

Петар Милосављевић

МЕТОДОЛОГИЈА ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

ДЕЛА ПЕТРА МИЛОСАВЉЕВИЋА

МЕТОДОЛОГИЈА ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

Приредили
Слађана Алексић
Бојан Радић

Прво коло
Ко и куда ја?³ I, II (Мемоари)
Методологија проучавања књижевности
Теорија књижевности
Теоријска мисао о књижевности, I, II
Књижевнотеоријска мисао у Срба, I, II

Петар Милосављевић

МЕТОДОЛОГИЈА ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

треће издање

Матица српска у Суботици
Матица српска у Дубровнику – Београд
Логос - Грачаница

САДРЖАЈ

УВОД

Видови литературе (11). – Субјект и објект у историји филозофије (13). – Праксис (24). – Логос (28). – Књижевност као праксис. Логос књижевности (33). – Методологија проучавања књижевности (34).

П р в и д е о

МОГУЋНОСТИ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

ПРЕДМЕТ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ (51)

КЊИЖЕВНО УМЕТНИЧКО ДЕЛО (52)

I Књижевно уметничко дело као документ о ствараоцу (53). – II Књижевно уметничко дело као семантички аутономна категорија (57). – III Књижевно уметничко дело као документ о рецепцији примаоца (66). – IV Књижевно уметничко дело као дијалектичко јединство трију димензија: димензије текста, димензије писца и димензије читаоца (69). – V Књижевно уметничко дело као текст међу уметничким текстовима (72). – Књижевно уметничко дело као конкретни тоталитет (74).

ПОЈАМ КЊИЖЕВНОСТ (82)

Књижевност и други видови стваралачке праксе (84). – Проблем осветљавања међуодноса текстова који спадају у књижевност (90).

ОДНОС: КЊИЖЕВНО УМЕТНИЧКО ДЕЛО И КЊИЖЕВНОСТ (107)

МОГУЋНОСТИ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ (113)

Нивои проучавања књижевности (115). - Аспекти проучавања књижевности (120). - Синхрона и дијахрона перспектива у проучавању књижевности (123). - Методи проучавања књижевности (125). - Основни циљеви проучавања књижевности (126).

ОСНОВНИ ВИДОВИ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ (131)

Теорија књижевности (131)

Теорија књижевности као појмовна систематизација знања о књижевности (133). - Теорија књижевности као моделовање књижевне стварности (135). - Теорија књижевности као скуп књижевнотеоријских дисциплина (136). - Теорија књижевности у односу на могућности проучавања књижевности (138).

Књижевна критика (140)

Интерпретација (146). - Вредновање (149). - Типологија књижевне критике. Врсте критике (153).

Историја књижевности (154)

Темпорализација и медијација догађаја (156). - Сегментација књижевности у синхроној перспективи (158). - Сегментација књижевних чињеница у дијахроној перспективи (162). - Проблем развоја или еволуције књижевности (169). - Историја књижевности као критика (174). - Историја књижевности као дедуктивни вид проучавања књижевности (175).

Други део

РАЗВОЈ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

Проблем разврставања грађе (181)

ДОБА АНТИКЕ (182)

СТАРА ГРЧКА (183). – Поетика (183). – *Први кораци ка успостављању логоса поезије* (183). – *Раздвајање поезије од религије* (185). – *Осамостаљивање поезије од филозофије* (191). – Платон и Аристотел (194). – *Мимесис* (196). – *Песник* (201). – *Катарза или функција поезије* (206). – *Материја и форма* (212). – *Аристотелова тежња ка осамостаљивању поезије*. Платонов *Ерос* (217). – Реторика (220). – *Коракс и Тисија* (220). – *Од Коракса до Аристотела* (223). – *Аристотелова реторика* (227). – *Атицизам и азијанизам* (231). – *Однос поетике и реторике* (232). – Књижевна критика. Историја књижевности. Књижевна филологија (233).

СТАРИ РИМ (236). – Књижевна критика и историја књижевности. Филологија (237). – Реторика (238). – Цицерон (239). Квинтилијанова *“Обука беседника”* (242). – Поетика (243). – Хорацијева *“Ars poetica”* (244). – *Спис “О узвишеном”* (247).

СРЕДЊИ ВЕК (253)

РЕНЕСАНСА (261)

БАРОК (274)

КЛАСИЦИЗАМ (285)

ДОБА РОМАНТИЗМА (291). – Поетика романтизма (295). Утемељење историзма (302). – *Утемељење цикличке концепције* (306). *Рађање историзма: Хердер* (310). *Остваривање Хердерових идеја: а) Заснивање модерне филологије* (315),

б) *Заснивање компаратистике* (320). – *Историзам и систем: Хегел* (322). – *Успон књижевне критике* (327).

ДОБА ПОЗИТИВИЗМА (333)

Основе теоријског мишљења: однос према поетици и реторици (336). - Историја књижевности (340). - *Историје националних књижевности* (340). - *Компаративно проучавање књижевности* (349). Књижевна критика (352). - *Руска радикална критика* (353).

ДОБА ПЛУРАЛИЗМА (361)

Оријентација ка проучавању контекста (367). - *Социологизам у марксистичкој интерпретацији* (368). - *Продубљивање психологизма: Фројд и Јунг* (376). - *Историја духа, историја идеја* (381). - *Прилагођавања у компаратистици* (389). - Оријентација ка изучавању текста (394). - *Стил у центру истраживања* (396). - *Кроче и стилистичка критика* (396). - *Фослер и Шпицер* (399). - *Заснивање стилистике* (403). - *Историја књижевности као историја стилских периода* (407). - *Руски формалисти* (411). *Англо-америчка "нова критика"* (422). - *Проучавање књижевности под утицајем феноменологије* (431). - *Новија тражења* (441). - *Структурализам* (442). - *Чикашки критичари* (451). - *"Анатомија критике" Нортропа Фраја* (453). - *Бахтин* (463). - *Дерида и деконструкција* (469).

ЗАКЉУЧЦИ (479)

НАВЕДЕНА ЛИТЕРАТУРА (485)

РЕГИСТАР ИМЕНА (499)

УВОД

ВИДОВИ ЛИТЕРАТУРЕ

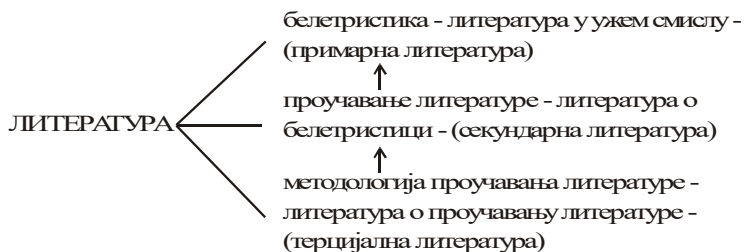
Реч литература (књижевност) употребљава се у неколико основних значења. Употребљена у ужем смислу, она означава уметничку књижевност, тј. белетристику. Употребљена у ширем смислу, она означава и литературу о самој белетристици, тј. текстове који спадају у књижевну критику, историју и теорију књижевности, есејистику. У најширем смислу та реч, међутим, означава текстове који нису ни посредно везани за белетристику, већ спадају у публицистику, филозофију или разне научне дисциплине. Каже се, на пример: публицистичка, филозофска, економска итд. литература. Пошто се реч литература (књижевност) разумева у контексту у којем је употребљена, практично и не долази до неспоразума око разумевања њеног конкретног значења.

У овој књизи ћемо се сретати превасходно са значењем речи литература у ужем и ширем смислу: у значењу белетристика и литература о белетристици. Литература о белетристици се према самој белетристици односи слично као што се, на пример, економска литература односи према економији или социолошка према друштвеним односима. И у њој је, зато, могуће разликовати предмет који се проучава од литературе која је посвећена проучавању предмета. Отуда би тачан назив за литературу у ширем смислу био: проучавање белетристике, односно проучавање литературе (кад је реч литература употребљена у ужем смислу).

У новије време, међутим, све се више издваја још једна литерарна грана: она која за предмет изучавања има литературу о белетристици. Тај вид литературе је методолошког карактера; он се све више намеће са развојем

методологије проучавања књижевности. И тај вид литературе има шансе да се све више развија.

У целини узев, литература која спада у белетристику и она која је прати, веома је сложен феномен: може се разврстати у три основне гране (или области) које можемо, ради лакшег сналажења, да означимо изразима: примарна, секундарна и терцијална литература. Однос тих грана може да се прикаже на овакав начин:



Као и други графички прикази, и овај има слабост да истиче само неке од страна у односима међу овим гранама или деловима литературе: он само показује која од тих грана служи као предмет другој, приказујући, на тај начин, њихов однос као једносмеран. У стварности, међутим, та три дела литературе не постоје као издвојене целине. Однос међу њима није, дакле, само једносмеран, већ је и узајаман. Ако бисмо хтели ту страну узајамности да нагласимо, онда би следећи графички приказ био адекватнији:



Третирајући ове три гране литературе равноправно, овај графички приказ не води, међутим, довољно рачуна о томе да су по обиму дела, по конституисању, та три дела литературе веома неједнака: литература о белетристици, по продукцији, тек у наше време достиже белетристику, а методолошка литература тек се почиње у озбиљној мери да развија. Те чињенице, ипак, не треба да споре нашу представу о сложеној природи литературе као целине.

Између те три гране литературе није лако направити разлику. Поготово није лако осветљавати природу сваке од њих и осветљавати њихове међуодносе. Да би се свеколико осветљавање тог комплекса проблема ставило на постојане основе, од нечега треба почети. У овој књизи ће се одговори тражити на темељу осветљења субјект-објект релације. То је релација на коју се, у крајњој линији, могу свести сви проблеми из домена људског света: научни, филозофски, антрополошки, уметнички, религиозни, етички. Од расветљавања те релације почећемо и ми да трагамо за местом методологије проучавања књижевности у свету човекове стварности.

СУБЈЕКТ И ОБЈЕКТ У ИСТОРИЈИ ФИЛОЗОФИЈЕ

Однос субјекта и објекта најбоље може да се сагледа на филозофском нивоу, јер само филозофија може тај проблем да обухвати у целини.

Бављење тим проблемом није наш главни задатак. Кратко подсећање на основне тачке у сагледавању субјекта и објекта кроз историју филозофије треба само да нам

омогући да боље сагледамо проблеме из домена проучавања књижевности.

Филозофија Старе Грчке може да нам послужи као основни модел за сагледавање односа мислилаца према субјекту и објекту. На почетку развоја филозофске мисли тај однос је био најчистији, најмање оптерећен традицијом.

Обично се, почев од Винделбандове *Историје филозофије*, филозофска мисао Старе Грчке дели на три основна периода: на *космолошки, антрополошки и систематски* период. У сваком се од тих периода филозофска мисао на посебан начин односила према субјекту и објекту.

Основна питања филозофа космолошког периода усмерена су ка објекту: космосу, свету. Филозофи тог периода питају се шта је у основи свега што јесте. Једни међу њима одговарају да је то вода (Талес), други да је ваздух (Анаксимен) трећа да је апеирон (Анаксимандер), четврти да је ватра (Хераклит), пети да је број (Питагора). Ти први филозофи питају се, такође, и о начину бивствовања свега што јесте. Притом дају посве различите одговоре који ће ући у историју филозофских проблема и у историју филозофских традиција. За Хераклита, на пример, у основи свега је промена; за Парменида – сасвим супротно: у основи свега јесте одсуство промене. Али и један и други филозоф аргументе за своја виђења покушавају да нађу у објекту, тј. у свету (космосу), а не у човеку, у субјекту.

Стари грчки филозофи космолошке оријентације импресионирају нас данас својом неоптерећеношћу традицијом. Они слободно траже истину о свету и слободно ту истину изричу. Понашају се тако као да је управо њима дато да до истине непосредно дођу. Никад се тако што више у историји филозофије није поновило. Иза трагања за истином каснијих филозофа увек се осећа траг неке њихове полемике са претходницима, ослањања на претходну филозофску традицију или борбе с њом. Непосредан однос

према објекту (свету-космосу) имали су само стари филозофи космолошког периода.

Смер интересовања филозофа антрополошког периода се битно мења. Ови филозофи се више не интересују за космос, тј. за објект: они се превасходно интересују за субјект који сазнаје, мисли, говори; они интересовање окрећу од космоса ка човеку. “Човек је мера свих ствари”, – тако гласи једна Протагорина максима која се обично наводи као најкарактеристичнија за период у целини. Филозофи антрополошког периода, другим речима, истичу да не постоји само истина објекта, већ да она пре свега зависи од субјекта који је спознаје и изриче. Отуда је за мисаону оријентацију тог периода карактеристична и максима исписана у Делфима: “Спознај себе сама. Као и она Протагорина, и ова јасно изражава смер нове оријентације у филозофским размишљањима: погледи филозофа су се окренули од објекта ка субјекту.

И филозофи антрополошког периода делују свежином својих открића. И њима је било дато да први почну да се баве једним од два основна ентитета свега што јесте, субјектом. У њиховом ставу ипак се осећа извесно реаговање на претходнике: традиција се неумитно почела успостављати.

Тако су већ пре систематског периода грчке филозофске мисли била постављена питања која се тичу објекта и која се тичу субјекта. Тиме су ударене основе филозофије; круг њених основних проблема морао је почети да се затвара.

Филозофи систематског периода (Сократ, Платон, Аристотел) више не почињу од почетка: њима већ није дато да први постављају питање ни субјекта ни објекта; они за собом већ имају успостављену извесну филозофску традицију. Ти филозофи су могли да буду већи од својих претходника, али не и нови и први. Бертран Расл у *Историји*

западне филозофије наводи детаљно шта је све Платон, на пример, преузео од претходника. По том његовом приказу испада да је Платон преузимао и од филозофа једног и од филозофа другог периода, малтене да је преузео скоро све идеје. Оно што, међутим, од ранијих није могао да преузме био је *систем*. Решавајући филозофске проблеме које су други пре њега решавали, он је, у ствари, долазио до решења која су обухватала и субјект и објект, али и оно што настаје у њиховој интеракцији, што је производ људског деловања. Сви проблеми дотадашњег филозофирања били су његовим системом обухваћени и на тој основи била је изграђена једна систематска визија. И тај систем има драж откривања. И Платон је први у својој врсти. Платонов систем мишљења, међутим, није био систематски изложен: то је био систем мишљења и решења, а не систем излагања.

У периоду грчке систематске филозофске мисли Аристотел ће учинити још један корак. На преиспитивању филозофске мисли претходника, на имплицитној полемици са својим учитељем Платоном, Аристотел је изградио величанствену суму знања и решења. Аристотелов систем већ није био само систем у мишљењу, већ и систем у излагању. У том његовом систему дато је много места не само ономе што спада у сферу субјекта нити само у сферу објекта, већ и ономе што је настало као резултат интеракције субјекта и објекта, а шта је превасходно садржано у оним деловима Аристотеловог система који говоре о метафизици, о етици, поетици, реторици.

Ето и одговора на питање зашто су Платон и Аристотел, наизменично или упоредо, кроз векове били најутицајнији филозофи. Својим филозофским системима они су нудили решења не само о субјекту, и не само о објекту, већ и о субјекту и објекту заједно, а такође и о ономе што је у интеракцији субјекта и објекта настало и што може настати. Њихову појаву припремиле су генерације грчких

мислилаца. А у њиховим системима утемељена је и створила се истовремено велика европска филозофска традиција. Да би се изашло из те традиције, да би се дошло до других решења, тј. до другачијег виђења субјекта и објекта, биће потребно такође да се ангажују генерације и генерације филозофа.

Основни модел развоја античке филозофије, сагледан кроз три њена основна развојна периода (космолошки, антрополошки, систематски) – односно кроз оријентације на сазнавање објекта, затим субјекта, најзад и целе субјект-објект релације – поновиће се и касније, у нововековној филозофији, од ренесансе до Хегела. Али то понављање више не може да буде дословно – самим тиме што је и нововековна филозофија морала да рачуна са традицијом.

Пут који је нововековна филозофија имала да пређе умногоме је био различан, али и сличан са путем који је филозофска мисао прешла у античком периоду. И у новије време су се једне скупине филозофа занимале превасходно за објект (за свет), друге превасходно за субјект. У време немачког класичног идеализма од Канта до Хегела, филозофи се према проблемима односа субјекта и објекта постављају слично филозофима из времена систематског филозофирања у старих Грка: настоје да их систематски обухвате и реше.

Филозофи-научници, као што су Коперник, Галилеј, Кеплер и Њутн, а касније, у 18. веку, француски материјалисти (Холбах, Хелвецијус итд.) имали су за предмет пажње устројство космоса и његове законе, тј. законе природе. Оно што су они откривали и сазнавали било је супротно владајућим црквеним догмама. Њихове објаве добијале су карактер обрачуна са предрасудама свог времена. Ти филозофи нису ни најмање сумњали у истинитост својих открића. Сматрали су да су најзад дошли до пуне истине. Другим речима, сматрали су да је њихова

истина *независна* од субјекта који је открива. Из бојазни од освете Коперник своју хелиоцентричну теорију за живота није ни објавио. Ђордано Бруно је због својих уверења доспео на ломачу. Галилеј је, прича се, попустио пред инквизицијом и оповргао своје учење о кретању земље око сунца, али је и тихо додао: “Ипак се креће!” То јест: креће се, јер постоји независно од субјекта који признају или не признају њене законе. Зато те филозофе – од којих су неки и први велики модерни научници (Галилеј, Њутн) – по смеру својих истраживања с правом можемо да поредимо с филозофима космолошког периода Старе Грчке: и они су били потпуно оријентисани ка откривању објекта, тј. космоса, природе.

У нововековној филозофији не постоји група или оријентација филозофа која би у потпуности одговарала антрополошком периоду старе грчке филозофије. Али постоје филозофи који су се преваходно занимали субјектом. Они се обично сврставају у две групе: у емпиристе (Бекон, Лок, Беркли, Хјум) и у рационалисте (Декарт, Лајбниц).

Основна схватања емпириста могу се илустровати схватањима Бекона и Берклија. Бекон, на пример, борио се против схоластике и против Аристотела на кога се схоластика наслањала. Сматрао је да човек тешко долази до истине јер робује идолима. А да би до ње ипак дошао, мора претходно са идолима раскрстити. У том ставу је и његов превратнички однос према филозофској традицији. У књизи *Нови органон*, која је замишљена као пандан Аристотеловом *Органону*, Бекон је засновао индуктивни метод. До истине се, по њему, може доћи, не применом формалистичког дедуктивног метода, као код Аристотела, већ применом индуктивног метода, оног који полази од искуства. Искуство је ствар субјективна, ствар која припада субјекту, па се и оријентација ка ослањању на искуство

може схватити као оријентација према испитивању и сазнавању субјекта.

Бекону сличне ставове имали су и други емпиристи. По емпиристима у основи свега сазнања стоји искуство, осет. Један од најекстремнијих емпириста, Беркли, сматрао је да ми немамо никаквих доказа о постојању спољашњег света сем наших осета. Чувен је његов исказ: *Esse est percipi*, тј: Бити, значи бити опажен. Беркли је, другим речима, до крајности довео оријентацију ка спознавању субјекта. По њему постоји субјект са својим осетилима: о објекту ништа поуздано не можемо знати.

Рационалисти, такође, управљају пажњу ка субјекту. Али они су склони да виде другу особину субјекта, његов рацио. Они мисле да човек може да сумња у постојање свега око себе: река, планина, својих ближњих. Једино не може да посумња у своју сумњу. Јер докле год мисли, он зна да постоји: *Cogito, ergo sum*, чувена је Декартова сентенца. То значи да основе сазнања о себи и свету човек може да стекне на основу свог разума.

Корак даље и од емпириста и рационалиста, с једне стране, и од филозофа природе, с друге, учинио је Кант. Њега је Кожев, у књизи о њему, с правом поредио с Платоном, као што је и Хегела поредио с Аристотелом. Филозофија је у доба немачког класичног идеализма одиграла сличну улогу као и филозофија систематског периода Старе Грчке: систематизовала је знања, усмерења и проблеме претходних генерација. Оно што је Кант донео у филозофији не може се схватити без његових претходника, емпириста и рационалиста, али и филозофа природе. Кант се и сам у младости бавио космолошким проблемима: створио је и једну теорију о постанку сунчевог система (тзв. Кант-Лапласова теорија). Али основна његова преокупација, у најплоднијем његовом стваралачком раздобљу биле су субјективне моћи човека. Том проблему посветио је три

своје чувене књиге, три “критике”: *Критику чистог ума*, *Критику практичног ума* и *Критику моћи суђења*. У првој од тих “критика” он је испитивао могућности и границе чистог ума, па је све сазнајне људске моћи поделио на три основне: на чулност, разум и ум. На тај начин је превладао опречност емпиризма и рационализма, али је истовремено и показао и границе субјективних моћи сазнања. Изван тих граница ставио је “ствар по себи” (објект по себи), оно, дакле, што се не може сазнати. Али је тако Кант ипак створио систем којим су обухваћени и субјект и објект. Том систему ће, додуше, недостајати равнотежа: Кант је превасходно остао дужан филозофима антрополошке оријентације, емпиристима и рационалистима, на критици чијих концепција је највише израстао.

Фихте, Кантов следбеник, није се зауставио само на моћима субјекта. Он у субјекту више није видео само пасивни чинилац: оног који прима утиске или има могућности рационалног сазнања. Он је у субјекту видео делатни и самоделатни чинилац. У том смеру Фихте је припремао пут Хегелу. Али је из његовог мишљења, преокупираног субјектом, испала и она Кантова “ствар по себи”. Зато је он и доспео до тзв. субјективног идеализма, и у том смислу био регресија у односу на Канта. Фихтеов настављач, па затим антипод, Шелинг, упутио се у другом смеру: поново је у своје филозофске преокупације «вратио» објект. Он је објект у Апсолуту видео сједињен са субјектом, а затим, у развоју, од субјекта раздвојен и субјекту супротстављен. Таква концепција водила је у тзв. објективни идеализам. Њоме је историјски пут Хегелу био припремљен.

Хегелова филозофија представља грандиозни систем у којем се систематски разрешава проблем интеракције субјекта и објекта. Оно што су филозофи претходних генерација изразили као проблем, или конституисали као посебну концепцију, то је Хегел разрешавао својим системом. Хе-

гелова дијалектика се јавља као пут тог разрешавања кроз историју. Историја у Хегеловој интерпретацији јесте историја субјект-објект односа. Она се базира на основама саморазвоја и самокретања. Али на имплицитно питање: ко регулише односе субјекта и објекта, шта стоји иза самокретања и саморазвоја, Хегел има одговор да је то Апсолут. Због тога се његов идеализам назива апсолутним. Апсолут је не само у основи промена, већ је и у основи смисла историје.

Појмови субјект и објект у периоду класичне немачке филозофије већ су се сасвим јасно искристалисали, а субјект-објект релација, као проблем, јасно је успостављена. Једна значајна Блохова књига о Хегелу носи наслов *Субјект-објект*; тим насловом је изражена бит проблема којим се она превасходно бави.

Филозофи који су деловали после немачке класичне филозофије већ морају да рачунају са великом филозофском традицијом: отуда је било више значајних неокантовских и неохегеловских оријентација.

Са становишта решавања субјект-објект релације међу новим филозофским доприносима посебно су значајне две концепције: Маркова и Дилтајева.

Маркс је, као настављач и критичар Хегелов, прихватио његову дијалектику, али је одбацио њеног покретача: Апсолутни дух. Интеракцију субјекта и објекта он је сагледао кроз људску стваралачку праксу. У пракси је Маркс нашао разрешења која је Хегел видео у Апсолутном духу. Човек се, као биће праксе, у Марковом виђењу, јавља као творац властите људске бити и властите историје. То је новина у филозофији: субјект-објект релација сагледава се у јединству праксе и сви њихови односи, од економских до уметничких, кроз ту категорију се разрешавају.

Обраћање пажње на праксу није само плод Маркове генијалности. И увиђање важности праксе у људском свету

припремано је дотадашњим развојем филозофске мисли: филозофија се, са развојем, стварно све више бавила проблемима стваралачке праксе. Марксово виђење праксе, међутим, припремљено је и самим човековим развојем, богаћењем човековог људског света. Оно је било, дакле, резултат укупне дотадашње практичне делатности. Од филозофа се тражило превасходно да оно што постоји види и искаже. Маркс је видео да се у људском свету субјект и објект не јављају у чистом виду, већ да су посредовани праксом. Пракса је оно што повезује субјект и објект, али и оно што стоји између њих. О субјекту и објекту се, по Марксу, не може више мислити без праксе. На тој категорији се заснива његов монизам; у томе је и његов корак даље после Хегела.

Дилтај се ретко доводи у везу с Марксом (сем преко Лукача). Са становишта сагледавања субјект-објект релације, међутим, може се указати на једну везу међу њима која треба да је значајна. Дилтај се у својој “филозофији живота” такође више не бави ни превасходно субјектом ни превасходно објектом: бави се превасходно праксисом: оним што већ постоји између субјекта и објекта, што је резултат њихове интеракције. Човек, по Дилтају, рођењем ступа у један већ оформљен људски свет, у свет који је претходно већ био разумеван: укључује се у штимунг који су други људи, кроз генерације и генерације деловања пре њега створили. Дилтајева филозофија се, углавном, исцрпљује у откривању и разумевању човека у људском свету, у свету који је човек већ створио. Другим речима: Дилтајева основна преокупација тиче се онога што је из интеракције субјекта и објекта настало. Дилтајевим стопама наставио је делимично и Хајдегер, посебно у објашњавању природе предрасуде (Vorurteil). Предрасуда је нешто што је рационализам одбацивао: она је, по рационалистима, ометала субјекту да дође до чистог

објекта. Са пред-расудом Хајдегер рачуна као са нечим што је људском свету својствено: то је природно стање човеково у развијеном праксису. Нико не почиње од почетка. Свет у који смо «бачени» је људски свет: свет у којем су живели други, којег су мислили други. Пре него што почнемо да расуђујемо, дакле пре расуде, на нешто се морамо наслонити, од нечега морамо почети. Хајдегерово бављење пред-расудом карактеристично је за смер бављења филозофије у двадесетом веку уопште: савремена филозофија је махом окренута мишљењу праксе, тј. створене стварности. (Да би похватао изгубљене конце Хајдегер се враћао предсократовцима: заплетена у властиту традицију филозофија је давно “заборавила биће” које су предсократовци мислили).

Наслов Блохове књиге *Субјект-објект*, који се још могао у пуној мери односити на Хегела, не би најбоље могао да одговори природи постхегеловске филозофије. Њихову мисао би потпуније могао да обухвати, рецимо, овакав наслов: *Субјект-ПРАКСИС-Објект*. Тако исписана синтагма требало би да скрене пажњу да је у људској стварности, али и у филозофској мисли, однегован један медиј који се више не може занемаривати. Праксис је постао чинилац који претендује да има сличан статус у људском свету који имају и субјект и објект.

У крилу неомарксистичке мисли, која је отворена за друге филозофске концепције, било је више пута постављено питање основне категорије те филозофије. Најприхватљивијом нам се чини она интерпретација која основну категорију марксизма схвата као конкретни тоталитет. Ту интерпретацију је учинио чешки филозоф Карел Косик. Категорија конкретног тоталитета може потпуније него категорија праксе да обухвати свеукупне односе субјекта и објекта, укључујући ту и развијени праксис. Косик, међутим, ту категорију није разрадио за

примену у свим областима, па ни у проучавању литературе. У овој књизи ће бити учињен покушај да се идеја конкретног тоталитета разради за примену у расветљавању сложене књижевне проблематике.

ПРАКСИС

Шта је то пракса? У *Филозофском рјечнику* (1965) дато је у првим реченицама овакво одређење: “Пракса (грч. праксис) дјеловање, произвођење, и то осјетилно, материјално, за разлику од духовног, мисаоног, идеалног. Одатле и разликовање праксе од теорије”. Таква дефиниција праксе није и општеприхватљива. Михаило Марковић, на пример, који се проблемом праксе бавио у више својих радова, још на чувеном бледском симпозијуму филозофа (1960) дефинисао је праксу као “свесну сврсисходну делатност” и разликовао је три њена основна вида: а) преображавање природе, б) стварање облика и институција друштвеног живота и в) самостварање човека. (1960:19). Та дефиниција укључује у себе и мисаоно, тј. духовно, идеално стварање. Код нас се шездесетих и седамдесетих година веома много дискутовало о категорији праксе, као и о другим отвореним питањима марксизма. Ни друге дефиниције праксе, које су у том раздобљу даване, нису у свему сагласне. Већи број покушаја дефинисања категорије праксе осветлио је, у ствари, само понеку страну многоструке практичне делатности. За наше потребе биће довољно ако праксу схватимо као оно што се јавља у интеракцији конкретног субјекта и конкретног објекта, али и човека и његовог света у историји.

Такво схватање праксе подразумева, такође, да ни субјект, као ни објект, не треба схватити као нешто непроменљиво. Субјект и објект, у конкретној интеракцији, увек су другачији. Вук Караџић, на пример, као зрео човек и као јавни радник, сигурно је био у већој мери остварен као

субјект, неголи док је био само чобанче или само писар у Првом српском устанку. Слично се може тврдити и за колективне субјекте. Грчки се народ, рецимо, као стваралачки субјект више потврдио у Периклово време, неголи раније или касније. Слични примери се могу навести и за друге појединце, народе, друштвене групе. Оствареност субјеката увек се може одмерити према његовој властитој остварености у два различита тренутка, али и према остварености других субјеката.

Ако се субјект, доследно томе, схвати као нешто променљиво, онда се може претпоставити и да је оствареност субјекта понекад тако мала да се може и занемарити. Другим речима, може се претпоставити да се субјект и објект понекад уопште и не разликују. О новорођенчету, на пример, можемо да говоримо само као о могућности субјекта: оно се још, у ствари, ни психички, ни спознајно, није развило као субјект. Слично томе је морало бити и кад се човек почињао заснивати као човек: тек од неког тренутка у његовом развоју можемо да говоримо да се он као субјект одвојио од објекта. То је, по Библији, било у тренутку кад су Ева и Адам окусили плод са дрвета сазнања добра и зла, а по науци кад се човек почео издвајати из природе. Што се више развијао као човек, он је, природно, постајао све развијенији као субјект, све одвојенији од објекта.

Није се, кроз историју, мењао и развијао само субјект; развијао се и богатио и човеков праксис. Праксис човека у првобитној заједници можемо да схватимо, или на истраживањима да реконструишемо, као још неразвијен, али са имплицираним могућностима каснијег развоја. Тада још нема праве поделе рада. Практично је све активности обављао један исти појединац. Али су те његове разноврсне активности већ садржале могућности будућег развоја посебних грана делатности у разгранатој подели рада.

Првобитни човек је ловио (ловна привреда), пекао месо (индустрија), лечио се травима (медицина), запажао природне појаве (наука), причао митове и бајке (филозофија, религија, књижевност), учио децу вештинама (просвета), певао и играо (култура и уметност), шетао по околини (туризам). У делатностима које је могао да обави, и по правилу је обављао појединац, садржане су биле бројне могућности разних облика практичног бављења већег броја професионално припремљених људи. Ширење и богаћење праксиса, које ће пратити развој човека, довешће касније до специјализације: један део праксиса богатиће се и развијати као привреда, други као наука, трећи као филозофија, четврти као уметност, пети као религија итд.

Али неће се стати само на томе. У оквиру сваког од тих видова праксиса, као што је, на пример, индустрија, или наука, долазиће временом да још ужих и ужих специјализација. Развијаће се, на пример, индустрија метала, индустрија челика, индустрија беле технике, индустрија играчака. Наука ће се, временом, поделити на природне и друштвене; друштвене ће се развијати у више посебних дисциплина: социологију, економију, историографију итд. А свака од тих дисциплина ће се, опет, разгранати у више ужих и специјалних дисциплина: Социологија ће се, на пример, разгранати на општу социологију, социологију града, социологију села, социологију младих итд.

Развој праксиса, дакле, тече по неком реду, има једну становиту тенденцију развоја: од једног неразвијеног праксиса са много различитих могућности ићи ће се ка његовом разгранавану у све специјализованије облике. Ту тенденцију можемо да окарактеришемо као *мултипликацију праксиса*. Што се субјект више потврђује кроз историју, његов је праксис не само богатији већ и сложе-

нији, пун различитих облика и развијених могућности. Та тенденција се и данас све више потврђује.

Богаћење и мултипликација праксиса учинили су да се субјектов могући објект вишеструко измени. Земља на којој живимо била је некад без градова, канала, путева; без обрађених површина; без споменика културе, Рембранта и Бернинија, без Моцарта, Дучића, Чаплина. Деца која се сада рађају сретће се са објектима са којима су се сретали и њихови далеки преци, али још више и чешће са објектима које је човек сам створио. Нови субјект се, дакле, на самом свом почетку деловања суочава са праксисом који је резултат интеракције многих субјеката и објеката пре њега. То значи да се положај субјекта као таквог увелико изменио. Да би се модеран човек сусрео са “чистим објектом”, тј. са објектом са којим се могао сусрести његов далеки предак, он мора да се суочи са праксисом као медијумом који га одваја од објекта. Мушкарац и жена се, рецимо, односе међу собом као субјект и објект полне пожуде. Филмови, литература, журнаи итд. учинили су да се између тих конкретних субјеката и објеката створи извештан медијум. Мушкарац и жена ће се волети, помало и на начин како су видели, прочитали, сазнали да се то чини. Физичар који се данас јавља, и физичар који се јавио у ренесанси, могу као субјекти да имају подједнаке стваралачке могућности: оно што их разликује, и што ће обележити њихова стваралачка деловања, јесте праксис који затичу, на који могу да се наставе. Тај праксис је за сваког човека конкретан: различит од једне друштвене средине до друге, од једне нације до друге, од једне цивилизације до друге.

Све веће богаћење људског стваралачког праксиса, и његова све већа мултипликација, чине да однос конкретног историјског субјекта, тј. конкретног човека, према објекту, буде увек нешто другачији него у претходном периоду.

Данас живимо у свету у којем субјект има све мање додир са “природним” објектом. Он све више једе вештачки начињену храну, гледа вештачки начињене боје, слуша вештачки начињене звукове, чита књиге које су настале на темељу прочитаних књига, осећа на темељима осећаних осећања. Објект са којим се новији историјски субјект сусреће све више је условљен претходним људским праксисом.

Стално богаћени и мултипликовани праксис, међутим, није само служио човеку, његовом самоослобађању и савладавању објеката. Он је све више и заробљавао човека, стављао га у перспективу све даљих и даљих освајања и све даљих и даљих његових заробљавања. Дијалектика субјект-објект релације у томе је што је човек, субјект, кроз специјализацију, тј. кроз све суженије коришћење својих способности, постајао све отуђенији од својих суштинских субјективних снага (тј. од себе као идеалног субјекта) и што је, с друге стране, остајао све више отуђен од “идеалног” објекта. Човек као биће историје све више је заробљен резултатима свог властитог праксиса.

Та ситуација истовременог ослобађања и отуђивања није најбоља судбина која је човека могла задесити. Али из ње нема стварног излаза. Има само излажења, превладавања стања; нема повратка на старо. Човек данас, човек модернијих времена, практично, и нема посла са чистим објектом, чак ни у пољопривреди: има посла са праксисом који затиче и са објектом. Ако је тај праксис код човека ранијих времена био занемарљив, код модерног човека то више није: он је заробљеник цивилизације коју је сам створио.

ЛОГОС

Обично се уз термин пракса (праксис) везује термин теорија. Сматра се да се теорија и пракса јављају у

јединству: где има праксе има и теорије, односно где има теорије требало би да има и праксе. Један без другог ти појмови немају значења.

Такав став није прихватљив. Теорија и пракса не морају увек да иду заједно. Реч *теорија* на старогрчком значи: вид, виђење, гледање, контемплација. Та реч је ушла у употребу и у традицију посредством Платонове теорије идеја. Да би филозофи, љубитељи мудрости, могли да сагледају оне вечно исте и непроменљиве идеје, морали су, по Платону, да задовоље један од основних услова, морали су да доживе катарзу (очишћење емоционалног у себи) и да доспеју у стање контемплације, тј. у стање теорије. Тек тада они могу те идеје да виде, другим речима, да их контемплирају.

Данас се термин теорија не схвата тако као што га је Платон схватао, јер се ни његова чиста метафизика не прихвата. Али значење термина теорија ипак није битно удаљено од првобитног. Теорије, мисли се данас, може да има тамо где има појмова, идеја, концепата. Теорија се данас схвата као скуп конгруентних и конзистентних појмова и закључака. Тако је, на пример, схвата Михаило Марковић у књизи *Дијалектичка теорија значења* (1962: 260-295). Сигурно и нема неке њене озбиљније дефиниције која би искључила појам, поимање.

Пракса, међутим, није увек везана са појмовима и поимањем, са свешћу о деловању. Немају сви људи који упражњавају неки праксис, који нешто чине, увек и свест о свом праксису. Сељаци и занатлије не могу да објасне много шта од својих послова. Такође, ни сви песници немају теорију свога песништва, као што ни сви сликари немају теорију свога сликања. У тексту *Лингвистика и поетика* Јакобсон наводи интересантан и илустративан пример. По њему, иако наши гуслари немају никакву представу о структури десетерца, они ипак сачињавају десетерачке

стихове тачно се држећи његове силабичке структуре (4+6; 5+5).

Стваралачка људска практична делатност, праксис, налази се стварно у нераскидивом јединству са нечим. Али то нешто не би требало идентификовати као теорију. Теорија подразумева субјекта који контемплира, поима, сазнаје. Оно, међутим, са чиме је стваралачка пракса човекова стварно повезана јесте логос. Уместо тврдње да нема праксе без теорије прихватљивија је тврдња да нема праксе без логоса и да се не може говорити о логосу без праксиса.

И логос је грчка реч. Она је током историје имала многа значења. *Филозофски рјечник* помиње ова: реч, говор, граматички исказ, својство, истина, слава (квалитет), ред, воља, разум, људски појам, ум, учење, истинито учење, закон (мјера), поступак, доказ, математички аксиом, божји ум, клица постојања и божја ријеч (посредник). Међу тим бројним значењима ипак има некаквог реда. Главна су, изгледа, она везана за логику, ред, поредак, реч. Ред у праксису – то је оно значење које треба имати у виду кад говоримо о проучавању књижевности.

Једна од првих употреба термина логос потиче од Хераклита. Тај први дијалектичар Старе Грчке мислио је да у свету, у космосу, постоји неки логос, мислио је да је космос заснован на некаквом логосу. Замишљао је, изгледа, логос као некакав ум који посебне ствари везује у једну целину. Циљ филозофа, по њему, био је да тај логос света, тај логос објекта, открију и спознају.

Филозофи антрополошког периода, софисти, супротно Хераклиту, значење речи логос доводили су у везу са субјектом сазнања и деловања. То значи да они логос више нису тражили превасходно у свету већ у човеку. Значење које су они давали термину логос отуда је слично данашњим терминима логика и логички. Али је за њих реч

логос могла, такође, у полемици да значи аргумент и садржај аргумента.

За разлику од та два значења логоса, од којих је једно било везано за објект (Хераклит), а друго за субјект (софисти) постојало је и треће значење. Оно је логос видело у свему што јесте. То мишљење је у старом веку најизраженије код стоика. Видећи логос у свему што јесте, они су у њему стварно видели извор божанске мудрости. Субјект, објект и оно што настаје њиховом интеракцијом (праксис) они су, додуше, повезали једним посебним схватањем логоса као божанства. Из других услова и из друге традиције израстао је, у суштини сличан, и Хегелов панлогизам. Ни Хегел се није сасвим могао одвојити од деизма. И он је логос видео у свему што јесте: у субјекту, у објекту, али и у интеракцији субјекта и објекта, тј. у целокупној људској историји. Један од најчувенијих његових ставова, изражен у *Предговору Филозофији права*, гласи: “Све што је умно, то је збиљско; а што је збиљско то је умно” (1964:16).

И поимање дијалектике везано је, кроз историју филозофије, за сва три основна схватања логоса. Хераклит је дијалектику заснивао на виђењу логоса у објекту (Све је променљиво). Софисти су дијалектику видели у моћи аргументације. Сократ и Платон су је видели у вештини разговора да се дође до истине о свему што јесте.

Постављање проблема истинитог мишљења отварало је пут кореспонденцији логоса субјекта и логоса објекта. Ако се логос субјекта и логос објекта нађу у сагласности, онда ће и мишљење бити истинито. Тај проблем је требало да решавају филозофи систематског периода грчке филозофије. Они настоје да логос открију и у субјекту и у објекту, али и у праксису. Шта је друго Аристотелова *Поетика*, или његова *Реторика*, него напор да се логос открије у поезији или у говорништву? Сличне напоре чинили су и други

аутори. Граматичари су, на пример, улагали напоре да се открије логос језика, правила његове егзистенције. Откривање логоса науке, логоса уметности и културе, логоса вештине владања (политике) тражило је и налазило велике посленике.

Логос, који може да постоји независно од конкретног субјекта, открива се путем теорије, путем рационалне делатности. У томе смеру се развила европска традиција. И она, добрим делом одваја људе Запада од оних са Истока и од других делова света. Источњачки ирационализам није развио теоријске активности својствене интелектуалном човеку Запада.

Откривање и богаћење логоса нераскидиво је везано са откривањем света и његовим осветљавањем, са самоизрастањем субјекта. Оно стоји у корелацији са богаћењем и мултипликацијом праксиса. Праксис без логоса не би могао ни опстати нити се развити: расипао би се у неред. Не опстојавају ни праксиси у које се не уноси логос, који се не заснивају на логосу. Историја није само пут успона праксиса, већ је и пут његових неуспеха и промашаја, пропадања. Субјекти у којима је логос нарушен спадају у патолошке случајеве. Пут афирмације субјекта јесте и пут успостављања логоса. Праксис је такође прожет настојањем да се у њему оствари логос. Логос у праксису, логос у човековој интеракцији са светом, то је пут и начин његовог опстајања.

Успешна кореспонденција субјекта са објектом, њихова интеракција, могуће су под претпоставком да се између та два опречна чиниоца успостави нешто заједничко, логос. На исти начин успоставља се и успешна комуникација између појединих субјеката, између људи. То заједничко међу људима јесте логос: иманентни ред у природи, иманентну ред у човеку који је део природе, иманентни ред

у ономе што човек у интеракцији са светом ствара, тј. што ствара субјект у кореспонденцији са објектом.

Део праксиса који се издвојио у посебну дисциплину и који за предмет има испитивање самог логоса (сагласности субјекта и објекта, тј. истинито мишљење) зове се логика. Логика се обично дели на два дела. Први њен део бави се основним облицима мишљења: појмом, судом и закључком. Други њен део обично се назива методологија. Предмет је методологије испитивање основних форми сазнања.

И логика у ужем смислу доживела је мултипликацију. Доживела ју је и методологија. Методологија се сматра фундаменталном дисциплином. И она се дели на општу методологију, која се бави општим методама спознаје (анализа и синтеза, индукција и дедукција, апстракција и генерализација, поређење) и на методологију посебних наука (методологија социологије, методологија психологије, методологија историје итд.)

Методологија проучавања књижевности једна је од методологија наука. Предмет те дисциплине прелиминарно може да се дефинише као откривање логоса у проучавању књижевности.

КЊИЖЕВНОСТ КАО ПРАКСИС. ЛОГОС КЊИЖЕВНОСТИ

И књижевност је део (или вид) праксе. И она има свој логос. Праксис и логос књижевности су кроз историју повезани: делови су истог стваралачког процеса.

Књижевност је настала тако што се, као праксис, издвојила од осталих видова праксиса. То издвајање се збијало кроз паралелно конституисање логоса књижевности. Логос књижевности је, с једне стране, издвајао књижевност од других видова праксиса; с друге стране деловао је у смеру њеног самоуређивања.

Логос књижевности постоји, мења се, развија се и без експлицирања. Али се он може и експлицирати. Експлицирање логоса књижевности издваја се у један посебан вид праксиса, у проучавање књижевности. По закону мултипликације праксиса-логоса и тај вид праксиса има свој логос који постоји имплицитно, али који се може експлицирати.

Експлицирање логоса проучавања књижевности издваја се, такође, у један посебан вид праксиса-логоса: у методологију проучавања књижевности, тј. у метатеорију.

МЕТОДОЛОГИЈА ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

Тешко је одредити тачан датум конституисања методологије проучавања књижевности као дисциплине. Њено конституисање се припремало практично кроз све полемике о проблемима проучавања књижевности од античких времена до данас. Али је тек у наше време могло да дође до њеног стварног конституисања: пракса проучавања књижевности толико се развила и разгранала да је било неопходно да се и у њу унесе неки логос, тј. да се њен иманентни логос експлицира. Најзначајнији корак у конституисању те дисциплине учинили су Рене Велек и Остин Ворен у књизи *Теорија књижевности* (1949). Појави те књиге као догађају треба зато посветити већу пажњу.

Један од аутора те књиге, Остин Ворен, истакнути је амерички новокритичар. У заједничкој књизи он је написао она поглавља која спадају у теорију књижевности у ужем смислу: о жанровима, метрици, стилу, вредновању итд. Другим речима, Воренов допринос у књизи мање залази у методологију проучавања књижевности; он се креће још увек само у оквирима проучавања књижевности.

Рене Велек је у књизи обавио не само већи део посла, већ и онај који представља новину и који стварно значи

заснивање нове дисциплине. За обављање тог посла он је имао и предуслове и квалификације. Рене Велек (рођен у Бечу 1903) пре Другог светског рата највише је живео у Прагу; био је један од најмлађих људи у чувеном прашком серклу. Јеврејин пореклом, поред словенских језика знао је и велике западне језике. Кад је испред Хитлера избегао у САД, понео је собом огромну количину знања о проучавању књижевности у источним (словенским) и западним европским земљама. Та знања је у Америци још надопунио. Постао је тако један од најинформисанијих људи о томе како се литература у разним земљама Запада проучава.

Теорије књижевности, почев од Аристотелове *Поетике* до *Теорије књижевности* Бориса Томашевског (1925) и *Језичког уметничког дела* Волфганга Кајзера (1948) прављене су, углавном, по једном моделу. Њихови аутори су, по правилу, настојали да афирмишу своја мишљења имплицитно полемишући са мишљењима других аутора. Тек понекад и понегде освртали су се на туђа мишљења. Велек и Ворен су у *Теорији књижевности* пошли другим путем: дали су и велики простор и велики значај туђим мишљењима. На једном месту они су, практично, сабрали све важније што је у области проучавања књижевности постигнуто. Тако је њихова *Теорија* постала велика ризница знања о проучавању књижевности. Али и више од тога: она је израсла на напору да се у тој ризници успостави изванредан логос: да се са системом представе различити видови, концепције и методи проучавања књижевности. На том логосу, који су они градили на широком увиду у праксу проучавања књижевности, никла је једна нова дисциплина: методологија проучавања књижевности.

Велекова и Воренова *Теорија књижевности* подељена је на четири дела. То су: 1. *Дефиниције и разлике*, 2. *Претходне операције*, 3. *Спољашњи приступ проучавању књижевности* и 4. *Унутарње проучавање књижевности*. Сем

другог по реду дела у књизи, у којем се (под насловом *Сређивање и утврђивање доказне грађе*) говори искључиво о филолошким проблемима проучавања књижевности у ужем смислу, остала три дела значајна су са становишта заснивања нове дисциплине.

У првом делу књиге, *Дефиниције и разлике*, Велек и Ворен су учинили неколико класификација. Мада аутори те класификације нису вршили систематски и нису објаснили принципе на основу којих су оне вршене, ти принципи се лако дају реконструисати. У поглављу под називом *Природа књижевности* учињен је напор да се издвоји књижевност у ужем смислу (белетристика) од других видова књижевности; књижевност је тако подељена на уметничку и неуметничку. У следећем, трећем по реду поглављу, *Функција књижевности*, аутори су се бавили белетристичком осветљавајући је са једног посебног становишта, са становишта примаоца.

За нас су интересантнији прво и четврто поглавље јер су посвећени самом проучавању књижевности. У првом поглављу, које се зове *Књижевност и проучавање књижевности*, даје се, у ствари, одговор на питање: каква је природа проучавања литературе. У четвртом поглављу, које се зове *Књижевна теорија, критика и историја* иде се корак даље, па се између те три дисциплине уноси изврстан ред. И у том поглављу постоји један имплицитни смер класификовања. По критерију (*principium divisionis*) конкретно-опште аутори су најпре укупно проучавање књижевности поделили на две целине: 1. на проучавање “начела и мерила” књижевности (којим се бави теорија) 2. на проучавање самих књижевних уметничких дела (којим се баве књижевна критика и историја књижевности). Затим је, унутар последњег (2) *membra divisionis* учињена нова потподела; “проучавање самих књижевних дела” подељено је: а) на проучавање књижевности “углавном статички”

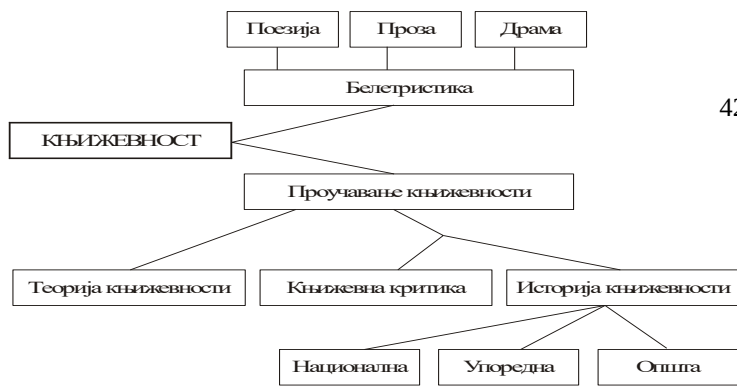
(књижевна критика) и б) на проучавање књижевних дела “која, сврстана хронолошки, представљају целовите делове историјског процеса” (1965:53).

