sve tri njene poddiscipline.

Tako formulisani rezultati literarne semiologije pružaju osnovu da se preispitaju i osnovni rezultati dosadašnje književnoteorijske misli.



**TEORIJSKO IZUČAVANJE  
BELETРИSTIKE**



Preispitivanje teorijske misli sa stanovišta literarne semiologije podrazumeva i radikalne zahvate u strukturu discipline: sa tog stanovišta teorijski problemi drugačije izgledaju, pa se drugačije moraju i rešavati. Sa tog stanovišta mora se napustiti dosadašnja struktura teorije književnosti koja je izrasla na osnovama poetike i retorike i, istovremeno, uspostaviti nova koja odgovara semilogiji i njenim poddisciplinama.

Osnovnim disciplinama literarne semiologije trebalo bi da odgovaraju tri tematska područja u oblasti teorijskog istraživanja beletristike: semantici bi trebalo da odgovara područje koje bi se moglo nazvati *morfologija beletističkog teksta*, sintaksi *kontekstualizacija beletističkog teksta* a pragmatically *dogadanje beletističkog dela*.

*Morfologija beletističkog teksta* za predmet bavljenja trebalo bi da ima prevashodno beletistički tekst kao znak. Tim područjem bave se discipline koje za predmet izučavanja imaju označeno (*tematologija*) i oznaku (*versologija, stilistika, naratologija* itd.).

*Kontekstualizacija beletističkog teksta* za predmet izučavanja trebalo bi da ima odnose postojećeg teksta/tekstova sa drugim tekstovima i sa drugim vanteckstovnim činjenicama. Tim područjem bave se dve discipline: prvim *literarna genologija* a drugim *medijacija beletističkog teksta*.

*Dogadanje beletističkog teksta* je tematsko područje koje bi trebalo da se bavi stvaranjem i primanjem beletističkog teksta, tj. nastajanjem njegove aktuelne egzistencije. Tim područjem bave se, doduše bez mnogo neophodnog preplitanja, dve već konstituisane discipline: problemima stvaranja *poetika* a problemima primanja *recepција beletističkog teksta*.

## MORFOLOGIJA BELETRISTIČKOG TEKSTA

*Morfologija beletrističkog teksta* – tako bi se mogla nazvati književnoteorijska disciplina koja bi se, na osnovama literarne semantike, bavila problemima organizovanja beletrističkog teksta. Taj naslov je sličan naslovu knjige Janka Kosa koja se zove *Morfologija literarnega dela*. Prva reč je u oba naslova identična, a nisu velike razlike ni kod drugog po redu izraza (beletristički, literarno) jer oba izraza imaju u osnovi isto značenje: „književno-umetnički u užem smislu“. Kod trećeg po redu izraza iz naslova razlike, međutim, postaju nepremostive: reč *tekst* i reč *delo* ne odnose se na isto. Po shvatanju koje eksplicitno zastupam još od knjige *Život pesme Laze Kostića „Santa Maria della Salute“* (1981) delo nije isto što i tekst; ono je jedinstvo teksta i konteksta, a kontekst uključuje mnoštvo raznovrsnih vanteckstovnih činjenica pa i pisca i njegovog primaoca. U ovim ispitivanjima primena tog shvatanja imaće i konkretne posledice. Delom, kao celinom, na primer, baviću se ne samo u ovom odeljku posvećenom morfologiji već i u odeljku posvećenom kontekstualizaciji beletrističkog teksta i u odeljku posvećenom događanju beletrističkog dela. U okviru tematskog područja *Morfologija beletrističkog teksta* baviću se, međutim, samo organizacijom beletrističkog teksta.

Beletristički tekst, shvaćen kao znak, ima (po desosirovskoj terminologiji) najmanje dve dimenzije: dimenziju označke i dimenziju označenog. Oznaka se pritom odnosi na verbalni sloj teksta, a označeno na tematski ili sadržajni sloj. (U Ogden-Ričarsovoj koncepciji dimenzija simbola bi se odnosila na verbalni sloj, a referenci i referent na sadržajni).

*Oznaka i označeno*, u semantici, odgovaraju, po liniji sličnosti i suprotnosti, teorijskom pojmovnom paru *izraz i sadržaj*,

odnosno *forma* i *sadržina*. Baveći se oznakom i označenim u literarnom tekstu, baviću se tako problemima njihove forme i njihove sadržine.

U teorijskoj misli o beletristici i do sada se razlikovala spoljašnja i unutrašnja forma i spoljašnja i unutrašnja sadržina. Te razlike su već počeli da uspostavljaju romantičari koji su upotrebljavali izraze *spoljašnja* ili *mehanička* forma kao i *unutrašnja* ili *organska forma* (Šlegeli, Kolridž). Kasnije su te razlike uspostavljeni i reinterpretirali i novokritičari (Ričards) i fenomenolozi (Kajzer). Kajzer je, na primer, u svom *Jezičkom umetničkom delu* (1948) upotrebljavao izraze *der Inhalt* za spoljašnju a *der Gehalt* za unutrašnju sadržinu. Najdoslednije je te izraze upotrebljavao Janko Kos u pomenutoj knjizi. On je u njoj posvetio posebna poglavља *spoljašnjoj* i *unutrašnjoj formi*, *spoljašnjoj* i *unutrašnjoj sadržini*.

Ta razlikovanja plodno osvetljavaju stvaralačku praksu. Pesnik ne počinje ni iz čega. Pre nego što počne da stvara, on zatiče u svetu mnoštvo spoljašnjih sadržaja i mnoštvo spoljašnjih formi. Pre nego što je, recimo, napisao sonet o mrtvoj dragoj on je u beletristici na mnogo mesta mogao da se susretne sa motivom mrtve drage i sa formom soneta. Kad pesnik u obliku soneta sačini pesmu o mrtvoj dragoj on onda spoljašnju formu (sonet) i spoljašnju sadržinu (motiv mrtve drage) konstituiše u unutrašnju formu i u unutrašnju sadržinu pesme.

U odeljku *Morfologija beletrističkog teksta* trebalo bi da izučimo one elemente literarnog teksta koji postoje u vidu spoljašnje forme i spoljašnjeg sadržaja, ali i u njihovoј konkretizaciji u vidu unutrašnje forme i unutrašnjeg sadržaja.

## TEMATOLOGIJA

Shvatanje forme kao suprotnosti sadržini tekovina je novijeg vremena. Ono se javlja zapravo sa jasnim odvajanjem subjekta i objekta u doba klasične nemačke filozofije. To shvatanje je najviše utemeljeno u Hegelovoj *Estetici*; njenim posredstvom je i zaživelo u 19. veku. Hegel je imao stav da umetničko delo predstavlja jedinstvo materijalnog i duhovnog i jedinstvo sadržine i forme. Slične stavove imali su i drugi autori u vreme romantizma. Primer koji to može najbolje da ilustruje jeste tekst Edgara Alana Poa *Filozofija kompozicije*. U njemu se jasno pokazuje kako je veliki pesnik, pripremajući se da piše *Gavrana*, podjednaku pažnju posvećivao i sadržini i formi pesme.

Ali već posle romantizma više tako nije bilo. Teorijska misao realizma više nije prihvatala stav o jedinstvu sadržaja i forme. Teoretičari realizma, a pogotovo teoretičari naturalizma, izrazito veću pažnju poklanjali su onome što se prikazuje, nego načinu prikazivanja. Teoretičari Parnasa, a pogotovo simbolizma, suprotno od toga, mnogo veću pažnju poklanjali su načinu, formi. Tako se raspalo nekadašnje jedinstvo ravnopravnih dimenzija teksta. I teoretičari, ali i sami beletristi, u odnosu na romantičare, pokazali su više sklonosti ka jednostranim opredeljenjima. Smrt onakve umetnosti, kakvu je znao Hegel, a koja je računala sa jedinstvom duhovnog i materijalnog, sadržaja i forme, na izvestan način se ostvarivala. Taj trend se nastavio i u dvadesetom veku. Između estetičkih zahteva marksiste Lukača za primatom sadržaja, s jedne, i zahteva formalista za primatom forme, s druge strane, jaz je bio nepremostiv.

Kada je slikar Dega došao kod Malarme-a žaleći se da je njegova ljubav prema stvaranju stihova nesrečna premda mu ne nedostaje ideja, pesnik mu je odgovorio: „Dragi moj Dega, stihovi se ne stvaraju pomoću ideja već pomoću reči!“

Tu anegdotu naveo je Wolfgang Kajzer u knjizi *Jezičko umetničko delo* (1973:285) i ona bi se mogla uzeti kao najkarakterističnija za osnovnu Kajzerovu tezu: da je književnost, u stvari, umetnost reči, odnosno da je književno umetničko delo, u stvari, jezičko umetničko delo, *das sprachliche Kunstwerk*. Ideja o književnosti kao umetnosti reči, međutim, nije samo Kajzerova; nju je opravdavalo više škola u 20. veku (stilistička kritika, nova kritika, fenomenolozi, delimično i ruski formalisti itd.) ali su je

zastupali i mnogi teoretičari pojedinačno. Naziv poznatog književnoteorijskog časopisa, *Umjetnost riječi*, koji izlazi od 1957. godine u Zagrebu, izraz je podrške toj ideji, dominantnoj u proučavanju književnosti u 20. veku. Tu ideju je Svetozar Petrović, naslovom jednog poglavlja svoje knjige *Kritika i djelo* (1963), označio kao „Lingvističku invaziju u studiju književnosti“. Prirodu te orijentacije slično je shvatio i američki marksist Frederik Džejmson u knjizi karakterističnog naslova *The Prison-House of Language (U tannici jezika)*, 1972).

Sa stanovišta shvatanja književnosti kao umetnosti reči i normalno je što su ispitivanja nejezičke i neformalne strane bila zapostavljena: to shvatanje je u osnovi formalističko. A s druge strane, normalno je što su izučavanju sadržajne strane dela posvećivale više pažnje orientacije koje imaju kontinuitet sa smerovima izučavanja u 19. veku: pozitivizam, marksizam, duhovno-naučni metod, psihanaliza. Paralelno postojanje tih dveju orijentacija svedoči, između ostalog, i o odsustvu intencija da se delo sagleda u totalitetu.

Sada, na izmaku 20. veka, situacija se, izgleda, menja. Više ne prednjače škole koje su u prvi plan isticale jezičku stranu umetničkih tekstova. U prvi plan dolaze škole koje imaju širi semiološki pristup; u njih se uklapaju i škole koje se bave literarnom pragmatikom, posebno jednim njenim ogrankom u vidu teorije recepcije. Ta nova usmerenja, koja su i u ovom radu prisutna, donose i novu tačku gledišta. Sa te tačke gledišta se zauzima u principu isti stav i prema orientacijama koje su insistirale na sadržajnoj strani tekstova i na njihovoј formalnoj strani. Pomenuta knjiga Janka Kosa, *Morfologija literarnega dela* može da bude primer za takvu orijentaciju. U odeljku te knjige, koji se zove *Grada* nalaze se i ova poglavљa: 1. *Grada kao spoljašnje literarno gradivo*, 2. *Jezik kao grada literarnoga dela* i 3. *Grada kao unutar-literarna kategorija*. Drugim rečima, po Kosu, literarno delo se ne stvara samo od jezika, nego i od jedne druge građe koju bismo mogli da nazovemo i vanjezička grada. Bavljenje tom vrstom literature bilo je, u 19. veku i u nekim školama 20. veka, dominantno. Ali interesovanje za sadržinsku stranu dela ni u 20. veku nije sasvim prestalo: neke škole su upravo na njoj insistirale. Ta interesovanja su, po Kosu (52), obnovljena i u savremenom strukturalizmu i semiologiji preko interesovanja za obe dimenzije znaka: preko interesovanja za plan izraza i za plan sadržaja, za

oznaku i za označeno. Semiologija opet nudi uravnoteženja ispitivanja obeju osnovnih dimenzija teksta.

Proučavanje sadržajne i izražajne strane tekstova bilo je na uravnoteženiji način prisutno i u doba antike. Pogotovo je tako bilo u staroj retorici. Učitelji besedništva su smatrali da je izbor teme preduslov dobrog govora. U odeljku retorike koji se zvao *inventio* oni su se bavili nečim što bi se današnjom terminologijom moglo nazvati *aksiologijom tematike*. Antički retoričari su dobro znali da različite teme imaju i različite mogućnosti izraza i da omogućavaju različite vidove komuniciranja s publikom. Ali su oni isto tako znali i za vrednosti stilskog izraza: cela jedna grana retorike, *elocutio*, bavila se stilskim izražajnim sredstvima.

I stara poetika je, takođe, imala uravnotežen odnos u izučavanju teme i njene obrade. Aristotelova *Poetika*, na primer, koja se zasnivala na mimesisu kao na osnovnoj kategoriji, bavila se uporedno i problemom *šta* i problemom *kako* podražavati. Drugim rečima, stajala je na implicitnom stanovištu da je za uspeh teksta važna i tema i njena obrada. Tematološkim problemima Aristotel je naročito posvetio pažnju u odeljku u kojem je govorio o katarzi. Tamo je tražio odgovor na pitanje: kakve teme mogu dovesti do stvaranja dramskog teksta koji će najuspešnije izvršiti katarzu. O tome može da nam posvedoči sledeći odeljak:

Odredimo, dakle, koji se dogadaji pokazuju kao takvi koji izazivaju strah i sažaljenje.

Takve radnje moraju vršiti lica koja su medusobno ili prijatelji, ili neprijatelji, ili lica koja nisu ni jedno ni drugo. Ako neprijatelj navali na neprijatelja, to ne izaziva nikakva sažaljenja, ni dok to ne namerava; utiče samo bolna radnja kao takva. Toisto tiče se lica koja medusobno nisu ni prijatelji ni neprijatelji. Međutim, kad takve bolne radnje nastanu među svojima i među prijateljima, na primer: ako brat ubije brata, ili sin oca, ili majka sina, ili sin majku, ili to namerava, ili kakvu drugu propast spremna, - to je gradivo koje pesnik treba da traži. (1955:28-29)

Primer koji smo naveli pokazuje da je Aristotel posve precizno razmišljao o izražajnoj mogućnosti raznih tema. Poetika čiji je on rodonačelnik, doduše, nije insistirala na invenciji pri izboru teme kao na posebno formulisanom zadatku. Ali se ta invencija podrazumevala. Prečutno se polazilo od stava – iako se to nije naglašavalo – da izbor teme predodređuje prirodu i domet pesnikovog dela. Otuda se može smatrati da je i stara poetika, u odnosu prema formi i temi, bila saglasna sa starom retorikom.

Ideja o tematologiji, kao posebnom području ispitivanja, javila se kod ruskih formalista, u knjizi Borisa Tomaševskog *Teorija književnosti* (1925). Ta knjiga je podeljena na tri dela koja se zovu: *Elementi stilistike*, *Uporedna metrika* i *Tematika*. U delu

knjige pod naslovom *Tematika* ne govori se, međutim, o onome što sam naslov obećava. Prvo poglavlje tog dela, pod naslovom *Sklop slike*, posvećeno je, u stvari, području ispitivanja koje zahvata savremena naratologija. Drugo poglavlje, koje se zove *Rodovi i vrste*, posvećeno je u celini genološkim ispitivanjima. Tematologija je, tako, ostala otvoreno poglavlje ruskog formalizma, još neodvojena od naratologije i genologije. Ona je, tek po nazivu, najava ispitivanja koja su moguća.

Tek je Kajzer, od značajnijih teoretičara, učinio određeniji korak ka izdvajajući tematoloških ispitivanja. U pomenutoj knjizi *Jezičko umetničko delo*, koja je prvi put objavljena 1948. godine, u odeljku *Osnovni pojmovi sadržaja* on je izdvojio pojmove *grade*, *motiva*, *lajtmotiva*, *toposa*, *amblema*, *fabule* i to na način i sa primerima koji podrazumevaju da se ispitivanja tiču tematske grade i sadržaja. Tematici je tamo Kajzer posvetio i jedno poglavlje u delu knjige koji se zove *Osnovni pojmovi sinteze*. U tom poglavlju se, međutim, ne prikazuje tematska građa koja ulazi u tekst, već se otvara pitanje ideja koje se konstituišu u umetničkom tekstu. Kajzer je, tako, tematološkim problemima posvetio mnogo više pažnje nego Tomaševski. Tematološka ispitivanja kod njega su već jasno izdvojena od ispitivanja koja spadaju u druge discipline. Da tako postupi, Kajzeru je zasigurno omogućila i njegova postojana fenomenološka orijentacija.

U izdvajajući tematologiju u posebno područje ispitivanja najdalje je do sada, izgleda, otišla Kajzerova zemljakinja Elizabet Frenzel. Najvažnije njene rade u ovoj oblasti čine teorijska knjiga *Stoff-, Motiv- und Simbolforschung* (1963) i dve knjige pravljene u vidu leksikona: *Stoffe der Weltliteratur* (1962) i *Motive der Weltliteratur* (1976) sa obiljem informacija o temama i motivima iz svetske literature. U prvoj navedenoj knjizi razmatraju se osnovni pojmovi istraživačkog područja (građa, motiv, simbol) i ispituju njihove izražajne mogućnosti. Osnovni pristup Frenzelove u osnovi je blizak staroj retorici, na koju se ona ne poziva. Posebno su vredne druge dve knjige pravljene u vidu leksikona; to su pravi trezori informacija o tematskoj građi.

Skoro istovremeno kada i knjige Frenzelove u Francuskoj se pojavilo nekoliko knjiga Žana Pola Vebera od kojih najviše teorijskih pretenzija ima ona koja se zove *Domaines thématique* (1963). Kao jedan od značajnih tematskih kritičara (Starobinski, Pule, Rišar), Veber se izrazito, i to sa psihoanalitičkog stanovišta, bavio uticajima doživljaja iz detinjstva na tematski izbor i sadržinu dela značajnih umetnika.

Ali ni posle Frenzelove, ni francuske tematske kritike, tematologija se nije razvila u posebnu disciplinu. Rekli bismo da

su značajniji radovi u ovoj oblasti izostali ili da su se utopili u istraživanja koja spadaju u sociologiju literature, psihologiju literature, fenomenologiju, komparativistiku, marksističku kritiku itd. Bogata i raznovrsna istraživanja autora koji pripadaju raznim usmerenjima ostala su, tako, teorijski neobjedinjena i neosmišljena.

Razloge za takav, nedovoljan, razvoj tematologije, ipak možemo da nađemo. Upravo kad je ona, početkom šezdesetih godina, počela izrazitije da se razvija, nagli uspon doživela je jedna druga književnoteorijska disciplina: naratologija. Naratologija je, dobrom delom, pokrila područje kojim se zanimala ili trebalo da se zanima tematologija. Široki krug tematske građe (motiva, fabula, junaka) bio je teorijski ispitivan u naratološkim tekstovima. Samim time je prostor za razvoj tematologije bio sužen, a razlozi za njen brži razvoj umanjeni.

Ali je problem tematologije ostao ipak otvoren. To možemo da zaključimo pozivajući se na jednog pouzdanog svedoka, na knjigu *Anatomija kritike* Nortropa Fraja (1957). U prvom od četiri eseja u toj knjizi, u *Teoriji modusa*, Fraj vidi dva osnovna literarna modusa, *pripovedački* i *tematski*. Modusom koji on naziva *pripovedačkim* danas se bavi naratologija. I Fraj joj je, u svojoj knjizi, dao lepe priloge. A o tematskim modusima on je u njoj imao mnogo manje da kaže. Ali je ipak njihovo mesto za proučavanje ostalo otvoreno: ogromno područje literature (lirika, esej, zapisi itd.) nije zasnovano na osnovama pripovedačkog modusa već na osnovama tematskog. Bar ta područja su prepustena za izučavanje prevashodno tematologiji.

U teorijskom proučavanju literature danas vlada uopšte velika nesrazmerna među onim proučavanjima koja su usmerena ka formi i onih koja su usmerena ka sadržaju. Tu i jesu šanse za razvoj tematologije: ona je, kao disciplina, i moguća i potrebna.

Predmet tematologije, najkraće, možemo da odredimo kao ispitivanje spoljašnjeg i unutrašnjeg-sadržaj teksta.

Grada teksta i sadržaj teksta (tj. spoljašnji i unutrašnji sadržaj teksta) nisu isto, ali su međusobno povezani. Knjiga Midhata Šamića *Istorijski izvori*, „Travničke hronike“ Ive Andrića (1962) tipičan je primer izučavanja spoljašnje sadržine teksta. Dokumenti koje je Šamić izučavao, a koji korespondiraju sa Andrićevim romanom, postojali su i postoje nezavisno od teksta romana; zato su to sadržaji, u odnosu na tekst, spoljašnji. Unutrašnji sadržaj Andrićevog romana je, međutim, ono što je njegovim tekstom označeno. On je neodvojiv od unutrašnje forme teksta, jer se kroz tu formu ostvaruje, u njoj i preko nje postoji. Ali taj unutrašnji sadržaj ima i zajedničku supstancu sa delom one tematske građe

koju nazivamo spoljašnjim sadržajem. Supstanca soljašnjeg sadržaja i supstanca unutrašnjeg sadržaja mogu da budu istovetne ili bliske. Na tome istovetnom ili bliskom i zasniya se mogućnost tematoloških ispitivanja. Ona treba da otkriju u osnovi istu sadržajnu supstancu na različitim stepenima oformljenosti. Tematološka ispitivanja ne bave se (ili bar u principu ne bi trebalo da se bave) bilo kakvom spoljašnjom građom, već upravo onakvom koja ima zajedničku supstancu sa unutrašnjim sadržajem teksta.

Ne postoji, zasada, ujednačena terminologija koja se odnosi na ove tematske sadržaje; čak ni njihova deo na spoljašnje i unutrašnje nije sasvim ustaljena. Na francuskom, engleskom i ruskom govornom području, a tako je i kod nas, upotrebljavaju se izrazi *tema* i *motiv*, za osnovne elemente tematske grade. Na nemačkom govornom području, u adekvatnom značenju, upotrebljava se samo izraz *Motiv*. Umešto izraza *tema*, Wolfgang Kajzer, a kasnije i Elizabet Frenzel, upotrebljavali su izraz *der Stoff* (građa). Frenzelova, pored izraza *građa* i *motiv* upotrebljava još i izraz *simbol* za jedan vid tematske grade. I ti izrazi su kod nas u upotrebi. U koncepciji koja se ovde izlaže, svi napred pominjani izrazi mogu se upotrebljavati. Važno je pritom imati u vidu relacije koje oni imaju prema drugim terminima i prema onome što hoće da označe. Termin *tema*, na primer, i kod nas označava, kao i kod ruskih formalista, ono „o čemu se govori“ (Tomaševski, 1972:193). Ali ista formulacija, u nekom drugom slučaju s pravom može da se odnosi i na *motiv*: i motiv mrtve drage, recimo, takođe je ono „o čemu se govori“. Isto tako, *spoljašnji sadržaj* nekog teksta može da bude i njegova *građa* i njegova *tema*, odnosno da bude njegova *tematska građa* (jer građa može da bude, isto tako, i jezik i forma). U tome slučaju tema bi se razlikovala od motiva po konkretnosti određenja. Temu bi, otuda, pre trebalo definisati kao ono „o čemu se govori“ u nekom konkretnom delu kao celini. Reč tema dolazi od grčke reči *θέμα* koja znači stavljeni, postavljeno (od glagola koji znači postaviti) a označava i konkretni predmet *postave*: podrazumeva da se radi o nečemu stabilnom, određenom. Izraz *motiv*, koji dolazi od latinske reči *motivum*, gibati, primarno označava nešto pokretno. Ono „o čemu se govori“, kao što je recimo motiv mrtve drage, može da se sretne u brojnim literarnim tekstovima koji potiču iz raznih delova sveta i iz različitih istorijskih perioda. U tom smislu bi izraz motiv s pravom podrazumevao neku pokretnu temu: temu koja se može sresti u mnoštvu različitih tekstova. U istom smislu tema bi se mogla shvatiti kao neki konkretizovani motiv: ono o čemu se govori u nekoj konkretnoj celini. Izrazi tema i motiv tako su dijalektički povezani: jedan izraz nema značenje bez drugog izraza. Izraz

motiv se upotrebljava, međutim, i u sekundarnom značenju: kao deo teme, tj. kao njena tematska celina. U tom slučaju on gubi deo svog značenja kao „pokretne teme”, pa se javlja u dvostrukom vidu: kao dinamički i kao statički motiv. I u tom slučaju odnos među motivima je uspostavljen dijalektički, tj. na suprotnostima dinamičko-statičko, ali je takav njihov odnos uspostavljen i prema temi kao odnos celina-deo.

Termin *građa*, koji upotrebljava Elizabet Frenzel, daje mogućnost da se izade iz tog hermeneutičkog kruga. Građa kao celina podrazumeva razne vrste, vidove, elemente građe. Takvih delova građe može da bude više: praktično svašta može da bude građa od čega se sve delo može sačiniti: od jezika, od čutanja, od motiva, od odsustva motiva, od podataka, od odsustva podataka. Jedan od elemenata građe Elizabet Frenzel je, pored motiva, posebno istakla: simbol. I simbol, takođe, može da bude spoljašnja i unutrašnja građa. Primer za prvi slučaj može da bude Eros ili Amor, krilati dečačić koji simbolizuje boga ljubavi. Primer za drugi slučaj može da bude eros kao težnja za spajanjem koja se konstituiše u samom tekstu. U tekstovima klasicista puno je, recimo, spoljašnjih simbola; u tekstovima simbolista puno je unutrašnjih, onih koji su neodvojivi od same strukture teksta. Svi ti različiti vidovi ispoljavanja sadržaja mogu da dobiju i različite terminološke oznake. Ispravnost njihove upotrebe zavisiće od odnosa prema onome što označavaju i od odnosa prema drugim izrazima.

Prodori u istraživanje sadržine još nisu onako bogati kao što su bogata istraživanja formi. I u tome saznanju iz oblasti semiotike mogu da budu podsticajna. Da bismo, na primer, napravili globalnu tipologiju sadržina, može da nam bude od pomoći trodimenzionalna Ričards-Ogdenova koncepcija znaka. Ona je, sa našeg stanovišta, pogodnija od dvodimenzionalne, de Sosirove. U dvodimenzionalnoj, de Sosiroveoj koncepciji, označeno (*signifié*) korespondira sa sadržajnom stranom dela (izražajna korespondira sa označavajućim, sa *signifiant*). U trodimenzionalnoj koncepciji znaka sadržajnoj dimenziji dela odgovaraju dve dimenzije: referent i referencija. Pomoću tih pojmova možemo i sadržajnu stranu dela da sagledamo kroz dve osnovne razlikovne mogućnosti.

Pisci memoara, ispovesti, dnevnika, zapisa, na primer, govore o onome što su doživeli, videli, spoznali. Oni pritom polaze od referenta, od empirijske stvarnosti, i nastoje da je prikažu ili izraze neposredno. Referent se u tim slučajevima javlja kao *Rohstoff*, tj. kao sirova građa. Između te sirove građe i samog

njenog izraza treba da je zanemarljivo posredovanje jezika ili onoga što Ogden i Ričards nazivaju referencija. Takvu bliskost sa referentom retko kad mogu da ostvare pisci fikcionalnih beletrističkih tekstova. Ali su se u umetnosti ispoljavala i takva nastojanja. Tako u literaturi možemo da izdvojimo dve grupe tekstova: prva je kad pisci, kao u memoarima i ispovestima, neposredno predstavljaju neku stvarnost, kad se neposredno naslanjuju na referent; druga je kad pisci fikcionalnih tekstova nastoje da ostave utisak da neposredno predstavljaju referent. Najviše su tome težili i uspevali pisci u doba realizma. Kad Stendal, na primer, za temu romana *Crveno i crno* uzima dogadaj iz jedne novinske vesti, on gradu za svoj roman crpe iz životne stvarnosti neposredno; prema toj tematskoj gradi se odnosi kao prema referentu. U osnovi isto tako čini i Tolstoj kad likove iz svojih romana oblikuje prema prototipovima iz svoje sredine. Na isti način postupa i naš pesnik i slikar Đura Jakšić kad slika devojku u plavom i o njoj piše onu popularnu poesmu sa refrenom: *Ana toči, Ana služi, / al za Milom srce tuži*. Za tematsku gradu može da posluži mnogo šta: neka žena, neka ljubavna zgoda, neko patriotsko osećanje, socijalni protest, podvig, interesantna sudbina, nečija smrt. Život, kao referent, obiluje neiscrpnim sadržajima. Pisci koji više takvih sadržaja nose imaju i više pretpostavki da se kao umetnici izraze.

O tome koliko je građa važan elemenat literarnog teksta može da nam posvedoči i jedno poznato mesto iz Rilkeove knjige *Zapis Maltusa Laurida Brigea*:

Jer stihovi nisu, kao što ljudi misle, osjećaji (oni se javljaju rano) – stihovi su iskustva. Za jedan stih potrebno je videti mnoge gradove, ljudе, stvari, valja znati kretanje, koje sitno cvijeće čini, kad se otvara ujutro. Valja znati umišljati putove, u nepoznatim krajevima, neočekivane susretaje i sastanke: dane djetinjstva, koji su još uvijek nerazjašnjeni, valja znati zamišljati roditelje svoje, koje smo morali povrijediti, da su nam donosili kakvo veselje (to je veselje učinjeno za drugoga), dječje bolesti, koje počinju u dubokim zatvorenim sobama, jutra na obalama mora, samo more, mora, noći na putu, koje su podrhtavale veoma visoko i letjele sa zvjezdama – i nije još dosta misliti na sve to. (1957:19).

Navedeni odlomak je antologički prilog tematologiji. Ali ma kako lepo sročen, Rilkeov tekst na gradu ipak gleda jednostrano. Jer on za gradu literarnih dela uzima (isključivo) ono što bismo mogli nazvati neposrednim ili ličnim iskustvom. O tome šta je sve potrebno da bi se sastavio dobar govor (koji isto tako može da bude beletristički tekst) imamo i drugačija svedočanstva. Primere za njih možemo da nađemo u Ciceronovim knjigama *Govornik* i *O govorniku* i u Kvintilijanovoј *Obuci besednika*. Upute rimskih retoričara za pisanje dobrog govora kretale bi se u sasvim drugom

smeru. Onaj ko hoće da napiše dobar govor, smatrali su oni, mora dobro da poznaje mitologiju, istoriju i literaturu, da bude obavešten o filozofiji, logici itd. Drugim rečima, oni su smatrali da izvor dobrog govora ne bi trebalo tražiti u ličnom iskustvu već u iskustvima i znanjima koje su već drugi pre nas stekli. Takva stanovišta, međutim, ne treba vezivati samo za stare autore. Novija insistiranja na potrebi negovanja tradicije (kod Eliota i mnogih drugih) imaju u osnovi isti smisao. Ta zalaganja idu, takođe, za tim da se pisci ne oslanjaju samo na vlastita iskustva već i na gradu (na sadržaje) koju su drugi sačinili, a čija su iskustva, znanja i umenja pohranjena u mitologijama, leksikonima, enciklopedijama, knjigama, bibliotekama.

Suprotno od tekstova koji se zasnivaju na referentima, tekstovi koji se zasnivaju na referencijama uzimaju za spoljašnji sadržaj teme i motive koji su već bili obradivani. Odnosno: motive koji su već ušli u sferu što posreduje prema referentu. Među njima bismo mogli da izdvojimo bar tri vrste građe: onu koja se zasniva na mitu, na istoriji ili na simbolu.

Veliki grčki tragičari svoje tragedije stvarali su, na primer, oslanjajući se najviše na mitove i legende, dakle, na nešto što već više nije bilo sirova grada. Tematska grada za njihova dela već je bila „poluobrađena”, „poluoblikovana”, nalazila se u sferi referencije. I ta grada je, u odnosu na tekstove grčkih dramatičara, spoljašnja. Rečnici grčke i rimske mitologije, kakvi postoje u svetu, i kakav su kod nas sastavili Dragoslav Srejović i Aleksandrina Čermanović (1979), mogu se sigurno shvatiti i kao rezitori osobene tematske građe koja se već koristila i koja će se još mnogo koristiti.

Nešto je drukčijii slučaj sa još jednom vrstom građe, koja se, takođe, nalazi u rečnicima, onakvim kakve je sastavila Elizabet Frenzel. Ona se obično tiče pojedinih istorijskih ličnosti kao što su Julije Cezar, Marija Stuart, Jovanka Orleanka, Knez Lazar, Miloš Obilić, Nikola Zrinjski, Karadorde itd. ili priča o pojedinim istorijskim događajima kao što su kosovski boj ili ubistvo Karađorđa itd. I pojedine ličnosti ili pojedini istorijski događaji pokazali su se kao pogodna grada za literarnu obradu. Drugačije kazano: pokazali su se, kao motivi, paradigmatski: o istom motivu, na istoj supstanči, mogla su se oformiti različita dela.

Obimani *Rječnik simbola* Žana Ševaljeva i Alena Girbranta koji je kod nas preveden, može da nam posluži kao primer još jedne vrste građe koja se nalazi u sferi referencije. Sličnu vrstu građe možemo da nađemo i kod Frojda (*Tumačenje snova* itd.) i kod Junga (*Čovek i njegovi simboli*) u radovima o simbolici

pojedinih religija, praktično svuda gde se simbol tretira kao tematska građa dela.

Pisci i dela mogu se vrednovati na razne načine, pa i prema sadržajnom bogatstvu. Izraz „enciklopedijski“ Nortrop Fraj je u *Anatomiji kritike* upotrebljavao za dela koja imaju najveću sadržajnu širinu. Taj izraz pristaje, praktično, samo nekim delima, kao što su *Božanstvena komedija*, *Faust*, *Goski vijenac*, *Uliks*. Veličina dela, prema tome, zavisi i od toga šta su i koliko u sebe uspeli da uključe. Pod pretpostavkom da dva dela imaju do maksimuma ostvaren literarni izraz, veće od njih će biti ono koje je bogatije sadržajem. Memoari o bogatijem životu zasigurno imaju tematsku prednost nad memoarima koji se ne naslanjaju na veliko životno iskustvo.

Slično je, kao sa memoarima, i sa svim drugim temama, pa i sa onima koje se nalaze u području referencije. Ima tema koje su bogate i produktivne, i tema koje to nisu. Svaka građa ne omogućuje stvaranje podjednako dobrih literarnih tekstova. Zato se i sama građa može procenjivati sa stanovišta mogućnosti koje pruža za obradu. O akseološkoj proceni grade malo se do sada istraživalo. Može se pretpostaviti da se takve procene uspešno mogu vršiti i na logičkim i iskustvenim pretpostavkama. Tema „rat i mir“, na primer, treba da je produktivnija od teme „rat“, jer je šira i složenija; tema „ljubav i smrt“ šira je od teme „ljubav“; tema „mrtva draga“ složenija je od teme „draga“. Nikad se, verovatno, neće moći da sačini neki opšteprihvatljeni aksiološki rang tema. Ali će se, uz pomoć argumenata, bar približno uvek moći pokazati koja je tema produktivnija i šira od neke druge, odnosno koja, kako i koliko, sadrži izražajnih mogućnosti.

Termin *građa*, koji su ruski formalisti stavili nasuprot terminu *forma*, sugerira da se o gradi može govoriti kao o nečemu potpuno neoformljenom, tj. kao o tvari. Bliži bi istini bio stav da se može govoriti o raznim stepenima organizovanosti (oformljenosti) grade. Građa koju zatičemo u mitološkim rečnicima, u rečnicima simbola ili motiva u velikoj meri je već oblikovana. Ali ona predstavlja tek supstanču sadržaja koji će se dalje oblikovati. Roman Tomaša Mana *Josif i njegova braća*, na primer, sačinjen je na jednoj od najlepših priča *Starog zaveta* koja je i pre Manovog romana bila visoka literatura. Roman je samo sadržajne mogućnosti te priče razvio do najvišeg stepena. Ali ni ona sirova građa, za koju smo rekli da se oslanja na referent, nije potpuno bezoblična. Jer je i svaki doživljaj ili događaj, koji se prikazuje, do neke mere u svesti već oblikovan. Jedinstvo i neras-

kidivost unutrašnje forme i unutrašnjeg sadržaja teksta predstavljaju najveću meru njihove konkretizacije.

Priroda oformljenosti tematske grade najbolje se može objasniti pomoću pojma paradigmе. Jedan od najuočljivijih načina oblikovanosti tematske grade jesu *arhetipovi*. Tim terminom je Jung označio slične praslike koje se sreću kod raznih naroda, čak i kod onih koji među sobom nisu imali dodira. I pored razlika te praslike imaju istu sadržajnu supstancu; to znači da su zasnovane na istoj paradigmgi. Arhetipovi, kao kolektivno nesvesno čovečanstva, svedoče da u raznolikosti ljudskog sveta ima jedinstva i sličnosti. U nekim najdubljim slojevima ljudski svet je, dakle, organizovan na paradigmatskim osnovama. Slično je i sa svetom prirode. Prirodnjaci se uspešno bave osnovnim obrascima u biljnom i životinjskom svetu.

Termin *arhetip* upotrebljava se i u tekstologiji. Njime se označava onaj rukopisni prvi tekst iz kojeg su nastali svi kasniji prepisi. Itaj izraz ukazuje na postojanje jednog prvobitnog modela (paradigme) na osnovu kojeg se mogu identifikovati svi kasniji tekstovi. Termin arhetip, u značenju koje mu je pridavao Nortrop Fraj u *Anatomiji kritike* i drugde, odnosi se prevashodno na konvencije. A konvencije se tiču i izraza i sadržaja. Frajev stav da je literatura prožeta brojnim konvencijama može se shvatiti i kao stav da je ona prožeta brojnim paradigmama. Da je to tako, mogu da nam posvedoče brojni toposi. *Toposi* su, po definiciji najistaknutijeg njihovog istraživača Kurcijusa, „ustaljeni klišeji ili sheme mišljenja i izraza“. Ustaljenim klišeima, kojima su bili obuhvaćeni i forme i sadržaji, bila je posebno prožeta literatura starog i srednjeg veka. U knjizi *Evropska književnost i latinsko srednjevekovlje* Kurcijus to potvrđuje brojnim primerima. Toposi se mogu shvatiti kao pojave koje su adekvatne *formulama* u značenju koje su tom terminu dali Peri i Lord ispitujući naše narodne pesme. Ono što je formula za naratologiju i stilistiku, to je, otprilike, *topos* za tematologiju. Svetu paradigmgi od kojih su sačinjene spoljašnje forme odgovara svet paradigmgi od kojih se sastoji tematska građa. Jedna od tematskih paradigmgi, na primer, jesu *lajtmotivi*. Oni imaju sličnu ulogu kao i refreni u pesmama. Lajtmotivi su, u stvari, semantički refreni ustrojeni na principu paradigmе.

Lajtmotivi se, međutim, ne javljaju često u beletrističkim delima. Ali su beletristička dela prožeta drugim tipskim (paradigmatskim) elementima i situacijama. Često se isti motivi pojavljuju u raznim duhovnim tvorevinama. To posebno pokazuju istraživanja u oblasti folkloristike i komparatistike. Neki od tih motiva imaju

monogenetsku, a neki poligenetsku osnovu. Kao što se jedna ista forma, na primer sonet, može ispuniti raznim sadržajima, tako se i jedan isti motiv može obraditi na mnogo različitih načina. Pisci ne preuzimaju jedni od drugih samo forme (stihove, strofe, forme pripovedanja) već preuzimaju i motive. Najviše već obrađivanih tema i motiva preuzimao je Šekspir. Njegova snaga počivala je, između ostalog, i na intertekstovnim nadovezivanjima. Šekspir se, drugim rečima, oslanjao i na ono što su drugi pre njega kao tematske modele (paradigme) već bili donekle oblikovali. Zato on i nije govorio samo kao individua: imao je osnove da govoriti i intersubjektivnom snagom.

Od tematologije se, u budućnosti, može očekivati da unese više logosa u ovo područje ispitivanja. Koji su i kakvi socijalni motivi i u kojim literarnim periodima najčešće korišćeni? Koji su su i kakvi psihološki motivi? Zatim, metafizički, idejni, mitski? Sem u knjigama Elizabet Frencel, o tome imamo, po pravilu, samo uzgredna istraživanja i to u književnoistorijskim studijama. A ta istraživanja ne bi trebalo da budu prevashodno književnoistorijska već tematološka. Da tako može i treba da bude pozivamo za svedoka Kurcijusa. U tekstu *Pojam jedne istorijske topike* on kaže: „Istraživanje toposa, slično 'istoriji umetnosti bez imena', u suprotnosti je sa istorijom pojedinih stvaralaca“ (1973:14). Drugim rečima, topose bi trebalo, po Kurcijusu, istraživati onako kako se istražuju stilovi. A to što važi za istraživanje toposa trebalo bi da važi i za tematološka istraživanja uopšte: tematsku gradu bi trebalo ispitivati i van konkretnih ostvarenja, slično kao što to čine metrika, stilistika i naratologija u svojim područjima istraživanja.

Ali bi tematologija, pored istraživanja spoljašnjih sadržaja, prirodno, trebalo da istražuje i unutrašnje sadržaje, one koji su neodvojivi od unutrašnjih formi. Ni takva istraživanja nisu nova. U tu vrstu sadržaja zalazili su marksisti, predstavnici duhovnonaučnog metoda, egzistencijalisti, hermeneutičari, predstavnici tematske kritike. Sadržaj teksta, kao ideju dela, ili kao poruku, shvatao je još Diltaj; u istom obliku to shvatanje preuzimao je i Kajzer u knjizi *Jezičko umetničko delo*. A Mukaržovski je sadržaj teksta video kao semantički gest ili kao koncentraciju značenja dela. U svim tim slučajevima sadržaj dela shvatan je kao nešto različito od tematske grade dela.

Spoljašnji i unutrašnji sadržaj teksta, međutim, nisu i nešto što je potpuno nezavisno jedno od drugog. Razliku i sličnost između njih uočili su još renesansni poetičari u polemikama oko mimezisa. Oni su „prvom prirodnom“ nazivali ono što se podražava (u sadašnjoj terminologiji to je spoljašnji sadržaj), a „drugom

"prirodom" ono što nastaje kao tvorevina podražavanja (unutrašnji sadržaj). Na pitanje: šta se pritom desilo sa gradom, odnosno sa onom „prvom prirodom“, moglo bi da se kaže: ona je transformisana, učinjena životom na nov način. A da bi se literarno delo sagledalo u celini, kao jedinstvo teksta i konteksta, potrebno je imati u vidu oba njegova sadržaja: i spoljašnji i unutrašnji. Spoljašnji čini deo konteksta unutrašnjem sadržaju.

Kao što smo na semiološkoj osnovi, prema trodimenzionalnoj strukturi znaka, načinili tipologiju tematske grade, na sličan način možemo da načinimo i tipologiju unutrašnjih sadržaja sa stanovišta Persove trojne podele znakova na ikoničke znake, indekse i simbole. Pritom polazimo od pretpostavke da se sva literarna dela ne zasnivaju samo na jednoj od tih vrsta znakova (na ikoničkim znakovima, na primer, kao što misle ruski semiotičari) već se zasnivaju na nekom od te tri vrste znakova. Geteova *Majska pesma*, sva u uzvišicima, kiptava od ushićenja, zasnovana je, na primer, kao indeksni znak; njegova balada *Šumski duh*, zasnovana je kao ikonički znak, a *Faust*, koji se može razumeti tek u simboličkom poretku, zasnovan je kao simbolički znak. Tek kad uočimo njihovu različitu znakovnu prirodu možemo da pristupimo njihovoj tipologiji.

Literarna dela, zasnovana prevashodno na ikoničkom znaku – koja su, dakle, modelativnog karaktera – mogu da imaju prevashodno spoznajni karakter. Spoznajni karakter takvih dela proističe iz same *estetike mimesis*: slikajući neku stvarnost, mi je otkrivamo i spoznajemo. Ruški kritičar Bjelinski, od koga potiče stav da je poezija, odnosno literatura, „mišljenje u slikama”, preporučivao je piscima savremenicima: slikajte samo stvarnost, što objektivnije i nepristrasnije; čitaoci će lako, na osnovu prikaza stvarnosti, doći do ideja o njoj. Bjelinski je u svojoj najplodnijoj stvaralačkoj fazi bio hegelovac. Hegelova ideja o umetnosti, kao „čulnom ovapločenju ideje”, odnosno o umetničkom delu, kao o ovapločenom pojmu, najbolje utemeljuje stav o spoznajnoj prirodi umetnosti. Taj stav, međutim, nisu samo prihvatili Bjelinski i njegovi sledbenici; prihvatili su ga i marksisti, koji takođe nastavljaju Hegela. Doći do „umeđničke istine“ o svetu preko slike o njemu – to su oni isticali kao svoj ideal.