На жалост, принципи поделе (логос разграничавања) код Велека и Ворена ни имплицитно нису свуда јасно присутни. Понекад их морамо “ишчупати”, а тешко их је цитатом навести, као што је и било у претходном случају. Слично је и са последњим поглављем овог првог дела њихове књиге које се зове *Општа, упоредна и национална књижевност*. По предмету свога бављења то се поглавље надовезује на историју књижевности а унутар ње на проблеме проучавања националног и интернационалног у књижевности.

Начин на који су аутори, у првом делу своје књиге, у *Дефиницијама и разликама*, сагледали књижевност као целину и њене делове може, уз извесна подразумевања, овако графички да се представи:

Нечиста решења у последњем поглављу овог дела, одсуство покушаја да се сличне класификације начине и у оквиру теорије књижевности и књижевне критике, одају и извесне недоследности и нејасне тежње аутора. Они су систематизовали оно што постоји а не оно што би *могло* да постоји у области проучавања књижевности.

Главнину, али и праву новину Велекове и Воренове *Теорије књижевности* чине ипак два последња њена дела: *Спољашњи приступ проучавању књижевности* и *Унутарње проучавање књижевности*. У њима је, такође, имплицитно спроведена деоба међу приступима, аспектима, методима модерног проучавања књижевности. Основни *principium divisionis* полазио је од питања да ли та проучавања имају за предмет “сама стварна уметничка дела” (162). Једни методи, који за предмет проучавања имају “сама стварна уметничка



дела” сврстани су у унутарње проучавање; остали су сврстани у спољашње. Самим тиме је отворено и питање природе проучавања књижевности, вредности појединих приступа и метода: створен је, у правом смислу, простор за егзистенцију методологије као дисциплине.

Аутори су у књизи најпре изнели *Спољашњи приступ проучавању књижевности*. Тај део је подељен на више поглавља; на: *Књижевност и биографију*; *Књижевност и психологију*, *Књижевност и друштво*; *Књижевност и идеје*; *Књижевност и друге уметности*. У сваком од тих поглавља разматрани су посебни методи или теоријске концепције које проучавању књижевности прилазе са разних аспеката: биографског, психолошког, социолошког, идејног или са аспекта кореспонденције књижевности и других уметности. Подела *спољашњег приступа* на више различитих аспеката представља, тако, још једну ужу систематизацију спољашњег проучавања. Унутар сваког од тих посебних аспеката аутори су отворили могућности нових систематизација, на пример међу самим биографским, социолошким, психолошким итд. аспектима проучавања. Структура целог тог дела књиге могла би се представити овако:



На основу наслова следећег дела књиге, *Унутарње проучавање књижевности*, јасно је да аутори нису, као у претходном делу, нагласак хтели да ставе на различите

аспекте унутарњег проучавања, већ су настојали да унутарње проучавање књижевности третирају као једну целину. Отуда је и грађа у том делу књиге разврстана слично као и у класичним уџбеницима теорије књижевности. У посебним њеним поглављима расправља се о еуфонији, ритму и метру, о стилу, о тропима, о проблемима фикције, о жанровима и вредновању. Али су, за разлику од других теорија књижевности, аутори и у том делу књиге навели више школа и појединаца који су специфичним прилозима допринели унутарњем осветљавању књижевних уметничких дела. Зато се и тај део књиге може схватити као прилог заснивању методологије проучавања књижевности. Сагледан са аспекта те дисциплине, тај део би се, према структури релевантних чињеница које се односе на модерне прилоге проучавању књижевности, могао овако приказати:



Овакво разврставање теоријских оријентација, примењених метода и посебних доприноса у проучавању књижевности – ма колико у појединим сегментима било недоследно или мањкаво – донело је, у ствари, велику систематизацију знања о природи и видовима проучавања књижевности на Западу, у Европи и Америци. Кроз то разврставање почео се промаљати логос у оквиру једног све развијенијег праксиса, какав је литература о литератури. Али та систематизација имала је један велики не-

достатак: била је практично изведена искључиво у синхроној перспективи. Она се тиче скоро искључиво наше савремености: доноси информације о разноликим облицима проучавања књижевности превасходно у последњих седамдесетак година.

Тај недостатак надокнађивао је касније Велек сам у књизи *Критички појмови* (Concepts of Criticism, 1963), нарочито у тексту *Побуна против позитивизма у европском књижевном зналству* (knowledge). Према Велековом тумачењу, у отпору према позитивизму, јавило се у Европи и Америци ваше различитих школа и оријентација које у основи имају антипозитивистички карактер: духовно-научни метод и школа интерпретације у Немачкој, стилистичка критика, руски формалисти, англоамерички нови критичари итд. Тако је Велек, поред синхроне перспективе, у систематизацији разних облика проучавања књижевности унео и дијахрону перспективу. Сем тога, Велек је још педесетих година почео да ради на једном великом пројекту, на *Историји модерног проучавања књижевности* (A History of Modern Criticism, 1750-1950). Од тог пројекта изашла су до сада четири тома; остала су у најави још два која се тичу историје проучавања књижевности у двадесетом веку.

Читалац Велекове и Воренове *Теорије књижевности* и других Велекових списа, који преко њих стиче увид у разноврсне облике и тенденције проучавања књижевности, тешко ће, ипак, моћи да докучи за какав се метод, или за коју теоријску концепцију Велек залаже. На основу чињенице да се поглавље *Начин постојања књижевног уметничког дела* налази унутар *Унутарњег проучавања књижевности* и да је проблем дела само у тим оквирима сагледаван, могло би се претпоставити да се Велек у суштини опредељивао за унутарњи приступ. На основу чињенице да он није непризивно одбацивао спољашње

приступе проучавања књижевности и да је са много разумевања писао о разноврсним покушајима, тенденцијама и методама проучавања књижевности, могло би се закључити да је Велек, као и Ворен, у принципу био склон поштовању плурализма различитих метода и теоријских концепција. Плурализам метода, теоријских концепција и истраживачке праксе јесте оно што је њихова теорија стварно донела.

Велекова и Воренова *Теорија књижевности* једно је од најзначајнијих теоријских дела нашег времена. Преведена је већ на преко двадесет језика. Њен одјек је сразмеран занимању за методолошке проблеме проучавања књижевности. Књига Хенрика Маркијевича *Główne problemy wiedzy o literaturze* (1970), са вредним *Хронолошким прегледом историје науке о књижевности*, која је преведена код нас под насловом *Наука о књижевности* (1974), показује да се интересовања у Пољској надовезују на методолошка испитивања која је инспирисао Велек. Мање би се то могло рећи за књиге *Введение в литературоведение* Г. Л. Абрамовича или *Наука о литературе* Алексеја Бушмина каје су везане за совјетску традицију мишљења о проучавању књижевности. Ни у Француској Велекова и Воренова *Теорија* није пала на плодно тло; преведена је релативно касно, тек 1972. У тој земљи је доминантно место имао после рата егзистенцијализам, а шездесетих и седамдесетих година структурализам. Уз такву доминацију једне теоријске концепције или једног метода, мало је потребе за решавање методолошких проблема. *Theorie de la litterature*, коју је 1981. године сачинио А. Кибеди Варга од прилога аутора из разних земаља, посвећена је највећим делом опису и функционисању текста. Методолошки проблеми су и у тој књизи у сенци књижевнотеоријских.

У Немачкој је последњих година настала већ другачија ситуација. Како нас обавештава Вилхелм Золмс у

инструктивном тексту *Методологизирање науке о књижевности* (Nemec, Solms: *Literaturwissenschaft heute*, 1979) у Немачкој је плурализам у изучавању књижевности већ призната стварност у универзитетској пракси. Проблем није у томе што професори на различитим катедрама различито прилазе литератури и различито је тумаче. Проблем настаје око тога како се у постојећем плурализму идеја и метода односити према студентима и ученицима: шта им од свега ваља презентирати. Золмсов одговор – а он није и само његов – отприлике овакав је: треба им показати све, па нека сами одлучују. На основу спознатог плурализма тако се гради простор за идеју о универзализму у проучавању књижевности, за интеграцију метода. Таква “Methodenintegration» није већ ствар само теоријских амбиција, већ ствар актуелне праксе, поготово наставне.

За стање свести у области методологије проучавања књижевности на Западу карактеристична је књига Аустријанца Јозефа Штрелке, који предаје у САД, издата у Тибингену 1979. под насловом *Методологија науке о књижевности* (Joseph Strelka: *Methodologie der Literaturwissenschaft*). Тачно тридесет година после *Теорије књижевности* Велека и Ворена, Штрелкина књига је наново преиспитала и систематизовала разне доприносе у проучавању књижевности. Учини́ла је то, практично, на истим основама, мада са више система и прецизности у излагању и са много нових информација. Најопширнији делови Штрелкине књиге такође су посвећени спољашњем и унутрашњем проучавању књижевности. Ти делови се зову: *Методe иманентне делу* (Werkimmanente Methoden) и *Методe трансцендентне делу* (Werktranszendente Methoden) и њима су обухваћена поглавља сличне садржине као и у Велек-Вореновој *Теорији*. Штрелкина књига има, додуше, и једно завршно, кратко поглавље у којем се расправља о проблему књижевних вредности и о аспектима укупних

књижевнотеоријских представа. Али та књига, у основи, не излази из обзора начина мишљења Велек-Воренове *Теорије*. Она је израсла на парадигми те књиге и ту парадигму само потврђује. И та је књига, још једном са богатством нових информација, констатовала плурализам у изучавању књижевности, али није отишла даље од њега у изналажењу нових методолошких решења.

Ситуација у области изучавања књижевности и код нас је слична оној у западним земљама. И у Југославији, у тој области, влада плурализам метода и теоријских оријентација. На плану ширења информација и унутарњег проучавања књижевности највише домете је остварила загребачка школа теоретичара и критичара окупљених око часописа *Умјетност ријечи* и његовог уредника Зденка Шкреба. Та група је својевремено највише радила на примени и развијању искустава стилистичке критике, руских формалиста, немачке школе интерпретације текста. Главни је њен резултат садржан у утицајном уџбенику *Увод у књижевност* (1961). Треће издање те књиге (1983), са више нових текстова, носи у поднаслову речи: *Теорија, методологија*. Прва од њих је карактеристична за ранија издања; друга – за помак интересовања ка методолошким проблемима који се десио у еволуцији саме школе, нарочито њених млађих снага. У Београду није се јавила нека организованија група истраживача. Али се на Катедри за компаратистику и на постдипломским студијама, од педесетих година, посебна пажња посвећивала историјском проучавању најважнијих књижевних теорија. И тај смер изучавања дао је вредне резултате. Ван загребачке и београдске школе делују и други теоретичари на разним југословенским универзитетима и кроз поједина гласила: скоро свака значајнија оријентација у проучавању књижевности на Западу има и код нас понеког вредног представника.

И у области саме методологије проучавања књижевности наши теоретичари су давали вредне прилоге. Међу њима треба посебно издвојити некадашњег Загрепчанина Светозара Петровића. Студирајући једно време у Алахабду, у Индији, Петровић је рано дошао у додир са идејама англоамеричких новокритичара, посебно са идејама чикашких критичара (Крејн). Прва његова објављена књига, *Критика и дјело* (1963) представља, у ствари, критику Велекове и Воренове *Теорије књижевности*. Преко те вредне књиге наша је књижевна јавност практично веома рано, раније него што је то био случај и са развијенијим културама, непосредно била укључена у главни ток расправа о методолошким проблемима проучавања литературе.

У Петровићевој књизи посебно су интересантна, са методолошког становишта, два комплекса проблема. Један се тиче природе проучавања књижевности; други - изналажења најповољнијих методолошких решења за изучавање књижевности.

Петровић стоји на становишту да се у проучавању књижевности употребљавају две врсте термина: "чврсти" термини и термини индикатори. Ако више људи под истим условима на једнак начин употребљавају и разумеју један термин, он је онда "чврст". Такви су термини рима, сонет итд. Термини индикатори ће, напротив, само индицирати значење. Под термином реализам, на пример, два човека никад неће мислити исто. Слично је и са применом метода. У природним наукама ће два човека, служећи се истим методом, под истим условима, увек доћи до истих резултата. Тако неће бити у проучавању књижевности. Истраживачки резултати у овој области могу да буду више или мање кохерентни или убедљиви. Пошто се само теорија књижевности служи "чврстим" терминима и истраживачким методама које доводе до истих резултата,

Петровић је само њу и схватио као науку о књижевности. Књижевној критици и историји књижевности (коју он схвата као критику у дијахроној перспективи) он је одузео тај дигнитет. Тиме је и отворио питање природе проучавања књижевности.

У другој књизи посвећеној методолошким проблемима, која се зове *Природа критике* (1972) (и у којој је *Критика и дјело* цела инкорпорирана) Петровић је још једном потврдио своје раније ставове и још једном је донео дефиницију критике. Та дефиниција се само у нијансама разликује од оне дате у првој књизи и гласи овако: “Књижевна ће се критика вјероватно најтачније одредити ако се каже да је она креативна активност (односно резултат креативне активности) којом се критичареву доживљају дјела утврђује контекст а оно се (дјело) њиме (контекстом) тумачи и према њему вреднује” (319). Такво схватање књижевне критике, и историју књижевности, и критику, стварно искључује из науке.

За методологију проучавања књижевности још је значајнији други комплекс проблема покренут Петровићевом књигом. За разлику од Велека и Ворена – који су теорију књижевности и методологију њеног проучавања и експлицитно уско везали у предговору *Теорији из 1949* – Петровић методологију већ види као сасвим издвојену дисциплину која се посебно бави проучавањем истраживачких метода и њихових могућности. Он у “сувременој методологији литерарног студија” разликује три гледишта: “гледиште о кључној методи, гледиште о комплементарности метода и гледиште о тоталној методи” (44). Ниједно од та три гледишта он не прихвата, јер му се свако од њих чини преуско: гледиште о кључној методи преуско је зато што неоправдано фаворизује један метод на рачун других, гледиште о комплементарности метода зато што обично издваја дватри метода па њих фаворизује на рачун

осталих. Гледиште о тоталној, или апсолутној, интегративној методи одбацује зато што води ка еклектицизму. Из његове критике произилази да је њему близак став о плурализму метода у изучавању књижевности.

Као и Велек-Воренова *Теорија књижевности* и Штрелкина *Методологија науке о књижевности*, и Петровићева књига *Критика и дјело* доноси велику количину информација о проучавању књижевности. То није случајно: парадигма плурализма метода и теоријских концепција такву информисаност захтева.

Моје бављење методологијом проучавања књижевности окренуто је у другом смеру: оно се не задовољава плурализмом као крајњим обзором, оно тежи да плурализам превлада. То значи да се не задовољава систематизованим Мноштвом проучавања. Хоће да оде даље од тога: да у проучавању Једнога (књижевности или књижевног уметничког дела) види различито остварене могућности проучавања; односно: тежи да за осветљење Једнога предмета проучавања изгради Један метод и Једну теоријску концепцију, способну да захвати колико и Мноштво метода и концепција, па чак и више.

Да ли је то могуће? Јесте могуће, али не у плуралистичком обзору, не у оквиру плуралистичке парадигме. Плуралистичка парадигма у проучавању књижевности почива на ставу да различити методи и теоријске концепције ко-егзистирају једни поред других, будући да су међу собом равноправни, јер се налазе на истом нивоу промишљања књижевних чињеница мада им прилазе са разних страна. Мој став није да треба направити неку синтезу постојећих метода (тј. да треба од постојећих метода направити један интегрални). Мој је став да према постојећим методама треба заузети метакритичко становиште и на том становишту изградити метод. Ни то становиште ни

тај метод нису нови: својствени су дијалектичком начину мишљења. Требало би да буду својствени и марксистичком мишљењу које се, бар код Маркса, заснива на дијалектици. Прилози оних који су се, за последњих стотинак година, опредељивали као марксиста сводили су се, најчешће, на идеологизирано социолошко проучавање књижевности; недостајао им је, по правилу, дијалектички прилаз и метакритички ниво. Опредељујући се, ипак, за марксистичко становиште и за марксистички метод, ја се, у ствари, опредељујем за једну нову, неискоришћену могућност интерпретације те мисли. Од постојећих интерпретација марксизма у проучавању литературе она је толико далеко да се не може другачије, сем именом, довести у везу.

Ослонце за тај нови вид опробавања марксистичког метода у изучавању литературе налазио сам, пре свега, у спознајама низа југословенских филозофа о марксизму као филозофији праксе, а посебно у књизи чешког филозофа Карела Косика *Дијалектика конкретног* (1963). Ти доприноси филозофској мисли јавили су се шездесетих година, у доба мог интелектуалног сазревања. И категорија праксе, и категорија конкретног тоталитета, које представљају веома блиске интерпретације Марксове аутентичне мисли, биле су способне да обухвате у целини и предмет проучавања и могућности његовог проучавања. Косикова интерпретација те мисли, која се јавља у дорађенијем виду, има две основне врлине. Једна од њих потиче отуда што је Косик, са метакритичког нивоа, промислио такоређи укупну модерну мисао која се јавила после Маркса (феноменологија, логички позитивизам, егзистенцијализам, структурализам) доводећи њене разноврсне интенције у конзистентан однос. Друга је врлина те мисли у томе што може да удовољи двома опречним амбицијама у савладавању стварности: да појаве људског света сагледава као тоталитете, али са конкретних

аспеката, тј. као конкретне. Такве опречне амбиције Косик је превладао својим појмом конкретног тоталитета, теоријски издвајајући тако схваћен тоталитет, као конкретан, од других врста тоталитета присутних у савременој мисли, које он идентификује као лоше (односно привидне, апстрактне и празне тоталитете).

Косикова интерпретација Марксовог метода као дијалектике конкретног тоталитета остала је у његовој књизи *Дијалектика конкретног* на апстрактном, тј. на филозофском нивоу. За разрешавање конкретних проблема у области проучавања књижевности ја сам тај метод у својим претходним књигама (*Поетика Момчила Настасијевића, Живот песме Лазе Космића "Santa Maria della Salute", Реч и корелатив*) дорађивао усвајајући њен дијалектички, метакритички, конкретан и целовит начин решавања проблема. У истом духу требало би да буду решавани и проблеми методологије проучавања књижевности, што је предмет ове књиге. То значи да ће се и овде покушати да се проучавање књижевности осветли као целовит и конкретан проблем. Из методичких разлога, међутим, књига ће имати два дела: први, превасходно методолошки, и други, превасходно историјски. Установљавање кореспонденције између једног и другог дела, тј. између онога што происходи из сфере мисли, и онога што происходи из сфере стварности, требало би да потврди ваљаност концепције и метода који су примењени у сфери осветљавања проучавања књижевности као целине.

Први део

**МОГУЋНОСТИ
ПРОУЧАВАЊА
КЊИЖЕВНОСТИ**

ПРЕДМЕТ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

Шта је предмет проучавања књижевности?

Велек и Ворен, у *Теорији*, очигледно сматрају да предмет проучавања књижевности јесте сама књижевност.

На исто питање Светозар Петровић децидирано одговара да је предмет проучавања књижевности, у ствари, књижевно уметничко дело, односно књижевна уметничка дела. Цела његова књига *Критика и дјело* примерена је таквом одговору. Петровић чак сматра да питање: Шта је књижевност? и не спада у науку о књижевности, на исти начин као што ни питање: шта је природа? не спада у физику већ у метафизику. (1972:325)

Наведени одговори на исто питање разликују се, дакле, по усмерењима и конзеквенцама. Они представљају две опозитне могућности. Сви други одговори могу да нађу место између њих.

Наш је одговор да предмет проучавања књижевности јесте и књижевно уметничко дело и књижевност. Та два чиниоца су у међусобној дијалектичкој вези. Књижевно уметничко дело постаје то што јесте тек у односу на књижевност. С друге стране, не може да буде ни књижевности без књижевних уметничких дела, без артефаката који их чине.

КЊИЖЕВНО УМЕТНИЧКО ДЕЛО

На питање: Шта је књижевно уметничко дело? може се одговорити на два различита начина: 1. критиком досадашњих одговора који су на исто питање давани; и 2. логичним (тј. методолошким путем).

Најбоље је, свакако, ако се одговори буду тражили на оба начина, па се на основу поређења њихових резултата изведу могући закључци. Тако ће и овде бити учињено.

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

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

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

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

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

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

И поред различитих полазних основа, сви ти одговори имају и нешто заједничко: сви рачунају са текстом и кад на њега не стављају тежиште. Они се и могу систематизовати на основу тога како се према тексту односе.

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

Овде ће укратко бити наведене све те концепције.

I. КЊИЖЕВНО УМЕТНИЧКО ДЕЛО КАО ДОКУМЕНТ О СТВАРАОЦУ

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

Кад прелиставате велике круте стране каквог инфолија, пожутеле листове каквог рукописа, укратко, неки спев, зборник закона, символ вере, шта најпре примећујете? Свакако то да он никако није створен од себе. Он је само калуп сличан окамењеној љуштури, само отисак сличан једном од оних отисака што их је утиснула у камен нека животиња која је живела и угинула. Под љуштуром се налазила животиња, а под документом човек. Због чега проучавате љуштуру ако не да бисте створили слику животиње? Исто тако документ проучавате да бисте познали човека; љуштура и документ су мртви остаци и вреде сама као обележја целовитог и живог бића. До тога бића треба доспети; треба се потрудити да се оно реконструише. (1954: 31-32)

Сходно таквом схватању књижевног уметничког дела Тен је схватао и његову интерпретацију. Појам *интерпретација књижевног текста (дела)*, додуше, модеран је. Настао је у пост-позитивистичко време и он је непримерен ономе што су у књижевном уметничком делу тражили позитивисти. Али и позитивисти су, на свој начин, трагали за значењима дела. Тен је, на пример, “испод” сонета које је читао, настојао да открије људе који су се звали Иго, Ламартин, Алфред де Мисе или Хајне, да их представи онакве “као што је човек кога смо малопре оставили на улици” (32). Или да открије како, “под једном трагедијом из

седамнаестог века постоји песник, песник као Расин, на пример, отмен, одмерен, дворски човек, благоречив, са величанственом периком и ципелама са пантљикама, монархиста и хришћанин по срцу..." (32-33). И тако даље. Дакле, уместо да открива значење Расинових трагедија, Тен се бавио грађанском личношћу Расиновом, не запостављајући ни његову перику, ни његове ципеле, ни његов друштвени статус, ни његове навике. Чинећи то, он доследно остварује свој основни став да је књижевно уметничко дело документ о човеку који га је створио, о јединки која је "испод" текста. Ево пасуса који следи иза овог у којем се говорило о Расину:

Исто тако кад читамо једну грчку трагедију, прва ће нам брига бити да представимо себи Грке, то јест људе који живе полунаги, у гимнастичким дворанама или на трговима, под раскошним небом, наспрам најнежнијих и најблагороднијих предела, чија је једина брига да своје тело учине окретним и снажним, да разговарају, да дискутују, да гласају, да врше по морима патриотска плачкања, иначе доконе и трезвене, који имају као намештај три кућна бокала... (33)

И тако даље. Данас се не мисли да је то превасходни задатак читања, а поготово не пажљивог критичког читања (close reading). Па ипак, теновски приступ књижевним уметничким текстовима не би требало оквалификовати као сасвим погрешан. И такав приступ је, са своје стране, и на свој начин, доприносио да се о уметности и култури више зна. Тенова *Филозофија уметности*, на пример, оживљавала је на пластичан начин време антике и време ренесансе. За жаљење је што није створено више таквих дела.

Инсистирање на књижевном уметничком делу као документу о писцу са још већом доследношћу победило је у

немачкој варијанти позитивизма. Родоначелник немачког позитивизма Вилхелм Шерер изразима *Erebnies*, *Erlebtes* и *Erlernies* означио је основне задатке које је истраживач књижевности требало да има у виду. Он је требало да има у виду оно што је један писац *наследио од других*, оно што је од других *научио* и оно што је сам *доживео*. На тако успостављеним основама науке о књижевности прави интерес истраживача био је, у ствари, писац а не текст. Шерерови наследници су се грађанском личношћу пишчевом бавили до неконтролисаних размера. И ако је ишта од позитивизма морало да нестане, онда је то била оријентација на помно испитивање пишчеве грађанске личности. Такво је испитивање науку о књижевности удаљавало од књижевности. Зато у позитивизму треба издвајати биографизам од других, ширих, интенција које су успеле да се модификују и преживе, као што су сцијентизам, социологизам, психологизам. Хегеловац Тен се, рецимо, у схватању предмета испитивања није задржавао само на индивидуи ствараоца. Инсистирао је на детерминантама које њу условљавају, на раси, средини и времену. У већ наведеном тексту, страницу две касније, он каже:

Кад својим очима посматрате каквог видљивог човека шта у њему тражите? Невидљивог човека. Те речи које доспевају у ваше уши ти покрети, то држање, то одело, те радње и та опипљива дела сваке врсте за вас су само изрази; њима се нешто изражава, – душа. Под спољашњим човеком скрива се унутрашњи човек, и први само открива другог. (34-35)

Тражити иза документа не само видљивог, већ и невидљивог човека, човека чија је психичка и социјална конституција условљена, то је оно што је Тен желео. Идеја о

присуству личности у делу није ни у 20. веку одбачена: она је на различите начине, понекад супротно Тену, присутна у мисли о књижевности 20. века: некакву “идеалну” личност ауторову, уграђену у делу, тражи и Кроче, траже је (као “духовни етимон”) и његови дужници, стилистички критичари. Питање стваралачке личности поставља и Елиот развијајући тезу о имперсоналности поезије. О њој слично говори и Штајгер у тексту *Вештина интерпретације*. Говоре и други.

Оно што модерна мисао о књижевности данас, очигледно, више не може да прихвати од Тенових интенција јесте сама идеја о књижевном уметничком делу као документу. Свођење књижевног дела на документ је пресуско и неадекватно његовом значењу и његовој сврси. Али се из позитивистичког реквизитаријума мора прихватити идеја да књижевно уметничко дело, поред других вредности, има и документарну вредност. Оно није само документ; оно јесте и документ. По тој документарној вредности оно остаје вазда везано за аутора који га је створио и за скуп услова који су довели до конституисања оног невидљивог у аутору што је материјализовано пре свега у стилским особинама текста. Одбацујући позитивизам као застарелу методолошку концепцију, не морамо (не би требало) да одбацимо и његова драгоцене искуства бављења споменичком, документарном природом уметничких дела.

II. КЊИЖЕВНО УМЕТНИЧКО ДЕЛО КАО СЕМАНТИЧКИ АУТОНОМНА КАТЕГОРИЈА

У отпору према позитивистичком схватању књижевног уметничког дела засновала се у 20. веку концепција која је у књижевном уметничком тексту видела значењски аутономну категорију, аутономну пре свега у односу на аутора који га је створио и на услове који су таквог аутора предодредили. Најзначајније оријентације у проучавању

књижевности 20. века (руски формалисти, англоамеричка нова критика, немачка интерпретација текста, чикашки критичари, структуралисти) заступали су, у основи, или у неким својим развојним фазама, концепцију о књижевном уметничком делу као семантички аутономној вредности.

Та концепција, нова у односу на 19. век, није била и стварно нова у односу на нека постојећа схватања књижевног уметничког дела у историји проучавања књижевности. Она је била присутна већ и у најзначајнијем теоријском делу Антике, у Аристотеловој *Поетици*, а затим се јављала и у каснијим временима кад су у истраживањима књижевности доминирала схватања блиска аристотеловској поетици и реторици. У 20. веку та антипозитивистичка концепција развила се независно од Аристотела. Њега су чикашки критичари и структуралисти почели као савезника да зазивају релативно касно.

Ако бисмо најкраће хтели да представимо ту концепцију, онда је то најпогодније учинити помоћу неколико основних идеја или теза на којима она почива. То су тезе или идеје које посебно инсистирају, на: 1. способности књижевног уметничког текста за естетско деловање, 2. на слојевитости књижевног уметничког текста, 3. на вредностима и функцијама у тексту, 4. на структури текста.

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

Да би се вратило осећање живота, да би се осетиле ствари и камен постао камен, постоји оно што се зове уметност. Циљ уметности је да се осећање ствари да преко виђења а не препознавања; уметнички поступак је поступак

онеобичавања (остранение) ствари, поступак отежане форме, који потенцира тешкоће и време трајања перцепције, јер је тај процес у уметности сам себи циљ и мора бити продужен; уметност је начин да се доживи процес стварања ствари, док оно што је у уметности створено од секундарног је значаја. (1970:86).

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

Из саме природе мишљења Шкловског може се закључити и оно што он, експлицитно, није закључио: Текст, односно књижевно уметничко дело, аутономан је у односу на писца али и на примаоца. Кад Шкловски говори о тексту, онда је предмет његовог мишљења сасвим конкретан. Та конкретност у разматрању текста јесте нешто што и данас плени његовог читаоца. У његовим разматрањима, међутим, писац и прималац постоје само као апстракције, ван конкретног простора и времена. Писца као литерарну категорију он сасвим запоставља, а на примаоца мисли само кад говори о способности текста да естетски делује.

Ставови у основи сличне Шкловском заступају и стилистички критичари, а сем њих, практично, и сви они теоретичари 20. века који уметничко у уметничком делу (тј. његову “литерарност” или “естетички предмет”) виде пре свега у стилу, у језичком изразу, у уметности речи. Мада су

и сами руски формалисти у каснијим фазама развоја покрета отишли даље од ове тезе Шкловског, а представници других школа се на њу нису експлицитно ни позивали, та теза ипак репрезентује нешто што је карактеристично за матичну струју у књижевнотеоријској мисли нашег века: репрезентује став да је књижевно уметничко дело, односно текст, у ствари, артефакт који има способност да естетски делује.

2. У оквиру феноменолошке оријентације у изучавању књижевности, која је настала на тлу немачког језика, обрађена је пажња на структуру језичког уметничког дела, односно на *слојеве* и *планове* који се у њему могу издвојити. У изучавању књижевности феноменолози се нису питали само о способностима језичког артефакта, тј. о способности *језичког уметничког дела* (*Das sprachliche Kunstwerk*, како гласи наслов једне од најзначајнијих књига те оријентације, књиге Кајзерове) да естетски делује, већ су се питали и шта у језичком уметничком делу, као његове основне делове, можемо да откријемо.

Естетичар Николај Хартман (*Естетика*, 1953) видео је у уметничком делу два плана: предњи и задњи, односно материјални и духовни. Та два плана је Хајдегер, својом специфичном терминологијом, назвао Земља и Свет. Подела на те планове постаће нам сасвим разумљива ако је “преведемо” на десосировску концепцију знака. Предњи план у тој подели подударан је са означавајућим (*signifiant*), задњи са означеним (*signifié*). Наш савремени естетичар Иван Фохт, такође феноменолог по основној оријентацији, проширио је структуру књижевног уметничког дела (у *Уводу у естетику*, 1975) на још један план. Поред она два Хартманова плана, Фохт је разликовао и трећи план: метафизички. Свако уметничко дело, по њему, мора да има

предњи и задњи план, али постоје и дела која садрже и извесно метафизичко обасјање, метафизички план.

Осим те поделе уметничких дела на планове, која се односи на сва уметничка дела, па и на књижевна, у оквиру феноменолошке оријентације у проучавању књижевности настала је још доста раније и идеја о слојевитости књижевног уметничког дела која је најизразитије испољена у књизи пољског теоретичара Романа Ингардена *Књижевно уметничко дело* (Das literarische Kunstwerk, 1931). По Ингардену, свако књижевно уметничко дело садржи четири слоја (тачније: у сваком књижевном уметничком делу могу да се издвоје четири слоја): 1. слој звучања, 2. слој значења, 3. слој приказаних предметности и 4. слој схематизованих аспеката.

Хартманова идеја о подели уметничког дела на два плана и Фохтова идеја о подели дела на три плана нису у супротности са Ингарденовом концепцијом о слојевитости књижевног уметничког дела; штавише оне се употпуњују. Држећи се махом Фохтових коментара из *Увода у естетику*, могли бисмо слојевиту структуру књижевног уметничког дела, какву су је у основи видели феноменолози, овако најкраће да представимо:

I ПРЕДЊИ ПЛАН

1. Слој звучања

II ЗАДЊИ ПЛАН

2. Слој значења
3. Слој приказаних предметности
4. Слој схематизованих аспеката

III МЕТАФИЗИЧКИ ПЛАН

Ма колико да се и даље може дискутовати о методолошком, односно онтолошком статусу тих планова и слојева, само њихово откривање приближило нас је у

огромној мери конкретним анализама уметничког текста. Обраћања пажње на слојевитост књижевног текста показала су се као плодна и продуктивна. Она су означила велики продор у структуру и значење уметничког текста. А с друге стране, значила су и велико одвраћање пажње од историјског аутора и историјског читаоца, односно практичну победу уверења о тексту као семантички аутономној категорији.

3. У Немачкој је почетком века, у школи Макса Десоара и Емила Утица, обраћена пажња на још једну страну уметности, односно уметничког дела: на њихову поливалентност. Десоарову идеју о поливалентности уметности, у поговору његовој књазии *Естетика и опћа наука о умјетности* (на немачком 1906, кад нас 1960) Иван Фохт је коментарисао овако:

умјетност спада међу најкомплексније феномене који се могу замислити. Можда је чак и прва у том погледу, јер она у себи спаја и материјални и духовни свијет, и реалне и иреалне чињенице, и нешто од органске и нешто од друштвене природе, и вегетативно, и анимално, и хумано, и свјесно и несвјесно, и подсвјесно, и рационално и ирационално и осјетилно и осјећајно и волитивно, и активно и пасивно, и видљиво и невидљиво, па чак поред истинитог и илузорно. (307).

Затим, нешто даље, Фохт је навео “неколико основних аспеката које умјетност пружа” заједно са дисциплинама које се одређеним аспектом проучавања уметност.и баве. Ти аспекти, лишени овде објашњења, јесу ови:

1. онтолошки, 2. естетски, 3. социјални, 4. морални и хумани,
5. хисторијски, 6. културни, 7. технички, 8. физички, 9. еко-

номски, 10. правни, 11. политичко-државнички, 12. одгојни, 13. религиозни, 14. аспект корисности, 15. вредносни, 16. критички, 17. спознајни, 18. душевни аспект, 19. генетички аспект, 20. биолошки аспект и 21. медицински аспект.

Мада ни Фохт, као ни Десоар, није јасно одделио онтолошки и методолошки аспект свог приступа, тј. није јасно одделио шта уметност (уметничко дело) стварно садржи од оног што се са ког аспекта у њему може видети, ипак је јасно да двојица аутора уметност и уметничко дело сагледавају као поливалентну чињеницу. Зато и можемо да кажемо, следећи њихову мисао до краја, да уметничко дело има отприлике онолико вредности колико их се са разних аспеката може видети.

У наведеном Фохтовом поговору, међутим, није довољно наглашено оно што је за феноменолошко, а посебно за Фохтово мишљење карактеристично. Није довољно наглашено да међу бројним вредностима које уметничко дело садржи, постоји једна једина која уметничко дело чини уметничким. Та вредност је, по Фохту, естетска вредност. Функцију те вредности Фохт је најјасније изразио у једној анкети о “Критеријумима за одређивање вредности уметничких дела” коју је 1961. године организовао београдски часопис *Гледишта*. Естетску вредност је Фохт тада видео као издвојену, као уметнину. “Умјетност је”, каже он, “један комплекс, или једно јединство најразноврснијих елемената од којих је само један умјетнички...” (5). Тај елеменат, односно ту “вриједност нигдје изван умјетности не можемо наћи...” (7). И да би показао шта тај елеменат-вредност јесте, он врши феноменолошку редукцију у овом смислу: “... Шта је умјетничко у умјетности? ... видјећемо када из нашег појма умјетности извучемо све оне напред набројане вредноте, када их апстрахирамо од свих ванумјетничких садржаја. Шта ће

преостати? Шта је преостало? – у оному ресту лежи тајна.” (7).

Тај одговор носи врлине и мане феноменолошког метода. Естетска вредност је у њему виђена не само као посебна, већ и као издвојена, као вредност која се од других вредности може издвојити. Да се на исто питање може и другачије одговорити показује мишљење једног од досад најистакнутијих структуралиста, Чеха Јана Мукаржовскога, који се такође бавио проблемом односа естетских и мимоестетских вредности. Мукаржовски сматра да: “Песничко дело обухвата мноштво најразноврснијих вредности. Ниједна од њих није за пјесничко дјело као умјетничку појаву неопходна као естетичка вриједност”. (1972:54). На сличан начин на који поседује одређене вредности, дело има и одређене функције. И те функције се могу поделити на естетске и ванестетске. Мукаржовски вели:

Умјетничко дјело јавља се на крају крајева као стварни збир мимоестетских вриједности, и ништа друго до ли управо тај збир. Упитамо ли се у овом тренутку гдје је остала естетичка вриједност, показат ће се да се расплинула у појединим мимоестетским вриједностима и није ништа друго већ скупни назив за динамички тоталитет њихових узајамних односа. (Наведено по М. Червенки, 1972: 105)

Оно “ресто”, као издвојену естетску вредност, као уметнину, на којој инсистира Фохт, узалуд ћемо, дакле, тражити; то “ресто” једноставно не постоји: оно је садржано у међуодносима уметничких функција.

Као и идеја која у уметничким делима види, пре свега, способност одређеног текста да естетски делује, или идеја о слојевитости књижевног уметничког дела, тако је и идеја о поливалентности књижевног уметничког дела једна од

великих тековина теоријске мисли 20. века. Обрађајући пажњу на естетску вредност дела, и на естетску функцију дела, она је, прекорачујући границе текста, оставила отвореним питање шта естетска вредност јесте, односно како текст врши естетску функцију. Та вредност је још увек (и природно је што је тако) остала извесна непозната за којом треба трагати.

4. Сви теоретичари структуралистичке оријентације не прихватају концепцију о књижевном уметничком делу као семантички аутономној категорији. Француски структуралиста и марксиста Лисјен Голдман, на пример, сматра да је књижевно уметничко дело везано за друштвену стварност свог доба. Оно, као структура, не одражава непосредно друштвену базу већ кореспондира са визијом света друштвене групе којој аутор припада. Совјетски структуралист Јуриј Лотман, с друге стране, сматра да књижевно уметничко дело, поред текстовне структуре, има и вантекстовну структуру по којој и у којој добија значење. Те две концепције најбоље могу да репрезентују, у оквиру структурализма, једну интенцију која у књижевном уметничком делу види структуру уклопљену у односе мањих и већих, и различитих структура.

Идејама и разрађеним појмовним апаратом, структурализам је, међутим, још више обогатио истраживања текста која су вршена на разним странама. Сви ти доприноси се овде не могу поменути. Поменућемо само оне без којих би сваки приказ структурализма био мањкав.

Већ су чешки структуралисти (Мукаржовски пре свега) почели дело да схватају као знак: да разликују његову материјалну и значењску страну, тј. оно што је знаком означено и оно на шта се знак може односити. Истовремено и да третирају дело као знак међу знаковима.

Стара реторичка идеја, по којој целина добија значење од делова, а делови од целине – обogaћена идејом тоталитета, која је од Спинозе наовамо честа преокупација филозофа – добила је код структуралиста превасходну улогу. Уметничке се целине, међутим, не затичу у природи; оне се стварају. Да би се једна таква целина успоставила, њена структура мора да буде структурирана. Стварањем структура делују закони трансформације и самоуређивања, закони који делују структурирајуће. На питање: шта стоји у основи трансформације структура, структуралисти одговарају различито: једни, на идејама Чомског, сматрају да је то дубинска структура; други, на идејама тзв. серијалне мисли, сматрају да је то одсутна структура. У оба случаја, дакле, структура уметничког дела зависи од неких моћнијих структура.

На општим поставкама структурализма развио се сплет довитљивих анализа које почивају на концепцији хијерархијског устројства текста. Присуство и деловање те концепције препознајемо по терминима: макро и микро анализа, макро и микро план, макро и микро структура. Најзначајнија последица и најзначајнији резултат тих анализа јесте богато искуство у сагледавању унутрашњег устројства текста кроз однос његових делова и целина свих величина.

Поред увида у хијерархијско устројство текста, посебно је значајна идеја о синтагматској и парадигматској оси које текст прожимају и организују. Осветљавање тих двеју оса учинило је да се текстовна структура осветли са још једне стране, семантичке.

Мада је концепција књижевног уметничког дела као семантички аутономне категорије, с методолошке тачке гледишта, неприхватљива и преуска, истраживања која су у оквиру те концепције вршена, показала су се као изванредно плодна. Истраживања језичке и стилске способ-

ности текста да естетски делује; истраживање планова и слојева који се у тексту могу открити; вредности и функција које се у њему могу пронаћи; најзад и хијерархијског и синтагматско-парадигматског устројства текста, осветлиле су у великој мери бар једну од могућих димензија дела, најважнију: осветлиле су текст.

III. КЊИЖЕВНО УМЕТНИЧКО ДЕЛО КАО ДОКУМЕНТ О РЕЦЕПЦИЈИ ПРИМАОЦА

Трећи, рецепционистички, одговор на питање: Шта је то књижевно уметничко дело? најбоље се може схватити из историјског контекста у којем је настао.

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

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

почетак ренесансе историзма. Али Јаус је враћао историзам, тј. историјско објашњење литерарних појава, не више путем којим је ишао позитивизам: ослањајући се на писца, градећи историју писаца. Он, такође, није историју видео ни у смени стилова, где су је видели Велфлинови наследници и следбеници. Јаус је историзам, и историју књижевности, заснивао на једном чиниоцу који дотле није довољно узиман у обзир: заснивао их је на примаоцу, на читаоцу.

Решавајући проблем деловања уметничког текста и његовог примања, Јаус је створио теорију или естетику рецепције. Основни елеменат на којем та теорија почива јесте прималац, а главна њена категорија јесте *хоризонт очекивања*. Књижевно уметничко дело настаје да би задовољило извесна очекивања публике: очекивања од аутора, очекивања од самог дела, очекивања од књижевности. Та очекивања су конкретна па зато имају и своје конкретне, историјске, видокруге. Све што се битно у развоју литературе дешава, дешава се, практично, у оквиру тих видокруга. Дело настаје, писац ствара, књижевни живот се организује, да би се та очекивања задовољила, да би се тим очекивањима удовољило. У том схватању има се у виду и текст и писац, али прави активистички чинилац књижевности, у ствари, јесте прималац, читалац, публика.

Јаусове идеје нашле су доста следбеника у обе Немачке, али и ван њихових граница. Међутим, те идеје и нису тако нове. У тексту посвећеном Емилу Енекену (1859-1888), Иво Тартаља (1980) открива их још код тог Теновог ученика и критичара. Двадесет година пре Јауса, Жан Пол Сартр је у свом најчувенијем књижевнотеоријском тексту *Шта је књижевност* (1947) заступао идеје које су природу књижевних уметничких дела виделе у зависности од природе (очекивања) публике којој су намењене. Утицај публике на стварање књижевних дела посебно је обрађивао

и Јаусов пријатељ из студентских дана Робер Ескарпит (*Социологија књижевности*, 1964). Слични покушаји и доприноси могли би се видети и на другим странама. У нашој би литератури, рецимо, требало обратити пажњу на монографију Пере Слијепчевића *Шилер у Југославији* (1937) у којој је на превођење најзначајнијих немачких песника код нас гледано са становишта рецепционих могућности наше публике 19. века.

Сам Јаус је увиђао ограниченост метода испитивања литературе заснованог на теорији рецепције. Он је и аутор текста *Парцијалност метода естетике рецепције*. Али и као аутор једног ограниченог метода, он је стекао велики историјски значај самим тиме што је ставио акценат на још један важан чинилац у проучавању књижевног уметничког дела: на примаоца, на његове историјске рецепционе могућности и очекивања.

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

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

Током досадашњег проучавања литературе, у свакој од појединих развојних фаза, инсистирало се превасходно на по једном од тих елемената, а други су се губили из вида.

Зато су све те теоријске концепције, с методолошког становишта, биле ограничене и ускогруде.

IV. КЊИЖЕВНО УМЕТНИЧКО ДЕЛО КАО ДИЈАЛЕКТИЧКО ЈЕДИНСТВО ТРИЈУ ДИМЕНЗИЈА: ДИМЕНЗИЈЕ ТЕКСТА, ДИМЕНЗИЈЕ ПИСЦА И ДИМЕНЗИЈЕ ЧИТАОЦА

Неколико година пре Јауса, 1963, Светозар Петровић је у књизи *Критика и дјело*, изнео једну концепцију књижевног уметничког дела која је по основним поставкама шира и плоднија од претходних. Ту концепцију могу да представе ова два пасуса из књиге:

Чини се да је за науку о књижевности – мада можда не и за књижевну критику – најплодније схваћање дјела као дијалектичког јединства трију димензија, димензије писца, димензије језика и димензије читаоца, чему ваља одмах додати да се атрибут “дијалектички” не појављује овдје да би истакао правовјерност таква схваћања, него да би нагласио како су све три димензије варијабилне и узајамно зависне, а у цјелину интегриране на исти начин само тренутно, не понављајући се никада идеално идентичне.

Као такво – као тродимензионална дијалектичка игра – књижевно дјело постоји за свако становиште кроз које му мажемо прићи, дакле и за становиште писца и за становиште читаоца: не само језични медиј, већ и обје поларне димензије с оба се становишта виде, дакле за оба становишта и јесу, чак и онда када – чак и онолико колико – у језику нису имплициране. (1972:83)

На другим местима у књизи (на пр. на стр. 117) Петровић уместо израза “димензија језика” или “језични медиј” употребљава израз “димензија текста”. Отуда и можемо да кажемо да су у његовој концепцији садржане све три основне категорије: писац, текст и читалац ка којима су

биле усмерене све три основне модерне оријентације у проучавању књижевности: позитивизам, антипозитивизам и рецепционизам.

Додуше, и пре Петровића, а касније мимо увида у његова схватања, у књижевнотеоријским разматрањима често ћемо срести да се помиње једна слична трочлана релација: стваралац-дело-прималац, односно: писац-дело-читалац. Петровићева концепција се, међутим, само наизглед подудара са тако схваћеном трочланом релацијом. По његовој се концепцији *књижевно дело* никако не може изједначити с текстом; оно, једноставно, не постоји мимо писца и читаоца. Тек писац, текст и читалац заједно чине дело. Или прецизније: књижевно уметничко дело, по Петровићу, јесте јединство које се састоји од три димензије: димензије текста, димензије писца и димензије читаоца. У томе је и особеност и новина његове концепције.

Петровићевом концепцијом је, у ствари, на дијалектичком нивоу обухваћено и оно на чему је инсистирао позитивизам (писац), и оно на чему је инсистирало антипозитивистички усмерено проучавање књижевности у нашем веку (текст), али и оно на чему ће, коју годину касније, инсистирати теорија рецепције (читалац). Самим тиме, том концепцијом су превладане противречности позитивизма, антипозитивизма и рецепционизма и дато је једно плодније и прихватљивије схватање књижевног уметничког дела, са значајним практичним последицама.

Од претходне три поменуте концепције Петровићева се у нечем битном разликује. Све оне: и позитивизам, и антипозитивизам, и рецепционизам, јавиле су се у конкретним историјским околностима, биле су историјски припремане и предодређене. Свака од њих имала је више носилаца; можемо практично да бирамо теоретичара којим ћемо сваку од њих репрезентовати. Петровићева је

концепција, међутим, настала на спекулативан начин. Историјски предуслови њеног појављивања могу се констатовати само посредно; нико други није морао истовремено до сличне концепције да дође. Та концепција је настала у оквиру тражења решења за методолошке проблеме проучавања књижевности и један је од резултата методологије проучавања књижевности као младе дисциплине. Све три претходне концепције имале су релативно богату проверу у пракси, у конкретним истраживањима. Петровићева концепција је примењена свега једном, и то уз корекције и адаптације, у мојој докторској тези *Поетика Момчила Настасијевића* (1974).

Но и поред наведених методолошких предности над осталим основним концепцијама, и ова Петровићева има слабости и ограничења. Неке од њих покушао сам у поменутој тези да превазиђем и отклоним богатећи садржајем пре свега категорију читаоца. У овом раду, у ствари, ја дограђујем властиту концепцију, радикалније се критички односећи према Петровићевој. Мада Петровићева концепција на релативно прихватљив начин одговара на питање шта је то књижевно уметничко дело, она не може да одговори и на нека друга питања, пре свега на питање: Шта је књижевност? На такво питање Петровић чак ни експлицитно не жели да одговори сматрајући да оно и није право питање за теорију књижевности. Та концепција нам, такође, релативно успешно одговара на питање како се један текст односи према писцу и читаоцу, али нам не одговара на питање како се текст односи, или може односити, према другим текстовима, или другим сличним естетским, духовним или материјалним објектима.

V. КЊИЖЕВНО УМЕТНИЧКО ДЕЛО КАО ТЕКСТ МЕЂУ УМЕТНИЧКИМ ТЕКСТОВИМА

У савременој књижевнотеоријској мисли - на имплицитно питање: Шта је књижевно уметничко дело? дат је

joш jедан релевантан одговор који претходна четири умногоме употпуњује. Најзначајније формулације тог одговора налазимо у есеју Т. С. Елиота *Традиција и индивидуални таленат* (1917). Књижевно уметничко дело Елиот је сагледао са становишта његовог односа према књижевној традицији. То практично значи да је он посебну пажњу обратио на место једног књижевног текста према другим књижевноуметничким текстовима. Ово је део есеја у којем он имплицитно износи такав став:

... оно што се догађа кад се створи неко ново уметничко дело је нешто што се у исти мах дешава и са свим уметничким делима која су му претходила. Постојећи споменици образују међу собом један идеалан поредак који се модификује увођењем новог (уистину новог) уметничког дела. Постојећи поредак је потпун све док се не појави то ново дело; а да би се одржао ред и после новине која се наметнула, *читао* постојећи поредак мора да се макар и најмање измени; и тако се односи, сразмере, вредности сваког уметничког дела поново саображавају целини; а то представља уклапање старог и новог. (1963: 35)

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

којем сваки текст постоји. Сваки текст у њој, као у свом контексту, добија значење и вредност, али и сваки уистину вредан уметнички текст, својим значењем и вредношћу, утиче на промену контекста, на промену традиције. Књига загребачког англисте Ива Видана *Текстови у контексту* (1975) може се узети као пример схватања књижевности, и схватања књижевног уметничког дела, које је утемељено на тим Елиотовим идејама. И по тој књизи, контекст једном литерарном тексту образују само други литерарни текстови.