Ali ni sva literatura, kao ni sva umetnost, nije mimetička. Umetnička dela, zasnovana na indeksnom znaku, ne teže da predstave neku stvarnost, već teže da izraze *stav* stvaralačkog subjekta, ili *stanje* sveta, stanje čoveka. Takođe delima najviše odgovara *estetika aestesis*, dakle estetika koja je najekstremnije

formulisana kod Kanta u *Kritici moći suđenja* u shvatanju umetnosti kao nečega što izaziva dopadanje „bez interesa i pojma“. Dela koje preferira *estetika aesthesia* nose sadržaje koji ne moraju nužno da imaju spoznajeni karakter; ti sadržaji, međutim, treba samo da imaju sposobnost da izazovu estetska osećanja (efekte) kod primalaca. Na indeksnoj prirodi znaka mogu da budu zasnovana dela čija je bit još šire shvaćena: kao ekspresija u kročevskom smislu. To su dela koja mogu da izraze neka od brojnih ljudskih raspoloženja: radost, bol, tugu, ali i mladost, usamljenost, toplinu. Na indeksnoj prirodi znaka zasnovana su i dela koja kao svoj glavni sadržaj donose moralni stav; recimo apoteozu dobra, osudu zla, poziv na borbu, himnično raspoloženje itd. Sve u svemu, za tekstove zasnovane na indeksnom znaku irelevantno je da li donose „umetničku istinu“. Za njih je bitna ekspresija: ekspresija lepog i dobrog u mnoštvu raznih modulacija.

Postoji, međutim, još jedan skup umetničkih dela čiji se sadržaj ne iscrpljuje u preslikavanju ili izražavanju nečega već i u označavanju nečega. Takva dela su, u osnovi, zasnovana kao simbolički znaci. Ona se mogu shvatiti u pravom smislu ne prema tome što izražavaju ili predstavljaju, već prevashodno u odnosu na druge simboličke znake ili aktivnosti. Tekstovi takvih dela treba da poseduju sposobnost da kroz intertekstovne veze u simboličkom poretku ostvare sadržaj uzvišenog ili metafizičkog. Njegoševa *Luča mikrokozma*, na primer, koja je zasnovana na osnovi simboličkog znaka, ne može se shvatiti samo u odnosu na „stvarnost“ koju prikazuje, niti u odnosu na stvarnost koju izražava, već u odnosu na jedan simbolički svet hrišćanske kulture koji je sav u nadgradnji i koji hoće da do poslednjih odgovora dode preko „onog tamo“.

Ova trodelna tipologija sadržaja pomalo podseća na jednu tipologiju koju je u genološke svrhe načinio Emil Štajger u knjizi *Osnovni pojmovi poetike* (1945). Štajger je u njoj, kao bit jednog književnog žanra, video nešto *epsko*, kao bit drugog nešto *lirsko* i kao bit trećeg *dramsko*. Te biti se najčešće (mada ne uvek) konkretnizuju u tekstovima koji pripadaju osnovnim literarnim žanrovima: epici, lirici i drami.

I Štajgerova, kao i ova upravo izložena tipologija, mada su zasnovane na različitim osnovama, legitimne su i moguće. One pokazuju da sadržaji konkretnih beletrističkih tekstova, ma koliko raznovrsni, na osnovu jasnih kriterija mogu i različito da se razvrstavaju. Tematološka razvrstavanja unutrašnjih sadržaja tekstova, prema njihovoj znakovnoj ustrojenosti, još jedna je pobeda reda nad neredom, logosa nad entropijom. Sa tom

podelom nešto više znamo o sadržajnoj dimenziji literature uopšte.

Baveći se sadržajnom stranom beletrističkih tekstova, u okviru tematologije bavimo se, u stvari, dvema vrstama sadržaja: spoljašnjim i unutrašnjim sadržajem. Za to bavljenje do sada je izgrađena osnovna pojmovna aparatura, još uvek dosta neuđenačena. U opticaju su komplementarni pojmovi *tema* i *motiv* ili *građa* i *motiv* čija su značenja međusobno povezana i razlučiva. Sa semiološkog stanovišta bilo je moguće da se naprave i dve tipologije sadržaja. Prva od njih tiče se spoljašnjeg sadržaja. Ona sadržaj tipologizira prema trima dimenzijama znaka (referent, referencijska, simbol). Druga, koja se tiče unutrašnjeg sadržaja, pokazuje da se on može tipologizirati prema trima osnovnim vrstama znakova: indeksnim znacima, ikoničkim znacima i simbolima. Pojmovno osvajanje sadržaja i njegovo tipologizovanje koraci su ka zasnivanju tematologije kao discipline.

## ORGANIZACIJA BELETRISTIČKOG TEKSTA

Prirodno je očekivati da se na ovom mestu, naspram tematologije (koja se bavi sadržajnom stranom teksta) sretnemo sa odgovarajućom disciplinom koja bi se bavila njegovom izražajnom stranom. Ta očekivanja se, međutim, neće ispuniti. Istraživanja koja se bave izražajnom stranom teksta su plodna i raznovrsna, ali se nisu razvila u posebnu disciplinu. Ne postoji čak ni neki šire prihvaćen naziv za ta istraživanja kakav donekle postoji za tematologiju. Takva situacija nije slučajna. Istraživanja beletristike vršena su najviše u znaku književnosti kao umetnosti reči, pa se nisu i dovoljno diferencirala od onih koja se tiču tematologije. U sklopu ovih istraživanja ona, međutim, predstavljaju jednu celinu. *Organizacija beletrističkog teksta* kao naziv za ova istraživanja trebalo bi da odgovara njihovom sadržaju. Ono bi se odnosilo na izučavanje teksta kao oznake.

Problemima organizovanja beletrističkog teksta do sada su se bavile tri discipline: *versologija, stilistika i naratologija*. Predmeti proučavanja tih disciplina ne mogu da budu sasvim razgraničeni. Od tih disciplina najobuhvatnija je naratologija; ona se bavi svim domenima beletrističkog teksta: pričom, karakterima, predmetnim svetom i organizacijom samog jezika. Glavnim svojim interesovanjima, međutim, naratologija je orijentisana na istraživanje samo narativnog, a ne beletrističkog teksta uopšte. Zato bi i bilo dobro da se naratologija zadrži u svojim granicama. Područja versologije i stilistike orijentisana su prevashodno ka izučavanju mikroelemenata beletrističkog teksta. Između naratologije, kao discipline koja se bavi organizovanjem narativnih elemenata, s jedne strane, i versologije i stilistike, s druge, stoje područja koja nisu dovoljno ispitana. To su: a) područje raznih modusa govora i b) područje dočaranog sveta. Da bi se organizacija beletrističkog

teksta što potpunije osvetlila, potrebno je osvetliti svako od tih područja ponaosob.

Ispitivanja beletrističkog teksta možemo podeliti na četiri osnovna područja:

a) *Organizovanje reči*. To područje ispitivanja tiče se veza u koje stupaju reči u stihu i prozi. Time se tradicionalno bave versologija i stilistika.

b) *Organizovanje govora*, tj. viših jezičkih jedinstava (diskursa). Modusi beletrističkih diskursa do sada su ispitivani ili u okviru stilistike ili u okviru naratologije. Posebno je vredan pažnje pokušaj Mihaila Bahtina i Rolana Barta da te diskurse ispitaju i samostalno.

c) *Organizovanje dočaranog sveta*. Do sada je taj vid organizovanja bio ispitivan prevashodno u području naratologije. Pošto se problem tiče ne samo naratoloških, već i svih drugih beletrističkih tekstova, onda i taj problem treba ispitivati samostalno.

d) *Organizovanje narativnih elemenata*, pre svega priče i junaka. Tim područjem se bavi naratologija.

Svako od ovih područja ispitivanja bavi se organizacijom teksta sa određenog aspekta; tek sva zajedno mogu da predstave organizaciju beletrističkog teksta kao celine.

## A. ORGANIZACIJA REČI

Beletristički tekst se, pored teme, gradi i od reči kao od svoje osnovne grade. Reči se, međutim, posve različito organizuju u dva osnovna govorna modusa: u stihu i u prozi. Tim vrstama organizovanja govora bave se versologija i stilistika.

### A. VERSOLOGIJA

Ispitivanja iz oblasti versologije su i veoma stara i veoma razvijena: gotovo u svim periodima, od antike do danas, nači će se vredni radovi iz ove oblasti. Od svih načina organizovanja beletrističkih tekstova izgleda da je versološki način organizovanja najpotpunije izučen.

Ali i u toj oblasti ispitivanja moguća su iznenadenja. Ispitivači stihova, recimo, uspešno objašnjavaju kako su stihovi organizovani, a gotovo da i ne postavljaju pitanja zašto su baš tako organizovani i zašto je određena organizacija stiha u konkretnim pesmama primenjena.

Za ispitivanje beletrističkog teksta od posebne važnosti je pojam *paradigme*. Taj stari pojam je poslednjih decenija praktično obnovljen i to u dvema tradicijama: lingvističkoj (semiološkoj) i u filozofskoj. U lingvističkoj on je vezan za poimanje sintagmatske i paradigmatske organizacije teksta (Hjelmslev, Bart, Lotman) a u filozofskoj za shvatanje paradigmе Tomasa Kuna iz knjige *Struktura naučnih revolucija* (1962).

Pojam paradigmе ključni je i za shvatanje organizacije reči u obliku stiha.

Šta je stih? To je, ukratko, na specifičan način organizovan skup reči obično pomoću ritmotvornih elemenata. Ti elementi su zavisni od prirode jezika odnosno od sistema versifikacije kome stih pripada. Organizovanje reči se, kao i u svakom tekstu, ostvaruje na dve ose: sintagmatskoj i paradigmatskoj. Ali od te dve ose, ona paradigmatska za organizaciju stiha posebno je važna. Ruski formalisti su bili u pravu kad su poeziju, odnosno govor u stihovima, nazvali nasiljem nad jezikom. Nasilje se javlja u tome što se standardna organizacija reči u ustrojstvu stihova i strofa podređuje jednoj drugoj paradigmē.

Paradigme su najčešće one forme koje nazivamo strukturama. Paradigme su izgrađene na međuodnosu elemenata i na njihovom odnosu prema celini. Najjednostavnije forme-strukture-paradigme mogu da budu, recimo, deseterac, dvanaesterac, katren, sonet.

Ako neko prihvati paradigmę epskog deseterca kao spoljašnju formu, prihvatio je da sve što kaže mora da se podredi toj formi. Epska pesma bez paradigmatske organizacije reči bila bi samo priča. Epskom pesmom je čini upravo ono dodatno paradigmatsko organizovanje reči prema modelu deseteračkog stiha. U gramatičkom smislu ispravna je, na primer, i rečenica: *Čuda velikoga, mili bože!* Ali ta ista rečenica, taj isti uzvik, u epskom desetercu mora ovako da glasi: *Bože mili, čuda velikoga!* Jer paradigmę epskog deseterca zahteva da organizacija stiha bude takva da prvi članak ima četiri sloga a drugi šest. Toj se paradigmе pevači moraju povinovati. Najveći deo naše epske poezije ispevan je u znaku poštovanja tog modela (paradigme).

U starom veku, u okviru retorike, razvio se širok pojmovni repertoar paradigmatskih elemenata i formi koje su vezane za stih.

Ti elementi su, na primer: *mora, stopa, jamib, trohej, daktil, anapest* itd. Oni se obično ne dovode u vezu sa paradigmom. Izgleda, međutim, da ćemo sve te elemente lakše shvatiti ako ih identifikujemo kao paradigme, a njihovo organizovano ispoljavanje kao paradigmatsko ustrojstvo.

Jedan isti pesnički spoljašnji sadržaj može, na primer, da se izloži u vidu troheja, u vidu jamba ili u vidu daktila, u slobodnom stihu ili u prozi. A čim se bira neka od tih paradigm, to znači da se bira određena forma za istu supstancu. Forma se, pritom, javlja kao nešto spoljašnje, tj. javlja se kao parigma koja postoji nezavisno od konkretnе supstance. Za supstancu sadržine ona je spoljašnja forma; unutrašnja forma, koja je jednaka sadržaju, proistiće iz spoja paridime i supstance.

Na versološke obrasce u poeziji treba gledati dvostruko. Kao spoljašnje forme oni deluju nametnuto i veštački u živom tkivu prirodnog jezika. Ali versološki obrasci istovremeno imaju i jednu od najbitnijih osobina prirode: imaju ravnometerno ponavljanje, tj. ritam. Sve osnovne prirodne pojave zasnivaju se na ritmu. Zemlja se okreće oko sunca u jednakim vremenskim razmacima, mesec se u jednakim razmacima okreće oko zemlje, isto se po ritmu zemlja okreće oko svoje ose, a tako nastaje i ritmičko smenjivanje dana i noći, po ritmu se smenjuju godišnja doba, srce kuca po ritmu, po ritmu nam i krv teče, po ritmu koračamo, po ritmu živimo. U osnovi je života, i svega živog, dakle, parigma, obrazac, model. Parigma, i ritam kao njen oblik, međutim, znače i potvrdu nečeg mehaničkog, neživog. Da bi nešto bilo živo, ono istovremeno mora da bude i negacija toga mehaničkog, paradigmatskog. Živa priroda, a tako i živa beletristica, čine, u stvari, susret, spregu ritmičkog i aritmičkog, obrasca i protivljenja obrascu. Obrasci nas vode nečemu što je opšte u prirodi i drugim ljudima. Opiranje obrascima, odstupanje od obrazaca, nešto je što nas vezuje za pojedinačno, konkretno, individualno.

I u poeziji se zbiva nešto slično kao i u životu. I u njoj imamo duboke susrete opštег i pojedinačnog, apstraktnog i konkretnog, univerzalnog i partikularnog. Metričke obrasce, tj. paradigm trebalo bi shvatiti kao nasilje nad individualnim sa stanovišta opštег, univerzalnog. Protiv toga nasilja uvek se dešavaju pobune. Mada je često lozinka tih pobuna želja da se živo, konkretno, prirodno ispolji, ono obično vodi ka novom uspostavljanju odnosa između univerzalnog i partikularnog.

Postojanje gotovih obrazaca u poeziji, to je nešto što pesniku daje intersubjektivnu moć. Prihvatajući obrasce pojedinačni stvaralac, pesnik, koristi se formama koje su pesnici pre njega

stvorili i koristili. Samim time je i njegova moć uvećana. Ali postojanje obrazaca znači istovremeno i ograničenje za pesnike. Pesnik koji koristi obrasce takođe je i sluga tradicije koju nastavlja. Paradigme otuda mogu da budu i moćna oružja u rukama pesnika, ali i oruđa koja predodređuju i sputavaju njegovu stvaralačku praksu. Pesnik se tako nalazi u dvostrukoj ulozi: on se naslanja na moći prethodnika i istovremeno je njima zarobljen. Njegov je zadatak da se između tih oprečnosti snađe: najbolje je ako iskoristi maksimum opštega i ako unese maksimum individualnoga.

Oni kojima je srpski jezik maternji, najlakše shvataju prirodu metričkih pojava na primerima srpskih narodnih pesama. Većina tih pesama ispevana je u desetercu; u oblikovanju tih pesama korišćene su, dakle, formule (tj. obrasci).

Dva najraširenija stiha te poezije jesu epski i lirski deseterac. Oba stiha imaju po deset slogova i oba su sastavljena od po dva članka iza kojih sledi pauza. U epskom desetercu cezura je posle četvrtog sloga, u lirskom posle petog: to su i osnovni elementi i odnosi koji čine te stihove. Mnogo od toga što su narodni pevači imali da kažu, mogli su da kažu u okviru tako paradigmatski organizovanih stihova. Za tu organizaciju stiha najvažniji je broj slogova u stihu i njihov raspored u člancima stiha.

Pored ove versifikacije, izgrađene na slogovnoj (silabičkoj) paradigm, versolozi razlikuju obično još dva osnovna tipa (tj. paradigm) organizovanja reči u stihove, ili kako se to obično kaže: razlikuju još dva tipa versifikacije: kvantitativnu i tonsku.

Kvantitativna versifikacija je bila dominantna u antičko doba. U starom grčkom i latinskom jeziku postojala je jedna pojava koja je za te jezike bila karakteristična: razlikovanje dugih i kratkih slogova. Otuda je za jedinicu merenja uziman ne slog već kratak slog. Kratak slog je iznosio jednu *moru*, a dugi slog je imao dve more. U stihovima koji su podlegali toj versifikaciji more su se slagale u veće jedinice, sastavljene od po nekoliko mora. Te jedinice, odnosno te miniparadigme, zvale su se *stope*. Stope su, u kvantitativnoj versifikaciji, takođe paradigm stiha. One se razlikuju po tome od kojih su dugih i kratkih slogova sastavljene i po kakvom redu. Struktura stope lako se predstavlja pomoću kombinacije dugih (predstavljaju se obično znakom –) i kratkih (predstavljaju se znakom v) slogova. Stopa je bilo različitih: pirih (vv), trohej (–v), jamb (v–), daktil (–vv) itd. Stihovi su sastavljeni pomoću nekoliko istovrsnih stopa ili kombinacijama različitih stopa. Od starih stihova najpoznatiji je bio heksametar. Stihovi kvantitativne versifikacije bili su, drugim rečima, posve drugačije organizovani od stihova strukturiranih na silabičkim osnovama.

Za način organizovanja reči u stihove kod svih modernih zapadnih jezika nije karakteristična ni silabička ni kvantitativna versifikacija već tonska. Umesto broja slogova i rasporeda dugih i kratkih slogova, za organizaciju reči u stihove u tim jezicima postao je najznačajniji činilac – organizovanje naglašenih i nenaglašenih slogova. Sam raspored naglašenih i nenaglašenih slogova u tim stihovima u osnovi je bio isti kao i kod kvantitativne versifikacije. Zbog tog je kod njih zadržan isti način obeležavanja stihova kao i kod kvantitativne versifikacije, a zadržana je i stara terminologija. I u stihovima modernih jezika postoji takođe trohej, jamb, daktil itd. kao i u starogrčkom i latinskom jeziku. Ali je trohej u modernim jezicima sastavljen od naglašenih i nenaglašenih slogova, jamb od nenaglašenih i naglašenih itd.

Svi stihovi, razume se, ne moraju tako da se organizuju. Postoje i neke druge moguće kombinacije. Jedna od tih kombinacija jeste tzv. silabičko-tonkska. Za tu vrstu versifikacije važan je i broj slogova i raspored akcenata. Ponekad se ta vrsta stihova pretežno organizuje pomoću akcenatskih celina, tj. grupa reči koje mogu da ponesu zajednički akcenat. Stih organizovan od akcenatskih celina predstavlja se, na primer, ovako:  $(2+2)(2+3)/(3+1)(2+3)$ .

Pesme, međutim, ne moraju da budu organizovane samo stihički, kako su obično organizovane narodne pesme (stih za stihom), već mogu da budu organizovane i dodatno, strofički, kada se stihovi povezuju u strofe i predstavljaju celine višeg reda. Strofe su, kao i stihovi, tekstovni elementi; one su, u stvari, paradigmе višeg reda. Zavisno od broja stihova strofe se nazivaju različito: *distisi*, *terceti*, *katreni*, *kvinte*, *seksline*, *oktave*, *none*, *decime*. Organizacija stihova u strofe se obično učvršćuje pomoću rima. Postoji veći broj modela (paradigmi) rimovanja. Na primer: *aa*; *aba bcb*; *abab*; *abba* itd. Jedna od najsloženijih strofa jeste oktava a posebno je složena jedna posebna vrsta oktave koja se zove *stanca* i čija je shema (model) rimovanja: *abababcc*. Tom strofom je Taso napisao *Oslobodenji Jerusalim*, a Laza Kostić *Santa Maria della Salute*. Kostićeva pesma je napisana lirskim desetercem, što znači da se cezura nalazi posle petog sloga. Svi neparni stihovi te pesme imaju deset slogova a svi parni devet, što znači da su nepotpuni deseterci. Potpuni stihovi zovu se *akatalektički* za razliku od nepotpunih stihova koji se nazivaju *katalektički*: njihovo pravilno smenjivanje takođe uvećava složenost paradigmе i doprinosi jedinstvu njene raznovrsnosti.

Da li stihovna i strofička paradigma ima neke veze sa smis-  
lom pesme? Na to pitanje se principijelno može odgovoriti ovako:  
veći i složeniji oblici spoljašnjih formi (paradigm) pružaju i veće  
mogućnosti za izražavanje sadržaja. Konačan smisao zavisi i od  
drugih činilaca. Zavisi, pre svega, od spoljašnjeg sadržaja s kojim  
spoljašnja forma uspostavlja dijalog, od toga na koji su se način  
stopili u unutrašnju formu=sadržaj.

Slobodan stih je teže objasniti pomoću pojma paradigmne  
nego vezani stih. Slobodni stih je, saglasno slovu Lotmana, najbolje  
objasniti kao negaciju vezanog stiha. On je, u stvari, slobodan od  
paradigm koje su karakteristične za vezani stih i strofički or-  
ganizovanu pesmu. Ali nije i apsolutno slobodan od svih normi: on  
je slobodan od spoljašnje forme, ali ne i od unutrašnje, organske  
forme. On, drugim rečima, poštuje druge paradigmne, antiparadig-  
matski ustrojene prema institucionalizovanim paradigmama.

Područje ispitivanja versologije bilo je po pravilu određeno  
bavljenjem spoljašnjom formom stihova. Ukoliko bi se i bavila  
unutrašnjom formom, versološka ispitivanja bi ulazila u oblast  
značenja. Tu vrstu ispitivanja versolozi obično prepuštaju pristras-  
nijim tumačima poezije, hermeneutičarima, kritičarima.

Paradigmatsku organizaciju stiha uočili su na poseban način  
i Peri i Lord u svom ispitivanju srpskih narodnih pesama. Oni su  
primetili i da se neke cele sintagme pojavljuju u raznim pesmama:  
na primer: *lepota devojka, mio pobratime, verna ljuba* itd. Tu  
pojavu oni su nazvali *formula*. Izraz *formula* u ovom slučaju znači  
isto što i *paradigma*, a izraz *formulaci* slično što i *paradigmatski*.

Osnovno saznanje koje nudi versologija kao disciplina tiče  
se, svakako, paradigmatske organizacije reči, i organizacije  
paralingvističkih elemenata koja je u najvećoj meri formalizovana.  
Neko se uspešno može baviti versologijom, a da se ne razume u  
poeziju. Način organizovanja reči u stihove i strofe pomoću  
paradigm do ekstremnosti ističe praznu (spoljašnju) formu, ode-  
ljenu od sadržaja. Ali je i takvo ispitivanje potrebno i korisno:  
pomoću njega dosta saznajemo o prirodi poezije i beletristike  
uopšte.

## B. STILISTIKA

I stilistika je disciplina koja se bavi organizovanjem reči u beletrističkom tekstu. U dosadašnjem bavljenju stilom nikle su i dve posebne koncepcije stila: retorička i lingvostilička. U duhu semiologije moguće je izgraditi i treću, semiološku.

### a. R e t o r i č k a k o n c e p c i j a s t i l a

U doba sistematske filozofske misli u starih Grka, kod njenih glavnih predstavnika Platona i Aristotela javila su se i dva shvatanja stila.

Platonovo shvatanje onoga što je kasnije nazvano na latinskom jeziku stilom (*stilus* znači pisaljka) izloženo je na više mesta u njegovim dijalozima, a posebno u *Kratilu*. To shvatanje, međutim, nije lako predstaviti jer je, po Platonovom običaju, građeno kroz borbu opozitnih mišljenja. Današnjim jezikom kazano, Platon je insistirao na adekvatnosti oznake i označenog, odnosno na adekvatnosti izraza i sadržaja. Svaki sadržaj, po Platonu, može da nađe za sebe jedini mogući izraz. I u takvom shvataju sadržana je njegova teorija ideja. Ideja može imati samo jedan jedini istiniti oblik; drugi oblici su samo odrazi te istinite ideje. Takvu koncepciju stila moguće je, otuda, nazvati *ejdečiškom*.

Platonovo shvatanje izraza u suštini je negiralo ono što će za stilistiku kasnije biti karakteristično: shvatanje stila kao izbora između raznih mogućnosti da se na razne načine kaže jedno te isto. Platonova koncepcija stila imala je, otuda, za posledicu dve intencije: a. insistiranje na adekvatnosti izraza svom sadržaju i b. odbacivanje stilistike kao discipline. Moderna varijanta te koncepcije ispoljila se u Kročevoj *Estetici* čiji je puni naziv *Estetika kao nauka o izrazu i opšta lingvistika* (1900-1902).

Aristotelova koncepcija izraza, i u ovom, kao i u drugim slučajevima, po pravilu je bila suprotna Platonovoј. Ona bi se mogla nazvati *generičkom*. Ne postoji, po Aristotelu, samo jedan izraz za jedan sadržaj, postoji više mogućih izraza. Nasuprotno nečemu što bismo, takođe, mogli da nazovemo Platonovim ekspresivnim monizmom, Aristoteļ misli u kategorijama koje bismo mogli da nazovemo ekspresivnim pluralizmom. Tamo gde se ispituju brojne mogućnosti izražavanja, ima i razloga za postojanje stilistike kao posebne discipline. Aristotel bi se, otuda, mogao shvatiti i kao pravi začetnik stilistike kao discipline. Različite mogućnosti stilskog izraza Aristotel je video u razlikama između *pesničkog* i *prozognog* stila, *razvučenog* i *sažetog* stila, *ot-*

*menog i prostog, pravilnog i nepravilnog* stila. Sve te odrednice idu u prilog pluralizma izraza koji počiva na stavu da se jedna ista stvar može kazati na više načina.

Svoja shvatanja stila Aristotel je izneo uglavnom u trećoj knjizi *Retorike*, koja je dobrim delom i posvećena stilu. Na stil govora Aristotel je tamo gledao sa stanovišta primaoca, odnosno gledao je sa stanovišta funkcije koju stil može da vrši. Funkcija govora jeste da primaoca *ubedi* u nešto ili da ga na nešto *nagovori*, a ona je mogla da bude obavljena na različite načine. Različite mogućnosti stilskog izraza Aristotel je sagledao imajući u vidu pre svega njihovu funkcionalnost, odnosno njihovu zasićenost *impresivnim znacima*. O tome je lepo pisao Tadeuš Milevski u tekstu *Aristotel kao proučavatelj stila*. Prema shemi koju je Milevski priložio, postoje u Aristotelovoj koncepciji „četiri temeljne skupine stilova“. To su: 1) stilovi funkcionalni i bogati impresivnim znacima, 2) stilovi funkcionalni i siromašni impresivnim znacima, 3) stilovi nefunkcionalni i bogati impresivnim znacima i 4) stilovi nefunkcionalni i siromašni impresivnim znacima (1978:111). Broj tako rekonstruisanih kombinacija može, eventualno, da bude i drugačiji. Ali bi i nove kombinacije morale da potvrde osnovni Aristotelov stav: da se o stilu može govoriti ukoliko se ima u vidu više mogućih izbora.

Aristotelova koncepcija stila prihvaćena je u antičkoj retorici. Najprisutnija je u delima njegovog učenika Teofrasta, a kasnije i kod najvećeg retoričara i retora rimskog perioda Cicerona.

Teofrast, u spisu *O stilu*, koji je sačuvan u odlomcima, jasno je razlikovao četiri vrste stilskog izraza: 1) tačnost jezika, 2) jasnost, 3) prikladnost i 4) ukras. Ta njegova podela samo je upotpunila aristotelovsku retoričku stilistiku. A slično je i sa podelom stilova na *uzvišeni, srednji i niski* koji se Aristotelu pripisuje.

Ciceron ima više retoričkih spisa, a među njima su najvažnije knjige *Govornik* i *O govorniku*. I on je smatrao da se govor priprema za primaoca pa se prema njemu kao cilju i pripremaju stilski sredstva. Istinski elokventan govornik je onaj koji govori tako da *ubedi*, da se *dopadne* i da *uzbudi*. Sve te tri intencije govornika (*docere, delectare, movere*) usmerene su ka njegovim slušaocima. Po tako navedenim intencijama govornika prema slušaocima i Ciceron je stilove razvrstao na *jednostavni, nizak i žestok* stil. I ta koncepcija stila u duhu je Aristotelove koncepcije.

Pjer Giro u *Stilistici* kaže:

Već u antici su razlikovali tri stila ili tri elementarna tona: jednostavni, umjereni, uvišeni, za koje su komentatori srednjevековне latinštine našli

uzore u tri glavna Virgilijeva djela: *Bukolike*, *Georgike*, *Eneida* koja predstavljaju pomoću „Virgilijeva kola”, čiji prstenovi označavaju društveni položaj što odgovara svakom od tri stila, s imenima, životinjama, mjestom boravka i biljkama koje im treba pridodati.

Tako se seljak zove Coelius, on svoje polje zasadeno voćkama obraduje svojim *plugom* u koji su upregnuti *volovi*; *kapetan* se zove Hektor, ovjenčan *loverom* i s *mačem* o boku on obilazi tabor na svom *konju*; život prvog će biti isprirovijedan *jednostavnim stilom*, *ozbiljni stil* odgovara Hektorovim podvizima. (1964:13-14)

Samu ideju Vergilijeva kola, kao i tipologiju stila iz stare retorike, vredi ponovo imati u vidu da bi se shvatila priroda paradigmе kojom su se stari služili. Oni su se očigledno služili obrascima i mislili su na neskriven način u obrascima.

U retoričkoj koncepciji stila polazi se od stava da za svaku govorničku potrebu treba naći i odgovarajući stilski izraz. Stilski izraz se podešava prema onome što govornik hoće da postigne. A da bi ti efekti mogli da se ostvare, nužno je da se stil dovede u sklad sa predmetom (temom) o kome se govori. Stil je zavistan od funkcije koju obavlja i od predmeta koji izražava; govornik treba da se potradi da obema funkcijama udovolji.

Stara retorika je u izučavanju sredstava stilskog izraza postigla zamašan napredak. Ona predstavlja veliku riznicu znanja o stilskim sredstvima, posebno o stilskim figurama. Stari retoričari su uspeli da razlikuju oko 250 stilskih figura. Ali i ideje stare retorike i njena uloga su se u jednom trenutku, u 18. veku, veku štampe i knjige, iscrple. Jedan od znakova da je vreme stare retorike prošlo bio je Bisonov *Traktat o govoru* čiji je glavni stav izražen rečenicom: „Stil – to je čovek sam”. Stav saopšten tom rečenicom svedoči o velikom preokretu koji se desio u shvatanju stila. Za stil više nije bio, kao ranije, prevashodno važan primalac; za stilski izraz, od tog trenutka, od prevashodne važnosti postao je stvaralač, „pošiljalac poruke”. Kriterij šta je stil i šta je stilsko postao je autor, a ne publika. To je dovelo do posve drugačije koncepcije stila. Nova koncepcija stila je posle tog obrta postala bliža platonovskoj koncepciji nego aristotelovskoj. Od autora se više nije očekivalo da bira između raznih mogućnosti izraza, već da nađe jedini adekvatan izraz.

Romantičari su verovali u moć individualnog pesničkog genija i zato nisu poklanjali pažnju učenju i savladavanju stilskih sredstava. Izvor izražavanja, pa i izvor stila, oni su videli u pesniku a ne u primaocu koga treba ubediti. Zbog toga su odbacivali i samu retoriku kao disciplinu koja je izvor stila nalazila van stvaraoca. Takav stav imao je negativne posledice po retoriku i po ispitivanje

stila uopšte. Romantičari su, drugim rečima, uvažavali stil kao *unutrašnju*, a ne kao *spoljašnju* formu. To je imalo za posledicu zapostavljanje izučavanja stila u vidu opštih, intersubjektivnih vidova izražavanja. Retorika se kroz čitav devetnaest vek negovala u školama i na univerzitetima, ali su je glavni misaoni tokovi zaobilazili: pesnici i teoretičari romantizma, pesnici Parnasa i simbolизма, realistički i naturalistički pisci, pozitivisti raznih provenijencija, nisu poklanjali pažnje retorici. Ona je za najvažnije tokove literature 19. veka stavljena na margine.

### b. Lingvostilistička konceptija

Na početku 20. veka, međutim, dolazi do naglog interesovanja za stil. Interesovanje dolazi sa nekoliko strana: iz lingvistike (Baji), iz estetike (Kroče) i iz istorije umetnosti (Velflin).

Stilistika je kao posebna disciplina zasnovana najpre na lingvističkim osnovama. Kada se danas kaže lingvistička stilistika, obično se misli na jednu tradiciju u stilistici koju predstavljaju Baji, Moruzo, Kreso, Giro, Rifater. Ali na lingvističkim osnovama zasnovana je i jedna druga stilistica, stilistica Bahtinova, posve drugačijeg usmerenja, koju takođe treba uzeti u obzir. Ispravnije je zato ako se pod lingvističkom stilistikom misli na dve osnovne orientacije u stilistici koje na lingvističkim osnovama ispoljavaju i različite mogućnosti viđenja stila.

a.) Bajieva lingvistička stilistika nije se bavila ispitivanjem stila u literarnim delima. Tim poslom se od početka delovanja, podstaknuta Kročevim idejama, bavila stilistička kritika (glavni su joj predstavnici Fosler i Špicer).

Baji, kao de Sosirov sledbenik, smatrao je da se jezik ispoljava kroz dva sloja: kroz *pojmovni* i *afektivni* sloj. Ta razlika je načinjena u duhu one koju je napravio de Sosir između *langue* i *parole*. Na razlici između pojmovnog i afektivnog sloja Baji i njegovi sledbenici napravili su čitav pojmovni repertoar lingvostilistike, a pre svega pojam *stilskog izbora* i *stilskih sredstava*.

Baji ne gleda na stil, poput stare retorike, kao na sposobnost jezičkog izraza da različito deluje na primaocu, zavisno od upotrebljenih stilskih sredstava. Stilski izraz se, po Bajiu, gradi na *odstupanju* (Hrvati imaju reč *otklon*) od izraza koji se upotrebljava u standardnom jeziku.

U standardnom jeziku stilski izraz je dodatak pojmovnom sloju; pojmovni sloj služi za prenošenje poruka koje su u afektivnom smislu neutralne. Ali čim se pojavi odstupanje od standarda,

čim se u poruku unesu elementi afektivnosti, javljaju se i elementi stilskih efekata pa samim time i stilskog izraza. Zato se stil i definiše kao odstupanje od norme ili standarda.

Stilska vrednost, dosledno tome, javlja se, po pravilu svuda gde ima odstupanja od prepostavljenog standarda. Ako se pojmovni sloj, u vrednosnom smislu, shvati kao nulti („nulti stepen pisma“, to je izraz Rolana Barta), onda svako odstupanje donosi izvesnu stilsku vrednost. Što je više odstupanja to je više *stilskih vrednosti*.

Odstupanje od standardnog izraza prepostavlja, takođe, i postojanje *stilskog izbora*. Pošiljalac poruke može da ostvari afektivnost izraza tek odstupajući od norme standardnog izraza. To odstupanje on može da ostvari upotrebo raznih stilskih sredstava. Tako se stilski izbor javlja i kao druga moguća definicija stila u ovoj projekciji. Stila, dakle, ima tamo gde ima mogućnosti izbora u načinu izražavanja. Takvo shvatanje stila je već sasvim blisko koncepciji stila u staroj retorici. Lingvostilistika, međutim, nije ostala samo na osnovama koje je ustrojio Baji, tj. na osnovama stilistike. Bajievi sledbenici (Moruzo, Kreso, Giro) samo su specifikovali afektivne stilske elemente na dve vrste: na *ekspresivni sloj* (koji je usmeren ka pošiljaocu) i na *impresivan sloj* (koji je usmeren ka primaocu). Učinili su to posredstvom Bilerove jezičke teorije (*Sprachtheorie*, 1934) u kojoj je jasno uspostavljena relacija pošiljalac – poruka – primalac. Isticanje svakog od ta tri činioča nosi sa sobom jedno stilsko obeležje.

Smer ispitivanja lingvostilistike imao je jedan od vrhunaca u radovima Majkla Rifatera. U duhu lingvostilistike Rifater je dao i jednu od najpopularnijih definicija stila koja glasi: „Jezik izriče a stil ističe“. Stil ističe, po Rifateru, koristeći se stilskim izražajnim sredstvima. Ta izražajna sredstva su brojna i ona se mogu ispitivati. Analogno pojmovnom repertoaru u oblasti lingvistike, Rifater je napravio sličan pojmovni repertoar u oblasti stilistike. Kao što se lingvistika služi terminima koji označavaju manje jezičke jedinice (*fonema, morfema, leksema*), tako i lingvostilistika može da ima slične terminološke označke: *stilema, morfostilema, semantostilema, fonostilema* itd.

Jednu od uspešnih kritika takvog shvatanja stila, ali ostajući u granicama lingvistike, dao je lingvista Radoslav Katičić (1971). Katičić smatra da stilska sredstva ne moraju da budu i stilski delotvorna. Često se i dešava da u stilskom pogledu efektan može da bude i standardni jezički izraz ako se javi na fonu iživelih stilskih sredstava. Puškin je, po zapažanju Šklovskog, glavne efekte postigao upravo vraćajući se standardima živog narodnog jezika.

Katičićeva kritika Rifatera vredi da se zabeleži zato što potencira relacionističku prirodu stila, a istovremeno dovodi u pitanje konцепцију stilskih sredstava kao objektivnih vrednosti.

Uporedo sa javljanjem lingvističke stilistike, koja je obnovila aristotelovsku konцепцију stila, početkom našeg veka javila se i stilistička kritika koja je obnovila, na neki način, i platonovsku konцепцију. Podsticaj za zasnivanje stilističke kritike došao je od neoromantičara Kročea. Kroče, u svojoj *Estetici*, odbacuje ideju stilskog izbora. Svaki beletristički tekst je, po njemu, akt pojedinačne ekspresije, a ekspresija je adekvatna unutrašnjem sadržaju izraženog. Kročevi sledbenici Fosler i Špicer ne idu tako radikalno, ne odbacuju i samu ideju stila uime izraza. Stilске karakteristike tekstova se, i po njima, vide na osnovu odstupanja od standardnog jezičkog izraza. Oni, međutim, smatraju da se stil javlja kao onaj jedini individualni izraz koji karakteriše jednog pisca i koji izražava njegov duh, odnosno njegovu duhovnu ličnost. Za tu konцепцију je zato i bitno da stil vidi kao organizacioni princip koji prožima celo delo. Takva koncepција stila pokazala se kao komplementarna lingvostilističkoj koja stil shvata kao odstupanje od standardnog izraza. Jer je stilistička kritika istovremeno podvlačila drugu, integrativnu stranu stila, onu koja vodi ka koherenciji stilskog izraza jednog pisca. Moderna ispitivanja stila umela su i da integrišu te dve konцепције: opciju stila kao odstupanja od standardnog izraza i opciju o stilu kao koherentnom načinu izražavanja koje objedinjuje duh tvorca. Takvo shvatanje stila nači ćemo, na primer, kod Stajgera. Na sličan način je i zagrebački teoretičar Zdenko Škreb izgradio konцепцију *mikro i makro stilskih struktura* (1976), odnosno stilskih struktura koje se ostvaruju na mikronivou (obično se javljaju u vidu stilskih figura) i makrostruktura (javljaju se u vidu umetničkih orientacija kao što su klasicizam, romantizam, realizam itd.). U toj konцепцији već su integrirani stavovi koji proističu iz stilističke kritike, ali i stavovi i ideje koje proističu iz velflinovske konцепцијe stilova kao što su renesansa i barok.

b) Navedene konцепције stila: lingvističke stilistike, stilističke kritike i Velflinove konцепцијe stilskih perioda poznate su i dograđene. Mnogo manje je poznata i priznata jedna druga konцепција stila koju najpre možemo da vežemo za Bahtina. To je koncepцијa stila kao raslojavanja jezika.

Koncepцијu o stilu kao raslojavanju jezika prvi je izneo danski lingvista Oto Jespersen (1925). Jezik, koji je po njemu opšte dobro, raslojava se na jezičke grupe, pa na nacionalne jezike, a nacionalni jezici na tematske, regionalne, situacione stilove, na stilove socijalne i profesionalne. Modernu varijantu te konцепцијe preciz-

no je izložio Milorad Radovanović u *Sociolingvistici* (1986:165-185). Za razliku od one prve, lingvostilističke koncepcije, koju bismo mogli da nazovemo koncepcijom „odozdo“, ova koncepcija stila kao raslojavanja jezika može da se nazove koncepcijom „odozgo“. Lingvostilistika polazi od pojedinačnih slučajeva, pa ide do opštijih pojava kao što su stilske orientacije. Koncepcija o raslojavanju jezika polazi od jezika kao celine pa ide ka sve konkretnijim njegovim slojevima, sve do stilova pojedinih autora i pojedinih tekstova. Negde se usput te dve stilistike i susreću.

Stilom kao raslojavanjem jezika Bahtin se bavio u knjizi *Pitanja književnosti i estetike* (1975, kod nas u većini prevedena pod naslovom *O romanu*). U tu već uspostavljenu koncepciju stila on je, međutim, uneo specifičnosti svoje dijaloske koncepcije. Bahtin je bio sklon da dijalog vidi svuda u simboličkom poretku, pa i u jeziku. U jeziku, po njemu, deluju dve suprotne sile: sile decentralizacije i sile centralizacije jezika. Stilsko raslojavanje jezika nastaje u međudejstvu tih sila. Bahtinovo shvatanje stila u raznim varijantama izraženo je na više mesta u njegovoj neobično sadržajnoj knjizi. Ovde navodimo samo jedan karakteristični odjeljak.

Ali centripetalne sile jezičkog života, otelotvorene u „jedinstvenom jeziku“, deluju usled faktičke gorovne raznolikosti. Jezik je u svakom datom trenutku svog nastajanja raslojen ne samo na lingvističke dijalekte u bukvalnom smislu reči (prema formalno lingvističkim obeležjima, uglavnom fonetskim) nego, što je ovde za nas bitno, na društveno-ideološke jezike: društveno-grupne, „profesionalne“, „žanrovske“, jezike generacija i sl. Sam književni jezik sa tog gledišta je samo jedan od jezika gorovne raznolikosti i on sam je, sa svoje strane, takođe raslojen na jezike (jezike žanrova, pravaca i dr.). I ta stvarna raslojenost i govorna raznolikost šire se i produbljuju sve dok je jezik živ i dok se razvija; uporedo sa centripetalnim silama neprekidno deluju i centrifugalne sile jezika, uporedo sa verbalno-ideološkom centralizacijom i ujedinjenjem neprekidno deluju i procesi decentralizacije i razdvajanja. (1989:25-26)

Osim što je stilu prišao „odozgo“, Bahtin mu je prišao i kao rezultatu međusobno suprotstavljenih sila decentralizacije i centralizacije. „Svaki konkretni iskaz govornog subjekta predstavlja dodatak kako centripetalnim tako i centrifugalnim silama“, veli on (26). Na drugim mestima Bahtin o stilu govori kao o rezultatu dijaloga sa piscem, dela sa delom. Stil, prema tome, po Bahtinu, nije individualni čin, nezavistan od drugih činova i drugih semantičkih činioča. Stil je rezultat procesa, rezultat dijaloga. Čini mi se da bi Bahtinovu koncepciju stila tačno mogli da definišemo da je stil rezultat *konkretizacije* izraza koja se javlja u svakoj pojedinačnoj prilici.

Prikladnost stilskog izraza predmetu o kojem se govori i prikladnost svrsi s kojom se govori - to su bile osnovne intencije retoričkog poimanja stila.

Odstupanje jezičkog izraza od standardnog jezika, ispoljavanje stilskih efekata kroz izbor stilskih sredstava i različitih stilskih vrednosti - to je stav lingvostilistike koja stil shvata kao monološki izraz.

Konkretnizacija jezičkog izraza kao rezultata raslojavanja jezika, delovanje centripetalnih i centrifugalnih sila u njemu, ali i dijaloga s drugim delima - to je osnovni smer bahtinovske dijaloške koncepcije.

Na pitanje: koja je od tih koncepcija u pravu, odnosno koja je prihvatljiva, mogli bismo da kažemo: sve su delimično prihvatljive, nijedna nije u celosti za odbacivanje. A posle toga dolazi pitanje: da li je moguća jedna koncepcija koja bi mogla da prevlada njihove oprečnosti i da sintetiše njihove prednosti? I na to pitanje moguće je da se odgovori potvrđno. Takva koncepcija stila može da se izgradi na semiološkim osnovama.

### c. Semiološka koncepcija stila

Semiološka koncepcija treba da pode od beletrističkog teksta: u njemu se ostvaruje stil.

Sa semiološke tačke gledišta tekst je skup organizovanih tekstovnih činjenica na sintagmatskoj i paradigmatskoj osnovi. Osnovne elemente stila trebalo bi tražiti tamo gde smo ih tražili i kod stiha, a to znači u paradigmatskom organizovanju teksta.

Stila nema i ne mora da ima svuda gde ima odstupanja od jezika, gde ima afektivnih elemenata ili impresivnih znakova. To, drugim rečima, znači: svako odstupanje od jezičkog standarda, svaki afektivni izraz, svako tzv. stilsko sredstvo ne podrazumeva i postojanje stila. Stil je moguć tamo gde ima paradigmatske organizacije tekstovnih elemenata, gde među tim elementima vlada logos.

Neko odstupanje od standardnog jezika može da bude i patološko, neko izražavanje sa apelativnom ili impresivnom funkcijom može da bude i akt pojedinačnog verbalnog nasilja. Stila može da bude tamo gde su jezički, ali i drugi stvaralački izrazi organizovani u paradigmatske oblike. Stilizacija je konkretizacija tih oblika.

Konkretnizacija može da bude učinjena na raznim nivoima: na nivou, recimo, jedne stilske epohe, stilskog perioda ili škole. I

u tom slučaju skup organizovanih stilskih elemenata, činio bi paradigmu. Paradigme i renesanse i baroka najbolje je pokazao Hajnrih Vefslin u knjizi *Osnovni pojmovi umetnosti*: pet pojmovnih parova, karakterističnih za renesansu i barok, to su dve međusobno povezane paradigmе. Pomoću tih paradigm napravljena je tipologija stilskih perioda, ne samo renesanse i baroka, već i perioda koji bi mogli da se nazovu renesansnim i baroknim.

Pojmom paradigmе, takođe, najbolje možemo da objasnimo i stil jednog pisca. Za stil Krleže, Andrića, Crnjanskog mogli bismo da kažemo da ih predstavljaju skupovi paradigmatskih elemenata. Tamo gde kod Crnjanskog možemo da ustanovimo organizovani skup stilskih elemenata, možemo i da govorimo o njegovom stilu, na bilo kojoj ravni se oni javljali: na upotrebi intonacionih znakova (interpunkcija), na nivou morfoloških ili leksičkih elemenata itd. Sve može da igra ulogu stilskih elemenata pa i upotreba standardnog jezika (to je, recimo, jedna od odlika Andrićevog stila).

Na sličan način bismo mogli da se bavimo i stilom pojedinih dela u piščevom opusu, jer i svako delo ima svoj stil, odnosno svoju paradigmatsku organizaciju leksičkih elemenata. Drugim stilom je, na primer, pisan *Gorski vijenac*, a drugim *Luča mikrokozma*. Kad kažemo paradigmatski elementi, onda mislimo na sve ono što je od retorike do Bahtina kao stilski izraz bilo uočeno: i impresivni znaci, i afektivni elementi, ali i konkretizacije raslojenih jezika.

Pojmom paradigmе, najzad, mogli bismo da objasnimo i ono što se u nekadašnjoj retorici i modernoj stilistici naziva stilskim figurama.

Šta su to stilske figure? I o tome ima više teorijskih koncepcija. Sa stanovišta koje se ovde izlaže, to su sigurno paradigmatski izrazi, izrazi pravljeni prema obrascima. Čim kažete da je nešto anafora, ili asident, ili polisident, rekli ste da je to pojava pravljena prema obrascu, modelu tom i tom. A to znači da ste posredno upotrebili pojam paradigmе u nekom od konkretizovanih oblika. Otuda bi pojam paradigmе trebalo i dosledno primenjivati. Klasična retorika deli figure na četiri grupe: *nafigure dikcije, figure reči, figure misli i figure konstrukcije*. Za sve te figure ćete u priručnicima po pravilu naći dobro odabранe primere. Sa stanovišta semiologije, međutim, među stilskim figurama je moguće napraviti i drugačiju tipologiju. Za osnov te tipologije trebalo bi da posluži ona Persova podela znaka na indekse, ikoničke znake i simbole. Neke od stilskih figura prave se na paradigmii ikoničkih, druge na paradigmii simboličkih, treće na paradigmii indeksnih znaka.

Puno je figura, recimo, koje imaju svrhu da pojačaju izraz. To su figure dikcije i figure konstrukcije: one su obično pravljene i paradigmi indeksnog znaka. Primer: asident, polisident itd.

Postoje, međutim, i figure koje su pravljene na paradigmi ikoničkog znaka: to su metafora i alegorija pre svega, zatim i većina drugih tropa.

Postoje, najzad, i figure koje su pravljene na paradigmi simboličkog znaka: To su, pre svega, metonimija i sinegdoha: u tim figurama se obično vrši znakovna simbolizacija ili simbolizacija znakova.

Semiološka koncepcija stila razotkriva stil kao organizaciju reči i kao organizaciju tekstovnih elemenata uopšte. Na osnovu pojma paradigmе ona može da prati i analizira stil na nivou mikro i makro organizacije teksta. Na istoj osnovi, na osnovi paradigmе, ona osvetljava i jedinstvo intertekstovnih elemenata svrstanih u stilske formacije ili u tipološki izgrađene stilove.

## B. ORGANIZACIJA GOVORA

Razliku između stila, kao paradigmatske organizacije reči, i paradigm говора (diskursa) najlakše ćemo uočiti u onoj poznatoj sceni iz Molijerove komedije *Gradjanin plemić* u kojoj plemić-skorojević, gospodin Žurden, razgovara sa svojim učiteljem filozofije. Žurden je zaljubljen u jednu gospodu visokog roda pa bi htio da „nakiti“ jedno ljubavno pisamce koje će „spustiti pred njene noge“. Pita svog učitelja filozofije da li bi mu sastavio takvo pismo i da li će ono biti galantno. Razgovor dalje teče ovako:

UČITELJ FILOZOFIJE: Dabogme! Hoćete li da joj pišete u stihovima?

ŽURDEN: Ne, ne; ne u stihovima.

UČITELJ FILOZOFIJE: Dobro, onda u prozi.

ŽURDEN: Nemojte, neću ni u stihovima, ni u prozi.

UČITELJ FILOZOFIJE: Pa mora ili jedno ili drugo.

ŽURDEN: Zašto to?

UČITELJ FILOZOFIJE: Zato, gospodine, što se misao može izraziti samo u prozi ili u stihovima.

ŽURDEN: E-ne! Samo u prozi ili u stihovima?

UČITELJ FILOZOFIJE: Sasvim tako: sve što nije proza, to je stih, a što nije stih to je proza.

ŽURDEN: A kad se govori prosti, kao ja s vama, šta je to?

UČITELJ FILOZOFIJE: To je proza.

ŽURDEN: Šta, šta? Kad ja, na primer, kažem: „Nikolija, donesi mi papuče i daj mi moju spavaću kapu”, zar je to proza?

UČITELJ FILOZOFIJE: Jest, gospodine!

ŽURDEN: O, Gospode! Onda ima već četrdeset godina kako govorim u prozi, a tek sad to saznam. E, baš vam mnogo hvala što ste mi to objasnili. Dakle, ja bih htio da joj stavim u pisamce nešto ovako: *Lepa markizo, vaše lepe oči učiniće da umrem od ljubavi!* Ali bih htio da to bude kazano lјupkije, nežnije.

UČITELJ FILOZOFIJE: Onda napišite da se od plamena njenih očiju vaše srce pretvara u pepeo; dodajte da zbg nje i noću podnosite...

ŽURDEN: Ne, neću tako, nego kao malopre što sam rekao: *Lepa markizo, vaše lepe oči učiniće da umrem od ljubavi.*

UČITELJ FILOZOFIJE: Ja mislim da izjava treba da bude malo opširnija.

ŽURDEN: Ne, opet vam kažem, ja želim da u pismu budu samo te reči, ali poredane po modi, kako treba. Molim vas da ih izgovorite na više načina pa da odaberem.

UČITELJ FILOZOFIJE: Eto, provo može kao što ste vi rekli: *Lepa markizo, vaše lepe oči učiniće da umrem od ljubavi.* Ili: *Da umrem od ljubavi učiniće vaše lepe oči, lepa markizo.* Ili: *Vaše lepe oči od ljubavi da umrem, lepa markizo, učiniće.* Ili: *Da umrem, vaše lepe oči, markizo lepa, od ljubavi, učiniće.*

ŽURDEN: E, sad, kako je najlepše?

UČITELJ FILOZOFIJE: Ovako kako ste sami rekli: *Lepa markizo, vaše lepe oči učiniće da umrem od ljubavi.*

ŽURDEN: Gle, a ja to nisam proučavao: Ja sam onako rekao, od prve reči. Hvala vam srdačna i molim vas dodite sutra ranije. (1950:345-348)

Molijerov učitelj filozofije demonstrirao je supstancu jedne iste rečenice u nekoliko formi (stilizacija). I taj primer jasno pokazuje kako se stilizacije sastoje u različitim organizovanjima reči oko istog osnovnog smisla. Žurden je trebalo samo da izvrši izbor između više stilskih mogućnosti.

Ali kad je učitelj filozofije rekao Žurdenu da može da se izražava samo u stihovima i u prozi, on je pritom mislio na nešto drugo: mislio je na govor, na diskurs. Pisati u prozi ili u stihu, to znači izabrati jedan od modusa govora.

Ispitivanja koja se vrše u okviru lingvističke sintakse sežu uglavnom do nivoa rečenice. A ako idu dalje i šire, čine to da bi što bolje sagledala rečenicu i njene sastavne delove. Ilustrativno mesto za takvo stanje jeste pokušaj Radoslava Katičića da rečenicu definiše pomoću diskursa (1971:67-79). Diskurs se, po njemu, odnosi prema rečenici kao što se i rečenica odnosi prema reči. Iz te konstatacije nesumnjivo je prihvatljiv stav da je diskurs jezička celina na višem nivou od rečenice, tj. da podrazumeva nadrečenično organizovanje jezičkih elemenata. Takvo shvatanje diskursa najbolje se može videti na razlici između stiha i proze.

Stih i proza jesu dve osnovne forme ili dva modusa organizovanja govora. Stih je paradigmatski organizovan govor. Govor u prozi lišen je takve paradigmatske organizacije; po tome se i razlikuje od stiha. Osnovno svojstvo proze jeste dakle negativan odnos prema stihovnoj paradigmi. Lotman smatra da je i slobodni stih nastao na negativnom odnosu (*minus postupku*) prema vezanom stihu (1970:89).

U stvarnosti jezičkog izražavanja, međutim, nije sve oštro razgraničeno kao kod Žurdenovog učitelja filozofije: između govora u stihovima i govora u prozi ima i dosta prelaznih oblika: ima stihova koji su bliski proznom načinu izražavanja i proze koja je po ritmičkoj organizaciji i prisustvu ritmičkih elemenata izraza bliska stihovima. Ali to ne osporava njegovu osnovnu podelu na dva osnovna modusa izražavanja s obzirom na ritmičko ustrojstvo govora: na prozu i na stih.

Na sličan način, kao nadrečeničko organizovanje govora, možemo da izdvojimo i druga dva govorna modusa: *monolog* i *dijalog*. Podela govora na monolog i dijalog izvršena je na osnovu drugačijih kriterija nego kod stihova i proze. Izvršena je na osnovu komunikacione prirode govora. Za razlikovanje monologa i dijaloga bitno je kakav se odnos u jeziku ostvaruje između pošiljajca i primaoca: ako se primalač nalazi u stanju relativne pasivnosti, onda je način organizovanja teksta monolog; ako su u govoru pošiljalac i primalac i eksplicitno po statusu javljaju kao sabesednici, onda je modus govora dijalog.

Kao što se svi govorni modusi, sa stanovišta ritmičke (paradigmatske) organizacije, mogu podeliti na prozne i stihovne govore, tako se i svi govorovi, sa stanovišta odnosa sabesednika u govoru, mogu podeliti na monološke i dijaloške.

Dijaloška forma govora našla je svoj najbolji izraz u drami; monološka forma u ostalim modusima govora: od pisma, lirske i epske pesme, do eseja i romana. Ali i o dijalogu i monologu možemo da govorimo samo kao o polarnim mogućnostima. Srećemo mnogo tekstova na monološkoj osnovi sa dijaloškim dodacima, ili obratno: mnogo tekstova sa dijaloškim osnovama i monološkim tendencijama (kao što se, na primer, u dramama javljaju monolozi).

I monolozi i dijalozi jesu, takođe, načini organizovanja govora: jasno ih razlikujemo od stila i od metričke organizacije stihova. Dve najpoznatije pesme Đure Jakšića, *Otadžbina* i *Na Liparu* imaju isti romantičarski i Jakšićev individualni stil. Ali je prva od njih pisana u vidu monologa a druga u vidu dijaloga. U

njima je, dakle, upotrebljen različiti modus organizaovanja govora.

Dijalog i monolog, proza i stih, jesu najpoznatiji i najjasniji modusi govora. Oni su, videli smo, razgraničeni na osnovu raznih kriterija. Zbog toga možemo da pretpostavimo da se u govoru mogu razlikovati i drugi govorni modusi. Mogli bismo da kažemo da postoji onoliko govornih modusa koliko možemo da ih razlikujemo prema jasno postavljenim kriterijima. Uvidanje razlika u govornim modusima znači unošenje logosa u govor. Na osnovu raznih kriterija među modusima govora možemo još da razlikujemo *mimesis* i *djegeesis*; *intelektualni* i *emotivni govor*; *lirska* i *epska govor*; *naraciju* i *deskripciju* itd.

Ideja koju izlažemo nije nova, ali još nije dovoljno teorijski osvetljena i afirmisana. Jedan od retkih nezaobilaznih priloga rešenju tog problema je tekst Mihaila Bahtina pod naslovom *Govorni žanrovi*. Problem postavljen u tom tekstu nije mogla ni da postavi ni da rešava desosirovska lingvistika, jer se on nalazi van njenih horizonata koji sežu do nivoa rečenice. Bahtinovskoj lingvistici, koja se bavi prevashodno iskazima, bavljenje sintakšičkim celinama, koje postoje iznad nivoa rečenice, posve je svojstveno. „Govorni žanrovi organizuju naš govor gotovo isto tako kao što ga organizuju i gramatički (sintakšički) oblici”, veli Bahtin (1979:257). A govorni žanrovi mogu da budu razni. U običnom životu to su pozdravni govor i otpozdravi, pisma, zdravice; u vojsci to su komande; u privredi to je specifična korespondencija itd. U literaturi postoje razne forme diskursa (kako bismo danas rekli) kao što su stih i proza, dijalog i monolog, kritika i eseji itd. Bahtin, na žalost, nije napravio nikakvu sistematizaciju tih govornih oblika; navodio je samo primere. Otuda se njegova projekcija može smatrati nedorađenom. Ali i tako nedorađena, Bahtinova teorija govornih žanrova donosi nešto što se mora imati u vidu. To se vidi iz sledećih rečenica:

U poređenju s formama jezika, govorni žanrovi su promenljiviji, gipki i plastični; za pojedinca koji govori oni imaju normativno značenje koje mu je dano a ne stvoreno. Zato pojedinačni iskaz pri svojoj individualnosti i stvaralačkom karakteru nikako ne treba smatrati *savršeno slobodnom kombinacijom* formi jezika, kao što to misli, na primer, de Sosir (a za njim i mnogi drugi lingvisti) koji protivstavljaju iskaz (*la parole*) kao sasvim individualni akt sistema jezika kao čisto socijalnoj pojavi koja je za pojedinca obavezna. (260)

Drugim rečima, Bahtin je otkrio jednu pojavu koju je desosirovska lingvistika ignorisala: otkrio je da između

pojedinačne reči, ili žive reči, odnosno aktuelne realizacija jezika, kako se sve kod nas prevodi i tumači de Sosirov termin *la parole*, i jezika kao sistema, postoji još jedan jezički sloj koji treba imati u vidu. To otkriće kod Bahtina nije slučajno. Ono proishodi iz njegove koncepcije stila kao raslojavanja jezika. Da bi se, na putu raslojavanja jezika ka njegovoj konkretnoj upotrebi došlo do *la parole*, potrebno je da se prođe i kroz jedan međusloj, kroz govorne žanrove. Govorni žanrovi su, dakle, neodvojivi od stilova („Gde je stil, tu je i žanr”, kaže on, 244). Ali kad govorimo o stilovima, možemo da podrazumevamo i žanrove, jer područje stila, kako ga Bahtin vidi, zahvata od govora do *la parole*. Govorni žanrovi u tom području čine jedan međusloj jezičkih formi. Međutim, i te forme su važne; i njih treba imati u vidu da bi se razumela komunikacija. Vredi navesti i jedan duži pasus iz Bahtinovog teksta da bi se shvatila i sama priroda govornih žanrova. Taj pasus glasi:

Mnogi ljudi, koji sjajno vladaju jezikom, često se osećaju bespomoćni u nekim sferama opštenja, naročito zato što praktično ne vladaju žanrovskim formama tih sfera. Čovek koji sjajno vlasti govorom, u raznim sferama kulturnog opštenja, koji ume da pročita članak, da vodi naučnu raspravu, koji sjajno nastupa kad se govoriti o društvenim pitanjima, često čuti, ili se sasvim nespretno uključuje u svakodnevni razgovor. Stvar nije u siromaštu rečnika ili u stilu, uzetim zasebno; sve je u nevezini vladanja repertoarom svakodnevnog govora, u nedostatku dovoljne zalihe tih pojmoveva o celini iskaza, koji brzo i neusiljeno omogućuju da se govor odvije u određenom kompozicionom stilskom obliku, u nevezini da se nađe reč, da se govor pravilno počne i pravilno završi (kompozicija tih žanrova nije mnogo složena). (259)

Slično ovoj Bahtinovoj ideji, postoji i jedna ideja Rolana Barta izložena u njegovoj knjizi *Nulti stepen pisma* (1953). Pojam *pisma* (*l'écriture*), mnogo je više u opticaju od pojma govornih žanrova. Taj pojam se takođe odnosi na sintaksičke forme koje su složenije od stilskih formi. Njime se nastoje objasniti mnogi fenomeni izraza u beletristici. Ali taj pojam nije tako jasan kao Bahtinov pojam govornih žanrova, jer Bart nema izrazitu koncepciju stila kao što je Bahtinova koncepcija. Po toj koncepciji se govorni žanrovi mogu shvatiti kao sintaksičke forme višeg reda od individualnih stilova.

U skladu sa koncepcijom koja se ovde izlaže čini se da se i pojam govornih žanrova i pojam pisma (*l'écriture*) mogu bolje shvatiti uz pomoć pojma paradigmе. Treba, u stvari, poći od stava da u ukupnom ljudskom jezičkom izražavanju vladaju paradigmе. Kao što se ponašamo prema paradigmama, tako i govorimo prema

paradigmama. Prema paradigmama se pišu pisma; prema paradigmama se drže posmrtni i svečani govor; prema paradigmama se nekome udvaramo, nekoga kritikujemo, sa nekim vodimo konverzaciju. Paradigme prožimaju i krupnije forme jezičkog stvaranja i opštenja. Kad neko kaže da piše pesmu, to znači da je izabrao jednu paradigmu izražavanja; ko se prihvata pisanja romana, izabrao je drugu paradigmu, u drami je izabrao treći itd. Sam izbor paradigm znači i poštovanje njenih pretpostavki. Pojam paradigmne ne protivreči, pri tom, ni pojmu stila ili žanra; čak ih i povezuje: stilovi i žanrovi jesu vidovi paradigm. Bitno je pri tom na šta se stavlja akcenat. Stavljanje akcenta na paradigmu znači i fiksiranje bitnog u pojavnom.

Slabost je Bahtinove misli u tome što nije pokušao da pravi nikakve sistematizacije ili klasifikacije govora. Njemu je stran način mišljenja u binarnim opozicijama koji je svojstven desosirovskoj lingvistici, pa tako i strukturalistima koji se bave literaturom. Težeći da u svemu vidi dijalog, on je, dosledno sebi, težio da isključi monolog kao formu opozitnu dijalogu. Insistiranje na razlici i na razlikama, koje je svojstveno de Sosiru i strukturalizmu, pomoći će nam da, sem dijaloga i monologa, otkrijemo i druge moguće paradigmne govora.

Na dve slične paradigmne, na *diegesis* i *mimesis*, podsetio je Žerar Ženet u knjizi *Discours sur récit*. Tu podelu je sačinio još Platon. On je smatrao da se radnje mogu predstaviti putem mimesisa i to tako što će radnju prikazivati određeni karakteri. Pravi oblik takvog prikazivanja jeste drama. Ali se, po Platonu, radnje mogu prikazivati i na drugi način, diegezisom: oblikom kazivanja kad pripovedač rečima (a ne karakterima) prikazuje događaje. Takvu polarizaciju osnovnih mogućnosti prikazivanja pomoću jezika prihvatio je Aristotel. U njegovoj *Poetici*, u odeljku u kojem se govori o raznim sredstvima, predmetima i načinima prikazivanja kaže se:

Ovim razlikama pridružuje se i treća, a to je način na koji se pojedini predmeti mogu predstaviti. Jer, i pored istih sredstava i pored istih predmeta, ima različitih podražavanja. To biva kad pesnik, s jedne strane pripoveda, i to ili, kao što Homer čini, na usta neke druge ličnosti ili sam bez pretvaranja, a s druge strane kad sva lica koja podražavaju prikazuje tako da vrše neku radnju. (1955:7-8)

Jedan isti predmet (recimo neka radnja), pomoću istog sredstva (reči) prikazuje se, dakle, na dva osnovna različita načina. Ti načini su očigledno posebne paradigmne prikazivanja na način *diegesis-a* i *mimesis-a*, ili njihova kombinacija.

U pomenutoj knjizi, tu staru podelu Platona i Aristotela, Žerar Ženet je doveo vezu sa sadašnjim engleskim izrazima *telling* i *showing*. Prvi od tih izraza korespondira sa izrazom *pričanje* a drugi sa izrazom *prikazivanje*. Ti izrazi, razume se, nisu sasvim podudarni sa izrazima monolog i dijalog ili diegezis i mimezis, ali su sa njima korespondentni; saglasni su, u osnovi, oni sa leve i oni sa desne strane kopule; što znači da se međusobno odnose na slične načine organizovanja govora.

Moduse govora označene izrazima *telling* i *showing* lakše je razlikovati u njihovim mikrostrukturama, u okviru samih rečenica. Razlike možemo da uočimo ako imamo u vidu dve forme rečenice koje imaju istu supstancu. Rečenica (1): „Jovan je rekao da ide kući”, sagradena je na paradigmi *tellinga*. Rečenica (2): „Jovan je rekao: ‘Idem kući!’”, sagradena je na paradigmi *showinga*. One u začetku imaju dva vida prikazivanja; prikazuju ili putem diegezisa (prvi slučaj) ili putem mimezisa (drugi slučaj). U tekstovima koje čitamo možemo naći oba modusa jedan pored drugog. Dominacija prvog imaće za rezultat dijegetički organizovano prikazivanje; dominacija drugog imaće za rezultat mimetičko prikazivanje. Mimetičko prikazivanje, u krajnjoj liniji, imaće za rezultat dijalog junaka; dijegetičko prikazivanje, u čistom vidu, imaće za rezultat liriku, epsku pesmu ili pripovetku.

U dosadašnjem izučavanju književnosti razlike između takvih modusa ili tipova govora već su davno uočene. Za njih su, međutim, upotrebljavani drugačiji nazivi: *upravni* i *neupravni* govor. Rečenica tipa: „Jovan je rekao: ‘Idi kući!’, na primer, sastavljena je prema paradigmi upravnog govora, a rečenica tipa: „Jovan je rekao da ideš kući” sastavljena je prema paradigmi neupravnog govora. Između ta dva tipa moguće su i druge kombinacije. Najčešća je ona koja se na našem jeziku naziva *slobodan neupravni govor*. Slobodan neupravni govor već je teže ilustrovati jednom rečenicom: potreban je rečenični lanac. Takva paradigma se obično upotrebljava u proznim beletrističkim tekstovima: pripovedač najpre da reč junaku, a posle, takoreći neprimetno, počne da govori u njegovo ime, ne navodeći više njegove reči. Slobodan neupravni govor ima više naziva: *doživljeni govor*, *unutrašnji monolog*, *Erlebte Rede*, *le style indirect libre*. Tim modusom govora napisane su mnoge stranice proze, pogotovo moderne a naročito u romanima toka svesti. I tu usvajanje paradigmе opredeljuje prirodu celog teksta. Paradigma, ma kako bila fleksibilna, deluje integrativno, na način Bahtinovog poimanja žanra ili stila.

Pojam paradigmne omogućuje nam, tako, da iz bogatstva beletrističkih oblika govora izdvojimo i neke druge oblike koji su pojmljeni, ali nisu obično dovodenii u vezu sa govornim žanrovima. To su pojmovi *naracije i deskripcije*, *naracije i komentara*; ili pojmovi *emotivnog monologa i dijaloga*. Svi ti pojmovi odnose se na moduse govora koje u literaturi često srećemo i možemo da raspoznamo i da razlikujemo od drugih modusa. Za ilustraciju tih modusa možemo da pomenemo delo Crnjanskog. Crnjanski se najpre afirmisao kao pesnik liričar, a liričar je ostao posle i u svojim dramama, romanima i raznim drugim proznim tekstovima: dnevnicima, esejima, člancima. Romaneskna proza Crnjanskog uvek ima lirski karakter kao što takav karakter imaju i drame španskog pesnika Garsije Lorke: paradigma lirskog govora u oba slučaja je prožela njihova dela čak i kad nisu ni pisana u obliku lirike. Krleža, koji je kao i Crnjanski pripadao ekspresionističkoj stilskoj orijentaciji, u načinu oblikovanja svih svojih tekstova ima dramsku paradigmu, a njihov savremenik Andrić, čak i u većini svojih pesama, ima epsku paradigmu. *Nečista krv* Bore Stankovića delo je složenih izražajnih mogućnosti. U njemu ima mesta koja su prevashodno epska, ali i onih koja su prevashodno lirska ili dramska. To znači da je u izrazu romana postignuta ravnoteža između tih govornih modusa.

*Epsko, lirsko i dramsko* nemački teoretičar fenomenološke orijentacije Emil Štajger video je kao osnovne pojmove poetike. On ih nije vezivao samo za osnovne literarne žanrove na koje oni prirodno upućuju, već ih je dovodio u vezi sa trima ljudskim svojstvima: prikazivanjem, sećanjem, raspravljanjem. Epsko, lirsko i dramsko mogu se shvatiti kao tri govorna žanra u batinovskom smislu, ili kao tri vida paradigmatske organizacije govora: u delu Crnjanskog bi bila dominantna lirska, u delu Andrića epska, a u Krležinom delu dramska paridigma.

Na principu razlike u svojstvima ličnosti da budu intelektualne ili emotivne mogu se razaznati i paradigmatske organizacije govora intelektualnog ili emotivnog tipa. S pravom možemo da tvrdimo da su neki tekstovi (pesnički, dramski ili prozni, svejedno) po prirodi intelektualni ili emotivni, tj. da potпадaju pod jednu od tih paradigm. Jedan isti pisac, u različitim tekstovima (takov je, recimo slučaj sa Geteom) može da stvara tvorevine različitog govornog modusa. I za stvaralačku ličnost i za literaturu takav način izražavanja ne bi trebalo da budu ništa neobično.

U knjizi *Anatomija kritike*, u eseju *Teorija modusa*, Nortrop Fraj je književnost (tj. beletristiku) podelio na dva osnovna modusa: na *tematski* i na *pripovedački*, a pripovedački je, dalje, delio na *tragički* i *komički* modus. Ta podela je, u suštini, na liniji

Bahtinovog poimanja govornih žanrova, ili na liniji paradigmatske organizacije govora koja se ovde zagovara. Frajeva podela nije, međutim, prihvatljiva i terminološki: jer i pripovedački i tematski modusi imaju temu. Ali je sadržajno ta podela prihvatljiva i precizna. Fraj u svojoj podeli modusa na pripovedački i tematski pravi jasnu granicu među tekstovima koji imaju narativne elemente (priča, epska pesma, roman itd.) od tekstova koji takve elemente nemaju (lirska pesma, esej, zapis itd.).

Narativni i tematski modusi retko se javljaju u čistom obliku; češće se javljaju sa elementima suprotnog modusa. Te kombinacije se najčešće ispoljavaju u vidu opozicija *naracije i deskripcije, naracije i komentara*.

*Naracija i deskripcija*, kao govorni modusi, javljaju se najčešće u tradicionalnim epskim delima. U narodnim pesmama, na primer, kao kod Homera, često se priča o dogadajima, ali se povremeno opisuju i predeli, junaci a pogotovo se često opisuje njihovo oružje i njihova odeća. U proznim realističkim delima takođe se često priča o zbivanjima, a povremeno se opisuju junaci, predeli, sredine, itd. U tim slučajevima možemo slobodno da govorimo o postojanju dvaju modusa diskursa: modusa naracije i modusa deskripcije. Modus deskripcije bi se, u tim slučajevima, mogao smatrati i vidom „tematskog“ modusa. Idealni primer za naraciju (bez deskripcije) bili bi mitovi, a idealni primjeri deskriptivnog govora bile bi deskriptivne pesme ili zapisi u kojima se (opisuju) prikazuju duševna stanja ili raspoloženja.

Slična stvar je i sa *komentarom* u beletrističkim tekstovima; i komentar je vid „tematskog“ modusa koji je orijentisan ka intelektualnoj sadržini. U modernim delima, u onima u kojima se javљa intelektualna dimenzija, kao u romanima Tomasa Mana, recimo, komentar je sve porisutniji i on čini protivtežu naraciji.

Deskripcija i komentar u narativnim tekstovima imaju drugačiju formu od naracije. Što su ti vidovi govora prisutniji, na račun narativnih vidova, to je proza manje akciona. Tipičan primer za prevlast deskriptivnih i komentatorskih formi u romanu, na račun narativnih, jeste i roman Vladana Desnice *Proleća Ivana Galeba*.

U beletrističkim tekstovima obično dolazi do kombinacije tih elemenata. Kombinacija može da izgleda, recimo, ovako: naracija + deskripcija + komentar. Ili: deskripcija + naracija + komentar; ili nekako drugačije. Beletristica je uopšte veliko poprište na kojem se oprobavaju brojne mogućnosti.

Govorni žanrovi, ili govorni modusi, postoje u svetu beletristike kao izgrađene forme i pre konkretnih beletrističkih tekstova, baš kao što postoje i gotove formule (paradigme) u versološkom i stilskom organizovanju reči. Govorne paradigme su spoljašnje forme koje pisci svesno ili nesvesno biraju. Birajući te forme, pisci kao i kod drugih formi (kod žanrova na primer) moraju da poštuju njihove zakone, ali i da ih istovremeno narušavaju. Bahtinova spoznaja da postoje i govorni žanrovi, ili u našoj terminologiji - govorne paradigme, spoznaja je o postojanju zakona koji piščevu slobodu ograničavaju, predodređuju, ali i uvećavaju istovremeno.

### C. ORGANIZOVANJE DOČARANOG SVETA

Tematski modusi i narativni modusi, koji su u terminologiji Nortropa Fraja razdvojeni, imaju nešto zajedničko. To zajedničko je predmetni svet. *Predmetni svet*, ili *svet prikazanih predmetnosti*, izrazi su Romana Ingardena iz knjige *Književno umetničko delo* (1930). Njima je označen onaj svet koji se u beletrističkim delima prikazuje pomoću priče, junaka, situacija, stanja. Kete Hamburger taj svet, u *Logici književnosti*, naziva *fikcionalni svet*.

U tekstu karakterističnog naslova *Šta umetnik stvarno čini?* (1981) Ivo Tartalja je dao odgovor koji se tiče i ovoga problema. Umetnik, po Tartalji, *dočarava*; ono što on stvara jeste *dočarani svet*. Dočarani svet se javlja i u tematskim i u narativnim modusima.

Boljem shvatanju ovoga problema može da pomogne još jedna distinkcija. Nju je napravio Sejmur Čatman u knjizi *Story and Discours* (1978) deleći *narrative* na *dogadaje* (events) i *egzistente* (existents), a egzistente na *junake* (caracters) i *okolnosti* (setting). Narratologija, ako je shvatimo u užem smislu, kao disciplinu koja se bavi problemima narativnog organizovanja teksta, bavila bi se samo pričom i junacima, a okolnosti bi mogla da prepusti ispitivanjima u okviru tematskih modusa. Tako organizovanje oznake u dimenziji teksta možemo da pratimo na nivou reči i govora (kao jezičkih elemenata) i na nivou predmetnog i narativnog sveta (kao nejezičkih elemenata).

Predmetni svet, dočarani svet, spada u sferu označenog. Ali način njegovog organizovanja spada u plan izraza. Pitanje na koje treba odgovoriti jeste: kako se organizuje dočarani svet? Dočarani svet se, ukratko, organizuje pomoću motiva, a motivi se or-

ganizuju, kao i verbalni tekstovni elementi, na osnovu sintagmatskih i paradigmatskih veza i, dodatno, pomoću prostora i vremena.

U savremenom proučavanju beletristike ustaljeno je pravljenje razlike između dve vrste motiva: dinamičkih i statičkih. Te razlike su isticali još ruski formalisti (Šklovski u *Teoriji proze* 1925, Tomaševski u *Teoriji književnosti* 1925) i nemački fenomenolozi (recimo Kajzer u *Jezičkom umetničkom delu*, 1948). Razlike između dinamičkih i statičkih motiva, međutim, na nešto drugačiji način su videli i prikazivali drugi teoretičari, među njima i Bart i Čatman.

Bart, u *Uvodu u strukturalnu analizu priča* (1966) upotrebljava, umesto izraza dinamički i statički motivi, druge termine: *jezgra i katalize*. Jezgra je Bart shvatio kao zglobove priče, ili, u drugoj terminologiji, kao motive koji pokreću radnju, a katalize kao motive koji radnju zadržavaju, usporavaju. I jezgra, a pogotovo katalize, imaju mogućnost da se šire i skupljaju.

Sličnu podelu napravio je, u pomenutoj knjizi, i Čatman razlikujući dve vrste motiva: *jezgra i satelite*. Tim dvema vrstama motiva odgovaraju i dva modusa govora. Prikazivanju jezgara više odgovara *telling*, prikazivanju satelita više odgovara *showing*.

Terminološki parovi: *dinamički i statički motivi, jezgra i katalize, jezgra i sateliti*, nisu po značenju sasvim podudarni. Ne bi takođe, bili podudarni ni drugi pojmovni parovi koji bi se gradili na sličnom uočavanju razlika između motiva. Ali upotrebljavanje tih pojmovnih parova, a pogotovo najjasnijeg od njih - dinamički i statički motivi - može da indicira smer pravljenja razlika među njima. Samo značenje termina ionako zavisi od konteksta u kojem se oni upotrebljavaju, odnosno od odnosa sa drugim terminima.

Dočarani svet se predstavlja pomoću motiva, a pošto motivi mogu da budu različiti, dočarani svet se predstavlja, u stvari, i pomoću kombinacija motiva. Statički i dinamički motivi ne postoje samo u literarnim tekstovima. Njih možemo razlikovati i u svetu koji nas okružuje. Ako neko, recimo, opisuje neku kuću ili neki predeo, on tada opisuje statičke motive: ukoliko opisuje saobraćajnu nesreću ili nečiju skok s mesta, opisuje tada, u stvari, dinamičke motive. U literarnim tekstovima se dinamički i statički motivi nalaze u posebno uredenim odnosima. Oni se tada nalaze u funkciji činjenica ili elemenata literarnog teksta, i onda se oni, u skladu sa organizovanjem svih tekstovnih elemenata, povezuju (ili organizuju) u dvema osama organizovanja: sintagmatskoj i paradigmatskoj. Način povezivanja motiva možemo da pokažemo

na primeru pesme Branka Radičevića *Kad mlidiyah umreti*. Početak te pesme glasi ovako:

*Lisje žuti veće po drveću, a  
Lisje žuto dole veće pada, b  
Zelenoga više ja nikada c  
Videt neću.*

Ta polustrofa prve strofe sastavljena je od tri motiva. Prvi motiv čini prvi stih, drugi motiv drugi stih a treći motiv čine treći i četvrti stih zajedno, kao jedna semantička celina. Ti motivi povezani su u sintagmatskoj osi po principu: a+b+c... Na motiv žućenja lišća nadovezuje se motiv opadanja lišća, a na ovaj motiv nadovezuje se motiv umiranja subjekta pesme i obnove prirode. Strofa se gradi, dakle, nadovezivanjem motiva, u sintagmatskoj ravni, jednog na drugi, baš kao što se i rečenica odvija nadovezivanjem reči jednu na drugu.

Ali motivi u beletrističkom tekstu ne povezuju se, kao ni reči, samo sintagmatski; povezuju se i paradigmatski. U navedenoj polustrofi prvi i drugi motiv stoe očigledno zajedno naspram trećeg; tako bismo motivsku strukturu ove polustrofe mogli da predstavimo ovako: (a+b):c.

Na sličan način ustrojeni su i ostali delovi pesme. Polustrofa koja sledi posle navedenih stihova, glasi:

*Glava klonu, lice potamnilo, d1  
Bolovanje oko mi popilo, d2  
Ruka lomna, telo izmoždeno, d3  
A kleca mi slabačko koleno, d4  
Dode doba da idem u groba. c1*

Motivi koje smo označili kao d1, d2, d3, d4 mogu se shvatiti i kao različiti u odnosu jednih na druge. Ali oni očigledno imaju i nešto zajedničko, pa čine jednu motivsku celinu višeg reda. Ta celina predstavlja motiv bolovanja. Samim time što ti motivi čine jednu celinu, jer imaju nešto zajedničko, znači da su i organizovani paradigmatski: oni predstavljaju jedinstvo različitog. Kao celina oni stoje naspram motiva koji je označen kao c1. A taj motiv povezan je sa motivom iz prethodne strofe koji smo označili znakom c. Oba motiva, koji su, takođe, paradigmatski povezani,

uz to povezani i sa stihovima iz drugih polustrofa u pesmi, čine jedan semantički refren. Taj refren obrazuju stihovi koji različito glase, a imaju isto osnovno značenje; znaće: umreću, predstoji mi smrt. S druge strane, i motivi označeni slovima *a* i *b* iz prethodne polustrofe, koji govore o bolovanju prirode, povezani su značenjski sa motivima označenim slovom *d* od 1-4 u kojima se govori o bolovanju tela. Tako je i tu ostvarena paradigmatska povezanost motiva.

Moja analiza ove Radičevićeve pesme objavljena je u knjizi *Reč i korelativ* (1984) koja sadrži još desetak interpretacija drugih tekstova, među njima i pripovedaka i eseja. Mada zadatak tih interpretacija nije bio da odgovore na pitanje kako se motivi organizuju u beletrističkom tekstu, one su, između ostalog, implicitno odgovarale i na to pitanje. Slične potvrde o tome mogu se naći u većini modernih analiza strukture pesničkog teksta.

Sintagmatsko i paradigmatsko organizovanje motiva nije, međutim, karakteristično samo za pesnički tekst. Karakteristično je i za beletristički tekst uopšte uključujući tu i esej, zapis i slične oblike. Sintagmatsko i paradigmatsko organizovanje motiva karakteristično je posebno za narativne tekstove. U njima se motivi najjasnije vide, pa se mogu videti i njihove kombinacije.

Daleko manje nego povezivanje motiva u tekstu izučen je jedan drugi vid organizovanja teksta: pomoću prostora i vremena.

Problem organizovanja teksta pomoću vremena bio je samo načet u Aristotelovojoj *Poetici*. Aristotel je u tom delu posvetio dosta pažnje radnji; ima čak i jedno poglavlje posvećeno jedinstvu radnje (VIII). Na jednom mestu je, međutim, samo uzgredno rekao da se tragedija i ep razlikuju po dužini trajanja radnje. „Dok, naime, tragedija naročito ide za tim da joj se radnja izvrši za jedan obilazak sunca ili za nešto malo preko toga, epopeja je, što se tiče vremena, neograničena”, kaže on (1955:12). U vreme velikih diskusija o njegovoj poetici tokom renesanse, Aristotelu je bio pripisan stav o „tri dramska jedinstva: jedinstvu radnje, jedinstvu mesta i jedinstvu vremena”; to je naročito činio Kastelvetro (1963,II:168-170), a kasnije, u vreme klasicizma i Lesing. Tada je, u stvari, i počelo da se otvara pitanje organizovanja teksta pomoću prostora i vremena.

Problem prostora i vremena u tekstu ponovo je, u naše vreme, aktualizovan naročito u radovima Bahtina i Žerara Ženeta.

*Hronotop* je jedan od specifičnih termina Mihaila Bahtina. To je kovanica koja je nastala spajanjem dveju reči: *hronos* i *topos*, a imala je namenu da potvrdi nerazdvojivost tih entiteta, na sličan

način kao što ih je potvrdila Ajnštajnova teorija relativiteta. Bahtinov pojam hronotopa, nastao je još pred rat (1937-38) u obimnom tekstu o romanu koji je objavljen tek 1975. godine. Završno poglavlje ovog teksta napisano je 1973, dve godine pred autorovu smrt. Da bismo bar donekle predstavili Bahtinov pojam hronotopa navećemo njegov primer, a posle i definiciju hronotopa koji predstavljaju „organizacione centre osnovnih sižejnih događaja romana“ (1989:379).

Razni pisci biraju razne hronotope za organizaciju svojih romanja. Jedni biraju, na primer, putovanje, drugi biraju gostinsku sobu ili salon, treći zamak, četvrti biraju provincijski grad. U romanima Dostojevskog zbivanja se često događaju na pragu. Kaže Bahtin:

Kod Dostojevskog, na primer, prag i njemu bliski hronotopi stepeništa, predsoblja ili hodnika, a takođe i hronotopi ulice i trga, koji ih prođužavaju, predstavljaju glavna mesta radnje njegovih dela, mesta na kojima se odigravaju događaji kriza, padova, uskrsnuća, obnova, prosvetljenja, odluka koje određuju čitav život čoveka. (1989:378)

Primer koji je naveden verovatno će nam pomoći da bolje shvatimo njegovu definiciju hronotopa koja je data na početku ovih naknadno dovršenih *Završnih napomena*:

Hronotop određuje umetničko jedinstvo književnog dela i njegov odnos prema stvarnosti. Stoga hronotop u književnom delu uvek sadrži vrednosni momenat, koji iz celine umetničkog hronotopa može biti izdvojen samo u apstraktnoj analizi. Sve vremensko-prostorne odredbe u umetnosti i književnosti neodvojive su jedne od drugih i uvek su vrednosno emocionalno obojene. Apstraktno mišljenje može, razume se, zamišljati vreme i prostor u njihovoј razdvojenosti i odvajati se od njihovog emocionalno-vrednosnog momenta. Ali živ umetnički pogled na svet (on je, takođe, pun misli ali ne apstrakte) ništa ne odvaja i ni od čega se ne odvaja. On obuhvata hronotop u svoj njegovoј celovitosti i punoći. Umetnost i književnost prožeti su hronotopskim vrednostima raznih stepena i obima. Svaki motiv, svaki izdvojiv momenat umetničkog dela predstavlja takvu vrednost. (1989:372)

Posle Bahtinovog pojma hronotopa jednostavno je više nemoguće shvatiti i analizirati beletrističke tekstove, a da se o problemima organizovanja tekstova pomoći prostora i vremena ne vodi računa. Prostor i vreme su način postojanja svega bivstvujućeg. Prirodno je da i beletristički tekstovi postoje u hronotopu, da postoje na način hronotopa. Bahtin se bavio prevashodno prozom, romanom. Njegove blistave analize hronotopa ticale su se, po pravilu, samo naratoloških tekstova. Ali to, u principu, ne bi trebalo da smeta da se hronotop ne smatra „organizacionim centrom“ i drugih beletrističkih tekstova,

pesama, eseja, zapisa. U delu pesme Branka Radičevića, koju smo citirali, predstavljeni su i vreme i prostor dešavanja pesme: to je vreme kasne jeseni, vreme umiranja prirode na prostorima gde lisje, s jeseni, žuti. Vredan je analize i hronotop pesme *Sumatra* Miloša Crnjanskog ili Disove *Tannice*: prostorno-vremenska organizacija tih pesama u osnovi je njihovog bića. Praktično, gde god možemo da izdvojimo dinamičke motive, imamo posla prevashodno sa vremenskom organizacijom, a statičke prevashodno sa prostornom organizacijom teksta. Prostorno-vremenska organizacija teksta otuda korespondira sa njegovom sintagmatsko-paradigmatskom organizacijom.

Problemom organizovanja vremena u tekstu posebno se bavio Žerar Ženet u delu *Discours du récit* (1972). Ženetu je kao osnovni materijal poslužilo Prustovo delo *U traganju za izgubljenim vremenom*. Taj višetomni Prustov roman ima i veoma složenu vremensku strukturu. On je francuskom teoretičaru omogućio da napravi razliku između više elemenata koji izrastaju na različitim mogućnostima vremenskog organizovanja beletrističkog teksta. Ženetova izučavanja, potpuno nezavisna od Bahatinovih, bila su istovremeno uža (jer se tiču samo vremena) ali i preciznija, jer su urodila nizom terminoloških distinkcija bez kojih se više ovom problemu prilaziti ne može.