За англо-америчке нове критичаре, чији је Елиот један од родоначелника, устаљен је назив контекстуалисти (contextualists). Ти критичари су се стварно бавили једним контекстом дела: унутрашњим контекстом – односом једног текста према другим текстовима. Бављење спољашњим контекстом постојало је бар као могућност, јер Елиотово контекстуалистичко становиште рачуна са контекстом у којем један текст постоји. И та могућност је коришћена у компаратистици или у књижевноисторијским есејима, поготово Елиотовим.

Могућности и природу контекстуалистичке оријентације (у Елиотовом смислу) у изучавању књижевности можда је најпотпуније у нас изразио Миливој Солар у тексту *Основно искуство књижевности* (1970) који представља разраду Елиотовог схватања из есеја *Традиција и индивидуални таленат*. Вели Солар:

Као што ниједна реч, ниједан стих, ниједна фигура ни било који структурални елеменат није сам за себе никаква вриједност, него добија значење так у цјелини пјесме којој припада, тако ни пјесма не може бити прихваћена као нешто опћенито вриједно ако се не уклапа у одређени вриједносни систем који попут хоризонта обухваћа све што појединцу у принципу може значити нешто значајно и вриједно. (1971:32)

Начин на који је Солар артикулисао Елиотове идеје заснива се не само на Елиоту већ и на структуралистичким искуствима. Идеја о језику као систему знакова, у којем сваки знак добија место и значење тек у целини система, нашао је израза и у овом Соларовом објашњењу односа текст – контекст.

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

КЊИЖЕВНО УМЕТНИЧКО ДЕЛО КАО КОНКРЕТНИ ТОТАЛИТЕТ

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

1. Писац
Позитивизам
2. Текст
Интерпретација текста
3. Читалац
Теорија рецепције

4. Писац - Текст - Читалац
Петровић
5. Текст - Текстови
Елиот

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

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

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

Методолошке основе помоћу којих ћемо покушати да дамо потпунији одговор на питање: Шта је књижевно уметничко дело? садржане су у дијалектичком марксистичком методу, прецизније: у једној његовој интерпретацији коју је, као метод дијалектике конкретног тоталитета, изложио савремени чешки марксист Карел Косик у књизи *Дијалектика конкретног* (на чешком 1963, код нас 1967). На основу тог метода и концепције на којој се он заснива, требало би и књижевно уметничко дело схватити као конкретни тоталитет.

Схватање књижевног уметничког дела, за које се овде залажемо, има две основне амбиције: 1. да обухвати дело у свим његовим димензијама постојања и 2. да обухвати све плодне аспекте и резултате досадашњег проучавања

књижевности, као и да антиципира будуће резултате. Те две амбиције су међусобно сагласне.

Амбицију да се обухвате и превладају сви плодни резултати досадашњег проучавања књижевности одређује и сам ниво метода дијалектике конкретног тоталитета. Тај ниво, природно, мора да буде изнад нивоа метода и концепција које жели да превлада. Према томе, и концепција књижевног уметничког дела која на њему треба да израсте, није још једна у низу постојећих, није шеста по реду на нашем списку. Та концепција треба, у ствари, да обухвати и превлада свих пет наведених концепција на квалитативно вишем нивоу. Кроз критику постојећих концепција и метода, она треба да обухвати дело као целину и као скуп његових посебних елемената (димензија); као целовиту вредност и као скуп релативних вредности. Категорија *конкретног тоталитета* и разликује се од других категорија тоталитета по томе што је способна да о тоталитету мисли на конкретан начин тј. да га сагледа као целину, али и као скуп релативних чињеница.

Најкраће дефинисано, *књижевно уметничко дело* као конкретни тоталитет треба схватити као *јединство текста и контекста*.

Реч *текст* је латинска. *Textus* значи ткање, ткиво, плетиво; *texere* значи ткати. Реч текст, коју данас употребљавамо у оквиру проучавања књижевности и уметности, сачувала је доста од свог првобитног значења. Структуру тканине чине две врсте конца: основа и потка. Њихов однос се, графички може приказати овако:

-	-	-	-	-	-
-|-|-|-|-|-
-|-|-|-|-|-
-|-|-|-|-|-

Појмови структуралиста: синтагматски и асоцијативни низ речи де Сосира; метафоријски и метонимијски пол Јакобсона; синтагма и систем Ролана Барта; синтагматска и парадигматска оса текста Лотмана – на разне начине, али у суштини истоветно, потврђују и осветљавају ту основну структуру текста. Текст у књижевности треба схватити као организовани скуп језичких чињеница. Што су везе између тих чињеница, синтагматске и парадигматске чвршће и текст је чвршћи. У међуодносу тих елемената ствара се извесна напетост (тензија, енергеа). Што је та енергеа (Аристотел) већа, утолико текст у себи носи више него што садржи збир његових делова. Пуно значење и пуну енергију текст добија тек у контексту. Контекст можемо да дефинишемо као организовани скуп вантекстовних чињеница које са чињеницама текста могу да кореспондирају. Тако схваћен појам контекста разликује се од других схватања истог појма, поготово од оних са којима смо се већ среди.

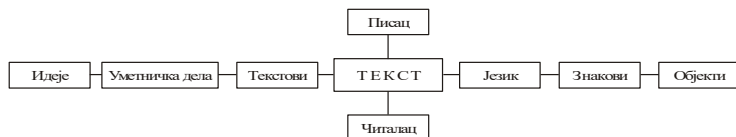
Да би то што кажемо било јасније, послужићемо се трима графичким приказима. На првом од њих биће приказана елиотовска концепција дела. На другом Петровићева, а на последњем наша. И на једном, и на другом, и на трећем графичком приказу *кон-текст* образују чињенице (или димензије) које кореспондирају са текстом. Али су у тим различитим концепцијама и те чињенице различите.



Слика 1.



Слика 2.



Слика 3.

На овим графичким приказима видљиво је истакнуто које су то чињенице које ко-релирају (ко-нотирају, ко-респондирају) са текстом. За Елиота и следбенике то су други књижевни текстови (који чине књижевну традицију).

Петровићева концепција дела, у којој је димензија текста издвојена од других двеју димензија које чине дело, тј. од димензије писца и димензије читаоца, не казује експлицитно како треба схватити контекст, тј. оно што прати текст. Али је ипак јасно да у тој концепцији, која издваја текст од других димензија дела, контекст могу да чине само димензија писца и димензија читаоца.

Обим појма контекст у нашој концепцији шири је од обима и једне и друге претходне концепције. Поред књижевноуметничких текстова, поред његовог писца и читаоца, у обим тако схваћеног контекста улазе и уметничка дела која спадају у остале врсте уметности (сликарство, музика, филм, позориште итд.) затим идеје (филозофске, социолошке, психолошке, педагошке итд.), језик и језичке чињенице, разне врсте знакова (иконички, симболички итд.), али и све врсте материјалних и психичких објеката. То практично значи: да наша концепција контекста, за разлику од других, обухвата све врсте чињеница

које могу да успоставе кореспонденцију са чињеницама текста. У овако схваћеном појму контекста, дакле, обухваћено је и оно на чему је инсистирао позитивизам (писац са психолошким и социјално-историјским одредницама), и оно на чему инсистира теорија рецепције (читалац), и оно на чему је инсистирао Елиот (други текстови). Али је поред тих елемената обухваћен и много шири круг чињеница са којима књижевни уметнички текст стварно, на конкретан начин, кореспондира; разна уметничка дела, идеје, језик, знакови, материјални и психички објекти итд.

На нашем графичком приказу могао је, бар као идеја, у виду модела, да буде приказан обим појма контекст. Али није могло да буде приказано и оно што је за дијалектичко схватање конкретног тоталитета такође битно и незаобилазно: динамичка природа контекста. Све чињенице контекста, другим речима, у односу на текст, не егзистирају на исти начин. Имајући у виду динамичку егзистенцију текста, све те чињенице можемо да разврстамо у посебне групе.

У прву групу ушле би оне чињенице које спадају у *пре-текст* текста. То су чињенице које осветљавају његову генезу, услове и путеве његовог настајања итд.

У другу групу можемо да издвојимо чињенице које спадају у *мета-текст* датог текста. То су оне чињенице које кореспондирају са већ створеним (објављеним) текстом: оне са којима макар имплицитно сваки прималац доводи у везу сваки дати текст.

Најзад, у трећу групу можемо да ставимо чињенице које проистичу из кореспонденције текстовних и ван-текстовних чињеница. У осветљавању тих кореспонденција откривају се и неозначена или скривена значења која спадају у нешто што бисмо могли да назовемо *под-текстом* или *над-текстом* дела.

Последњу групу чињеница свако књижевно уметничко дело не мора да има, а прве две групе чињеница, претекст и метатекст, у процесу примања и сазнавања књижевног уметничког дела не морају једнако да буду присутне.

Категорија контекста, схваћена у широком обиму и у динамичком начину постојања, природно да мора да промени и досадање представе о тексту. Мада су искуства и сазнања природе текста, настала у време антипозитивистичке побуне, изванредно богата, она су примерена концепцији књижевног уметничког дела као аутономне значењске категорије. У концепцији књижевног уметничког дела, коју овде излажемо, текст је само једна од димензија дела која своје значење добија тек у кореспонденцији са другом димензијом, са контекстом. Истраживање књижевног уметничког дела, према томе, садржи, с методичке тачке гледишта: 1. истраживање самог текста, 2. истраживање контекста, 3. истраживање кореспонденција између текста и контекста. Или још тачније: истраживање књижевног уметничког дела има за циљ само одговор на треће питање, на питање о кореспонденцији текста и контекста. Посебно истраживање текста и посебно истраживање контекста мора се вршити само из методичких разлога, не из методолошких. Притом се не сме губити из вида оно што је за дијалектички конкретни тоталитет битно: да је и свако књижевно дело резултанта процеса деструктуризације и структурализације (текста и контекста), да мора да садржи нешто суштинско и појавно и да као појединачно мора изражавати и нешто опште.

ПОЈАМ КЊИЖЕВНОСТ

На питање: Шта је то књижевност? – на први поглед није тешко одговорити. У књижевност спадају дела попут Хомерових епова, наших народних песама, Дантеове *Божанствене комедије*, Софоклових, Шекспирових или Крлежиних драма, Сервантесових, Стендалових или Толстојевих романа, Гетеових, Рембоових песама.

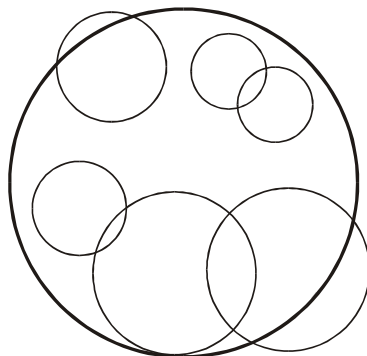
Постоји, међутим, читав низ случајева око којих је било полемике да ли спадају у књижевност или не. Треба ли схватити као књижевна дела, рецимо, Наполеонова љубавна писма? Пишчевићеве *Мемоаре*? Предсмртне записе заточеника логора Аушвиц? Дечје одговоре у књизи *Оловка пише срцем*? Монографију *Мехмед Соколовић* Радована Самарџића? И читав низ сличних творевина које нису писане са књижевно-уметничком наменом а ипак се и тако примају.

Затим, било је одвећ много литерарних дела која својевремено нису признавана, па су накнадно стекла завидну уметничку славу.

Повелики је, такође, списак литерата који су у прошлим временима нешто много значили, а данас не значе ништа или значе веома мало: дела им се не сматрају књижевно вредним, већ имају само споменичку, тј. документарну вредност.

Шта је то на основу чега можемо да кажемо: ово је литература, а ово није; ово је дело уметничко а ово није? Какво је то знање у које се поуздајемо што управља нашим судовима и ставовима? Једном речи: Шта је то књижевност? Можемо ли опште на то питање да одговоримо?

На питање: Шта је књижевност? – дато је до сада много различитих одговора. Исто питање постављамо поново зато што нас ниједан од постојећих одговора не задовољава. То не значи да су ти одговори нетачни, лажни или привидни. У већини случајева је по среди нешто друго. Ти одговори најчешће функционишу као ваљани ако се односе на одређен број (или круг) случајева; не-ваљани су кад претендују да буду свеобухватни. То ће постати јасније уз помоћ једног графичког приказа. Велики круг треба да означи књижевност као целину, а мањи кругови постојеће одговоре на питање Шта је књижевност.



Из тог графичког приказа видљиво је да ниједан од постојећих кругова, мањих од оног највећег, не покрива ни близу његову укупну површину; покрива је само делимично. Можемо да замислимо да је слично и са оним озбиљним одговорима на питање Шта је књижевност? И они могу бити ваљани уколико се не односе на књижевност као целину, већ само на неки од видова њеног постојања.

Наш циљ би, зато, био да дођемо до одговора у којем ће се књижевност мислити као целина. То није лако. Да би се тај циљ ипак остварио потребно је доста мишљења и истраживања.

Истраживања би требало водити у два основна смера. Први (А) смер би се састојао у критици досадашњих и постојећих одговора на исто питање. Други (Б) смер би се састојао у покушају методолошког, тј. логичког решења истог питања. То значи да би се, паралелно, решења тражила “одоздо” (емпиријски) и “одозго” (спекулативно).

А.

Иако су одговори на питање: Шта је књижевност? бројни и различити, међу њима ипак може да се установи изванредан ред. Они се, најпре, могу разврстати у две групе: у групу у којој се покушава да се природа књижевности одреди успостављањем разлика према другим видовима стваралачке праксе и у оне одговоре који природу књижевности покушавају да осветле из ње саме.

КЊИЖЕВНОСТ И ДРУГИ ВИДОВИ СТВАРАЛАЧКЕ ПРАКСЕ

Од Аристотела потичу три глобална става који књижевност издвајају од других видова стваралачке праксе. Сва три су саопштена у првим реченицама *Поетике*. Тичу се поделе уметности према средствима подражавања, затим успостављања релације: Уметност – Поезија – Песничко уметничко дело, најзад и самог појма мимесиса. Ти ставови нису дати издвојено нити су довољно јасно артикулисани. Ми ћемо их овде, ради анализе, приказати издвојено.

Најјасније је изложен став о разграничењу самих уметности. Аристотел је у *Поетици* све уметности поделио према *средствима* подражавања. Ако би се та подела доследно схватила, она би данашњег читаоца могла довести у забуну: променило се много у схватању уметности. Ипак, остао је да важи сам принцип поделе. И ми данас кажемо да се уметности деле на оне чије је средство израза

тон (музика), боја (сликарство), реч (књижевност), материјал (скулптура) итд.

Аристотелово разграничење уметности према средствима подражавања било је засновано на методолошким, а не на емпиријским основама. Један *totum divisionis*, као што је уметност, он је на *principium divisionis*, на средствима подражавања, поделио на више *membra divisionis*, тј. на више посебних уметности. Иза његове поделе стајала је, дакле, једна логичка операција. Зато је то разграничење и остало трајно. Трајан је, заправо, остао сам основ деобе, а не чињенице на које се он наслањао.

Став о релацији: Уметност – Поезија – Уметничко песничко дело (односно: Уметност – Књижевност – Књижевно уметничко дело) Аристотел у *Поетици* није непосредно саопштио. Али је тај став имплицитан његовом начину мишљења. Аристотелова мисао о поетичким проблемима не би се могла без те релације схватити.

Бит свих уметности, по Аристотеловом спису, јесте мимесис, па је то и бит књижевности, али и сваког уметничког дела посебно. Где има мимесиса испољеног различитим средствима има и уметности; где има мимесиса оствареног речима има и књижевности (односно поезије). На основу тако успостављене релације Уметност се јавља као бит Уметничке књижевности, а Уметничка књижевност као бит Уметничког књижевног дела. У тој је релацији, заправо, на конкретизован начин, садржана једна још шира релација: опште-посебно-појединачно. Рекавши да “све уметности приказују подражавајући”, Аристотел је, у ствари, рекао да је Опште (мимесис) присутно у Посебном (у уметностима). Следствено томе је и књижевност – на основу своје уметничке бити схваћена и одвојена од других видова стваралачке праксе као уметничка књижевност. Што важи за уметност уопште важи и за књижевност као посебну уметност. А Опште (Уметност) и Посебно

(Уметничка књижевност) присутне су, као бит, у појединачном, у Уметничком књижевном делу. Тачан назив за творевину која је настала на језику као средству подражавања био би: Уметничко језичко дело.

Аристотелов став о мимесису као бити уметности и уметничких дела имао је другачију судбину. Тај појам је Аристотелу служио не само да њиме одреди бит свих уметности већ и као *principium divisionis* на основу којег се уметност одваја од неуметности. Њиме је Аристотел, у ствари, и разграничавао уметност од осталих видова људске стваралачке праксе. Тамо где нема мимесиса може да буде стваралачке праксе, стваралаштва, али не може да буде уметности. Доследно томе, Аристотел, на пример, у уметности није убрајао беседништво, као што су то касније чинили други теоретичари који у књижевности нису тражили само мимесис. Аристотеловски појам књижевности је, отуда, ужи од данашњег; он се стварно односи само на поезију. Према томе је и релација, којом је он ту област праксе издвајао, стварно гласила: Уметност-Поезија-Уметничко песничко дело. Управо та релација, а не она шира, данашња (Уметност-Књижевност-Књижевно уметничко дело) саставни је део његове *Поетике*. То се најбоље може видети на његовом разграничењу поезије и историографије. И историографија, по Аристотелу, подражава, као и поезија, али она подражава нешто појединачно, док поезија подражава нешто опште. Другим речима, бит историографије није исто што и бит поезије: да би неки језички артефакт био поезија, он мора као особину не само да има мимесис, већ и нешто што ће га везати за уметност, мора да има нешто опште. Разграничење поезије и историографије у *Поетици* није, отуда, било оградавање од неугодних примера, већ потврда функционисања Аристотеловог система у целини.

Аристотелов систем мишљења могао се одржати докле год је налазио јаке ослоње у самој стваралачкој пракси. Развој стваралачке праксе је, међутим, показао да теорија мимесиса не може да има универзалан већ само партикуларан значај. Теорија мимесиса, којој је Аристотел један од утемељитеља, успешно је осветљавала велики број књижевних чињеница, али је друге запостављала. Временом је све више бивало очигледно да има пуно артефаката који се примају као уметничка и књижевна дела а у којима се мимесис не може ишчитати као њихова властита бит, јер она, једноставно, нису саграђена на миметичким основама. Због тога су се јављале и критике миметичке поетике. Оне су стајале на имплицитном или експлицитном становишту да бит уметности не треба више тражити у мимесису већ у нечему другоме.

Један од најзначајнијих покушаја у новом смеру учинио је у 18. веку Кант. Кант више није придавао превасходни значај моделативној природи уметничког дела (по чему је оно мимесис), већ је обратио пажњу на његову способност да изазове естетски доживљај. Оно што су уметничка дела била способна да код примаоца изазову, Кант је, у првој књизи *Критике моћи суђења*, дефинисао као допадање без интереса и појма. Доживљај, или осећање које су извесни артефакти у примаоцу могли да побуде, он је дефинисао као естетске доживљаје, а саму ону бит која је артефактима давала способност естетског деловања, он је издвојио као естетско. Природу уметности, дакле, Кант није тражио више на линији одраз – одражени објект, већ на линији: предмет са естетским својствима и естетски доживљај, односно на линији: артефакт са естетским својствима – прималац. Та концепција је типично естетичка.

После Канта, у време романтизма, развила се једна концепција која бит уметности више није тражила ни у мимесису ни у естетису, већ у појесису. Та концепција је

најпотпуније формулисана у Крочеовој *Естетици*. Она би се најкраће дала парафразирати овако: где има експресије, има и уметности. Више или мање експресије значи више или мање уметности у уметничким делима. И та је концепција могла да обухвати и објасни изванредан број артефаката. Али је и она, као и претходне две, била ограничена: из њеног видокруга углавном је изостајало оно што је успешно захватала теорија мимесиса и оно што је успешно захватала теорија естетиса, и још понешто.

Три овде посебно издвојене концепције нису лишене међусобних веза. И у њиховим односима може се установити изванредан логос. Основе тих односа најбоље се могу илустровати комуникационим дијаграмом *стваралац - артефакт - прималац*. На првом члану дијаграма инсистирала је концепција појесиса, на другом концепција мимесиса, на трећем - концепција естетиса. Сретен Петровић, у књизи *Марксистичка естетика* (1979), у којој је марксистичку естетику схватио као метакритику претходних естетичких концепција, узео је све те три категорије као битне. Метакритичка природа марксистичког метода природно је тежила да све те категорије обухвати и превлада.

Ипак, ни те три концепције не исцрпљују, до краја, онај круг којим смо графички представили уметност (или књижевност) као целину. Оне га заједно само више покривају него што то може да учини иједна од тих концепција сама за себе. У 20. веку, после Крочеа, било је још плодних трагања за бити уметности и књижевности. Најплоднија су долазила од стране феноменологије, филозофске оријентације која је посебну пажњу поклањала издвајању бити предмета којима се бавила. Методом феноменолошке редукције феноменолози су издвајали *естетички предмет* као бит која, кроз конкретизацију, поједине артефакте чини уметничким делима. Књижевна умет-

ничка дела, према тој концепцији, само су конкретизације естетичких предмета. Појам естетичког предмета обухватнији је од основних категорија трију претходно изложених концепција. (Другим речима, тај појам покрива већи део оног замишљеног круга). Естетички предмет дела у стварности конкретизују и уметник који артефакт ствара, али и прималац који артефакт прима; он представља и бит самог артефакта. То јест, категорија естетичког предмета је сложенија и од идеје појесиса, и од идеје естетиса, и од идеје мимесиса узетих посебно. Али она је, на извесан начин, шира и од све три идеје узете заједно: она сугерира став да једно уметничко дело, као своју бит, поседује нешто што поседују и други артефакти. Тиме, у ствари, и отвара могућност успостављања релације Уметност – Књижевност – Књижевно уметничко дело.

Слабост концепције естетичког предмета потиче са исте стране са које је и њена врлина. Самим тиме што је могла да обухвати све три претходне категорије, она је од њих још даље отишла у апстрактности. Мартин Хајдегер, прави баштиник феноменологије, у есеју *Извор умјетничког дјела* (1950), преведеном код нас у књизи *Бит умјетности* (1959) ту бит је у њеној апстрактности посве оголио. Та бит је, по њему, оно Присутно што извесна дела чини уметничким. Реч Присутно, у Хајдегеровом тексту, има функцију какву обично има она непозната (x) у математици: то је нешто, у ствари једна непозната, у чему се састоји решење једначине. До тога непознатог тек треба доћи помним извођењем математичких операција. ХајдегEROVA идеја о Присутном које уметничко дело чини уметничким на радикалан, али и успешан начин, своди претходна настојања да се одреди бит уметности. У његовој интерпретацији се показало да је то само апстракција; она је стварно и дефинисана као непозната. Ни Јакобсонова идеја о “литерарности литерарних дела”, изнета

тридесетак година раније у есеју о Хлебњикову (1921), по којој су уметничка само она књижевна дела која поседују извесну литерарност, не иде даље од апстракције: појам *литерарности* нема пунији садржај од Хајдегеровог Присутног. Она то Присутно само привидно чини конкретним.

Мада је много људи ангажовано у решавању ових проблема, значајне идеје се у теорији књижевности не јављају тако често. После феноменологије и после Хајдегера било је још интересантних покушаја. Један од њих је посебно вредан пажње. У *теорији књижевности* Велека и Ворена, у Велековом тексту *Начин постојања књижевног уметничког дела*, пошто је издискутовано више могућих одређења онога што уметничко дело чини уметничким, дат је и позитиван одговор. Велеков је одговор да сваки језички артефакт, ако хоће да буде уметничко књижевно дело, мора да задовољи извесне норме. Велек је те норме, на жалост, схватио одвећ уско. “Норме које имамо у виду јесу скривене норме, норме које се могу извести из сваког појединачног доживљаја уметничкога дела и које скупа сачињавају уметничко дело у целини” (1965:173). Природу деловања-задовољења тих норми он је, дакле, видео само на релацији артефакт – прималац, а не и у укупном конкретном постојању уметничког дела. Тако је оно Присутно, што уметничка дела чини уметничким, само почело да се донекле конкретизује: једна нова могућност виђења бити уметности је отворена али не и остварена.

ПРОБЛЕМ ОСВЕТЉАВАЊА МЕЂУОДНОСА ТЕКСТОВА КОЈИ СПАДАЈУ У КЊИЖЕВНОСТ

У есеју *Традиција и индивидуални таленат* Елиот је изложио једну концепцију која је проблем књижевности покушала да реши на сасвим други начин. Елиотова концепција оставља по страни питање како се књижевност

може разграничити од других видова људске стваралачке праксе, као и питање о томе шта би артефакт требало да садржи да би био уметничко дело. Та концепција се пита: како се један језички споменик односи према другим језичким творевинама, тј. како се једно књижевно дело односи према другим књижевним делима.

У првом делу тог кратког есеја јавља се неколико појмова који су кључни за разумевање Елиотовог гледишта. То су: *традиција, историја, поредак* (the order).

Елиот, у есеју, не објашњава како је књижевност настала већ се према томе односи као према готовој чињеници. Он, такође, не објашњава ни појам традиције; само га на конкретном материјалу интерпретира. Реч традиција (на латинском *traditio*) значи: смена страже. У свом првобитном преносном значењу реч је вероватно значила тежњу ка очувању постојећег поретка па је, отуда, и прихваћена као термин који означава настојање да се сачува постојећи поредак и у свету културе. Код Елиота, међутим, она је доведена у везу са променама које се у књижевности догађају, са променама које иницирају и врше индивидуални таленти. Нема, по Елиоту, књижевности без поретка, без традиције. Традиција у његовом начину мишљења отуда игра улогу онога Присутнога код других мислилаца. То, другим речима, значи: тамо где у језичким споменицима има нечега што је саобразно књижевној традицији има и књижевности. Али се Елиотово поимање традиције у нечему битном разликује од оних концепција које у уметничким делима хоће да виде оваплоћено нешто Присутно. Естетички предмети схваћени су као атемпоралне бити: време у односу на њих не игра никакву битнију улогу. Код Елиота је традиција, као категорија, схваћена дијалектички: она се, уз очување поретка, стално мења.

Елиот је један од ређих мислилаца који у оквиру нове критике мисли историјски.

У Елиотовом есеју вреди обратити пажњу превасходно на два кључна места која су у међусобној блиској вези. Прво је од њих оно које говори о смислу за историју. Друго место је пасус који затим следи: у њему се одговара на питање о месту које у традицији стиче неко уистину ново дело. Ово је прво место:

Традиција... се не може наследити, а ако вам је потребна морате је стећи великим трудом. Она на првом месту обухвата осећање историје за које, безмало, можемо рећи да је неопходно сваком оном ко би хтео да буде песник и после своје двадесет пете године; а то осећање историје укључује запажање не само онога што је прошло у прошлости, већ и што је садашње у прошлости; осећање историје присиљава човека да не пише прожет до сржи само својом генерацијом, већ са осећањем да читава европска литература почев од Хомера, и у оквиру ње читава литература његове сопствене земље, истовремено егзистирају а истовремено сачињавају један поредак. Такав историјски смисао, што значи смисао за ванвременско и за временско, или за ванвременско и временско узето заједно, јесте оно што једног писца чини изузетно традиционалним. А то је у исти мах и оно што код писца побуђује најснажнију свест о његовом месту у времену, о његовој савремености. (1963: 34-35)

На неговању смисла за историјско инсистирали су и позитивисти. Али позитивисти су у историји видели оно што је било временско и прошло у прошлости. Читав њихов напор био је усмерен да се из дијахроне перспективе то временско у прошлости реконструише и објасни. Већина антипозитивистичких школа, супротно од позитивиста, укидале су дијахрону перспективу: њих је привлачило оно

што је ванвременско у књижевности, што је садашње у прошлости. У време њиховог деловања зато је била карактеристична оријентација ка интерпретацији текста као ванвременске категорије. Елиот, међутим, те две опречне интенције види у јединству: види да истинска уметничка дела поседују обе димензије, и временску и ванвременску, прошло и садашње.

Било је до сада много различитих тумачења најчувенијег Елиотовог есеја. Његова судбина, дакле, показује да га није лако у правом смислу разумети. Треба зато учинити оно што он сам није учинио: изложити његове основне идеје и појмове на систематски и прегледан начин. Обратићемо најпре пажњу на два пара појмова које је он у овом одломку употребио: на појмове *временско* (the temporal) и *ванвременско* (the timeless) и на *прошло у прошлости* (the pastness of the past) и *садашње у прошлости* (the presence of the past). Те појмове можемо разграниченије исписати овако:

Временско	Ванвременско
Прошло у прошлости	Садашње у прошлости
(на овоме инсистира позитивизам)	(на овоме инсистира анисторизам)

Књижевно уметничко дело, по Елиоту, није у себи јединствено већ противречно: оно је спој временског и ванвременског, прошлог и садашњег. Такву концепцију дела, као противречног, можемо овако да представимо:

$$\text{Дело} = \frac{\begin{array}{c} \text{Временско} \\ \text{Прошло у прошлости} \end{array}}{\begin{array}{c} \text{Ванвременско} \\ \text{Садашње у прошлости} \end{array}}$$

Таква концепција дала је резултат једног начина мишљења. Она превладава опречности позитивистичког ис-

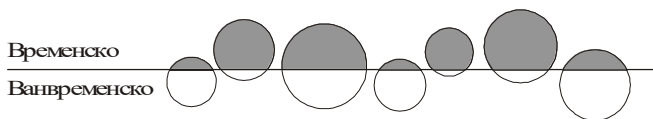
торизма и антипозитивистичког анисторизма. Она је, такође, погодна да објасни и међуоднос књижевних дела у историји, односно да објасни природу литературе кроз две основне перспективе, кроз перспективу дијахрону и перспективу синхрону.

Овако реконструисана имплицитна Елиотова концепција књижевног уметничког дела подразумева и одговарајућу концепцију књижевности. Шта друго за њега може бити књижевност већ изван уређен скуп (поредак) књижевних уметничких дела?⁹ Тај скуп можемо представити тако да свако појединачно дело означимо латиничким словима: A + B + C + D + . . . Z. Графички приказана Елиотова концепција књижевности требало би отприлике овако да изгледа:

$$\begin{array}{l}
 \text{Дијахрони} \\
 \text{поредак}
 \end{array}
 =
 \begin{array}{c}
 \text{A} \\
 \text{Временско} \\
 \text{Прошло у} \\
 \text{прошлости}
 \end{array}
 +
 \begin{array}{c}
 \text{B} \\
 \text{Временско} \\
 \text{Прошло у} \\
 \text{прошлости}
 \end{array}
 +
 \dots
 \begin{array}{c}
 \text{Z} \\
 \text{Временско} \\
 \text{Прошло у} \\
 \text{прошлости}
 \end{array}$$

$$\begin{array}{l}
 \text{Синхрони} \\
 \text{поредак}
 \end{array}
 =
 \begin{array}{c}
 \text{Ванвременско} \\
 \text{Садашње у} \\
 \text{прошлости}
 \end{array}
 +
 \begin{array}{c}
 \text{Ванвременско} \\
 \text{Садашње у} \\
 \text{прошлости}
 \end{array}
 +
 \dots
 \begin{array}{c}
 \text{Ванвременско} \\
 \text{Садашње у} \\
 \text{прошлости}
 \end{array}$$

Скуп књижевних уметничких дела која чине литературу могли бисмо да представимо и на други начин: да књижевна уметничка дела представимо у виду кругова различите величине (јер су и дела стварно таква). Сваки од тих кругова требало би поделити на два неједнака дела: један, шрафирани део, требало би да представља оно што је временско и прошло у књижевним делима, а други, нешрафирани део оно ванвременско и садашње у књижевним уметничким делима.



Овај графички приказ, можда више него и саме Елиотове речи, објашњава противречну природу његове концепције у оквиру које он сматра да литерарна дела од Хомера до наших дана сачињавају један поредак, а истовремено инсистира на развијању историјског смисла за традицију. Елиот на литературу не гледа, као што се обично чини, само из једне перспективе. Он гледа на литературу истовремено из две перспективе: синхронијске и дијахронијске. Приказујући графички временско и ванвременско као посве издвојене идеалитете, тај их графички приказ, међутим, не приказује и као једнаке. Из искуства знамо оно што је и Елиот морао мислити: да је удео ванвременског у неком делу већи а у другом мањи. Дела са малим уделом ванвременског у себи природно је да ће пре испасти из оног поретка литерарних дела од Хомера до наших дана.

Следеће место, следећи пасус, међутим, иде корак даље: он показује шта се све дешава кад се појави неко ново уметничко дело. Тај пасус, делимично већ цитиран, у целини гласи овако:

Ниједан песник, ниједан уметник нема сам за себе целовито значење. Његов значај, оцена његовог дела јесте оцена његовог односа према мртвим песницима и уметницима. Јер не можете га самог оцењивати; морате га ради контраста и поређења поставити, међу мртве. Мислим да је ово принцип естетичке, а не само историјске критике. Нужност да се он саобрази, укључи, није једнострана; оно што се догађа када се створи једно ново уметничко дело је нешто што се у исти мах

дешава и са свим уметничким делима која су му претходила. Постојећи споменици образују међу собом један идеалан поредак који се модификује увођењем новог (уистину новог) уметничког дела. Постојећи поредак је потпун све док се не појави то ново дело; а да би се одржао ред и после новине која му се наметнула, *читав* постојећи поредак мора да се макар и најмање измени; и тако се односи, сразмере, вредности сваког уметничког дела поново саображавају целини; а то представља уклапање старог и новог. Свако ко се сложи са овом идејом о поретку, о форми европске, односно енглеске литературе, неће сматрати неоправданим да садашњост исто толико мења прошлост колико прошлост управља садашњошћу. А песник који је овога свестан, биће свестан великих тешкоћа и одговорности. (1963: 35)

Кад се појави уистину ново уметничко дело, онда се деси нешто уистину значајно: постојећи поредак међу делима се макар и најмање измени. Елиот не каже зашто се то чини. Али ми то знамо и лако можемо на то питање и да одговоримо. Ново уметничко дело представља, у ствари, негацију постојећег. Чувена је она Спинозина: *Omnis determinatio est negatio*. Свака је детерминација негација. Неко ништавно дело не може да промени постојећи поредак међу делима: у постојећем поретку оно се не може афирмисати; може постојати само као предмет а не и као агенс или чин промене.

Целим наведеним пасусом Елиот казује не само како се постојећи поредак мења, већ и како се мења и сама литерарна традиција, тј. како се одвијају промене у литератури. Литература се схвата као низ литерарних поредака који се смењују један за другим. То смењивање није лишено логоса. Смером смењивања тих поредака управља не само традиција (тј. литерарна прошлост) већ и литерарна садашњост, а такође и литерарна будућност. Да

би неки артефакт био прихваћен као литерарно дело, он мора макар једним делом да се уклопи у постојећи поредак, јер иначе не би, као дело, ни био признат. А кад се створи нови садашњи поредак, онда литература, тј. традиција, другачије изгледа: осветљавање се сад дешава са становишта тог новог поретка. Зато је Елиот у праву кад каже да садашњост мења прошлост. Прошлост, у ствари, мења сваки нови поредак: у њему се уметничка дела, као јединства временског и ванвременског, налазе у новом односу.

У Елиотовом тексту, међутим, један значајан појам остао је потпуно необјашњен. То је појам поретка, па самим тиме и појам литерарне традиције. Где влада тај поредак? На чему почива? Постоји ли на неки начин објективно? Или је, пак, заснован само на субјективном, односно интерсубјективном виђењу и знању о књижевности. Елиот, такође, није рекао нити наговестио где се, заправо и како тај поредак мења. У том значајном есеју остала је по страни субјект-објект релација. Није наговештено ни где је место стваралачког субјекта у променама литерарних поредака. Такав Елиотов став, није случајан: он је у складу са његовом концепцијом о имперсоналности поезије која је изнета у каснијим деловима истог текста. Концепција о имперсоналности поезије чини његове ставове кохерентним, али их не оправдава у потпуности.

Елиотов есеј донео је нека битна сазнања о литератури.

Прво од тих сазнања јесте мисао о литератури као о структурираној целини. Елиот јасно временски одређује ту целину: од Хомера до наших дана. Не одређује је тако јасно и у синхроној перспективи. Вероватно је замишља не само на широком географском простору, већ и на језичком и националном. Литература као структурирана целина

представља за њега литерарну традицију, али представља и контекст у којем свако појединачно дело добија значење.

Друго је сазнање везано за прво. Оно се тиче спознаје временског и ванвременског, тј. променљивог и непроменљивог у уметничким делима. У спознаји онога променљивог је нешто што Елиотову мисао везује за историзам; у спознаји онога непроменљивог нешто је што ту мисао везује за тражење атемпоралне суштине уметничких дела.

Тим схватањима је Елиот више од других теоретичара унео елементе дијалектичког мишљења о књижевности. Па ипак он није захватио и проблем у целини. То се најбоље види кад се његова схватања упореде са схватањима других аутора које смо раније навели. Елиотова концепција смењивања литерарних поредака блиска је оним видовима структурализма који заступају становиште о аутономном деловању структура и који игноришу удео субјекта ствараоца. Карел Косик је, са становишта своје дијалектике конкретног тоталитета, тако замишљене смене структура критиковао као апстрактне, јер те концепције рационално не показују како такве структуре настају и како делују. Елиотова концепција, ма како плодна, остала је ипак преуска пред проблемима литературе као целине. Највећи јој је недостатак свакако у томе што у њој нема места ни за ствараоца ни за примаоца; не види се из ње ни ко ни зашто ствара дела нити се, пак, види где се, у ствари, налази онај поредак који дело мења. Сликовито речено: и она осветљава извесне делове оног великог круга којим смо представили мисао о књижевности као целини. Али и мимо те концепције остаје доста неосветљеног, и оног што су друге концепције већ осветлиле.

Сва досад изложена становишта: (1) она која се тичу разграничавања књижевности од других уметности и других видова стваралачког праксиса, затим (2) она која се

тичу изналажења бити уметничког у језичким артефактима, најзад (3) и она која се тичу међуодноса уметничких дела која чине литерарну традицију, укупно узев, обогаћују наша сазнања о литератури. Али сва та сазнања су парцијална, неповезана и по ставовима међусобно опречна.

А кад се сва та становишта спознају и доведу у међусобну везу, може се ипак закључити да она о књижевности као целини заједно казују више неголи свако од њих посебно.

Да ли је могуће изградити такву концепцију која би обухватила све предности постојећих концепција и која би превладала парцијалности и ускости њихових становишта? И да ли је могуће такву концепцију рационално изложити?

Одговор на та питања треба очекивати у другом делу овог текста.

Б.

У осветљавању књижевности као целине треба почети од њеног места у људској стваралачкој пракси.

Што се та пракса временом богатила и мултипликовала, и књижевност се све више издвајала у посебно подручје: делила се од религије, филозофије, историографије, музике. Али је и освајала нова подручја: реторство, мемоаристику итд. Њено конституисање као посебног вида стваралачке праксе, које је кроз историју било променљиво, било је праћено и конституисањем њеног логоса. На основу тог логоса и одређиване су јој границе, она се разграничавала од других видова стваралачке праксе, осветљавана је изнутра.

Све то, међутим, није се одвијало аутоматски. Појам праксе имплицира интеракцију субјекта и објекта: пракса је резултат те интеракције. Постојање логоса праксе не имплицира истовремено и свест (теорију) о њој. Може, значи, у књижевности бити и праксиса-логоса (праксе са

смилом) без теорије, тј. без спознавања логоса у праксису. У историји књижевности, међутим, све крупније промене и догађања били су праћени теоријом, тј. спознајом праксиса-логоса. Те спознаје у рационалном виду могле су се одвијати само кроз поимање, а као крајње резултате могле су имати теорију, тј. развијене појмове. Појам је нешто што припада сфери субјекта а што с објектом кореспондира. Кореспонденција између субјекта и објекта могућа је на основу чињенице да и један и други ентитет почивају на логосу: поимајући неки објект, субјект о његовом логосу изграђује у себи појам (тј. спознати логос).

Ако тражимо логос књижевности, шта можемо да нађемо? Једино што у том трагању можемо да нађемо јесте онај логос који се у субјекту може конституисати као логос објекта. Све што, дакле, притом можемо да докучимо и остваримо јесте појам: рационално спознати логос. Наш задатак да одговоримо на питање: Шта је књижевност? – на тај се начин идентификује с питањем: Шта је за нас књижевност?, односно: Какав је (наш) појам књижевности?

О томе како појам настаје и како функционише зна се довољно. Овде та општа знања могу да буду доведена у везу са појмовима праксе и логоса књижевности. Појам настаје тако што се, у процесу сазнавања стварности, у субјекту сазнања активирају основни мисаони процеси: анализа и синтеза, апстракција и генерализација, индукција и дедукција, поређење. Сви ти процеси одвијали су се и у току издвајања књижевности у једну посебну област људског праксиса. Ти процеси су, у ствари, и пратили сва она досадашња разграничавања која се тичу природе песничког језика, с једне стране, и научног и свакодневног, с друге. На тај је начин, са разних становишта, био откриван и логос књижевности. Теоретичари по вокацији чине интензивније оно што је људској мисли својствено и што би се, вероватно, и без њиховог удела, у заједничком

осветљавању овог вида праксе, ионако учинило. Њихова је улога у томе што служе разоткривању логоса брже и продорније, па отуда и више утичу на промене у праксису. Дистинкције које је, на пример, начинио Аристотел осветљавајући логос уметности и поезије постале су трајне управо зато што су засноване на стварном логосу. На сличан начин показале су се као трајно прихватљива и његова осветљења драмских жанрова или појединих делова трагедије. Што се процеси појмовног освајања стварности одвијају дубље и истинитије, уз већу способност субјекта да продре до логоса објекта, можемо претпоставити и да је његов појам постојанији.

Појам неког објекта је, у ствари, појам његове бити. Појам и бит ту значе исто: спознати логос објекта. Појмови мимесиса, поиесиса, естесиса, затим естетичког предмета, литерарности – као бити књижевности – такође су резултат мисаоних процеса којима се долази до појмова. Разлике које се између тих различитих поимања бити књижевности јављају, не проистичу само из разлика међу појединим субјектима теоретичара. Оне проистичу из разлика становишта са којих се на књижевност гледало, па и из разлика међу стварним објектима који су мишљени у оквиру појма књижевности; проистичу и из начина функционисања тих појмова.

За функционисање појма треба имати у виду три основна елемента: његов обим, његов садржај и његов досег. Та три елемента налазе се међу собом у дијалектичком односу. Од обима обухваћених објеката, који улазе у један појам, зависи и његов садржај, али зависи и његов досег. То се може илустровати на једном од најједноставнијих примера, рецимо на примеру оловке. Било је једно време кад се знало само за две врсте оловака: за графитне и “мастиљаве”. То значи да су те две врсте оловки чиниле обим појма, а садржај појма је сазнање о извесном чврстом

средству за писање; течна средства за писање већ су била обухваћена другим појмом. Сама реч *оловка*, међутим, етимолошки је (у нашем језику) чувала сећање на још један чврсти предмет за писање, оловни, који је већ био изашао из употребе. Кад су се појавиле хемијске оловке, онда се и обим појма оловка проширио, па се делимично променио и његов садржај. Људи рођени код нас последњих деценија, кад се помене реч оловка, верујем да превасходно мисле на хемијску оловку, евентуално и графитну. Ону “мастиљаву” више уопште ваљда немају у виду; она је практично већ изашла из употребе.

У основи слично, као и са појмом оловка, дешава се и са појмом књижевност. Садржај појма књижевност, односно оно што тај термин означава, зависи од обима бројних текстова који су тим појмом обухваћени. Није се случајно у старом веку био одомаћио израз *поезија* за праксис који ми данас издвајамо термином књижевност. У античко време је обим појма књижевност стварно захватао само оне жанрове које је Аристотел побројао или анализирао у *Поетици*: трагедија, комедија, еп, затим дитирамб, номска поезија итд. Тадашњи обим појма поезије није обухватао оно што спада у реторство, и оно што спада у приповедачку прозу; изостављао је мит, причу, роман. Тадашњи појам поезије је практично захватао само онај обим дела који ће касније (рецимо код Хегела) бити одређен као епска, драмска и лирска *поезија*: сваколика је та поезија комуницирала са својим примаоцима на оралан начин. Сем тога, природа основних песничких дела била је таква да је могла да буде обухваћена миметичком концепцијом уметности. Ту концепцију, отуда, не би требало схватити као погрешну, већ само као уску, јер не може да обухвати све артефакте за које данас сматрамо да спадају у књижевност.

Стварање нових књижевних дела, тј. “развој” књижевности, морао је да шири обим појма књижевност и да

мења његов садржај. Практично је свако истински ново књижевно уметничко дело ширило обим и мењало садржај појма књижевност. Све до појаве једног таквог књижевног дела, значи, владао је један поредак у књижевности, односно постојала је једна структура појма књижевност. Са појавом уистину новог уметничког дела поредак у појму књижевност морао је макар и најмање да се измени. Где се те промене могу дешавати? Оне се стварно не могу десити међу самим текстовима (без прималаца текстови су само мртви објекти). Те промене се стварно дешавају у нама: у примаоцима, у теоретичарима, у критичарима; дешавају се у нашем појму, односно у нашем поимању књижевности. Поредак који се затиче међу делима, и који се са доласком нових дела мења, јесте, у ствари, поредак у појму (у структури појма) који о литератури имамо.

У литератури, у уметности уопште, стално се нешто дешава: стварају се нова уметничка дела и она стално мењају обим и садржај појма уметност и обим и садржај појма књижевност. Појам књижевности је само релативно постојан. Стварно, он је изложен сталним променама. Супротно од оних непроменљивих Платонових идеја (које су, по Аристотелу само хипостазирани појмови) појмове треба замишљати онако као што је то чинио Хегел у *Феноменологији духа* и у *Науци логики*: као “живе”, трепераве, променљиве: иза њих остаје само једна вазда променљива традиција.

Свако од нас који о уметности мисли има свој индивидуални (или субјективни) појам уметности. Разлике у субјективним појмовима уметности могу да буду и врло велике. Јер, ми који о уметности мислимо имамо у својим главама различите обиме и садржаје појма уметност, појма књижевност. Неко је прочитао много књига, видео много слика, слушао много музичких композиција, гледао много позоришних представа и филмова. Нормално је да је обим

појма уметност код њега богатији и садржајнији него код субјекта који је то чинио у много мањој мери. Појам уметности једног ученика и његовог професора природно се разликују, као што је природно и да се разликује појам уметности неког човека који јој је склон од појма неког кога уметност уопште не интересује.

Али појам уметности није само субјективан: он је и интерсубјективан. Сличности у поимању уметности могу се уочити код људи одређених средина, одређених друштвених група, одређених класа, нација и цивилизација. И разлике међу тим интерсубјективним појмовима могу да буду веома велике. Оне зависе од тога колико су процеси у заједничкој традицији успели да однегују властито особено поимање уметности. Разлике потичу и од тога колико су поједине интерсубјективне сфере затворене за размену комуникација са другим сферама. Зачуђујуће, на пример, делује податак који сам чуо од кинеског слависте Ченг Ен Боа. Он каже да у Кини нема дечје поезије, поезије за децу. За њега је, вели, Змај, као дечји писац, био откриће. Комуникација међу разноликим интерсубјективним уметничким традицијама учиниће, свакако, да се интерсубјективни обими и садржаји појмова мењају.

Појмови уметности се, међутим, не разликују само међу разним интерсубјективним сферама у синхроној перспективи. Они се разликују и у дијахроној перспективи. Пређашњи нараштаји су, нужно, могли имати не само другачији, већ су морали имати и ужи обим појма уметност. Самим тиме је и њихов садржај појма уметност морао да буде другачији од нашег. Какав је појам уметности, књижевности, могао да има човек 18. века? Могао је да има појам уметности који би по свом садржају одговарао оном обиму дела које је човек тог века већ затекао. То значи: без дела романтичара, реалиста, Бодлера, експресиониста, надреалиста итд. Његов појам уметности је нужно морао да

буде ужи од појма уметности човека с краја 19. века или човека наше савремености. Ми данашњи, кад кажемо књижевност, мислимо на Хомера, и на Софокла, и на Цицерона, Раблеа, Шекспира, Расина, али и на Пушкина, на Рембоа, Тина Ујевића, Џојса и Бретона. Кад су се појавиле, на пример, Бекетове и Јонескове “антидраме” онда је и читав појам (поредак) драме морао да се измени да би у њега стале и те антидраме. То је оно уклапање старог и новог о којем говори Елиот. Можемо да претпоставимо да човек ренесансе, али и човек романтизма, никако не би могао да прими уметност нашег доба: она би нужно излазила из досега његовог појма уметности. Јер данашња уметност садржи и нешто што појам уметности човека ренесансе или реализма не би уопште могао да досегне. Можемо претпоставити, на сличан начин, да ни ми данашњи не бисмо могли да разумемо уметност коју ће стварати наши потомци. И њихова ће уметничка дела излазити, сигурно, из досега нашег појма уметност. Али ће уметност наших потомака сигурно успостављати кореспонденције и са неким делима која у нашем поимању уметности данас нису у првом плану. Јер се тако, по правилу, и до сада у историји дешавало: старо није само одређивало ново, већ је и ново мењало значење старом. Појам уметности и књижевности је увек жив.