Tri osnovne dimenzije vremena (prošlost, sadašnjost i budućnost) pomoći će nam da bolje shvatimo i Ženetove analize. Ženet je izučavao i pojave narativnog vraćanja u prošlost i pojave anticipiranja budućnosti u odnosu na osnovno vreme zbivanja romana. Pojave narativnog vraćanja u prošlost Ženet je nazvao *analepsa*, a motive anticipiranja budućnosti nazvao je *prolepsa*. Ali razlikovao je, pri tom *unutrašnju* (jer se nalazi unutar osnovne radnje) i *spoljašnju* (van je osnovne radnje) i *analepsu* i *prolepsu*. Njih je označio i svojim specifičnim izrazima od kojih je posebno važan obnovljeni grčki izraz *diegesis*; označio ih je terminima *ekstradijegetska* i *intradijegetska analepsa* i *ekstradijegetska* i *intradijegetska prolepsa*. Kriterij za te podele jeste osnovno vreme teksta. Određenja *unutrašnje* i *spoljašnje* postoje uvek u odnosu na prostorne kao i u odnosu na vremenske granice predmetnog sveta teksta. Van tih granica i *analepsu* i *prolepsu* su *spoljašnje*. Primera i za *prolepsu* i za *analepsu* ima mnogo, pogotovo ih ima u romanima.

Značajna su, takođe, i Ženetova osvetljenja *ubrzavanja* i *usporavanja* vremena. U odnosu na vreme koje je potrebno da se neki tekst pročita, trajanje neke radnje se različito prikazuje. Sate

i sate je, na primer, potrebno čitati da bi se pratio tok svesti glavnog junaka Džojsovog *Uliksa* u trenutku njegovog zaspivanja. Radnja romana je, dakle, prikazana na veoma usporen način. Suprotno od toga, u *Majstoru i Margariti* Bulgakova se u nekoliko rečenica prelete vekovi. I u jednom i u drugom slučaju imamo posla sa organizovanjem teksta pomoću vremena; vreme se iz beletričkog teksta ne može isključiti.

Ni Ženet se, na žalost, nije bavio vremenom u nenarativnim, tj. u „tematskim“ modusima. Slično su, po pravilu, činili i drugi istraživači. Pa ipak se može pretpostaviti da Ženetove analize mogu da budu plodne i za „tematske“ moduse: svaka pesma, svaki zapis ima i vremensku organizaciju.

U teorijskoj literaturi, za sada, takođe, nema onako plodnih istraživanja organizovanja beletričkog teksta pomoću prostora kao što su bila ona Ženetova istraživanja vremena. Ali da je i prostorno organizovanje tekstova isto tako važno, pokazuju posebno pojedine psihoanalitičke studije. Za psihoanalitičare ono što se zbiva u unutrašnjem prostoru (recimo u sobi) obično ima drugo značenje nego ono što se zbiva napolju, na otvorenom prostoru. A da prostor jednog romana može da bude na veoma složen način organizovan, lepo je pokazao Petar Džadžić u svojoj doktorskoj disertaciji objavljenoj pod naslovom *Hrastova greda u kamenoj čupriji* (1982) o romanu *Ná Drini čuprija* Ive Andrića. U centru tog višestruko prostorno strukturiranog romana nalazi se most, a u još užem nalazi se njegova terasa i na njoj kapija; širi prostor od mosta je kasaba, pa bliža i dalja okolina, najzad i gradovi od čije vlasti se širi uticaj i na kasabu i na kasablige; a to su: Stambol, Sarajevo, Beograd, Beč. Ono što je pripovedač imao romanom da kaže zbivalo se u tako jasno strukturiranom prostoru.

Posebne analize vremenske i prostorne dimenzije beletričkih tekstova ne bi trebalo da negiraju osnovni stav Bahtina o hronotopu: da ono što postoji u vremenu i u prostoru treba da se pokaže kao nedeljivo i jedinstveno. Dinamički i statički motivi, odnosno vremenski i prostorni motivi, izražavaju ili predstavljaju prostornu i vremensku dimenziju dočaranog sveta beletričkih tekstova. A kad se već nademo na terenu toga sveta, već više nismo na terenu samo jezičke organizacije teksta; na terenu smo organizacije koja postoji i mimo verbalnih elemenata.

## D. ORGANIZOVANJE TEKSTA NA NARATIVNIOM NIVOУ

Problemima organizovanja teksta na narativnom nivou bavi se poslednjih decenija jedna nova teorijska disciplina, *naratologija*. Izraz *naratologija* počinje da se upotrebljava kao termin negde početkom sedamdesetih godina u Francuskoj. Sistematska naratološka istraživanja kod Francuza su relativno nova. Za datum zasnivanja *naratologije* obično se uzima osmi broj časopisa *Communication* iz 1966. godine koji je u celini bio posvećen istraživanju priče. Poseban značaj u tom broju časopisa imao je tekst Rolana Barta pod naslovom *Uvod u strukturalnu analizu priča*. Posle toga prilози у овој области су све чешћи. Već 1972. godine izašla su dva značajna rada iz te области: *Discours du récit* Žerara Ženeta i *Poétique de la prose* Cvetana Todorova. Pet godina kasnije izašla je i prva knjiga koja je u naslovu imala reč *naratologija*; то је *Narratologie* Mik Bal (1979).

Naratološka istraživanja, međutim, i nisu tako mlada i nova kako ih je naratološki talas u Francuskoj u početku predstavljao. I počeci *naratologije* nalaze se u Aristotelovoj *Poetici*. Već тамо је bio postavljen problem organizovanja narativnog teksta помоћу радње и карактера; а тамо су date и прве квалификације елеменатаnarativnog teksta.

Ali posle Aristotelove *Poetike*, sve do kraja 19. века, скоро да и нema nezaobilaznih priloga teoriji pripovedanja. Kao jedan од првих modernih priloga *naratologiji* поминje se tekst Vilijema Džejmsa o romanu. Ni код Срба се у прoučавanjима у овој области nije mnogo kasnilo. Godine 1899. objavljena је критика Богдана Поповића драме *Gordana* Лазе Костића у којој је темелјно изучаван однос теме и njene dramske obrade, dakle један од главних проблема *naratologije*.

Značajniji помaci у *naratologiji* збили су се, међутим, тек измеđu два svetska rata. Тада су izašле и neke nezaobilazne knjige у овој области: *Teorija proze* Viktora Šklovskog (1925), Bahtinova knjiga *Problemi poetike Dostoevskog* (1928), *Morfologija bajke* Vladimira Propa (1928). Skoro истовремено, у Americi, objavljena је knjiga Amerikanca E.M. Forstera *Vidovi romana* (1927).

У послератним годинама прилози *naratologiji* су се умножили. Међу njima су posebno značajni radovi Nemaca Kajzera i Štan-

cela i Amerikanaca Vejna Buta (*Retorika proze*, 1961) i Sejmura Čatmana (*Story and Discourse*, 1978). Ali već od sedamdesetih godina, podstaknuta istraživanjima francuskih strukturalista, naratološka istraživanja su u mnogim zemljama postala obimna i neretko i veoma plodna.

Naratologija danas ima ambiciju da postane posebna teorijska disciplina i da se bavi svim nivoima organizacije teksta. Ona se uporedo bavi organizacijom reči, organizacijom govora i dočaranog sveta i organizacijom narativnih elemenata. Područje njenog ispitivanja zamišljeno je najšire: od najsitnijih do najkrupnijih elemenata.

U ovoj knjizi je područje kojim se naratologija bavi suženo na ono što može da bude samo njeno. A mimo naratologije izdvojena su područja koja se bave organizovanjem svih, a ne samo narativnih tekstova. Područje naratologije svedeno je tako na izučavanje priče i karaktera, odnosno samo na organizovanje narativnog teksta. Svi drugi elementi obuhvaćeni su prethodnim ispitivanjima.

Ni naratolozi se ne bave podjednako samom užom oblašću naratologije, pričom i karakterima. Neki se od njih više bave pričom i radnjom a neki više karakterima (junacima). Prevashodno su se pričom bavili, recimo, ruski formalisti, zatim Kajzer ili Bart, a funkciju junaka su posebno osvetljivali Prop, Forster ili Fraj. Ljubomir Doležal otuda vidi mogućnost za razvoj dveju naratologija: o pričama i o karakterima (1987).

### Priča

Sa semiološke tačke gledišta na priču treba da gledamo kao na ikonički znak. Priča je vrsta slike kojom se preslikava neka stvarnost. Pripovedači, pomoću priča, preslikavaju dogadaje i radnje koji su sami po sebi interesantni. Ali pripovedači i sami izmišljaju priče o interesantnim događajima koji mogu da posluže kao projekcije neke stvarnosti. Oni, takođe, mogu takve priče da preuzmu u obliku mitova, legendi, iz istorije ili iz lektire. U svim nabrojenim i sličnim, nenabrojanim, slučajevima, pripovedači na prići grade ikonički beletristički znak.

Ikoničku prirodu narativnog teksta u starom veku najbolje je predstavljala teorija mimezisa. U novije vreme tu vrstu znakova najbolje objašnjava teorija modela.

Da bi se razne mogućnosti modelovanja putem priče mogle sagledati, u njih je potrebno uneti izvestan red pomoću različitih kriterija. Od tih kriterija dva treba da budu posebno važna: odnos priče prema stvarnosti i način njihovog organizovanja.

Sa stanovišta odnosa prema stvarnosti priče se obično dele na realističke i fantastične. Realističke su one u kojima je dominantan princip sličnosti sa empirijskom stvarnošću. Takve se priče grade sa osloncem na kategorije *verovatnog* i *mogućeg* (ustanovio ih je Aristotel, osnažio Lesing; vidi: Gajo Peleš, 1989:188-211). One preslikavaju ne samo ono što se zbilo, već i ono što bi se verovatno moglo zbiti. Kategorije verovatnog i mogućeg predstavljaju uslove pod kojima takve priče mogu da funkcionišu. A one, drugim rečima, mogu da funkcionišu ako korespondiraju sa stvarnošću. Kategorija mimezisa je zato bila na snazi u svim klasicističkim, odnosno realističkim periodima.

U takozvanim fantastičnim pripovetkama, priča se ne gradi na korespondenciji sa stvarnošću već, po pravilu, na načem suprotnom: na čudesnom, neverovatnom, nemogućem, izmišljenom. I takve priče su se mogle sresti još u antičko vreme (u bajkama, mitovima, u Apulejevom *Zlatnom magarcu* itd.). Ali one su postale dominantne u srednjem veku kada je u prvi plan izbilo čudesno, naročito u vezi sa čudima svetaca. Od baroka na ovamo, a pogotovo u doba romantizma, modelovanje priča na osnovama čudesnog, fantastičnog, stalno je prisutno; danas se kao poseban žanr razvila naučna fantastika.

Sa stanovišta oblikovanja priče, međutim, svejedno je da li se ona gradi na realnom ili čudesnom, na mogućem ili neverovatnom: to su samo dve opozitne naratološke mogućnosti.

Problemom organizovanja narativnog teksta posebno su se bavili ruski formalisti. Šklovski je u *Teoriji proze* napravio značajnu razliku između *fabule* i *sižea*. Fabulu je pritom shvatio kao materijal od kojeg je priča napravljena, a siže kao organizacioni princip u oblikovanju priče. Polazište Šklovskog i formalista je pri tom konzektventno: jedna ista građa može naratološki da bude oblikovana na različite načine kao što jedna ista rečenica može da bude stilski izražena na različite načine. Fabula i siže mogu se shvatiti kao dva nivoa oblikovanja beletrističkog teksta na istoj supstanci. Od toga kako je spoljašnji sadržaj (fabula) organizovan (kao siže) zavisi i unutrašnji sadržaj teksta.

I u ispitivanju strukture priče, odnosno njenog sižea, formalisti (pre svega Šklovski) napravili su značajan pomak: razlikovali su *stepenasto*, *paralelno* i *prstenasto* organizovane sižee. Ta podela se tiče međuodnosa motiva u pripovednom tekstu: motivi se u stepenasto organizovanom pripovednom tekstu nadovezuju jedni na druge, a prstenasti ulaze jedni u druge, jedni su obuhvaćeni drugima.

Izrazi dinamički i staticki motivi, koje su formalisti upotrebljavali, povezani su sa još jednom njihovom značajnom tekvinom, sa pojmom *motivacije*. Šklovski je i motivaciju shvatio kao princip organizovanja beletrističkog teksta. Razlikovao je nekoliko tipova motivacije: socijalnu, psihološku, umetničku. To znači da se radnja u priči pokreće ili održava na motivima koji su socijalne, psihološke ili umetničke prirode. Osvetljenjem prirode motivacije formalisti su, dakle, počeli da razotkrivaju logos koji vlada između motiva u pripovednom tekstu. Motivi se, u takvim tekstovima, drugim rečima, ne mogu povezivati proizvoljno; mogu da se povezuju na osnovu nekog reda. Ideja motivacije, kao logosa koji prožima tekst, korespondira sa idejom stila kao činioca koherencije na kojem je uspostavljeno jedinstvo teksta. I jedna i druga ideja govori o jedinstvu teksta, a to se jedinstvo na različitim osnovama ispostavlja kroz prisustvo logosa: tamo gde ima logosa ima i jedinstva.

Struktura priče se može osvetljavati i sa stanovišta radnje koju priča pokazuje. *Radnja* i *priča* nisu isto; to je razlikovao još Aristotel. Radnja može da se dogodi, a da o njoj ne ostane priča. Takvih je slučajeva mnogo: puno šta važno desi se u životu pa o tome ne ostane verbalnih tragova. A priča može da bude i bez pokrića u nekoj stvarnoj radnji: ona jednostavno može da bude potpuno izmišljena. Radnja je i materijal od koga se priča može napraviti, ali i ono što je, u konačnoj obradi, označeno pričom; ona, dakle, može da čini i spoljašnju i unutrašnju sadržinu priče. Radnja se za priču može uzeti iz života ili iz mita, legende, istorije. Priča je, međutim, nešto što pripada samo beletrističkom tekstu: neodgovjiva je od njegove unutrašnje forme-sadržine.

Sa stanovišta radnje koja se prikazuje, priča može da bude različito strukturirana. Može, recimo, da ima početak i kraj, da se odvija ili ne odvija u prostoru i vremenu prikazane radnje. Za različito vremensko organizovanje pripovednog teksta u nemačkom jeziku postoji i najpogodnija terminologija: *Vorgeschichte*, *Geschichte*, *Nachgeschichte* koji bi se mogli prevesti izrazima: pred-priča, priča, posle-priča. Ti izrazi, u osnovi, odgovaraju osnovnoj vremenskoj strukturi tragedije kako je video Aristotel: prolog, epizodij, epilog. Većina pripovedačkih tekstova, međutim, nemaju eksplicitno prisutni prolog i epilog; tj. prolog i epilog nisu ugrađeni u strukturu svakog narativnog teksta. Ali priče ih sadrže bar implicitno, jer su vremenski organizovane pa moraju da imaju početak i kraj. Kao i vreme, i prostor je značajan elemenat pripovednog teksta, mada do sada njegova funkcija nije toliko osvetljena. To potvrđuje jedna nezaobilazna Kajzerova

podela romana na „romane prostora“ i „romane zbivanja“: u osnovi te podele očigledno se nalaze kao kriteriji prostor i vreme.

### J u n a c i

Za gradnju narativnog teksta, pored priče, služe i junaci. Pomoću njih se i predstavlja odvijanje priče.

Moderno i uticajno ispitivanje prirode junaka i njihovih funkcija počinje od knjige *Morfologija bajke* Vladimira Propa (1928), saputnika ruskih formalista. Prop je u svojoj čuvenoj knjizi analizirao bajke iz zbirke velikog ruskog skupljača Afanasjeva i došao do zaključka da sve što junaci u bajkama čine svodi se na ispunjavanje ukupno 31 funkcije. U drugoj, raširenijoj terminologiji, to znači da je on u svim bajkama koje je analizirao, otkrio da postoji svega 31 osnovni motiv. Njihovom kombinacijom ispričane su sve bajke. To je bilo veliko otkriće. Kao što se kombinacijom tridesetak glasova mogu stvoriti svi jezički iskazi, tako su se kombinacijom tridesetak motiva mogle ispričati sve ruske bajke. Prop je, međutim, u svojim naratološkim ispitivanjima akcenat stavio na junaka kao na nosioca funkcija, tj. kao na pokretača radnje, a ne na samu radnju. On je tako junake, u stvari sveo na „funktive“ (izraz Hjelmsleva). A to znači da je on, u načinu postojanja junaka u beletrističkim tekstovima, video i više od onoga što neupućene oči mogu da vide: video je ne samo konkretnе karaktere, nego i ono što je u tim karakterima zajedničko i opšte. Pomoću toga opštег, što se u mnogim bajkama ponavlja, Prop je otkrio nešto što se da poređiti sa „gramatikom“ narativnih tekstova. Drugim rečima, otkrio je kako se pomoću junaka gradi narativni tekst. U tome je čak postupao jednostrano: bio je sklon da junake uopšte vidi samo kao nosioce funkcija, kao funkutive.

Skoro istovremeno kad i Prop, američki teoretičar Edgar M. Forster napravio je u knjizi *Vidovi romana* jednu tipologiju junaka koja se održala; često se i danas pominje u literaturi. Forster je junake podelio na dve osnovne vrste: na *nereljefne* i *reljefne*, odnosno *plošne* i *zaokružene* (tako se kod nas prevode izrazi *flat* i *round*). Izrasla na ispitivanju složenijih narativnih tekstova ta tipologija je imala u vidu i složenije junake od junaka bajki. Junaci koje je on nazivao plošnim jednostavnji su i oni, kao nosioci određenih funkcija, podsećaju na junake iz Propove koncepcije. Takvih junaka, razume se, ima i mimo bajki. Oni se javljaju pogotovo u pikarskim romanima a u novije vreme u svim vrstama

akcionih romana. Junaci koje je Forster nazvao zaokruženim u stvari su složeni junaci: to su složene ljudske ličnosti čija osnovna funkcijna nije da obave neki zadatak radi odvijanja radnje već da, kao romaneske tvorevine, predstave razvijene i složene ljudske jedinke. I takva vrsta junaka može da bude samostalan činilac narativnog teksta.

Moderna francuska naratologija, koja počinje s Bartom, imala je u vidu Propova istraživanja. Bart je u pomenutom *Uvodu u strukturalnu analizu priča* otisao korak dalje od Propa. On je junake podelio na dve vrste: na jedne koje je označio izrazom *actant* i na druge koje je označio izrazom *personnage*. U toj podeli se vide kontinuiteti i odstupanja od Propa. Terminom *actant* Bart je skoro u potpunosti pokrio onu vrstu junaka koju je Prop imao u vidu: to su junaci-funktivi koji deluju da bi se radnja odvijala. Francuska reč *actant* mogla bi se prevesti izrazom *delujući, koji čini*. Pojmom *personnage* Bart je otvorio uvid u drugu vrstu junaka: u onu koja u narativnoj tvorevini ne deluje samo zato da bi se radnja odvijala, već koja insistira na prikazivanju junaka kao razvijene ličnosti. Bartova tipologija junaka je, otuda, sličnija Forsterovoj, koga on i ne pominje. Ona je, međutim, izrasla na vlastitim teorijskim pretpostavkama. Pojmovni par *actant - personnage* odgovara, takođe, njegovim pojmovnim parovima *jezgra* i *katalize*, *odnosnofunkcije* i *oznake*. Bartova tipologija junaka izraz je kontinuiteta i doslednosti u razvoju i mišljenju strukturalističke naratologije.

Podela junaka na one koji su *actant* i na one koji su *personnage*, na *plošne* i *zaokružene*, koja je prihvatljivija od Propove koncepcije junaka kao funktiva, otkriva i dve osnovne mogućnosti zasnivanja narativnog teksta. Narativni tekst se, u stvari, može osloniti na dva osnovna činioca: na priču i na junake i on se može zasnovati ili prevashodno na razvijanju priče pomoću actanta ili prevashodno na razvijanju složenog junaka romana.

Ako se narativni tekst zasniva prevashodno na priči, onda u njemu treba da budu dominantni dinamički motivi, a složeni junaci, *personnage*, da budu podređeni ili marginalizovani.

S druge strane, ako se narativni tekstovi grade prevashodno na predstavljanju junaka (kao na pr. u romanima *Oblomov* Gončarova ili *Proleća Ivana Galeba* Vladana Desnice) onda to mogu da budu oni tipovi junaka koji se nazivaju zaokruženi, *personnage*. U tom tipu romana radnja teži da bude marginalizovana, statički motivi teže da dominiraju nad dinamičkim, ili u Bartovoj terminologiji: oznake se razvijaju na račun funkcija. Prirodno je i što je u tom tipu romana dominantan unutrašnji monolog ili slobodni neupravni govor, odnosno govor introspe-

cije ili intelektualni govor: dakle sve ono što može da učini da se junak tipa *personnage* ostvari što potpunije.

Izbor tipa narativnog teksta podrazumeva i izbor tipa junaka, i izbor tipa priče, i izbor tipa govora, i izbor tipa stila. Sve, takoreći, treba da bude podređeno celini.

Pored tipologije junaka, koja stoji u osnovi jednog vida savremene naratologije, postoje i druge podele junaka koje su činjene sa raznih drugih aspekata. Jednu od prvih tipologija junaka načinio je još Aristotel. On je smatrao da tragedija i komedija podražavaju dva tipa junaka: komedija one koji su od nas gori, a tragedija one koji su od nas bolji. U odeljku o tragediji Aristotel je napravio i tipologiju tragičnih karaktera podelivši ih na četiri kategorije: na plemenite, prilične, verne i dosledne. Ali ta tipologija više se skoro i ne pominje: ona je očigledno imala samo lokalno istorijski značaj.

Svaka od tipologija junaka narativnih tekstova je dobrodošla jer ukazuje na neke od njihovih svojstava. Junaci, a pogotovo junaci romana, mogu se tipologizovati prema raznim odrednicama. Ustalila se, na primer, dosta neodređena podela na pozitivne i negativne junake. Nikola Milošević ima i vrednu knjigu koja se zove *Negativni junak* (1965). Za razne potrebe tipologizacija junaka vrši se sa raznih stanovišta. Kaže se, na primer: istorijski junak, socijalni junak ili lik, psihološki junak, tragični ili komični junak ili lik itd. Svaka od tih odrednica u konkretnim istraživanjima može da doprinese boljem osvetljavanju sveta junaka i spoznaji mogućnosti da se preko junaka govori.

Sve tipologije junaka, koje smo dosad navodili, načinjene su u sinhronoj ravni: to znači da sve one zanemaruju književno-istorijsku perpektivu u kojoj se junaci javljaju. Postoji, međutim, i jedna nezaobilazna tipologija junaka koju je sačinio Nortrop Fraj sa dijahronog stanovišta. Fraj je sve junake razvrstao u pet osnovnih tipova i to sa aspekta vremena u kojem se odvijaju. Ta razvrstavanja, njegovim rečima, izgledaju ovako:

1. Ako je nadmoćan po *vrsti* i drugim ljudima i ljudskoj okolini, junak je božansko biće, a pripovest o njemu bit će mit u uobičajenom značenju priče o bogu.

2. Ako je nadmoćan u *stupnju* drugim ljudima i svojoj okolini, junak je tipičan junak *romanse*, čiji su postupci čudesni, ali ipak jeste ljudsko biće.

3. Ako je stupnjem nadmoćan drugim ljudima, ali ne i svojoj prirodnoj okolini, junak je voda. (...) To je junak *visokomimetetskog* modusa, većine epova i tragedija...

4. Ako nije nadmoćan ni drugim ljudima ni svojoj okolini, junak je jedan od nas... *niskomimetetskog* modusa, većine komedija i realističke proze.

5. Ako je svojom moći i inteligencijom slabiji od nas te osjećamo da

gledamo prizor zarobljenosti, frustracije i apsurda, junak pripada istorijskom modusu. (1979:45-46)

Modusi koje Fraj navodi nemaju u vidu podele junaka na actant i personnage. Ali se iz smene tih modusa može donekle sagledati i dominacija jednog od ta dva tipa junaka u pojedinim istorijskim razdobljima. Tip junaka koji je vezan za romansu ili za mit prevashodno je *actant*, ali u okviru visokomimetkog modusa obično poreovlađuju junaci tipa *personnage*. U svakom slučaju, sinhrona i dijahrona tipologija junaka mogu mnogo više da kažu zajedno nego svaka od njih posebno.

### Junak kao prijevedač

Jedno od značajnih otkrića naratologije jeste – razlika između narativnog teksta i njegovog naratora. To otkriće je najizrazitije predstavio Wolfgang Kajzer u tekstu *Tko priopovijeda roman* (1957). Po Kajzera je i prijevedač narativnog teksta, kao i sve drugo u tekstu, tvorevina piščeva. Tome se, još određenije, može dodati: kao što stvara junake, pisac stvara i prijevedača da bi i pomoću njega organizovao tekst. A to znači da je narator u tekstu isto što i svaki drugi junak. Mnogi junaci u beletrističkim tekstovima ponekad su u situaciji da prijevedaju. Prijevedač je, dakle, junak narativnog teksta čija je priča samo toliko sveobuhvatna da ispunjava ceo tekst. Od toga kako prijevedač vrši svoju funkciju, on može da bude *prikiveni* ili *neprikiveni* junak narativnog teksta.

Na sintetički način se problemima naratora u narativnom tekstu bavio Sejmur Čatman u knjizi *Story and Discourse*. Čatman smatra da autor u narativnom delu može da bude *stvarni* i *implicirani*. Stvarni autor je čovek koji je roman napisao. Implicirani autor jeste onaj koji pripada tekstu, koji je, dakle, piščeva tvorevina. Stvarni autor *Mučnine* je, na primer, Sartr; implicirani autor toga romana jeste glavni junak i pisac dnevnika Rokanten.

Sa uočenim razlikama između stvarnog i impliciranog autora korespondira još jedna razlika koju Čatman navodi: razlika između *otvorenog* i *prikivenog* autora. I među otvorenim autorima ima onih koji su manje ili više otvoreni. Najotvoreniji su autori pisci memoara. Kad takav autor prijeveda u prvom licu, onda zamenicu *ja* treba doslovno shvatiti: ona se odnosi na stvarnog i otvorenog autora. Stvarni autor romana obično neće postupati kao autor memoara. On će za prijevedača svog romana proizvesti neku

fiktivnu ličnost. Stvarni autor će pritom sebi odrediti samo ulogu izdavača nečijeg dnevnika, nečijih pronađenih spisa, prenosnika nečijih ispovesti. Stvarni autor se tako javlja u funkciji prikrivenog autora, skriva se iza pripovedača beletrističkog teksta. Klasičan primer za to su Puškinove *Bjelkinove priče*. Bjelkin, kome je povereno da ispričala šest pripovedaka koje čine jednu zbirku, očigledno je izmišljeni lik iza koga se stvarni autor, Puškin, prikrio.

Funkciju pripovedača u narativnom tekstu može da ima i više junaka-pripovedača. Primer za to je Bokačov *Dekameron*, a u novijoj srpskoj literaturi *Dorotej Dobra Nenadića*. Deset junaka i pripovedača *Dekamerona* na jednoj sedeljci je ispričalo po deset pripovedaka; pripovedači su tako istovremeno bili i junaci priča. Junak se u narativnim tekstovima uopšte često javlja u funkciji pripovedača. Čim počne da priča o nečemu što je video, čuo ili mu se desilo, on se ponaša kao pripovedač. Pripovedač narativnog teksta jeste onaj junak čija priča/priča zauzima ceo roman ili celu pripovetku. Zamislimo da Puškin nije ispričao, u predgovoru, sudbinu Bjelkina, već da je objavio samo priče koje je njemu pripisao. Prikriveni pripovedač bi se tada izjednačio sa otvorenim pripovedačem, tj. sa piscom.

Razne su mogućnosti odnosa između pripovedača i pripovednog teksta. Dve su od tih mogućnosti osnovne. Jedna je da pripovedač bude van priče o kojoj pripoveda. Taj modus je Ženet u pomenutoj knjizi *Discours du récit* nazvao *heterodijegetskim*. Tada se pripovedač obično javlja kao neutralan u odnosu na zbivanja koja prikazuje, jer ga se ono o čemu se priča neposredno ne tiče. Pripovedač, međutim, može i sam da učestvuje u priči. Ženet je takav odnos nazvao *homodijegetskim*. Takav se modus obično ostvaruje kad pripovedač priča u prvom licu i obično ima mogućnosti da utiče na događaje o kojima priča ili da te događaje sa svog stanovišta sagledava i komentariše.

Ženetova podela izvršena je očigledno prema kriteriju: pripovedač *u* priči ili pripovedač *van* priče. Ta podela je valjana i korektno izvedena. Ali nije i jedino moguća.

Postoji i jedna druga, slična, ali još starija, koja potiče od nemačkih fenomenologa, od Kajzera pre svega, koja je isto tako valjana i prihvatljiva. Ona pripovedače, odnosno načine pripovedanja, deli prema tri gramatička lica: ja, ti, on. Prema tim ličnim zamenicama je i napravljena podela na tri osnovne forme pripovedanja koja je u nemačkom jeziku dobila sledeće nazive: *Ich-Form*, *Du-Form* i *Er-Form*. Svaka od tih formi pripovedanja ima i svoje mogućnosti, odnosno ima prednosti i ograničenja.

Najraširenija je Er-Form, tj. pripovedanje u trećem licu. Ta forma se naročito koristila u doba realizma. Ali je ona karakteristična i za pripovedanje uopšte, pogotovo za pripovedanje u narodnim epskim pesmama i pripovetkama. Ta forma se javlja u mnoštvu raznih oblika, ali se uvek izvodi po jednom osnovnom modelu: o junacima se uvek pripoveda u trećem licu ili se osnovni pripovedni izkazi mogu svesti na treće lice. Na primjer: „Bili baba i deda (što znači bili su *oni*); ili: „Markiza je izašla u pet sati” (*ona* je izašla); ili: „Jovan sreće Mariju” (*on* sreće). I tako dalje.

U modernoj literaturi mnogo je češće u upotrebi Ich-Forma, tj. pripovedanje u prvom licu. Ono se odvija po modelu koji mogu da ilustruju sledeći primeri: „Videh čoveka kako potrča...”, „Duboko sam osećao...”, „Lomio sam se...”. Iza svakog od tih izkaza implicirana je lična zamenica *ja*.

U pripovednoj literaturi manje je prisutna Du-Form, pripovedanje u drugom licu. Ta forma se naročito koristila u tzv. epistolarnoj literaturi, tj. u pripovetkama i romanima sastavljenim od prepiske glavnih junaka. Jedan od najizrazitijih primera za taj oblik pripovedanja jesu *Bedni ljudi* Dostojevskog. Za tu vrstu pripovedanja dobar primer je i pripovetka Bore Stankovića *Uvela ruža* koja počinje rečima: „Opet sam te snevao”. Pripovedač zatim nastavlja da se obraća sa *ti* svom impliciranom čitaocu, svojoj drugarici iz detinjstva, Pasi, sa kojom ga je sudsibna rastavila.

Uvid u postojanje ta tri oblika jeste, u stvari, uvid u tri različite mogućnosti pripovedanja. Te tri mogućnosti vezane su za *tačku gledišta* pripovedača. Svaki od junaka, pa tako i svaki junak-pripovedač, ima svoju tačku gledišta. Sa te tačke gledišta on motri na događaje, junake, okolnosti. Tačka gledišta je zato važan, nezaobilazan elemenat organizovanja narativnog beletrističkog teksta. Mogućnosti organizovanja narativnog teksta sa raznih tačaka gledišta su različite.

Čatman u pomenutoj knjizi smatra da u narativnom tekstu može da bude tri vrste tačaka gledišta: *posmatračke, koncepcijeske i interesne*. To znači da pripovedač ili junak narativnog teksta može da zapaža, da nastoji da afirmaše svoju koncepciju ili da gleda u skladu sa svojim interesima. I junak i pripovedač, u raznim momentima, može imati posebno svaku od tih tačaka gledišta, a tokom odvijanja teksta može ih imati i sve zajedno.

Tačke gledišta jesu i sredstvo organizovanja narativnog teksta. One predstavljaju, u stvari, one shematisovane aspekte koje je, kao poseban sloj, izdvojio u beletrističkom tekstu Roman Ingarden u knjizi *Knjижевно umetničko delo* (1931). Tačkama gledišta se određuje smer gledanja, nivo mišljenja i način

doživljavanja sveta svih junaka, a naročito junaka pripovedača. Ostalo se u tekstu nadograduje.

Pripovedač koji pripoveda u prvom licu, na primer, zbog toga što mora, sa vlastite tačke gledišta, da izlaže ono što vidi, oseća, pretpostavlja, zna, ograničen je svojom tačkom gledišta. Njegova tačka gledišta omeđena je njegovim identitetom kome mora da bude primerena. On može da vidi, da oseća ili da zna koliko je junaku, koga on predstavlja, to primereno. A različitim junacima primerena su različita viđenja, zavisno od njihovog socijalnog položaja, obrazovanja, idejne orientacije itd. Mimo tih granica junak-pripovedač ne bi bio ubedljiv.

Pa ipak, pripovedač koji pripoveda u prvom licu ima različite mogućnosti ispoljavanja. Izgleda da su među tim mogućnostima dve posebno važne, a na njih je ukazao Štancel (1987). To su *ja koje pripoveda* i *ja koje doživljava*. Ta dva ja su, u stvari, dve podvrste Ich-Form. Slično Stancelu je i Kete Hamburger (1976:142-190) delila pripovedanje u prvom licu *na licno i bezlicno*. A sa tim dvema podelama korespondira i jedna koju je napravio Vejn But između dramatizovanog i nedramatizovanog pripovedača (1976:169). I taj Butov pripovedač je onaj koji samo vrši funkciju pripovedača u prvom licu i onaj koji pripovedanje doživljava kao junak uključen u priču. U raznim stepenima se tako ostvaruje neposrednost pripovedača prema pripovedanom. To je jedna od prednosti pripovedanja u prvom licu.

Du-Form, pripovedanje u drugom licu, ima takođe prednosti u tome što može da istakne odnos između junaka-pripovedača i junaka-primaoca na izrazito neposredan i konkretan način. Ali i ta forma je, s druge strane, takva da je ograničena tačkom gledišta pripovedača. Pripovedač te forme je u priči; on je jedan od junaka događanja i njegova tačka gledišta mora da bude primerena njegovim konkretnim egzistencijalnim mogućnostima. Te konkretne mogućnosti ipak zavise od toga koliko u narativnom tekstu ima pripovedača: jedan, dvojica ili više.

Prednosti pripovedanja u prvom i u drugom licu nad pripovedanjem u trećem licu u tome su što se kroz različite moduse govora pripovedača postiže neposrednost izlaganja, viđenja, osećanja. Radnje i događaji predstavljeni tom formom mogu da se ispričaju u vreme sadašnje; tom vrstom pripovedanja uspešno se prati i tok svesti junaka-pripovedača. Ali i prednost izlaganja u trećem licu potiče, takođe, od tačke gledišta pripovedača. Pripovedač u trećem licu, koji je neodređenog egzistencijalnog statusa, može po pravilu da se ponaša kao sveznajući pripovedač.

Takav priovedač, recimo u Tolstojevom *Ratu i miru*, može istovremeno da vidi i šta se događa u Napoleonovim odajama, šta se događa u Kutuzovljevom štabu, u spavaćoj sobi Pjera Bezuhova ili u kući Bolkonskih, u glavi Nataše Rostove. Tolstojev priovedač otuda može da vidi i da zna koliko i sam bog. Priovedač *Ilijade*, slično, vidi šta se sve dešava u krugu Grka i u krugu Trojanaca, pod šatorom ovoga ili onoga junaka, u glavi ovoga ili onoga ratnika. Homerov priovedač, međutim, istovremeno vidi i šta se dešava na Olimpu: kako se i bogovi dogovaraju i svađaju o predstojećim borbama i nevoljama. To, drugim rečima, znači da je stanovište Homerovog priovedača takvo da ga stavlja iznad svih učesnika u priovedačkoj drami: i ljudi i bogova. Tačka gledišta priovedača u trećem licu, po pravilu, jeste pokretna: i po pravilu se nalazi iznad tačaka gledišta svih junaka, pa i iznad tačaka gledišta priovedača u prvom i drugom licu.

Narativni tekst se organizuje od narativnih elemenata: od priče, od junaka, primenom raznih narativnih tehnika intencionalno usmerenim prema predmetnom svetu sa različitim tačaka gledišta.

Narativni elementi, međutim, nisu potrebni za organizovanje svih tekstova.

Manje forme je i moguće graditi bez tih narativnih elemenata. Za neke od njih, za pesme i zapise, na primer, dovoljna je organizacija reči; kroz tu organizaciju stvara se i sve ostalo. Za još složenije tvorevine potrebno je da se ostvari organizacija govora i organizacija predmetnog sveta. A za još složenije, a pogotovo najsloženije tvorevine, po pravilu se uzimaju u pomoć narativni elementi i narativne tehnike: jer je tek pomoću njih moguće na odgovarajući način organizovati duži tekst.

Beletristički tekst se, dakle, uvek organizuje od clemenata koji su potrebni: od reči, govora, motiva, narativa, po meri u kojoj su ti elementi za organizovanje teksta funkcionalni.

\*  
\*      \*

Dosadašnja analiza morfologije beletrističkog teksta pokazuje da postoje različite mogućnosti njegovog zasnivanja.

Morfološki pristup beletrističkom tekstu podrazumeva da se takav tekst oblikuje na dva međusobno zavisna plana: na sadržajnom i izražajnom. Nekad je u konkretnom tekstu razvijeniji

jedan nekad drugi. Najbolje je ako je među njima uspostavljen skladan odnos. U izučavanju sadržajnog plana srećemo se sa dve vrste sadržaja: spoljašnjim i unutrašnjim. Samo je unutrašnji sadržaj neodvojiv od unutrašnje forme. O unutrašnjem sadržaju i unutrašnjoj formi možemo otuda govoriti kao o nečemu neodvojivom, odnosno o jednom te istom.

Sa semiološke tačke gledišta, sadržajni plan beletrističkog teksta, onaj kojim se bavi tematologija, može se sagledati prema onome što označava i prema prirodi znakova. Prema onome što označava sadržajni plan teksta može biti usmeren ka referentu, referenciji ili simbolu. Od te usmerenosti i potiče različita priroda sadržaja teksta. Sadržaji se, takođe, mogu sagledati i prema vrstama znakova na čijim osnovama su tekstovi izgrađeni. Tako će se i razlikovati tekstovi zasnovani na prirodi ikoničkog, indeksnog ili simboličkog znaka.

Izražajni plan beletrističkog teksta može se organizovati na četiri nivoa: na nivou reči, na nivou govora, na nivou dočaranog sveta i na nivou narativnog sveta. Organizovanje izražajnog plana do sada je najbolje proučeno na nivou reči. Tim područjem su se posebno bavile stilistika i metrika. Poslednjih decenija došlo je i do snažnog napretka u izučavanju funkcionalisanja narativnih elemenata teksta. U senci tih izučavanja još uvek je priroda govora, a pogotovo dočarani svet.

Beletristički tekstovi predstavljaju složene znakove. Da bi se oni osvetlili kao celine, analitički pristup ima za svrhu da ih „privremeno razbije“ da bi ih osvetlio.

## KONTEKSTUALIZACIJA BELETRISTIČKOG TEKSTA

Teza o semantičkoj autonomiji teksta bila je jedna od najuticajnijih ideja u teorijskom mišljenju o književnosti 20. veka. Javila se iz otpora prema pozitivizmu i prihvaćena je, u većoj ili manjoj meri, od niza škola: od stilističke kritike, ruskih formalista, fenomenologa, novokritičara, strukturalista. Glavna posledica njene dominacije u tome je što se u centru izučavanja beletristike našao tekst, a činioći van teksta su u potpunosti ili delimično ostali van interesa izučavanja.

Istovremeno sa postojanjem i delovanjem te teze, u teorijskoj misli izučavanja književnosti u 20. veku, na delu su bile škole i metode, poreklom mahom iz 19. veka (pozitivizam, marksizam, duhovnonaučni metod, psihanaliza itd.) koje su više pažnje poklanjale vanteckstovnim činjenicama u književnosti. Otuda su Rene Velek i Ostin Voren u *Teoriji književnosti*, prvoj velikoj sistematizaciji modernih škola i metoda u proučavanju književnosti, mogli sve te orientacije da podele u dve osnovne grupe: na unutrašnje poručavanje književnosti i na skup spoljašnjih pristupa proučavanju književnosti.

Rezultati spoljašnjeg, a pogotovo unutrašnjeg proučavanja književnosti u našem veku bili su veoma plodni. Jedna je od tekovina našeg vremena i to što je te rezultate priznala. To priznanje se ispoljilo u vidu teze o pluralizmu metoda i škola kako u spoljašnjim tako i u unutrašnjim pristupima proučavanju književnosti.

U knjizi *Život pesme Laze Kostića „Santa Maria della Salute“* (1981) ja sam pokušao da odem dalje od oktroisanog pluralizma: pokušao sam da unesem logos u pluralne metode i koncepcije. Učinio sam to pomoću tamo izložene koncepcije beletrističkog dela, shvatajući delo kao jedinstvo teksta i konteksta. Posebnost te

koncepcije bila je u tome što je podjednak značaj davala i kontekstu kao i tekstu. Otuda je sledilo da bi beletrističko delo trebalo proučavati ne samo iznutra, u granicama teksta, već i spolja, u prostoru konteksta. Ta teorijska rešenja su i praktično primenjena na izučavanju Kostićeve pesme.

Na ideji o semantičkoj autonomiji teksta bila je ostvarena i jedna hermeneutika koja je najčuvenije domašaje ostvarila u nemačkoj interpretaciji teksta (Štajger, Kajzer). Ta hermeneutika je imala i svoj hermeneutički krug, a on je bio omeđen granicama teksta. Na ideji beletrističkog dela kao jedinstva teksta i konteksta nužna je jedna druga hermeneutika čiji je krug mnogo širi, jer se tiče i konteksta. Pola pomenute moje knjige o Kostićevoj pesmi bilo je posvećeno osvetljenju teksta pesme, a druga njena polovina posvećena je osvetljenju njenog konteksta.

Na tragu toga rešenja ide se i u ovoj knjizi. Izučavanju teksta posvećeno je prethodno poglavље pod naslovom *Morfologija beletrističkog teksta*. Problemima izučavanja konteksta biće posvećeno ovo poglavље pod naslovom *Kontekstualizacija beletrističkog teksta*.

Svaki tekst ima svoj vlastiti kontekst. Ali su mnogi elementi konteksta zajednički većem broju beletrističkih tekstova. Ono što, recimo, važi za jednu lirsку pesmu ili tragediju može da važi i za druge lirske pesme ili tragedije; ono što, kao stilska osobina, važi za jedan romantičarski tekst, u principu bi moglo da važi i za druge romantičarske tekstove. Ako se teorijskim ispitivanjima ne mogu obuhvatiti svi elementi konteksta, mogu se ispitivati bar oni najbitniji, vezani za žanrove ili za druge medije u odnosu na koje pojedini tekstovi postoje.

Postupak određivanja osnovnih elemenata konteksta možemo da nazovemo *kontekstualizacija beletrističkog teksta*. Taj postupak se može sprovesti u okviru dvaju osnovnih smerova ispitivanja: u smeru njegovog žanrovskega određenja kojim se bavi *literarna genologija* i u smeru osvetljenja medija u kojem je tekst nastao ili postoji; tim postupkom bi trebalo da se bavi *medijacija beletrističkog teksta*.

## MEDIJACIJA BELETRISTIČKOG TEKSTA

Kad govorimo o kontekstu mislimo na konkretan skup činjenica koje korespondiraju sa konkretnim tekstovima. A kad govorimo o medijima mislimo na skupove činjenica koje određuju prirodu i prijem tekstova. Osvetljenje medija u kojem se tekst zbiva jeste tek pretpostavka kontekstualizacije. Opisujući kontekstovni medijum, selektirajući činjenice koje spadaju u kontekstovni medijum, teorijski izdvajamo činjenice i njihove odnose na osnovu kojih se mogu graditi konteksti konkretnih beletrističkih tekstova. Otuda medijaciju beletrističkih tekstova treba shvatiti kao postupak koji, slično genologiji, prethodi kontekstualizaciji. Konačan čin kontekstualizacije tekstova prepušten je njihovim interpretatorima, čitaocima i kritičarima.

Latinska reč *medijacija* (*mediatio*) znači „posredovanje”, „posredništvo”, a reč medij ili *medijum* (*medium*) ima više značenja. U fizici, na primer, znači: „sredina”, „posrednik”, ono kroz šta se prenosi dejstvo. Ali znači i pomoćno sredstvo, sredstvo poređenja, a u spiritizmu znači: „posrednik između ljudi i duhova”. U novije vreme u literaturi se sve češće sreće i reč *medijator*, koja je po poreklu francuska (*mediateur*) a čiji je značenje – „posrednik”. Zbog njenog prisustva i značenje reči *medijum* postaje uže i određenije: znači prevashodno „sredinu” i „sredstvo”.

Umetnost uopšte teško može da se objasni bez pojmljova medijuma (*medija*), *medijatora* i postupka *medijacije*. Umetnost je izgrađena na znakovima, a znakovi uopšte jesu posrednici: sredstva i medijumi. Znak je, po definiciji, materijalni činilac koji ukazuje na nešto drugo. To znači da je on sredstvo da se to drugo označi, da je to posrednik između pošiljaoca i primaoca, da je medijum koji prima i emanira značenja.

Otvaranje pitanja medijacije znači, u stvari, otvaranje pitanja posredovanja, posredništva, ali i sredine, sredstava, tj. posrednika, medijuma i medijatora. U izučavanju beletristike to znači nastojanje da se beletrističko delo osvetli sa jednog posebnog aspekta: sa aspekta medija i medijatora koji u njegovom stvaranju i značenju učestvuju. Sa tog aspekta i tekst i kontekst se mogu shvatiti kao medijumi i medijatori i oni se, kao takvi, i mogu izučavati.

## A) *Tekst kao medij i medijator*

Pitanje medijacije otvoreno je već prvim rečenicama Aristotelove *Poetike*. Jedna od ključnih iz tog dela spisa glasi:

Dakle, ep i tragedija, zatim komedija i ditiramb, i najveći deo auletike i kitaristike: sve te umetnosti u celini prikazuju podražavajući, a postoji između njih trostruka razlika: one podražavaju ili različnim sredstvima ili različne predmete ili različnim načinom, a ne na isti način. (1955:5)

Sredstva podražavanja, dakle, čine da ono što je u umetnosti isto, mimesis, dobija veoma različite oblike.

Danas se ne moramo složiti s Aristotelom da je osnovno svojstvo umetnosti mimesis. Ali ako usvojimo stav da sve umetnosti imaju i nešto zajedničko, po čemu ih možemo obuhvatiti pojmom umetnost, onda je pitanje sredstava i posrednika u stvaranju i životu umetnosti posebno aktuelno. Broj medija u kojima se ostvaruje umetnost u novije vreme je višestruko uvećan: rodili su se, na primer, film, radio, televizija; nadjeni su, takođe i brojni novi mediji likovnog izražavanja, a tendencija je svakako da se broj i vrste (i podvrste) tih medija uvećavaju. Svaki od tih novih medija znači i novu mogućnost izraza. A nova mogućnost izraza u jednoj vrsti posredno se odražava i na druge vrste i na druge izražajne mogućnosti. Tako se oblici medijacije uvećavaju, a sam problem medijacije postaje sve složeniji.

Uvećavanje broja i vrsta medija i medijatora nameće, prirodno, i potrebu za intermedijalnim istraživanjima.

Jedan od retkih tekstova koji se na teorijskom nivou bavi problemom medijacije potiče od američkog slaviste Tomasa Viner: *O vizuelnim citatima u jezičkom umetničkom tekstu: intermodalna intertekstovnost* (1984). Najupečatljiviji primer vizuelnog citata koji Viner tamo navodi jeste *Slika Dorijana Greja* Oskara Vajlda: u tom romanu glavni junak ostaje trajno mlad, ali se promene u njegovoj psihi prenose na njegov portret.

Iz teksta Tomasa Viner-a vredi navesti bar ovaj pasus:

Metaforički možemo reći da su umetnosti međusobno prevodivi jezici. Kao primer možemo istraživati funkcionalne ekvivalence Jakobsonovih komentara pesničkih prevoda u različite jezike. Govoreći o prevodu Puškinovog stiha "Burja mgloju nebo kroet" na češki, Jakobson je obratio pažnju na funkcionalno različitu upotrebu granica reči i naglasaka reči u dva pesnička sistema, a to je povezao sa funkcionalnim mogućnostima i prisilama sredstava dvaju sistema, odnosno ruske i češke prozodije. Slično, kad govorimo o prenošenju umetničke grage iz romana u film, i pesme u sliku, itd., moramo biti svesni funkcije datog elementa u jednoj umetnosti koja mora da bude predstavljena tako da približno jednak funkcionise u drugoj umetnosti. (257)

Problem medijacije može se uspešno objasniti posredstvom ideje o supstanci i formi. Ima već dosta romana i drugih dela koja se prenose na filmsko platno, na pozornicu, koji koreografima služe, kao libreta za balet, a kompozitorima kao muzičke inspiracije. U svim tim ostvarenjima možemo da razlikujemo nešto zajedničko i nešto različito. Ono zajedničko moglo bi se objasniti terminom Čomskog kao dubinska struktura teksta, a ono različito kao njena površinska struktura. U terminologiji Hjelmsleva to bi bile različite forme jedne iste supstance. A u svim slučajevima forma ili površinska struktura bitno bi zavisila od medija u kojem su izvedne i od medijatora pomoću kojih su izvedene. To znači da bi se njihove osobenosti najplodnije izražavale činocima medijacije. Ne samo da isti stihovi ne zvuče jednakodobno kad se prevedu na strani jezik, već ne zvuče isto ni kad se sa ekavice prebace na ijekavici ili obratno: mediji i medijatori bitno utiču na površinsku strukturu (formu) izraza.

Ali ne samo u raznim umetnostima, već i u okviru iste umetnosti, na pr. u okviru beletristike, uspostavljaju se razlike između tekstova zavisno od medija kojem su namenjene. Te razlike je relativno lako uočiti među tekstovima koji su namenjeni pevanju, recitovanju, čitanju. Lirske narodne pesme, koje se pevaju, drugačije su organizovane, recimo, od pesama koje su namenjene čitanju. Pesme namenjene čitanju računaju i na vizuelne, a ne samo na verbalne efekte. U lirskoj poeziji, tako, možemo razlikovati pesme namenjene prevashodno oku (Apolinerovi *Kaligrami*) od onih namenjenih prevashodno uhu (*Julaluma* Edgara Alana Poa). Oko i uho su pritom mediji koji bitno utiču na profil poezije. Kombinacije između tih mogućnosti su razne.

Slične razlike se mogu uočavati i u epskoj poeziji. Jedan izrazit primer komentarisao je Jovan Hristić u knjizi *Oblici moderne književnosti*.

Primeri koje Lesing navodi postali su standardni primeri oralne prezentacije: *Iljada* u kojoj Homer ne opisuje naoružanog Ahila, već Ahila kako se oruža; ne završen Ahilov štit, već Hefesta kako ga, deo po deo, izraduje. Ali kada Vergilije u *Enejidi* opisuje Enejin štit, on opisuje gotov predmet koji se nalazi pred nama kao da je izložen na nekoj slikarskoj izložbi. Je li takav način prezentacije "hladna igračka za koju treba malo ili ne treba nimalo genija" (kako ga naziva Lesing), pitanje je sasvim druge vrste; ali ono što je sasvim sigurno jeste da je *Enejida* bila tekst namenjen prevenstveno čitanju okom sa pisane stranice, a ne recitovanju, i da pitanje o kome Lesing raspravlja, danas više ne vidimo kao pitanje estetičke superiornosti jednog načina prezentacije nad drugim, već kao pitanje dva svojevrsna načina književnog oblikovanja. Nas više ne zanima ono što, na

osnovu prirode njihovih medijuma, pripada različitim umetnostima, već na koji su način, kao posledica izmenjenog odnosa prema jednom literarnom tekstu, izmenjeni i neki odnosi u njemu samom. Situacija u kojoj se nalazio slušalac *Ilijade* različit je od situacije u kojoj se nalazi čitalac *Enejide* i izgleda sasvim prirodno da se i način prezentacije u ova dva epa mora razlikovati. (1968:76).

Mogli bismo, posle ovih primera, ovako da zaključimo: supstanca koja se realizuje u različitim medijima nužno mora da dobije i različite forme. Te forme će zavisiti od prirode medijuma u kojima se supstanca realizuje.

### *B. Kontekst kao medij i medijator*

Koncepcija književnosti kao umetnosti reči, kao i koncepcija književnog dela kao semantički autonomne kategorije, zasnovane su na implicitnom stavu da bit umetničkog teksta počiva na prirodi medija na kojem je zasnovan. Taj stav nije u punoj meri ispravan. Beletristički tekst, kao i svaki umetnički tekst, zavisi ne samo od medija u kojem je ostvaren, već i od medija u kojem postoji.

Značaj medijacije posebno je počeo da se uviđa u našem veku. Kad su se crnačke maske, na primer, iz svog prirodnog medija našle među modernim skulpturama ili slikama, dakle u novom medijumu, onda su se one, posredstvom novog medijatora, predstavile na nov način: kao umetničke duhovne tvorevine. Takvu medijaciju je 20. vek izvršio sa religioznom umetnošću uopšte: predmeti namenjeni u čisto religiozne svrhe, u mediju moderne umetnosti, otkrivali su nove svoje dimenzije, prevashodno one umetničke prirode. Skerlić je, na primer, čitavu srpsku srednjevekovnu literaturu, sa stanovišta svog poimanja umetnosti, „otpisao“ i proglašio dokumentima pismenosti. Miodrag Pavlović je, pedeset godina kasnije, tu istu literaturu drugačije doživeo i predstavio u svojoj *Antologiji srpskog pesništva*. On ju je, jednostavno, stavio u novi medijum: čitao je očima poznavaoča moderne literature. Pomoću tih medijatora i iznašao je u njoj visoke duhovne vrednosti.

Da bi došli do punijeg značenja teksta, istoričari književnosti i književni kritičari vrše razne medijacije tekstova ili opusa pojedinih pisaca; ponekad vrše i pre-medijacije već medijumom objašnjenih pisaca. Primeri za takve postupke su brojni.

Ipolit Ten u knjizi *Filozofija istorije*, da bi objasnio renesansnu umetnost Italije, na primer, sa velikom umešnošću oživeo je čitavo to razdoblje. Ali tako nije činio samo za to razdoblje ili za tu sredinu; činio je i za druge čijeg se osvetljenja

prihvatao; činio je to, na primer, i za antičku i za englesku baroknu književnost. Ten je to činio programski, smatrajući da beletrističke tekstove treba da objasni pomoću činilaca *rase*, *sredine* i *vremena* koji su predodredili njihove autore. Svaki od tih činilaca je, u stvari, medij čijim posredstvom on nastoji da objasni beletristički tekst. Pozitivizam u izučavanju literature, čiji je Ten rodonačelnik, vršio je takve medijacije sistematski. Kad Pavle Popović, na primer, hoće da objasni Držićeve komedije, on pomno, na činjenicama koje je reprodukovao, osvetljava atmosferu Dubrovnika 16. stoljeća. Ili kad hoće da osvetli poslednje godine života Milovana Vidakovića, on sa još više detalja osvetljava peštansku sredinu tridesetih i četrdesetih godina prošloga veka. Iza toga njegovog postupka stoji jedna škola, pozitivistička, koja u drugoj terminologiji nastoji da opravda vrednosti i prednosti medijacije. Mladen Leskovac, sledbenik Pavla Popovića, za predmet svog izučavanja nema toliko sama umetnička dela koliko biografsko-porodične ili političke medije u kojima su ona nastajala i počinjala svoj istorijski život.

I pripadnici drugih orientacija su nastojali da umetnička dela objasne prirodom medija koje su imali u vidu. U tom pogledu naročito su ilustrativni primeri nastojanja da se izvrše što preciznija stilска određenja pojedinih dela. Posredstvom sovjetskih priručnika iz istorije književnosti kod nas su posle rata, na primer, u renesansne pisce ubrajani Dante, Petrarka i Bokač. Dante se, međutim, odavno više tako stilski ne tipologizuje. Sa mnogo argumenata stavljaju se u stilski i duhovni medij srednjeg veka; tek u tom mediju može da se u punoj meri razume i komentariše. Na isti način u stilsko područje renesanse ubrajani su Servantes i Šekspir. Poznato je kako je preciznom stilskom analizom Valcel „preselio“ Šekspira u medij baroka: i on tek u tom mediju može u punoj meri da pokaže svoje značenje. I u srpskoj književnosti vršene su slične pre-medijacije. Milorad Pavić je, na primer, u svojoj *Istорији српске knjižевности барокног доба* (1969) pokazao kako i Srbi u literaturi imaju svoj barok, tj. kako čitav niz naših pisaca 18. veka treba čitati kao barokne pisce. Slično je činio i Dragiša Živković konstatujući prisustvo bidermajera i Parnasa u srpskoj književnosti: pokazivao je, argumentovano, kako i Steriju i Zmaja, a pogotovo Jakova Ignatovića, treba čitati kao bidermajer pisce, ili kako Vojislava Ilića, po kojem se čitava jedna orientacija u našoj literaturi nazivala „vojislavizam“, u stvari treba shvatiti kao našeg parnasovca. Takve medijacije značile su krupne promene u svesti o istorijskim tokovima naše literature.

I veliko Diltajevo otkriće duhovnih epoha, kao što su klasicizam, romantizam, realizam, itd. bilo je, u stvari, otkriće

duhovnih medija u kojima umetnička dela dobijaju značenje. Jedan artefakt se može razumeti u duhovnoj eposi kojoj pripada kao u svojoj široj strukturi; to je bio Diltajev stav. A taj stav, koji je u osnovi antipozitivistički, ima i jednu osobinu koja mu je s pozitivizmom zajednička: artefakt, tekst, može se objasniti, osvetliti pomoću medija kojem prirodno pripada.

Gotovo svi spoljašnji pristupi proučavanju literaturi, uprkos brojnih razlika, usmereni su ka osvetljenju različitih medija pomoću kojih se artefakti, tekstovi, objašnjavaju. Medijacija beletrističkih tekstova ili opusa pojedinih pisaca vrši se pomoću biografija pisaca, pomoću osvetljenja njihove psihologije, pomoću „sociološkog ekvivalenta”, pomoću osvetljenja istorijsko-klasnih odnosa, pomoću osvetljenja vizija društvenih grupa, pomoću psihologije publike, njenih „horizonata očekivanja”, pomoću „čitalačkih izazova”. Svi ti činioci mogu se shvatiti kao posrednici za objašnjenje pojedinih vidova postojanja dela. Svi oni zajedno pružaju elemente da se osvetli tako bogata kategorija kao što je kontekst. Ali je svaka od njih bitno uža od konteksta. One samo služe da se izvrši kontekstualizacija beletrističkog teksta.

Najpotpunije osnove za medijaciju beletrističkih tekstova pruža postupak koji se obično naziva *periodizacija literature*. Periodizacijama literature bave se i teoretičari i istoričari literature i umetnosti. Krajna svrha tih aktivnosti jeste određivanje medija u kojima se najbolje mogu razumeti beletristički tekstovi. Periodizacije, otuda, i ne treba shvatiti drugačije nego kao medijacije. Pogotovo zato što termin *periodizacija* vodi poreklo od grčke reči περιόδος koja znači „ophod”, a obično podrazumeva pojavu kao što su ophod zemlje oko sunca, meseca oko zemlje, itd. Reč period upućuje, dakle, samo na pojave koje su vremenske prirode i koje se ciklički ponavljaju u vidu "ophoda". Umetnički periodi, međutim, mnogo su složenije kategorije. Oni, sem vremena, upućuju i na prostor u kojem se neka pojava dešava. Pojava hronotopa, koja je karakteristična za organizaciju svakog beletrističkog teksta, karakteristična je i za njegov kontekst. I kontekst je, dakle, određen prostorom i vremenom u kojem se literarne pojave dešavaju. Literarne pojave se po pravilu, sa više ili manje sistema, stavljuju u vreme i u prostor kao u svoj prirodnii medij; to su činioci od kojih medijaciju treba i početi. Kad se, na primer, kaže da je Njegoš napisao *Gorski vijenac* sredinom četrdesetih godina prošlog veka u Crnoj Gori ili da je Laza Kostić objavio *Maksima Cmojevića* 1868. u Novom Sadu, onda su, samim time, izvršene osnovne radnje medijacije. Te radnje mogu da budu sprovedene i odvojeno. One koje se tiču vremenskog određenja

tekstova obično se nazivaju *temporalizacijom* a one druge koje se tiču njihovog prostornog određivanja obično se nazivaju *spacijalizacijom*. I spacijalizacija i temporalizacija tekstova vrše se u svakodnevnom govoru i u tekstovima sa istorijskonaučnim pretenzijama. Kad se kaže da je Dositej pisac 18. veka time je izvršen postupak temporalizacije njegovog opusa; kad se kaže da je narodna pesma *Propast carstva srpskog* zabeležena u Sremu izvršena je njena spacijalizacija. Svi se služimo podacima koji se upotrebljavaju u svrhu medijskog određenja pojedinih tekstova. Medijacija nije, dakle, nešto što pripada samo nauci; u nauci se ona samo doslednije i organizovanije izvodi.

U mojoj *Metodologiji proučavanja književnosti* predstavljeni su, šire, i postupak spacijalizacije i postupak temporalizacije.

Literatura se, ukratko, kao celina, može na više načina temporalizovati: prema vekovima (stari, srednji i novi vek), prema društvenoekonomskim formacijama (književnost robovlasičkog, feudalnog, građanskog i socijalističkog društva), prema stolećima (književnost 13, 14, 15, 16. itd. stoljeća), prema decenijama (književnost pete, šeste, sedme itd. decenije 19. stoljeća), prema generacijama (književnost generacije Dučića i Rakića, generacije Crnjanskog i Rastka Petrovića) ili prema istaknutim istorijskim ličnostima (književnost Dositejevog, Vukovog ili Svetozarevog doba). Sve te odrednice imaju spoljašnje kriterije segmentizovanja (temporalizovanja) književnosti. U novije vreme preovladava segmentizovanje prema stilskim odlikama. Tako se književnost i umetnost segmentizuju na književnost renesanse, baroka, klasicizma, romantizma, realizma, simbolizma, naturalizma, ekspresionizma itd.

Postupak spacijalizacije literature može takođe da se obavi prema raznim kriterijima. Literatura se segmentizuje po kontinentima (evropska, severnoamerička, južnoamerička književnost), po jezicima (književnost srpskohrvatskog jezika, engleskog jezika itd.), po nacijama (srpska, hrvatska, makedonska književnost), prema političkim odrednicama (jugoslovenska, sovjetska, bosanskohercegovačka književnost) po regionima (dalmatinska, slavonska književnost itd.).

Određivanje vremena i prostora u kojima tekstovi nastaju i žive, u stvari je određivanje osnovnih smerova (koordinata) medijacije. Ako, na primer, kažemo da se bavimo srpskom književnošću 60-tih godina 19. veka na području Vojvodine učinili smo već dosta u pogledu konkretizovanja medijuma u kojem je ta književnost tada i na tom mestu nastajala i egzistirala. Ali time nije rečeno ni blizu od onog što bi se o tome moglo kazati. Nije rečeno

eksplicitno ništa o činjenicama koje taj medij čine konkretnim. A te činjenice tiču se političkog, duhovnog, umetničkog, književnog života; tiču se novina, časopisa, kulturnih institucija i navika; vladajućih i njima opozitnih ideja; dominantnog jezika i stila i jezika i stila u nastajanju. Sve te činjenice, i druge koje nismo pomenuli, u stvari čine potpuniji medijum iz kojeg treba da osvetlimo kontekst pojedinih literarnih tekstova.

Pravilnije je, otuda, umesto o periodizaciji govoriti o medijaciji beletrističkih tekstova. Tekstovi bi u tom slučaju bili osvetljavani u medijumu u kojem nastaju ili u kojem postoje. A takvi mediji bi služili i kao medijatori pomoću kojih bi se tekstovi bolje osvetlili i objasnili. Izraz medijacija, sem toga, omogućuje da se povodom beletrističkih tekstova govorи i o dva medija: unutrašnjem i spoljašnjem: o medijumu koji se ostvaruje u tekstu ili putem teksta i o medijumu koji čini osnov konteksta. Pojam spoljašnjeg medija obuhvatio bi bitne činjenice konteksta u određenom prostoru i određenom vremenu do kojih možemo da dodemo i pre i mimo interpretacije beletrističkih dela. Spoljašnji mediji bili bi "ključevi" (medijatori) pomoću kojih bi se dolazilo do značenja beletrističkih tekstova. Pomoću njih bi se rekonstruisali i njihovi konteksti.

Periodizacije literature obično teže da putem divizije (razvrstavanja) temporalnih i spacijalnih činjenica unesu logos među literarne događaje. Neke od tih divizija su posve mehaničke prirode (na pr. podele po dekadama, vekovima, regionima) ali ima i divizija koje su prirodne. U takve spadaju pojmovi duhovnih epoha koje je stvorio Diltaj, ili pojmovi stilskih perioda koje je sačinio Vefslin. One već čine prave pokušaje medijacije beletrističkih tekstova. Od tih dveju medijacija, ona diltajevska, na duhovnonaučnim osnovama, očigledno je šire zasnovana jer teži da zahvati skup svih duhovnih karakteristika jednog vremena, uključujući u njih i stil. Medijacija pomoću stilskih karakteristika je uža ali i preciznija: lakše se može pokazati i dokazati. Umesto o dobrom i lošim medijacijama (periodizacijama) bolje je govoriti o potpunijim i nepotpunijim medijacijama.

Na kraju: medijacija i kontekstualizacija beletrističkih tekstova jesu povezane aktivnosti ali ne i identične. Kontekstualizaciju Šekspirovih tekstova, na primer, trebalo bi shvatiti kao ustanavljanje svih relevantnih činjenica koje korespondiraju sa činjenicama teksta. Te činjenice mogu da budu raznovrsne, ali moraju da budu u takvom odnosu da se pod njima podrazumeva celina. Kad god govorimo o kontekstu mislimo ili impliciramo postojanje celine. Nije tako i kad se bavimo medijima,

medijatorima, problemima medijacije pojedinih tekstova. Ako osvetljavamo odnos Šekspirovih dramskih tekstova prema pozornici i pozorištu njegovog vremena, ne bavimo se kontekstom tih drama, već jednom vrstom njihove medijacije koja će nam dobro poslužiti da osvetlimo i njihov kontekst. Otkrivajući medij, na osnovu činjenica, otkrivamo, u stvari, skup posredovanja i posrednika u kojima je šekspirovski tekst nastajao ili u kojima može da obitava. Postupak medijacije teksta treba zato da se odvaja od postupka kontekstualizacije. Medijacija se bavi posrednicima i posredovanjima raznih medija u kojima tekst može da se nađe; kontekstualizacija ima za predmet korespondencije konkretnih tekstovnih i vanteckstovnih činjenica.

## LITERARNA GENOLOGIJA

Na pitanje: šta je predmet ispitivanja literarne genologije? – najkraće bismo mogli da kažemo da je to izučavanje logosa literarnog genosa. Ta je formulacija, međutim, takva da treba pojasniti bar značenje dveju reči koje ona sadrži a koje su ređe u upotrebi. To su reči *logos* i *genos*.

Sve discipline zasnivaju se na pretpostavci da postoji neki logos u predmetu njihovog istraživanja. Neke od njih (na pr. sociologija, psihologija, naratologija) reč logos imaju sadržanu u svom nazivu. Ali i one kaje je nemaju (kao, na primer, botanika, ekonomija, stilistika) imaju isti zadatak: da osvetle logos svog predmeta istraživanja. Isti zadatak ima i literarna genologija. I njen zadatak je da osvetli logos koji postoji među literarnim delima, tj. da osvetli onaj red, poređak, na osnovu kojeg se literarna dela međusobno grupišu ili razdvajaju.

Istraživanja u nauci uopšte, i u pojedinim disciplinama posebno, zavisna su još od jednog logosa, od logosa subjekta istraživanja. Da bi predmet istraživanja osvojio na racionalan način, istraživač i sam treba da svoj postupak zasnuje na logusu, tj. na postupcima i pravilima istraživanja koja su zasnovana na strogom redu. Logos subjekta istraživanja postoji nezavisno od logosa konkretnog predmeta istraživanja. On je svojstven svakom pojedinačnom subjektu, ali je svojstven i kolektivnim subjektima. Logos pojedinačnog subjekta jeste konkretna manifestacija inter-subjektivnog logosa.

Istraživanje nastaje u procesu uspostavljanja korespondencije između ta dva logosa: logosa subjekta istraživanja i logosa objekta istraživanja. Da bi se uspostavila što uspešnija korespondencija između njih, traži se put (*methodos*). Subjekt istraživanja može i ne biti svestan, ili ne biti dovoljno svestan, načina, postupka, puta, metoda, dolaženja do logosa istraživanja. Tek u novije vreme, što znači poslednjih decenija, posebna pažnja se poklanja ispitivanju puteva (metoda) korespondencije logosa subjekta

istraživanja i logosa objekta istraživanja. Na tom interesu se i razvila metodologija proučavanja književnosti kao posebna disciplina.

Pored izraza *literarna genologija*, koji se upotrebljava praktično tek poslednjih nekoliko decenija, i kod nas, kao i u svetu, u upotrebi je i drugi termin: *teorija literarnih žanrova i vrsta*. U tom terminu naglasak nije na logosu već na reči *teorija*. U Platonovom sistemu ona je označavala čin viđenja ili kontemplacije onih večno istih ideja, oblika ili suština (eidosa) koje egzistiraju nezavisno od pojedinih objekata, s one strane empirijske stvarnosti, dakle u metafizičkom svetu. Otuda teoriju treba shvatiti kao nešto što pripada samo subjektu istraživanja i saznanja. Taj termin danas znači nešto drugo: znači skup kongruentnih i konzistentnih pojmova. Tim skupom pojmova, tačnije: pojmovnim sistemom, osvetljava se logos u idejama (konceptima, pojmovima) subjekta istraživanja i logos formi ili suština objekta ispitivanja. Kroz osvetljenje korespondencije logosa subjekta istraživanja i logosa objekta istraživanja teorijom se unosi logos i u metod istraživanja. Izraz *teorija literarne genologije* najpreciznije bi označio prirodu jednog vida istraživanja, onog koji za predmet ima istraživanje literarnog genosa.

Grčka reč *genos* u početku je označavala pleme, rod, narod. Označavala je, dakle, nešto opšte u skupu pojedinačnih ljudi. Vremenom je, međutim, postala i termin koji označava nešto opšte u skupu pojedinačnih objekata. Reč žanr (francuski *genre*) koja se upotrebljava za skup artefakata u teoriji književnosti i u estetici, vodi poreklo od te grčke reči. Njome se, u stvari, označava ono opšte u pojedinačnim umetničkim artefaktima, ili ono zajedničko u skupu različitih objekata. Samim time reč *genos*, žanr, dobila je značenje koje ima i latinska reč *universalia*. Tačnije: reč *universalia* (opšti pojam) izražava nešto što čini bit izraza koji se upotrebljavaju u izučavanju književnosti i umetnosti: rod, vrsta, tip.

Problemom univerzalija, tj. prirodnom postojanju opšteg u pojedinačnom, filozofi se bave počev od Platona i Aristotela. Otuda problem univerzalija ne može da bude zaobiden ni u savremenim književnoteorijskim razgovorima o književnim žanrovima. Jer je otvaranje pitanja prirode žanra uvek i otvaranje pitanja prirode genosa, univerzalija.

Problem da li opšte postoji ili ne postoji, najoštrije je bio diskutovan u srednjem veku, u sučeljavanju dveju filozofskih orijentacija: nominalista i realista. I jedna i druga orijentacija

imale su više značajnih pristalica i zagovornika. Njihova opozitna shvatanja i danas dobro dođu da se problem univerzalija sagleda što potpunije.

Srednjovekovni filozofi realisti su smatrali da tako nešto kao što je opšte zaista postoji. U tom stavu oni su se najviše oslanjali na Platona i na njegovo videnje ideja. Platonove ideje bile su mišljene kao nešto opšte što je u svom metafizičkom postojanju odvojeno od pojedinačnog. Otuda se one mogu i uzeti kao primer za najekstremniji realizam, za realizam u „čistom“ vidu. U istom smeru je razmišljao i engleski neoplatonist 9. veka Johanes Skotus, glavni predstavnik realizma. I po njemu univerzalije postoje stvarno, van ljudske svesti. Umereniji realisti nisu išli toliko daleko: oni su opšte videli van subjektivne svesti, a u svesti su videli samo odraz opštег.

Suprotno od toga, nominalisti su smatrali da nešto kao opšte van ljudske svesti ne postoji: ono je proizvod naših glava. Ekstremni nominalisti smatrali su čak da postoje samo pojedinačne stvari, pojedinačni objekti i imena koja se daju nečemu što se kao opšte zamišlja. U takvim svojim gledanjima nominalisti su imali oslonca u grčkoj filozofiji, u Aristotelovom spisu *Kategorije*, u kojem je veliki Platonov antipod kao prvu supstancu naveo pojedinačnu stvar.

Sukob realista i nominalista vodio se u vreme crkvene sholastike i u uslovima kad se zbog izrečenih mišljenja mogla stечi anatema. Zato i njihove teze nisu uvek bile neskriveno ispoljavane, pogotovo nominalističke. Značajnih i izrazitih predstavnika nominalizma otuda u pravom smislu i nema. Nominalizam je više opstajavao kao protiveža realizmu.

U ekstremnom vidu nominalistička shvatanja su se ispoljila tek u dvadesetom veku i to u rešavanju genoloških problema u umetnosti. Jedan od najuticajnijih filozofa i estetičara modernih vremena, Benedeto Kroče, u svojoj *Estetici* (1900-1902), ali i drugde, zastupao je stavove koji su u biti nominalistički. Kroče je umetnost shvatao kao ekspresiju, a pojedinačna umetnička dela kao aktove pojedinačnih ekspresija. Svako umetničko delo egzistira kao pojedinačno. Zato, „u absurdnost zapada svako istraživanje zakona i pravila za različite umjetničke i književne vrste“, kaže on u *Estetici* (1960:48). Drugim rečima, supstanca, po Kročeu, u umetničkim delima nije u opštem, već je u pojedinačnom; zbog toga je izlišan svaki razgovor o razvrstavanju umetničkih dela. Termini koji se daju pojedinim vrstama ne označavaju ništa stvarno u umetnosti.

Kročev odnos prema umetničkim, pa dakle, i literarnim žanrovima, nema neposredne veze sa sholastičkim nominalizmom. On proističe iz njegove intuicionističke estetičke koncepcije. Kao ekstremni iracionalist, koji je bit umetničkog video u aktu pojedinačne ekspresije, Kročev prirodno i nije mogao da vidi postojanje logosa u skupu artefakata: bilo bi to nespojivo sa njegovom teorijskom koncepcijom. Kročevi nominalistički stavovi otuda su isključivali i samu mogućnost razvoja genologije kao discipline. Genologija je moguća samo na postavkama realista. To je i konstatovano na estetičkom kongresu u Lionu, 1939. godine, koji je dao značajne impulse za razvoj genologije.

Kao što, u diskusijama o umetnosti, ima nesvesnih nominalista, isto tako ima i nesvesnih realista. Svi koji polaze od stava da žanrovi u literaturi i umetnosti postoje, u ma kojem vidu, ili na ma koji način, praktično se ponašaju kao realisti. Ali ni svi realisti ne misle približno jednako o tome kako opšte u pojedinačnim objektima postoji. O načinu postojanja opštег u umetnosti, pre svega o načinu postojanja žanrova, stavovi su različiti. Oni se ipak mogu svesti na tri osnovna, koja su ispoljena još u vreme sholastike, u vreme sukoba realista i nominalista (IX-XIII vek). To su stavovi poznati pod latinskim nazivima koji glase: *universalia ante res*, *universalia in rebus* i *universalia post res*. Na pitanje da li tako nešto kao što je opšte (*universalia*) postoji, ta tri osnovna odgovora izražavaju, u stvari, tri osnovne mogućnosti postojanja opštег. Prvi od njih kaže da opšte postoji pre same stvari, drugi da se opšte nalazi u samim stvarima, treći – da opšte postoji tek posle stvari (objekata).

Obnova stare diskusije oko univerzalija nije potrebna samo da bi se ukazalo na genezu problema kojima se bavi literarna genologija. Ona omogućuje i da se jasnije shvati priroda genoloških problema sa stanovišta posve modernih disciplina. O tome može posvedočiti i knjiga Krausa W. Hempfera *Gattungstheorie* (1973), jedna od najtemeljnijih u ovoj oblasti. U toj knjizi se podseća i na problem univerzalija, ali se problemi žanrova dovode u vezu i sa idejama savremene lingvistike i teorije informacije. „Osnovni smisao“, veli Hempfer, „ovde ima razlikovanja jednog konkretnog komunikacionog čina (koji se u strukturalizmu naziva *parole*, u teoriji informacije *message* a u generativnoj gramatici *performans*) od apstraktnog sistema (*langtie, kod, kompetencija*) koji govornik stvara a slušalac razumeva“ (222). Mada se Hempfer, u svojoj knjizi, na poslednjoj stranici, zadovoljava time što je problem postavio, ako ga i nije rešio, ipak je, dovođenjem u vezu starih i novih ideja, potvrđio aktuelnost

problema univerzalija. Pojmovi *langue*, *kod*, *kompetencija*, predstavljaju, u stvari, univerzalije. Jer i moderne ideje, koje je on predstavio kroz njihove glavne razlikovne pojmove, imaju u osnovi istu razlikovnu strukturu kao i stare univerzalije: i u njima se, na različite načine, ispoljava odnos opšteg i pojedinačnog, apstraktnog i konkretnog, invarijantnog i varijabilnog. Upravo taj relacionizam, koji se nalazi u osnovi navedenih modernih ideja, kao što se nalazi i u osnovi univerzalija, čini da podsećanje na problem univerzalija ne treba shvatiti kao povratak nečemu prevazidrenom, već kao povratak misaonim korenima. S osloncem na osnovne modele postojanja univerzalija bolje ćemo se snalaziti u svetu danas aktuelnih žanrovske problema.

U literarnoj stvarnosti zaista će se teško naći odgovori koji bi se potpuno podudarili sa ona tri navedena modela postojanja univerzalija. Na njih se treba oslanjati i pozivati kao na idealite pomoću kojih se osvetljava složena stvarnost literarnog sveta. One mogu da predstave i tri moguće osnovne koncepcije postojanja žanrova.

Poslednja od tih dveju koncepcija, koja se formuliše izrazom *universalia post res*, naziva se *konceptualističkom*: jer pojam, po toj koncepciji, dolazi posle objekta. Realistička koncepcija univerzalija obično se vezuje za koncepcije koje se formulišu izrazima *universalia ante res* i *universalia in rebus*. Radi razlikovanja, te dve realističke koncepcije mogli bismo da nazovemo različitim imenima: prvu (*universalia ante res*) *esencijalističkom*, a drugu (*universalia in rebus*) *naturističkom* ili *organskom*. Svaka od te tri koncepcije ima i svoje izrazite predstavnike.

Esencijalistička koncepcija, ona koja ima prauzor u Platonovoj teoriji ideja, u praksi je domininalna u tzv. klasicističkim razdobljima, a posebno u klasicizmu. Klasicistički pesnici stvaraju prema pravilima žanra: norme, ideje, pravila, unapred su dati – samo ih treba ostvariti. „Zato za njih, poput matematičkih aksioma, pravila predstavljaju dogmu, istine koje, jednom utvrđene, važe uvek i u svim slučajevima”, kaže Slobodan Vitanović u knjizi *Poetika Nikole Boaloa i francuski klasicizam* (1971:137). U transformisanim vidovima ta koncepcija se javlja i u naše vreme. U knjizi Zdenka Škreba *Studij književnosti* (1976), u odeljku *Književni i neknjiževni tekst*, na primer, iznosi se stav da književnosti pripada ono što pripada književnim žanrovima: žanr, drugim rečima, stoji pre konkretnog književnog dela.

U doba romantizma javio se otpor prema takvom poštovanju pravila: i pravila stila i pravila žanrova. Otpor se najpotpunije ispoljio u koncepciji stila kao organske forme dela. U koncepciji

organske forme dela ostvario se i stav *universalia in rebus*. Na poseban način taj se stav izrazio i u shvatanjima žanrova kao prirodnih tvorevina. Najizrazitije se ta koncepcija, označena izrazom *Naturformen*, ispoljila kod Getea. U knjizi *Zapadno-istočni divan* Gete kratko govorи i o prirodi žanrova. Za njegovo uzgredno saopšteno, ali karakteristično stanovište, može da bude reprezentativan sledeći pasus:

Ima samo tri prava oblika poezije: jasno pripovedački, uzbudeno entuzijastički i lično aktivni: ep, lirika i drama. Ova tri pesnička roda mogu dejstvovati zajedno ili biti odvojeni. Često ih i u najmanjoj pesmi nalazimo zajedno, i upravo tim sjedinjenjem na najužem prostoru oni ostvaruju najdivnije uobličenje, kao što to jasno zapažamo na najdragocenijim baladama svih naroda. U starijoj grčkoj tragediji vidimo ih takođe sva tri povezana, i tek posle izvesnog vremena oni se razdvajaju. Dok hor igra glavnu ulogu, lirika izbija na vrh; ukoliko hor postaje više posmatrač, ističu se drugi oblici, i na kraju, kad se radnja u pogledu ličnosti sažme i postane intimna, nade se da je hor nezgodan i neprijatan. U francuskoj tragediji ekspozicija je epska, a peti čin, koji se završava strašću i entuzijazmom, može se nazvati lirskim. (1959)

Navedeni Geteovi stavovi (posebno oni u prvoj rečenici) smatraju se reprezentativnim za stanovište po kojem žanrovi predstavljaju prirodne oblike. Teško bismo, ipak, mogli da kažemo da je veliki pesnik svoje stanovište i dovoljno eksplicirao. Dogradnja njegove ideje prepuštena je kasnijim vremenima.

Ideju o prirodnosti književnih žanrova na temeljitiji je način u naše vreme obrazlagao Emil Štajger. U knjizi *Osnovni pojmovi poetike* (1945) on je napravio razliku između *lirike*, *epike*, i *drame*, s jedne strane, i *lirskog*, *epskog* i *dramskog*, s druge. Lirsko, epsko, i dramsko su suštine koje proiznaju iz svojstava čovekovog bića. Suština lirskog i jedna od suština ljudskog bića jeste evokacija, suština epskog je predstavljanje, a suština dramskog – dokazivanje. Lirsko, epsko i dramsko su suštine lirike, epike i drame, ali nisu podudarne uvek sa tim formama: lirsko se, na primer, sreće i u dramama i u romanima, dramsko u lirskim pesmama i romanima, epsko u dramama itd.

Konceptualističko shvatanje žanrova, koje se izražava stavom *universalia post res*, polazi od ubedanja da su literarni žanrovi samo pojmovi stvoreni o već postojećim objektima. Drugim rečima: postoje prvo umetnička dela, pa se na osnovu njihovog postojanja stvaraju pojmovi o pojedinim njihovim skupovima, o žanrovima.

Za predstavnika te koncepcije možda bi najpre trebalo da pomenemo Stefaniju Skvarčinsku. Poljakinja Skvarčinska (1902) spada među najzaslužnije moderne teoretičare za razvoj genologije kao posebne discipline. Njen osnovni doprinos

genologiji je u razlikovanju tri genološka elementa: *genološkog objekta*, *genološkog pojma* i *genološkog termina*. Ta tri elementa, u njenoj koncepciji, odgovaraju strukturi znaka u Ogden-Ričardsovoj koncepciji, po kojoj je znak sastavljen od referenta, pojma i simbola. „Tradicionalna identifikacija genološkog objekta i genološkog pojma je sasvim pomutila problem „žanra”, kaže Skvarčinska u tekstu *Neodređeni problem osnovne genologije* (1980:210). Unošenjem razlike između ta dva elementa ona je unela i više reda u spoznaju prirode literarnog žanra. Za razumevanje prirode žanra, po Skvarčinskoj, potrebno je poznavati sva tri elementa i njihov međuodnos. Ali je među tim elementima jedan, ipak, glavni: pojam. „Sfera genoloških pojmove u genologiji čini...osnovni sloj genoloških spoznaja”, kaže ona (218).

Sve navedene koncepcije, na različite načine, opravdavaju osnovni genološki stav da su literarni žanrovi zasnovani na stvarnosti, tj. da u stvarnosti imaju pokriće. Skupa uzev, one takođe ukazuju i da je praksa u kojoj žanrovi postoje, i u okviru koje se o njima misli, složena i bogata. Traganje za univerzalijama i za različitim modusima njihovog postojanja, u stvari je traganje za logosom te složene prakse. Zbog njene složenosti tu praksu je i moguće videti na različite načine. Tek kad se te tri koncepcije stave jedna naspram druge, pokazuju se njihove prednosti i nedostaci u odnosu na ostale. Pokazuje se i da nijedna od njih nije ni sasvim prihvatljiva niti sasvim za odbacivanje. Jer tek sve tri, zajedno, mogu potpuniye da predstave šaroliku praksu u kojoj žanrovi postoje. Mada različite, te tri koncepcije imaju i nešto zajedničko: sve su usmerene ka tome da logos žanra vide samo u objektu, tj. da ga vide nezavisno od subjekta istraživanja. Nesaglasnosti među njima i potiču otuda što predmet istraživanja različito vide. A vide ga različito, jer kao objekt istraživanja imaju u vidu različite vidove stvaralačke prakse. Stvaralačka praksa kao celina, međutim, šira je od prakse koja posebno odgovara bilo kojoj od tih koncepcija. Ali je šira i od svih oblika prakse koje tim koncepcijama odgovaraju zajedno: jer su sve one orientisane ka spoznaji predmeta ispitivanja, a ne i ka spoznaji subjekta ispitivanja.

Zato su nam potrebni odgovori koji bi bili potpuniji od onih koje možemo da dobijemo na spoznaji funkcionalisanja univerzalija ili na slično utemeljenim idejama moderne lingvistike i teorije informacija. Potrebni su nam odgovori i na pitanja: šta su to književni rodovi a šta su književne vrste; zašto je toliko mnogo odgovora na isto pitanje, kako i zašto u literaturi postoji toliko

nepregledno žanrovsко šarenilo? Drugim rečima, potrebni su odgovori koji bi na prihvatljiviji način osvetlili praksi nastajanja, postojanja i spoznaje literarnih žanrova.

Moramo, zato, usmeriti pogled i ka subjektu koji ima žanrove kao objekt ispitivanja. Znači, moramo se zapitati: kako subjekt spoznaje žanrove? Kako stiče predstave i pojmove o njima, odnosno: kako unosi logos u žanrovske probleme?

Dva su osnovna načina na koje se žanrovi javljaju u literaturi: jedan je putem poimanja artefakata, tj. konkretnih dela, drugi je putem klasifikacije žanrovskih pojmoveva. I jedan i drugi način imaju za svrhu unošenje logosa u književne pojave. Ali je postupak/put unošenja/osvetljavanja logosa, u ta dva osnovna slučaja, različit: jedan put vodi „odozdo“, drugi vodi „odozgo“.

Poimanje žanrova se u praksi odvija kroz misaone procese poređenja, analize i sinteze, apstrakcije i generalizacije, indukcije i dedukcije. Kroz te procese istraživački subjekt osvaja stvarnost književnih artefakata, unosi logos u njih. U skupu različitih pojedinačnih artefakata on nalazi nešto opšte, slično u različnom, ili apstraktno u konkretnom. To opšte, univerzalno, uvek postoji na konkretni način: kao forma, stilska osobina, tipska osobenost ili tematska srodnost. U opštem, tj. u onome što je odraženo u pojmu, sadržan je odraz zajedničkog i invarijantnog iz skupa pojedinačnih objekata. A pojam nije samo odraz postojećeg, on može da bude i projekt nečega što još ne postoji na konkretni način, već postoji samo potencijalno. Pojam, otuda, ima i stvaralačku potenciju. Svako ko zna bit aforizma, na primer, može da se odluči da i sam sačini neki aforizam; svako ko zna bit antidrame, može i sam da pokuša neku sličnu tvorevinu da ostvari. To, drugim rečima, znači da pojmovi ne postoje samo *post res* već i da egzistiraju *ante res*. Postojeće, u tim slučajevima, otvara tako put ka nepostojećem, od bilog otvara put ka nebilom. Pojmovi su, međutim, racionalne kategorije, a mnogo toga se u umetnosti dešava na intuitivan, odnosno na iracionalan način. Ali to ne znači da u stvaralačkoj praksi ono što je stvarni predmet pojma, tj. opšte, univerzalija, ne egzistira. Opšte egzistira *in rebus*, egzistira, dakle, na skriven način. Tek naknadno ono može da se javi kao pojam, dakle *post res*. Zbog takvog, složenog, načina funkcionisanja, pojmovi nemaju samo spoznajnu i stvaralačku, već imaju i formativnu funkciju. Na pojmovima se grade tradicije književnosti. Oni se pretvaraju u konvencije koje regulišu tokove književnog stvaranja i koje, upravo zbog toga, deluju i podsticajno i sputavajuće, zavisno od konkretnih situacija.

Pojmovi se, međutim, izgrađuju kroz duži vremenski period i u njihovom izgrađivanju obično učestvuje veoma širok krug ljudi. Oni se tokom izgrađivanja menjaju, mešaju i stapaju s drugim pojmovima, ili se od njih diferenciraju. Procesi njihovog formiranja ne moraju da budu završeni, okončani.