Појам уметности, појам књижевности, не изграђује од почетка сваки појединац. Он га наслеђује од претходника. Појединац може, делујући као стваралац или прималац, то наслеђено само у извесној мери да промени: да га прошири, али исто тако и да га сузи. Наслеђивање појма уметности, односно појма лепог, а не наслеђивање артефакта, јесте оно што обично називамо традицијом. Свеколика традиција садржана је у појму уметности који смо наследили и који и даље изграђујемо. Свака људска заједница, друштвена група, класа, нација, цивилизација, отуда, има своју

традицију, тј. своју прошлост у изграђивању појма уметности. Појам уметности, у својој структури, али и у својој традицији, подразумева и нешто субјективно и нешто интерсубјективно, нешто појединачно и нешто опште. Ако као критериј општости узмемо највећу меру интерсубјективности, онда бисмо општим појмом уметности могли да назовемо онај појам у чијем изграђивању учествује цело човечанство или бар европоцентрична цивилизација кроз укупну своју историју. Посебан би, у том случају, био онај појам у чијем изграђивању учествују уже људске заједнице, а појединачни они које изграђују индивидуе. Не треба ни наглашавати да су те три чињенице у међусобној дијалектичкој вези.

Какав је појам уметности (или књижевности) најприхватљивији? Најприхватљивији, најпотпунији, свакако, може да буде онај који је највише примерен општем појму уметности; најмање је прихватљив строго индивидуалан појам, онај који не може да доживи интерсубјективну потврду. Другачије казано: Колико учествујемо мишљењем у општем појму, толико примереније мислимо о уметности. Кад вреднујемо неко књижевно, односно уметничко дело, ми га, у ствари, доводимо у везу са субјективним, али и са интерсубјективним појмом уметности и књижевности. Чинимо то свесно или несвесно, позивајући се на лични укус или лично уверење, занемарујући однос према општем и интерсубјективном. Вредновање – које се у пракси стално дешава у односу на појам уметности (и књижевности) – увек мора да рачуна на интерсубјективну проверу, не само у синхроној већ и у дијахроној перспективи. Што једно уметничко дело може више да се уклопи у постојећи појам уметности и што му више проширује досег, то је и већа његова уметничка мера.

ОДНОС: КЊИЖЕВНО УМЕТНИЧКО ДЕЛО И КЊИЖЕВНОСТ

Са гледишта појма уметности, појма књижевности, могуће је разликовати две врсте егзистенције уметничких дела: актуелну и потенцијалну. Актуелну егзистенцију имају дела која, кад се о њима говори, уметнички живе и нешто значе бар за неког појединца или за неку интерсубјективну групу. Сва дела, међутим, не морају да имају актуелну егзистенцију. Милоска Венера је, на пример, преко две хиљаде година лежала закопана у земљи, људима потпуно непозната. Егзистирала је, дакле, потенцијално али не и актуелно. Актуелно је, као уметничко дело, почела да егзистира поново тек откако је ископана, односно откако је постала доступна примаоцима. Не мора, међутим, неки артефакт да буде потпуно недоступан, као она закопана Венера, да би егзистирао само потенцијално. Готичка скулптура, фреско сликарство православних цркава, црначке маске, биле су стално на увиду великом броју људи, па ипак су као уметничка дела егзистирали само потенцијално: практично се тек у нашем веку појам уметности протеглао и на те творевине. Сличних примера има и другде, па и у књижевности. Шекспир је, на пример, и за живота био цењен иако без ове универзалне славе као данас. Али је и он, за време доминације класицизма у 17. и 18. веку, био практично заборављен. Тек су га романтичари “ископали” из заборава кад су својим новим, антикласицистичким, и бароку ближим појмом уметности, његово потенцијално егзистирање претворили у актуелно.

Таквих случајева има доста. Увек ће нека славна дела падати у заборав, а нека заборављена васкрсавати; нека која су била мало цењена имаће високо место на скали вредности и значаја и обратно. У тим дешавањима, ипак, не

треба видети само фатум случајности, игру без реда. У игри између потенцијалне и актуелне егзистенције уметничких дела садржан је, у ствари, један дијалектички однос. То је однос између уметности и уметничких дела, књижевности и књижевних дела. У њиховој међусобној дијалектичкој игри сваки од та два члана двочлане релације има свој “улог”. Артефакт може да обезбеди само потенцијалну егзистенцију уметничких дела; појам уметности може да им обезбеди само актуелну егзистенцију. Артефакт треба, другим речима, да има извесна својства да би, евентуално, био примљен као уметничко дело, и то уколико постоје примаоци који с њим ступају у дијалог и у чији се појам уметности он уклапа. С друге стране, да би се “подарила” и актуелна егзистенција неком артефакту из одређеног круга уметности, тај артефакт не може да буде било каква ствар: он мора да има извесна својства. Која и каква својства? То је, на жалост, тешко одредити: највише до чега се могло, у естетици, доћи јесте да се та својства (Присутно) схвате као извесне норме којима артефакт треба да удовољи да би евентуално могао да се прими као уметничко дело. Такве норме нису непознате естетичком и књижевнотеоријском мишљењу. Али оне су одвећ апстрактне: своде се, у ствари, на неколико релација којима се изражава јединство супротности.

Шта, дакле, један артефакт треба да поседује да би, евентуално, могао да се доживи, схвати, појми као уметничко дело? Он треба, најпре, да буде спој материјалног и духовног. Хегел, коме дугујемо формулисање те норме, сматрао је да је уметничко дело одуховљена природа или оваплоћени дух. И естетичке концепције које су несагласне са Хегелом не могу да оспоре тај постулат: нема уметничких дела која нису по природи материјална и која по природи нису духовне творевине. На истим релацијским основама можемо замислити и друге норме. Да би један

артефакт могао да се уклопи у неки интерсубјективни појам уметности, он мора да представља спој (тј. јединство) апстрактног и конкретног, општег и појединачног, ванвременског и временског. Другим речима, да представља одређено јединство супротности: једним полом тог јединства треба да се везује за оно што означава појам уметности; другим полом да буде везан за своју материјалну појединачну егзистенцију. Тек кад задовољи све те норме један артефакт може да има потенцијалну егзистенцију уметничког дела. Игра за његову актуелну егзистенцију тада тек почиње. Чак и кад потенцијално егзистира као уметничко дело, један артефакт може и даље да живи као обична ствар уколико се подводи под интерсубјективни појам уметности. А пошто је појам уметности жив и променљив, онда је и судбина сваког артефакта практично неизвесна: зависиће од актуелног интерсубјективног појма уметности. А актуелни појам уметности, опет, зависиће од природе дела која су ушла у његов обим и која му сугерирају нови досег појма уметности. Узалудно је у уметности очекивати нешто посве сигурно: све је у тој области људске праксе подложно променама, јер се све заснива на релацијама које су многоструке, утемељене на начелу супротности, променљиве.

Поред наведених норми, које су заједничке свим уметностима, артефакти који потенцијално егзистирају као књижевна дела, морају да задовоље и неке специфичне норме. Те норме зависе од језичке природе артефакта који могу да се уклопе у појам књижевност. Осветљењем тих норми посебно сам се бавио у тексту *Реч и корелатив* (објављен је у истоименој књизи, 1983). У том раду се дошло до ставова да књижевност није само *уметност речи*, како се у наше време претежно мисли, већ и уметност која се изражава *корелативом*: мимесисом, белином, паузом, ћутањем, којима се, такође, моделује књижевно дело.

Концепцији књижевности као уметности речи одговарала је у старом веку, као дисциплина, реторика; концепцији књижевности као корелатива у старом веку је одговарала, као дисциплина, поетика. Ако хоће да успе, књижевно уметничко дело мора да задовољи норме које спадају у подручје бар једне од тих двеју дисциплина. Али чак и кад то учини, оно, такође, тек стиче услове за потенцијалну егзистенцију; другим речима стиче тек предуслове да би могло и на актуелан начин да заживи. Да ли ће и актуелно заживети – то зависи од појма уметности, односно књижевности, који актуелно влада и од конкретних прималаца са којима ступа у дијалог.

Појам књижевности није пука апстракција. Наша систематизована знања о књижевним родовима и врстама, њиховим карактеристикама и односима, њиховом развоју; знања о стилским и другим изражајним средствима књижевних текстова и о могућности њиховог стилског повезивања; знања о историјским променама унутар књижевности и о њеном месту међу другим видовима практичне људске делатности, – све то чини наш појам књижевности. Појам књижевности је структуриран: не садржи било каква знања, већ знања која су организована. Практично, целог живота ми властити појам књижевности изграђујемо, богатимо, организујемо, структурирамо и преструктурирамо. Али све то чинимо, у ствари, у сарадњи са другим субјектима, живима и мртвима. Обим артефаката који могу да уђу у књижевност бескрајно је велик. Но, упркос томе, захваљујући природи појмовног мишљења, ми ипак успевамо да мислимо о књижевности као о Целом, као о једном. Изграђивање појма књижевност служи нам да о њој, као и о уметности уопште, мислимо на што конкретнији, стварнији и на што истинитији начин.

Однос између књижевности и књижевних уметничких дела је дијалектички. Без појма књижевности извесне је-

зичке творевине могу само потенцијално да егзистирају као уметничка дела: да би се као уметничка дела примила треба да буду обухваћена појмом књижевност. Појам књижевности, с друге стране, без конкретних дела која би била обухваћена његовим обимом, чиста је апстракција. Тек језички артефакти који улазе у појам уметности, и у појам књижевности, чине књижевност у правом смислу. Хајдегер има реченицу-став која гласи: “Извор умјетничког дела је умјетност” (1959:33). Са становишта једне дијалектичке концепције уметности он није у праву: уметничка дела и уметност конституисали су се кроз дугу уметничку праксу и успостављање логоса уметности. Али он јесте у праву уколико на проблем гледа парцијално, са неке актуелне позиције: пишући песму прави песник од ње не прави исповест (за то има другачије форме); пишући песму он полази од уобличене намере да ће створити књижевно дело слично онима која већ имају признату уметничку вредност. Градећи ново уметничко дело, стварајући нов језички артефакт, песник, књижевник, уметник, своју праксу подешава према имплицитном питању: има ли у том артефакту уметности или нема?⁹ Он сам, дакле, гради дело тако да истовремено решава проблем његове традиције (његовог уклапања у обим појма књижевност) и његове иновације (његовог негаторског односа према постојећем). Појам уметности, појам књижевности, отуда, као и сваки други појам, не треба видети као одраз нечега постојећег. Појам уметности је истовремено и *пројект*: он отвара путеве у нестворено, небило. Велика традиција, коју један аутор може да поседује, велика снага негативитета коју он у себи носи, требало би да доведу до промена унутар уметности, унутар књижевности, тј. до промена у оним видовима људске стваралачке праксе у којима књижевност учествује.

Уметничко дело је увек материјални објект, тачније: оно је спој материјалног и духовног. Уметност, па и књижевност, међутим, јесте само појам: нешто нематеријално, мисаоно. Али то апстрактно и мисаоно, ако хоће да функционише као стварно, мора да се ослони на материјално и конкретно, као што и конкретна уметничка дела, да би била уметничка, својом материјалном, духовном природом, морају да се наслоне на оно апстрактно што чини бит књижевности и уметности. Проблем књижевности се, зато, може објаснити кроз функционисање појма књижевност: у њему су кључни одговори за проблем бити књижевности, за проблем књижевног вредновања, за проблем њеног односа према другим видовима стваралачке праксе, за проблем њеног односа према другим уметностима...

МОГУЋНОСТИ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

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

Логос књижевности, схваћен на дијалектички начин, није једном заувек дат и непроменљив. То значи: ако га схватимо као нешто Присутно што једну појаву чини књижевном уметничком, онда се то Присутно не открива свагда на исти начин. Логос увек постоји на конкретан начин и на конкретан начин се манифестује као и само књижевно дело. Тек се у његовој конкретности и појединачности може открити оно што је у њему апстрактно и опште. Логос књижевности – на основу досадашњих сазнања – подразумева много шта; подразумева: однос књижевности и појединих књижевних уметничких дела; однос групе књижевних дела и неког посебног дела, такође и однос међу самим појединим делима. Подразумева, такође, и однос једног текста са другим текстовима; однос текстовних и вантекстовних чињеница; организацију текста и односе између његових делова, као и односе тих делова према целини текста. Подразумева функцију дела, функцију његових посебних делова и функцију употребљених средстава; везу између аутора дела и његовог текста, као и везе текста са низом вантекстовних чинилаца, укључујући и његовог примаоца.

Логос књижевности може се открити у онолико видова и начина постојања у колико књижевност и књижевна

уметничка дела постоје за примаоце, односно за проучаваоце литературе. Као што књижевна уметничка дела могу постојати потенцијално, тако и логос књижевности (односно књижевних појава) може постојати само потенцијално. И као што уметничка дела почињу да егзистирају актуелно тек у додиру с примаоцима, тако и логос књижевности почиње да се открива тек у додиру с проучаваоцем литературе. И ту је, дакле, потребно да се успостави релација субјект-објект (артефакт-прималац) да би дело стварно проговорило.

Само откривање логоса књижевности јесте акт његовог довођења из стања имплицитности у стање експлицитности. Тај акт, то чињење, спада у сферу стваралачког субјекта проучаваоца књижевности и у тој сфери га и треба истраживати.

Субјект који открива, који спознаје, увек је конкретан субјект. Као конкретан субјект он носи собом конкретне могућности сазнавања и истраживања. Те су могућности нужно на конкретан начин ограничене. Могло би се, отуда, рећи: колико субјеката – толико могућих откривања. Али стварно није тако. Ниједан субјект не почиње од почетка; свако је баштиник извесног интерсубјективног праксиса. Пре него што почне да открива, проучавалац већ има извесне моделе (парадигме) откривања којима су ишли други пре њега. У ствари, увек се може говорити о субјективним и интерсубјективним могућностима откривања логоса књижевности и књижевних чињеница. У тим интерсубјективним могућностима садржан је и инструментариј откривања логоса књижевности, али су садржана и ограничења. Та ограничења нису само субјективне природе, већ су и интерсубјективне; она потичу такође и од природе самог логоса који се открива. Отуда се увек може говорити о већем или мањем, успешнијем или мање успешном откривању логоса. Минимално откривање логоса

књижевног дела тичало би се, рецимо, инфраструктурних елемената; максимално – откривање логоса у тоталитету књижевности.

Које су могућности откривања логоса? Њих не треба измишљати. Треба их само издвојити из праксиса досадашњег проучавања књижевности: из онога што нам је познато да се као посебне могућности испитивања већ испољило. Те могућности су ове: 1. Различити нивои проучавања књижевности, 2. различити аспекти и 3. различити приступи проучавању књижевности, 4. различите перспективе проучавања књижевности, 5. различити методи и 6. различити циљеви проучавања књижевности. Свакој од тих могућности посветићемо посебну пажњу.

НИВОИ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

Термин *проучавање књижевности* (или *студиј књижевности*) шири је од термина *наука о књижевности*. Да би нешто било наука мора да задовољи извесне услове који неку делатност карактеришу као научну. То су, сматра се, ови услови: а. да се та делатност заснива на одређеној суми знања, б. да се заснива на одређеној теоријској концепцији и в. да се заснива на експлицитно или имплицитно спроведеном методу истраживања. Сва та три услова не испуњава, разуме се, свако сврсисходно проучавање књижевности. Много је потребних и корисних проучавања књижевности која се не могу назвати науком. Али се, слично томе, ни свако бављење књижевним уметничким делима не може назвати проучавањем књижевности. И проучавање књижевности се разликује од пуког бављења истом уметношћу. Као и свака људска делатност и проучавање књижевности је сврсисходна делатност. Али је оно, усто, још и рационална делатност; његови резултати треба да буду саопштиви у дискурзивном облику.

Да би се унео ред у многолике појаве проучавања књижевности, треба разликовати праксу од могућности проучавања. Дакле, треба разликовати оно са чиме се стварно сусрећемо од онога са чиме бисмо се, бар теоријски, могли сусрести. Бављење могућностима проучавања значи увек бављење идеалитетима, нечим што се у стварности, у чистом виду, не среће. Али бављење идеалитетима је потребно да би се сагледали реалитети. То је, у ствари, бављење суштинским у појавном, бављење логосом у праксису. Могућности и пракса, идеалитети и реалитети, суштине и појаве, осветљавају једни друге.

Можемо, на пример, да тврдимо да постоје три нивоа у проучавању књижевности: емпиријски, научни и филозофски. Таква подела има пре свега у виду усмереност ка откривању логоса проучавања од најнижег до највишег степена апстрактности његовог појављивања. Она има смисла само кад се односи на идеалитете или на одабране случајеве који су таквим идеалитетима најближи. У пракси ћемо ретко наићи баш на текстове који су у границама неког од тих нивоа. Најбољи међу текстовима о књижевности, напротив, запремају сва та три нивоа: темеље се на емпиријским основама, организују на научним, промишљају на филозофским.

Међу корисним прилозима проучавању књижевности могу се срести радови који без сумње представљају организовану суму знања, али који још нису стекли и друге квалификативе да би били научни радови. Доктор Радивој Симоновић, сомборски лекар и пријатељ Лазе Костића, на пример, оставио је значајна сведочанства о песнику у *Успоменама на д-р Лазу Костића* (1929-1930). На основу њих нам је јаснији контекст Костићеве велике песме *Santa Maria della Salute*, па чак и укупно Костићево дело. Па ипак, тим сведочанствима недостајала је – да би могла имати научни ниво – нека експлицитна или имплицитна

књижевнотеоријска концепција и научни метод. Зато и можемо такве прилоге проучавању књижевности да окарактиришемо као емпиријске.

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

Није, према томе, наука о књижевности све што се тиме сматра, односно све што хоће да то буде. Свака књи-

жевна критика, свако осветљење неког историјског податка не мора да буде на научном нивоу. Додуше, кад се каже *наука о књижевности*, мисли се на једну научну дисциплину, на једну од тзв. духовних наука. Кад се, међутим, та “наука” поближе загледа, испоставља се да је њена научност дискутабилна. Сматра се да “науку” о књижевности чине три основне дисциплине: књижевна критика, историја књижевности и теорија књижевности. За прву од њих тешко се може рећи да је наука; критичарима, често, недостаје и теоријска основа и метод. И за последњу, за теорију књижевности, такође се тешко може рећи да је наука. Изједначавајући теорију књижевности са науком Светозар Петровић је ту дисциплину стварно сузио на неке њене области као што су версификација и стилистика. Тамо где је теорија књижевности у правом смислу теорија, као код Платона, Тена, Крочеа, Лукача, она је пре филозофија. Јер, филозофија је више теоријске природе од свих других дисциплина. Позитивисти су мислили да праву науку о књижевности чини историја књижевности. Бавећи се, са строгим озбиљношћу, науком о књижевности, они су се стварно бавили само историјом књижевности. Такво њихово бављење наилазило је на озбиљне приговоре од стране антипозитивистичких школа: пребацивало им се да се научно баве само проблемима око књижевности, а оно што је књижевно у књижевности њима је измицало.

Научног проучавања књижевности сигурно има; науке о књижевности, која би покривала свеколико проучавање књижевности, сигурно нема. Прецизније је зато, уместо о дисциплини *науци о књижевности* говорити о *научном проучавању* књижевности. Тиме се, практично, ниједна од оних основних дисциплина не уздиже на степен науке, а другој се тај степен не одузима. Као научно се, притом, схвата оно што задовољава критерије и норме научности. И једна књижевна критика, према томе, може да буде научна

ако задовољава услове и норме научности, а исто тако и један теоријски, или један књижевноисторијски рад. Научни ниво испитивања књижевности не добија се унапред, самим припадањем одређеном жанру; он се увек на конкретан начин постиже.

На конкретан начин се постиже и филозофски ниво бављења књижевношћу. И да би се књижевношћу бавило на филозофском нивоу потребно је да се задовоље одређени услови. Ти услови су одређени нивоом самих филозофских дисциплина, на чијим основама, или са чијих становишта се осветљавају књижевне чињенице: онтологијом, гносеологијом, естетиком, етиком, методологијом.

Постоје, међутим, покушаји да се заснује и филозофија књижевности као посебна дисциплина. Можемо да наведемо једну нашу књигу за пример: Соларов *Увод у филозофију књижевности* (1978). Али ти покушаји имају смисла као и слична настојања да се заснује наука о књижевности као посебна дисциплина. Књижевност се, наравно, може испитивати на филозофском нивоу као што се може испитивати и на научном. Но, као што и научно бављење књижевношћу подразумева бројне научне аспекте, тј. подразумева испитивање са више научних аспеката, тако и филозофско бављење књижевношћу подразумева и бављење са истих тих или сличних аспеката али на филозофском нивоу. Филозофске основе притом обезбеђују ниво бављења, мада поштују различитост приступа и аспеката и различитост теоријских концепција и метода испитивања.

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

обухвата истовремено и сва три нивоа: и емпиријски, и научни, и филозофски.

АСПЕКТИ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

Са идејом о поливалентности књижевних уметничких дела, која се афирмисала у делима Макса Десоара и Емила Утица у првим деценијама овога века, кореспондира и идеја о могућностима различитих аспеката проучавања. Та идеја је последњих деценија постала нарочито присутна у виду идеје о потреби плурализма истраживачких могућности у проучавању књижевности.

У тој идеји тешко је разазнати шта је ново а шта старо. Нови су, изгледа, акценти интерпретације. Реч *аспект* (лат. *aspectus*) значи изглед, појава, вид нечега; затим и гледиште, односно страну нечега. Такво значење, види се, не раздваја довољно оно што припада субјекту од онога што припада објекту нечега. Трагови таквог појма аспект остали су и у Макса Десоара; ни он, у *Опћој естетици и науци о књижевности*, не раздваја довољно аспект од вредности: не раздваја довољно квалитет онога што је предмет мишљења и становиште онога који мисли, опажа. Велики помак у решавању тог проблема донела је феноменологија идејом о интенционалној мисли, односно о интенционалном предмету мишљења: субјект који мисли, по феноменолозима, увек управља мисао на неки објект мишљења. У интерпретацији феноменолога релација субјект-објект постала је далеко јаснија. Између изгледа неке појаве, њеног значења и гледишта онога који посматра уведена је кореспонденција. Она се може овако изразити: оно што видим зависи и од становишта са којег гледам.

Значењу речи аспект приближава се и значење речи релативан. И та је реч, такође, латинска (*relativus*) а значи: односан, који се односи на нешто. Ни у значењу те речи

није било јасних разграничења између онога што припада субјекту и онога што припада објекту, мада се значење те речи превасходно везивало за објект, а не за субјект.

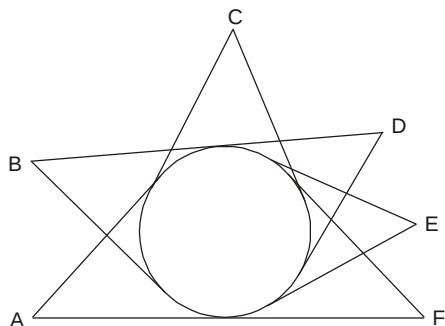
Мисао нашег времена о естетици, уметности, књижевности, даје нам довољно разлога да значење тих двеју речи, *аспект* и *релативан*, које су често у употреби, испунимо савременијим значењем. То ново значење можемо да изразимо ставом који гласи: Оно што у књижевности и уметности видимо, и што видимо у књижевном уметничком делу или у било којој другој естетској чињеници, релативно је јер зависи од аспекта са којег се гледа.

Тај став може да буде значајан ако се примени на проучавање књижевности. Како објаснити чињеницу да постоје бројне и различите интерпретације књижевних дела или појава? У полемикама које се воде, одговори за неспоразуме или неслагања у интерпретацији, траже се обично у фаличној (моралној, интелектуалној, идејној итд.) природи опонента. Методологија, међутим, не може да се задовољи таквим ставом (мада се ни фелеричност опонената не може сасвим искључити). За методологију треба да буде посве природно да у полемикама има неспоразума, сагласности и несагласности око виђења истог предмета. Неспоразуми и несагласности, притом, најчешће долазе од различитих аспеката које опоненти у полемици заузимају па су и њихова виђења притом релативна. Све оно шаренило једног истог предмета (или исте врсте предмета) које се у литератури често јавља потиче, у ствари, од бројних аспеката са којих се исти предмети сагледавају.

Сваки проучавалац књижевности има неки свој аспект проучавања. Али су обично ти индивидуални аспекти засновани на неком интерсубјективном аспект проучавања, на аспект који је за шири круг субјеката прихваћен и потврђен па представља и њихову заједничку парадигму мишљења. Можемо да кажемо да је број ас-

пеката у проучавању књижевности онолико велики колико у њој може да се открије различитих субјективних и интерсубјективних вредности. Неке од тих аспеката можемо одмах да побројимо. То су: језички, семантички, текстовни, биографски, социолошки, психолошки, морални, естетички, филозофски итд.

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



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

Метод дијалектике конкретног тоталитета усмерен је ка томе да књижевна дела, или чињенице уопште, сагледава као тоталитете, тј. да их сагледава свестрано. Односно да их сагледава са сваког од побројаних, или још непобројаних, аспеката посебно. Он, према томе, уједињује

две противречне амбиције истраживања: амбицију да се обухвати целина (тоталитет) и да се осветли са више разноразних аспеката. Метод дијалектике конкретног тоталитета може да се односи тако према предметима истраживања, јер је становиште са којег он прилази проучавању књижевности метакритичко, што значи да је по нивоу изнад становишта која критикује. Резултат коме се, притом, тежи одговарао би формули која може, поједностављено, овако да се изрази: Имајући у виду сва досадашња виђења истог предмета, могли бисмо да кажемо, закључимо... итд.

Бројне аспекте у проучавању књижевности Велек и Ворен груписали су, у *Теорији књижевности*, у спољашњи приступ (approach) и у унутарње проучавање књижевности. Такво разврставање и груписање показало се као корисно и потребно: унело је доста реда у разне могућности проучавања књижевности.

СИНХРОНА И ДИЈАХРОНА ПЕРСПЕКТИВА У ПРОУЧАВАЊУ КЊИЖЕВНОСТИ

У модерној лингвистици, почев од де Сосира, језик се проучава у две основне перспективе: у синхроној, кад се пажња обраћа превасходно на језик као актуелни систем знакова, и у дијахроној, кад се акценат ставља на историјске промене које се дешавају у језичким системима.

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

У синхроној перспективи се дело, или скуп дела, сагледава превасходно у области књижевне критике. Тада се апстрахује да је дело историјска категорија, занемарују се услови под којима је оно настало, губи се из вида његова генеза, а акценат се ставља само на његово актуално

значење. Такав однос се успоставља не само према делима садашњости, већ и према делима прошлости.

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

Проучавање књижевности у синхроној и у дијахроној перспективи, међутим, не треба везивати само за историју књижевности и књижевну критику као дисциплине. Треба их везивати и за различите оријентације у проучавању књижевности. У синхроној перспективи махом се сагледавају књижевна уметничка дела у оквиру оне оријентације која инсистира на интерпретацији књижевног уметничког текста, односно која инсистира на његовом унутрашњем изучавању. У дијахроној перспективи књижевно дело сагледавају оне оријентације које су окренуте превасходно изучавању контекста и примени спољашњег приступа и аспекта изучавања.

Обе те перспективе, и синхрона и дијахрона, имплицитне су у дијалектичком методу, па и у методу дијалектике конкретног тоталитета. Самим тим што се акценат ставља на изучавање књижевног дела као конкретног тоталитета, дакле и његовог текста и његовог контекста, што се делу прилази свестрано, дакле и изнутра и споља, његово се постојање схвата као конкретно, тј. као историјско, а његова се вредност оцењује не само према иманентним, већ

и према трансцендентним критеријима, онима који га везују за историју.

МЕТОДИ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

Да ли, у проучавању књижевности, треба примењивати неке методе? Да ли се они стварно већ примењују? Затим: да ли се примењују у целини проучавања књижевности, или само у неким његовим видовима, онима који се изједначавају са науком?

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

Отуда питање: да ли се у проучавању књижевности методи уопште примењују, треба формулисати овако: да ли се методи примењују у довољној мери, свесно и методично (систематски). Чак и аутори који се негативно односе према примени метода, морају да се служе основним формама сазнања, тј. основним методама.

Свака методологија као свој задатак има да извиди путеве (*methodos* = пут) до логоса. Према томе, и задатак методологије проучавања књижевности јесте да отвори, иди да спозна, путеве до логоса књижевности и до логоса њеног изучавања.

Као посебни методи у проучавању књижевности најчешће се помињу: биографски, психолошки (психоаналитички, психокритички), социолошки, филозофски; затим: позитивистички, марксистички, феноменолошки, егзистенцијалистички; затим формални метод, метод пажљивог читања, структуралистички метод итд. Ти посебни методи

нису неки други или другачији од оних општих: то су они општи методи примењени са неког од бројних посебних аспеката. Називи које сваки од тих посебних метода носи потичу од аспеката са којих се проучавање књижевности врши. У односу на опште методе, посебни методи у изучавању књижевности своју посебност стичу на основу посебних аспеката изучавања, а не тиме што су у бити нешто друго од општих метода. Другачије казано: кад се општи методи примењују на једном релативном подручју, које је одређено аспектом испитивања, онда они могу да се схвате као посебни методи. Појединачни методи се, у том случају, могу схватити као појединачна примена посебних метода.

ОСНОВНИ ЦИЉЕВИ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

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

Прва два циља, објашњење и разумевање, разликовао је још Дилтај, први значајни антипозитивиста. На тим категоријама он је и засновао своје чувено разликовање природних и духовних наука, и своју критику позитивизма у изучавању литературе. Позитивистичко изучавање литературе, ослањајући се на природне науке, преузело је од њих и објашњење као основни циљ: отуда је и књижевна уметничка дела и друге књижевне појаве објашњавало као посебне случајеве нечег општег. Супротно од тога, духовне науке имају за предмет нешто појединачно, непоновљиво, што се не може објаснити, већ само разумети. Основни циљ науке о књижевности, која је једна од духовних наука,

Дилтај, а касније и феноменолози, видели су у разумевању а не у објашњењу.

У 20. веку објашњење и разумевање постали су значајни филозофски проблеми. Природом једног и другог појма бавиле су се све значајније филозофске школе, посебно феноменологија и егзистенцијализам; у крилу тих дисциплина развила се и једна посебна дисциплина, чији је предмет вештина тумачења, херменеутика. Међу бројним радовима који се баве проблемом објашњења и разумевања има и једна књига која се не би могла заобићи: књига Георга Хенрика фон Рихта (Gon Wright) *Објашњење и разумевање*. У све суптилности, сличности и разликовања тих двеју категорија, међусобно повезаних, немогуће је сад овде, на начин Рихтове књиге, улазити. За наш задатак довољно је подсетити на њихове основне разлике. *Објаснити* нешто значи наћи одговор на питање *зашто*, а разумети значи наћи одговор на питање *шта је то?* Михаило Марковић, у предговору Рихтовој књизи то овако каже: “Разумети значи тумачити смисао: објаснити значи схватити један већ протумачени објект или радњу – као посебан случај неке правилности, неке објективне детерминације.” (40).

Основни је принцип објашњења: да се дата појава узима као посебан случај нечег општег. Имплицитно или експлицитно тај принцип тражи одговор на питање *зашто*: зашто је структура песме таква, зашто су њене теме и мотиви такви, зашто су њене карактеристике такве. Ти одговори се могу наћи у ономе што је текст условило и предодредило, дакле у његовом контексту. Што је и сасвим природно: текст се, у целини, посматра као посебан резултат онога што је његовим претекстом било предусловљено и предодређено. Одговорима на питање зашто се нека појава догодила, и објашњењима тих појава, бави се превасходно историја, а на подручју проучавања

књижевности бави се историја књижевности. Пошто је право подручје њеног занимања превасходно контекст, у њему, односно у претексту, и треба тражити одговоре на питање *Зашто*, другим речима, треба тражити објашњење појавама.

Другачије је с разумевањем. Обратно од објашњења, где се појединачно схвата као појединачно-општег, као резултат законитости, разумевање у појединачном види индивидуално и његово значење схвата као појединачно. Да би се, међутим, непосредни додир с појединачним остварио, потребно је отклонити наслаге предразумевања, онога што се добија наслеђем, културом, образовањем. Такозвана *интерпретација текста*, један од плодова изучавања књижевности 20. века, учинила је много да продор у оно што се може разумети, али и у отклањање предразумевања, буде тако дубок.

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

Да би се овладало свим подручјима проучавања књижевности и књижевних уметничких дела нужно је да се, поред *објашњења* и *разумевања*, уведе један нови појам, који можемо да означимо термином *поимање*. И тај је појам, по значењу, веома близак појмовима разумевање и објашњење. Сва три, у ствари, чине посебне делове једног ширег појма који можемо да означимо термином *схватање*. Али за разлику од *објашњења*, које је основни циљ књижевноисторијског проучавања, и за разлику од *разуме-*

вања, које је основни циљ књижевнокритичког проучавања, *поимање* је основни циљ, и основна категорија, књижевнотеоријског проучавања. Теорија је, по дефиницији, скуп конгруентних и конзистентних појмова. И књижевна теорија јесте скуп таквих појмова који се односе на књижевне појаве. Изграђивање појмова о књижевним делима, појавама, чињеницама, основни је циљ поимања.

У односу на значење термина *објаснити* и *разумети*, термин *појмити* има и разлике и сличности.

Објаснити се нешто може споља, а појмити се може изнутра, као што се и разумети може изнутра. То је оно што појмове *објаснити*, с једне стране, и *појмити* и *разумети* с друге, међусобно раздваја. Али ни та два термина, *појмити* и *разумети*, нису у свему блиска. Дилтај, а касније и други херменеутичари, инсистирали су на томе да је разумевање ирационалан чин, тј. чин којим појединац-прималац ступа у непосредан контакт са неким значајним предметом. За разлику од такве, ирационалне, природе разумевања, поимање је, као и објашњење, увек по природи рационално; сама реч *поимање* означава процес довођења до појма, процес израстања појмова, дакле нечег рационалног.

Поимање се, према томе, различито односи према објашњењу и разумевању. Рационалност, дискурзивност, заједничко му је с *објашњењем*; осветљење изнутра заједничка му је с разумевањем. Поимање је, дакле, активност која повезује две друге, њој блиске и њој различите активности. Она може да продре, с једне стране, у критичку интерпретацију, а с друге стране у историјско објашњење и да их истовремено повеже. Самим тиме поимање може да продре и у текст и у контекст и да за предмет своје рефлексije има и текстовне и вантекстовне чињенице, форме и идеје.

Реализовати сва три основна циља проучавања књижевности: поимање, разумевање и објашњење, у њиховим

природним везама и могућностима, значи и на овом подручју остварити претпоставке за примену метода дијалектике конкретног тоталитета. Проучавање које се редукује само на један од тих циљева не може да буде у пуној мери ни потпуно ни конкретно.

* * *

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

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

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

Метод дијалектике конкретног тоталитета разликује се од других метода између осталог и по томе што инсистира на реализовању свих изложених (али и других) могућности испитивања. Пут који он нуди је тежи и плодотворнији.

ОСНОВНИ ВИДОВИ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

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

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

ТЕОРИЈА КЊИЖЕВНОСТИ

Реч *теорија* се више не употребљава у свом првобитном значењу, као што ју је Платон употребио; не значи више контемплацију идеја, односно вечно истих облика. Значење те речи ближе је оном које потиче од Аристотела. Платонов ученик и антипод сматрао је да су оне Платонове идеје само хипостазирани појмови, па је отуда и сама реч теорија морала да мења значење. Она данас значи скуп конгруентних појмова, али значи и поимање неке стварности.

Теоријско испитивање књижевности је по природи ограничено циљем да се књижевне појаве и чињенице појме. Оно не тежи, дакле, ка испитивању литературе или литерарних чињеница у тоталитету. Оно тежи ка стварању

појмова који ће те чињенице са појмовне стране осветлити. Истраживач поезије који се бави версификацијом, стилистичар који се бави стилским средствима, проучаваалац умерен ка генолошким испитивањима, чак и кад најуспешније обављају своје задатке, ипак ће остати у границама свог уско постављенаг циља испитивања.

Схватање теорије књижевности као дисциплине која је ограничена самим циљем испитивања релативизује њено место у односу на целину испитивања књижевности. Али и у ограниченom виду, бављење теоријом књижевности обухвата сложен скуп активности. Природу тих активности можемо сагледати на основу природе саме теорије као скупа конгруентних појмова, односно као једног разрађеног појма. Појам је *одраз* појава које човек у својој практичној делатности савлађује, али и *пројект* појава које тек треба савладати или појмовно изградити. Отуда и теорију књижевности можемо сагледати у двоструком виду: као *одраз*, она представља појмовну систематизацију суме знања о књижевности; као *пројект*, она представља скуп разних видова моделовања књижевне стварности. Отуда теорија не “одражава” само оно што је било, што постоји, већ пројектује и оно што не постоји, а чије је постојање могуће.

Предмет теорије, међутим, није само књижевност у ужем смислу (белетристика) већ и књижевност о књижевности. И у књижевности о књижевности она може да буде одраз онога што већ постоји: тј. појмовна систематизација суме знања о досадашњем проучавању књижевности, али може да буде и пројект још неостварених могућности проучавања. Све те могућности теорије књижевности треба имати у виду.

Теорија књижевности као појмовна систематизација знања о књижевности

Теорија књижевности, као дисциплина, има традицију чије порекло сеже од Аристотелове *Поетике*, па и из још даље прошлости. У новије се време под именом *Теорија књижевности* ваља у свим европским земљама штампају и посебни уџбеници. Садржај тих уџбеника (свих које знам) у ствари је резултат схватања теорије књижевности као појмовно систематизоване суме знања о књижевности. И поред личних доприноса аутора таквих уџбеника, који их разликују једне од других, сви они имају и заједничке претпоставке. Систематизације које они доносе плод су рада многих генерација у разним земљама европоцентричног круга. До тих систематизација дошло се кроз дуготрајне процесе класификација (дивизија) књижевних чињеница, односно кроз процесе њиховог поимања. Трајно добро свих тих процеса јесу појмовне систематизације књижевних облика. Теорије књижевности се њима највише и баве.

Свако време имало је и своје класификације књижевних облика. Имала их је антика, средњи век итд. Има их, природно, и наше време. Класификација књижевних облика која се код нас предаје у школама и на универзитетима заснована је у виду некакве стеме или у виду тростране пирамиде. На врху пирамиде је уметничка књижевност као целина, а испод су три основна жанра: лирика, епика, драма. Сваки од тих жанрова дели се, затим, на посебне врсте, а врсте на подврсте. Озбиљни теоретичари настоје да то раз-врставање буде утемељено на основу неких јасно формулисаних принципа дивизије.

Слично се чини и са средствима израза. Књижевност се, најпре, дели на изражавање у прози и на изражавање у стиху. Стих се затим дели на слободни и везани стих. Везани стих се, обично, разврстава по интонацији (силабички, силабичко-тонски, тонски стих). Стихови са силабичком основом деле се према броју слогова (шеснаестерац,

тринаестерац, десетерац, осмерац итд). Пошто се песме везаног стиха обично организују у строфе, онда се и строфички облици узимају као критерији за разврставање у поезији: говори се о дистисима, терцетима, катренима, квинтама, сестинама, септимама, октавама итд. у поезији. Постоје, такође, и класификације по врстама рима (паралелне, нагомилане, укрштене, обгрљене итд.)

На сличан начин се разврставају и средства која се користе у прози и у стиху. Класична реторика, али и модерна теорија књижевности, разликују четири врсте стилских фигура: фигуре дикције, фигуре речи, фигуре мисли и фигуре конструкције. Унутар сваке од тих фигура чине се нове поделе. Фигуре речи (или тропи) на пример, деле се на већи број тропа: метафора, метонимија, синегдоха, алегорија, иронија итд.

У већини уџбеника теорије књижевности спроведена је оваква, или њој слична, систематизација суме знања о књижевним облицима. Таква систематизација чешће је извршена на имплицитним, него на експлицитним основама.

То потиче отуда што аутори таквих систематизација не одвајају довољно свест о свом класификацијском поступку од свести о предмету који се сазнаје и о коме се знања класификују и систематизују. То ће рећи да у бављењима књижевнотеоријским проблемима није довољно присутна свест о основама на којој теорија уопште почива.

Теорија књижевности се, с друге стране, може схватити и као конгруентан скуп појмова о књижевним формама. Код таквог схватања се акценат са појмовне *суме знања о књижевности* помера ка скупу међусобно повезаних *појмова* о књижевним облицима. Разлика између првог и другог акцента у теоријском односу према књижевности види се најбоље у њиховој презентацији. Уџбеници теорије

књижевности настоје да се заснују као појмовне систематизације суме знања и у њима се тежи да однос међу појмовима буде у складу са материјом која се теоријски савладава: прво се дели књижевност на основне жанрове, па они на врсте и подврсте итд. У књижевним лексиконима, у термилошким речницима, енциклопедијама, имплицитна веза међу појмовима је, бар у графичком приказу, покидана: појмови се дају по редоследу који је обично спољашњи (на пример по абеди). Али та веза ипак постоји: литерарни појмови имају значење само једни у односу према другима. Отуда се разлике између уџбеника теорија књижевности и књижевних термилошких речника могу схватити као разлике у презентовању (у графичком и издавачком третману једне исте материје) а не у односима међу самим књижевним појмовима. Књига словеначког теоретичара Матјажа Кмецла, која се зове *Мала литерарна теорија* (1976) карактеристична је по томе што је, у истим корицама, хтела да помири две крајности: аутор је у њој на левој страни странице обично доносио теоријска виђења проблема, а на десној објашњења књижевних термина.

Теорија књижевности као моделовање књижевне стварности

Теорија књижевности, међутим, не представља само уношење логоса (осветљавање логоса) у оно што у књижевности већ постоји и што се најбоље остварује кроз процесе многобројних интерсубјективних проверавања. Теорија књижевности може да има и далеко изграђенију стваралачку функцију: она представља и пројектовање појмова у књижевну стварност која се ствара. Отуда у теорију књижевности спадају и теорија мимесиса, ентузијастичка теорија, теорија имагинације; Енгелсова теза о типичним карактерима у типичним околностима као нај-

бољем виду прозног уметничког изражавања; Тенова теорија о факторима који предодређују уметничка дела; Крочеова интуиционистичка естетика у аквиру које се негирају књижевни жанрови; теорија “реда-по-ред” Богдана Поповића или Јунгова теорија архетипова. Такве творевине би се, с најмање права, могле сврстати у науку о књижевности (јер не систематизују одређену суму знања). Али такве творевине су, ипак, теоријске *par excellence*: оне настоје да скупом међусобно повезаних појмова осветле природу књижевности или неких њених видова (на пример теорија сатире). У потрази за битним у књижевности, за оним што књижевна дела чини књижевним, аутори тих концепција стварају, у ствари, теоријске моделе, теоријске пројекте. Између Тена и Крочеа, између Лансона и Бретона, подударности су скоро занемарујуће: они литератури прилазе са другачијих страна и виде у њој и друго и другачије. Па ипак, њихова теоријска моделовања књижевне стварности остају значајни прилози њеном осветљавању: заједничко им је што су њихова теоријска моделовања чињена на конзистентан начин и што су сигурно захватала бар неки вид, или неки ниво испитивања књижевне стварности.

*Теорија књижевности као скуп
књижевнотеоријских дисциплина*

Теорија књижевности има и значење поимања разних видова проучавања књижевности. И она, дакле, представља појмовни скуп знања о проучавању књижевности. Као свој предмет она може да има проучавање књижевности као целине, али може да има и само поједине његове видове. Може, на пример, да се развије теорија књижевне критике, теорија историје књижевности, па и теорија саме теорије књижевности. Термин мета-теорија у овом домену се може најпре односити на теорију теорије књижевности. Али се он

исто тако може односити и на теорију историје књижевности и на теорију књижевне критике; другим речима, треба да се односи на укупно теоријско проучавање проучавања књижевности.

Теорија књижевности обухвата и скуп дисциплина које се на теоријски начин баве проучавањем књижевности. Тих дисциплина је више. Оне су:

Поетика. Бави се књижевним формама и нормама књижевног стварања. Постоји тенденција да се из оквира поетике издвоји више посебних дисциплина. Последњих година се посебно потврђују две дисциплине: *наратологија*, која се бави елементима и проблемима наратације, и *генологија* (од грчке речи генос, род) која се бави књижевним жанровима.

Реторика. Стара дисциплина која се бавила говорништвом. За развој проучавања књижевности важна је због тога што је велику пажњу посвећивала елокуцији, тј. стилском уобличавању израза. У новије време, у 20. веку, тим проблемима бави се модерна дисциплина, *стилистика*. Један део реторике (односно стилистике) посвећивао је нарочиту пажњу тропима. Постоји тенденција да се заснује и посебна дисциплина о тропима, *тропологија*.

Ван старе реторике, која се бавила превасходно прозним изразом, развила се једна посебна дисциплина, *метрика*, чије подручје испитивања је стих, односно начин прављења стихова, версификација. Пошто је версификација, у ствари, стилски израз у стиху, природно је да се метрика доведе у везу са стилистиком, тј. да се схвати као велика аутономна област стилистике.

Све те дисциплине имају омеђена подручја и предмете испитивања. Њима је заједничко, међутим, испитивање различитих форми књижевног текста; отуда оне и представљају једну целину. За ту заједницу дисциплина обично се употребљава израз теорија књижевности, од-

носно: теорија белетристике (тј. књижевности у ужем смислу). Као заједница дисциплина, или као посебне дисциплине, оне су предмет метатеоријског проучавања.

Теорија књижевности у односу на могућности проучавања књижевности

Теорија књижевности, какву данас затичемо, израсла је на једној дуго негованој и опробаваној традицији чији је главни стуб Аристотелова *Поетика*. Једна од репрезентативних књига за ту дисциплину у наше време свакако је *Теорија књижевности* руског формалисте Томашевског. Поднаслов *Поетика*, који та књига има, показује да за њеног аутора та два термина исто значе. Томашевски и руски формалисти у томе нису усамљени.

Традиционално схватање теорије књижевности није, међутим, сасвим у складу са могућностима теоријског проучавања књижевности. У односу на могућности проучавања, теорија је, по традицији, знатно ужа, скученија. Зато теорију књижевности, као активност, треба довести у везу са могућностима проучавања књижевности уопште.

Нивои теорије књижевности. Не постоји, нити може да постоји некаква теорија књижевности која би била на емпиријском нивоу, јер сама теорија, по дефиницији, тај ниво превазилази. Теорија књижевности се стварно може развити на два друга нивоа: на научном и филозофском. На научном нивоу се теорија развија, или до тог нивоа може да допре, кад тежи да представља појмовну систематизацију суме знања. На филозофском нивоу она се може развити ако представља део (израз, ослонац) једног филозофског система или бар филозофске концепције, односно ако такву концепцију бар у значајној мери имплицира. Код Канта, Хегела, Крочеа, Хајдегера има књижевнотеоријске мисли, али је она неодвојива од њихове естетике, односно њихове филозофије.

Аспекти теорије књижевности. Књижевна теорија може да представља скуп релевантних конгруентних књижевних појмова који су доведени у међусобну везу са неког посебног аспекта. Традиционална теорија књижевности је појмове доводила у везу превасходно са аспекта текста, а унутар њега са аспекта жанра, стила или стиха. Међутим, појмови се могу довести у међусобну везу и са неких других аспеката: филозофских, психолошких, социолошких, идејних итд. На основу тих аспеката се и конституишу посебне теоријске оријентације у проучавању књижевности; на пример: социјална теорија књижевности, психолошка (психоаналитичка) теорија књижевности, филозофска (рецимо: феноменолошка, марксистичка) теорија књижевности итд.

Унутрашњи и спољашњи приступ у теорији књижевности. Традиционално, теорија књижевности, као теорија књижевних облика, настала је на проучавању књижевности држећи се самог књижевног текста. Али тај вид проучавања не представља и укупно теоријско проучавање; он чини само једну његову традицију. Теоријско бављење књижевношћу, видели смо, могуће је и из вантекстовних аспеката; самим тиме и теорија књижевности мора да има шире значење од најчешћег, традиционалног.

Основни методи теорије књижевности. У изградњи књижевних појмова, у изградњи теоријског мишљења о књижевности, учествују све опште форме мишљења, сви општи методи. Али су међу тим општим методима два опозитна оставила посебног трага на природу теоријског мишљења: дедуктивни и индуктивни метод. Дедуктивни метод је преовладавао од антике, од Аристотела, до барока; од барока, од Бекона, почиње да преовладава индуктивни метод. Превласти тих метода одразиле су се посебно у поетици. На превласти дедуктивног метода заснивала се

тзв. нормативна поетика; на превласти индуктивног заснива се њој опозитна модерна дескриптивна поетика.

Синхрона и дијахрона перспектива у теорији књижевности. Теорија књижевности, као систематизација суме знања, по традицији од Платона и Аристотела, разврставала је књижевне облике превасходно у синхроној перспективи: она се интересовала превасходно за оно што је у тим појавама стално, а не за оно што је у њима променљиво. У 19. веку, међутим, велики руски компаратист Веселовски јавио се са идејом о историјској поетици: он је мислио да се и књижевни облици мењају. Другим речима, он је на књижевне облике почео да гледа из друге, дијахроне перспективе. Тиме је учинио велики изазов традиционалној поетици, њеним ограниченим циљевима проучавања и поимања књижевних жанрова у само једној перспективи, синхроној.

Доведена у везу са општим могућностима проучавања књижевности, теорија књижевности се свакако показује као ужи и ограниченији вид проучавања него што те укупне могућности пружају. Ако би теорија књижевности у правом смислу превазишла себе и своје границе, и удовољила свим могућностима проучавања, она би истовремено негирала своју позицију и своју природу ограничену циљем проучавања. Довођење теорије књижевности у везу са општим могућностима проучавања има сврхе зато што се на тај начин њена природа најбоље осветљава. И она је, као и критика и историја књижевности, ограничена својим циљем проучавања.