Pogledajmo, recimo, istoriju grčke književnosti, koju je pisao Milivoj Sironić, i koja je objavljena u ediciji *Povijest svjetske književnosti* (knj. 2). Tamo se navode sledeće vrste horske lirike: *tren*, *partenij*, *himenej*, *epitalamij*, *himna*, *hiporhema*, *pean*, *ditiramb*, *epinikij*, *enkomij*, *prozodij* (1973:43). Za većinu tih genoloških termina današnji čitaoci ne mogu znati ni genološke objekte niti imati genološke pojmove. A i ti pojmovi su zatečeni u takvom stanju da među njima još nisu utvrđeni odnosi, nije izvršena njihova klasifikacija, jednom reči među njih nije još unesen logos.

O postojanju mnoštva žanrova, koji su nam danas uglavnom nepoznati, svedoči i *Poetika stare ruske literature* D. S. Lihačova. U odeljku te knjige *Međusobni odnos književnih žanrova* Lihačov kaže:

Žanrovske oznake u rukopisima odlikuju se, naime, neobičnom složenošću i zapletenošću: „azbukovnik”, „alfavit”, „beseda”, „bitije”, „spomeni” (na primer, zabeleške o svecu ili priča o čudu koje se dogodilo: „Spomen znamenja i čuda koje se dogodilo sa ikonom ... Bogorodice ... u Velikom Novgorodu”), „glave” („Glave o svedocima”, „Glave oca Nila”, „Glave poučiteljne” i dr.), „dvojeslovije”, „dejanije”, „dijalog”, „epistolija”, „žitije”, „žitije i žizan”, „zavet i zaveti” („Zavet Danovojarosti i laži”, „Zavet Josifov o premudrosti”, „Zavet dvanaestorice patrijarha”), „izbranije”, „izbornik”, „ispovedanje”, „ispoved”, „istorija”, „letovnik”, „letopis”, „letopisac”, „moljenje”, „moljenje i molba”, „obličenije”, „obličiteljno spisanije”, „opisanije”, „otvet” (= odgovor!), „pamet” (=spomen, uspomen!), „povest”, „pozorište” (= prikaz), „pokazanije” (= predstava), „poslanije”, „pohvala”, „prenije”, „priča”, „razmišljenje”, „reči”, „reč” (= govor), „skazanje”, „slovo”, „spor”, „tvorenje”, „tumačenje” („tolkovanje”), „hoždenje” (= hodočašće, putovanje), „čtenije” i dr.

Tačan spisak svih naziva žanrova dostigao bi cifru od oko stotinu. (...)

Iz navedenog spiska staroruskih naziva žanrova vi di se da se ti nazivi među sobom uopšte precizno ne razlikuju. (1972; 53-54)

Skup žanrova koje navodi Lihačov – a takvi skupovi se sreću i u drugim literaturama, pa i u srpskoj – može da stvori utemeljenu predstavu o tome kako su žanrovi nešto što se u konkretnim uslovima stvara, menja, nestaje. Na takvom i sličnom materijalu Lihačov je s pravom mogao da dode do konstatacije: „Kategorija

književnog žanra je istorijska kategorija" (51). Takvi žanrovi mogli su zaista nastati samo u određenoj sredini i u određeno istorijsko vreme.

Skup žanrova koje navodi Lihačov može da posluži i kao ilustracija o neutvrđenom, nestabilnom, ne definisanom odnosu među njima. Nazivi pojedinih žanrova, očigledno, označavaju samo određene genološke objekte (odnose se na nešto konkretno), ali u većini slučajeva pojmovi nisu formirani ili su zatečeni u toku formiranja. Posebno je značajno da ti žanrovi ne funkcionišu kao izgrađen sistem: među njima nisu utvrđeni hijerarhijski i drugi mogući odnosi. Od ona tri elementa žanra koje je izdvojila Skvarčinska (genološki termini, genološki pojmovi i genološki objekti) stabilni su samo prvi i poslednji: objekti i termini, a genološki pojmovi su zatečeni u izrazito nestabilnom stanju, u izgradivanju. U načelu, sličnu situaciju stvaranja pojmova srećemo i u drugim literaturama i u raznim razdobljima jedne nacionalne literature. Formiranjem pojmova unosi se logos u skupove artefakata, odnosno u skupove genoloških objekata.

Posve je drugačiji postupak unošenja logosa u književne pojave „odzogo“, postupkom divizije, klasifikacije.

Klasifikacije su složene logičke operacije. U njihovom stvaranju ne učestvuje, kao kod stvaranja pojmoveva, praktično neograničen broj pojedinaca; učestvuju samo za to izuzetno pripremljeni pojedinci. Otuda je pravih klasifikacija književnosti relativno malo.

Klasifikacije se odvijaju po strogim logičkim pravilima koja mogu, ali i ne moraju, uvek da budu i eksplisirana. U postupku klasifikacije se jedna deobena celina (*totum divisionis*) deli na deobene članove (*membra divisionis*) na osnovu nekog stava ili načela deobe (*principium divisionis*).

Nekoliko je nezaobilaznih klasifikacija književnosti. Njih su načinili Platon, Aristotel, Hegel, Diltaj, Štajger, Nortrop Fraj. Sve one polaze od jednog *totum divisionis*, od poezije, odnosno književnosti. Ali sve imaju različite *principium divisionis* pa otuda imaju i različite deobene članove.

Prvu relevantnu klasifikaciju žanrova učinio je Platon u trećoj knjizi *Države*. On je poeziju (*totum divisionis*) podelio prema tome da li autor sam pripoveda (*diegesis*), ili pušta likove da pripovedaju (*mimesis*), ili i sam pripoveda i pušta likove da pripovedaju. Princip na osnovu kojeg je izvršio klasifikaciju jeste prisustvo ili odsustvo autora u tekstu. Rezultat njegove klasifikacije poezije je tročlana podela koja odgovara onoj danas najraširenijoj podeli na liriku, epiku i dramu.

Aristotel, veliki sistematizator znanja antičkog sveta, učinio je, u *Poetici*, takođe nezaobilaznu klasifikaciju umetnosti i poezije (književnosti). U prvim rečenicama tog dela on je umetnost (*totum divisionis*) podelio prema *sredstvima* podražavanja. Zatim je poeziju, koja podražava rečju, opet kao deobenu celinu, podelio na osnovu dva principa: na osnovu *predmeta* podražavanja i na osnovu *načina* podražavanja. Komediju i tragediju je razdelio prema predmetu podražavanja tako što je zaključio da komedija podražava gore ljude od nas a tragedija bolje od onih koji danas žive. Komediju i tragediju, s jedne strane, i ep, s druge, Aristotel je razdelio prema načinu podražavanja: u komediji i tragediji podražava se pomoću likova, a u epu tako što pesnik sam pripoveda i pušta likove da pripovedaju.

U *Retorici* Aristotel ima podelu besedništva (*totum divisionis*) na tri deobena člana: na *sudsku*, *svečanu* i *političku* besedu. Ta podela je izvedena prema vremenu kao principiu divisionis: sudska beseda je usmerna ka prošlosti, politička ka budućnosti a svečana ka sadašnjosti.

Danas najrasprostranjenija podela žanrova na liriku, epiku i dramaturiju utemeljena je u Hegelovoj *Estetici*, a proizvod je i njegovog filozofskog sistema. Kriterij na osnovu kojeg je Hegel podelio književnost, tj. poeziju, kao deobenu celinu, na tri osnovna žanra, zasniva se na njegovom rešenju subjekt-objekt relacije konkretnizovane na područje poezije. U lirici je, po Hegelu, najviše subjektivnosti, u epu je najviše objektivnosti, a u drami je prisutno i jedno i drugo. Značajno je, pri tom, da je Hegel, primenom sasvim drugog principa deobe, došao do istih rezultata kao i Platon, ili Minturino i Gvarini u doba renesanse.

Do istih rezultata, tj. do tročlane deobe književnosti, došao je i moderni teoretičar Emil Štajger u knjizi *Osnovni pojmovi poetike* (1945). Štajger je pri tom istu deobenu celinu, književnost, podelio na osnovu nekoliko veoma bliskih principa. Jedan od tih principa je odnos prema osnovnom sredstvu izraza, prema reči. Lirika, po Štajgeru, stavlja akcenat na slog, epika na reč a drama na rečenicu. Deoba među njima vrši se i sa stanovišta kompozicije: lirika daje organsku celinu, epsko delo čini skup samostalnih delova, a drama čini organsku celinu od nesamostalnih delova. I Štajgerov postupak u logičkom smislu je dosledno izведен. U još novije vreme, u knjizi *Anatomija kritike* (1957), Nortrop Fraj je napravio deobu književnosti (*totum divisionis*) na četiri deobena člana. Deobeni princip u toj klasifikaciji je odnos prema primaocu. „Riječi se mogu glumiti pred gledateljem; mogu se izgovarati pred slušateljem, mogu se pjevati i pjevno deklamirati; ili se mogu

napisati za čitatelja" (1979:373). Držeći se tog osnovnog polazišta, on je literaturu razdelio na četiri osnovna žanra: drama, ep, lirika i proza. Deleći, s druge strane, literaturu sa stanovišta mitova vezanih za godišnja doba, Fraj je došao opet do četveročlane klasifikacije: mit proleća – komedija, mit leta – romansa, mit jeseni – tragedija, mit zime – satira. Principi klasifikacije u njegovom postupku u najvećoj meri su ogoljeni.

U osnovi isti postupak primenjen je i u onih nekoliko najpoznatijih klasifikacija na tipove poezije. Siler je, na primer, podelio pesnike na naivne i sentimentalne na osnovu toga jesu li „priroda“ ili „traže izgubljenu prirodu“. Gete i braća Šlegel delili su poeziju na klasičnu i romantičnu na osnovu „objektivnog“ ili „subjektivnog“ stvaralačkog postupka. Niče je poeziju delio na apolonijsku i dionizijsku na osnovu prirode inspiracije. Svaka od tih navedenih klasifikacija tipova poezije davala je nešt u drugačije rezultate, ali je izvodena po istim logičkim pravilima. Svaka od njih je, u stvari, sa nekog aspekta, nastojala da otkrije logos poezije.

Vredi se ovom prilikom podsetiti i jednog Diltajevog pokušaja da ode dalje od jednostranih klasifikacija i da sačini jednu složeniju, obuhvatniju. Autor čuvenog dela *Doživljaj i pesništvo*, podelio je poeziju na dve osnovne forme: na doživljajnu i tehničku (Erlebnisformen und Technische Formen). U prvu je uvrstio naivnu i sentimentalnu poeziju (Šilerova podela), a takođe i komediju, tragediju i ep (Aristotelova podela), a u druge, tehničke forme, ubrojao je: liriku, epiku i dramu (Hegelova podela). I ta Diltajeva klasifikacija nastojala je da poštuje pravila divizije. Odveć složena, ostala je više svedočanstvo o naporu subjekta da otkrije logos poezije i logos klasifikovanja, nego što je šire prihvaćena.

Za razliku od poimanja koje unosi logos u pojave, u artefakte, klasifikovanje u spoznaji literature unosi logos među pojmove koji predstavljaju žanrove, ili tipove, ili forme poezije. Stav koji je izrekao Tomaševski u *Teoriji književnosti* (1925): „da se vrste ne mogu nikako logički i sigurno razvrstati“ (1972:230), što je i stav ruskih formalista, opominje na teškoće koje su u ovoj oblasti prirodne i neminovne. U ispitivanju svih žanrova, a to znači i rodova i vrsta, traga se za njihovim logosom. Drugim rečima, traga se za onim opštim u pojedinačnom, zakonitim u pojavnom; teži se ka stvaranju njihovih pojmovi. Pošto se broj pojedinačnih genoloških objekata, koji ulaze u pojmove, stalno menja, menja se i sadržaj pojmove. Teškoće klasifikacije i nastaju otuda što su pojmovi, koje treba klasifikovati, živi i što se u aktuelnoj

stvaralačkoj praksi javljaju novi pojmovi koji su isto tako živi i promenljivi. Otuda je i nemoguće izvesti do kraja stabilnu klasifikaciju.

Bilo bi idealno kad bi se postupak stvaranja genoloških pojmoveva (postupak „odozdo“) i postupak klasifikacije (postupak „odozgo“) negde sreli i međusobno proželi. U stvarnosti se, međutim, tako nešto retko dešava. Nijedan veliki klasifikator književnosti nije uspeo da unese logos u sve genološke objekte i sve genološke pojmove. Tako nešto iluzorno je i očekivati, jer ono što treba klasifikovati živo je i promenljivo; mogu se klasifikovati samo osnovne relacije, što je uspešno i činjeno. Hegelova klasifikacija, koja je težila sveobuhvatnosti i koja je u tome najviše i uspevala, morala je i sama da postane u manje bitnim relacijama zastarela: novostvarana umetnička i književna stvarnost teško se u nju uklapala. Teško da je moguće očekivati da će neko Hegelovu ambiciju uskoro moći da ponovi: njegova klasifikacija proistiće iz njegovog sistema.

Dva postupka unošenja logosa u žanrovsку problematiku, postupak „odozdo“ i postupak „odozgo“, poimanje genoloških objekata i klasifikovanje genoloških pojmoveva, stvaraju privid da postoje dve različite genološke kategorije: da postoje književni rodovi i da postoje književne vrste. Njihova različitost se konstatiše i u nazivu teorija književnih rodova i vrsta. Na toj različitosti insistira se, na primer, i u *Knjževnoj genologiji* Pavla Pavličića (1983), knjizi u celini posvećenoj genološkoj problematici.

Između književnih rodova i književnih vrsta zaista postoje značajne razlike. Ali one se ne tiču njihove prirode (opštег, univerzalija) već se tiču njihove geneze i njihove obuhvatnosti. Književne vrste, onakve kakve smo sreli kod Lihačova, proizvod su konkretnog poimanja konkretnih književnih pojava u istoriji. Ono opšte u njima, njihove univerzalije, nastale su kroz postupak poimanja skupova artefakata među kojima se moglo uočiti nešto zajedničko. Samim time te vrste su istorijske, jer su vezane za konkretnе uslove nastanka. Kao i oni pojmovi horske lirike u staroj Grčkoj, one nastaju u određeno vreme i u određenoj sredini, i nose istorijska obeležja svog nastanka; u drugo vreme i u drugoj sredini srećemo druge genološke objekte i druge genološke pojmove. Do pojave književnih rodova dolazi se drugim putem: postupkom klasifikacije pojmoveva, postupkom „odozgo“. Nešto što je već apstraktno, kao što su genološki pojmovi, postaje predmet još višeg apstrahovanja da bi se stvorili još opštiji, rodovski pojmovi.

Razlika između književnih vrsta i književnih rodova u praksi se najviše pokazuje u obimu pojmoveva. Književne vrste su pojmovi manjeg obima i siročašnijeg sadržaja. Takav je na primer pojam „čtenje“ koji smo sreli kod Lihačova. Književni rodovi, suprotno od toga, predstavljaju pojmove najšireg obima. Takvi su pojmovi koji proishode iz klasifikacija koje smo navodili, napose pojmovi lirike, epike i drame. Po obimnosti iznad njih je samo pojam književnost. Obim pojma oda, ili ditiramb, na primer, mnogo je uži od obima pojma lirika, kao što je i obim pojma lirske roman uži i od pojma roman i od pojma epsko delo. Književni rodovi i književne vrste, sa stanovišta obima pojmoveva, mogu se shvatiti i kao polarnosti. Te polarnosti se, međutim, negde sasvim približavaju tako da je gotovo i nemoguće odvojiti vrstu od roda. Kao opozitni pojmovi oni nam samo mogu poslužiti da bolje osvetlimo prirodu literature sa stanovišta njenih genosa.

Rešenje koje se ovde nameće naizgled je blisko onome koje je dao Cvetan Todorov u knjizi *Uvod u fantastičnu književnost* (1970). Polemišući, u prvom poglavlju te knjige, posvećenom literarnim žanrovima, sa žanrovskim concepcijama Nortropa Fraja, Todorov stavlja „primedbu koja vodi ka važnom razlikovanju između dva značenja koja se daju reči žanr: da bi se odstranila svaka dvosmislenast, treba staviti s jedne strane istorijske žanrove, a s druge teorijske žanrove. Prvi su rezultat posmatranja literarne stvarnosti: drugi dedukcije teorijske prirode“ (181). Opozicija istorijsko-teorijsko, do koje je Todorov došao, saglasna je sa relacijama koje su se ispoljile i u našem rešavanju genoloških problema. Ali je problem rodova i vrsta, u oba pristupa, različito mišljen i tretiran.

Todorov u svom tekstu još nije imao u vidu razliku, za koju je zaslužna Skvarčinska, između genoloških objekata i genoloških pojmoveva. Otuda on i govori o stvarnosti istorijskih žanrova, a ne o onome što oni jesu: ne govori o njima kao o pojmovima. Zato i misli, poput ruskih formalista, da je u tu stvarnost nemoguće uneti logos. Logos je po njemu, očigledno, moguće uneti samo teorijskim putem, a taj put ne dopire do stvarnosti. Zato pravog rešenja genološke problematike nema. Istorijsko u toj problema tici je nespoznatljivo, a teorijsko samo približno može da korespondira sa onim istorijskim.

Bavljenje genološkom problematikom zaista jeste suočavanje sa jednim od najtežih problema u izučavanju literature. Teškoće u rešavanju problema potiču otuda što se mora računati sa mnoštvom elemenata i sa mnoštvom relacija koje treba ispitati. Ispitivač mora da računa i sa postojanjem genoloških objekata, genoloških pojmoveva i genoloških termina, da računa sa više vidova

postojanja univerzalija i sa postupcima poimanja genoloških objekata i sa postupkom klasifikovanja genoloških pojmove, napose i sa korespondencijom logosa subjekta i logosa objekta. Za utehu i za bolje snalaženje u mnoštvu tih elemenata i njihovih odnosa može mu služiti što zna šta traži i kako se do traženog dolazi. Živo i promenljivo će mu uvek izmicati zato što je živo i zato što je promenljivo. Ali će on uvek i biti u toku, u kursu, ako može da se uključi u osnovne relacije između elemenata koje istražuje.

\*

\*

\*

Stav da je kontekst beletrističkog teksta skup vanteckstovnih činjenica koje korespondiraju sa činjenicama teksta praktično znači da svaki tekst ima svoj vlastiti kontekst. Prirodno je, otuda, što su konteksti pojedinih tekstova različiti. Ali i u tome različitom ima dosta zajedničkog. I to zajedničko i opšte može da bude predmet ispitivanja. Ispitivanje toga zajedničkog i opštег treba da dovede do osvetljavanja njihovog logosa.

Logos toga zajedničkog i opštег može se ispitivati u dva osnovna smera: u sinhronom i u dijahronom. Ta dva osnovna smera i čine osnovne koordinate u kojima se može vršiti kontekstualizacija.

U sinhronom smeru ispitivanja vrši se divizija beletristike kao celine na njene deobene članove a, s druge strane, vrši se i poimanje skupova beletrističkih tekstova; rezultat tog dvostranog procesa jeste poimanje književnih rodova i vrsta. Tim problemima bavi se literarna genologija. Krajni cilj genologije jeste da omogući kontekstovno objašnjenje i razumevanje beletrističkih činjenica. Dovedeni u vezu sa žanrovima kojima pripadaju ili od kojih se razlikuju, beletristički tekstovi stiču elemente konkretnog konteksta u kojima ih treba čitati.

Slično je i sa dovođenjem u vezu beletrističkih tekstova sa medijima u kojima su nastajali ili posredstvom kojih se mogu čitati i razumevati. Ti mediji se prema tekstu postavljaju u vidu hronotopa i njihovo situiranje (medijacija) nužno mora da ima dijahroni karakter. I medijacija beletrističkog teksta, kao i literarna genologija, dovodi do osvetljavanja činjenica na osnovu kojih se može vršiti konkretna kontekstualizacija pojedinih tekstova ili grupa tekstova.

I literarna genologija i medijacija tekstova treba da se zasnivaju na velikoj meri intersubjektivne saglasnosti. Finalni vidovi kontekstualizacije moraju da budu prepusteni subjektivnom udelu, tj. hermeneutičkoj sposbnosti pojedinih interpretatora.

## DOGAĐAJ BELETINSTIČKOG DELA

U knjizi Jovana Hristića *Čehov dramski pisac* (1981) predstavljen je jedan izuzetan momenat iz biografije velikog pisca.

Čehovljeva dela dugo su bila izvodena bez nekog naročitog uspeha. Ali ni pisac, ni reditelji Nemirović-Dančenko i Stanislavski, nisu odustajali. Najzad, predstava *Galeba* 17. decembra 1898. postala je "datum u istoriji modernog pozorišta". Jer su, kaže Hristić na istom mestu, "tog dana rođeni i Moskovski hudoženstveni teatar i Čehovljeva dramaturgija" (33). A kakva je atmosfera bila posle prvog čina pokazuje odlomak iz uspomena Stanislavskog, koji je režirao *Galebu* i igrao Trigorina:

Publike je bilo malo. Ne znam kako je išao prvi čin. Sećam se da su svi glumci mirisali na valerijanu. Sećam se da mi je bilo strašno da sedim u mraku, ledima okrenut publici, za vreme monologa Zarečene i da sam neprimetno pridržavao svoju nogu koja je nervozno podrhtavala.

Reklo bi se da smo propali. Zavesa se zatvorila, u publici je vladala grobna tišina. Glumci su se bojažljivo naginjali jedan drugome osluškujući šta se zbiva u gledalištu.

Mrtva tišina.

Iza kulisa su provirivale glave binskih radnika koji su takođe osluškivali.

Tajac.

Neko je zaplakao. Kniperova je gušila histerično jecanje. Mi smo čutke krenuli sa scene.

U tom trenutku iz gledališta se čuo uzdah i odjeknuo je aplauz. Pojurili smo da otvorimo zavesu.

Kažu da smo stajali na pozornici, poluokrenuti ka publici, da su naša lica bila užasna, da se niko nije setio da se pokloni u pravciju publike, da su neki čak i sedeli. Očigledno, nismo shvatili šta se dogodilo.(34)

Ali shvatili su, ubrzo zatim, da se ovoga puta predstava zaista dogodila.

To je bilo već pred kraj Čehovljevog života. Od tога trenutka se njegovo dramsko delо smatra za jedno od najznačajnijih koje je svet ikada imao. Pre тога su Čehovljevi dramski tekstovi (коji su u većini već bili napisani) postojali samo potencijalno као velika dramska dela. Od тада ona постоје i stvarno.

Sva umetnička dela ne dogadaju se na tako dramatičan način. Kod mnogih se dogadanje odvija mirno, u okvirima očekivanog. Pa ipak, mnogo je pisaca koji su imali sličnu sudbinu као Čehov. Zar su Bodlerovi savremenici, koji su osuđivali *Cveće zla*, mogli misliti da osuđuju jedno epohalno delо? Zar su najvažniji savremenici Laze Kostića mogli znati šta njegovo delо stvarno znači? I Bodler, i Laza Kostić, i Lotreamon, i Dis, *dogodili* су se posle svoje fizičke smrti, tek kad ih je publika primila. Milorad Pavić je u jednom intervjuu priznao да је дugo био „najpoznatiji nepoznati srpski pisac“, sve dok se nije dogodio *Hazarski rečnik*.

Pri događanju beletrističkog dela nešto se bitno u njegovom načinu постојanja menja. Ta promena se može porebiti sa onom kad se voda iznenada zaledi, kad se pojavi električna varnica, kad se desi eksplozija. Da bi se te pojave desile nužne su pretpostavke za njihovo dešavanje. Objasniti dogadaj, znači objasniti pretpostavke i ono što je učinilo да се te pretpostavke ostvare.

I да би се dogodilo beletrističко delо potrebne су izvesne pretpostavke. Mora, пре свега, постојатi *pisac* који ће текст napisati, zatim mora постојатi *i tekst* као materijalna činjenica, mora, zatim, постојатi *i kontekst* u kojem se тaj текст може прimiti, i mora, najzad, постојатi *i primalac* који ће тaj текст прimiti.

*Pisac*, *tekst*, *kontekst*, i *primalac* – то су dakle osnovне pretpostavke да се delо zбude. Delо se, међutim, ne zбива увек, već se zбива kad se за то стекну neophodni uslovi. Može, на primer, da постоји stvaralac као neophodni činilac, može као poseban činilac да постојi i primalac; može као poseban činilac да постојi i *tekst*, а да се delо ipak ne zбude. Čin zbijanja dela настаћe tek ako se svi ti činilaci nađu u posebnom odnosu. Da bi se delо zбilo treba, dakle, да се ostvari poseban kontekst: skup činjenica koje intenzivno korespondiraju sa činjenicama teksta i koje kroz ту korespondenciju stvaraju određenu energiju dela.

Dvema od tih pretpostavki, tekstrom i kontekstom, već smo se bavili u prethodnim poglavljima. Ostaje nam да се бавимо piscem i primaocem njegovog teksta. Mada su i pisac i primalac

sami činioci koji se nalaze u sferi konteksta, oni se, sa komunikacione tačke gledišta, mogu tretirati i posebno: njihova uloga je dominantna u procesu događanja dela.

I ta dva činioca bila su predmet ispitivačke pažnje. Kompleksom problema vezanim za pisca već se od antičkih vremena bavi *poetika* kao disciplina. I kompleks problema vezan za primaoca ispituje se takođe još od antičkih vremena, ali je tek u novije vreme dobio šire prihvaćen naziv *recepција literature*. Ispitivanja u okvirima ta dva područja odvijaju se, po tradiciji, odvojeno. Pragmatika beletrističkog teksta imala bi zadatak da ta dva činioca ispita i u odnosu međusobne korespondencije. U istom zbivanju, ili u istom komunikacionom procesu, ta dva činioca i ne mogu da budu posve samostalni. Mogu da budu samo različiti činioci istih procesa. Predmet ispitivanja zato ne treba da bude ni samo stvaralač ni samo primalac, već ono što ih čini jednom konkretnom intersubjektivnom zajednicom: njihovo zajedničko učešće u događanju dela. Iz analitičkih razloga, međutim, prirodno je i što će ispitivanja posvetiti pažnju prvo jednom pa drugom činiocu, dakle prvo prepostavkama na kojima se gradi poetika, a zatim i prepostavkama na kojima se gradi i recepcija beletrističkog teksta.

## POETIKA

Poetika je u starom veku, kod Grka, bila disciplina koja je za predmet izučavanja imala poeziju, a poezija je, u to vreme, obuhvatala najveći deo beletristike, tj. sva tri književna žanra u današnjem smislu: liriku, epiku i dramu. Po opsegu izučavanja poetika je zapremala takoreći celo područje kojim se danas bavi teorija beletristike. Njenim izučavanjima su delimično bila obuhvaćena i ispitivanja stilova i stila, kojima se prevashodno bavila retorika. I danas se termin *poetika* ponekad upotrebljava kao sinonim za teoriju književnosti.

Ali danas postoji i čitav niz drugih književnoteorijskih disciplina: tematika, naratologija, genologija, stilistika, versologija, recepcija teksta. Sve one su u ovoj knjizi ukratko predstavljene. Samim time je i područje ispitivanja poetike relativizovano, suženo. Zato se i termin poetika mora uzeti u užem i specifičnom značenju. Poetika bi trebalo da se bavi onim čime se druge discipline ne bave. Pošto su druge discipline već definisale, ili su u toku definisanja vlastitih predmeta ispitivanja, poetici preostaje da se bavi upravo onim od čega je i počela: problemima književnog stvaranja, odnosno odgovorima na pitanje kako nastaju beletristička dela. Ta pitanja vezana su za onog činioца koji se naziva pesnik, pisac, stvaralac. Grčka *rečpoiesis*, od koje je i došao termin *poetika*, značio je istovremeno i „raditi“, „činiti“ i „stvarati“.

Izraz „stvaralac“ koji se danas često upotrebljava, naročito kao opozit izrazu „primalac“, teško da ima jednodušnu potvrdu kao što ga imaju neutralni izrazi „pesnik“ i „pisac“. Tatarkijević u svojoj *Istoriji šest pojmljova* navodi da se o stvaralaštvu u umetnosti govorи tek od 19. veka. Da li se u breletristici radi stvarno o stvaranju ili eventualno o nečemu drugom, složenijem? To će nam najbolje pokazati dve opozitne koncepcije pesničkog „stvaranja“

koje su nastale u antičko doba: tzv. *entuzijastička poetika* (čiji je glavni predstavnik Platon) i *poetika veštine* (čiji je glavni predstavnik Aristotel).

### A. Tipovi entuzijastičke poetike

a). Osnovni tip entuzijastičke poetike predstavio je Platon u *Ijonu*, tekstu koji je zasnovan na dijalogu Sokrata i Ijona, recitatora Homerovih epova. U tom dijalogu Sokrat svojom besedničkom veštinom ubeduje aeda Ijona da on, u stvari, Homerove stihove govori nadahnut snagom koju je primio od pesnika, od Homera, ali da ni sam Homer nije izvor poezije već je, kao i svaki drugi pesnik, nadahnut bogom koji „vuče“ njegovu dušu. Kaže mu, drugim rečima, da je on samo medijum, sredstvo, a na stvaralač. Odnos između pesnika, recitatora i slušalaca Sokrat je, u tom dijalogu, predstavio pomoću tri namagnetisana prstena. Prvi prsten je, po njemu, sam pesnik, drugi je prsten recitator a treći prsten je primalac. U toj koncepciji pesnik je samo medijator, tj. prenosnik snage koju je dobio od Boga. Isto tako kao medijator shvaćen je i pevač. Aedu je dodeljena uloga koju danas ima knjiga ili magnetofonska traka: i on je shvaćen kao posrednik između pesnika i slušalaca. U toj koncepciji, u kojoj su i pesnik i aed bili shvaćeni samo kao posrednici, i prirodno je što su pesnikova eventualna stvaralačka svojstva bila totalno ignorisana: ona se nikako nisu uklapala u koncepciju entuzijastičke poetike. Ta konceptacija je kao stvaraoca priznavala samo boga. Ali to ne znači da je i pesnikova uloga u nastajanju i životu poezije bila mala. Naprotiv: i pesnik i pevač – svako prema svom mestu u komunikacionom procesu – bili su zamišljenji kao posrednici između bogova i ljudi. Pesnik je bio „prvi“ do Boga.

b) U doba romantizma, međutim, entuzijastička poetika bila je modifikovana. Pesnik više nije shvatan kao prenosnik nadahnuća koje mu dolazi spolja, iz transcendencije. On je sam bio smatran izvorom nadahnuća; njemu su pridate božanske karakteristike, ali i neka vrsta učešća u božanskoj stvarnosti, u onom tamo. Otuda se romantičarska entuzijastička poetika razlikuje od platonovske entuzijastičke poetike. Poezije ima tamo gde pesnik raspolaže božanskom snagom. Ta koncepcija se od platonovske razlikuje i po tome što smatra da je ta stvaralačka snaga nekim ljudima, koji su posebno obdareni, imanentna, prirodnom data.

Zato sada o pesniku i možemo da govorimo kao o stvaraocu: pesnik je, rečju, individua posebno obdarena božanskom iskrom koja se po tome izdvaja od drugih ljudi.

c) Ali ni tada koncepcija pesnika kao stvaraoca nije definitivno pobedila. Teorija odraza, koja je zaživila posle romantizma, kao njena suprotnost, opet je pisca izrazito shvatila kao medijatora. Teorija odraza iz 19. veka samo je jedna od varijanata stare teorije mimezisa koju su zastupali, sa različitim stanovištima, Platon i Aristotel. Platon je pesnika koji podražavao shvatao kao medijatora; Aristotel ga je shvatao kao subjekta kome je podražavanje svojstveno. Podražavanje, po njemu, nije dolazilo spolja, već je bilo izraz prirodnih čovekovih sposobnosti i potreba. Podražavajući radnje i karaktere, pesnik je u samu podražavanje unosi mnogo od svoga umeća tako da je i samo to podražavanje imalo donekle karakteristike stvaranja.

Teorija odraza u 19. veku imala je, međutim, više karakteristike platonističke koncepcija. Balzak je, po Engelsu, po političkim ubedenjima bio roajalista i konzervativac; ali on kao pisac odražava istinu o društvenim odnosima. To, drugim rečima, znači da je on bio samo „ogledalo“ tih odnosa u literaturi. Na sličnom stavu i Lenjin zasniva svoj članak pod naslovom *Lav Tolstoj kao ogledalo ruske revolucije*. Pisac nije cenjen kao stvaralač svetova, već kao njihov prikazivač; što verniji odraz, to uspešnije beletrističko delo.

Ne samo marksisti, već i pripadnici drugih škola u 19. veku stoje na pozicijama teorije odraza. Tako čine i pozitivisti i ruski radikalni kritičari. Bjelinski kao najvažniji zadatak umetnika uzima verno odražavanje stvarnosti; Ten se prema umetniku odnosi kao prema medijatoru. U vreme pozitivistički nastrojenog 19. veka ne govorи se više o tome da bog nadahnjuje (inspiriše) umetnika. Ali se teoretičari prema njemu odnose kao prema nekomu koga je inspirisala stvarnost. Izvor inspiracije je drugi, ali je umetnik shvatan kao medijator.

d) Zamisao o piscu kao o medijatoru javlja se i u našem veku. Eliotov eseј *Tradicija i individualni talenat* doneo je najslikovitiji izraz te zamisli. Eliot je u svom čuvenom eseju ulogu pesnika u stvaranju poezije uporedio sa ulogom katalizatora pri stvaranju sumporne kiseline. Da bi se ostvarilo jedinjenje  $H_2SO_4$ , pored vodonika, kiseonika i ugljenika potreban je još i komad platine. Mada platina nikako ne ulazi u sastav budućeg jedinjenja, bez njenog prisustva to jedinjenje se ne može ostvariti. Komad platine, u procesu stvaranja sumporne kiseline, međutim, ne gubi ništa od

svojih svojstava ili od svoje veličine. Njegova funkcija je očigledno posrednička, medijatorska. I pesnik, u Eliotovoj zamisli, poput platine, igra medijatorsku funkciju. Po njegovoj zamisli, međutim, kroz pesnika ne govori ni bog niti društvena stvarnost; kroz njega govori književna tradicija; pesnik kao ličnost služi da se taj govor tradicije ostvari.

e) U našem veku se u još jednoj nezaobilaznoj koncepciji javio pesnik kao medijator. To se desilo u Hajdegerovoj koncepciji umetnosti i poezije. Umetnost je, najkraće rečeno, po njemu, „kuća bića“, a pesnik, umetnik jeste „pastir bića“. Funkcija pesnika jeste da se biće pojavi. To pojavljivanje bića u umetničkom delu Hajdeger shvata kao događaj.

Sve do sada predstavljene koncepcije tiču se načina nastajanja poezije i funkcije pesnika. U tim različitim koncepcijama pesnik je svuda shvaćen kao medijator, a njegova funkcija razlikovala se prema tome šta se preko pesnika prenosi: božje nadahnuće, nadahnuće društvenom stvarnošću, nadahnuće tradicijom, nadahnuće bićem, odnosno nadahnuće vlastitim subjektivitetom. Pesnik je u svim tim koncepcijama shvatan kao izabranik. Izabrani je svoju moć gradio na moći nečega drugog da se preko njega iskaže. Tako, shvatanje pesnika, kao medijatora, s jedne strane, umanjuje pesnikov subjektivni udeo u stvaranju poezije; s druge, ono upućuje na vrednost i veličinu onoga što je preko pesnika artikulisano; pokazuje, na drugi način, kako su umetnost i umetnik značajni sudionici u svetu.

### B. Tipovi poetike veštine

Poetika koju je zasnovao Aristotel bila je u polemičkom odnosu sa Platonovim shvatanjem umetnosti i poezije. Pesnik nije medijator, ne prenosi ničiju snagu spolja, iz transcendencije. Čoveku uopšte urođeno je svojstvo podražavanja koje je i osnovno svojstvo umetnosti i poezije. Urođena veština podražavanja može se usavršiti. Prva rečenica *Poetike* glasi:

Raspravljam o pesničkoj umetnosti samoj i o njenim oblicima, šta je svaki u suštini, i kakav oblik treba davati pesničkom gradivu, ako se hoće da pesničko delo bude lepo, a zatim i o broju i o osobinama delova jednog pesničkog dela, a tako i o ostalom što spada u istu oblast ispitivanja, pa počnimo prirodno najpre od prvoga. (1955:5)

U središtu je te poetike, dakle, umeće. Zato s pravom taj Aristotelov spis, koji je ostao bez naslova, dobija naslove koji se na naš jezik prevode ovako: *O pesničkoj umetnosti* ili *O pesničkom umeću*. Jer, glavni problem toga dela je umeće, tj. „kakav oblik treba davati pesničkom gradivu“. Onaj koji daje oblike pesničkom gradivu, koji to svesno čini, koji se toj veštini može obučiti, i koji može njoj da nauči i druge, nije i ne može da bude pasivan medijator. On je stvaralač, delatnik. Aristotel pesniku nije pridao osobine boga, a to nisu činili ni drugi teoretičari koji su kasnije razvijali sličan tip poetike tehne, kao Horacije i još kasnije Boalo, na primer. Pojam pesnika kao stvaraoca, koji se kod Aristotela besumnje javlja, omogućio je kasnije romantičarima da božanske osobine u pesniku prepoznaju. Romantičari, koji su odbacivali poetiku veštine, nisu iz te poetike odbacivali i tu sposobnost koja je pesniku imanentna: oni su je samo vozdigli do sposobnosti koja je po poreklu božanska, vezali subjekt stvaraoca sa transcendentijom.

Platonova i Aristotelova poetika, tj. entuzijastička poetika i poetika veštine, podrazumevale su, na prvim koracima, različita viđenja pesnika u procesu nastajanja poezije. Shvatajući pesnika kao medijuma i medijatora, Platonova poetika je zatvarala i mogućnost izrastanja poetike kao posebne discipline: izvor poezije ostajao je u nedokučnom, u transcendenciji. Aristotelova poetika, suprotno od toga, otvarala je vrata izrastanju disciplini koja će se baviti spoznajom pesničke veštine i izučavanju mogućnosti njenog usavršavanja. Najznačajnije poetike: Horacijev spis *O uzvišenom*, Boaloova *Poetika*, poetika ruskih formalista, izrasle su na toj tradiciji. Na njoj su, isto tako, izrasla i neka posebna poetička ispitivanja, koja su dobila naziv *normativna poetika*, *poetika izraza* i *poetika fantazije*.

Nijedna od tih poetika ne može se neposredno vezati za Aristotelovu, ali sve tri nastaju na osnovama mogućnosti ispitivanja i saznanja koje je ona otvorila.

*Normativna poetika* je najbliža, ipak, poetikama koje pesnika shvataju kao medijatora. Postoji skup pravila koja su imanentna pesničkom tekstu. Pesnik se javlja u funkciji posrednika da se ta pravila ili norme ostvare. Ali, u normativnoj poetici pesnik se ne javlja kao posrednik sa nečim što je tekstu transcendentno, već sa nečim što je njemu imanentno. Pesnik je, dakle, medijator imanentnih snaga teksta; ne spoljašnjeg, nego unutrašnjeg logosa.

*Poetika izraza*, koja se javlja kao antipod mimetičkoj poetici, poetici podražavanja stvarnosti, akcenat je stavljala na građenju

nebilog pomoću i na osnovi izraza. To je još određenje činila poetika fantazije. I jedna i druga su se posebno artikulisale za vreme romantizma: obe su počivale na uverenju o posebnim sposobnostima subjekta stvaraoca.

Shvatanje pesnika kao stvaraoca ni u okviru ove orijentacije nije, dakle, ni čisto ni jednostavno. Pesnik je stvaralac kada nije u funkciji medijatora, a javlja se bar na tri osnovna načina: a) kao onaj koji ima sposobnost da transformiše postojeće kroz podražavanje, b) kao onaj koji ima sposobnost da stvara iz nebilog (na osnovu fantazije) i c) kao onaj koji ima sposobnost izražavanja vlastitog subjektiviteta (kroz stilski izraz).

Složenost problema pesnika još je veća ako se imaju u vidu i prethodno navedene koncepcije pesnika kao medijatora. Nijedna od tih grupa koncepcija nije za odbacivanje. Svaka od navedenih koncepcija označila je neku od strana složene stvarnosti. Sve zajedno, međutim, mogu da kažu više nego bilo koja od njih pojedinačno.

Zagonetka pesničkog stvaranja rešavana je još na jedan način: kroz pokušaje da se odgovori na problem genija.

### *C. Problem genija*

Genije je očigledno individua koja ima nadnaravne sposobnosti. Priroda tih sposobnosti se, međutim, različito objašnjava. Romantičari, koji su, praktično, otvorili taj problem, videli su u pesniku božanske osobine. To objašnjenje je mističko, iako nije lišeno racionalne osnove. Ako je bog logos, pesnik je ljudska individua koja poseduje svojstva logosa. Uključivanjem u opšti logos, pesnik dobija nadnaravna svojstva. Genij je, dakle, onaj individualni subjekt koji je uspeo da uveća svoju individualnu moć.

Najjednostavniji način toga uvećavanja moći pruža koncepcija umetničkog stvaranja koju je izneo Frojd. Svesni deo ljudske ličnosti ima, sigurno, odredene moći. Ali subjekt koji otvoriti prostore nesvesnog višestruko će uvećati te moći. Što je bogatije individualno nesvesno umetnika i ukoliko se ono bogatije ispolji, utoliko će i umetnički domaćaj biti veći. Tako je Frojd objašnjavao velike umetnike, među njima i Dostojevskog, Mikelandela, Šekspira itd. Još je ubedljivije objašnjenje uvećanja subjektivnih moći koja proističu iz Jungove psihanalitičke koncepcije. Jungov stav bi se ovako dao parafrasirati: genij je onaj koji uspeva da izrazi ne samo lično nesvesno već i kolektivno nesvesno, tj. same arhetipove. I u toj koncepciji je vidljivo da je genij shvaćen kao

mediјator preko koga se izražava intersubjektivno nesvesno. Intersubjektivno nesvesno je šira i obuhvatnija kategorija od individualno nesvesnog. Stepen moći umetničkog genija je zavisna od količine intersubjektivno nesvesnog koje može da izrazi.

Prirodu genija kao medijatora Jung je, u skladu sa svojom koncepcijom, ipak morao da zamišlja jednostrano. To se može videti kad se njegovo rešenje uporedi sa rešenjem istog problema u Diltajevoj „filozofiji života“. Diltaj je smatrao da umetnici imaju različite moći izražavanja. Samo poneko od njih uspeva u punoj meri da izrazi štimung svoje epohe. Drugim rečima, samo je poneko od njih medijator intersubjektivnih struktura koje su sadržane u štimungu epohe. Intersubjektivnog štimunga ima tamo gde su se ustalile strukture šire od subjektivnih. Te intersubjektivne strukture mogu da budu šire ili uže, zavisno od okolnosti. A samo subjekti koji mogu da izraze te strukture imaju i nadnaravnu moć. Logika Diltajevog rešenja problema genija posve je jasna: veći je, u principu, umetnik koji može da izvrši veću meru medijacije intersubjektivnosti. Tu Diltajevu koncepciju kasnije su razvili mladi Lukač i Goldman. Mladi Lukač, iz knjige *Duša i oblici i Teorije romana*, smatrao je da je genije onaj koji uspeva da izrazi vizije svoje epohe. Marksista Goldman, koji se naslanjao na mладог Lukača, smatrao je da je genij onaj koji uspeva da izrazi vizije jedne društvene grupe ili jedne klase. I Lukač i Goldman su, dakle, smatrali da je genij medijator intersubjektivnih struktura. To intersubjektivno može da se ispolji kao svesno ili kao nesvesno. Preko njega pisac uvećava svoju moć. A ta moć se može meriti količinom i vrstom intersubjektivnih struktura koje su preko njega izražene.

Nortrop Fraj je, u *Anatomiji kritike*, smatrao da neki od umetnika mogu da izraze i nešto više od intersubjektivnih struktura: mogu da izraze i samu prirodu i njene najdublje zakone. Umetnik se, i u tom slučaju, ponaša kao medijator, ali nečega još dubljeg nego što su intersubjektivne strukture: on je medijator najdubljih prirodnih zakona. Ima bar jedno svojstvo koje čoveka čini nerazdvojnim delom prirode: to je ritam. Ko uspe da, u svom tekstu, izrazi ritam prirode, izraziće i nešto što pripada i subjektivnom i intersubjektivnom svetu, ali i onome što pripada prevashodno prirodi. Takav autor ima pretpostavke da bude medij i medijator nečega najdubljeg.