КЊИЖЕВНА КРИТИКА

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

То су информације које даје Рене Велек у тексту *Термин и појам књижевне критике* (*Критички појмови*, 1966:20) у којем се не расправља толико о развоју појма критике колико о употреби тог термина у најважнијим западним језицима. Из Велековог текста видљиво је да се употреба термина критика временом нешто мењала и да у разним националним традицијама тај термин има и различита значења. Али је и поред различитости и специфичности у значењу термина остало и нешто постојано: у свим тим традицијама критика се сматра, поред теорије књижевности и историје књижевности, једним од основних видова проучавања књижевности.

Да би се дошло до одговора на питање о бити критике, да би се схватила њена анатомија, није толико важно да се испитају сви њени појавни облици, већ да се осветле њене могућности. То значи да се дају одговори на питање шта критика може да буде, на које све начине може да се јавља, које врсте критике могу да постоје, какви могу да буду њени домети; најзад, и какав може да буде њен однос и према другим видовима испитивања књижевности: према теорији књижевности и историји књижевности.

Књижевна критика и данас мора да буде оно што је одувек била: суђење о књижевним појавама. Уколико то суђење, или вредновање, књижевних уметничких дела или појава хоће да буде озбиљно, оно мора да се заснива на нечему, мора пре свега да почива на разумевању појава које просуђује (вреднује). Без тог разумевања суђење је могуће, али оно не може да буде озбиљно нити вредно. Додуше, озбиљно и вредно може да буде и оно разумевање које се доживљава у тишини своје собе. Али такво разумевање још није критика. Да би постало критика оно мора да добије дискурзивни облик: да прерасте у тумачење, у интерпретацију. Тумачење је, у ствари, експлицирање разумевања. Оно се дешава кад субјективно разумевање

предузме кораке да изађе из оквира субјективитета, да постане интересубјективно. Тако се, на основу разумевања књижевних чињеница, развијају два оделита, али и међусобно повезана процеса: вредновање (суђење) и интерпретација (тумачење) књижевних чињеница.

Светозар Петровић, у *Природи критике*, износи став да “Ни суд о дјелу, сам за себе, није књижевнокритички чин. Одмахивање главом, након прочитане pjesме, и звиждање на књижевној вечери нису рудиментарна критика” (1972:326).

Разуме се, правом критиком се, стварно не могу сматрати ни звиждук ни аплауз. Али се ти гестови без речи не могу ни сасвим игнорисати кад се говори о просуђивању уметничких вредности. Они су део свакодневног живота и један су од начина вредновања уметничких дела.

О поларизованим могућностима критике као вредновања и критике као интерпретације може да посведочи и гест Мирослава Крлеже на једној међуратној представи драме Петра Петровића Пеције. Гледалац Мирослав Крлежа устао је, током представе, са свог места у казалишту и (протестно) изишао из гледалишта. Аутор комада, редитељ, извођачи, те део публике, схватили су тај Крлежин гест као недвосмислено негативну оцену представе. Крлежин гест очигледно није садржавао критику у правом смислу: тај гост је само “изрицао” суд, и то скоро без речи, али писац свој суд није и образлагао (тумачио). Шта је Крлежу мотивисало да још у току представе учини такав критички гест, то су заинтересовани могли само да претпоставе. Тек накнадно, изазван нападима због таквог геста, Крлежа је написао образложење (тј. тумачење) свог безгласног негативног суда: на анализи појединих места у драмском тексту Пеције Петровића, он ће аргументовано дати образложење и свог разумевања текста и свог суда.

Тај случај је карактеристичан по томе што је исти аутор, вредновање и интерпретацију једног дела дао и временски одвојено. Карактеристичан је и по томе што се чин вредновања одвио без речи, а накнадна интерпретација суда била је веома дуга и образложена. Случај отуда јасно показује два могућа пола изражавања критике: кроз вредновање и интерпретацију. Природно је да свака критика садржи оба та пола, или оба та чина: и разумевање (интерпретацију) и вредновање. Али је у пракси између та два чина ретко кад успостављена права мера. У тзв. новинској критици, на пример, тежи се превасходно изрицању суда; у тзв. универзитетској (или часописној) данас се превасходно тежи интерпретацији. Између тих крајности налази се безброј различитих варијаната основних критичких могућности.

И књижевна критика је вид практичне људске делатности. Она се збива у интеракцији субјекта (примаоца-критичара) и објекта (књижевног уметничког дела). Процес тог збивања почиње од успостављања дијалога субјекта и објекта. Може ли се почетак тог збивања означити као доживљај критичарев? Реч доживљај, међутим, означава нешто што се збило и чије је збивање завршено. Ја знам, рецимо, почетак мог дијалага са Толстојевом *Аном Карењином* или са Дисовом *Тамницом*. Али тај мој дијалаг још увек траје: тј. с времена на време се успоставља, обнавља па опет прекида. И у том мом дијалогу са поменутиим делима, или и са другим делима, јављају се увек неки нови моменти који доносе промене у животу, у уметности. Читалац нема само један доживљај дела; може их имати много. Природно је да их има бар више кад је у питању неко изузетно дело. Сви ти нови доживљаји делимично су наставак старијих, делимично њихова негација, употпуњавање. Кроз нове дијалоге с неким делом, и кроз дијалог с другим људима о истом делу, наш доживљај се

богати, надограђује, мења, развија; никад није непроменљив.

Сваки наш доживљај неког дела није само субјективан (како се често воли да каже). Сваки је наш доживљај уметничког дела истовремено и интерсубјективан. Интерсубјективан је по томе што између субјекта примаоца (и критичара) и текста који се доживљава и критикује, стоји богат стваралачки праксис. Из тог праксиса смо сви израстали, кроз њега се формирали. Тај праксис нам је и постављао границе, али и отварао могућности примања и виђења. Доживљавајући дело, примајући га, ми то чинимо у неким оквирима, тј. у “хоризонтима очекивања” како би рекли рецепционисти. Тек у оквиру тог праксиса, делимично и изван њега, имамо могућности за субјективан доживљај, за субјективну надградњу. Субјективни доживљај, осећање, разумевање могући су тако тек на фону интерсубјективног. Оно што доживљавамо, осећамо, разумевамо, може се у пуној мери схватити тек из јединства интерсубјективног и субјективног. Како објаснити, рецимо, да већи број генерација прихвата романтичарски начин доживљавања и мишљења, а други број генерација, опет, реалистички или симболистички, ако се то интерсубјективно-субјективно нема у виду?

У дијалогу књижевног критичара и књижевног уметничког дела и субјект и објект су предодређени. Дело је предодређено начином свога постојања: својом текстовном и контекстовном структуром. Субјект критичара предодређен је и оним интерсубјективним структурама мишљења и доживљавања, али и структуром сопствене стваралачке личности. Управо те структуре – структуре дела и структуре стваралачког субјекта критичара – и предодређују будући дијалог: субјект и објект не улазе у дијалог без својих пред-историја.

Структуре на којима је критичар предодређен да формира и изриче свој суд могу да се опишу као идеалитети различите ширине. Најшире од тих структура су оне општељудске, које критичару омогућују дијалог са свим људима. Затим, у њему постоје и извесне уже интерсубјективне структуре које припадају критичаревом времену, његовој друштвеној класи, његовој друштвеној групи, његовој уметничкој оријентацији. Свака од тих интерсубјективних структура, које одређују критичара, предодређују и његов однос према делу које интерпретира и вреднује. Међу структурама које предодређују критичареву позицију јесу свакако и оне које припадају његовом образовању, општем и стручном, али јесу и оне које спадају у историју његових дотадашњих дијалога са уметничким делима. Његов тренутни субјективни доживљај почиваће на тим структурама. Потребна је изразито изграђена субјективност критичара, да свим тим структурама, које га предодређују, дода неку изразитију нову, стваралачку.

Из овако приказане структуре субјекта критичара јасно је да ни два субјекта критичара не могу да буду једнака, па према томе не могу да имају ни потпуно идентичне претпоставке за дијалог са истим делом. Оно што такве субјекте међу собом разликује јесу и структуре друштвених група којима припадају и структуре самих индивидуа. Социјалном позицијом, образовањем, личним историјама, једни ће субјекти бити предодређени да делима прилазе са социолошког, или филозофског, психолошког, педагошког, идејног, политичког, религиозног, формалистичког итд. аспекта: видеће чињенице које се са сваког од тих аспеката најпре могу видети. Дијалог критичара са делом биће, према томе, условљен предструктурама обеју страна у дијалогу. Треба да будемо свесни постојања тих предструктура: тако ћемо најбоље моћи да схватимо

понашање критичара у интерпретацији и вредновању дела. Добро би било да њих буде свестан и критичар: много шта би у својој пракси могао да поправи. Сем тих предструктура, на које смо указали, на критичарев дијалог с делом утицаће и једна предструктура коју треба посебно издвојити. Утицаће његово схватање дела. И то је схватање интерсубјективно и субјективно.

Однос интерсубјективног и субјективног је различит од примаоца до примаоца, јер зависи од низа других предструктура. Али он зависи и од доктрине о уметничком делу коју критичар свесно или несвесно усваја, зависи од појма уметности и уметничког дела који он има. Стотинама година су многи верници гледали скулптуре у католичким храмовима, или фреске у православним, па их нису примали као уметничка дела: тражили су у њима само религиозну поруку. То што их као уметничка дела примамо данас зависи од данашњег појма уметности. Такође, и то што једна публика у делима соцреализма види високе уметничке вредности, а друга их не види, то што припадници једне конфесије имају разумевања за нека дела, а припадници друге конфесије га немају, зависи од тога како се дело схвата и шта се у њему тражи. Критичарев доживљај зависи, дакле, од *становишта* са којег критичар полази (тј. од предструктуре његовог доживљаја), али зависи и од усмерености његових занимања према неким од оних могућих димензија уметничког дела. Његово полазно становиште и његова усмереност ка посебним чињеницама (или димензијама) дела у блиској су међусобној зависности, често се подударају, али се могу разликовати и треба их разликовати.

Из сложене природе субјекта критичара и његовог објекта (књижевног уметничког дела) проистиче и сложен сплет могућности интерпретације и вредновања.

Интерпретација

Са становишта релације субјект-објект, тј. критичар-дело, може се сматрати да постоје две основне могућности интерпретације: она која је усмерена на субјект примаоца и она која је усмерена на само дело.

“Добар критичар је онај који прича о авантурама своје душе међу ремек-делима”. Тако гласи једна реченица Анатола Франса, познатог француског романописца (1844-1924) и једног од најзначајнијих импресионистичких критичара. Та реченица, која се често цитира, па и у књизи *Књижевна критика* Карлонија и Филуа (1969:57), на најбољи начин представља основни модел импресионистичке критике. Таква критика, заправо, и није била усмерена да говори о делу, већ о томе што је текст дела у критичаревом субјекту проузроковао: о емоцијама и асоцијацијама које је у њему изазвао. Интерпретација у импресионистичкој критици је тако, у дијалогу субјект-објект, усмерена само ка једном чиниоцу, ка субјекту. Пошто та интерпретација нема ослоња у нечему ван субјекта, онда је она по природи таква да има толико интерпретативних могућности колико има и субјеката интерпретирања. За критичара је битно да може да открије свој доживљај или свој став према делу на начин артикулисан и литерарно уобличен.

Другачије је са интенпретацијом која је усмерена на објект, тј. на литерарно дело, превасходно на сам текст. Таква интерпретација има одређенији број могућности, јер и само дело, као објект, има такву структуру која се у интерсубјективној комуникацији мора прихватити као објективна. Из искуства знамо да ће ретко који критичар настојати да дело тумачи у његовој пуноћи, јер мало њих уопште и покушава да га осветли у свим његовим димензијама постојања. Обично ће се смисао дела тражити у некој од његових “димензија”. Позитивисти, на пример,

тражиће смисао дела у његовом односу према писцу који га је створио, рецепционисти у односу према публици којој је био намењен, контекстуалисти у његовом односу према другим текстовима, највећи број антипозитивиста у организацији његовог текста. Други критичари ће у делу откривати филозофске, психолошке, социолошке, економске, педагошке, теолошке и друге вредности и значења.

За разлику од оне импресионистичке критике, као субјективистичке интерпретације дела, све ове друге интерпретације, усмерене на објект, можемо да назовемо *објективистичким*. Појмовни пар субјективистичко-објективистичко, за разлику од појмовног пара субјективно-објективно, који исказује стање, треба да искаже усмереност интерпретације: чак и кад је, на пример, анализа неког текста веома субјективна, самом чињеницом да се бави објектом пре свега, она је објективистичка. Објективистичке интерпретације заснивају се на ставу да је објект (дело) тако структуриран да се до његовог значења може доћи само анализом чињеница, ослањањем на аргументе. Таква интерпретација, усмерена на освајање објекта путем анализе, по природи треба да буде аналитичка. Сврха је такве интерпретације да се дело (односно групе дела, или других књижевних чињеница) освајају систематски, са разрађеним методолошким инструментаријем. Што разрађенији методолошки инструментариј, што консеквентнија примена истраживачких средстава, то више извесности да се дође до аутентичног смисла дела. Само усмерење на објект испитивања захтева и објективност у испитивању. Бити објективан у испитивању, то значи у дијалог критичар-дело уносити што мање субјективног а што више интерсубјективног; дакле више метода и образложених аргумената. И таква критика има за циљ разумевање, али до пуног разумевања она не долази на ос-

нову интуиције или непосредног доживљаја, већ на основу анализе, истраживања.

Свако улажење у поједине димензије дела са различитих аспеката, помоћу различитих “кључева” разумевања, може да буде аутентично, плодно и у различитим степенима корисно. Досадашња искуства у критици, узета скупа, сведоче да су таква улажења у поједине димензије дела обогатила наша разумевања до великих размера. Ако се, међутим, узму појединачно, она су недовољна, јер су ограничена и преуска. Схватити дело у пуном обиму, у свим његовим димензијама, значи схватити га и осветлити као конкретни тоталитет. Интерпретација дела као конкретног тоталитета тежи за тим да обухвати све могућности његовог проучавања. Тежи, управо, за тим да обухвати и оно субјективно и оно објективно (интерсубјективно) у примању дела; да осветли и његов текст и његов контекст и њихове кореспонденције, да дело осветли из различитих аспеката (свестрано), да га осветли на различитим нивоима, од емпиријског до спекулативног; да га осветли у синхроној и у дијахроној перспективи итд. Такву интерпретацију дела у пракси је тешко остварити. Она је идеалитет ка коме треба težити или којег треба бити свестан при оцени другачијих, ужих, интерпретативних захвата.

Вредновање

И вредновање је активност која настаје као резултат дијалога субјекта и објекта, критичара и дела. Оно је у уској вези са разумевањем и интерпретацијом дела. Други је чин у том дијалогу: вреднује се оно што је разумљено, што је као вредност на неки начин већ примљено.

За сваку критику која вреднује (експлицитно или имплицитно) карактеристична је примена метода поређења. Тамо где има поређења има бар донекле метода. А тамо где

има метода има и реда, логоса. Да би се логос вредновања осветлио треба обратити пажњу на само поређење.

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

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

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

Иманентна мерила се примењују кад се оствареност неког дела пореди са његовим могућностима остваривања на истим претпоставкама. Таква критика, упућена ка томе да разреши проблем односа оствареност-могућност дела (или појединих његових елемената), нужно мора да буде заснована на анализи и аргументацији. С друге стране, таква критика је посебно упућена на бављење структуром текста и структуром његових изражајних могућности. По стварном предмету критике, иманентно вредновање дела треба да се креће у оквирима текста и његових изражајних могућности. Све могућности вредновања дела тиме нису

исцрпене па је такво иманентно вредновање преуско: крећући се само у границама текста оно запоставља другу његову основну димензију, запоставља контекст.

Књижевно уметничко дело може се поредити и са чиниоцима, вредностима, ван самог текста. Број таквих поређења практично је једнак броју аспеката са којих се дело може сагледавати.

Књижевно уметничко дело може се, рецимо, вредновати и са чисто економског аспекта. Издавачи који дело издају морају, природно, водити рачуна и о његовој прометној вредности. Књижевна уметничка дела се, сем тога, могу вредновати и са чисто економистичког аспекта, тј. са аспекта економије као дисциплине. Познато је да је Енгелс тврдио како је из Балзакових романа више сазнао о економским проблемима француског друштва него од самих француских економиста. Из те је изјаве очито да је Енгелс оцењивао Балзака са друштвено-економског а не са литерарног аспекта. Сличне оцене, али са аспекта програмских циљева болшевичке партије давао је и Лењин у тексту *Лав Толстој као огледало руске револуције*. Лењин је притом Толстоја, али и друге писце, оцењивао са аспекта њиховог доприноса упознавању социјалних и политичких проблема друштва. Таква гледања на литературу била су присутна и код нас у време борбе за измену друштвеног поретка, посебно у тзв. социјалној литератури. У основи слична гледања на литературу долазе и са других могућих аспеката. Међу другим могућим аспектима посебно се развило гледање на литературу са психолошког, односно психоаналитичког аспекта. Литерарна дела или писци често се цене по томе колико су успели да продру у психички свет човека. У вредновању Достојевског као писца, или у вредновању романа тока свести, на пример, истиче се и чињеница да су они предодредили или предсказали путеве модерне психоанализе. Обраћање

пажње на психолошке вредности књижевних уметничких дела очигледно има везе са развојем психологије уопште, а посебно са развојем психоанализе. Те дисциплине су у литерарним уметничким делима налазиле материјал и аргументе за своје преокупације. Последњих деценија почела се чешће и више обраћати пажња на митолошку, односно антрополошку страну књижевних уметничких дела. Та пажња је сигурно подстакнута развојем митологије и антропологије. Ове дисциплине су оснажиле нове могућности виђења и вредновања уметничких дела. Сличне подстицаје можемо да очекујемо и са других аспеката уколико се они, зависно или независно од развоја литературе, буду развили.

Као што је иманентно, тако је и трансцендентно вредновање литерарних дела редукционистичко. И оно од низа могућих вредности, које дело има, апстрахује само неке ради поређења и вредновања. На тај начин и оно вредности сагледава у чисто редукованом виду. Вредновање са спољашње стране, било са ког аспекта, често губи из вида литерарну природу дела и подвлачи вредности које су вануметничке. Кад год се вредновање са једног од таквих аспеката апсолутизује, надреди другим аспектима, дело је на губитку: слика о његовим стварним вредностима постаје мањкава.

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

Још шире и још обухватније је оно вредновање које се може постићи у духу метода дијалектике конкретного тоталитета. Дело се тада мери и у односу на своје иманентне претпоставке, али и у односу на своје контекстивне вредности. Са становишта метода дијалектике конкретного тоталитета ниједан од могућих аспеката вредновања књижевног уметничког дела, ни спољашњих ни унутрашњих, не мора да буде искључен. Али сваки од њих при вредновању дела као целине показује стварну меру своје (релативне) вредности. А дело као целина, такође, добија стварну меру своје вредности и свог значења кад се вреднује према унутрашњим претпоставкама, али и према књижевности, и према уметности, и према другим вантекстовним и вануметничким вредностима.

Типологија књижевне критике

Врсте књижевне критике

На основу овако сагледаних могућности интерпретације и вредновања књижевних чињеница, могуће је сачинити и једну типологију књижевне критике. Та типологија треба више да води рачуна о јасним критеријима разврставања него о стварним видовима садашњег постојања свих типова критике. Ако неки видови критике засада не постоје, можда ће се тек развити.

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

2. Субјективистичка критика не може се више разврставати: колико субјектата толико критика. Објективистичка критика, међутим, може. Према критерију њене усмерености на текст или на контекст, она се може поделити на иманентну (унутрашњу) и спољашњу (трансцендентну) књижевну критику.

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

а. Критика која се бави компаративним проучавањем појединих дела, б. Критика која се бави проучавањем дела са социолошког аспекта, в. Критика која се бави проучавањем дела са митолошког аспекта, г. Критика која делу приступа са психолошког (психоаналитичког) аспекта, д. Критика која прилази делу са филозофског аспекта, ђ. Критика која делу прилази са политичког аспекта. И тако даље. На основу сваког од тих аспеката критика може добити и своју придевску одредницу: компаратистичка, социолошка, филозофска, митолошка, психоаналитичка, идејна, политичка итд.

Свака од тих критика је могућа, потребна и нужна. Не треба, а у пракси је и немогуће, настојати да се свако књижевно дело осветли као конкретни тоталитет. Али се са позиција конкретног тоталитета бар може знати докле која критика досеже, које су јој могућности и које границе. То треба знати да би критика и стварно била ефикасна, примерена предмету и сврси.

ИСТОРИЈА КЊИЖЕВНОСТИ

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

У време антипозитивистичке побуне, од Крочеа па наовамо, јављају се, међутим, схватања и понашања у практичним истраживањима која су супротна историзму. Та схватања полазе од става да је уметничко у уметничким

делима ванвременско, па самим тиме и ванисторијско: ниједна га историја не може објаснити. Са таквим схватањима корелира и теза о семантичкој аутономији књижевних уметничких текстова. Да би се књижевне појаве, као појединачно вредне, могле и примити као уметничке, треба их видети у њиховој појединачној егзистенцији а не у историјској пројекцији. Супротно од историзма, такво схватање може се назвати анисторизмом, ахисторизмом.

Марксизам, а то значи и његова интерпретација у виду дијалектике конкретног тоталитета, на свет гледа историјски. Али се у сплету разних гледишта која такође на свет гледају историјски (позитивизам, прагматизам, егзистенцијализам, видови структурализма) његово гледиште издваја нивоом и критичком позицијом.

Реч *историја* на старогрчком има два главна значења: догађај и прича. Та два значења се односе на различите ствари, мада су оне међусобно повезане. Приче се обично причају о неком догађају. У односу на причу догађај може да буде истинит или неистинит. То може да буде догађај који се стварно збио, али и догађај који је полуизмишљен или потпуно измишљен. Као што се неки догађај може збити а да остане без приче о њему, тако се може створити и прича “без покрића”.

Основни распони могућности у којима треба сагледати “историју” налазе се, дакле, између приче без догађаја и догађаја без приче. То значи и да се укупна проблематика историје исцрпљује између “догађаја” и “приче” о њему. Такво једно прелиминарно отварање проблема биће још потпуније кад се допуни подсећањем на причу о Рошомону, тј. на “рошомонску” причу. То је она јапанска филм-прича редитеља Куросаве у којој различити видеоци-причаоци о једном истом догађају казују различите приче, тј. своја различита виђења једне истине. Таква виђења су уопште за

предмет о којем расправљамо, за историју о историји, карактеристична.

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

Темпорализација и медијација догађаја

Насупрот схватањима, дакле, да истина о књижевним, као и о другим догађајима, може да буде само једна, објективна, треба поћи од друге претпоставке: објективност истине зависи од субјеката који је откривају. Уместо става да истина постоји по себи, независно од заинтересованих субјеката, на тај начин се истиче став да истина постоји увек за неког. Истина ће, као и у оној рошомонској причи, увек зависити од виђења различитих учесника у догађајима или од случајних посматрача; зависиће и од њихових предиспозиција, од околности виђења итд. Та истина, у ствари, увек постоји за неког: постоји за учеснике, за посматраче, за судије. Али истина није само субјективна. Чим је истина за више субјеката, она је истовремено и интерсубјективна. Интерсубјективност неке истине није исто што и њена објективност. У пракси је то, међутим, један од поузданијих путева њеног утврђивања. Имати увид у начине виђења много различитих субјеката, пут је ка свестранијем сагледавању истине.

На имплицитно питање: како се може доћи до најистинитијих објашњења књижевних чињеница (текстова,

појава итд.) има више различитих одговора: практично онолико колико има и различитих оријентација у изучавању књижевности. Позитивисти, на пример, те одговоре су налазили у пишневој биографији и у чиниоцима који су је обликовали, Дилтај и следбеници у духу времена којем је аутор припадао, Плеханов – у одражавању класних структура друштва, Фројд у личном несвесном, рецепционисти у очекивањима публике. Ниједан од тих одговора није у потпуности прихватљив, али ниједан није ни за одбацивање. Одговарајући на имплицитно постављено питање сваки од тих одговора редукује, практично, целину појаве на неки ужи моменат, па га после апсолутизује. Пут долажења до истине требало би, међутим, да буде обрнут: да се појаве, чињенице, догађаји сагледавају у тоталитету могућности њиховог испитивања, али и конкретно, у релативности њиховог постојања, дакле као конкретни тоталитети.

У изучавању књижевности немамо посла само са појединачним делима или појединачним догађајима. Имамо најчешће посла са групама дела и са групама догађаја. Изучавају се појаве као што су: српска књижевност, модерна француска књижевност, надреализам у свету, Тагорин утицај у неким од националних литература. И тако даље. Сваку од тих побројаних појава можемо схватити као конкретни тоталитет и изучавати је методом дијалектике конкретног тоталитета. Али у том случају се превладава редуктивно усмерење историје књижевности ка објашњењу: напушта се један парцијалан циљ ради комплекснијег осветљавања књижевних појава.

За историју књижевности се обично каже да сагледава књижевне појаве у дијахроној перспективи, тј. у времену. Таква дефиниција је, међутим, преуска. Шира је кад се каже да она појаве сагледава у времену и простору, а још прихватљивија: да их сагледава у времену и у средини. То

значи: да би се књижевна уметничка дела што конкретније и потпуније сагледавала, треба предузети методичке операције осветљавања њиховог контекста.

Те операције можемо назвати *темпорализацијом* и *медијацијом* књижевних чињеница. И један и други термин су у употреби, нарочито кад Сартра (рецимо у *Критици дијалектичког ума*). Овде они имају значење методолошких захтева да се све појаве сагледају у времену, али и у природној средини свог постојања, другим речима у контексту. Исти поступак би се легитимно могао назвати и *контекстуализацијом* књижевних текстова. Инсистирање на поступку медијације могло би се схватити као настојање да се појаве, чињенице, сагледају у својој природној средини, само у синхроној перспективи. Инсистирање на темпорализацији, с друге стране, изражава настојање да се исте чињенице сагледају из дијахроне перспективе.

Оба поступка полазе од појединачне чињенице (појаве, догађаја) коју треба ставити у време и у природну средину да би се оне објасниле. То, међутим, није и једини пут да би се постигао исти циљ. Може се поћи и другим, обратним путем: целина у којој књижевне чињенице обитавају, као у свом природном контексту, може се изделити на мање темпоралне и медијалне јединице. То је већ поступак *сегментације* нечег целог. Његовом применом књижевност, као целина, може се сегментизовати у два перспективама: синхроној и дијахроној. Те сегментације је већ извршила богата пракса упознавања књижевности. Она је оставила видног трага у језичким изразима и књижевним терминима које често употребљавамо. Нама остаје да на њих систематски укажемо.

Сегментација књижевности у синхроној перспективи

У неком имагинарном музеју књижевности требало би да нађу места све вредности на које се назив тог музеја

односи. Да би се оне разврстале у синхроној перспективи, тј. без вођења рачуна о времену у којем су настале, треба применити извесне критерије. Ти критерији практично су већ довели до неколико видова разврставања књижевности: по географским одредницама, по племенским или националним одредницама, по језичким одредницама или по одредницама политичким.

а) *Разврставање књижевних чињеница по географским одредницама.* – У медијацији књижевних чињеница према географским одредницама употребљавају се све географске категорије од континента до места. Каже се, на пример, *европска књижевност* (паралелно и *европске књижевности*) а мисли се притом на књижевности свих европских народа, држава и језика. Каже се, такође, *северноамеричка књижевност*, а мисли се притом на књижевност у Канади и САД без обзира на језик и државну територију на којој је настала; у првом плану је географска одредница. Такође се каже и *јужноамеричка, афричка, аустралијска књижевност*. Термин азијска књижевност ређе се употребљавава, зато што је западни део Азије (СССР, Израел, Турска) политички и културно одвећ повезан са Европом. Радије се употребљава термин: *књижевност* (или *књижевности*) *Далеког Истока* а под тим се изразом мисли на књижевно стварање више народа, језика и држава (Кина, Кореја, Јапан, Вијетнам, Кампуџија, Тајланд итд.). На сличан начин употребљава се и географска ознака *нордијска књижевност* (Норд=север) за више књижевности северноевропских народа: Данаца, Норвежана, Швеђана. Иако су све те поменуте, и друге могуће, одреднице само географске, оне ипак ни у књижевном смислу нису посве безначајне: и геополитички услови представљају важне чињенице у процесу стварања књижевних традиција, веза и континуитета.

б) *Разврставање књижевних чињеница по језицима.* – Језици на којима су књижевна дела написана пружају другачије могућности разврставања књижевних чињеница. Има језика којима говори и пише већи број народа и језика којима говоре само поједини делови неких народа. Кад се каже *књижевност енглеског језика*, на пример, притом се мисли на књижевна дела било где у свету написана, од свих људи који се тим језиком служе. Енглеским језиком се писало и пише се, практично, на свим континентима: У Европи (Велика Британија и Ирска), у целој Северној Америци, у целој Аустралији, у деловима Азије, Африке и Јужне Америке који су некад били под енглеском влашћу а касније остали под енглеским или америчким утицајем. Слично је и са француским језиком. На том језику пише се и говори не само у Француској, већ и у деловима Белгије, Швајцарске, Канаде и у неким афричким и јужноамеричким земљама. Отуда је и појам *књижевност француског језика* много шири од појма *француска књижевност*. Слично је још и са појмом *књижевност шпанског језика*: на том се језику, сем у Шпанији, говори и у највећем броју земаља Јужне Америке.

Слична је ситуација и у Југославији. На српскохрватском језику говоре и пишу четири народа: Срби, Хрвати, Муслимани и Црногорци. Са језичке тачке гледишта, књижевност коју они стварају чини једну целину: *књижевност српскохрватског језика*. Границе те књижевности не поклапају се са етничким границама у којима живе поменути наши народи: и на нашем језику се ствара, ван Југославије, на разним местима у свету.

Језици, међутим, не чине компактне и међу собом строго одвојене целине. Филолози су у више сродних језика видели језичку и књижевну заједницу. Отуда и изрази: *словенски језици и словенске књижевности*, *романски језици и романске књижевности*, *германски језици и германске*

књижевности итд. Сви ти изрази већ дуго су у употреби: издржали су пробу времена.

С друге стране, у оквиру једног истог језика, као што је, на пример, српскохрватски, могу се уочити уже литерарне заједнице на дијалекатској основи. Кад нас се оне обично означавају изразима: *штокавска књижевност, кајкавска књижевност, чакавска књижевност*. И у том разврставању примењује се обично језички критериј.

в) *Разврставање књижевности по нацијама*. – Позитивизам, прва модерна школа у изучавању књижевности, који је у највећој снази био управо у време завршних процеса формирања највећих европских нација, инсистирао је превасходно на разврставању књижевности по националном критерију. У то време су се устаљивали појмови као што су: француска, немачка, руска, српска, хрватска итд. књижевност. Позитивистичка мисао, с друге стране, одвећ је радила на неговању свести о посебности националних књижевности и о њиховом разграничавању од других националних књижевности. Основни модел позитивистички схваћене националне књижевности полазио је од критерија националне припадности аутора. Он се показао као ефикасан у једнонационалним и једнојезичким државама. Тамо је модел: један народ, једна држава, један језик, једна књижевност одлично функционисао. Тај се модел, међутим, показао непримерен у низу других ситуација: стварност различитих држава, нација, језика и књижевности много је сложенија. Инсистирање на строгој примени позитивистичког модела у тако сложеној стварности, свуда у свету, па у код нас у Југославији, може да доведе до насиља над чињеницама.

г) *Разврставање књижевности према политичким критеријима*. – Пошто позитивистички идеал: један народ-један језик-једна књижевност није свуда могао да буде остварен, настале су, са формирањем модерних држава,

бројне комбинације. Најчешће овакве: једна држава, више народа, више језика, више књижевности. Кад се, на пример, каже *совјетска књижевност* (или совјетске књижевности), мисли се на скуп многих књижевности које се стварају на многим језицима (око 180) бројних народа у Совјетском Савезу. Заједништво тих књижевности почива без сумње на политичкој заједници у чијим се оквирима негују па отуда попримају и бројне сличне карактеристике.

Под термином *југословенска књижевност* мисли се превасходно на скуп дела која су сачинили Југословени, тј. грађани СФРЈ. Свима нама који знамо југословенску стварност јасно је да је та књижевност вишејезична, да се ослања на више националних, језичких, културних и цивилизацијских традиција. Оно што их уједињује јесу политички и социјални услови настанка и живљења. Кад се, с друге стране, каже: *југословенске књижевности*, онда се не мисли на скуп дела већ на скуп појединих књижевности које чине југословенску књижевност као целину. У скуп југословенских књижевности природно улазе, поред књижевности југословенских народа, и књижевности југословенских народности: то су оне књижевности које по језику и традицији спадају у саставне делове посебних језичких и националних култура чија су средишта ван Југославије.

Разврставање књижевних уметничких дела (или текстова, односно чињеница уопште) на основу свих претходно побројаних критерија, у ствари је вид њихове медијације. На основу сваког од тих критерија, ствара се понека значајна одредница за неки од медија у којима литерарне чињенице и њихови скупови егзистирају. Ниједна од тих одредница посебно, међутим, није довољна да у пуној мери испуни медиј њиховог настајања или егзистирања. Отуда се може рећи: што више стварних одредница (географских,

локалних, језичких, националних, политичких итд.) то је потпунија медијација. Јер се са више одредница на пунији начин осветљава контекст постојања и живота књижевних чињеница. Такав став је другачији од онога што га заступају позитивисти. Позитивисти се понашају тако као да је за разврставање писаца довољна једна, и то национална, одредница. Мада се националне одреднице понекад подударе са другим одредницама (језичким, политичким, на пример) оне су ипак преуске да удовоље решењу свих сложених проблема које живот доноси.

*Сегментација књижевних чињеница
у дијахроној перспективи*

Слично сегментацији књижевних чињеница у синхроној перспективи може се вршити и сегментација у дијахроној. Критерији за такво сегментлизовање могу да буду различити. Ипак, они се могу поделити на две групе. Први (А) су они критерији који се заснивају на одредницама механичког мерења времена; други (Б) су критерији који се заснивају на стилском груписању књижевних текстова. Први од тих критерија су у односу на књижевне чињенице спољашњи, други су унутрашњи.

А.

а) Најкрупније временске одреднице проистичу из поделе људске цивилизације на две ере (стару и нову) и на три главна “века”: стари, средњи и нови. Отуда су у употреби термини: *књижевност старе ере*, или: *књижевност старог века*, *књижевност средњег века*. Израз *књижевност нове ере* је практично ван употребе, а израз *књижевност* или *књижевности новог века* употребљавају се ређе. За та, нама ближа раздобља, прикладнији су други видови сегментације.

б) Као критериј за разврставање књижевних чињеница употребљавају се и друштвено-економске формације: робовласничко, феудално, грађанско, социјалистичко доба. Неке од одредница, проистекле из тих формација, у мањој су а неке у већој употреби. Ретко кад се употребљава термин *робовласничка књижевност*. Много се чешће употребљавају термини *феудална књижевност* (*књижевност феудалног доба*) или *грађанска књижевност* (*радије него књижевност капиталистичког доба*). У социјалистичким земљама често су у употреби термини који наглашавају извесна социјалистичка обележја у литератури: *књижевност социјалистичког периода*, *совјетска књижевност* (у смислу: књижевност после победе револуције), затим: *књижевност Октобра*, *књижевност социјалистичког реализма*, код нас: *књижевност НОБ-а* итд.

в) Ради сегментације књижевности у дијахроној перспективи, односно ради њене темпорализације, у употреби су и чисто механички критерији: разврставање књижевних чињеница по вековима и мањим временским сегментима. Таква сегментација је нарочито раширена у италијанској култури. Каже се: *књижевност трећента*, *књижевност чинквечента* итд. Али се исти начин разврставања употребљава и у другим културама: говори се, рецимо, о српској, француској, руској итд. књижевности 18, 19, 20. века.

На истим основама механичког одређивања времена књижевност се сегментизује и на мање временске одсечке. Каже се: француска (хрватска, немачка) литература прве половине 19. века, или друге половине 19. века, или прве половине 20. века. На тај се начин ближе временски одређују, темпорализују књижевне чињенице. По потреби се иде још даље. Каже се, на пример: српска књижевност последње четвртине 18. века, или прве четвртине 19. века итд.

Почетком овог века немачки историчар Мајер, у својој *Историји немачке књижевности*, сачинио је периодизацију по декадама, тј. сегментизовао је немачку књижевност на одсечке од по десет година. Замерало му се много на очигледној примени механичког мерења у дијахроном организовању књижевних чињеница. Али Мајеров принцип сегментације није и стварно напуштен. Читамо како се говори, на пример, о немачкој књижевности двадесетих година 19. века, о српској књижевности 60-тих година 19. века, о француској књижевности треће деценије овога века. Сегментацију по декадама тако примењују и аутори који за Мајера нису ни чули. То значи да је и таква сегментација у многим случајевима употребљива.

г) У време пуне доминације позитивизма, али и касније, било је уобичајено да се као одреднице за периодизацију узимају неке посебно значајне историјске личности. У енглеској литератури, на пример, употребљавали су се изрази као: *књижевност елизабетинског, књижевност викторијанског доба*. У немачкој: *књижевност доба Фридриха Великог, или књижевност јозефинског доба*. Код нас се употребљавају изрази: *књижевност Вуковог доба, књижевност Доситејевог времена*. Ма колико несавршени, ти термини нису неупотребљиви: и они представљају једностране, али прецизне временске одреднице.

е) У новијим периодизацијама литературе као критериј разврставања узимана је и припадност некој стваралачкој генерацији. То је тзв. периодизација по генерацијама. Вероватно најбољи пример разврставања књижевних чињеница по том критерију јесте Тибодеева *Историја француске књижевности - од 1789. до наших дана* (1936). Као и претходни видови периодизирања и овај је једностран, јер апсолутизује само једну могућу кореспонденцију међу књижевним чињеницама, ону која потиче од припадности стваралачким генерацијама. Упркос томе, и тај начин

периодизирања је свуда у употреби, па и код нас. Каже се, с правом и са значењем: генерација Дучића и Ракића, генерација Растка Петровића, генерација Васка Попе и Миодрага Павловића, генерација Бранка Миљковића. И те одреднице, такође темпорализују књижевне чињенице.

Сви досад побројани критерији, који се примењују у књижевноисторијским проучавањима, спољашњи су у односу на текстовне чињенице. Као такви, као спољашњи, они су и појединачно, али и скупа узев, недовољни да у пуној мери, књижевне чињенице, као тоталитете, историјски одреде.

Б.

Последњих деценија, међутим, широко је прихваћен један други смер у сегментацији (периодизацији) књижевних чињеница: онај који периодизирању прилази на основу унутрашњих критерија, који разврстава на разликама међу текстовним чињеницама које су преваходно стилске природе. Дела која су по извесним стилским карактеристикама међусобно сродна сврставају се у посебне стилске оријентације или системе. Таквих система, или “формација” (израз Александра Флакера) је више: ренесанс, барок, класицизам, сентиментализам, романтизам, бидермајер, реализам, симболизам, натурализам, експресионизам, надреализам утд. Те стилске оријентације смењују се по реду какав је управо исписан.

Заступници оваквог вида периодизирања сматрају да је њихова сегментација-периодизација много природнија, па самим тиме и оправданија од оних које су сачињене на основу спољашњих критерија. Такав став није без разлога: предности су свакако на страни која у први план истиче унутрашње, а не спољашње критерије разврставања књижевности. Питање, међутим, не мора да се постави на

тај начин: или једни, или други критерији. Право питање јесте: како се најбоље могу објаснити књижевне чињенице. На тако формулисано питање морају се дати и други одговори. Са становишта тако постављеног питања мора се закључити да нису једностране само периодизације које се заснивају искључиво на спољашњим критеријима. И периодизација по стилским критеријима је једнострана: она води рачуна само о односу датог текста са другим текстовима или са другим уметничким артефактима. Она не води рачуна и о другим елементима и димензијама контекста као што су писац, читалац, историјске, друштвене прилике итд. Критерији које називамо спољашњим управо о таквим елементима и воде рачуна. То значи да унутрашњи и спољашњи критерији не искључују једни друге. Они само релативно успешно могу да изврше темпорализацију књижевних чињеница. Да бисмо темпорализацију могли да извршимо у пуној мери, потребно је пронаћи једно више и шире методолошко становиште са којег ће се једностраности сегментације по унутрашњим и спољашњим критеријима превазићи. То становиште и у овом случају јесте становиште дијалектике конкретног тоталитета: метода који је примерен да осветљава књижевне чињенице и са спољашње и са унутрашње стране, дакле свестрано.

Примена спољашњих критерија у разврставању књижевних чињеница и примена унутрашњих, који су присутни и у модерном проучавању књижевности, имају крупне последице. Из њих су проистекла два, у основи, различита виђења књижевне историје.

На примени спољашњих критерија израсла је концепција о стадијалном односно линеарном развоју књижевности. Однос међу књижевним чињеницама, по тој концепцији, објашњава се развојем, еволуцијом. Књижевност из једног стадијума прелази у други, виши стадијум: од

литературе једне генерације развија се у литературу друге генерације; од литературе једне декаде развија се у литературу друге декаде; од литературе једног (нижег) столећа развија се у литературу следећег (вишег) столећа; од литературе једне (ниже) друштвено-историјске формације развија се у литературу више друштвено-историјске формације. Стадијална концепција је тако, на примени механичких критерија сегментације књижевности, ставила у први план категорију развоја. Развојем се објашњавају промене од једног сегмента до другог, тј. од једног стадијума до другог. Развој је и оно што се дешава у књижевности и оно што се дешава у стваралачким личностима. То је кључна реч за уређење међуодноса књижевних чињеница. О развоју књижевности, од устаљивања историзма, говори се стално; говори се по навици и непримерено чињеницама. Говори се и упркос чињеници што се највећа дела, до сада створена, виде у прошлости: у Хомера, Дантеа, Сервантеса, Гетеа, Лазе Костића. Прогрес, особина развоја, хоће се видети по сваку цену.

Разврставање књижевних чињеница на основу стилских карактеристика има за резултат једну другу концепцију развоја књижевности, цикличку. Та концепција стварно мање инсистира на развоју, више на променама. Промене се дешавају тако што се у сваком новом периоду негирају особености претходног: у бароку се уметници негативно односе према својим ренесансним претходницима, у класицизму се негирају стилске особености барокне оријентације, у романтизму класицистичке: дух негативитета се сагледава као стварни агенс уметничких промена. Али се те промене не дешавају само праволинијски, синтагматски, по моделу $a+b+c+d...$ (ренесанса + барок + класицизам + романтизам + реализам...); не дешавају се, дакле, само по моделу који је карактеристичан за стадијалну концепцију. Уочено је да међу стилским

карактеристикама неких од наведених периода постоје упадљиве сличности: класицизам, на пример, има сличности с ренесансом, а романтизам с бароком. Ако се сви периоди, који имају извесне сличности, међусобно групишу и разврставају, добиће се две основне групе периода. Једну групу ће чинити: ренесанса, класицизам, Парнас (у прози реализам); другу ће чинити барок, романтизам, симболизам итд. Тим групама се обично дају називи ренесансни и барокни периоди, или, још чешће: класицистички и романтичарски. Уочено је и да постоји извесна правилност у смењивању тих периода: један класицистички смењује један романтичарски период и тако се циклус кретања практично стално обнавља. Њихова смењивања одвијају се по принципу: $a + b + a_1 + b_1 + a_2 + b_2 + a_3 + b_3$.

И цикличка концепција доводи чињенице у међусобну везу помоћу категорије развоја. И по тој концепцији промене у књижевности дешавају се тако што се књижевност развија. Али се она развија другачије: поред принципа иреверзибилности, она рачуна са реверзибилношћу неких елемената. Тако се, по тој концепцији, стално дешава релативно понављање старог поред појаве новог. Основни модел цикличке концепције развоја књижевности можемо да представимо тако што ћемо словом k означити класицистичке, а словом p романтичарске периоде.



По цикличким концепцијама, дакле, књижевност се не развија праволијски, већ у цик-цак линијама. Та концепција има више значајних представника: Вико, Велфлин, Валцел, Штрих, Казамјан итд. Цикличка концепција развоја

има и значајне представнике у општој историји (Шпенглер, Тојнби у нашем веку). У естетици она се у најразвијенијем виду јавља у књизи *Време уметности* Драгутина Гостушког (1968). Гостушки је развој уметности пратио од античких времена и у сменама стилских циклуса констатовао неколико битних одредница. По њему су тзв. романтичарски периоди дезагрегације класицистичких периода, и они по правилу трају дуже. У класицистичким периодима уметност се брзо враћа античком прамоделу. Класицистички периоди ближи нама све су удаљенији од свог античког прамодела, и најзад: сви периоди ближе нама трају краће, тј. смењују се све убрзаније. Гостушки је своју концепцију представио једном схемом (1968:134) која овако изгледа:



Проблем развоја или еволуције књижевности

Није спорно да се појам књижевности мења: са променама у обиму појма мења се и његов садржај. Спорно је, међутим, да ли у тим променама има развоја, напретка. И спорно је да ли у тим променама има логоса; тј. спорно је да ли се те промене одвијају законито или случајно.

Тим питањима се отвара и глобално питање концепције историје књижевности. Два досадашња основна начина сегментације уметности и књижевности из дијахроне перспективе дају и два основна историјска виђења њиховог развоја. На то питање се данас све више одговара давањем предности сегментацији (периодизацији) пема стилским одредницама. Књижевност се, другим речима, све

више сегментизује на “стилске формације”. Определивање само за један од та два начина сегментизовања књижевности, не мора, међутим, да буде нужно. Они представљају само основне могућности сегментизовања извесне књижевне грађе, такође и различите могућности адиције (груписања) књижевних чињеница. Свака од тих могућности носи и предности и ограничења. То значи да се са остваривањем сваке од тих могућности на различит начин и организује она прича-историја о књижевној стварности и догађајима. Примена различитих принципа сегментације нужно мора да доведе и до различитог виђења истог предмета. Истини о историји као догађају бићемо ближи ако у осветљавању искористимо већи број могућности, тј. ако осветљавању једног истог предмета приђемо са више страна, свестрано.

Став о томе да се један исти предмет може боље сагледати са више страна, не нуди само предности. Он истраживача може да доведе пред бројне тешкоће. Поред тешкоћа које намеће сам предмет истраживања, јавиће се и тешкоће које проистичу из несагласности концепција и метода помоћу којих би се предмет истраживања вишестрано осветлио. Излаз, дакле, није у еkleктицизму.

На питање: може ли, уместо бројних и несагласних концепција историјског проучавања књижевности, да се сачини нека функционалнија, која би обухватила предности свих побројаних, а истовремено превазишла њихове ограничености, могу да одговорим потврдно. Притом могу да се позovem на један свој већи рад, на књигу *Поетика Момчила Настасијевића* (1978), на тамо примењени метод дијалектике конкретног тоталитета и на истраживачко искуство које је у тај рад уткано.

Настасијевићев је опус мени својевремено служио као огледно поље за сваковрсна испитивања, па и за она која спадају у област историје књижевности. Настасијевић је, за

време свог кратког живота (1894-1938), писао песме, приповетке, драме, музичке драме, либрета за балет, али и текстове који не спадају у белетристику: ликовне и књижевне критике, есеје, мисли, записе. Са становишта разноврсности, његов опус представља литературу у малом. Темпорализујући његове текстове, вршећи њихову медијацију, групишући их затим према блискости њиховог контекста, бавио сам се дакле послом који је сасвим подударан са послом историчара књижевности.

Све текстовне чињенице из Настасијевићевог опуса ја сам тамо распоредио у два перспективама: у синхроној (тематски и жанровски распоред чињеница) и дијахроној (временски редослед њиховог настајања). Према тим текстовним чињеницама тражио сам и чињенице из контекста Настасијевићевог опуса са којима оне кореспондирају.

Текстовне чињенице Настасијевићевог опуса, осветљене у међусобним кореспонденцијама, и доведене у везу са чињеницама контекста, дале су другачије резултате од оних који се могу добити са ослоном на категорију развоја и у интерпретацији цикличке и у интерпретацији стадијалне концепције. На основу тако протумачених чињеница могло се закључити једино да се Настасијевићево дело није у правом смислу развијало. Прецизније: његов опус није настајао тако што се из нижег стадијума прелазило у све виши и виши; каснија дела нису нужно, као стваралачки резултати, била на неком вишем ступњу од оних ранијих, нити су то биле нужно и стваралачке фазе кроз које је пролазио. Настасијевићев опус, гледан из синхроне перспективе, како су то сугерирала његова посмртно објављена Целокупна дела (1938-1939), нудила су представу о веома оригиналном али униформном писцу. Исти опус, сагледан још и из дијахроне перспективе, нудио је посве другачију слику о променама које су се унутар њега

дешавале. Та дешавања нису, међутим, била случајна и без реда. Осветљавање кореспонденција међу чињеницама текстовне и вантекстовне природе показало је да су се промене у настајању тог опуса збивале кроз одвијање два супротна и међусобно повезана процеса: кроз процес деструктуризације идеја, форми, садржаја и кроз процес структурализације измењених старих и нових идеја, фарми, садржаја. Ти процеси су се одвијали кроз ауторову стваралачку праксу: аутор је у њима био и објект и субјект промена. Процеси деструктуризације-структуризације у Настасијевићевој стваралачкој пракси објашњавају неколико стваралачких фаза кроз које је пролазио; објашњавају његова напредовања али и његова назадовања; успехе и неуспехе; објашњавају и како је, кад су превладавали процеси структурализације, долазило до његових најбољих дела и циклуса. У стваралачкој пракси Настасијевићевој, односно у процесима деструктуризације-структуризације који је прожимају, може се наћи и објашњење и за сличности и различности идеја и форми у његовом опусу, за цикличка повезивања његових разноврсних текстова, за специфичности тога особеног опуса. И тако даље.