Možda bismo pojам genija još najbolje mogli da objasnimo ako u igru uredemo i pojам logosa. Genij je, najkraće rečeno, onaj ko uspe da izrazi logos: logos subjekta, logos društvene sredine,

društvene grupe ili klase, logos epohe, logos čovečanstva, logos prirode. Što je logos više inkorporiran u artefakt, što se artefakt više uklapa u razne strukture sa kojima korespondira, utoliko se subjekt stvaraoca može shvatiti kao neko ko ima prepostavke za viši i dublji umetnički izraz. U tako izloženoj koncepciji, genij se shvata kao medijator logosa; tom koncepcijom se, praktično, prevazilaze i oprečnosti entuzijastičke poetike i poetike veštine.

#### *D. Eksplisitna i implicitna poetika.*

Deskriptivni poetičari su se trudili da zakone, norme, pravila, na osnovu kojih se grade pesnički tekstovi otkriju i formulišu; normativni poetičari su se trudili da ih propišu. I jedni i drugi su svoje stavove izlagali na diskurzivan način, svejedno da li su to činili u prozi ili u stihu. Za taj vid poetike ustaljen je naziv *eksplicitna* poetika. Primer takve poetike može da bude tekst Ejhenbauma pod naslovom *Kako je nastao Gogoljev „Šinjel“*.

Zakoni, norme, pravila po kojima se gradi beletristički tekst prisutni su i u samim tekstovima, bilo da su eksplisirani ili ne. Gogoljev *Šinjel* je, sigurno, napravljen prema nekim normama koje su tom tekstu imanentne, ili implicitne. Implicitna ili imanentna poetika računa sa potrebom da se ti zakoni ili norme otkriju ili osvetle.

Svi pesnici nisu svesni imanentnih zakona koji deluju u njihovim tekstovima. Veliki pesnik Dis tih zakona nije bio svestan, a veliki pesnik Dučić je bio. Najbolji primer za svest pesnika o onome što stvara jeste *Filosofija kompozicije* Edgara Alana Poa. Po je u tom tekstu, skoro do u detalje, eksplisirao kako je stvorio svoju najpoznatiju pesmu *Gavran*; to je, verovatno, najbolji primer korespondencije eksplisitne i implicitne poetike. U srpskoj književnosti najbolji primer za tu korespondenciju jeste pesma Crnjanskog *Sumatra* i esej istog pisca *Objašnjenje „Sumatre“*. Korespondencija između eksplisitne i implicitne poetike može se pratiti i na širem planu: na primer, u programskim tekstovima pripadnika nekih književnih škola (nadrealisti) ili stilskih orijentacija (romantičari) i u njihovim beletrističkim tekstovima. Prirodno je prepostaviti da između eksplisitne i implicitne poetike pisaca, škola, pravaca postoji puna korespondencija.

Odnosom eksplisitne i implicitne poetike, na primeru jednog pisca, bavio sam se i ja u svojoj doktorskoj disertaciji *Poetika Momčila Nastasijevića*. Moji nalazi ne potvrđuju, međutim,

njihovu potpunu podudarnost. Oni kažu da ne postoji jedan Nastasijević, kao neka nepromenljiva gromada, kako se on često predstavlja. I taj pisac se menja, prošao je kroz više faza. Ne postoji skup stavova koji bi činio njegovu eksplisitnu poetiku, ili skup normi, pravila, zakona, kojih se on stalno držao. U pojedinim fazama njegovog rada, ipak, zakonito su se javljali eksplisitni stavovi koji su korespondirali sa zakonitostima u njegovim beletrističkim tekstovima. Ali ni tada se te podudarnosti nisu odvijale u istoj ravni. Nekad su novi i originalni stavovi prethodili novim formama, a nekad su novine u beletrističkim tekstovima prethodile diskurzivnim stavovima saopštenim u esejima. Drugim rečima: nekad su prednjačila zbivanja u eksplisitnoj, a nekad zbivanja u implicitnoj poetici. Te saglasnosti i nesaglasnosti mogu se objasniti prirodom stvaralačkog procesa iz kojeg je njegov opus nastajao. Nastasijevićev opus može se gledati kao totalitet, ali kao dinamičan i konkretni totalitet. U tako shvaćenom totalitetu razrešavaju se i saglasnosti i nesaglasnosti eksplisitne i implicitne poetike.

### *E. Logos praksisa*

Moje ispitivanje Nastasijevićeve poetike moralo je, otuda, kao svoj glavni predmet, da prihvati ne ispitivanje njegove eksplisitne i implicitne poetike, već samog stvaralačkog procesa iz kojeg je njegov opus izrastao. Reprodukciju stvaralačkog procesa vršio sam na osnovu analize tekstovnih i kontekstovnih činjenica i njihovih korespondencija. Da bi analiza bila što objektivnija, odvojeno sam osvetljavao tekstovne i vanteckstovne činjenice, a zatim naknadno ustanovljavao njihove korespondencije. U stvaralačkom radu Nastasijevića (1894-1938), koji je trajao svega nekih dvadesetak godina, te korespondencije su ustanovljavane četiri puta, na kraju svakog poglavlja u kojem su bile predstavljene pojedine faze njegovog rada. Pokazano je da je Nastasijevićev opus iznikao kao rezultat stvaralačkog procesa, ali je pokazano da je u tom stvaralačkom procesu bilo i logosa. Logos procesa koji je tamo otkriven najlakše se može predstaviti izrazima: destrukturalizacija-strukturalizacija-destrukturalizacija-strukturalizacija... Grafički bi se odvijanje tih procesa najlepše moglo predstaviti talasastom linijom. Kada se, u dijahronoj liniji, pokaže da u nastajanju Nastasijevićevog opusa prevladavaju procesi strukturalizacije, tada se zakonitojavljaju najbolji Nastasijevićevi

tekstovi. Ali ti procesi ne mogu da traju dugo; oni zakonito ustupaju dominantno mesto procesima destrukturalizacije i tada za pesnikov opus nastaju manje plodni meseci i godine. No, i kada su na delu dominantni procesi destrukturalizacije, to za pisca nisu besplodna vremena. U njima se začinju tokovi novih strukturalizacija, otvaraju se putevi novih pesnikovih domaćaja. Retko se šta u Nastasijevićevom opusu desilo slučajno. Svi ti procesi, iz kojih je izraslo njegovo delo, bili su rezultat korespondencije njegovog stvaralačkog subjekta sa svetom unutar tekstova i sa svetom spolja: pesnik je nekad bio medijum i medijator spoljašnjih uticaja, nekad stvaralački agens novog i originalnog. Njegovo delo je tako izrastalo iz procesa stalne korespondencije.

Logos praksisa, kojim se može osvetliti opus jednog pisca, u principu može da bude osnova za osvetljenje logosa praksisa uopšte. U tom logosu se razrešavaju oprečnosti entuzijastičke poetike i poetike veštine; normativne i deskriptivne, i eksplisitne i implicitne poetike, ali i sinhrone i istorijske poetike, dakle svih onih projekcija koje se tiču čina u kojem nastaje poezija. Pesnik i pisac uopšte nije samo medijator niti je samo stvarač. On je po pravilu nekad više jedno a nekad više drugo. Za one najveće među njima bilo bi najtačnije, sigurno, ako bi se reklo da su u najvećoj meri i stvaraoci i medijatori (medijatori i stvaraoci). Umetnička ostvarenost jednog pisca sigurno zavisi od njegove medijatorske i stvaralačke sposobnosti, ali ona zavisi, svakako i od njihove uklapljenosti u neke opšte procese čiji je on izraz i rezultat. Stvaranje nije izraz samo subjektivnog; ono je i izraz nečeg intersubjektivnog i opšteg, rezultata korespondencije čoveka sa svetom.

## RECEPCIJA BELETRISTIČKOG TEKSTA

Činilac koji preko teksta komunicira s piscom obično se naziva *primalac* (medijum, receptor) u skladu sa navikama koje su došle iz moderne lingvistike i teorije komunikacije. U Bahtinovoj dijaloškoj koncepciji, međutim, on se naziva *sabesednik*. Iza ta dva naziva nalaze se i dve moguće interpretacije prirode toga činioca. On se, drugim rečima, nekad može shvatiti samo kao primalac, a nekad i kao primalac i stvaralac. U skladu sa koncepcijom medijacije iznetom u ovoj knjizi, on se, takođe, može nazvati i *mediјatorom*. Delo se ne događa uvek na isti način, već se može događati na različite načine. Činilac koji korspondira s tekstrom može se ponašati i kao primalac, i kao mediјator, i kao sabesednik.

Svi načini događanja dela, koji zavise prevashodno od toga činioca, ovde ne mogu da budu ispitani. Biće prikazano samo nekoliko modusa koji mogu da pokažu pasivnu funkciju primaoca, njegovu aktivnu, sabesedničku funkciju, i njegovu posredničku, mediјatorsku funkciju.

### A. *Primalac kao medij – funkcija umetnosti*

Takoreći od Homera do danas odgovara se na pitanje: čemu služi literatura, tj. kakva je njena funkcija? Teoretičari koji su nastojali da nađu odgovor na to pitanje polaze od opšteprihvaćenog stava da beletristica utiče na primaoce. Primalac je, u tim stavovima, shvatan kao pasivan činilac, tj. kao medij, primalac uticaja. Različiti odgovori davani su samo o tome kako beletristica (poezija, literatura) utiče na primaoce.

Prva „čegrst“ oko odgovora na to pitanje nastala je u predsokratovskom periodu kada su filozofi osporili pesnicima pravo da se bave istinom. To pravo su zadržali isključivo za sebe. Od toga doba, pa sve do 19. veka, preovladavao je stav da poezija ima dve osnovne funkcije: *dapoučava* i *dazabavlja*. Tako shvaćene funkcije poezije najpotpunije su formulisane u Horacijevoj *Poetici*. „Ili da koriste ili da zabave pesnici žele;/ ili da ujedno kažu prijatnost i pouku neku“, kaže Horacije, pa malo zatim dodaje: „Glasove odneseće sve ko sa korisnim pomeša slatko,/ onaj ko zna da nam pruži i poneki savet uz radost“ (343-344). Slične stavove nalazimo

i u osmom pevanju *Odiseje*, i u mnoštvu poetika, među njima i u *Poetici* Boaloovoj. Poezija se u svima njima čuvala od posezanja za istinom kao od stranog područja.

Na početku 19. veka, međutim, dolazi do promene u shvatanju funkcije poezije. Sada joj se, i to od strane filozofa, ponovo vraća pravo na istinu, tj. na saznajnu funkciju, koje joj je nekad bilo zadugo oduzeto. Preokret je načinio Hegel samom svojom konceptijom umetnosti. On je smatrao da je umetnost „otelovljeni pojam“, da predstavlja „čulno isijavanje ideje“. To znači da je bit umetnosti saznajne prirode; ona je vid saznanja dat u čulnom obliku. Hegelov najuticajniji sledbenik, rodonačelnik ruskog kritičkog realizma, Bjelinski, do krajnje mere će funkcionalizovati tu tezu. On je teze o zabavnoj i pedagoškoj ulozi umetnosti stavio na stranu; smatrao je da je glavni zadatak umetnosti da istinito prikazuje stvarnost. Postići *umetničku istinu* - to je jedna od ambicija umetnika u posthegelijanskom razdoblju. Ta ambicija se najplodnije ostvaruje u vreme ruskog kritičkog realizma. Pisac nastoji da otkriva istinu, a primalac očekuje da mu se istina saopštava. To su prepostavke za njihovu korespondenciju.

*Istina, lepo i dobro* – te tri ideje činile su kod starih Grka, a naročito kod Platona, jednu ideju za koju su oni imali i zajedničko ime: *kalon*. Posle čeđršti pesnika i filozofa, pesnicima je zadugo bilo uskraćeno da streme ka kalonu. Bilo im je, zapravo, dato da se bave Celim u redukovanim vidu, tj. lepim i dobrim. Tek u vreme romantizma došlo je opet do kratkotrajnog uspostavljanja jedinstva, i to više u praksi nego u teoriji, pa su sve tri ideje bile u opticaju. Najveći duhovi toga razdoblja koristili su se svim trima idejama. Geteov opus, na primer, svedoči da je on bio i pisac zabavnih tekstova, moralist, ali i mudrac koji traži istinu. U nekoj meri to važi i za Igoa, Puškina, Njegoša, Lazu Kostića.

Ali i to Jedno, taj romantičarski „*kalon*“, brzo će se raspasti. Realisti će uzeti za svoj glavni ideal prikazivanje istine u proznom obliku. Parnasovci i drugi larpurlartisti tražiće od umetnosti da se bave prevashodno lepim. A skoro istovremeno, ili koju deceniju kasnije, javiće se kod ruskih radikalnih kritičara (Černiševski) teza da je umetnost „učiteljica života“. Umetnosti je, dakle, bila namenjena prevashodno vaspitna uloga: funkcija joj je da čini dobro (kako su ga pisci-ideolozi zamišljali).

U vreme prevlasti pluralizma u 20. veku vrste mogućih uticaja na primaocu su proširene. Ivan Fohrt, u predgovoru knjizi Maksa Desoara *Nauka o književnosti i opšta estetika* navodi ukupno 21 funkciju umetnosti: na pr. estetsku, socijalnu, etičku,

ekonomsku, medicinsku itd. Takav stav o pluralnim funkcijama umetnosti u skladu je sa danas uvreženom koncepcijom o umetničkom delu kao polivalentnoj činjenici. Delo može da ima onoliko vrednosti koliko može da ima funkcija. Među tim funkcijama jedna je ontološka. Ta funkcija potvrđuje da delo može da postoji nezavisno od drugih mogućih funkcija. I ona se prema primaocu odnosi kao prema mediju. Primalac je medij koji treba da primi činjenicu o postojanju nekog estetskog objekta. Taj medij je, kao i kod drugih funkcija, shvaćen kao pasivan.

Termin *primalac* (*receptor*) najviše odgovara ovakvoj konцепцији učestvovanja tog činioca u događanju dela. Delo se jednostavno događa ako primalac primi uticaj pisca. Što primalac potpunije funkcioniše kao medijum, utoliko se uspešnije delo može dogoditi.

### *B. Primalac kao medij koji je aktivni sudionik u životu teksta*

Suprotno od toga, hermeneutika je, takoreći od nastanka, na primaoca gledala kao na aktivnog sudionika u životu tekstova. Primalac, kako ga ta disciplina vidi, javlja se u funkciji „osvajača“ tekstova.

I hermeneutika ima poreklo u antičkom periodu. Jedan od prvih njenih vidova jeste *alegoreza*. Tako se zove orijentacija u mišljenju o književnosti koja je polazila od stava da su mitovi, u stvari, na alegorijski način prikazivali zbivanja u prirodi i ljudskom svetu; zato ih je i potrebno tumačiti, prevoditi sa jezika alegorijskih slika na diskurzivni jezik. Tumačenje *Biblike* i drugih svetih spisa u srednjem veku obično se nazivalo *egzegeza* (izlaganje, tumačenje). Ta dva izraza potisnuo je treći: *hermeneutika*. Termin hermeneutika poreklom je iz grčkog jezika; odnosi se na razumevanje i tumačenje. I razumevanje i tumačenje teksta podrazumevaju aktivnu, sabesedničku ulogu primaoca.

U razvoju hermeneutike mogu se razlikovati dva perioda: pre i posle Diltaja. Glavni rezultati preddilatajevske hermeneutike mogli bi da se, ukratko, predstave kao napor za osvajanje hermeneutičkog kruga. Polazeći u osvajanje objekta, subjekt primaoca ne postavlja pitanje valjanosti ili nevaljanosti svoga pristupa ili postupka: on svu pažnju usmerava na objekt ispitivanja. Objekt ispitivanja i razumevanja on shvata kao analitičku strukturu koju treba osvojiti. Da bi se struktura mogla savladati, treba

spoznati: *a.* celinu, *b.* njene delove, *c.* odnos između celine i delova i d. odnos među samim delovima. Tako je bila, na primer, postavljena hermeneutika Matije Vlačića Ilirikusa (16. vek) koji je, po Diltaju „otac moderne hermeneutike“. Subjekt koji se trudi da razume predmet ispitivanja morao je da ulazi u skup tih odnosa. Ukoliko se suverenije bude kretao u tim odnosima, utoliko će bolje razumeti predmet ispitivanja. Dogadanje dela, dakle, u presudnoj meri zavisi od primaoca-hermeneutičara, tj. od njegove sposobnosti da prodre u strukturu teksta.

Prostor hermeneutičkog kruga proširio je Diltaj svojom idejom o duhovno-istorijskoj strukturi razumevanja. Da bi se jedan ljudski artefakt (tekst) razumeo, nije dovoljno kretati se u okviru njega samoga, već je potrebno ući u sam štimung vremena u kojem je nastao. Štimung je, tako, postavljen kao šira struktura od artefakta. Do razumevanja može doći ako „primalac“ uspe da prodre i u tekst i u štimung u kojem je nastao. Prostor osvajanja „primaoca“ tako se proširio, zadatak mu je postao teži ali su i mogućnosti njegovog doprinosa korespondenciji sa tekstrom postale šire. Da bi te mogućnosti iskoristio, čovek mora da ovlađa posebnom veština, hermeneutičkom veština. Ta veština ga osposobljava za aktivnog sudeonika u događanju dela.

Hermeneutičari događanje dela shvataju kao njegovo razumevanje. A samo razumevanje zavisi od toga kako se primalac kreće u onom hermeneutičkom krugu, koliko uspeva da uđe u odnose delova i celine, odnosno koliko uspeva da uđe u međusobne odnose samih delova. Razumevanje, takođe, zavisi i od toga koliko je primalac uspeo da uđe i u sve ono što je prethodilo artefaktu (tekstu). Napor hermeneutičara najbolje bi se mogao predstaviti osnovnim zahtevom koji je kritičarima postavio Ljubomir Nedić u svom programskom tekstu o književnoj kritici (1901), ili na kojem posle drugog svetskog rata insistirala ženevska škola, na primer Pule. Taj zahtev, ukratko formulisan, glasi: „Ući u“. Ući u tekst, ući u pisca, u strukturu njegove psihe, u njegov svet, ući u strukturu duhovnog i u strukturu društvenog života kojima je pripadao, ući u sve relavantne strukture za život dela - to je jedan od najvažnijih zadataka hermeneutičara i kritičara. Bez toga ulaženja nemoguće je da se delo dogodi.

Diltaj je, međutim, otkrio još jednu važnu pretpostavku razumevanja. To je *pred-razumevanje*, *pred-rasuda*. To njegovo otkriće su posle posebno prihvatali Hajdeger i Gadamer. Po tom otkriću problemi razumevanja ne potiču samo od subjekta koji razumeva, već potiču ranije, pre nego što on i stupi u dejstvo. Nijedan pojedinac, po tim nemačkim filozofima, ne počinje sa razumevanjem od početka. Svako od nas stupa u svet koji je i pre

nas već bio razumevan; svi mi nastavljamo da razumevamo ono što su drugi pre nas već razumevali. To drugim rečima znači da se svi mi moramo uklapati u neku od već postojećih struktura razumevanja. Predrazumevanje otuda postoji kao intersubjektivna struktura koju nasleđujemo. I ona čini pretpostavku uspešnog razumevanja, jer razumevanju određuje mogućnosti i horizonte. Utakvom shvatanju razumevanja subjekt hermeneutičara više nije niti samo primalac, niti samo sabesednik dela, on je i medijator (posrednik) onih intersubjektivnih struktura predrazumevanja. Diltajev je pravi doprinos u tome što je u igru razumevanja uneo i elemente intersubjektivnosti. Hermeneutičar je, u stvari, posrednik između tih intersubjektivnih struktura i subjektivnih struktura primaoca. Događanje dela zavisi od uključivanja u intersubjektivne strukture. Kao što i stvaralac može, kao genij, dublje da se izrazi ako izražava ne samo svoje individualne, već i intersubjektivne strukture, tako će i hermeneutičar bolje moći da razume ako u razumevanje uključi i intersubjektivne strukture predrazumevanja.

Između teksta kao predmeta razumevanja i intersubjektivnih struktura, „primalac“ stoji i kao medijum i medijator. Preko subjekta primaoca se, u stvari, prelamaju intersubjektivne i subjektivne strukture razumevanja. Primalac se intersubjektivnim strukturama i koristi, ali im i služi. Kao i pisac, on je u tom procesu komunikacije, u činu događanja dela, samo jedna od struktura u igri, zavisna od drugih struktura, sa sposobnošću da na njih utiče, da u njih ulazi i da ih pušta da preko njega progovore. Što više sa njima interferira, to je i njihova objektivna uloga veća.

### *C. Primalac kao medij sa aktivnim svojstvima – duh, ukus, estetski doživljaj, uosećavanje primaoca*

Nezavisno od hermeneutike, još nekoliko teorijski relevantnih tokova bavilo se problemom događanja dela. Na jedan od tih tokova ukazuje Kroče u *Estetici*, na početku poglavlja koje se zove *Buđenje misli u XVII veku*:

Zanimanje za ispitivanje estetičkih problema postalo je intenzivnije time, što su se u toku slijedećeg stoljeća pojavile, ili su se odomaće, neke nove riječi, u kojima su došla do izraza mnoga ranije slabo zapažena shvaćanja stvaralaštva i stvaranja sudova o umjetnosti, a koja su učinila problem još složenijim i dala da se jače osjete njegova privlačnost i njegove teškoće. Te riječi su bile: *duh, ukus, imaginacija i fantazija, osjećaj i druge slične...*(1960:177)

Da bi čovek mogao da stvara, ali i da prima, morao je, po ljudima 17. veka, da ima i duha, i ukusa, i imaginacije. Ta svojstva se traže i od jednog i od drugog „sabesednika“ u događanju dela. Primalac, dakle, nije pasivni medij; on je ravnopravni partner piscu. Takvo shvatanje za ondašnje vreme nije čudno: salonski život u plemičkom svetu tražio je negovanje lepog ponašanja, lepog govorenja, veštinu sastavljanja stihova i veštinu konverzacije o stihovima. Pesnici su bili neodvojivi deo establišmenta; postojali su istovremeno i kao pisci stihova i kao njihovi slušaoci; u oba slučaja postojali su kao ljudi od duha i ukusa: duh, ukus, imaginacija, bili su potrebni da bi se delo moglo desiti.

U 18. veku, pre svega kod Kanta, ušla je u opticaj još jedna kategorija važna za osvetljenje problema primaoca. To je *estetski doživljaj*. Tekstovi koje stvaralač stvara, svi umetnički artefakti, zapravo, morali su da imaju određena svojstva da bi mogli da pobude izvestan estetski doživljaj. Receptor (primalac) je pritom shvaćen kao medijum koji ima sposobnost estetskog doživljavanja. Delo se za primaoca događa jedino ako može da u primaocu izazove doživljaj „bez interesa i pojma“; sva druga svojstva teksta, mimo tih kriterija, manje su važna. Primalac je shvaćen kao medijum, ali kao medijum koji ima selektivnu moć. Njegova selektivna priroda se ogleda u tome što je on kao relevantne činioce redukovao interes (dobro) i pojam (istinu) a sav se otvorio doživljaju lepog. Primalac u Kantovom shvatanju tako nije bio pasivan medij, već i medijator estetskih potreba. Uspešan primalac je onaj koji ima autentične estetske potrebe. Da bi se delo dogodilo, ono treba da udovolji tim potrebama.

Na sličnim osnovama počiva i jedna druga ideja koja se razvila pri kraju 19. veka: ideja *uosećavanja*. „Teorija aktivne prirode estetskih doživljaja“, ili *teorija uosećavanja* najranije je formulisana u Nemačkoj i najpre je bila nazvana nemačkom rečju *'Einfühlung'* ali potom je za nju više prihvaćen anglosaksonski termin sa grčkom etimologijom, *'empatija'*, kaže Tatarkijević u *Istoriji šest pojmljova* (315). Začetke te teorije Tatarkijević vidi kod Herdera i Novalisa, njenog odlučnog zastupnika vidi u Fišeru, a smatra da je ideju u punoj meri razvio Lips u svojoj *Estetici* (1903). „Teza ove teorije“ – veli dalje Tatarkijević – „jesti: Estetski doživljaj dolazi do rezultata samo kada subjekt sopstvenu aktivnost prebacuje na predmet; time on estetskom predmetu pripisuje osobine koje koje ovaj sam po sebi ne poseduje“. U ovoj koncepciji primalac je manje medijum a više aktivni činilac estetskog doživljaja: događaj dela zavisi prevashodno od njegove sposobnosti uosećavanja.

Aktivnu ulogu primaoca je još plodnije predstavio Roman Ingarden, posebno u knjizi *O saznavanju književnog umetničkog dela* (1936). On je pošao od pretpostavke da beletristički tekstovi, u većoj ili manjoj meri, sadrže „mesta neodređenosti“. Da bi se delo u bilo kojoj meri dogodilo, primalac mora da ima stvaralačku ulogu: on sam mora da „popuni“ mesta neodređenosti; ta mesta su upravo i namenjena za njegovo angažovanje. Na toj ideji Ingarden-a Wolfgang Izer izgradio je i svoju koncepciju *impliciranog čitaoca*. Stvarni čitalac, po toj ideji, jeste neko ko se nalazi van teksta. Ali postoji i jedan čitalac, implicirani čitalac, čije je mesto u samom tekstu. Tom idejom je na konkretan način osvetljena dvostruka priroda primaoca: kao medija i kao sabesednika.

#### *D. Primalac kao medijator – Jausova teorija recepције*

Glasovita *teorija recepcije* Hansa Roberta Jausa ima, u izvesnom smislu, netačan naziv. Relativna novina te koncepcije nije u tome što je „primaoca“ shvatio kao receptora, tj. kao medijum za primanje tekstova, već što ga je shvatio kao medijatora. Ta koncepcija se oglasila tako što je Jaus reagovao (1967) na prevoladavajući stav o semantičkoj autonomiji teksta i istakao zahtev da se proučavanje književnosti vrati istoriji. Istorija književnosti se, međutim, po Jausu, ne zbiva samo preko pisaca, kako su mislili pozitivisti. Ona se zbiva i preko primalaca za koje se tekstovi pišu. Primalac je tako shvaćen kao medijator istorije.

Na medijatorsku ulogu primaoca obraćana je pažnja i pre Jausa. Učinio je to najviše Sartr u eseju *Šta je to književnost?*, posebno u njegovom odeljku *Za koga se piše?* Pisac, po Sartru, teži da udovolji potrebama svoje publike, svojih primalaca. Literatura koja se stvara, u krajnjoj liniji zavisi od tih potreba, a te potrebe su socijalne, klasne, istorijske. Primalac je medijator tih potreba.

Jaus je problem primaoca kao medijatora istorije ispitivao u istom smeru. Glavni je Jausov pojam *horizont očekivanja publike*. Pisac je upućen da korespondira sa svojom potencijalnom publikom u okviru tih horizonata. Za njega je nepovoljno ako ide „ispod“ tog horizonta ili ako se preko njega „prebací“: ni u jednom od tih slučajeva neće moći na pravi način da korespondira sa

receptivnim mogućnostima publike. Stav da primalac mora da bude aktivni sabesednik piscu, Jaus okreće. Njegov je stav da pisac treba da bude aktivni sabesednik primaocu.

Primalac je, po Jausu, biće receptivnih mogućnosti i potreba. I te mogućnosti i potrebe su strukturirane. Pisac koji hoće da uspe upućen je da korespondira sa tim strukturama. Događanje dela ne zbiva se u samom komunikacionom činu. Ono počinje da se zbiva daleko pre toga čina: kad pisac počne da reaguje na potrebe publike. Pored *uslova* da se komunikacioni čin zbude, ovde je reč i o *preduslovima*. Shematski bi se deo tog zbivanja mogao ovako predstaviti: primalac – pisac – tekst – primalac...

I orientacija koja se obično naziva *reader response criticism* u Americi, a koja se nadovezala na evropsku teoriju recepcije, deluje u istom smeru: osvetljava korespondenciju primaoca i teksta, tačnije: primaoca preko teksta s piscem. U analizama pripadnika te orientacije akcenat se stavlja na izučavanje primalaca, odnosno intersubjektivnih zajednica primalaca: u njima se vide nosioci izazova za književne promene i zbivanja.

Literarna pragmatika i moguća je, i potrebna, tek kad sve te osnovne činioce estetske komunikacije (pisac, tekst, kontekst, primalac) može da prikaže kao deo komunikacionog niza, odnosno kao elemente jednog estetskog događaja.

### *E. Primalac i sile intermedijalnosti*

Postmoderno doba u kojem živimo otkrilo je, međutim, da odnos između primaoca i teksta nije posve „čist”. Takav odnos može da bude karakterističan za uslove koji su bliski idealnim, nikako za stvarne uslove. Postmoderno doba je, naime, otkrilo da i između teksta i njegovog primaoca postoje medijatori: ti medijatori omogućuju, pospešuju ili ometaju normalnu komunikaciju. Na neke od tih medijatora ukazao je Žan-Fransoa Liotar u knjizi *Postmoderno stanje* (1979). Dva od tih medijatora možemo da izdvojimo: to su *kompetencija i performans*.

Liotar otkriva: da bi primalac primio neki artefakt treba da bude uveren u njegovu kompetenciju. Kupuju se slike slikara od imena; ide se na koncerte izvođača od ugleda; čitaju se knjige pisaca od renomea. Primalac ne korespondira, dakle, neposredno sa artefaktima; za tu korespondenciju su mu potrebni posrednici. Ti posrednici, medijatori, u stvari pripremaju mu put do dela. Primalac treba da ima poverenje u njih, a da bi imao poverenje, da bi verovao u njihovu kompetenciju, potrebno je da se, za to,

osloni na valjane ili ubedljive argumente. A da bi se kompetencija obezbedila i argumenti se obezbeduju. Za to se već trude zainteresovani činioци.

Živimo u svetu u kojem je i umetnost roba. Da bi umetnička dela dospela do publike, da bi se dogodila, potrebno im je obezbediti argumentovanu kompetenciju. A pošto je mnogo zainteresovanih koji mogu da pribave argumentovanu kompetenciju za svoje proizvode, onda treba učiniti još nešto više da bi se delo izdvojilo. To nešto Liotar je video u performansu. Svrha je performansa da obrati pažnju na argumentovanu kompetenciju. Slikar Milić o Mačve je, na primer, na početku svoje karijere, obratio pažnju na sebe ostvaranjem izložbe svojih slika uz neke zapaljene sveće; jedna naša poznata pesnikinja pojavila se naga pred publikom; filmski producenti namerno priređuju skandale tokom snimanja svojih filmova da bi na njih obratili pažnju. Svi ti gestovi smišljaju se i izvode radi primalaca. Zna se da će oni biti upućeni na primanje samo onih dela na koja im se obrati pažnja, i u čiju su argumentovanu kompetenciju uvereni. A to znači da je i samo događanje dela prevashodno u rukama medija. Samim time na primaoce više ne treba gledati kao na medije tekstova koje primaju. Oni su, u stvari, medijumi medija.

Skup istorijskih saznanja koji je ovde iznet o primaocu pokazuje koliko on nije jednostavan činilac u procesu događanja dela. On se ponekad ponaša kao medijum, ponekad kao sabesednik, ponekad kao medijator, ponekad vrši istovremeno više funkcija, ponekad je i sam u vlasti medija. To znači da se on ponaša uvek na konkretan način. A njegova konkretna ponašanja su takva da se on samo ponekad s pravom može nazvati primaocem, a njegova korespondencija s tekstrom recepcijom. Pošto, u nedostatku boljih termina, još uvek zadržavamo te rasprostranjene, moramo ih bar u svesti ispuniti drugim sadržajem.

\*

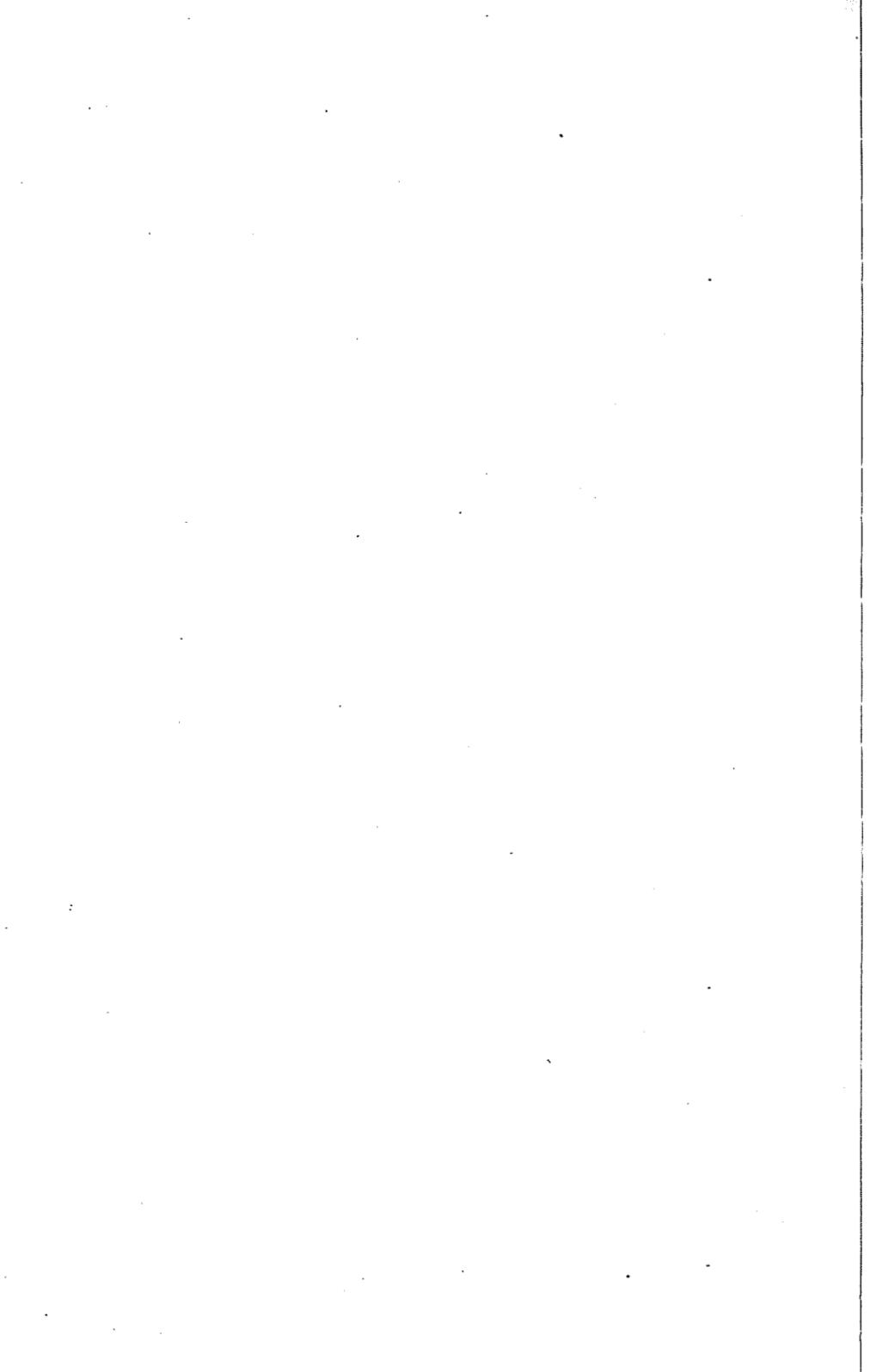
\*

\*

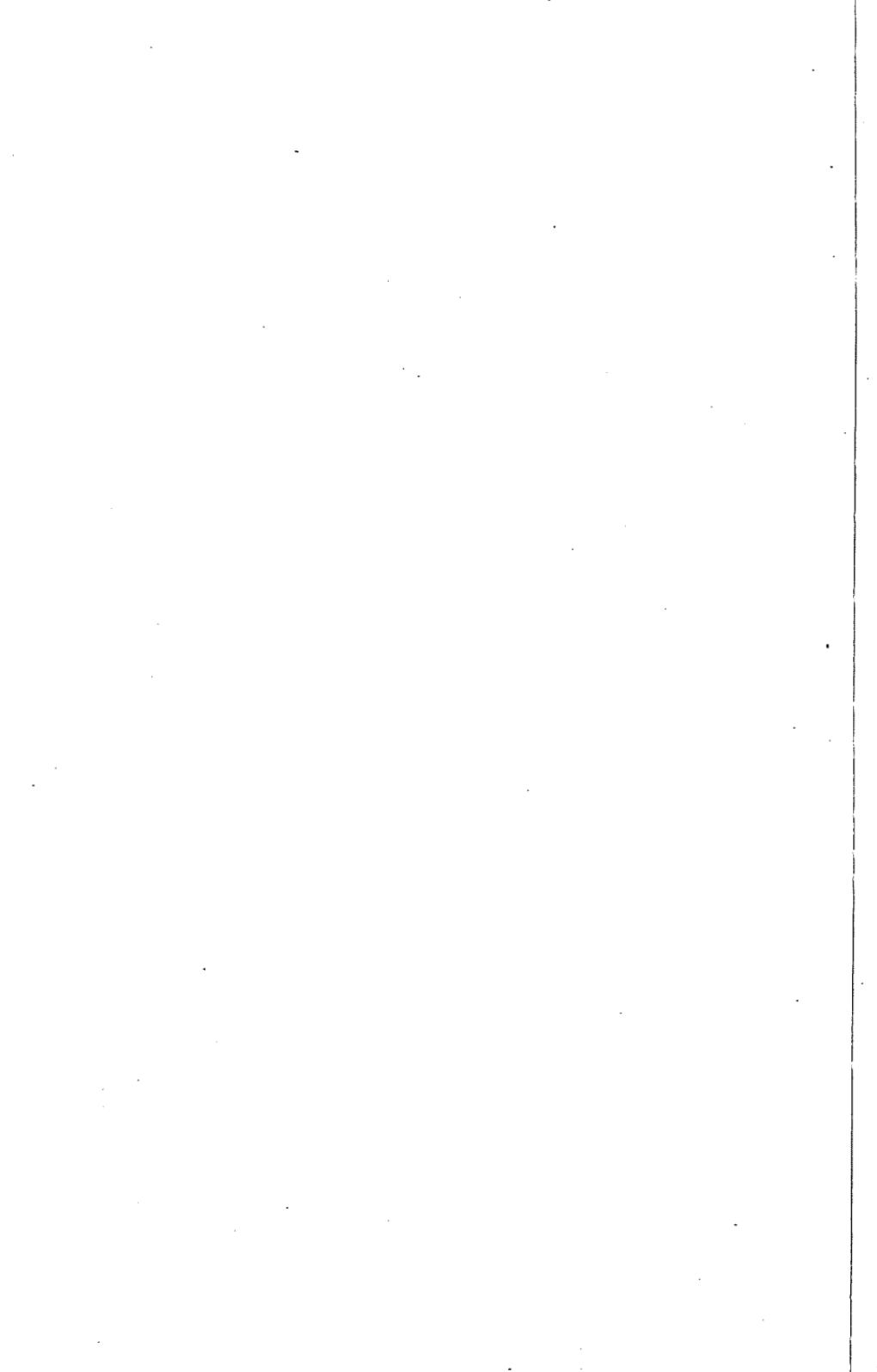
Klasična strukturalistička lingvistika ustanovila je model međuljudske komunikacije kao zbivanja koja se odvijaju jednosmerno, po shemi: pošiljalac – poruka – primalac. Analogno tome viđen je i komunikacioni proces u literaturi. On se zbiva po shemi: pisac – tekst – čitalac. Jedna druga orijentacija, bahtinovska, i pošiljaocu i primaocu, pa sledstveno tome i piscu i čitaocu, daje isti status: smatra ih sabesednicima. Pragmatika u lingvistici insis-tira još više na činjenju rečima; pragmatika u literaturi treba, analogno tome, da se bavi činjenjem tekstovima, tj. da objasni sam čin zbivanja beletrističkog dela.

Sa stanovišta literarne pragmatike beletrističko delo svakako treba shvatiti kao mnogo složeniji čin i od najsloženijeg komunikacionog čina. Beletrističko delo se javlja u procesima koji dovode do preseka delovanja mnogih činilaca. Pisac, tekst i primalac, koji su među tim činiocima svakako najvažniji, ne javljaju se, međutim, samostalno niti deluju povezano samo u svom trojnom poretku; oni su medijatori drugih činilaca. Čin zbivanja beletrističkog dela otuda se ne može svesti samo na zbivanje između piscia i primaoca, preko teksta, kao medijatora. To je čin zbivanja mnogih činilaca, vidljivih i nevidljivih, ne samo pomoću jednog medijatora, kao što je tekst, već preko više medijatora, od kojih su pisac i primalac najvažniji.

Shvatanje dela kao „jedinstva teksta i konteksta“ i shvatanje beletrističkog dela kao događaja, očigledno su među sobom različita. Ali nisu i jedno drugom protivrečna. Sa stanovišta osnovnih semioloških disciplina značenja se, jednostavno, drugačije vide. Sa stanovišta semantike na značenje se gleda kao na denotat, sa stanovišta sintakse na značenje se gleda kao na konotat, a sa stanovišta pragmatike na njega se gleda kao na događaj. Potpunije je, svakako, na značenje gledati sa svake od tih strana, nego sa bilo koje od njih pojedinačno. U shvatanju dela kao „jedinstva teksta i konteksta“ značenju se prilazi sa stanovišta osnovnih pretpostavki dela; u shvatanju dela kao događaja, na značenje se gleda kroz njegovo ostvarivanje. U prvom slučaju se akcenat stavlja na strukturu, u drugom na proces. I jedno i drugo osvetljenje je potrebno.



# ZAKLJUČCI



1. Knjige koje obično nose naziv *Teorija književnosti*, a koje se mogu smatrati teorijama beletristike, izrasle su, po pravilu, na osnovama poetike i retorike. Ova *Teorija beletristike* ima osnove u semiologiji. Sa semiološkog aspekta ona je i razmatrala teorijsko ispitivanje književnosti.

2. Ova knjiga se, međutim, razlikuje i od drugih značajnih radova koji teorijskom proučavanju književnosti prilaze sa semiološkog stanovišta.

2.1. U njoj se pošlo od činjenice da se semiologija deli na tri poddiscipline (semantika, sintaksa i pragmatika) i da istraživanja u okviru svake od njih ima specifičnosti. Težilo se da se ta istraživanja specifikuju i objedine i istovremeno provere na materijalu koji nudi beletristika.

2.2. U semantci postoje dve osnovne orijentacije koje se vezuju za dvojicu njenih osnivača, Persa i de Sosira. Istraživači u oblasti literarne semiologije obično su se naslanjali na jednu od tih orijentacija (prevashodno de Sosirovu). U ovoj knjizi su mogućnosti ispitivanja beletristike pokazane sa stanovišta obeju orijentaciju na principu njihove komplementarnosti.

3.1. Tekst shvaćen kao znak, u desosirovskoj orijentaciji, na primer, ima dve dimenzije, a u persovskoj tradiciji mora da bude shvaćen kao trodimenzionalan. Iz toga proističu i različite konzektvore. Najvažnije od njih tiču se koncepcije beletristike kao umetnosti reči. Ta koncepcija je sasvim primerena dvodimenzionalnoj koncepciji znaka, a posve neprimerena trodimenzionalnoj. Ko hoće više da zna o prirodi literature, treba da ima u vidu komplementarno obe koncepcije i njihove različite mogućnosti.

3.2. Beletrički tekst, shvaćen kao znak, obično se identificuje sa jednom vrstom znakova: sa ikoničkim znakom. U ovoj knjizi je pokazano, međutim, da se beletrički tekstovi zasnivaju na osnovama sve tri vrste znakova koje je razlikovalo Pers: na osnovama ikoničkog, indeksnog i simboličkog znaka.

4. U oblasti sintakse, pored ispitivanja strukture teksta, podjednaka pažnja bila je posvećena ispitivanju strukture konteksta.

5. I u oblasti pragmatike odnos između pošiljaoca i primaoca, posredstvom teksta, ispitivan je uz komplementarno uvažavanje dveju osnovnih koncepcija: monološke (Jakobson) i dijaloške (Bahtin) i njihovih mogućnosti. Priroda te komunikacije viđena je na osnovama uspostavljanja logosa u odnosima između svih osnovnih činilaca u komunikacionom činu.

6. Tradicionalne teorije književnosti obično su zahvatale tri poddiscipline: stilistiku, metriku ili versologiju i teoriju rodova i

vrsta. Preispitivanja teorijske misli u ovoj knjizi, međutim, računaju sa većim brojem poddisciplina ili tematskih područja ispitivanja; računaju još sa *poetikom*, *tematologijom*, *naratalogijom*, *genologijom*, *medijacijom teksta*, *recepцијом teksta*. Samim time ova je teorija beletristike više uskladena sa savremenim saznanjima o beletristici.

6. 1. Odnos tih teorijskih poddisciplina ili tematskih područja ispitivanja, međutim, morao je da se poveže u okviru krupnijih delova teorijskog izučavanja beletristike koja odgovaraju trima semiološkim poddisciplinama. Tako su u stratifikaciji teorijskog priučavanja izdvojena tri područja ispitivanja: *morfologija beletričkog teksta* (koja obuhvata ispitivanja u oblasti organizovanja reči, govora, dočaranog sveta i narativnog sveta), *kontekstualizacija beletričkog teksta* (obuhvata ispitivanja iz oblasti medijacije teksta i literarne genologije) i *događaj beletričkog dela* (obuhvata ispitivanja iz oblasti stvaranja i recepcije beletričkog teksta).