Прича (као историја) коју о делу неког писца може да сачини један истраживач бесумње није исто што и само то дело схваћено као догађај или као догађање. Прича међутим, може више или мање да кореспондира са догађајем, да буде више или мање сагласна са њим. Служећи се методом дијалектике конкретног тоталитета, бавио сам се чињеницама Настасијевићевог опуса као шифрама стварности. Преко тих “шифара” дошао сам до онога што их све повезује: до пишчеве стваралачке праксе. Све чињенице, текстовне и вантекстовне (контекстовне) природе, садржане су у њој: у њој могу да нађу и најпуније објашњење за своју природу и за смисао који у пишчевом

опусу имају. Стварни предмет мог бављења тако нису биле неповезане чињенице већ пракса која их повезује, а крајњи циљ: да дођем до процеса који чине логос праксе, тј. до процеса структурализације-деструктуризације који регулишу збивање. На тај начин, чини ми се, да сам доспео до велике мере подударана између историје као приче о догађају и историје као догађања.

То што важи за испитивање једног писца требало би, у принципу, да важи и за крупније сегменте литературе. Не могу, на жалост, да се похвалим да сам се тим крупнијим сегментима, посебно у белетристици, бавио. Имам само један објављен есеј превасходно књижевноисторијског карактера који се зове *Преврат у поезији српскохрватског језика за време и након првог светског рата* (налази се у мојој књизи *Реч и корелатив*). У њему је, слично као и у књизи о Настасијевићу, показано како је генерација наших експресиониста деструктуризовала поезију песника претходне, симболистичке, генерације и структурализовала у међуратном периоду једну нову оријентацију у поезији: исти процеси одвијали су се и у њиховој стваралачкој пракси.

Међу људима који се баве историјом свакако има и оних који из интереса причају неистините повести о догађајима из прошлости. Не можемо да порекнемо чињеницу да има лоших намера и међу онима који се баве историјом књижевности. Уверен сам, међутим, да се ређе ради о лошим намерама, а чешће о недовољности инструмената којима се истраживачи служе и основних идеја у чијој су власти. Зато је и питање методолошких основа писања историје књижевности отворен и крупан проблем.

Историја књижевности као критика

Историја књижевности у пракси се, међутим, не своди само на објашњавање књижевних чињеница и њихових

међуодноса. Она у осветљавањима врши и селекцију међу чињеницама одређујући им ранг важности. На тај начин она, у ствари, игра и улогу књижевне критике. Са те тачке гледишта Светозар Петровић је био у праву кад је историју књижевности схватио као књижевну критику у дијахроној перспективи.

Петровићев став о историји књижевности као критици у дијахроној перспективи одређен је и другим његовим ставовима које, изгледа, најбоље сажима ова реченица из текста *Становиште садашњости и становиште прошлости у хисторији књижевности*: “Не, дакле, прилагођавање систему вриједности других времена и народа, не дакле уживљавање у прошлост, него разумијевање прошлости по критерију властите садашњости, избор из прошлости по принципима изведеним из садашњости и пројцирање властитог система вриједности у прошлост – природни су поступци хисторичара књижевности” (1972: 242). Историја се, отуда, по њему, може засновати само на становишту садашњости. Јер критика са становишта прошлости укида, практично, дијахрону перспективу: између прошлости која се критикује, и становишта прошлости које се ради критике заузима, нема дијахроније.

Са нашег становишта критика може да се заснује са више различитих аспеката, па самим тиме може да се заснује и на аспекту сваке од три димензије времена: прошлости, садашњости, будућности. Ниједан од та три аспекта није сасвим прихватљив, а ни други нису сасвим за одбацивање, под претпоставком да критика треба да буде свестрана, заснована на осветљењима са много аспеката. Осветљавајући појаве са аспекта садашњости показујемо шта оне сада за нас значе; осветљавајући их са аспекта прошлости показујемо шта су значили; осветљавајући их са аспекта будућности отварамо питање њихове ванвремености, њихове перспективе, њиховог будућег зна-

чења. Таква критика има за предмет процес, а не статичне чињенице.

*Историја књижевности као редуктивни вид
проучавања књижевности*

Историјско проучавање књижевности, самим усмерењем на објашњавање књижевних чињеница, редуктивно је у односу на тоталитет могућности проучавања књижевности. Као што историјско проучавање књижевности може да буде шире од свог основног циља (кад историја залази у област вредновања, тј. у домен критике), на сличан начин оно може да буде и уже од свог основног циља, од објашњења. Широке могућности објашњавања књижевних чињеница и њихових међуодноса редуковаће се зависно од гледишта које проучавалац заузима и зависиће од усмерености његовог истраживања ка неким од димензија књижевних уметничких дела.

У време позитивизма, на пример, историје књижевности биле су грађене као историје писаца. То значи да су се објашњења тражила само у оквирима једне од димензија дела, у димензији писца. У основи тако редукованих позитивистичких историја књижевности стајао је модел: Писац А (аутор дела а, б, в, г) + Писац Б (аутор дела д, ђ, е, ж) + Писац В (аутор дела з, и, ј, к) чине период једне литературе.

На сличан начин прављене су и историје идеја (на пример код Лавџоја и Азара). И те историје су биле редуковане на праћење само једне димензије литературе, димензије идеја. И оне су их пратиле по моделу: Идеја А + Идеја Б + Идеја В...

И историја рецепције појединих дела или писаца такође редукује објашњавање књижевних чињеница само у односу на њихов пријем код публике. Публика А примала је дела тако и тако; публика Б примала их је на нешто

другачији начин; публика В опет на нешто другачији. Исти основни модел карактеристичан је и за историју стилова, историје смене “стилских формација”: и оне су редуковане на објашњавање помоћу стила.

Као посебан случај редуктивне историје књижевности можемо да издвојимо компаратистику. Кампаратистика је своје историјско проучавање књижевности редуковала превасходно на изучавање међуодноса чињеница које припадају разним националним или разнојезичким литературама. И она је, дакле, своја испитивања подредила једном аспект: компаративном.

И друга историјска проучавања књижевности по правилу своја објашњења заснивају на неком посебном аспекти. Предности се дају социјалним, филолошким, политичким, филозофским, структуралним итд. моментима. Тако долази до развијања једних могућности објашњавања на рачун других. То, само по себи, не би требало да буде лоше јер је природно. Методологија проучавања књижевности, међутим, мора да негује свест не само о постојећим облицима већ и о могућностима проучавања књижевности. Јер се према могућностима може одређивати и домет сваке посебне реализације у проучавању. Историја књижевности, заснована на објашњавању књижевних чињеница, као на свом главном циљу, практично може да користи само једну од основних могућности проучавања; остале могућности она, бар кад се јавља у чистом виду, препушта критици и теорији. Поједини модуси проучавања у оквиру историје књижевности имају још редукованији опсег, јер користе још уже могућности. Досег сваке од тих конкретних могућности може се одмерити према целини могућности проучавања књижевности.

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

У нашим разматрањима тај се однос указује нешто другачије. Историја књижевности, теорија књижевности и књижевна критика схватају се као видови проучавања књижевности међусобно подељени различитим циљевима проучавања. Као посебни видови проучавања, они су нужно ограниченији могућности него што је проучавање књижевности схваћено као конкретни тоталитет. Проучавање методом дијалектике конкретног тоталитета представља оптималну границу предвидљивих и реалних могућности проучавања књижевности. Оптимални је захтев да проучавање књижевности буде свестрано: да буде и теоријско, и критичко, и историјско; да се одвија на свим нивоима; да се усваја са унутрашње, али и са спољашње стране; са што већег броја аспеката; у синхроној и дијахроној перспективи, уз употребу свих општих метода.

У односу на тако оптимално постављене захтеве проучавања књижевности, у пракси се захтеви обично редукују. Исти истраживач се понекад бави књижевним чињеницама да би их разумео, други пут да би их објаснио, трећи пут да би их појмовно одредио. У оквиру неког од тих, свесно или несвесно постављених циљева, он може да изабере и још уже могућности: може рецимо књижевне чињенице да објашњава са социолошког, етичког, политичког аспекта. Такво коришћење редукованих могућности природно је и прихватљиво уколико је праћено свешћу о тоталитету могућности које проучавање књижевности пружа.

Други део
РАЗВОЈ ПРОУЧАВАЊА
КЊИЖЕВНОСТИ

ПРОБЛЕМ РАЗВРСТАВАЊА ГРАЂЕ

У имагинарном музеју литературе о белетристици нашао би се већ данас огроман број дела. Да бисмо их проучили морамо међу њих да унесемо извештајан ред. Тај ред, у складу са концепцијом историје књижевности, која је напред изнета, треба успоставити најпре у два пер-спективама: синхроној и дијахроној.

За распоред грађе у дијахроној перспективи погодна је она сегментација књижевности која је у истраживачкој пракси углавном устаљена: 1. Доба антике (Грчка и Рим), 2. Средњи век, 3. Ренесанса, 4. Барок, 5. Класицизам, 6. Романтизам. Томе треба додати још два периода каја су се јавила у оквиру проучавања литературе: 7. Доба позитивизма и 8. Доба плурализма.

За испитивање литературе о белетристици потребно је кренути другим смером: видети како су се, у сваком од тих доба, у европоцентричном културном кругу, оствариле основне могућности проучавања књижевности: нивои, методи, аспекти, приступи, перспективе, циљеви. Посебно је важно, међутим, пратити развој основних видова проучавања књижевности: теорије књижевности, књижевне критике и историје књижевности.

Практично, то значи да наше истраживање треба да “сними” остваривање сваке од оних могућности проучавања књижевности у сваком од наведених раздобља. Резултати таквих “снимања”, на основу истих методолошких захтева, треба да нам донесу глобалну представу о кретањима унутар проучавања књижевности од античких времена до наших дана.

ДОБА АНТИКЕ

Ако проучавању књижевности у доба Старе Грчке и Старог Рима приђемо данашњим појмовним апаратом, можемо запасти у велике тешкоће. Три основна вида проучавања књижевности данас (теорија књижевности, историја књижевности и књижевна критика) у античко време не постоје у развијеном облику; тада постоје три високо развијене дисциплине: поетика, реторика, филологија. Између некадашњих и данашњих дисциплина, међутим, постоје ипак дубље развојне везе.

Стара поетика, баш као и поетика данас, имала је за предмет бављења уметничку праксу. Она је, заправо, тражила одговор на питање о суштини поезије, о песничким облицима и о деловима песничких дела. Цела та некадашња (и данашња) дисциплина улази у састав теорије књижевности. Јер је теорија књижевности данас шири појам од поетике; она обухвата и стилистику, и тропологију.

Стара реторика, као дисциплина која је изучавала вештину беседничког убеђивања и наговора, залазила је и у област логике, психологије, педагогије, а само је једним својим делом, оним који се називао *elocutio*, залазила у подручје проучавања књижевности. Тим делом она се бавила, превасходно, стилским уобличавањем говора, стилским фигурама. Само тим делом, као “стилистика старих” (Барт) она је и саставни део теорије књижевности.

Поетика и реторика, као развијене дисциплине старог света, сведоче да је теоријска мисао о књижевности била веома развијена. Ни близу се нешто слично не може казати за историју књижевности и књижевну критику. Те две

дисциплине, које су се касније развиле, имају у антици само зачетке и понеки прилог достојан пажње. Оне заједно улазе у широк и доста неиздиференциран појам филологије: дисциплине која се развила у доба хеленизма, а која је имала за предмет свеколико изучавање језика и књижевности, па и других видова човековог стваралачког рада.

СТАРА ГРЧКА

ПОЕТИКА

Први кораци ка успостављању логоса поезије

У разговорима о поетици обично се полази од најчувеније, Аристотелове *Поетике*. Од ње води традиција сличних поетичких истраживања. Ређи су истраживачи који од те поетике покушавају да оду даље у прошлост, и да дужну пажњу посвете Платоновим естетичким и поетичким схватањима са којима Аристотелова *Поетика* имплицитно полемише. Али су сасвим ретки они истраживачи који покушавају да оду у прошлост још даље од Платона, и да у тим временима пронађу корене поетици не само Платоновог и Аристотеловог времена, него и каснијим временима.

Наша култура има срећу да је један велики зналац, Аница Савић Ребац (1892-1953), своју најзначајнију књигу, која је на жалост остала незавршена, своју *Античку естетику и науку о књижевности* (1955) посветила највише баш тим временима. Чињенице садржане у тој књизи, пре свега, послужиле су нам да дамо нешто сажетију, па самим тиме и грубљу, интерпретацију збивања која су довела до Платонове и Аристотелове поетике.

У својој књизи Аница Савић Ребац начела је једно крупно питање: питање односа поетике и поезије грчког и

европског човека према истим тим питањима код ваневропских народа, посебно старих Индуса. Она је тамо јасно назначила да је у основи свеколиког збивања у свету Старе Грчке и Европе – интелект, односно грчки интелектуализам. Такав ни толики удео интелекта у развоју човека и у обављању његових животних функција не срећемо код ваневропских народа. Као што је европски човек свој развој засновао одвајајући се од света на основу разума, тако је ваневропски, а посебно азијски човек, свој начин постојања засновао на преимућству срца, тј. на укупној оријентацији ка уклапању у свет природе путем заједничког ритма.

На плану литературе и уметности, интелектуализам европског, тј. грчког човека донео је крупне последице. Можемо да претпоставимо да су се и европски и ваневропски човек почели слично да развијају: у почетку је њихов праксис био неиздиференциран. То значи да су они видови стваралачке праксе као што су религија, музика, филозофија, и код старих Грка, у прехомеровска времена, биле једно и недељиво. Током времена су се и ти видови праксе код Грка раздвојили и издиференцирали. Код Индуса и код многих других ваневропљана, међутим, остали су у основи нераздвојни: одсуство интелектуалистичких тенденција учинило је да не дође до њиховог раздвајања и упосебљавања. Чувени индуски песник Рабиндранат Тагоре (1861-1941) на пример, деловао је истовремено као филозоф, религијски стваралац и мислилац, песник, певач и композитор. Ствараоци таквих вокација у Европи су изузеци, практично непостојећи. У Индији, међутим, Тагоре није никакав изузетак већ је један од многих, само од њих истакнутији. То поређење је нужно да би се схватило оно што се у Грчкој, и у Европи уопште, збило. То значи да пут којим је пошла Грчка а за њом и Европа није био и једини пут човековог развоја. Могло се, другим речима, и код старих Грка десити да се интелект, тј.

развијени логос, не наметне стваралачком праксису. На важно питање: зашто се то баш код Грка десило, а не код других ваневропских народа, овога пута не можемо да одговоримо. Покушаћемо да одговоримо само на питање како се то збивање одразило на плану осветљавања логоса поезије.

Раздвајање поезије од религије

Раздвајање праксиса поезије од других видова људских праксиса, а упоредо с тим и успостављање логоса књижевности, почело је са првим великим грчким песником, са Хомером. То раздвајање се одвијало кроз постављање питања о функцији поезије. Његов резултат је био одвајање поезије ад религије.

У осмом певању Одисеје има стихова који кажу да је сврха поезије да “развесели људско срце”, а с друге стране, да прослави јунаштво и да жигосе срамоту.

У тим виђењима сврхе поезије препознајемо две њене основне функције које су, по Хорацијевој формулацији, постале чувене: да буде забава и поука. Истицањем посебних функција поезије Хомер је, у ствари, имплицитно изнео и једну од првих “одбрана поезије” (то је наслов чувеног Шелијевог есеја) и учинио први велики корак ка остварењу њене самобити у односу на религију.

Тежња ка осамостаљивању поезије од религије, међутим, није се код Хомера испољавала само у појединачним исказима током његових дугих епова. Та тежња је била много дубља: она се налази и у самој структури његових дела. У поменутој књизи Анице Савић Ребац има карактеристично место. Она каже да је Хомер ишао

чак врло далеко у тој високој оцени самосталне вредности поезије, ишао је до наивно-циничног ларпурлартизма; јер шта је друго него то, него врло радикално подређивање

живота уметности, Хеленин парадокс да су богови изазвали њену и Паридову погрешку да би се о њима певало, још више Алкинојеве речи да је пао Илион и погинули толики Хелени да би песници имали шта да певају. Врло је значајно како се овај архајски ларпурлартизам у схватању и изразу поклапа са модерним, пре свега са Малармеовим речима да се све на свету збива *pour aboutir à un livre*. (51)

Модерност Хомерову, међутим, не треба тражити, нити видети само у речима и ситуацијама које подсећају на речи и ситуације у познатих модерних писаца. Сличност Хомера са новим писцима не успоставља се само у појединостима. Сличност је, у ствари, у логосу који Хомера са модерним писцима повезује. Познато је и оно место из Илијаде кад Хомер говори о илузији стварности коју ствара одраз на Ахиловом штиту. И то место се сасвим уклапа у проблеме које ће касније отворити тзв. миметичка поетика, тј. поетика која за основну категорију има одраз а проблем уметничке истине тражи у вероватном. Осамостаљујући поезију од религије, речима али и структуром својих епова, Хомер је морао да успоставља и логос који ће те његове интенције оваплотити. Тај логос се налази у основама поетике која ће се отада изграђивати, корак по корак, прилог по прилог, у западном делу земаљског шара који ће грчку и јудејску културу имати као своју основу на којој ће даље надограђивати.

Осамостаљивање поезије од религије, које је Хомер учинио, није, ипак, било ни потпуно ни једнострано. Остала је једна пупчана врпца која је поезију још везивала за религију. Ако је поезија сврхом почела да се одваја од религије, тј. од света божанстава, она се од ње није одвајала и својим пореклом. Песник је, по Хомеру, надахнуће непосредно добијао од муза, од кћери Мнемозине, богиње памћења. Порекло поезије је, тако, остало божанско, а самим тиме је и благослов осамостаљивања поезије био

санкционисан. Тако је митским језиком правдано издвајање поезије као самосталног праксиса. То правдање је било пропраћено митским логосом: хипостазираним божанским изворима поезије замишљеним у виду муза; “концепција божанства које инспирише песника нигде није истакнута као код Хелена”, каже се у књизи Анице Савић Ребац (53).

Већ код Хомера има наговештаја да природа инспирације, која долази од божанстава, није увек једнака, већ је двострука. То је, вели Аница Савић Ребац (53), “обузетост пророчица Аполоном или баханткиња Дионизом”. У старогрчкој митологији Аполон представља бога мере, културе и разума, а Дионис бога распуштености, весеља, баханалија. Они су, дакле, представљали две супротне могућности у инспирисању песника. У старогрчким митовима остали су трагови борбе тих божанстава. Ти трагови су, у ствари, знаци сукоба двеју врста песничких инспирација које су се бориле за превласт. Један од митова прича о сукобу Аполона са сатиром Марсијом, једним од Дионизових следбеника. Њих двојица су се такмичили у музицирању на два карактеристична инструмента. Аполон је свирао на китари, а Марсија на аулосу, на фрули. У том такмичењу које се одвија у присуству Афродите, богиње лепоте, Аполон ће бити побеђен. Али ће он зато, у бесу, Марсију живог одерати. То значи да пораз није признао достојанствено, да није могао да се помири са постојањем друге врсте инструмента и инспирације. И други мит потврђује слично: митског певача Орфеја, који је као Аполонов следбеник одвраћао народ од дионизијских оргија, растргнуће манаиде, баханткиње, које су пратиле бога Диониса. Борба међу носиоцима двеју супротних инспирација била је, дакле, немилосрдна. За те митске сукобе Аница Савић Ребац вели:

Може се рећи да ови митови, различите старине, садрже неку митску естетику, или, боље, стара естетска размишљања пројицирана у мит, јер у њима је садржана супротност између “аполонијске и дионизијске”, разумом савладане и елементарне уметности, између поезије и културе и поезије и дивљине: прву представља Аполон и Орфеј, другу Марсија и манаиде, односно Дионис. (54-55)

Подела уметности на аполонијске и дионизијске оријентације није дакле модерни проналазак чији је родоначелник Ниче. Њу је већ регистровало и на изванредан начин успоставило митско мишљење. У наше време таква ће подела бити само експлицирана у дискурзивном облику.

Регистровање, макар и митским језиком, постојања аполонијске и дионизијске оријентације у стварању поезије, треба такође схватити као уношење логоса у праксис поезије. И спознаја тих двеју оријентација спада у значајне домете поетике: са њима ће се и уметност и спознаја уметности носити до дана данашњега.

Али та спознаја није била само једна од последица одвајања поезије од религије. Митска симболизација супротних видова песничког израза није се одвијала само у оквиру тог кидања са религијом. Подстицај је долазио и са друге стране. У сфери поезије-и-музике (које су у доба хомерских певача биле још неодвојене) десило се нешто значајно што је убрзало та раздвајања и разликовања. Поред већ постојећег музичког инструмента, китаре, којом су се служили Аполон и Орфеј, и разуме се овоземаљски песници-певачи, појавио се још један нови инструмент: аулос, фрула. Тај нови инструмент је почео да конкурише китари и да је сузбија. Појава тог новог инструмента значила је сигурно обогаћивање оног вида праксе који смо назвали поезија-и-музика. Али он је носио и могућност њеног унутрашњег разликовања. Са митским контрастом

Аполон – Дионис подударила се супротност у музицирању на жичаним и дувачким инструментима, супротност китаре и аулоса. Тако је систем супротности још више био учвршћен овим митским симболизацијама. Борба аполонијске и дионизијске оријентације имала је двоструки карактер. Била је то борба двеју различитих оријентација, али и борба старог и новог у уметности. И један и други вид те борбе, на различите начине изражен или прикривен, одвија се до дана данашњег.

На продубљивање поларизације аполонијске и дионизијске оријентације у поезији утицало је и зближавање са оним видом праксе који данас називамо ликовним уметностима. Положај тих уметности у предхомеровска времена био је, у основи, другачији од поезије. Ликовне уметности у данашњем смислу тада још уопште нису ни сматране уметностима. Међу девет муза нема ниједне која је њима била посвећена. То значи да у стварању дела које данас називамо ликовним – божанства нису имала никаква удела. Производи тих уметности настајали су више у знаку деловања демона, демијурга. Да би се направио неки кип, или нека ваза, није била, дакле, потребна инспирација, већ је била потребна вештина.

Дељење поезије на ону за чије је стварање потребно више културе, рада, вежбе и на ону која је производ необуздане инспирације, а такође и разликовање аполонијске и дионизијске оријентације у поезији, макар и на митски начин, није остајало само у оквирима поезије. Оно је омогућавало да дође до приближавања ликовних уметности поезији: тачније, бар оном њеном делу који је био склон да рад и вештину призна као природног и нормалног чиниоца у песничком изражавању. Приближавање ликовних уметности поезији још је дубље продубљавало већ успостављене разлике између аполонијске и дионизијске оријентације у песничком изразу. Разликовање два

опозитна вида песничког изражавања, које је почело у знаку зазивања инспирације од два различита божанства, од Аполона и Диониса, временом је све више водило ка томе да се једном изразу, дионизијском, инспирација признаје, а оном другом, аполонијском, инспирација игнорише, односно да се тај израз своди на вештину, на културу, на рад.

На продубљивање разлике између аполонијског и дионизијског праксиса и логоса поезије, утицаће, такође, и приближавање говорништва поезији. Говорништво је одувек сматрано вештином која се може научити. Негде у 4. веку пре нове ере, у време Горгије, међутим, та стара “уметност речи”, нарочито у свечаним беседама, почиње да конкурише поезији. Самим тиме она је оснажила аполонијску концепцију, допринела да она све више кида везе са божанским надахнућем, са трансценденцијом, а све више да буде препуштена унутрашњим, иманентним снагама човековим, његовој вештини, култури, звању, умењу.

* * *

Тако је осамостаљивање поезије од религије, од трансценденције, вршено постепено. Поезија се, међутим, као укупан праксис није одвојила од трансценденције. Један њен вид, дионизијски, и даље је стварање поезије тумачио као плод божанске инспирације. Само се други њен вид, аполонијски, отргао потпуно од религије, и своје основно порекло, и своја глобална значења, тражио у иманенцији.

Последице тих разликовања биле су многоструке. Две су од њих остале, изгледа, најзначајније. С једне стране: та стара виђења поезије кроз два основна израза, аполонијски и дионизијски, остала су трајно присутна у песничком стварању европског културног круга. С друге стране, одвајање уметности од религије омогућило је да се, на тој основној поларизацији, успоставе два основна поетичка

логоса: поетика техне – утемељена на аполонијској оријентацији, и ентузијастичка поетика, утемељена на оној другој, дионизијској.

Осамостаљивање поезије од филозофије

Као што је у почецима развоја поезија била неодвојена од религије, била је такође неодвојена и од филозофије. До одвајања тих двају праксиса доћи ће кад се они толико обогате да разлика међу њима постане потребна и могућа. Највиши старогрчки идеал био је Калон који је представљао Једно: врховну лепоту, истину и добро. Грци су зато и тежили да се васпитавају у духу калокагатеје. Распад тог јединства, тог Једног, значиће и осамостаљивање различитих праксиса: религије, филозофије, уметности. Тај “распад” старогрчке метафизике имао је више последица по развој праксиса и логоса поезије.

Осамостаљивање поезије од филозофије збиће се кроз свађу, кроз “чегрст” песника и филозофа. За почетак те свађе узима се чувени напад Ксенофана на највеће песнике, на Хомера и Хезиода. Вели Ксенофан:

Сваки чин који је људима на срам и на осуду као красти, прељубник бити, један другога варати и Хомер и Хезиод боговима су додијелили. (1983:132)

Са још изразитијим настојањем напад на песнике извршио је Хераклит. “И Хераклит приговара ономе који је ово испјевао: Тако између људи и богова настало свађа. Не би наиме било хармоније кад не би било високог и ниског тона нити живих бића без женског и мушког који су супротни”. (*Предсократовци*, I: 148) Филозофи, дакле, нападају песнике оспоравајући им да поседују врело мудрости, да говоре истину. Та подручја они настоје да резервишу искључиво за себе, остављајући им, практично, од Калона, од Једног, само једно подручје: подручје лепог.

"Чегрст" песника и филозофа ни до данас није сасвим окончана. Има и данас читавих оријентација у књижевности (реализам, рецимо) које истичу да је њихово подручје уметничка истина. Писци и данас нису напустили амбицију да говоре о добром, да одређују добро.

Чегрст између поезије и филозофије у она времена, међутим, одразила се на развој логоса поезије, на развој поетике. И пре ове чегрсти било је исказа, или митских симболизација, које су осветљавале логос поезије: као што су, на пример, Хомерови искази, или они поменути митови о Аполону и Орфеју. Али то су све биле у извесном смислу "поетике песника": потицале су од самих стваралаца. Већ негде од ове "чегрсти" ситуација се мења. Поред поетика песника сретаћемо се све чешће и више са поетикама поетичара.

За новонасталу ситуацију (то је време VI и V века старе ере) кључно је име Пиндар. После Хомера то је највећи грчки песник од интереса за развој поетике. И у његовим сачуваним фрагментима има исказа који се тичу логоса поезије, слично као у Хомера. Утврђено је, међутим, да је Пиндар био ученик и следбеник једног филозофа-теоретичара (више него уметника) који се звао Лаз (Лас). Лаз је први познати поетичар, теоретичар. Утицај његових идеја на песничку праксу Пиндарову такође се може узети као један од првих утицаја експлицитне поетике на имплицитну. Другим речима, то је тренутак кад теоријска мисао не израста само из дела, из праксе већ настоји да праксу мења и да утиче на њу. Филозоф Демокрит, који није био песник, запамћен је као један од првих поетичара-филозофа, односно "чистих теоретичара".

У периоду пре Платона и Аристотела, дакле пре систематске грчке филозофске мисли, постоји једно дело које најпотпуније садржи теме и идеје и проблеме који су старогрчког човека у овој области заокупљали. То су Ари-

стофанове *Жабе*, комедија у којој се, између других заплетених ситуација, води дуг и надасве духовит двобој речима између двојице међу највећим грчким драматичарима: Есхила и Еурипида. Мада је тешко њихова комична надмудривања претворити у системе поетичких ставова, ипак се може разабрати да њих двојица заступају различите ставове: Есхил је, на пример, склонији оној поетици која ће се касније назвати ентузијастичком, а Еурипид оној другој која се ослања на учење и на вештину. Есхил је склон да уметност и поезију приказује идеално, а Еурипид реално; Есхил је у анализи противникових драма више склон да се бави стилем, стилским средствима и изразом, а Еурипид више оним што ми данас називамо структуром; Еурипидова је критика више иманентна неголи трансцендентна, како бисмо могли да кажемо за Есхилу. Мада је у тој комедији судач (Дионис) Есхила прогласио за правог победника, снаге и аргументи између двојице драматичара су практично изједначени. Прави победник је, у ствари, трећи драматичар који је стварно одсутан са суђења, Софокле, јер он, изгледа, поседује предности и једнога и другог, представља њихову синтезу. Идеја раздвајања али и спајања, идеја анализе али и синтезе, идеја супротности али и њиховог превладавања, доминирале су овом узвитланом комедијом. У Платоновим дијалозима, носилац главних теза, Сократ, увек јасно надмашује своје противнике. Аристофан, међутим, није тако једностран: код њега побеђује уметност, поезија као скуп разних могућности које су заједно уведене у плодан дијалог.

* * *

Пре Платона и Аристотела, пре систематског периода грчке филозофске мисли, који ће се као систематски показати и за теорију књижевности, већ су била постављена

нека од најзначајнијих питања и дати неки одговори или нађена решења која се тичу поезије и њеног логоса. Оно што је учињено можемо укратко овако да сумирамо.

Поезија се осамосталила и у односу на религију и у односу на филозофију, али то осамостаљење није било ни плодно ни коначно. Кроз то осамостаљивање постављена су питања стваралачке природе и функције поезије. На оба питања били су дати различити па и опозитни одговори. По једном одговору, у крајњој линији, песник је средство трансценденталних сила. По другом, поезија изниче из песникових иманентних снага. Постављањем питања о функцији поезије било је постављено и питање о примаоцу. За примаоца се састављају песме да би се он забавио (тј. да би му било пријатно, лепо) и да би се подучио (добру или истини). Постављањем питања о томе шта говорити и како говорити у поезији било је постављено и питање саме поруке и текста. Отварањем питања о аполонијској и дионизијској оријентацији у поезији, о ентузијастичком и техничком пореклу поезије, отворени су и основни модели поетичких истраживања. Практично су тиме сва основна питања поетике била постављена. Платону и Аристотелу требаће само да их, свако са свог аспекта, реинтерпретирају и продубе.

ПЛАТОН И АРИСТОТЕЛ

Утемељење поетике као посебне дисциплине збило се у систематском периоду грчке филозофске мисли, у делима Платона и Аристотела. Од Аристотела је, о поезији, остао један кратак спис: вероватно део бележака са његових предавања које су сачинили његови ученици. Тај спис је сачуван некомплетан и без наслова. По првим његовим речима *Пери поетике* (О песничком) спис је касније добио назив *Поетика*. Мада се у том сачуваном делу списка нигде не спомиње Платон, одавно је постало јасно да тај спис представља, у ствари, имплицитну полемику са Платоновим схватањима поезије и уметности. Отуда има довољно разлога да се Платонова и Аристотелова схватања посматрају заједно. Схватања и једног и другог филозофа, скупа узев, представљају најзначајнији и најутицајнији скуп ставова на којима је утемељена свеколика каснија европска мисао о поезији и књижевности уопште.

Разлика између Платонових и Аристотелових схватања, међутим, не показује се само у њиховим ставовима, већ и у форми у којој су они изложени. Велики систематизатор знања античког света, Аристотел, има један основни спис посвећен поезији, има *Поетику*. То је трактат у којем он, у систематском облику, дискурзивно, износи своја схватања о том подручју практичне људске делатности. У другим његовим списима се проблеми поезије и уметности третирају тек маргинално. У великом Платоновом опусу, међутим, не постоји ниједно дело слично *Поетици*. Платонов ставови, који се тичу поезије или уметности уопште, расути су по многим његовим дијалозима. Највише их је, свакако, у дијалогу *Ијон* и у десетој књизи *Државе*. Отуда се Платонов систем ставова о поезији и уметности може тек реконструисати.

Да би се разлике између Платонових и Аристотелових схватања уметности и поезије могле што боље уочити, покушаћемо да њихове одговоре на кључна питања поезије (проблем текста, проблем ствараоца, проблем функционисања поезије) дамо упоредо и то по овом реду: 1. схватање мимесиса, 2. схватање песника и 3. схватање функције поезије. Затим ћемо дати конзеквенце њихових различитих схватања.

Мимесис

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

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

Платон је незахвалан за цитирање зато што казује кроз дијалог. Али га ипак треба наводити јер је његова мисао ипак најјаснија у његовом тексту. Ево неколико места из десете књиге *Државе*:

– Хајде, дакле, да између многих предмета одаберемо један: ово, на пример, ако ти се свиђа: има много кревета и столова.

- Како да не?
- Али постоје само две идеје за те ствари, идеја кревета, наине, и идеја стола.

- Да.
- Зар нисмо навикли да кажемо како радник који их израђује мисли притом на ту идеју и како један прави кревете, а други столове којима се ми служимо, а тако исто и све остале ствари! Саму идеју, пак не израђује ниједан од ових радника, а и како би могао?

- - - - -

... ако хоћеш да узмеш огледало и да га свуда носиш: брзо ћеш направити и сунце, и ствари на небу, брзо земљу, брзо самога себе и друге животиње, справе и биљке, као и све што сам малочаш напоменуо.

- Свакако - рече он - али само привидно, а не и у стварности.

- Лепо - рекох - својим си одговором тачно погодио ствар. Један од таквих уметника је сликар, мислим, зар не?

- Како да не?

- И ти ћеш рећи - мислим - да оно што он ствара није истинито. А на неки начин и сликар ствара кревет, зар не? - Јесте, рече он - али кревет који само тако изгледа, привидан кревет.

- - - - -

- Тако, дакле, добијамо три врсте кревета: један који заиста постоји, о којем бисмо, мислим, могли рећи да га је створио бог. Или, можда, неко други?

- Нико други, мислим.

- Један који је направио столар.

- Да.

- И један који је направио сликар, зар не?
- Тако је.
- Сликара, дакле, столара и бога, то су творци трију врста кревета.
- Да, та тројица.
- Али је бог, било хотимице или не, а можда и зато што је осећао неку потребу да не створи више од једног кревета, заиста створио само један, створио наиме оно што кревет *јесте*, али два или више кревета бог није створио нити ће их бити. (329-331).

У тих неколико одломака сликовито је приказана Платонова концепција мимесиса. Кревет који ствара столар само је мимесис кревета којег је створио бог; кревет који ствара уметник такође је само мимесис кревета који је створио столар. Принцип мимесиса је оно што повезује те три врсте кревета. У односу на једини истински кревет, тј. у односу на идеју кревета, столаров кревет је само привид, сенка, фантом; а то је исто и у односу на столаров кревет и онај што га ствара сликар. Сликаров посао Платон упоређује са огледалом: то је само варљиви одраз ствари.

Платон је у свом схватању света на ригорозан начин доследан. Ако је идеја стола једина истинита, онда је столаров сто, као мање истинит, и мање вредан. Са истог становишта, са становишта истинитости, најмање је вредан сликаров сто, односно кревет, јер је он најудаљенији од истине. Вели он: "Онда је свака уметност која подражава далеко од истине и то је, како се чини, све што она може да изрази, јер од сваке ствари обухвата само један мали део и то само њен изглед (слику)". (332).

Начин на који је Платон покушао да реши проблем мимесиса карактеристичан је у својој једноставности. Платон не тражи решење у самој слици, или пак у односу слике и њеног предмета, у односу: насликан кревет и кревет из

емпиријског света. Он трансцендира тај круг и решење тражи изван њега: тражи га, у ствари, у трансценденцији, у метафизичком кругу идеја. Таква, трансцендентна решења за проблеме уметности тражиће се и касније. Одговори за проблеме уметности често су, кроз историју, били лоцирани ван самих артефаката. Али нова решења никад више неће бити толико чиста: биће често трансцендентна, али се никад неће тако јасно заснивати, темељити на трансценденцији, као што је ово Платоново решење које се темељи на метафизичком, трансцендентном свету идеја.

б) И Аристотелов појам мимесиса може се схватити у пуној мери тек у оквиру његовог филозофског система. Аристотел је у *Метафизици* критиковао Платонову концепцију о две стварности: стварности идеја и стварности њихових одраза. Платонове идеје, према Аристотелу, нису друго доли хипостазирани појмови. Оне, дакле, не постоје негде ван нашег света, у трансценденцији, већ постоје само у нашим главама, производ су наших глава. Самим тиме Аристотел се определио за решење проблема мимесиса које је супротно од оног Платоновог, трансцендирајућег. Решење каје Аристотел нуди посве је другачије: оно је засновано на иманенцији. То решење се јавља на релацији онога што се подражава (предмет подражавања) и онога што подражавањем (мимесисом) настаје. Песничко и уметничко дело резултат су мимесиса, а мимесис је стваралачки поступак кроз који дело настаје. Поступак мимесиса може да буде више или мање успешан. Не постоји, ван нас, нека идеја каја се (пасивно) подражава; субјект ствараоца није, као код Платона, пасиван медиј преко којег се мимесис збива. Субјект ствараоца је онај који остварује мимесис. Мера остварености неког мимесиса, тј. мера остварености неког дела, може се одредити само у односу према предмету подражавања. Зато је и таква концепција мимесиса заснована на иманентним основама.

Она трансцендентна идеја Платонова, према којој се све мери, сасвим је избачена из аристотеловске концепције. У први план те концепције избило је зато остварење могућности подражавања. Сва решења која ће Аристотел, у *Поетици*, тражити, тицаће се разраде вештине опонашања са циљем да та вештина буде што потпунија и успешнија.

в) Платонова и Аристотелова концепција поезије (и уметности уопште) као мимесиса имале су различиту судбину.

Готово у свим раздобљима историје уметности које називамо класицистичким или аполонијским превладала је аристотеловска концепција мимесиса. У тим раздобљима тежило се подражавању објеката и догађаја из емпиријског света. За примере таквог схватања мимесиса треба навести ренесансу и реализам: та раздобља у историји уметности донела су најизразитије примере миметичке уметности.

Али ни Платонова концепција није остала само у делима њеног аутора. Она се, додуше, јавља у преобраћеном, или у изврнутом виду, често непрепознатљива. Но чим почне да се говори о елементима фантазије у уметности (Филострат у I веку н. е.) или о чудесном у средњем веку и бароку, онда је та концепција мимесиса ближа Платоновој него Аристотеловој. У тим раздобљима се, обично, не подражава нека ствар из објективног света, већ се подражава сама идеја о тој ствари. Или још даље: тежи се сликању самог еидоса: изоставља се граница између онога што је створено према идеји па се слика, изражава, сама идеја: долази до њиховог потпуног стапања. Такозване онтолошке концепције уметности имају далеког али поузданог претка у Платону.

Платонова и Аристотелова концепција могу се сагледати и као два логоса за различите уметничке праксисе. Нису се кроз историју носила само та два различита логоса: носили су се и праксиси из којих су они ницали. До сада је

далеко утицајнија била аристотеловска миметичка концепција уметности. Највећи број уметничких дела у прошлости, поготово ликовних, створено је по логосу такве миметичке концепције. Све до модерних времена та концепција је била преовлађујућа. Предвиђајући крај уметности Хегел је, пре свега, могао да мисли на ту уметност: она је већ у деветнаестом веку доживела многе ударце, а у двадесетом се почела распадати: кубизам, апстрактна уметност, надреализам, енформел, концептуализам – то није био стварни крај уметности, али је била велика негација миметичке уметности. Нова уметност је више одговарала Платоновим концепцијама него Аристотеловим. То је и оцена Анице Савић Ребац у поменутој књизи. Афирмација не-миметичке или анти-миметичке уметности у модерна времена учинила је да се обрати пажња и на друге немиметичке уметности: на уметности примитивних народа, на муслиманску уметност и уметност хришћанског средњег века. Показало се да је миметичка уметност само једна велика могућност уметничког изражавања, али да она не исцрпљује, срећом, и све изражајне могућности човекове.

Платонова осуда уметности била је, у ствари, осуда миметичке уметности. Мада он оне друге могућности уметности није ни бранио, нити их је уопште и сагледавао, оне су ипак биле укључене у његов систем као нереализоване могућности.

Сведоци смо, кроз историју, да су се могућности и аристотеловске и платоновске концепције обилато реализовале. После увида у њихове историјске смене и реализације савремени истраживач не треба једнострано да се опредељује између миметичких и немиметичких концепција. Он пре свега треба да зна да те две концепције, у ствари, изражавају две основне могућности уметничког

стварања. Свака од њих може у конкретном историјском тренутку да буде прогресивнија и оправданија.

Песник

Платон и Аристотел различито гледају на песникову улогу у стварању уметничких дела. Њихове концепције представљају само још једну степеницу у развоју аполонијских и дионизијских ставова о песничком стварању.

а) Платон је своја виђења песника исказивао на више места у дијалозима. Али је највише своје схватање песника изразио у раном дијалогу *Ијон или о Илијади*. У том дијалогу Сократ објашњава Ијону, једном од рапсода који рецитије Хомерове епове, каква је стварна природа песника, а каква природа рапсода, и каква је улога слушаца поезије. Његове, тј. Платонове тезе су сасвим једноставне: песник пева тако што му бог прво одузме разум и надахне га божанском снагом преко муза; ту његову снагу преузима од њега рапсод и преноси је на слушаоце. Та концепција представља најизразитији вид тзв. ентузијастичке поетике, или поетике израза. На више места у тексту дијалога Платон варира те основне тезе. Можемо их илустровати овим краћим одломком:

Јер је песник нарочито биће: он је лак, крилат и свештен, и не може певати пре него што буде понесен заносом, пре него што буде изван себе и свог мирног разума; али докле год он има то добро, не може, као ни сваки човек, ни певати ни прорицати. Како они, дакле, не стварају своја дела и многе лепоте не кажу о стварима занатски, као ти о Хомеру, него у божјем задахнућу, то сваки од њих може заиста лепо певати само оно на шта га је муза подстакла: један дитирамбе, други похвалне песме, трећи поскочице, четврти епске песме, пети јамбе. Али сваки је од њих за све друго неспособан. Јер они то не говоре занатски него божјом снагом. Јер кад би они о

једном предмету умели лепо говорити на основу своје занатске умешности, онда би то умели и о свему другом. Зато се бог, одузимајући им снагу размишљања, служи њима као и пророцима и божанским врачевима као својим слугама, да бисмо ми, слушаоци, видели да та драгоценост откривања не говоре они у којима нема разума, него да их говори сам бог, и да их преко њих говори нама. (1970: 11-12)

Не залаже се у овде наведеним реченицама Платон само за тезу да песник може да говори једино задахнут божанским заносом. Он истовремено полемише и са једном концепцијом по којој песник ствара занатски, на основу научене вештине. Тиме он јасно и до краја одређује своју позицију као ентузијастичку. У дијалогу је Платон направио и једно карактеристично поређење песничке снаге са магнетом, тј. са оним каменом “који је Еурипид назвао магнетом, а остали га зову Херакловим каменом” (11). Своју снагу, коју добија од бога, песник слично магнету преноси на рапсода, а рапсод је даље преноси на своје слушаоце. Тако је Платон, доследно ентузијастичкој поетици, установио и своје виђење комуникације поезијом. Каже Сократ Ијону:

Знаш ли ти да је такав слушаалац последњи од оних прстенова о којима сам ти говорио да под утицајем Хераклова камена добијају снагу један од другог? А средњи си прстен ти, рапсод или глумац, а први прстен је сам песник. А кроза сва та посредовања бог вуче људску душу куда хоће тиме што чини да његова снага од једног члана утиче на други. (13-14)

Три Платонова намагнетисана прстена, који представљају песника, рапсода и слушаоца, одговарају, у ствари, трима чиниоцима комуникационог дијаграма: пошиљалац - порука - прималац, односно: писац - текст - читалац. За Платоново виђење те комуникације битне су две ствари:

једна од њих је Платонов став да је та комуникација ирационална: “намагнетишући” песника бог му одузима рацио. Због те ирационалне природе деловања Поезије, Платон је касније песнике и прогнао из своје државе. Друга карактеристика је у самој природи песничког надахнућа: оно песнику долази од бога, дакле од трансценденције: ван је основних чинилаца комуникације. Отуда је то један од најизразитијих примера трансцендентног објашњавања природе поезије.

б) Аристотел, у *Поетици*, не говори изрично о поезији као песничкој вештини. Поезију, као и уметност у целини, он ће као вештину дефинисати на првим странама *Метафизике*. Али се, Аристотел у *Поетици*, од почетка до краја, према поезији односи као према вештини која се може савладати и чији се закони стварања могу упознати и изучавати. Други наслов тога списка: *Poietike techne*, тј. *О песничкој вештини* – који му је накнадно дат – адекватан је његовом садржају и схватању песника као мајстора свог заната.

У *Поетици* има и једно место на којем се посредно исказује и Аристотелово схватање комуникације путем поезије.

Уопште, чини се, песничку уметност донела су два, и то у људској природи заснована узрока. Јер, подражавање је човеку урођено још од детињства, и он се од осталих створења разликује по томе што највише нагиње подражавању и што своја прва сазнања подражавањем стиче; затим, сви људи осећају задовољство кад посматрају творевине подражавања. (1955: 8-9)

У тим реченицама изражен је Аристотелов однос према комуникацији поезијом кроз иста три основна чиниоца комуникационог дијаграма: песник – текст – читалац.

Аристотел, очигледно, не схвата песника као надахнутог од муза и богова. То значи да песник, по њему, не добија снагу од трансценденције. Песнику је подражавање (мимесис) урођено, тј. иманентно. Из те иманенције потиче и уметничко дело које је творевина подражавања. Та три чиниоца – а свима им је подражавање иманентно – довољна су да се комуникација одвија. Зато у Аристотеловом схватању комуникације путем поезије нема места за трансценденцију, за бога. Аристотел песничку комуникацију заснива доследно на иманентним основама: у оквиру човекових својстава и стваралачких способности.

в) Платоново и Аристотелово схватање песника садржани су у двома поларним могућностима објашњења порекла поезије. Те могућности репрезентује ентузијастичка поетика и поетика техне. По традицији се само једна од њих, она Аристотелова (и аристотеловска) узима као права поетика. Платонова (или платоновска) могућност поетике губи се из вида и третира се обично као антипоетика. То није случајно: Платонова ентузијастичка поетика искључује и саму могућност поетике техне, песничке вештине. Ако поезија настаје тако што је песник само медиј који инспирацију добија са стране, онда он нема стварно шта да учи, нема никакве вештине да савлађује. Следбеници ентузијастичке поетике нису у свим временима, додуше, веровали да се поезија ствара надахнућем које долази са стране, од богова и муза: романтичари, на пример, веровали су да поезија настаје од инспирације која је својствена појединцима који носе божанску искру у себи. Али ни у том случају нема места поверењу у песничку вештину. Негујући култ рођеног песника, тј. песничког генија, романтичари су и песничку вештину, и дисциплине о њој, поетику и реторику, морали да одбаце.

Супротно томе, праве поетике техне може да буде тамо где поверења у вештину има. Ни до данас се, на пример,

није могло утврдити да ли је Хорације знао за Аристотелову *Поетику* и за његова схватања поезије. Али је Хорацијева поетика, која је такође накнадно добила назив *Ars poetica* (Песничка вештина) у основи имала исти однос према стварању поезије као и Аристотелова *Поетика*. И њен је основни став: да је изучавање вештине стварања поезије могуће и потребно.

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

Катарза или функција уметности

У тежњи да ослободи поезију од религије, Хомер је, као и многи песници касније, све до нашег времена, заступао став да је функција поезије да забавља и да поучава. Али те две функције се могу остваривати и изван поезије. Платон, а поготово Аристотел, поставили су питање функције поезије на особит начин: поставили су питање шта поезија, по себи, може да чини за човека. То питање познато је као Аристотелово схватање катарзе. Али Аристотелово поимање катарзе немогуће је у правом смислу схватити издвојено, независно од Платоновог схватања истог проблема.

а) Своје схватање катарзе Платон је изложио најпотпуније у десетој књизи Државе. И тамо је то питање решавано у складу са његовим метафизичким системом. Као главни циљ човеков, а поготово као главни циљ филозофа, Платон је истицао – долажење до оних вечно истих идеја. Пут до тих идеја водио је преко разума. На том путу филозофу су осећања и страсти само сметали. Да би се тај пут успешно

остваривао, потребно је извршити катарзу: очистити мисли од страсти и од осећања. Следствено томе, поезија, а поготово трагедија, мораће са Платоновог гледишта да доживе осуду. Поезија је сметала да се спознаја идеја успешно врши. Пореди Платон песника са сликаром па каже:

... Јер је и он њему сличан по томе што ни његови производи, кад је у питању истина, нису од вредности, а сличан му је још и по томе што се обраћа другом делу душе а не оном најбољем. Тако ни њега с правом не бисмо примили у државу која треба да има добру управу, јер он надражује онај део душе, снажи га и јача, па тиме упропашћује разумни део душе: и као кад би неко у држави јачао рђаве људе и њима предавао државу у руке, а ваљане људе уништавао, тако ћемо и за песника који подражава рећи да он тиме што удовољава неразумном делу душе који не разликује веће од мањег, него једно и исто сад држи за велико, а сад, опет, за мало, и тиме што слика слике које су веома далеко од истине, ствара у свакој појединој души рђаво државно уређење. (1969: 342)

- - - - -

- Исти такав утицај има песништво и на љубавни живот, и на напраситост и на све пожуде наше, на осећање радости и бола, а све то, како ми кажемо, прати наше радње. Оно гаји и залива оно што би требало да се осуши, оно што нам одређује за господаре, оно што је требало да нам буде слуга, ако хоћемо да будемо бољи и срећнији него гори и несрећнији.

- Немам ништа да кажем против тога – рече он. – Ако, дакле, о Глауконе, сретнеш људе који хвале Хомера и говоре да је тај песник васпитавао Хеладу и да њега треба да узмемо у руке, на њему да учимо и према њему управљамо цео свој живот ако желимо да средимо људске прилике и да друге одгајимо, онда их мораш волети и љубазно поздравити као

људе који су добри како само могу бити и мораш се са њима сложити у томе да је Хомер највећи песник и први међу трагичарима, а ипак мораш примити само онај део песама, који обухвата химне боговима и славопојке племенитим људима. Јер, ако у песмама и еповима примиш и забавну Музу, онда ће у држави, уместо закона и уместо онога што увек изгледа као најбоље, уместо разума, дакле, завладати радост и бол као да су краљеви.

– То је сушта истина.

– Ако нас, дакле треба бранити, што смо се опет вратили песништву, онда нека се каже да смо га, зато што је такво, с пуним правом истерали из државе. На то нас је нагнао разум. А да нас песници не би оптуживали како смо без срца и неотесани, ми ћемо рећи још и то да између филозофије и песништва већ постоји нека стара несугласица... (342)

Платон се сматра за великог уметника, сигурно за највећег уметника међу филозофима. Његова осуда песника и уметника уопште, не може се, међутим, објаснити приватним разлозима. Она је производ његовог система. У том доследно идеалистичком систему, у његовој идеално замишљеној држави, није било места за уметнике и песнике. Јер би они у њој били нарушиоци идеално замишљеног реда, повлађивали би страстима које би тај ред нарушавале.

б) Аристотелово схватање катарзе, изнето у одељцима *Поетике* о трагедији, има двоструку сврху. С једне стране оно је било оправдање друштвене функције дотадашње грчке трагедије. Аристотел се у тексту позива на ауторе чија су нам дела позната, али и на оне чија су нам дела остала непозната. Његово схватање катарзе значи и уношење логоса у ту функцију: то је специфично објашњење нечега што је у пракси било прихваћено.

Али, његово схватање катарзе је истовремено и полемика са Платоновим схватањем катарзе. То је одбрана

песништва, поготово трагичког, пред Платановом осудом која је долазила са рационалистичког становишта. Та одбрана је ишла за тим да укаже да истински велику трагедију не би требало осуђивати зато што изазива сажалење и страх. Изазивањем осећања сажалења и страха код гледалаца, трагедија врши и дубоко људску функцију. Ово је, у *Поетици*, једно од најзначајнијих места о том питању:

Дакле, како склоп најлепше трагедије треба да буде не прост него сложен, и то такав да подражава догађаје који изазивају страх и сажалење, јер баш у томе лежи особеност таква подражавања, онда из тога јасно излази најпре ово: ни честити људи не треба пред нашим очима да доживљују пад из среће у несрећу – јер то не би изазвало ни страха ни сажалења, него гнушање; затим, ни рђави из несреће у срећу – јер би то највише било противно задатку трагедије. Тај случај не испуњава ниједан од постављених услова; он не изазива ни осећање човештва, ни осећање сажалења, ни осећање страха. Најзад, ни веома рђав човек не сме из среће да се строваљује у несрећу. Такав склоп изазвао би, додуше, осећање човештва, али не би изазивао ни осећање сажалења ни страха, јер сажалење изазива само онај ко незаслужено пати, а страх онај ко је нама самима сличан. Зато таква радња неће изазвати ни сажалења ни страха.

Према томе, преостаје само један човек по средини. А такав је онај који се не истиче ни врлином ни праведношћу, нити пада из несреће због своје злоће и свог неваљалства него због неке погрешке (кривице), а то је лице које ужива знатан углед и живи срећним животом, као Едип, и Тијест, и уопште угледни чланови таквих породица. (1956: 26-27)

На сличан начин, као што је Платон доследан у осуди поезије, тако је и Аристотел доследан у одбрани трагедије, у одбрани катарзе коју она врши код гледалаца. Он и не

отвара питање да ли трагедија треба или не треба да врши катарзу путем изазивања осећања сажаљења и страха. Он полази од тога као од несумњиве чињенице. Његово бављење тим проблемом чињено је са циљем да се покаже кад је катарза најуспешнија. У управо наведеном одломку решавано је питање какав је јунак трагедије најпогоднији за изазивање осећања сажаљења и страха. Неколико пасуса даље, поставља се питање: каква је радња за ту сврху најпогоднија.

Одредимо, дакле, који се догађаји показују као такви који изазивају страх и сажаљење.

Такве радње морају вршити лица која су међусобно или пријатељи или непријатељи, или лица која нису ни једно ни друго. Ако непријатељ навали на непријатеља, то не изазива никаква сажаљења, ни док то намерава; утиче само болна радња као таква. То исто тиче се лица која међусобно нису ни пријатељи ни непријатељи. Међутим, кад такве болне радње настану међу својима и међу пријатељима, на пример: ако брат убије брата, или син оца, или мајка сина, или син мајку, или то намерава, или какву другу пропаст спрема, – то је градиво које песник треба да тражи. (28)

Треба, дакле, поседовати знање, вештину, умешност у проналажењу догађаја (радњи, прича) и јунака који ће успешно моћи да изазову осећање сажаљења и страха, који ће успешно да врше катарзу. Успешност катарзе не зависи само од стваралачких способности аутора, већ и од могућности предмета подражавања (тј. јунака и радње) да се на њима развије трагедија која ће такву катарзу омогућити.

в) Платонова и Аристотелова схватања функције уметности, поезије, појављивала су се током историје у измењеним видовима. Али њих је ипак могуће идентификовати према основним пратиповима.

Било је више случајева у историји да се уметност оцењује према томе у коликој је мери слушкиња неких других вредности: религије, политике, научних или филозофских доктрина. У средњовековним државама она је била подређена цркви или племству. У савременим тоталитарним режимима она је подређена владајућим идеологијама. У таквим случајевима можемо да говоримо да је победило платоновско схватање функције уметности и поезије, какво је изложено у његовој *Држави*.

Аристотелово схватање катарзе, као једне од најзначајнијих функција трагедије, такође је имало будућности. У савременом свету оно се посебно да сагледати кроз инсистирање на психотерапеутској природи поезије. С тог становишта може се заузети став да је Аристотелово схватање катарзе отворило једно велико, још неистражено и неомеђено подручје деловања уметности: тзв. “пречишћавање” осећања.

Само Аристотелово схватање трагедије, међутим, у фокус интересовања ставило је нешто још битније од психотерапеутских дејстава уметности. Оно је ставило у фокус *бит трагичнога*, како и каже Данко Грлић у својој *Естетици* (1974, I: 73-78). Та бит се, по Грлићу, огледа у томе што је човек, успешном трагедијом, онако како је Аристотел види, доведен у ситуацију да се суочи са самим собом, тј. са својом правом људском природом: гледајући трагичне судбине јунака, у трагичним ситуацијама које се другима дешавају, а које се и њему самом могу десити, он спознаје властиту бит. У античким трагедијама познати су унапред трагични завршеци протагониста. Трагедије су обично грађене на митским основама и публика их је све знала. Али је управо зато имала да се суочава са ситуацијама јунака које је судбина већ осудила да се боре за властиту егзистенцију, за испуњење њеног смисла, за потврду властите аутентичности. Трагедија је, као облик,

постала велика у томе што је стално отварала питање аутентичности и смрти. То је тема која је, посредством егзистенцијализма нарочито, постала актуелна нарочито данас.

Материја и форма

Последице Аристотелове оријентације у схватању поезије сасвим су одређене. Из његовог схватања поезије као вештине (техне), која се може у већој или мањој мери савладати, следовао је задатак да се та вештина спозна и објасни. Следио је, заправо, задатак да се открије логос који влада у праксису стварања поезије. По тим консеквенцама Аристотел се посве разликује од Платона. Он мора да одговара и на питања која Платон уопште и не поставља: да одговара на питања о природи и елементима песничке вештине. Чак и да није био филозоф, Аристотел би за таквим логосом поезије требало да трага, као што су то касније чинили и поетичари (Хорације, Боало, рецимо) који нису били филозофи. Чињеница, међутим, да је Аристотел био и филозоф, логичар и метафизичар, имала је значајне последице по природу његове *Поетике*: основи његове теорије поезије били су имплицитно филозофски утемељени.

За Аристотелова схватања која се тичу поезије и уметности, а налазе се ван *Поетике*, особито је значајна седма књига његове *Метафизике*. У тој књизи се посебно говори о једном уметничком и естетичком проблему, о односу материје и форме. У наше време та тема је постала опет изузетно актуелна, нарочито посредством руских формалиста.

На почетку VII књиге *Метафизике* Аристотел каже:

... под материјом ја сматрам оно што је такво као могућност, а не као активност; у другом смислу то је појам и облик што је, кад је у питању одређена стварност, одвојив само

логичким разликовањем; у трећем смислу то је тело састављено од материје и облика, које је једино подложно стварању и уништењу, и које постоји у потпуно одвојеном стању. (1960: 193)

Најкраће парафразирано, то значи: међу појавама које срећемо у свету има увек оних које су више или мање уобличене: неке од појава постоје само као могућност уобличавања, неке као конкретна стварност. Материја се, по Аристотелу, може уобличавати, прерађивати, дорађивати; није, дакле, једном заувек дата. Са таквом могућношћу материје кореспондира могућност (моћ) човека да вештинама које је стекао мења и уобличава појаве. Аристотел се и код таквог става држи принципа иманенције: свака појава има властите могућности уобличавања: на један начин, рецимо, има их камен, на други дрво, на трећи метал итд. Могућност уобличавања поседује, с друге стране, и субјект који уобличава. У сусрету могућности субјекта и могућности објекта и дешава се сва разноликост могућих односа материје и форме. Први став Аристотелове *Поетике* не треба, отуда, само схватити као полемику са Платоновом ентузијастичком поетиком. Он представља и разраду и конкретизацију ставова изнетих у метафизици. Тај први став, наиме, гласи:

Расправљајмо о песничкој уметности самој и о њеним облицима, шта је сваки у суштини, и какав облик треба давати песничком градиву, ако се хоће да песничко дело буде лепо, а затим о броју и о особинама делова једног песничког дела а тако и о осталом што спада у исту област испитивања, па почнимо природно најпре од првога. (1955: 5)

Преводи тог дела Аристотеловог текста на наш језик (Кузмић, Ђурић, Дукат) али и на друге савремене европске језике које сам консултовао, донекле се разликују. Ипак,

сви они потврђују основну оријентацију *Поетике*, односно основну структуру Аристотеловог става. Аристотел у том првом ставу најављује основне задатке о чему ће његов трактат расправљати. Она ће расправљати: а) о томе шта је то песничко умеће, б) о врстама песничке уметности, в) о саставним деловима песничког текста и г) о томе како се постиже бољи али и најбољи облик једне песничке материје. Другим речима, расправљаће се о ономе што Аристотел у *Метафизици* расправља као проблем супстанце, односно као проблем материје и облика. У *Поетици* су решења из *Метафизике* дата много конкретније, па отуда и много јасније, али и прецизније. У материју којом се бавио Аристотел је унео много реда тако да се тај ред и данас држи, или бар импонује својом конзистентношћу. Аристотелова *Поетика*, дакле, уносила је логос у уметност, у поезију, односно у сам књижевни уметнички текст.

Пошто је првим ставом дефинисао задатак своје расправе, Аристотел је већ другим ставом дефинисао природу могуће поделе уметности.

Дакле, еп и трагедија, затим комедија и дитирамб, и највећи део ауетике и китаристике: све те уметности у целини приказују *подражавајући*, а постоји између њих тро-струка разлика: оне подражавају или различним *средствима* или различне *предмете* или различним *начином*, а не на исти начин. Као што једни и бојама и ликовима много подражавају, стварајући према даном лику нов лик, или по уметничкој обдарености или по навици, а други гласом, – тако бива и у поменутих уметностима. (5)

У томе ставу садржано је и оно што је свим уметностима заједничко (мимесис) али и оно што их раздваја. У основи је тога логос, тј. јединство у различном. Основни *totum divisionis* (тј. уметност), Аристотел је поделио према

јасном *principium divisionis* (тј. према средствима њиховог подражавања) и добио неколико деобених чланова (*membra divisionis*). Мада те деобене чланове он изричито не спомиње, лако је његову принципијелно постављену дивизију довести до краја: подела уметности по средствима подражавања/изражавања остала је важећа и данас.

Оделивши поезију од других уметности, Аристотел је затим учинио деобу унутар саме поезије. Нови *principium divisionis* на основу којег је поделио поезију јесте *предмет* који се подражава. Али то разврставање код њега није захватило укупну поезију; оно је учињено само између трагедије и комедије. Комедија, по Аристотелу, настоји да опонаша људе који су лошији од нас а трагедија људе који су од нас бољи.

Трећа подела унутар поезије извршена је према *начину* подражавања. Место је одвећ значајно и у новије време често цитирано. Оно гласи:

Јер, и поред истих средстава и поред истих предмета, има различитих подражавања. То бива кад песник, с једне стране, *приповеда*, и то или, као што Хомер чини, на уста неке друге личности или сам без претварања, а с друге стране кад сва лица која подражавају приказује тако да врше *неку радњу*. То су, дакле, три разлике подражавања, као што у почетку рекосмо: по средствима, по предметима и по начину. (7-8)

Из тога одломка јасно је каква је деоба по среди. Кад песник говори “кроз уста неког другог”, као што чини Хомер, онда се свакако ради о епопеји: песник тада у виду управног говора јунака цитира њихове речи. Његов предмет опонашања сличан је предмету трагичке радње, али се од ње разликује по начину опонашања. У трагедији, и у комедији, песник своје непосредно присуство искључује и пушта јунаке да сами опонашају драмску радњу.

Аристотелова разликовања трагедије и комедије (према предмету подражавања), а затим његова разликовања епа, с једне стране, и драмских врста (трагедије и комедије) с друге, јасно су и доследно изведена. У *Поетици* је, међутим, изузетно мало простора посвећено оном начину подражавања који данас називамо лирском поезијом, а који овим поделама није обухваћен. Као што није имао развијен појам драме, Аристотел није имао ни развијен појам лирске поезије. Што данас сматрамо лириком за Аристотела је нешто још неодређено: “оно које опонаша само невезаним говором или рецитативним размјерама, и то мјешајући ове једне с другима или употребљавајући једну врсту размјера, све до сада је остало без имена”. Тако гласи једно од најделикатнијих места у *Поетици*, у преводу Здеслава Дуката (1983:12). Аристотел није увек могао да иде даље од свог времена: његова *Поетика* је и појмовно санкционисала знања о поезији која су његови савременици већ били прихватили.

Аристотел се, међутим, није зауставио само на систематизацији основних облика поезије и на описивању њихових карактеристика. У одељку о трагедији, који је најопширнији, или је највећма сачуван, он је анализирао и саму структуру трагичког текста. Трагедија, по њему, има шест саставних делова. То су: 1. прича, 2. карактери, 3. говор (дикција), 4. мисли, 5. сценски апарат и 6. музичка композиција. Последња два дела су очигледно она која се јављају само при извођењу, у представи; она не припадају тексту. Као и претходна четири, она су заједничка само драмским делима, трагедији и комедији. Прва четири, међутим, заједничка су оним књижевним облицима у којима се јављају прича и карактери: заједничка су, дакле, трагедији, комедији али и епу. Мада Аристотел то непосредно не наглашава, ипак је јасно да ови облици, које можемо да назовемо великим, имају нешто заједничко и са

лирском поезијом: заједнички су им бар два елемента: говор и мисли.

Аристотел се није заустављао само на овој деоби. У *Поетици* је он посебно обрађивао сваки од ових елемената или делова књижевног текста. Посебно је, рецимо, обрадио причу, њене врсте и њене саставне делове, затим карактере, па говор и мисли. Понешто је рекао и о мање важним деловима као што су музика и сценски апарат. С те стране његова *Поетика* представља и систематизовану суму знања о поезији Старе Грчке. Конкретизујући своје поделе поезије и песничког дела, Аристотел је своје дивизије поткрепљивао и примерима. Али што је конкретније улазио у литерарне облике које је познавао, све више се бавио пролазним појавама.

У *Поетици* је бесумње највредније откривање логоса на основу којег је Аристотел систематизовао и експлицирао дотадашња и властита сазнања о песништву. Тај логос је он изложио на дедуктиван начин, својствено његовом начину мишљења, какав је експлициран у његовој логици, у *Органону*. У сличним смеровима тај логос је и касније оствариван у оним видовима мишљења о поезији који спадају у традицију аристотеловске поетике. Свака поетика техне морала је да има додирних тачака са Аристотеловом *Поетиком*, без обзира да ли се на његова схватања непосредно настављала, или је пак настојала да до логоса поетике техне дође властитим путем.

*Аристотелова тежња ка самосталности поезије.
Платонов Ерос*

Платонова и Аристотелова концепција уметности и поезије разликују се у још једној битној тачки: у односу према другим видовима људске стваралачке праксе.

Уметност и поезија иманентни су човеку, сматра Аристотел: оно што их одваја од других видова људске стваралачке праксе јесте мимесис. Поезија се од других уметности разликује на основу средстава којима подражава, што другим речима значи да се заснива на својим иманентним и аутономним нормама. Поезија се, такође, разликује од историографије по томе што “није песников задатак да излаже оно што се истински догодило него што се могло догодити, и што је могуће по законима вероватности и нужности” (1955:21). Аристотелова *Поетика* је својим основним ставовима, у ствари, прва велика одбрана аутономности поезије.

Платонова концепција поезије сасвим је другачије усмерена. Поезија се, по Платону, не заснива на иманентним већ на трансцендентним основама. Његова концепција тежи да аутономност поезије укине. Бићу те концепције противно је постојање једног независног, аутономног праксиса.

Током новије историје, од ренесансе наовамо, а посебно данас, обично се више права давало Аристотелу. Ређи су теоретичари који се (као Фрањо Петрић, на пример) непосредно позивају на Платона. Тек са доста напора и добре воље можемо у неким модернијим концепцијама да препознамо трансформисане елементе интегралне Платонове концепције. Па ипак, Платонова концепција уметности и поезије не може се оценити као недовољно присутна у европском мишљењу. Чињеница је да је ари-

стотеловска поетика неколико пута морала да “падне” оборена аргументима који у крајњој линији имају исходишта у Платоновој естетичкој концепцији. То значи да је и сама та концепција садржала у себи извесно језгро које је и мимо основних формулација, давно превазиђених, успевало да се увек на нов начин наметне.

Има у Платоновој концепцији нешто што у Аристотеловој концепцији нема, а што је битно за њену снагу. То што код њега има јесте Ерос. Ерос је за Платона бог, син Пора и Пуније, Обиља и Оскудице, али је и симболизована снага која човека вуче, мами, ка највишим идејама: ка лепоти, истини и добру, тј. ка оној његовој највишој идеји, ка Калону. Снага Ероса је, отуда, надређена свим правилима уметности, свакој поетици техне. То је чиста снага у којој се показује човекова бит. Из историје књижевности, и из развоја поетике знамо да је та снага више пута умела да буде јача од поверења у песничку вештину. Када год би се поетика техне уморила, постала изанђала, она снага Ероса је проговарала. У Еросу је била садржана сва људска глад за сазнањем, глад за доживљајем лепога, за спознајом доброга. Платон у својој концепцији идеју лепог није везивао за идеју уметности (као што се то касније чинило). Идеја лепог је код Платона неодвојива од идеје добра и од идеје истине, тј. од оне највише идеје, Калона. Те три идеје су у његовој концепцији Једно. На основу Платоновог појма Ероса (највише је о њему говорио у *Федру*) лако је схватити у ком смеру ће та снага деловати. Она ће деловати у правцу Једнога, Калона: тежиће, самим тиме, да обеснажи супротне тежње ка аутономности поезије, књижевности, уметности. Кад год се у расправама о књижевности и уметности наглашено поставља питање моралне (идејне, политичке итд.) функције уметности, кад год се наглашено поставља питање уметничке истине, дакле нечег што је уметности трансцендентно, имамо посла са оним платоновским

Еросом: клатно се опет померио од Аристотела ка Платону.

* * *

У развоју поезије и уметности, али и у развоју мисли о њима, Аристотелова тежња ка аутономности уметности и Платонава тежња ка Једном, ка Калону, међусобно су се смењивале. Та два логоса двеју различито оријентисаних стваралачких пракси поезије, које су се односиле негативно једна према другој, регулисали су потоњи развој књижевности: спречавали су да се промене одвијају само у једном смеру и да се стваралачка пракса, једнострано оријентисана, исцрпи.

Платонова и Аристотелова поетика имају своје пред-историје. Оне, у ствари, представљају структурализације двеју основних оријентација у схватању поезије које су се зачеле још у периоду митског мишљења. У облику у којем се та структурализација извршила те две поетике представљају и два основна модела мишљења о поезији. Та два модела се разликују у свим битним питањима: разликују се у погледу схватања порекла и природе поезије (трансцендентно-иманентно), разликују се у схватањима мимесиса, у схватању песника, у схватању функције поезије, њене аутономности и неаутономности. Све што се у мишљењу о поезији, бар код тих основних питања, касније буде средло, биће у основи варијација тих двају модела.

РЕТОРИКА

У демократским друштвима Старе Грчке и Рима до високог степена развила се једна посебна пракса, беседништво: вештина уверавања и наговора речима. И Грци и Римљани имали су велики број значајних беседника (оратора, ретора). Реторика, дисциплина која је имала

реторство за предмет изучавања, развила се у то доба до највишег степена. То је једна од најразвијенијих дисциплина старог света: никада касније неће бити премашена.

Коракс и Тисија

Два су услова за развој реторике, изгледа, била посебно важна: постојање демократских односа у друштву и непосредна комуникација говорника и слушаца. У време штампе (па и радија и телевизије) беседништво није потребно. Ниједно тоталитарно друштвено уређење, такође, нема потребе за беседницима.

Начин на који се беседа у старом веку јавила карактеристичан је. У грчкој колонији Сицилији су, након победе демократије, око 485. године старе ере, били збачен тирани Гелон и Хиерон. Земљу коју су они били узурпирали требало је поделити бившим власницима. Пошто су међе између парцела биле избрисане а докумената о власништву није било, настала је једна специфична ситуација: више је пред судом могао да постигне онај који је имао боље аргументе, него онај који их није имао. Од вештине убеђивања и доказивања могле су се тако стећи и непосредне користи. Отуда је вештина убеђивања, говора и надговора добила много на друштвеној цени. Тада се јављају и први учитељи беседништва, реторичари. Били су то Коракс и његов ученик Тисија.

Милош Ђурић у *Историји хеленске књижевности* наводи да се Кораксова реторика заснивала на ова три става: 1. беседништво је вештина уверавања, 2. главно средство беседништва је обеснаживање истине разлозима вероватности, и 3. судска беседа мора да има солидну диспозицију (1951:626). На основу таквих ставова и Кораксова реторика је била усмерена ка једном правцу развоја. Она је највише пажње посвећивала распореду аргумената, онемо што ће касније, у римско време, бити названо *dispositio*. То

потврђују нарочито ових пет делова ораторског говора (тј. текста) како их је Коракс у свом уџбенику реторике видео: 1. Увод, 2. наратија или акција (однос према чињеницама), 3. аргументација или доказ, 4. дигресија и 5. епилог. Ролан Барт, који у тексту *Стара реторика* наводи тих пет делова говора (1970:176), готово истоветно као и Милош Ђурић, узима их као пример једне “велике синтагматике”. То значи да је говор који је Коракс могао да има у виду био замишљен као уређен скуп грађе која се прогресивно излаже, по моделу: $a+b+c+ d+e...$ (увод + наратија + аргументација итд.).

Истраживачи се не слажу сасвим о природи односа развојних тенденција које су у реторици представљали Коракс и Тисија. Милош Ђурић и Ролан Барт, на пример, сматрају да је Тисија био Кораксов следбеник и настављач. Сретен Петровић, аутор прве наше савремене *Реторике* (1975) сматра да је Тисија више пажње посвећивао украшавању говора него распореду аргумената, што значи да је био представник једне друге оријентације у развоју реторике. У Платоновом дијалагу *Федар* Сократ изричито помиње Тисију уз Горгију – најзначајнијег представника те друге оријентације. Они су, каже Сократ, “изнашли збијеност говора и бесконачне дужине извођења о сваком предмету” (1970:165). О односу Тисије и Коракса најбоље говори једна “реторички значајна анегдота” коју доноси Милош Ђурић:

Тисија се с Кораксом уговорио да ће му награду за поуку платити тек када добије прву парницу. Како је Тисија одугавлачио и никакву парницу није хтео да прими, оптужи га Корак и пред судијама изјави да он у сваком случају мора добити новац, било да добије парницу или да је изгуби: у случају да је добије добиће награду по пресуди суда, ако ли је изгуби, по уговору. Тисија изјави да он ни у ком случају не мора да плати: ако добије парницу, неће платити по пресуди суда, ако ли је изгуби, онда цео уговор нема примене. Не

знајући како спор да реше, судије обадвојицу истерају из суднице, говорећи: “Од зла гаврана зло је и јаје”. (1951: 627)

Та анегдота на леп начин показује моћ вештине која се тада заснивала. Она није била усмерена само ка борби за добро човека; била је израз његових моћи да убеди и у истину и у лаж, да наговори на добро али и на зло. За ближе упознавање природе новог праксиса, који се почео рађати, карактеристично је и једно место из Тисијиног *Упутства у беседништво*. Сачувано је у Платоновом дијалогу *Федар*; оно гласи овако:

Ако какав слаб али храбар чавек избије јака и плашљива и узме му огртач или што друго, па га зато одведу на суд, тада ниједан од њих не сме говорити истину, него онај плашљиви треба тврдити да га онај храбри није избио сам, а храбри треба доказивати да су били сами, али да се увек држи онога: како би се ја овакав усудио да дирнем онаква? А други неће признати своју плашљивост, него ће покушавати да нешто друго слаже и тиме можда на неки начин свом противнику дати у руке непобитан доказ. (1970: 173)

Анегдота о парници Коракса и Тисије тицала се више вештине коју говорник треба да поседује у оптужби и одбрани. Овај део из Тисијиног уџбеника реторике тиче се више упознавања примаоца: усмерен је на спознају како ће прималац реаговати на различите исказе. И у том случају, као и у оном првом, правда и истина су посве потиснуте у страну. Важно је само како убедити, надговорити, како оставити ефекат на другога, на публику. То ће заувек остати главни проблеми реторике. Реторика ће, другим речима, у својим истраживањима увек полазити од примаоца, стављаће акценат на примаоца.

Од Коракса до Аристотела

Од Коракса до Аристотела, који је и велики систематизатор реторичких сазнања, збивало се у реторици доста значајног.

Коракс је неговао два беседничка жанра: *судску* и *политичку* беседу. За ту врсту беседа посебно је био значајан онај њихов део који ће се касније назвати *dispositio*; то је део који се бави распоредом грађе и усклађивањем аргумената.

Следећи велики корак у развоју реторике учинио је Горгија. Он је увео трећи беседнички жанр – *свечану* беседу. Истовремено, он је посветио посебну пажњу елоквенцији, тј. стилизацији говора. У терминологији Ролана Барта то значи да је Коракс посебну пажњу посвећивао синтагматском организовању текста, а да је Горгија посветио пажњу његовом парадигматском организовању.

Иза Кораксове реторике, данашњим речима казано, стајало је уверење да је за говорништво најважнији садржај онога о чему се говори, а да је, следствено томе, форма мање важна. Иза Горгијине реторике стајало је супротно уверење: да је најважнија форма, а да је сам садржај мање битан. Последица тако схваћене реторике јесте поверење у психагогијску моћ речи: душе се по њој могу “водити” речима. Пошто се реч прима помоћу уха, то је и говор помоћу уха подешен: приликом стварања говора (говорничког текста) посебна пажња се обраћа на његову звучну организацију. Проза тако постаје такмац поезији, јер добија звучна својства која су била карактеристична за поезију. Антифон, који је био Горгијин претходник по томе што је први пронашао “песничку прозу”, основао је, кажу, и неку врсту санаторијума за лечење људи помоћу речи. Идеја о психагогијској моћи речи заправо тек у наше време налази примене. Софиста Продик, познат по томе што је први увео декламације на јавним местима, почео се

интересовати за природу речи као знака. Тиме је он учинио и прве почетке у области која се данас назива семиологијом. Та оријентација у развоју реторике, чији је Горгија најизразитији представник, све у свему – потценила је логичку и етичку страну говора (тј. *dispositio*), стављајући нагласак на форму, на ефекат који она може да изазове, тј. на *elocutio*.

У антрополошком периоду развоја грчке филозофске мисли – за време софиста – реторички проблеми се налазе у кругу главних филозофских преокупација. То је долазило отуда што су се проблеми којима се бавила реторика умногоме поклапали са питањима којима се бавила филозофија, односно дијалектика. И филозофија и реторика бавиле су се питањима сазнања, морала, лепоте. Али су се бавиле на различите начине. У чему су биле те разлике покушао је, међу првима, да утврди Парменид. Он је сматрао да човек може да постигне две врсте сазнања. Једно од тих сазнања је рационално, друго од њих је чулно. Рационалним путем се може доспети до апсолутне истине, а чулним сазнањем само до вероватне истине. Тим двома врстама сазнања одговарају и две дисциплине: филозофија тежи апсолутној, а реторика вероватној истини.

За разлику од тог смера, који је рачунао са постојањем истине и који је полазио од претпоставке да се до истине може доћи, у време софиста настала је и једна друга оријентација која је у основи порицала јединство мишљења и бића, односно која је порицала могућност поклапања мисли и речи. За ту оријентацију најизразитији представник је Исократ, истински софиста, али и ретор и реторичар. Исократ је сматрао да се до праве и пуне истине не може доћи. У томе се он разликује од Парменида. Али што је још значајније: са таквим својим гледањима он се може сматрати као далеки претходник Кантовог схватања да човек не може сазнати шта је то “ствар по себи”. Сретен

Петровић, у *Реторици*, овако објашњава Исократова схватања:

Како не постоји никакво објективно знање, то се, доследно, на другог човека не може деловати “указивањем” и “аргументацијом”, дакле, не са апсолутном извесношћу него са “уверавањем” и “наговором”. Само се из ових теоријско-сазнајних претпоставки, од којих полази, уосталом, и сам Протагора, могу разумети место и функција *говора* и *реторике*. Исократ је осећао да реч која није исто што и представа (мисаони акт) о опаженом предмету, као и говор, има због тога своју аутономију и независност у односу на друге творевине културе и духа. (1975: 189-190).

Језиком модерне филозофије речено, релативистичка софистичка филозофија давала је првенство егзистенцији над есенцијом. Есенцију, бит, ейдос – одгурнула је у не-сазнатљиво.

Истим терминима можемо укратко да изразимо Сократов и Платонов допринос (њих је немогуће строго одвајати) осветљавању проблема који су почели да решавају софисти. Они су учинили велики преобрат од тежње ка сазнавању егзистенције ка сазнавању есенције. Тај преобрат се десио постепено, али превасходно у два основна корака. Први је учинио Сократ тиме што је почео да се интересује како се од сазнавања појединачних ствари долази до сазнавања општег, тј. до појмова. Тиме је он, фактички, преусмерио интересовања ка есенцији. Платон је тај карак извео до краја: главни предмет његовог интересовања биле су идеје, дакле сама есенција.

Доследно својој метафизичкој концепцији, по којој постоје две стварности: стварност идеја и стварност привида, Платон је сматрао да постоје две основне врсте сазнања: сазнање до којег се долази путем мишљења и оно до којег се долази путем опажања. Правом сазнавању,

сазнавању пуне истине, сазнавању битнога, води, по њему, оно сазнање до којег се долази путем мишљења. Опажањем се може стећи само пролазно, релативно сазнање, јер је и предмет тог сазнавања, у ствари, променљива стварност.

У Платоновом систему мишљења све је било подређено његовом метафизичком систему. Тако је било и са реториком. Ту завидно развијену вештину требало је, по њему, ставити у службу дијалектике: реторика је требало да доприноси долажењу до што пуније истине. У том систему беседништво, зато, није пролазило много другачије од поезије. Платон је и поезију задржавао уколико је корисна; реторику је, међутим, практично изједначио са дијалектиком: самим тиме она је губила своју самосталност. Тог великог уметника старог света превасходно је интересовала истина. Реч га је интересовала превасходно са аспекта долажења до истине.

Аристотелова реторика

Аристотел је оставио за собом *Реторику* у три књиге. *Реторика* је део његовог филозофског система. Али је она израсла и на резултатима сазнања његових претходника у решавању реторичких проблема. Према тим сазнањима Аристотел је имао критички однос.

Критички однос имао је Аристотел и према Платоновим схватањима истих проблема, односно према његовој спознајној теорији у којој није било места за реторику. Аристотелова теорија сазнања укључивала је и нешто од релативизма софиста. Његов *Органон*, у којем су његова сазнајна схватања најпотпуније изложена, садржи два дела: логички део (*Аналитика*) и топику (*Дијалектика*). Ново у односу на Платонова схватања у томе је, међу осталим, што је бављење апсолутном истином Аристотел препустио аналитици (тј. формалној логици) а за дијалектику (којом се по Платону долазило до апсолутне истине) резервисао је

бављење вероватном истином. Тако је Аристотел, у ствари, ублажио непремостиву разлику која је постојала између апсолутне и привидне истине. Вероватна истина у његовој спознајној теорији има статус оне истине коју ми данас називамо интерсубјективном: тј. оном која није привид већ важи за једну друштвену групу или заједницу људи, до које они држе, а која не мора да буде и права истина. Аристотелова спознајна теорија, са увођењем вероватне истине, омогућавала је постојање реторике. Реторика и дијалектика су, по Аристотелу, међусобно повезане, јер су имале исто подручје бављења. Разликовале су се, међутим средствима бављења: дијалектика се служила силогизмом, реторика ентимемом, тј. “скраћеним силогизмом”; за прву је било битно *закључивање*, за другу *убеђивање*. Подручје бављења реторике није било ни привид ни апсолутна истина већ вероватна истина.

У Аристотеловом филозофском систему био је посве одређен и онтолошки статус беседништва. Беседништво, као и уметност и поезију, Аристотел је ставио у сферу могућег, а не у сферу стварног. И то је новина у односу на Платона. Платонов филозофски систем, који се заснивао на разликовању стварности идеја и стварности њихових одраза, није рачунао са оправданим постојањем неке треће стварности, на пример поезије и ораторства. У његовој идеалној држави отуда није имало места ни за песништво ни за ораторство. Увођењем категорије могућег (могуће стварности) Аристотел је у свом филозофском систему омогућио самосталну и несметану егзистенцију и поезији и ораторству међу различитим модусима егзистенције.

О природи могућег Аристотел говори у разним својим делима, посебно у *Метафизици*. Он сматра да има четири узрока из којих могуће настаје. То су: материја, творац, облик и сврха. Аристотелово схватање настајања стварности која постоји само у сфери могућности најлакше

је илустровати на примеру једне скулптуре. Да би скулптура настала, треба да постоје најмање ова четири узрока: Најпре, рецимо, глина (дакле безоблична материја) од које се скулптура може направити. Затим, творач, скулптор, који ће се прихватити посла да ту безобличну материју претвори у скулптуру. Онда облик који ће скулптор глини дати. И најзад сврха којој ће скулптура бити намењена.

Категорија *могуће стварности* у коју Аристотел ставља беседништво и уметности, тј. укупну вештину стварања, кореспондира са категоријом *вероватног* (вероватне истине) у сфери сазнања. Те две категорије и доприносе кохеренцији Аристотеловог система. Аристотел као естетичар, поетичар и реторичар, на основу тих категорија, утемељио је један плодан пут трагања и мишљења о природи једног значајног вида стваралачке праксе. Њиме је он, у ствари, дао онтолошки легитимитет људској стваралачкој пракси: од тада је она, поред субјекта и објекта, постала незаобилазан предмет филозофске рефлексije.

Доследно свом поимању беседништва као могуће стварности, тј. као стварности која се изграђује, Аристотел је, у *Реторици*, створио и једну посебно интересантну концепцију о иманентним средствима беседништва. По тој концепцији успех једне беседе зависи од три основна чиниоца: од *етоса* (тј. од говорника), од *логоса* (самог говора) и од *патоса* (од осећања која говор може да изазове код публике). “Докази инхерентни говору су од три врсте: једни пребивају у моралном карактеру говорника; други у настројености слушаоца, најзад и у самом говору”, каже Аристотел (1980:13). “Кад је говор усмерен ка томе да говорник изазове поверење, онда је за убеђивање битан његов морални карактер”. “Ако се слушаоци узбуђују то је и зато што су предиспонирани за тако што”. “Најзад, убеђивање се постиже и говором ако истина или вероватно

проистичу из веродостојних чињеница” (13). Није тешко препознати да та концепција има подударности са схватањима савремене семантике и лингвистике о комуникацији која репрезентује дијаграм: пошиљалац-порука-прималац. Чини се чак и да та Аристотелова концепција делује још шире од оних савремених. У тој Аристотеловој концепцији има далеког претечу и идеја Светозара Петровића о књижевном уметничком делу као јединству трију димензија: димензије писца, димензије текста и димензије примаоца. То значи да је Аристотел и данас веома актуелан.

И пре Аристотела су се разликовале беседе за суд, за скупштину и за свечаности; разликовале су се, заправо, судске, делиберативне и епидеиктичке беседе. Треће поглавље *Реторике* почиње овим ставом: “Има три врсте беседништва, као и три врсте слушалаца, а има и три ствари о којима треба водити рачуна. То су говорник, оно о чему се говори и слушалац. Крајњи циљ беседе односи се на трећи елеменат, на слушаоца. (20) Три беседе су: политичка, судска и свечана. “Политичка беседа подразумева наговор и одвраћање. Било да расправља или да харангира, та беседа збиља подразумева један од та два начина. Судска беседа подразумева напад и одбрану; они који се бране природно је да употребљавају оба начина. Свечана беседа се служи похвалом и покудом”. (21). У Аристотеловим виђењима тих беседа нису нове само њихове прецизне квалификације, већ и оно из чега оне проистичу. То су јасни принципи њихове класификације. Три врсте беседа Аристотел је поделио по критерију доминантног времена на којем се оне заснивају. Судска беседа је, по њему, одређена расправљањем о ономе што се догодило у прошлости, политичка предвиђањима или прорицањима о ономе што ће се догодити у будућности, док је свечана беседа предодређена похвалама и покудама које се могу изрећи о некоме или о нечему у

садашњости. Таква подела бесумње открива (и уноси) логос у развијену беседничку праксу грчког античког света.

Аристотелова реторика није изрекла последњу реч античког света о природи и могућностима беседништва. Она је само утемељила (структурилизира) дотадашња сазнања и искуства у развоју беседничке вештине, одредила место беседништва у људској пракси, и одредила место реторике у његовом филозофском систему. Али је Аристотелова *Реторика* оставила и доста места за развој те дисциплине и за потпуније разраде неких њених елемената. По томе је она незаобилазно дело у развоју реторике као дисциплине: ни у ширини ни у дубини она није превазиђена. Аристотелов најзначајнији ученик, Теофраст, на пример, успешно ће се бавити једним сегментом аристотеловске реторике, логосом, тј. текстом беседе. У спису *О стилу* он је јасно разликовао четири врсте стилског израза: 1. тачност језика, 2. јасност, 3. прикладност и 4. украс. Али та његова уочавања само су употпуњавала аристотеловску реторику, крећући се у њеним оквирима. Слично је и са поделом стилова на узвишени, средњи и ниски, који се Теофрасту приписује. Реторика коју је Аристотел утемељио још пунију разраду доживеће у римско време.

Атицизам и азијанизам

На крају развоја реторике у античких Грка јавиле су се две школе. Једна од њих, која се развила у Атици и за коју се употребљава назив атицизам, била је карактеристична по томе што је неговала једноставан стил и што је тежила да до беседничких ефаката дође кроз развијање аргумената. Друга, позната под именом азијанизам (јер је упориште имала у Малој Азији) инсистирала је на кићености стила.

Разлике између тих двеју школа није тешко принципијелно осветлити. Атичка школа предност је давала диспозицији аргумената, друга је давала предност стилском уобличењу логоса, тј. текста. Иза тих двеју школа (и двеју оријентација у реторици) стајале су две основне могућности беседничког изражавања: ослањање на распоред аргумената и ослањање на реч.

Управо то поларизовање беседничких могућности, које се испојило у време атицизма и азијанизма, чини те школе историјски значајним. “Азијанизам је први облик европског маниризма, атицизам први облик европског класицизма”, каже Курциус у књизи *Европска књижевност и латинско средњевековље* (1971:72). То значи да је и у развоју реторике, као и у развоју поетике, дошло до поларизације. Те поларизације се тичу изражајних могућности књижевности: и теорије и белетристике.

Однос поетике и реторике

Књижевност Старе Грчке развијала се у два основна вида: као поезија и као беседништво. Та два основна вида књижевности постала су и предмет бављења двеју посебних дисциплина: поетике и реторике.

Поетика и реторика јавиле су се из различитих потреба; развијале су се самосталним путевима. Оне су, у ствари, биле уношење-осветљавање логоса двају различитих праксиса. Аристотелов филозофски систем само је санкционисао постојеће стање и у праксису и у логосу.

Поред много елемената различитог, што је оправдавало њихову посебност, те две дисциплине имале су и нешто заједничко. На томе заједничком ће се касније градити њихово приближавање и стапање.

Један уметнички текст – видели смо то у Аристотеловој *Поетици* – има шест саставних делова: причу, карактере, говор, мисли, сценографију и музичку композицију. Сви ти

делови заједнички су трагедији и комедији; прва четири заједничка су трагедији, комедији и епу. Ономе што данас називамо лириком заједнички би били са претходно набројаним жанровима само говор и мисли.

Говор и мисли - то је оно што је заједничко беседништву и поезији. Та два елемента, заправо, дају исти статус беседништву и лирици. Беседништво, међутим, нема оно што има драма и еп: не гради на развијању приче и карактера; оно гради на развијању аргумената (мисли) и на развијању говора. Кад старо беседништво, у "цивилизацији књиге", буде изгубило смисао, онда ће оно да се остварује у виду публицистике, књижевне критике и есеја, дакле, књижевних облика којима је заједничко заснивање на аргументима и на њиховој диспозицији, као и заснивање на говору (речитости).

Поезија и беседништво имали су, отуда, могућности да се приближавају, па чак и спајају. Али су им остајале могућности и посебног развоја. Слична судбина пратила је и дисциплине које се њима баве: поетику и реторику.

КЊИЖЕВНА КРИТИКА. ИСТОРИЈА КЊИЖЕВНОСТИ. КЊИЖЕВНА ФИЛОЛОГИЈА

Супротно од теорије књижевности (заправо: поетике и реторике), књижевна критика и историја књижевности се у Старој Грчкој скоро уопште нису развијале. У то доба јављају се тек неки елементи који су интересантни за генезу тих дисциплина.

У Аристотеловој *Поетици* постоји једно место које се може узети као пример историјског осветљавања порекла књижевних жанрова. Почетак тог места, у којем се говори о пореклу трагедије и комедије, гласи:

На сваки начин и она сама и комедија првобитно су *постале од импровизације*, и то трагедија од оних који су зачињали *дитирамб*, а комедија од оних који су зачињали *фаличке песме*, које су се све до данас на многим варошима одржале у обичају. Тако се трагедија постепено развила, јер су песници сваку појаву у њеном развоју усавршавали. И пошто је прошла многе преображаје, она се усталила, јер је добила облик који одговара њеној природи. (1955: 10)

Последња реченица типична је за Аристотелов телеолошки поглед: жанрови се развијају све дотле док не добију коначан облик, а после тога њихов развој престаје. Отуда је Аристотелова концепција анисторијска: стварног развоја књижевности по њему нема, па према томе књижевност и нема неку стварну историју. Аристотелова *Поетика*, у целини, нудила је синхрони поглед на књижевност. Такав поглед је у Старој Грчкој уопште био доминантан.

Ни књижевна критика – која је у Европи стекла услове за развој тек у периоду процвата штампе и књиге – није се развила у Старој Грчкој. Уметничка критика је међу Грцима била усмена, па и оно што је у таквој критици било вредно није оставило трага. Да су критичка разматрања у усменом облику могла да буду и на веома високом нивоу сведочи нам Аристофанова комедија *Жабе*. Главне личности те комедије, Есхил и Еурипид, испрено су умели да критикују недостатке један другог.

Критику и критичаре помиње и Аристотел у *Поетици*. Вредновање и тумачење књижевних дела било је, дакле, код Грка уобичајено. Расправљајући о могућностима изазивања сажаљења и страха, Аристотел не остаје само у границама осветљавања књижевне праксе: он истовремено ствара и основе иманентној критици. Али се такви његови ставови – који се могу сматрати елементима критике –

јављају као саставни делови његове теорије поезије: Аристотел је ипак остајао само поетичар.

У историји старе грчке културе постоји, међутим, један чин који се може сматрати значајним прилогом развоју критике. То је алегорично тумачење (алегореза) хомерских епова. Најстарији представник тог вида тумачења јесте Теаген из Регије. Он је написао један спис о Хомеру у којем је песника бранио од Ксенофанових напада да су неистините његове митске приче о борби једних богова против других. Борбу богова у Хомеровим еповима Теаген је, напротив, схватао алегоријски: схватао их је као борбу супротних елемената у космосу и као борбу супротних сила у људској природи. По Теагеновој концепцији богови су, у ствари, антропоморфна илустрација тих сила. Хомер, вели он, "одређује борбе, давши ватри имена Аполона, Хелија и Хефеста, води имена Посејдона и Скамандра, а осим тога мјесецу име Артемиде, зраку име Хера, и тако даље. Исто тако понекад и основним стањима даје име богова, мудрости име Атене, неразборитости Аресово, пожуди име Афродите, уму Хермеса, како је томе прикладно". (*Предсократовци*, 1983, I:49) Теагеново алегоријско тумачење митова отуда представља један од прамодела алегоријског тумачења поезије. Слична тумачења срећемо у средњем веку (Данте), али и у наше време (Мод Боткин итд).

Грчка култура хеленистичког периода довела је до развоја једне нове дисциплине која ће касније, такође, имати будућности: до развоја филологије.

У 3. веку пре нове ере, после великих Александрових освајања и распада његовог царства, главно средиште грчке културе постала је Александрија. У том граду основана је велика културна установа, Музеј (станиште муза). Главна институција Музеја била је библиотека. Она је имала око 700.000 књига (папирусних свитака). У

Библиотеци, али и у Музеју, развио се веома богат филолошки рад који је окупио велики број научних радника: специјалиста који су се бавили проучавањем језика и књижевности и других сличних видова људске стваралачке праксе. Међу тим научницима можемо споменути: Зенодота из Ефеса, Калимаха, Ератостена из Кирене, Аристарха из Самотраке, Аристофана из Бизанта.

Скоро истовремено кад се зачала Александријска библиотека и кад је у њој започео филолошки рад, настала је у Пергаму, у Малој Азији, слична филолошка школа, у тамошњој библиотеци која је имала око 300.000 књига. У Пергаму су се књиге, међутим, писале на нарочито припремљеној кожи која је касније названа пергамент, а приступ обради појединих текстова, којима су се пергамски научници бавили, био је често алегоријски. Пергамска школа је отуда значајна и за развој алегоријске књижевне критике, алегорезе. Један од најзначајнијих научника из те школе био је Кратес из Малоса.

Александријски научници бавили су се пословима који су после постали типични за филолошки рад у целини. Калимах је, на пример, пописивао све књиге које су постојале у библиотеци. Његов попис обухвата око 120 књига ("Пинаке") и он се може сматрати првом библиографијом. У библиотеци су се преписивала и издавала поједина дела. Уз приређене текстове научници су често писали уводе и животописе појединих аутора. Ти уводи и животописи могу се такође схватити као први предговори књигама и као прве биографије писаца.

У истраживању појединих дела александријски филолози су уочавали позајмице и плагијате. Били су то, у ствари, зачеци компаративног проучавања писаца. У обради појединих текстова писане су, такође, и схолије (напомене уз нејасна места) и глосе (тумачење нејасних речи); то су биле претходнице коментара и речника.

Александријска филолошка школа допринела је, у извесној мери, и развоју књижевне критике и историје књижевности. Ти резултати нису за потцењивање. Проучавање текстова водило је александријске филологе ка језичкој и ерудитској критици; по томе су се они и разликовали од филолога пергамске школе. Такав начин проучавања текстова водио је и ка њиховој медијацији у простору и времену; били су то тек наговештаји историзма. На жалост, Александријска библиотека је спаљена по наређењу једног фанатичног муслиманског војсковође. О њеним стварним доприносима можемо само да нагађамо.

СТАРИ РИМ

Књижевност Старог Рима, у доба свога највећег успона, надовезивала се на књижевност Старе Грчке. Слично је било и са проучавањем књижевности. Победници Римљани поштовали су грчку културу, узимали је за узор, свесно неговали и настављали. Робовласнички поредак и демократски живот чинили су да сличности између тих двеју култура буду типолошки аналогно утемељене. У односу на културе других времена и цивилизација, културе Грчке и Рима, чине једну целину.

Поред низа специфичности, које се могу објаснити геополитичком ситуацијом, римска култура, посебно римска књижевност, разликује се од грчке и по томе што носи у себи клице средњег века. У римском периоду се, нарочито на подручју проучавања књижевности, збива нешто битно: с једне стране се доврхуњују идеје старих Грка, нарочито у реторици. С друге стране се теоријска мисао све више удаљује од плурализма, карактеристичног за Грке, а приближава се монизму средњег века. У античком периоду као целини, Грци су највише доприноса дали његовом рађајућем првом делу, Римљани његовом другом, силазном делу.