7. Ova *Teorija beletristike* morala je da donese i jednu posebnu pojmovnu aparaturu. Praktično je veći broj pojmove morao da bude preispitan. Među tim pojmovima očigledno je najvažniji pojam *logosa*: on je definisan u *Uvodu* knjige. U prvom delu knjige pod naslovom *Literarna semiologija* kao nezaobilazan izrastao je pojam *paradigne*, a u drugom delu pojam *medijacije*. Ti pojmovi su ključni za razumevanje i drugih pojmoveva.

## SPISAK NAVEDENIH TEKSTOVA

### *Napomena*

U ovom spisku navedene su samo one bibliografske jedinice koje se u knjizi pominju ili citiraju. U našem tekstu, uz godinu izdanja, naveden je, kad je bilo potrebno, i broj strane (na primer 1970:43). U ovom spisku dati su i ostali nužni bibliografski podaci.

- Andrić, Ivo. *Staze, lica, predeli*. Beograd 1976.
- Apollinaire. *Calligrammes*. Paris 1966.
- Aristotel. *Metafizika*. Preveo dr Branko V. Gavela. Beograd 1960.
- Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Preveo Miloš N. Đurić. Beograd 1955.
- Aristotel. *O tumačenju*. U knjizi *Organon*. Prevela Ksenija Atanasijević. Beograd 1965.
- Aristotel. *Retorika*. Preveo Marko Višić. Beograd 1987.
- Austin, John. *How To Do Things With Words*. Oxford 1962.
- Bahtin, Mihail. *Rečevie žanri*. U knjizi: *Problemi tvorčestva i estetiki*. Moskva 1975.
- Bahtin, Mihail (V. N. Vološinov). *Marksizam i filozofija jezika*. Preveo Radovan Matijašević. Beograd 1980.
- Bahtin, Mihail. *O romanu*. Preveo Aleksandar Badnjarević. Beograd 1989.
- Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Prevela Milica Nikolić. Beograd 1967.
- Bal, Mieke. *Narratologie*. Paris 1977.
- Bain, Alexander. *Rhetoric and English Composition*. London 1887.
- Bart, Rolan. *Elementi semiologije*. U knjizi: *Književnost, mitologija, semilogija*. Preveo Ivan Čolović. Beograd 1971.
- Bart, Rolan. *Nulti stepen pisma*. U knjizi: *Književnost, mitologija, semilogija*. Preveo Ivan Čolović. Beograd 1971.

- Bart, Rolan. *Uvod u strukturalnu analizu priča*. Preveo Petar Milosavljević. Letopis Matice srpske, Novi Sad, 1970.
- Barthes, Roland. *Carstvo znakova*. Prevela Ksenija Janićin. Zagreb 1989.
- Barthes, Roland. *S/Z. Paris* 1972.
- Berger, Arthur. *Sign in Contemporary Culture*. New York 1982.
- Breton, Andre. *Manifest nadrealizma*. Prevela Lela Matić. Beograd 1961.
- Boalo, Nikola. *Pesnička umetnost*. Preveo Slobodan Vitanović. U knjizi Slobodana Vitanovića *Poetika Nikole Boaloa i francuski klasicizam*. Beograd 1971.
- Bufon. *Discours sur style*. Paris, bez oznake godine izdanja.
- Buhler, Karl. *Sprachtheorie*. Stuttgart 1965.
- But, Vejn. *Retorika proze*. Preveo Branko Vučićević. Beograd 1976.
- Ciceron. *De l'oratuer, I-III*. Traduit par Edmund Courbaud. Paris 1950.
- Ciceron. *L'orateur*. Traduit par A. Yon. Paris 1964.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse*. Ithaca and London 1978.
- Chevalier, J., Gheerbrant A., *Rječnik simbola*. Preveli Ana Buljan i drugi. Zagreb 1987.
- Cohen, Jean. *Structure du langage poétique*. Paris 1966.
- Croce, Benedeto. *Estetika kao nauka o izrazu i opća lingvistika*. Preveo dr Vinko Vitezica. Zagreb 1960.
- Červenka, Miroslav. *The Literary Work as Sign*. Translated by F. W. Galan. In: *Language, Literature and Meaning II*, by John Odmark (ed). Amsterdam 1980.
- Ćulum, Jovan. *Prilog teoriji kategorija*. U knjizi Jovana Ćuluma *Filozofske beleške*. Beograd 1967.
- Davičo, Oskar. *Flora*. Beograd 1956.
- Davičo, Oskar. *Nastanjene oči*. Beograd 1956.
- Davičo, Oskar. *Detinjstvo*. U knjizi *Pesme*, Beograd 1958.
- Derrida, Jacques. *De la gramatologie*. Paris 1967.
- Derrida, Jacques. *La différence*. U knjizi *Théorie d'ensamble*. Paris 1968.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris 1967.
- Doležal, Lubomir. *Dve slovenske naratologije: Prop i Vodička*. Književna reč, Beograd, maj 1987, br. 300.
- Eagleton, Terry. *Literarna teorija*. Prevela Mia Pervan-Plavec. Zagreb 1987.

- Ejhenbaum, Boris. *Kako je napravljen Gogoljev „Šinjel“*. U knjizi *Poetika ruskog formalizma*, priredio Aleksandar Petrov. Preveo Andrej Tarasjev. Beograd 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.
- Frenzel, Elisabeth. *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart 1963.
- Frenzel, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart 1976.
- Frenzel, Elisabeth. *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart 1966.
- Forster, Edgar Morgan. *Vidovi romana*. Preveo Nikola Koljević. – Knjiga objavljena u časopisu Izraz, Sarajevo 1965. (br. 1-4).
- Frojd, Zigmunt. *Tumačenje snova*. Preveo Albin Vilhar. Novi Sad 1984.
- Frye, Northrop. *Anatomija kritike*. Prevela Giga Gračan. Zagreb 1979.
- Gadamer, Hans Georg. *Istina i metoda*. Preveo Slobodan Novakov. Sarajevo 1978.
- Genette, Gerard. *Discours du récit*. U knjizi: Gerard Genette, *Figures III*, Paris 1972.
- Gete, J. V. *Spisi o književnosti i umetnosti*. Preveo dr Miloš Đorđević. Beograd 1959.
- Guiraud, Pierre. *Stilistika*. Preveo Nikola Kovač. Sarajevo 1964.
- Hamburger, Käte. *Logika književnosti*. Preveo Slobodan Grubačić. Beograd 1976.
- Harpanj, Mihailo. *Proučavanje književne komunikacije i metakomunikacije*. Delo, god. XXVIII, br. 2. Beograd, februar 1982.
- Harpan, 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.
- Hegel, G. V. F. *Estetika*. Preveo dr Nikola Popović. Beograd 1962.
- Hempfer, Klaus W. *Gattungstheorie*. Munchen 1973.
- Hjelmslev, Luis. *Prolegomena teoriji jezika*. Preveo Ante Stamać. Zagreb 1980.

- Horacije. *Pizonima*. U knjizi: Horacije, *Pisma*, prevela Radmila Šalabalić, Beograd 1972.
- Hristić, Jovan. *Čehov, dramski pisac*. Beograd 1984.
- Hristić, Jovan. *Oblici moderne književnosti*. Beograd 1968.
- Ivić, Milka. *Pravci u lingvistici*. Ljubljana 1978.
- Iser, Wolfgang. *Der implizite Leser*. München 1972.
- Jakobson, Roman. *Lingvistika i poetika*. Tekst u istoimenoj knjizi preveo Ranko Bugarski. Beograd 1966.
- Jameson, Frederic. *Utamnici jezika*. Preveo Antun Šoljan. Zagreb 1978.
- Jaus, Hans Robert. *Estetika recepcije*. Prevela Drinka Gojković. Beograd 1978.
- Jespersen, Oto. *Čovječanstvo, narod i pojedinac sa lingvističkog stanovišta*. Preveo Zdenko Lešić. Sarajevo 1970.
- Jung, Karl Gustav. *Čovek i njegovi simboli*. Preveli Marija i Ivan Salečić. Zagreb – Ljubljana 1973.
- Kajzer, Wolfgang. *Jezičko umjetničko delo*. Preveo Zoran Konstantinović. Beograd 1973.
- Kayser, Wolfgang. *Tko priopovijeda roman?*. Preveo Zdenko Škreb. Umjetnost riječi, god. I, br. 3. Zagreb 1957.
- Kaler, Džonatan. *Sosir, osnivač moderne lingvistike*. Preveo dr Boris Hlebec. Beograd 1980.
- Kant, Imanuel. *Kritika čistoga uma*. Preveo dr Nikola Popović. Beograd 1970.
- Kant, Imanuel. *Kritika moći suđenja*. Preveo dr Nikola Popović. Beograd 1975.
- Kastelvetro, 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: *Jezikoslovni ogledi*, Zagreb 1971.
- Kibédi Varga, A. *Théorie de la littérature*. (Ouvrage collectif présenté par A. Kibédi Varga). Paris 1981.
- Kmecl, Matjaž. *Mala literarna teorija*. Ljubljana 1976.
- Kos, Janko. *Morfologija literarnega dela*. Ljubljana 1981.
- Kosik, Karel. *Dijalektika konkretnog*. Preve dr Krešimir Georgijević. Beograd 1967.
- Kostić, Laza. *Osnovi lepote u svetu s osobitim osvrtom na srpske narodne pesme*. Novi Sad 1880.
- Kostić, Laza. *Osnovno načelo*. Beograd 1962.
- Kristeva, Julia. *Semeiotike*. Paris 1967.

- Kroče, Benedeto. *Čista intuicija i lirski karakter umjetnosti*. U knjizi: Benedeto Kroče, *Književna kritika kao filozofija*, preveo Vladan Desnica. Beograd 1969.
- Kun, Tomas. *Struktura naučnih revolucija*. Preveo Staniša Novaković. Beograd 1974.
- Kurtius, Ernst Robert. *Latinska književnost i evropsko srednjevekovlje*. Preveo Stjepan Markuš. Zagreb 1971.
- Kurtius, Ernst Robert. *Pojam jedne istorijske topike*. U knjizi *Toposforschung*, herausgegeben von Max Beumer. Darmstat 1973.
- Kvintiljan. *Obrazovanje besednika*. Preveo Petar Pejčinović. Sarajevo 1967.
- Lenjin, V. I. *Lav Tolstoj kao ogledalo ruske revolucije*. U knjizi: V. I. Lenjin, *O kulturi i umetnosti*, preveli Dragiša Živković i Stojanka Jakšić. Beograd 1957.
- Levinson, Stephen C. *Pragmatics*. Cambridge 1983.
- Lihačov, D. S. *Poetika stare ruske književnosti*. Preveo Dimitrije Bogdanović. Beograd 1972.
- Liotar, Zan Fransoa. *Postmoderno stanje*. Prevela Frida Filipović. Novi Sad 1988.
- Lord, Albert B. *Pevač priča*. Prevela Slobodanka Glišić. Beograd 1990.
- Lotman, J. M. *Predavanja iz strukturalne poetike*. Preveo Novica Petković. Sarajevo 1970.
- Lotman, J. M. *Struktura umetničkog teksta*. Preveo Novica Petković. Beograd 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. Sarajevo 1968.
- Lukač, Georg. *Duša i oblici*. Prevela Vera Stojić. Beograd 1973.
- Milewski, Tadeucz. *Aristotel kao proučavatelj stila*. Preveo Zdravko Malić. Književna smotra, godište X (1978), br. 31-32.
- Milosavljević, Petar. *Metodologija proučavanja književnosti*. Novi Sad 1985.
- Milosavljević, Petar. *Poetika Momčila Nastasijevića*. Novi Sad 1978.
- Milosavljević, Petar. *Život pesme Laze Kostića „Santa Maria della Salute”*. Novi Sad 1981.
- Milošević, Nikola. *Negativni junak*. Beograd 1965.

- Molijer. *Izabrane komedije, I.* Preveo Sima Pandurović. Beograd 1950.
- Moris, Čarls. *Osnovi teorije o znacima.* Preveo Radoslav V. Konstantinović. Beograd 1975.
- Mukaržovski, Jan. *Struktura, funkcija, znak, vrednost.* Preveo Aleksandar Ilić. Beograd 1987.
- Nedić, Ljubomir. *O književnoj kritici.* U knjizi *Studije i kritike Ljubomira Nedića*, priredio dr Ivo Tartalja. Novi Sad - Beograd 1977.
- Ocvirk, Anton. *Literarna teorija.* Ljubljana 1979.
- Ogden, C.K. and Richards, I.A. *The Meaning of Meaning.* London 1949.
- Pagnini, Marcello. *The Pragmatics of Literature.* Translated by Nancy Jones-Henry. Bloomington and Indianapolis 1987.
- Panković, Vladan. *Nadrealizam i kvantna mehanika.* Dalje, god. VIII, br. 25-26. Sarajevo 1988/89.
- Parret, Herman. *La semiotique comme projet paradigmique dans l'histoire de la philosophie.* U knjizi: *Foundations of Semiotics*, edited by Achim Eschbach and Jürgen Trabant. Amsterdam 1983.
- Pavličić, Pavao. *Književna genologija.* Zagreb 1983.
- Peirce, Charls Sanders. *Collected Papers.* Cambridge 1979.
- Petković, Novica. *Znak.* U knjizi: *Rečnik književnih termina*, uredio Dragiša Živković. Beograd 1985.
- Petrović, Mihailo. *Metasfore i alegorije.* Beograd 1968.
- Petrović, Svetozar. *Priroda kritike.* Zagreb 1972.
- Platon. *Ijon, Gozba, Fedar.* Preveo Miloš N. Đurić. Beograd 1970.
- Po, Edgar Alan. *Filozofija kompozicije.* Preveo Božidar Marković. U knjizi: Edgar Alan Po, *Odabran dela.* Beograd 1964.
- Po, Edgar Alan. *Ukradeno pismo.* Prevela Vera Stojić. U knjizi: Edgar Alan Po, *Odabran dela.* Beograd 1964.
- Popović, Bogdan. „*Gordana*“ Laze Kostića. U knjizi: Bogdan Popović, *Ogledi.* Beograd 1963.
- Popović, Pavle. *Komedije Marina Držića.* U knjizi: Pavle Popović i istorijska kritika, priredio Predrag Palavestra. Novi Sad - Beograd 1979.
- Popović, Pavle. *Starost Milovana Vidakovića.* U knjizi: Pavle Popović i istorijska kritika, priredio Predrag Palavestra. Beograd 1979.

- Popović, Anton. *Opozicija prototekst/metatekst i razvojna interpretacija umetnosti*. Delo, god. XXVIII, br. 2. Beograd, februar 1982.
- Prop, Vladimir. *Morfologija bajke*. Preveli Petar Vujičić, Radovan Matijašević i Mira Vuković. Beograd 1982.
- Radovanović, Milorad. *Sociolingvistika*. Novi Sad 1986.
- Radović, Dušan. *Predgovor knjizi Olovka piše srcem* koju su priredili Vanja Rupnik i Budimir Nešić. Beograd 1972.
- Rilke, Reiner Maria. *Zapis Maltea Laurida Brigge*. Preveo Oto Šolc. Zagreb 1957.
- Rot, Nikola. *Znakovi i značenja. Verbalna i neverbalna komunikacija*. Beograd 1982.
- Rupnik Vanja i Nešić Budimir. *Olovka piše srcem*. Beograd 1972.
- Sartr, Žan Pol. *Šta je to literatura?* U knjizi: Žan Pol Sartr, *O književnosti i piscima*. Prevela Frida Filipović. Beograd 1962.
- Sekulić, Isidora. *Govor i jezik - kulturna smotra naroda* Beograd 1955.
- Sironić, Milivoj. *Grčka književnost*. U knjizi *Povijest svjetske književnosti*, knj. 2, uredio Vladimir Vratović. Zagreb 1977.
- Skwarczynska, Stefania. *The Undetermined Problem of Basic Genology*. U knjizi *Language, Literature and Meaning, II*, edited by John Odmark. Amsterdam 1980.
- Solar, Milivoj. *Teorija književnosti*. Zagreb 1976.
- Sosir, Ferdinand de. *Opšta lingvistika*. Preveo Sreten Marić. Beograd 1969.
- Stajger, 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.
- Šklovski, Boris. *Teorija proze*. Moskva 1925.
- Šklovski, Boris. *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.
- Štancl, Franc. *Tipične forme romana*. Novi Sad 1987.

- Taranovski, Kiril. *Knjiga o Mandeljštamu*. Beograd 1982.
- Tartalja, Ivo. *Šta umetnik stvarno čini?*. U knjizi *Stvaralaštvo i ljudski svet*.- Izbor iz kongresnih akata IX međunarodnog kongresa za estetiku u Dubrovniku 1980. Uredio Milan Damjanović. Beograd 1983.
- Tatarkjević, Vladislav. *Istorija šest pojmova*. Preveo Petar Vujičić. Beograd 1983.
- Ten, Ipolit. *Filozofija umetnosti*. Preveo M. Stefanović. Beograd 1955.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction a la littérature fantastique*. Paris 1970.
- Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris 1972.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine*. Paris 1981.
- Tomaševski, Boris. *Teorija književnosti. Poetika*. Prevela Nana Bogdanović. Beograd 1972.
- Velek, Rene i Voren, Ostin. *Teorija književnosti*. Preveli Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević. Beograd 1965.
- Velflin, Hajnrih. *Osnovni pojmovi istorije umetnosti. Problem razvitka stila u novijoj umetnosti*. Prevela Marija Đorđević. Sarajevo 1974.
- Weber, Jean-Paul. *Domaines thematique*. Paris 1963.
- Winer, Thomas. *On Visual Quotations in the Verbal Artistiq Text: Intermadal Intertextuality*. U knizi: *Semiosis*, edited by Moris Halle et al. Michigan 1984.
- Vitanović, Slobodan. *Poetika Nikole Boaloa i francuski klasicizam*. Beograd 1971.
- Vitgenštajn, Ludvig. *Filozofska istraživanja*. Prevela Ksenija Maricki-Gađanski. Beograd 1969.
- Živković, Dragiša. *Teorija književnosti*. Beograd 1957.

## REGISTAR IMENA

- Ajhendorf, Jozef fon (Joseph von Eichendorff), 58  
Ajnštajn, Albert (Albert, Einstein), 170  
d'Alamber (Jean le Rond d'Alembert), 73  
Amor, 132  
Andrić Ivo, 57, 61, 68, 87, 130, 156, 164, 172, 241  
Apel, Karl-Oto (Karl-Otto Apel), 19  
Apoliner, Gijom (Guillaume Apollinaire), 190, 241  
Apulej (Apuleius), 175  
Aristotel, 10, 11, 14-17, 19, 29, 30, 75-78, 89, 101, 128, 148-149, 162-163, 169, 173, 176, 179, 189, 198-199, 206-208, 216, 218-220, 241  
Atanasijević, Ksenija, 241  
  
Bađnjarević, Aleksandar, 241  
Bahtin, Mihail (Михаил Бахтин), 91, 109-114, 142, 155, 160-164, 166, 169-170, 226, 239, 241  
Baji, Šarl (Charles Bally), 36, 42, 107, 109, 152  
Bal, Mik (Mieke Bal), 173, 241  
Balzak, Onore de (Honore de Balzac), 93, 218  
Bart, Rolan (Roland Barthes), 32, 37, 39, 72, 83, 93, 119, 142-143, 152, 161, 167, 173-174, 178-179, 241-242  
Beket, Semjuel (Samuel Beckett), 78  
Ben, Aleksander (Alexander Bain), 12, 241  
Berger, Artur (Arthur Berger) 105, 242  
Bifon (Buffon), 150  
Biler, Karl (Karl Bühler), 100, 107, 109-110, 152, 242  
  
Bjelinski, Grigorij (Григорий В. Белинский), 138, 218, 227  
Boalo, Nikola (Nicolas Boileau-Despréaux), 201, 220, 227, 248  
Bodler, Šarl (Charles Baudelaire), 57, 214  
Bogdanović, Nana, 248  
Bogdanović, Dimitrije, 245  
Bojmer, Maks (Max Beumer), 245  
Bokačo, Dovani (Giovanni Boccaccio), 181, 192  
Bor, Nils (Niels Bohr), 59  
Breton, Andre (André Breton), 15  
Bugarski, Ranko, 244  
Bulgakov, Mihail, 172  
Buljan, Ana, 242  
But, Vejn (Wayne C. Booth), 173, 183, 242  
  
Cermanović, Aleksandrina, 134  
Cezar, Julije (Gaius Iulius Caesar), 134  
Ciceron (Marcus Tullius Cicero), 11, 133, 149, 242  
Crnjanski, Miloš, 156, 164, 171, 194, 223  
  
Čatman, Sejmur (Seymour Chatman), 166-167, 173, 180-181, 242  
Čehov, Anton (Антон Павлович Чехов), 213-214  
Černiševski, Nikolaj (Николай Г. Чернишевский), 227  
Červenka, Miroslav, 65-66, 242  
Čolović, Ivan, 241  
Čomski, Noam (Noam Chomsky), 70, 190  
  
Ćulum, Jovan, 28, 242

- Damjanović, Milan, 243, 248  
 Daničić, Milutin, 102  
 Dante Alighieri (Dante Alighieri), 54,  
     55, 68, 112, 192  
 Davičo, Oskar, 51, 53-54, 58, 242  
 Dega, Edgar (Edgar Degas), 126  
 Dekart, René (René Descartes), 19  
 Derida, Žak (Jacques Derrida), 18-23,  
     242  
 Desnica, Vladan, 165, 178, 245  
 Desoar, Maks (Max Dessoir), 227  
 Diltaj, Vilhelm (Wilhelm Dilthey), 97,  
     137, 192, 195, 206, 208, 222, 228-230  
 Dipen, Ogist, 116-117  
 Dis, Vladislav Petković 86, 171, 214,  
     223  
 Doležal, Ljubomir, 174, 242  
 Donat, Branimir, 245  
 Dositej Obradović, 194  
 Dostoevski, F.M. (Федор  
     Михайлович Достоевский), 94,  
     111, 170, 182, 221  
 Držić, Marin, 192, 246  
 Dučić, Jovan, 53, 58, 194, 223  
  
 Đui, Džon (John Dewey), 36  
 Đorđević, Marija, 248  
 Đorđević, Miloš, 243  
 Đorđević, Slobodan, 248  
 Đurić, Miloš N., 241, 246  
  
 Džadžić, Petar, 172  
 Džejms, Vilijem (William James), 36,  
     173  
 Džejmson, Frederik (Frederick  
     Jameson), 75, 127, 244  
 Džojs, Džejms (James Joyce), 172  
 Džons-Henri, Nensi (Nancy Jones-  
     Henry), 246  
 Džonson, Semjuel (Samuel Johnson),  
     96  
  
 Ejenbaum, Boris, (Эйхенбаум  
     Борис), 223, 243  
 Eko, Umberto (Umberto Eco), 37, 40,  
     72-73, 243  
 Eliot, Tomas S. (Thomas Stearns  
     Eliot), 63-64, 68, 85, 90-92, 134,  
     218, 243  
 Engels, Fridrih (Friedrich Engels), 218  
 Eros, 132  
 Ešbah, Ahim (Achim Eschbach), 246  
  
 Filipović, Frida, 245, 247  
 Fišer, Robert (Robert Vischer), 231  
 Foht, Ivan (Ivan Focht), 227  
 Forster, Edgar M., 173-174, 177-178,  
     243  
 Fosler, Karl (Karl Vossler), 151, 153  
 Fraj, Nortrop (Northrop Frye), 13,  
     130, 135-136, 164-166, 174, 179-  
     180, 206-208, 210, 222, 243  
 Frege, Gotlob (Gottlob Frege), 19, 37,  
     47  
 Frenzel, Elizabet (Elizabeth Frenzel),  
     129, 131-132, 134, 137, 243  
 Frojd, Zigmunt (Sigmund Freud), 97,  
     134, 221, 243  
 Gadamer, Hans-Georg, 229, 243  
 Galan, W., 242  
 Gavela, Branko V., 241  
 Georgijević, Krešimir, 244  
 Gephart, Peter (Peter Gebhart), 13,  
     243  
 Gete, Johan Wolfgang (Johan  
     Wolfgang Goethe), 55, 104, 138,  
     164, 202, 208, 227, 243  
 Gilen, 102-107  
 Giro, Pjer (Pierre Guiraud), 150-152,  
     243  
 Glišić, Slobodanka, 245  
 Gogolj, Nikolaj V. (Николај В.  
     Гоголь), 94, 223, 243  
 Gojković, Drinka, 244, 247  
 Goldman, Lisjen (Lucian Goldmann),  
     222  
 Gončarov, Ivan A., 178  
 Gračan, Giga, 243  
 Gremas, A.J. (Greimas A.J.), 88  
 Grubašić, Slobodan, 243  
 Gundisalin, Dominik (Dominicus  
     Gundisalvi), 54  
 Gvarini, Batista (Battista Guarini),  
     207  
  
 Hajdeger, Martin (Martin Heidegger),  
     19, 219, 229  
 Hajzenberg, Verner fon (Werner von  
     Heisenberg), 59  
 Hale, Moris (Moris Halle), 248  
 Hamburger, Kete (Käte Hamburger),  
     111, 166, 183, 243  
 Harpanj, Mihailo (Michal Harpán),  
     12, 95, 243

- Hart, Ditrih (Dietrich Harth), 13, 243  
 Hartman, Nikolaj (Nicolai Hartmann), 46, 243  
 Hegel, G.V.F. (Georg Wilhelm Friedrich Hegel), 11-12, 17-18, 29-30, 43-44, 84, 88, 126, 138, 206-209, 227, 243  
 Hempfer W. Klaus, 200, 243  
 Heraklit, 19  
 Herder, Johan Gotfrid (Jochan Gottfried Herder), 231  
 Herenije (Herenius), 75-76  
 Hjelmslev, Luis (Louis Hjelmslev), 45-46, 72-73, 83, 143, 177, 190  
 Hlebec, Boris, 244  
 Hofman, E.T.A. (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann), 55, 58  
 Holms, Šerlok, 117  
 Homer, 23, 162, 184, 217, 226  
 Horacije (Quintus Horatius Flaccus), 11, 220, 226, 244  
 Iristić, Jovan, 190, 213, 243-244  
 Huserl, Edmund (Edmund Huserl), 19  
 Igton, Teri (Terry Eagleton), 13, 242  
 Ignjatović, Jakov, 192  
 Igo, Viktor (Victor Hugo), 227  
 Ijon, 217  
 Ilić, Aleksandar, 246  
 Ilić, Vojislav, 60, 192  
 Ilirikus, Matija Vlačić (Mathias Flacius Illyricus), 229  
 Ingarden, Roman, 77-79, 102, 166, 183, 232  
 Ivić, Milka, 115, 244  
 Izer, Wolfgang (Wolfgang Iser), 232, 244  
 Jakobson, Roman, 37, 42, 107-110, 113, 115, 119, 189, 239, 244  
 Jakšić, Đura, 60, 133, 160  
 Jakšić, Slobodanka, 245  
 Jakubinski, Lav (Лев П. Якубинский), 42  
 Janičin, Ksenija, 242  
 Jaus, Hans Robert (Hans Robert Jauss), 232-233, 244  
 Jesenjin, Sergej (Сергей Есенин), 52  
 Jespersen, Otto (Otto Jespersen), 70, 153, 244  
 Jon, A. (A. Yon), 242  
 Jonesko, Ežen (Eugène Ionesco), 78  
 Jung, Karl Gustav, 97, 135-136, 221-222, 244  
 Kafka, Franc (Franz Kafka), 57  
 Kajzer, Wolfgang (Wolfgang Kayser), 12, 30, 125-126, 129, 131, 137, 167, 173-174, 181-182, 187, 244  
 Kaler, Džonatan (Jonathan Culler), 36, 244  
 Kant, Immanuel (Immanuel Kant), 17, 19, 29, 139, 231, 244  
 Karadorde, 134  
 Karadžić, Vuk, 73, 81-82, 104, 194  
 Karlajl, Tomas (Thomas Carlyle), 96  
 Karnap, Rudolf (Rudolf Carnap), 37, 70  
 Kastelvetro, Lodoviko (Lodovico Castelvetro), 169, 244  
 Katičić, Radoslav, 152, 158, 244  
 Kibédi, Varga, 13, 244  
 Klajst, Hajnrih fon (Heinrich von Kleist), 58  
 Kmeli, Matjaž, 12, 244  
 Kniper, Olga, 213  
 Koen, Žan (Jean Cohen), 42, 43, 242  
 Kolakovski, Lešek (Leszek Kolakowski), 96  
 Kolridž, Semjuel (Samuel Taylor Coleridge), 125  
 Koljević, Nikola, 243  
 Konstantinović, Zoran, 244  
 Konstantinović, Radoslav V., 245  
 Kos, Janko, 124-125, 127, 244  
 Kosik, Karel (Karel Kosík), 18, 23, 27, 244  
 Kostić, Laza, 23, 26-27, 55-56, 68, 79, 81, 87, 89, 104, 106, 116, 146, 173, 186, 193, 214, 227, 245-246  
 Kovač, Nikola, 243  
 Kreso, Marsel (Marcel Cressot), 151-152  
 Kristeva, Julija, 90, 92-93, 244  
 Krleža, Miroslav, 156, 164  
 Kroče, Benedeto (Benedetto Croce), 12, 44, 65-66, 148, 151, 153, 199-200, 230, 242, 245  
 Kurbo, Edmund (Edmund Courbaud), 242  
 Kun, Tomas (Tomas Kuhn), 143, 245  
 Kurcijus, Ernst Robert (Ernst Robert Curtius), 136-137, 245  
 Kvintiljan, Marko Fabije (Marcus Fabius Quintilianus), 134, 245

- Lakan, Žak (Jacques Lacan), 20  
 Lazar, Knez, 134  
 Lenjin, Vladimir I. (Владимир И. Ленин), 218, 245  
 Leonardo da Vinči (Leonardo da Vinci), 27  
 Lesing, Gothold Ephraim (Gothold Ephraim Lesing), 169, 174, 190  
 Leskovac, Mladen, 192  
 Lešić, Zdenko, 244  
 Levinson, Stefan (Stefen Levinson), 100, 245  
 Lihačov, D.S. (Д.С. Лихачев), 205, 209-210, 245  
 Liotar, Žan-Frangoa (Jean-Francois Lyotard), 233-234, 245  
 Lips, Teodor (Theodor Lips), 231  
 Lord, Albert B., 104, 136, 245  
 Lorka, Frederiko Garsija (Frederico Garcia Lorca), 52, 164  
 Lotman, Jurij M. (Юрий М. Лотман), 13, 25, 62, 80, 83, 92, 99, 119, 143, 159, 245  
 Lotreamon (Lautréamont), 214  
 Lukač, Georg (Georg Lucácz), 29, 30, 126, 222, 245  
  
 Maksimović, Desanka, 52  
 Malarme, Stefan (Stephane Mallarmé), 53, 57, 126  
 Malić, Zdravko, 245  
 Man, Tomas (Thomas Mann), 135, 165  
 Maricki-Gadanski, Ksenija, 248  
 Marić, Sreten, 247  
 Marković, Božidar, 246  
 Markuš, Stjepan, 245  
 Maruzo, Žil (Jules Maruseau), 151-152  
 Matić, Lola, 242  
 Matijašević, Radovan, 241, 247  
 Micić, Ljubomir, 15  
 Mihajlović, Milica, 243  
 Mikelandelo Buonaroti (Michelangelo Buonarroti), 221  
 Miko, František, 94  
 Milevski, Tadeuš (Tadeusz Milewski), 149, 245  
 Milić od Mačve, 234  
 Milosavljević, Petar, 241, 245  
 Milošević, Nikola, 179, 245  
  
 Minturino (Antonio Sebastiano detto il Minturino), 207, 246  
 Molijer, Žan Batist (Jean-Battiste Moliére), 157-158, 245  
 Moris, Čarls (Charles Morris), 37-38, 111, 246  
 Mukaržovski, Jan (Jan Mukarovský), 25-27, 65-66, 119, 137, 246  
 Murko, Matija, 104  
  
 Nasradin-Hodža, 112-116  
 Nastasijević, Momčilo, 22-23, 223-225, 245  
 Nedić, Ljubomir, 66, 229, 246  
 Nemirović-Dančenko, 213  
 Nenadić, Dobrilo, 181  
 Nešić, Budimir, 49, 104, 247  
 Nikolić, Milica, 241  
 Novakov, Slobodan, 243  
 Novaković, Staniša, 245  
 Novalis, 231  
  
 Njegoš, Petar Petrović, 139, 193, 227  
  
 Obilić, Miloš, 134  
 Ocvirk, Antun, 10, 246  
 Odmark, Džon (John Odmark), 242, 247  
 Ogden, Čarls Kej (Charles Kay Ogden), 37, 41, 48-49, 51, 124, 132, 133, 203  
 Orleanka, Jovanka (Jeanne d'Arc), 134  
 Ostin, Džon (John Austin), 100, 107-110, 241  
  
 Pagnini, Marčelo (Marcello Pagnini), 100-101, 246  
 Palavestra, Predrag, 246  
 Panković, Vladan, 59, 246  
 Pandurović, Sima, 245  
 Pantić, Miroslav, 244  
 Pare, Herman (Herman Parret), 19-20, 246  
 Pavić, Milorad, 73, 192, 214, 246  
 Pavličić, Pavao, 209, 246  
 Pavlović, Miodrag, 191  
 Pejičinović, Petar, 245  
 Peleš, Gajo, 174  
 Peren Žan, 102, 104-106  
 Peri, Milman (Milman Parry), 104, 136

- Pers, Čarls Sanders (Charles Sanders Pierce), 19, 36-37, 41, 62, 65-66, 71, 119, 138, 157, 239, 246  
 Đervan-Plavec, Mia, 242  
 F ţković, Novica, 47, 89, 245, 246  
 Petrarka, Frančesko (Francesco Petrarca), 192  
 Petre, Fran, 13  
 Petrov, Aleksandar, 243, 247  
 Petrović, Svetozar, 13, 75, 127, 246  
 Petrović, Mihailo Alas, 63-64, 246  
 Petrović, Rastko, 194  
 Pitagora, 26  
 Platon, 14-16, 88, 148, 162-163, 198-199, 201, 206, 216-220, 227, 246  
 Plehanov, Georgij V. (Георгий В. Плеханов), 97  
 Plutarh, 96  
 Po, Edgar Alan (Edgar Allan Poe), 55, 116-117, 126, 190, 223, 246  
 Popović, Anton, 90, 95, 247  
 Popović, Aleksandar, 78, 246  
 Popović, Bogdan, 116, 173, 246  
 Popović, Nikola, 243-244  
 Popović, Pavle, 192, 246  
 Prohić, Kasim, 245  
 Prop, Vladimir (Владимир Я. Проп), 173-174, 177-178, 247  
 Proprije, Sekst (Sextus Propertius), 52  
 Prust, Marsel (Marcel Proust), 171  
 Puškin, Aleksandar S., 153, 180, 189, 227  
 Pule, Žorž (Georges Poulet), 129, 229  
 Radičević, Branko, 81, 86, 168-169, 170  
 Radovanović, Milorad, 154, 247  
 Radović, Dušan, 50, 247  
 Raičković, Stevan, 51  
 Rakić, Milan, 194  
 Rišar, Žan-Pjer (Jean-Pierre Richard), 129  
 Ričards, Ajvor Armstrong (Ivor Armstrong Richards), 37, 41, 48-49, 51, 124-125, 132-133, 203  
 Rifater, Majkl (Michael Rifaterre), 151-153  
 Rilke, Rajner Marija (Reiner Maria Rilke), 133, 247  
 Ristić, Marko, 15  
 Rokanten, 180  
 Rot, Nikola, 61, 247  
 Rupnik, Jovanka Vanja, 49, 104, 247  
 Salećić, Marija i Ivan, 244  
 Sapfo, 52  
 Sartr, Žan Pol (Jean Paul Sartre), 180, 232, 247  
 Seše, Albert (Albert Sechehaye), 36  
 Sekulić, Isidora, 74  
 Sent-Bev, Ogist (Auguste Sainte-Beuve), 96  
 Serl, Džon (John Searl), 109-110  
 Sironić, Milivoj, 205, 247  
 Skerlić, Jovan, 191  
 Skvarčinska, Stefanija, (Stephania Skwarzinska), 202, 206, 210, 247  
 Sofokle, 67  
 Sokrat, 217  
 Solar, Milivoj, 12, 56, 247  
 Sosir, Ferdinand de (Ferdinand de Saussure), 19-22, 35-37, 41-43, 45, 47-48, 83, 101, 107, 109, 132, 151, 161, 239, 247  
 Spasić, Aleksandar J., 248  
 Srejović, Dragoslav, 134  
 Stamać, Ante, 243  
 Stanislavski, K.S., 213  
 Stanković, Bora, 40, 46, 87, 164, 182  
 Starac Milija, 81-82  
 Starobinski, Žan (Jean Starobinski), 129  
 Stefanović, M., 248  
 Stendal (Stendhal), 133  
 Sterija, Jovan Popović, 192  
 Stjuart, Marija, 134  
 Stojić, Vera, 245, 246  
 Strahinjić Ban, 81-82, 84  
 Šalabalić, Radmila, 244  
 Šamić, Midhat, 130, 247  
 Šekspir, Viljem (William Shakespeare), 87, 104, 137, 192, 195-196, 221  
 Šerbrant, Alen (Alen Cheerbrant), 134, 242  
 Šerer, Vilhelm (Wilhelm Scherer), 97  
 Ševalije, Žan (Jean Chevalier), 67, 134, 242  
 Šiler, Fridrih (Friedrich Schiller), 208  
 Šklovski, Viktor B. (Виктор Б. Шкловский), 42, 86, 91, 153, 167, 173, 175-176, 247  
 Škrebić, Zdenko, 13, 153, 201, 244, 247

- Šiegel, Fridrih i August (Friedrich i August Schlegel), 125, 208  
 Šolc, Oto, 247  
 Šoljan, Antun, 244  
 Špicer, Leo (Leo Spitzer), 66, 151, 153  
 Štajger, Emil (Emil Steiger), 139, 153,  
     164, 187, 202, 206-207, 247  
 Štancl, Franc (Franz Stancel), 183, 247  
 Štrelnka, Jožef (Joseph Strelka), 13, 247
- Tacit (Cornelius Tacitus), 54  
 Taranovski, Kiril, 90, 95, 248  
 Tarasjev, Andrej, 243, 247  
 Tartalija, Ivo, 166, 246, 248  
 Tarski, Alfred, 37  
 Taso, Torkvato (Torquato Tasso), 146  
 Tatarkjević, Vladislav (Wladislaw Tatarkiewicz), 16, 216, 231, 248  
 Ten, Ipolit (Hippolyte Taine), 96-97,  
     191-192, 248  
 Teofrast, 10, 149  
 Tišma, Aleksandar, 83  
 Tik, Ludvig (Ludwig Tieck), 58  
 Tinjanov, Jurij N. (Юрий Н. Тинянов), 94  
 Todorov, Cvetan (Tzvetan Todorov),  
     111, 173, 210, 248  
 Tolstoj, Lav N. (Лев Н. Толстой), 57,  
     104, 111, 133, 183  
 Tomaševski, Boris, V. (Борис В. Томашевский), 12, 15, 128-129,  
     131, 167, 208, 248  
 Trabant, Jirgen (Jürgen Trabant), 246  
 Trigorin, 213
- Vajld, Oskar (Oscar Wilde), 189  
 Valeri, Pol (Paul Valéry), 53  
 Veber, Žan Pol (Jean Paul Weber),  
     129, 248
- Velek, Rene (René Wellek), 9, 13, 186,  
     248  
 Velflin, Hajnrih (Heinrich Wölfflin),  
     151, 153, 155, 195  
 Vergilije (Publius Vergilius Maro),  
     149-150  
 Vidaković, Milovan, 192, 246  
 Vilhar, Albin, 243, 244  
 Viner, Tomas (Thomas Winer), 189,  
     248  
 Višić, Marko, 241  
 Vitanović, Slobodan, 201, 242, 248  
 Vitezica, Vinko, 242  
 Vitgenštajn, Ludvig (Ludwig Wittgenstein), 19, 20, 248  
 Vološinov, V.N., 109  
 Voren, Ostin (Austin Warren), 9, 13,  
     186, 248  
 Vodička F., 242  
 Vratović, Vladimir, 247  
 Vučićević, Branko, 242  
 Vujičić, Petar, 247, 248  
 Vukelić, Branko, 102, 104-105, 108  
 Vuković, Mira, 247
- Zmaj, Jovan Jovanović, 107, 192  
 Zola, Emil, 57  
 Zorge, Rihard, 102-105, 108  
 Zrinjski, Nikola, 134
- Ženet, Žerar (Gerard Genette), 90, 93,  
     162-163, 170-172, 181, 243  
 Živković, Dragiša, 12, 56, 73, 192, 245,  
     246, 248  
 Žurden, 157-159  
 Žutić, Miloš, 73

## N a p o m e n a

*Teorija beletristike* je nastala na osnovu autorovih predavanja iz teorije književnosti studentima ruskog, rusinskog i rumunskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu od 1986-1991. godine.

Ovom knjigom ne mogu da se zamene druge knjige iz iste oblasti koje se obično koriste ili preporučuju kao osnovna literatura u univerzitetskim studijama kod nas, jer ona ne ponavlja istu materiju na sličan način. Cilj ove knjige je da čitaocu informiše o nekim novijim teorijskim proučavanjima beletristike i da predstavi teorijska rešenja do kojih je autor došao.

P.M.

CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

82.01/09

МИЛОСАВЉЕВИЋ, Петар  
Teorija beletristike / Petar  
Milosavljević. – [1. izd.]. – Niš : Prosveta,  
1993 (Niš : Prosveta). – 254 str. ; 21 cm

Tiraž 800. – Bibliografija: str. 241–248. –  
Registar.  
ISBN 86-7455-109-2

a) Теорија књижевности  
14838796

Iz oblasti TEORIJE KNJIŽEVNOSTI pojavile su se ili su u štampi sledeće knjige Petra Milosavljevića:

1. METODOLOGIJA PROUČAVANJA KNJIŽEVNOSTI. Knjiga istražuje teorijske mogućnosti proučavanja književnosti i prikazuje istoriju proučavanja književnosti. Prvo izdanje knjige objavila je KNJIŽEVNA ZAJEDNICA NOVOG SADA 1985.

2. TEORIJSKA MISAO O KNJIŽEVNOSTI. Ova hrestomatija donosi oko stotinu književnoteorijskih tekstova od najstarijih vremena do danas (od Homera do Deride) nastalih na kulturnom prostoru od Rusije do Amerike. Prilozima koje sadrži, ova knjiga prati i ilustruje materiju izloženu u METODOLOGIJI PROUČAVANJA KNJIŽEVNOSTI. Knjigu je objavila novosadska izdavačka kuća SVETOVI 1991. godine.

3. TEORIJA BELETISTIKE. Knjiga za predmet proučavanja ima lepu književnost (liriku, epiku, dramu). Ona, u skladu sa savremenim istraživanjima, na nov način sistematizuje i prikazuje materiju. Sadrži poglavља posvećena literarnoj semiologiji (literarnoj semantici, sintaksi i pragmatici), zatim tematologiji, stilistici, versologiji, naratologiji, genologiji, medijaciji beletističkog teksta, poetici i recepciji.

4. YUGOSLAV LITERARY-THEORETICAL THOUGHT, I-II (Književnoteorijska misao Jugoslovena). Hrestomatija predstavlja, u prevodu na engleski jezik, izbor književnoteorijskih radova autora sa jugoslovenskog kulturnog prostora od 16. veka do sredine osamdesetih godina ovog veka. Prvi tom sadrži radove nastale do pedesetih godina ovog veka. Drugi tom sadrži novije tekstove sistematizovane u sledeća poglavljia: *Poetika*, *Literarna semiologija*, *Tematologija*, *Naratologija*, *Stilistika*, *Metrika*, *Literarna genologija*, *Medijacija teksta*, *Teorija recepcije* i *Metodologija proučavanja književnosti*. Hrestomatija se nalazi u štampi kod izdavača Johna Benjamina sa sedištem u Amsterdamu i Filadelfiji (SAD).

PETAR MILOSAVLJEVIĆ je redovni profesor Filozofskog fakulteta u Novom Sadu. Objavio je i ove knjige: *Blokada* (pesme, 1967), *Tradicija i avangardizam* (esej, 1968), *Poetika Momčila Nastasijevića* (doktorska disertacija, 1978), *Život pesme Laze Kostića „Santa Maria Della Salute“* (monografija, 1981), *Reč i korelativ* (studije, 1984), *Novi Sad na vatri* (roman, 1989), *Triptih o Lazi Kostiću* (zbornik radova, 1991) i *Drame* (1991).