КЊИЖЕВНА КРИТИКА И ИСТОРИЈА КЊИЖЕВНОСТИ. ФИЛОЛОГИЈА

И у римском, као и у хеленистичком периоду, настављен је филолошки рад на више места пространог римског царства, пре свега тамо где је већ био развијен (Александрија) али и у самом Риму. Стари писци су и даље били издавани и проучавани. Ранији замах и ниво, међутим, није достигнут.

Из разних докумената може се закључити да је у Старом Риму књижевна критика (усмена) била веома жива; о књижевним делима се доста разговарало, она су вреднована и тумачена, писци су критиковани и поређивани; похлепа за књижевном славом била је, као и у модерна времена, знатна. Па ипак, ван теоријских списа, не постоје прави документи који би указивали на постојање значајнијих књижевно-критичких текстова. Извесни делови Хорацијеве *Посланице Пизонима*, извесни аналитички пасажии у Квинтилијановој *Обуци беседника* итд. могу се схватити као прилози унутрашњем читању и разумевању текстова. Али то није права књижевна критика. Права римска књижевна критика је још увек усмена.

Само мало боља је ситуација са оним што зовемо данас историјом књижевности. У Квинтилијановој *Обуци беседника*, на пример, у њеној десетој књизи, дат је историјски преглед грчких и римских песника. Тамо је Квинтилијан највише пажње посветио Хомеру. Историчар Светоније у свом делу *О римским царевима*, које садржи биографије 12 царева, говорио је, такође, о више римских песника. Делови тих књига се могу сматрати прилозима историји књижевности. Највећи значај међу таквим прилозима имају свакако Плутархове *Упоредне биографије*, грчке и римске. Међу тим биографијама, поред животописа државника и војсковођа, налазе се и две биографије ретора:

Демостена и Цицерона. Такав тип биографија већ је развијен књижевно-историјски род: он стоји на челу оних прилога историји књижевности које ће се све до данашњег дана развијати: стоји на челу биографија писаца.

РЕТОРИКА

Највише континуитета у проучавању књижевности показује развој реторике. Римска реторика се непосредно надовезује на стару грчку реторику и чини с њоме једну целину. Почетак развоја реторике код Римљана није и стварни почетак те дисциплине. Примајући и разрађујући знања из те области Римљани су остварили један од врхунаца у развоју реторике уопште. Значајан корак у том развоју збио се у I веку, пре Цицерона, у тзв. Херенијевој реторици.

Херенијева реторика, која је, у ствари, уџбеник за реторе, важна је, пре свега, због двеју систематизација које је донела. Прва од њих јесте она чувена подела реторике на пет делова или пет задатака говарника. То су ови делови (или задаци): 1. *inventio* (проналажење истинитог или вероватнаг садржаја говора), 2. *dispositio* (распоред грађе), 3. *elocutio* (стил или приказивање), 4. *memoria* (запамћивање) и најзад 5. *actio* или *pronunciatio* (излагање пред публиком). Та подела је остала и до данас. Она је произашла из реторске праксе старих Грка и Римљана. Римски теаретичари су је прихватили и разрадили.

Друга систематизација односи се на делове говора (*partes orationis*). Ти делови су: 1. *exordium* (увод), 2. *narratio* (приказивање чињеница), 3. *divisio* или *partitio* (утврђивање спорне тачке излагања и онога што говорник хоће да докаже), 4. *confirmatio* (излагање разлога), 5. *confutatio* (оповргавање разлога противника) и 6. *conclusio*. Ови делови говора јесу, у ствари, разрада оног дела реторике која обухвата *dispositio*. У том погледу Херенијев уџбеник рето-

рике наставља да разрађује и Кораксово али и Аристотелово схватање диспозиције (распоред грађе) у говору. Херенијева реторика, дакле, највише се посветила самом тексту (логосу) говора, а не његовом етосу и патосу, елементима на којима је инсистирала Аристотелова реторика.

Цицерон

Цицерон није само најзначајнији говорник Старог Рима. Он је сигурно и најзначајнији његов реторичар. Као реторичар не само да је доградио аристотеловску реторику, већ је унео и неке нове тонове који ће касније имати много будућности.

Сва три основна чиниоца која је Аристотел имао у виду за успех једне беседе: етос, логос и патос, имао је на имплицитан начин у виду и Цицерон. Али он је највећу пажњу ипак посветио етосу, говорнику. Два његова најзначајнија реторичка списа зову се: *Оратор* и *О оратору*. Цицерон је у њима највише говорио о самом оратору, беседнику. Неколико идеја из тих списа значе новину и допринос у осветљавању личности говорника у успешном говору. Дobar се говорник, по њему, постаје не само знањем реторских правила, већ и широким хуманистичким образовањем: општа култура говорника јесте нешто што је код говорника мерљиво. “Једна од метода беседника да слушаоца придобије за своје мишљење јесте *permotiones animorum* да изазове одређена осећања. Али такво деловање на осећања могуће је само онда ако је и говорник истински узбуђен, ако његове речи извиру из дубоког унутрашњег саосећања”. Тако Ернесто Граси, у књизи *Теорија о лепом у антици* (1974:228), парафразира скуп ставова из Цицеронове књиге *О оратору*. Цицерон је заиста сматрао да добар говор зависи од обдарености и карактера говорника. (Мада ни он није запостављао патос, тј. подложност публике да се на њу делује: “нема душе, вели он, коју говорник може да запали,

ако и она сама не носи у себи пламен који ће је захватити” (1950:83).

Цицерон је доброг говорника замишљао, у књизи *Оратор*, као идеал “какав можда нико није био”, свесно подвлачећи разлику између идеала и стварности, позивајући се притом и на Платона (1964:4). Али он ипак није стајао само код тога. Почео је да обраћа пажњу на оригиналност говорника и да је истиче као вредносни критериј. То је новина која ће имати будућности. Била је то једна од првих најава значаја оригиналности у уметничком стваралаштву: почев од барока, а поготово од романтизма, она ће постати сталан пратилац критерија за вредновање уметничких дела. Цицерон је, осветљавајући природу говорника, направио значајну дистинкцију између генија и талента. И то ће бити једна од преокупација стваралаца модерног доба, нарочито у доба романтизма.

Пребацивши тежиште реторичких расправљања са предмета вештине на вештака, тј. на говорника, Цицерон је учинио, такође, нешто значајно. Извор уметничког (односно беседничког) дела он је почео да тражи у ствараоцу, а не у самој вештини. Тиме је нарушио равнотежу аристотеловске реторике и у извесном смислу начинио благи заокрет ка Платону и далеким настављачима Платонове ентузијастичке поетике. Али његово приближавање Платону није било радикално. За Цицерона говорник није био само медиј, као што је песник био за Платона. Цицерон је од говорника заиста тражио ентузијазам. Али он је, пре свега, у њему видео индивидуу која у већој или мањој мери може да поседује таленат, оригиналност, гениј. То је за њега личност која се као стваралачко биће изграђује. Предвиђао је да добар говорник треба да познаје дијалектику, филозофију, физику, право, историју. Свестрано образован, а талентован и надахнут говорник: то

је модел писца какав ће се, у Европи, често очекивати у епоси хуманизма и ренесансе.

Платону се Цицерон приближио још у два значајна тачкама. Једна од њих је уверење да је оно најлепше у беседи истовремено и најкорисније. И та ће теза, која кореспондира са Платоновим Калоном, имати доста будућности, нарочито у доба средњег века. Друга Цицеронова теза тиче се празора лепоте која се јавља у духу говорника. Верујући да такви празори постоје, Цицерон се, такође нашао на Платоновом путу.

Али се Цицерон, као искусан беседник, који је сматрао да теорија беседништва треба да израсте на спознаји беседничке праксе, није задржавао само на етосу, на говорнику. Посветио је значајну пажњу и логосу (тексту), посебно *elocutio*. За разлику од *dispositio*, која у реторском обликовању говора траба највише да делује на разум, *elocutio* треба највише да делује на срце. И у осветљавању тог подручја Цицерон је говорио са осећањем мере. Да би се, по њему, постигла речитост у излагању, треба да се постигне јединство исправног и украшеног у говору, другим речима да се подједнако развију и *dispositio* и *elocutio*. Циљ је говорништва да убеди знањем, али и да узбуди спољним сјајем. Тим решењем он практично задовољава и оно што су од ретора тражили софисти, али и оно што је тражио Платон.

Посвећивао је Цицерон пажње и *патосу*. Истински елоквентан говорник, по њему, биће онај који говори тако да *убеди*, да се *допадне* и да *узбуди*. Све три интенције говорника (*docere, delectare, movere*) усмерене су ка његовим слушаоцима. “Убедити је део потребе, допасти се део задовољства, тронути – победа; ово треће је најпримамљивије”, каже у *Оратору* (25). Према тим интенцијама говорника Цицерон је разврставао стилове на *једноставни*, *средњи* и *жесток* стил. Једноставни стил се употребљава кад се жели

нешто доказати, умерени (средњи) кад се жели постићи допадање, а жесток кад се жели изазвати узбуђење. Дobar говорник треба да зна да употребљава сва три стила.

Тако је Цицерон, као теоретичар који акценат ставља на говорника-ствараоца, имао шансу да буде настављан свугде где се веровало у стваралачки гениј, а као теоретичар мере свугде где се мери поклањала дужна пажња. То значи да је имао шансе да преживи и у класицистичким и у романтичарским временима.

Квинтилијанова "Обука беседника"

Квинтилијанова *Обука беседника* (I век н. е.) у дванаест књига, обично се сматра једним од најзначајнијих дела античке реторике. Ипак, то дело није значајно толико по властитим идејама, већ пре као велика ризница и систематска разрада већ саопштених идеја. *Обука беседника* посебно почива на поверењу и разради идеје о педагошкој моћи уметности и беседништва, и сходно томе на идеји о потреби да се говорник и уметник васпитавају и образују. Квинтилијаново дело је, у ствари, велика разрада Аристотеловог етоса, тј. говорника, нека врста реторичке педагогије. (Код нас је та књига, добрим делом, преведена 1967. године. При превођењу су бирани делови који имају превасходно педагошки значај).

Стављање акцента на ствараоца у изучавањима литературе карактеристично је и за позитивизам. Мада се, у *Обуци беседника*, Квинтилијан највише бави говорником, његов је приступ био другачији од позитивистичког. Позитивисти настоје да објасне како је неки писац настајао, да реконструишу чиниоце који су њега и његов стваралачки чин предодредили. Квинтилијан, напротив, није окренут прошлости, већ будућности: он разматра, на основу властитих и заједничких искустава, могућности из којих се добар говорник може створити. У том смислу је

Барт у праву кад *Обуку беседника* схвата као педагогију оне реторике коју је теоријски утемељио Аристотел. (1970:179).

Реторика која се развила у доба Рима, пре свега Херенијева реторика, главни Цицеронови списи и Квинтилијанова *Обука беседника*, наставак су грчке реторике, која је кулминирала у Аристотела. Она представља и њену разраду и доврхуњење свих њених могућности. Та дисциплина је сигурно један од највећих домета старог света.

ПОЕТИКА

У најзначајније поетичке списе Старог Рима, али и свих времена, убрајају се Хорацијева *Ars poetica* из I века старе ере и спис *О узвишеном* непознатог аутора из I века нове ере. И једна и друга од тих поетика имају и историјски значај: оне обележавају различите фазе у променама књижевне мисли.

Хорацијева "Ars poetica"

Две Хорацијеве посланице у стиху, две песме у ствари, представљају посебно важне прилоге проучавању поезије. Једно је посланица Пизонима (*Ad Pisones*), породици која је остала још увек неидентификована. Тој посланици од 476 шеснаестераца Квинтилијан је касније дао име *Ars poetica* и она је под тим именом постала позната. Друго писмо у стиховима упућено је императору Августу. Ернесто Граси, у *Теорији о лепом у антици*, садржај те друге посланице овако је, укратко, представио:

(1) Страст песника управљена је стиховима, а не спољашњим добрима. (2) Корист за државу од песника: васпитање деце и образовање омладине. (3) Религијски задатак: ублажити богове и измолити њихов благослов. (1974:235)

Из тога кратког садржаја посланице види се да је то била, у ствари, “одбрана поезије”, одбрана њене самобити. Али се поезија ту брани на такав начин да јој се стављају задаци који нису њени превасходни: стављају јој се задаци педагошки и религиозни. Указивање на религиозну функцију поезије имаће у наредним вековима велику будућност. Указивање на њену педагошку функцију подударало се са захтевима које је постављала савремена реторика. Тако су у време Хорација и поетика и реторика стављале акценат на педагошки аспект беседништва и поезије, тј. на педагошки аспект уметности као целине. Таква поетика и реторика се разликују од оне грчке, поготово аристотеловске, где су оне замишљене као логоси слободних и аутономних људских праксиса. Сада, у доба Хорација, испоставља се да је главни задатак тих дисциплина одговор на питање: како припремити доброг грађанина. Та усмереност има велике сличности са Платоновим схватањима из *Државе*. Чак и кад се Платон не спомиње, његове се идеје остварују.

Са аспекта приближавања реторици може се схватити и чувени Хорацијев спис, његова *Поетика*. И тај је спис Ернесто Граси, у истој књизи, тематски рашчланио. Основна тема Хорацијеве поетике је, по Грасију, природа и уметност. А прва три става те поетике, од укупно 12, колико их је он издвојио, овако су формулисана:

- (1) Уметност не сме произвољно да мимоилази законе природе.
- (2) Предуслов за правилно обликовање јесте правилан избор грађе, који одговара личној способности.
- (3) За песнички избор потребан је брижљив избор речи и нова образовања. (232)

Та три прва става одговарају, у ствари, првим трима деловима реторике: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*. Кад мисли о поезији, Хорације мисли на начин реторичара. Пише о томе

како треба бирати тему, како треба распоређивати грађу, како треба језиком, речима ту грађу најбоље уобличити.

Остали ставови (4-12), које је Граси издвојио, немају тако јасан ред. Неки прави ред се, изгледа, у Хорацијевој *Поетици* и не може установити. Његова поетика нема филозофску заснованост, нити има неку логичку структуру, као што је има Аристотелова. Иза Хорацијевој *Поетике* не стоји мислилац већ практичар који формулише своја и туђа искуства и саопштава их у виду савета, прекора, на нормативан начин. Хорацијева *Поетика* је, као целина, стварно *ars poetica*, поетика техне, спис о песничкој вештини. Њен је главни проблем како начинити успешно уметничко дело. У том основном усмерењу она се највише и подудара са Аристотеловом *Поетиком*. Хорације, као и Аристотел, даје основе за иманентну критику поезије.

Међу ставовима које Хорације износи треба издвојити два која су постала чувена. Један од њих (то је део 361. стиха) гласи: *Ut pictura poesis...* (Поезија је као сликарство). Тај став посредно указује на чињеницу да се у Хорацијево време сликарство веома приближило поезији. Као врста уметности оно се чак по рангу и изједначило са поезијом. Све до Лесинговог *Лаокоона* у 18. веку тај став ће и изгледати прихватљив, или ће се налазити у средишту разматрања. Истичући блискост поезије и сликарства, дајући им исти онтолошки статус, Хорације је овим ставом заговарао и једну идеју која ће бити карактеристична за све касније класицистичке периоде. То је идеја о предности чула вида над чулом слуха; романтичарски периоди, с друге стране, даваће предност чулу слуха.

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

Или да користе, или да забаве песници желе; 333
Или да уједно кажу пријатност и поуку неку.

Стара нам гарда се буни кад дело не доноси корист. 341
Отмена младеж, напротив, избегава поуке, строгост.
Гласове однеће све, ко са корисним помеша слатко,
Онај ко зна да нам пружи и понеки савет уз радост.

Дискусија о могућим решењима, које Хорације износи, најбоље представља његов класицистички и уравнотежен дух. Кад се оде корак даље, тј. кад се не буде инсистирало само на корисности поезије, већ и на њеној истинитости, поетика ће бити отворена за победу Платонових идеја.

Поред низа ставова и савета који се односе на за-
снимање и усавршавање песничког текста, и наведених
ставова који се тичу функције поезије, има у Хорација и
мисли које се односе на личност песникову. И Хорације, у
Поетици, почиње да говори о ономе што је говорио учитељ
беседништва Цицерон: о таленту и о раду песника, о
песничкој оригиналности, о песничкој инспирацији. Сви ти
ставови, заправо, наводе на поклањање веће пажње
стваралачкој личности аутора. Такво виђење личности
песникове наговештај је нових времена: оних која ће
почети са ренесансом и бароком.

Спис "О узвишеном"

Стручњаци истичу (на пр. Радмила Шалабалић уз свој
превод Хорацијеве *Поетике*, 1972.) да не постоје докази да је
Хорације знао за Аристотелову *Поетику*. Има и један разлог
у прилог тој тврдњи који може свакоме да буде очит.
Хорације, наиме, у *Поетици*, нигде не говори о мимесису, о
ономе, дакле, од чега Аристотел у свом делу полази.

За Аристотелову *Поетику*, односно за идеју мимесиса,
сигурно је знао Плутарх, Грк из Херонеје, који је живео у I
веку, и који се мимесисом као проблемом бавио. У спису

Како младић треба да чита песнике он је изнео ставове који су карактеристични по томе што на проблем поезије гледају са аспекта мимесиса. Један став из тог његовог списка непосредно се надовезује на оно место из Аристотелове *Поетике* (I глава) које гласи: “Има ствари које нерадо гледамо у њиховој природној стварности, али, кад су нарочито насликане, онда их са задовољством посматрамо, на пример: облике најодвратнијих животиња и мртваца” (1955:9). Плутарх, међутим, мисли другачије. Оно што је срамно остаје такво чак и кад је лепо приказано. Ни у песништву није другачије: срамно не постаје лепо успешним подражавањем. Ипак, треба одати признање уметности подражавања коју човек испољава. Тако је, у Плутарховом схватању, акценат са *подражавања* померен на саму *вештину* подражавања. Важна је, другим речима, вештина подражавања а не оно што се подражава. Таква интерпретација мимесиса последица је утицаја реторичког мишљења. То значи да се у Плутарховом схватању поетика већ приближава реторици: чак је и основна категорија аристотеловске поетике, мимесис, интерпретирана са аспекта реторике. Такође је и основна тема Плутархових савета младом песнику постављена на реторичке основе. Са сазнајне тачке гледишта Плутарх на поезију гледа релативистички. Да би читаоцима угодили, песници уместо истине приказују оно што само личи на истину. Отуда – сматра платоновац Плутарх – песништво може да буде опасно и не може се читати без упутстава.

Ти Плутархови ставови сведоче, дакле, не само о приближавању поетике и реторике, већ и о приближавању схватања поезије као вештине платоновском критичком односу према поезији. Реторички релативизам у односу на истину поезије само је омогућавао то приближавање.

До приближавања платонизма и аристотелизма најпотпуније је дошло у спису *О узвишеном*. И у том спису, у којем

су ставови изложени на још мање срећен начин него у Хорацијевој посланици Пизонима, говори се на више места о проблемима песничке вештине. Али се говори и о једној теми која дотле није била у центру пажње поетичара, говори се о узвишености. Узвишеност се, у том спису, дефинише као одјек велике душе. А велика се душа и рађа али и ствара. Као што је Квинтилијанова *Обука беседника* имала амбицију да покаже како се може створити добар оратор, сличну амбицију има и спис *О узвишеном*: да покаже како се може створити онај песник који успева да говори о узвишеном, који говори узвишено. И те амбиције аутора списка *О узвишеном* долазе после низа реторичких сазнања до којих је могао да доспе човек у Империји на прелазу ера: рецимо од оних сазнања Цицеронових како се може отићи даље од убедљивог и допадљивог, како се може доспети до натприродног и чудесног у изразу, другим речима до сазнања како да се постигне узвишен стил. Најзначајнији пасус у спису *О узвишеном* гласи:

Постоји, како би нетко могао казати, пет извора из којих углавном проистиче узвишеност стила. Свима је тим изворима, као што претпостављамо, темељ природна способност, јер се без ње ништа не може створити. Прва је и најзначајнија способност за велике замисли, као што смо то дефинирали у расправама о Ксенофону. Друга је дубоко и надахнуто осјећање. Те су двије способности узвишенога већим дијелом природне. Остале се већ могу стећи на умјетан начин. Он се састоји у некој посебној обради фигура (за које држе да их има два типа: фигуре мисли и фигуре изражаја). Затим долази племенитост израза; она обухвата два дијела, и то избор ријечи те говор у пренесеном и дотјераном изражавању, па, на крају, пети је извор узвишенога онај који укључује све оне који му претходе, а то су композиција или поредак ријечи; све то тежи за озбиљношћу и узвишеношћу. (1980: 14)

Укратко, тих пет извора узвишеног стила могу се груписати на два основна дела. Први део би обухватио узроке који су човеку од природе дати. То су: способност за велике замисли и дубоко, односно надахнуто осећање. Други део обухватио би вештине које се стичу и уче. То су: обрада фигура, оплемењавање израза, композиција и поредак речи. У једном истом трактату, у једној истој поетици, у оквиру једне исте концепције, тако се нашло оно што је раније било посве одвојено: нашли су се вештина и таленат, надахнуће и рад на тексту. Спојили су се, дакле, ентузијастичка поетика, која вуче корене од Платона, и поетика техне (“радионичка поетика”) која вуче корене од Аристотела. У такву једну нову концепцију, са друге стране, улила су се искуства реторике и искуства поетике. Спис *О узвишеном* представља и веома значајан документ у развоју мисли о поезији и беседништву. Оно што је код Грка било развијено: платоновска и аристотеловска поетика, али и аристотеловска поетика и реторика, нашли су се сада у јединству. То јединство важиће касније кроз цео средњи век.

Спис *О узвишеном* такође за основну категорију има мимесис. Али тај појам нема више исто значење као код Платона: не значи ни одраз идеја ни њихових сенки. Нити, пак, има исто значење као код Аристотела: не значи подражавање нечега што се могло збити. Узвишеност стила, која се схвата као основна интенција уметности, по спису о узвишеном може се постићи ако се подражавају велики духови који су такву узвишеност постигли. То је треће поимање мимесиса. И оно ће имати велику будућност: и оно ће у европској поетичкој мисли бити присутно све до романтизма.

При крају римског периода, у време опадања моћи римског царства, све више је присутан Платон у начину мишљења о свету, такође и у мишљењу о књижевности и уметности. Ако Платон није присутан на непосредан начин, присутан је на посредан. Његово присуство се испољава најчешће у преобликованом виду. Два теоретичара из тог периода не би требало заобићи. То су Филострат и Плотин.

Филострат (око 160. до око 249. године) у спису *Живот Аполонија из Тијане* изнео је став да је уметност подражавање духом (маштом, уобразиљом). Новина тог става је у томе што је он у осветљење природе уметности унео нове појмове и што им је дао предност над подражавањем. Подражавање, сматра Филострат, ствара само оно што се види; машта, напротив, и оно што се не види представља на основу онога што постоји. Другим речима, уметник ствара према машти, према уобразиљи, према својој замисли. Таквом једном концепцијом уметник је изједначен са Платоновим демијургом: он не подражава нешто постојеће већ ствара према идејама. И то је био један од ставова који ће касније имати велику будућност. У романтизму, на пример, мислиће се (Шлегел итд.) да је стваралац по природи сличан богу. Филострат је значајна карактеристика на путу модернизовања и уобличења ентузијастичке поетике. Стара Платонова идеја да бог одузима уметницима разум кад почну да стварају, преобратила се у своју супротност: уметник је онај који се понаша слично богу.

Плотин (205-270), најизразитији платоновац, један је од последњих филозофа римског периода који је својом мишљу припремио мисао средњег века. Главна Платинова преокупација била је тражење одгонетке о природи лепога. Он је лепо видео у логосу, у ейдосу, тј. у идеји. Више је одредница лепог које је он набројао. Али се све оне могу свести на став да је лепо логос (бог), нешто што све друго

прожима. Где има логоса има и лепоте. Светлост и ватра, на пример, као нематеријалне, најближе су логосу. За пуни доживљај лепоте, сматра овај велики платоновац, душу треба припремити, јер лепоту може да доживи само лепа душа. Да би доживела лепоту душа треба да пречисти у себи све материјално. Такав начин мишљења, разумљиво, искључивао је све оно што је водило аутономности уметности. После Платинове онтологије, мисао с краја римске епохе, могла је слободно да “уплови” у средњи век.

* * *

У време античког Рима доживеле су развој исте оне дисциплине проучавања књижевности као и у Старој Грчкој: поетика, реторика и (нешто мање) филологија. Ипак, у односу међу тим дисциплинама, нарочито између поетике и реторике, има значајних разлика и новина. Реторика се, у Риму, као дисциплина, није само развијала упоредо са поетиком (као код Грка) већ се развијала на њен рачун. Поетика се толико приближила реторици да се практично почела изједначавати с њом. А упоредо са приближавањем поетике и реторике текло је и приближавање платоновских и аристотеловских схватања поезије са тенденцијом превладавања платонизма.

Крај класичног грчког периода обележен је постојањем плурализма дисциплина. Крај римског периода карактеришу тежње да се разлике између тих дисциплина избришу. То су велике разлике. Иза старе Грчке следи Рим; иза Рима следи средњи век.

СРЕДЊИ ВЕК

Каже се често да је у средњем веку укупан духовни живот био подређен цркви и теологији. За такав став се, затим, наводе убедљиви примери: по њима заиста уметност и култура нису друго доли слушкиње теологије. Дубље гледано, међутим, таква схватања онога битнога што се у средњем веку дешавало нису тачна и прихватљива. Та схватања подразумевају надређеност цркве и теологије и подређеност културе. У средњем веку се, ипак, не ради о таквим односима; ради се о јединству које је постојало између различитих видова праксиса а које се концентрисало око цркве и теологије. Јединство се најбоље могло око њих структурализирати и изразити. То ипак не значи да поред официјелне није постојала и нека друга култура. О томе нам сведочи Бахтин у књизи *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*: “Средњи век, не припуштајући смех ни у једну од службених сфера живота и идеологије, уступио му је зато изузетна права на слободу и некажњивост изван ових области: на тргу и улици, за време празника, у рекреативној празничној књижевности. И средњовековни је смех умео да широко и дубоко искористи ова права”. (1978:85). Другим речима, народна култура је постојала али није била обухваћена структурализацијом доминантне културе. Она ће се касније показати као чинилац деструктуризације средњовековне културе и структурализације нове, ренесансне.

Доминантна средњовковна култура била је утемељена на кохерентним основама. Архитектонска мисао средњег века, на пример, има корене у погледима позноантичког теоретичара архитектуре Витрувија. Витрувије је, у градитељству, разликовао ове елементе: *планирање* (*dispositio*), *грађу* (*constructio*) и *украсе* (*vnustas*). У оквиру

једне тако утемељене архитектуре нашао је право место за своје испуњење читав сложени комплекс духовног живота човека средњег века. За тај духовни живот грађене су посебне грађевине, црквени храмови. Основној њеној намени била је подређена читава градитељска концепција (*dispositio*). Храм је служио за религиозне скупове и обредне ритуале; био је истовремено и музичка дворана, али и “изложбена” дворана. Слике, иконе, фреске, дуборези, интарзије, обредни предмети; крстови, кандила, књиге, одежде и плаштанице, све је то служило једној јединој сврси: кореспонденцији човека са метафизичким светом, са Богом, са Божјим анђелима и светитељима.

Управо зато што је то тако нема ни разлике између лепог и сврховитог, између лепог и корисног; они су дати уједно, схваћени као једно. По схватањима средњовековног човека леп предмет је истовремено и онај који је користан. (Илустративан је онај чувени пример Томе Аквинског: тестера од стакла требало би да је лепша од металне, али није, јер није сврховита). Уколико се сретне неки користан предмет који је ружан, онда се сматра да његова ружноћа потиче од његовог несавршенства. Отуда се лепо дефинише као нешто што је истовремено корисно и савршено: користан и савршен предмет мора да буде и леп. На основу таквог генералног става није било разлога да се уметност издваја у неку посебну област људског стваралачког праксиса. Десило се опет нешто што је већ постојало у предхомеровска времена: уметност је опет постала Једно са низом различитих видова праксиса које је антика диференцирала. Смер развоја духовног живота средњег века супротан је од оног који је карактерисао антику. Од античког плурализма, од Мноштва, начињен је заокрет ка Једном, од аристотелизма ка платонизму. То није био само “повратак” моделу живота предантичких времена, већ и

учвршћивање самог тог модела који ће се касније (у бароку, романтизму, делимично и у наше време) опет оглашавати.

Да би нам постао јаснији однос средњовековног човека према уметности, треба га упоредити са једним модерним схватањем, Кантовим, које је одвећ присутно у модерној естетичкој мисли. Кант је сматрао да је лепо оно што изазива допадање без интереса, што се свиђа без појма. Свиђање, допадање које су изазивали предмети у средњем веку били су ипак везани за корист, за практичну употребу. Папе су, на пример, подстицале стварање слика на црквеним зидовима, јер су сматрали да је такво сликарство “литература” за народ. Тим настојањима они су, у ствари, потврђивали тезу о јединству литературе и сликарства: те две уметности су Једно што се исказује на два различита начина. Али су истовремено потврђивали и да су сликарство (и литература) у функцији религије и теологије, да су Једно и с њима. Функција уметности се никако није одвајала од њеног значења.

Не само да литература није била издвајана од других уметности, и од религије и филозофије, већ ни уметност уопште, па ни уметнички лепо, нису издвајани од природно лепог. Природно лепо и уметнички лепо имали су, за средњовековног човека, заједнички извор у метафизичком свету. Природно лепо непосредно је извирало из Бога а уметнички лепо, у данашњем смислу, настајало је само посредством човека. Оно је имало вредност ако је учествовало у лепоти уопште. Другим речима, по тој концепцији није ни могао да се цени било какав субјективни допринос у уметничком делу. Ценило се кад је у уметничким делима проговарала њихова властита суштина: кад је код (уметнички обрађеног) дрвета проговарала специфична суштина дрвета, код бронзе њена специфична суштина, код опала специфична суштина опала. Јер је управо та суштина била дата од Бога; изразити је значило

је открити Божје присуство у њој. Уколико се сликао неки предмет из емпиријског света, није се наглашавала његова индивидуалност већ оно опште у њему. Примат је увек даван идеји, суштини, општим над оним што је акцидентално. У складу са таквим основним схватањем и могуће је разумети чињеницу да је велики број уметника средњег века остао непознат, а да су остали познати ктитори или донатори разних уметничких творевина. Ктитор је, по тим схватањима, више учествовао у идеји дела неголи њен реализатор. Реализатор је само спроводио вољу ктитора. Он је, према томе, био даље од саме идеје, па је и његова функција и улога у процесу стварања уметничких дела мање значајна.

Мада је начин живота и мишљења човека средњег века битно другачији од нашег, могуће је ипак међу њима уочити и извесне појединачне карактеристичне сличности. Амерички новокритичар Џон Кроу Ренсом, на пример, кад говори о томе да песму чини јединство *структуре* и *текстуре*, делимично понавља ону стару Витрувијеву идеју, односно идеју средњовековних архитеката, о елементима грађевине. Он то чини, највероватније, и несвесно, као што су чинили и средњовековни архитекти понављајући идеје старе реторике о инвенцији, организовању грађе и о украсима. Идеја књижевности као уметности речи, карактеристична за наше време, слична је, у основи, оном односу човека према потреби за исказивањем суштине ствари: и од уметности речи се пре свега очекује да оствари своју језичку бит. Теза Шкловскога, из главног његовог есеја *Уметност као поступак*: да се у уметности путем остранениа очекује да камен проговори као камен, дрво као дрво, а реч као реч, ближа је схватањима средњег века неголи било којој значајнијој концепцији од ренесансе наовамо.

Па и поред низа сличности и подударности, мисао и начин живота људи средњег века су нам далеки. То се најбоље да видети по томе како су они разврставали своје практичне делатности. Све вештине које су упражњавали они су делили на две основне групе: на *artes mechanicae* и на *artes liberales*, на механичке и слободне. Критериј по којем су те две групе разликовали у томе је што су духовне вештине биле слободне од непосредне материјалне користи. Слободних вештина је било седам; отуда су и познате под називом *septem artes liberales*. Оне су се делиле на две групе: на *trivium* (граматика, реторика, дијалектика) и на *quadrivium* (музика, аритметика, геометрија, астрономија). Тривиум је обухватао науке а квадравиум технике.

Из овде наведеног списка седам слободних вештина види се да се нигде не спомиње поетика. У време средњег века било је довршено оно што је започето у касној антици: поетика се сасвим приближила реторици, практично се стопила с њом. Али процес није стао само на томе: и реторика се јако приближила другим дисциплинама које су јој биле сродне, нашла се у истом колу са граматиком и дијалектиком (логиком). Чак ни те три дисциплине нису биле подједнако равноправне и самосталне. Однос међу њима, како нас обавештава Ролан Барт у тексту *Стара реторика* (1970) мењао се: у појединим раздобљима током средњег века понека од тих дисциплина је доминирала над другима. Реторика је, на пример, доминирала у тривиуму од V до VII века, граматика од VIII до X, а логика од XI до XV. Те доминације појединих дисциплина везане су за спољне чиниоце. Граматика је почела доминирати кад су нови европски народи (Келти, Енглези, Французи) морали да уче латински језик као баштиници латинске културе. Граматика тада испитује језик, слоге, нагласке, стих, а реторика је сведена, практично, на изучавање малог броја фигура. Доминација логике у позном средњем веку везана

је за откриће Аристотелове логике до које су Европљани дошли преко Арабљана у 12. веку: од тада, па до краја ренесансе, у другом плану биће и реторика и граматика.

У време доминације реторике, али и касније, та дисциплина је упражњавала углавном три вештине: 1. проповедничку (то је био прави наставак старе реторике: односио се на црквено беседништво), 2. диктамен – вештину диктирања и писања писама и 3. песничку вештину. Песничка вештина је у почетку средњег века била схватана као део диктамена, да тек касније преузме део ритмикума и да испољи тежње ка особеностима литерарне имажинације.

У условима живота средњег века природно је што реторика нема исте разлоге постојања какве има у условима демократског живота у антици. Реторство у феудалном друштву добија чисто агонални карактер. Схоластици тад играју улогу правих витезова речи; добро руковање речима постаје средство престижа. У школама се тад уче две врсте вежби. Прва од њих се зове *лекција*. Она обухвата читање и интерпретацију одређеног текста (Аристотела, Библије) кроз *експозицију* (излагање предмета на аналитички начин) или кроз *квестацију* (испитивање текста са становишта за и против). Други облик вежби јесте *расправа* и она се води тако што два дискусанта дискутују пред председавајућим, учитељем, који има пресудну реч. Реторика тада у пуном смислу одговара захтевима времена. Друге јој захтеве феудално друштво није постављало.

Реторички поглед на поезију у средњем веку оставио је значајне трагове. Вреди обратити пажњу бар на два особита прилога који могу да репрезентују средњовековну мисао. Један потиче од Шпанца Доминика Гундисалина из средине 12. века, други од Дантеа. Розарио Асунто, у књизи *Теорија о лепом у средњем веку*, доноси један карактеристичан одломак из Гундисалинових схватања, који гласи:

Овај род уметности (песништво) јесте део образовања, које је део реторике. Јер у општем образовању је од немале користи оно што пружа уживање или образовање у науци или моралу. Материја ове уметности је двојака: стварни или измишљени догађаји. Али задатак је ове уметности да поређа изразе према ритму и метричким стопама, онако како то захтевају метрички закони. Њен циљ је или да забави игаријама или да образује и поучи озбиљним стварима... Њено изражајно средство је песма... А песник је уметник који уме да гради песме према правилима песничке уметности. (1975: 197)

Из тога одломка је јасно колико се поезија приближила беседништву и колико је реторика постала стварно теорија поезије. Последња реченица из наведеног одломка је посебно карактеристична. Такву реченицу је могао да напише само теоретичар поезије који је већ инкорпорирао искуства реторике. Она, као и цео одломак, уосталом, нису толико карактеристични за појединца; карактеристични су за време.

Други је случај са Дантеом. У делу *Гозба* он је разликовао четири смисла писане речи. Та разликовања не припадају општим схватањима времена; плод су песникове ингениозности.

...писана реч може се разумети и мора се објашњавати углавном у четири смисла. Први, који се зове *дословни*, не иде даље од оног што казује сама реч... Други се заве *алегорички* и то је онај смисао који се скрива под плаштом ових прича и представља истину увијену у плашт лепе лажи... Трећи смисао се зове *морални*; то је онај смисао на који читаоци морају да обрате посебну пажњу при читању светих списа... Четврти смисао се заве *анагошки*, то јест натчулни, и тај смисао налазимо онда кад се један спис излаже са спиритуалног аспекта... (Асунто, 1975: 231)

На више места у *Гозби* Данте истиче ставове који језиком његовог времена изражавају концепцију књижевности као уметности речи, дакле концепцију која је блиска схватањима у наше време у Европи и Америци. У наведеном одломку, међутим, Данте је изложио и једну концепцију која умногоме подсећа на идеју Романа Ингардена о слојевитости књижевног уметничког текста, која је такође израсла у оквиру концепције књижевности као уметности речи. Ни те подударности нису случајне.

* * *

Средњи век није био погодно време за развој литературе, још мање за развој литературе о белетристици. Прави духовни живот развија се у знаку Једног, организованог у цркви и око ње. Филологија је усмерена ка обради црквених и уопште теолошких текстова. Праве књижевне критике нема: у подручје књижевнокритичког бављења могу се, евентуално, урачунати егзегезе Библије и текстова светих отаца. Нема ни праве историје књижевности: у извесне прилоге развоју те дисциплине могу се убројати биографије оних светих отаца или других људи који су били и писци. Таквих прилога има доста и у средњовековној српској литератури. Поетика се, видели смо, изједначила с реториком, а и реторика сама била је веома пригушена. Средњи век је и на Истоку, у православљу, и на

РЕНЕСАНСА

Ренесанса је велика раскрсница у историји западног света, па и у историји проучавања литературе. Својим негацијама постојећег она је везана за средњи век из којег непосредно израста; обновом интересовања за вредности антике ренесанса се надовезује на њена духовна богатства која су скоро један милениј била потискивана; антиципацијама новог она је отварала пут будућим временима. Да би се схватила, треба је, дакле, ставити у најшири контекст.

Средњи век се распадао и из друштвено-економских, али и из идејних разлога. На духовном плану то је био распад оног нејединственог Једног праксиса-логоса у плурализам праксиса и у плурализам њихових логоса. Човек ренесансних времена, све одређеније супротстављен узусима средњовековног монизма, морао је тражити ослонца у нечему што у стварности још није било присутно али је бар потенцијално егзистирало. Афинитет према антици заснивао се на унутрашњим потребама ренесансног човека: оно што је тек требало развити – на сличан начин је већ раније било постојало. Зато је антика узимана као узорни модел. Бахтин, у поменутој књизи *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе* каже да “је у епохи препорода смех у свом најрадикалнијем, универзалном, такорећи општесветском и истовремено највеселијем облику, само једном у историји, за неких педесет-шездесет година (у разним земљама у различито време) продро из народних дубина, заједно с народним (вулгарним) језицима, у велику књижевност и високу идеологију, да би одиграо битну улогу у стварању таквих дела светске књижевности као што су Бокачов *Декамерон*, Раблеов роман, Сервантесов роман, Шекспирове драме и комедије и друга” (85). То значи да је у ренесанси извршена преструктуризација вредности: нов појам уметности и

књижевности обухватао је оно што је средњи век одбацивао, а одбацивао оно на чему је средњи век инсистирао.

И у мишљењу о књижевности, у доба ренесансе, збио се заокрет који је кореспондирао са оним у самој књижевности. Скуп ставова, блиских платонизму, који је владао у средњем веку, требало је замењивати скупом ставова који су блиски аристотелизму; доминацију реторичког односа према поезији требало је да смени поетички однос; монизам је требало да смењује плурализам. Време ренесансе, отуда, треба схватити као време деструктурализације средњовековног мишљења о књижевности – структурализације новог, ренесансног, које се одвијало уз ослонце на античке узор. Ти процеси су се одвијали у специфичним историјским условима. Аристотелова *Поетика*, која би највише могла да послужи као узорни модел за обнову античког мишљења о књижевности, постала је позната релативно касно: на латинском је објављена 1498. а на грчком 1502. године. Чин објављивања тог дела одвећ је значајан: он дели укупне процесе преструктурализације мишљења о књижевности на два дела: на предренесансни (до објављивања *Поетике*) и на ренесансни (након њеног објављивања).

У оба дела ренесансног периода мишљења о књижевности пишу се бројни теоријски списи, воде се полемике међу теоретичарима. Посебно значајних теоријских дела (онако значајних као што су Хорацијева или Боалоова поетика) ипак нема. Ренесансна мисао о књижевности није довела до конституисања, у виду посебног дела, једне репрезентативне поетике за читаво раздобље. Она је остала сва у процесима мењања затечене мисли, обнове старе античке мисли и најавама новог: то је целина која се још структурализира, која није структурализирана.

Обнова интересовања за античке вредности допринела је развоју филологије. Сваки озбиљнији књижевни радник тога времена је делимично и филолог. Филолошки рад и у ренесанси подржава ону врсту критике која ће се касније називати језичком и ерудитском. Из тога рада проистичу и вредни прилози медијацији књижевних текстова и њихових писаца. Али се још нису стекли погоднији услови, битно другачији од античких, за развој историје књижевности и књижевне критике. Тако у проучавању литературе практично постоји само једна жива линија: поетичка.

Средњовековно јединство праксиса, које је сједињавало песника, ретора, филолога, филозофа, теолога и свештеника, почиње озбиљније да се дисоцира већ у 13. и 14. веку, у предренесанси. Ти процеси, такође, подсећају на нешто што се у историји већ десило: на хомеровска времена кад се поезија почела одвајати од религије. Али као ни у та времена, ни у време предренесансе, дисоцијација поезије од других видова праксиса није била потпуна. Каснијим временима остаће још пуно да се започети процеси доврше. У предренесанси је, заправо, дошло само до одвајања песника од свештеника и теолога, али не и до издвајања песника од филолога. Песник и филолог се, штавише, приближују па и стапају: услови су такви да песник ради властитог развоја тежи да буде што више и филолог. Уз појачано интересовање за културу антике, али и за властити национални језик, таква тенденција је природна и разумљива. У предренесанси, такође, још није дошло време ни за одвајање поезије од беседништва, песника од ретора. Успех поезије зависи од вештине, од знања, од рада: од онога што карактерише истовремено и песника и ретора и филолога.

За предренесансу је још карактеристична снажна платонистичка основа и традиција. Према платонистичком ста-

ву о постојању двеју стварности: стварности оносветске, метафизичке, и стварности овозвештске, емпиријске, усталила се и идеја о постојању двеју истина: једне дубоке, једино стварне и важне и друге површинске истине која се нуди чулима и којој је потребно да се на разне начине кити, украшава. Реторству, песништву и филологији, у свету тако двоструко устројене стварности, намењено је да се бави оним “плићим” истинама. Вештине којима се оне служе потребне су да би се она дубља истина украсила и да би тако украшена могла да изврши педагошку функцију.

Најзначајнији теоретичари предренесансе су и најзначајнији писци тога доба, Петрарка и Бокачо. Ново доба се не оглашава само новином њихових уметничких дела: оглашава се и њиховим схватањима књижевности. Та схватања, додуше, нису тако нова и нечувена. Али у новим околностима она играју улогу прекретничког, делотворног.

Писац *Декамерона*, Бокачо (1313-1375), на пример, треба у историји поетике да остане запамћен по томе што је поезију бранио од теологије борећи се за њену самосталност. Он је истицао тезу да је сврха поезије да забави и да развесели, да је она у моралном погледу неодговорна. Та теза није нова: најпре смо је срили код Хомера, а у најизразитијем виду и код Хорација. Бокачо, међутим, није одвајао поезију само од религије; одвајао ју је и од филозофије. Говорио је да песници нису никакви “мајмуни” филозофа, као што се обично тврди; њихов је задатак да имитирају природу. Реч *имитација* која на латинском (*imitatio*) има значење адекватно грчкој речи мимесис, није додуше нов термин. Али је акценат нов: у ренесанси ће се, убудуће, много више говорити о имитирању природе неголи о мимесису идеје.

У предренесанси је већ природно да се аутори позивају на своје античке узор; то је чак и мода времена. У разноликим позивањима на античке узор ипак има

некаквог реда. Петрарка (1304-1374) ће се, на пример, највише позивати на Цицерона и Квинтилијана, зрела ренесанса на Аристотела, а тек ће у бароку поново доћи на ред изразитије позивање на Платона. Петрарка се не позива на Грке, Платона и Аристотела, између осталог и зато што грчки не зна; позива се, природно, на писце који су му ближи. Петраркини погледи на поезију још су превасходно реторички, а угледање на узор став на којем гради свој однос према песнику. Настављајући стари разговор о потреби опонашања узора, која је такође утемељена у касној антици, пре свега у спису *О узвишеном*, Петрарка даје и једно особено решење. Он сматра, наиме, да аутор не може и све да преузме од других: не може да преузме и стил. “Свако одело приличи глумцима”, каже он (1963, I: 159), “али не и сваки стил писцима; потребно је да свако изгради свој сопствени стил и да се чува да не буде, као врана, извргнут подсмеху ако је ружно окићен туђим или ако му птице које траже своје почупају сакупљено перје”. Начин на који је тај став саопштен може да подсети на више аутора из антике (Хорације, спис *О узвишеном*), али може да подсети и на идеју органске форме (Шлегели, Колриџ), посебно на схватање стила нашег савременика Емила Штајгера. Однос песника према узорима и питање песничке оригиналности Петрарка решава на особен начин. Подсећајући на Сенеку, Цицероновог и Квинтилијановог савременика, он писца пореди са пчелама које, прерађујући цвеће у мед, стварају “нешто ново и боље” (160). Другим речима, он на метафоричан начин објашњава трансформацију (метаморфозу) песничке грађе.

Проблемом опонашања песничких узора били су заокупљени и други ствараоци. У 14. веку вођена је једна интересантна полемика. У тој полемици је, с једне стране, учествовао Кортезе (1465-1510) с основном тезом да узор треба имитирати. Али Кортезе је додавао и једну каракте-

ристичну напомену: ако већ треба имитирати, онда треба имитирати најбољег међу узорима, Цицерона. Њему се супротставио Полицијано (1454-1496) са супротном тезом: “Ја нисам Цицерон, ја сам себе изражавам”. Полемика око сличног проблема: имитирати – изражавати себе, и са сличним аргументима, поновила се још једном касније између Пијетра Бемба (1470-1547) (који је сматрао да узоре треба подражавати) и Пика дела Мирандоле (1469-1533) (који је сматрао да је подражавање непотребно). Мирандола је притом изнео нов и карактеристичан став: по њему су идеје које песник треба да изрази у човеку уграђене рођењем. Те полемике сведоче о извесном стању равнотеже, у предренесанси, између ентузијастичке поетике и поетике технике. Наведен Мирандолин аргумент, међутим, сведочи и о удаљавању од ентузијастичких схватања песника из Платоновог *Ијона* ка схватању која ће бити карактеристична за нова времена. Полако, али све сигурније, стваралачка личност песникова све је присутнија као елемент у поетичким размишљањима, свеједно да ли се на њу гледа као на индивидуу или као на носиоца уграђених идеја.

На крају тих предренесанских полемика јавио се и један значајан спис: *О песничкој уметности* Марка Ђиролама Виде. За тај спис није карактеристично нити доношење нових идеја нити пак обнова старих. Спис је карактеристичан по томе што властите ставове гради кроз критичко реаговање на актуелне полемике: Вида чини напор да нађе решење које би задовољило и једну и другу страну. Његова схватања израстају на разумевању и прихватању аргумената и једне и друге стране у полемици. Његов спис, дакле, има функцију синтезе опречних ставова; по томе подсећа на сличне напоре које је чинио Пиндар, а у позној антици на веома успешан начин спис *О узвишеном*.

Са поетиком Марка Ђиролама Виде теоријска мисао предренесансе начинила је један врхунац у оквиру могућности које су тадашња знања о поезији, са ослањањем на античке узор, нудила. Наговештај осамостаљивања поезије (Бокачо) пратио је и наговештај плуралистичких односа према књижевности, што се посебно испољило кроз полемичке ставове. Са отварањем проблема односа према узорима отворано је постепено и питање стваралачке личности песника. Логос испитивања поезије, почео се у ренесанси све јасније испољавати.

Нови период у проучавању књижевности настаје објављивањем Аристотелове *Поетике* (1498). Од тада та књига се налази у центру свих дискусија које се воде о поезији и поетици. Аристотел је у ренесанси филозоф изванредног ауторитета. “Аристотел је наш император и вечити диктатор свих уметности”, вели за њега Ђулио Чезаре Скалићеро. (1963, II: 223). Скалићеро (1484-1558) је један од најзначајнијих поетичара ренесансе, аутор дела *Седам књига поетике* (1561). Као и Скалићеро, на Аристотела се позивају и други поетичари тог времена. То је време кад се пишу бројне расправе подстакнуте разним темама Аристотелове *Поетике*, а пре свега трима: о подражавању, функцији поезије и о основним књижевним родовима. Мирослав Пантић, који је 1963. приредио зборник *Поетика хуманизма и ренесансе* у два тома, у дугом и инструктивном предговору каже да “све ове безбројне поетике нису могле бити једнаке ни по свом односу према тексту од кога су пошле. Једне су му остајале верне колико су год могле; друге су се од њега одвајале где год су смеле” (1963, I: 45).

Мањевише сви ренесансни поетичари сагласни су у ставу да је бит поезије мимесис. У томе они, наизглед следе Аристотела. Али појму мимесис они обично дају нов смисао. Карактеристична је, на пример, интерпретација тог појма

коју даје Фракасторо (1478-1553). У тексту *Навађеро или дијалог о поетици* Фракасторо, правећи разлику песника и историчара, филозофа и других, каже:

Док се, наиме, остали обазирју само на оно што је појединачно, песник, напротив, тежи ка ономе што је опште. Други личе на сликара који подражава израз лица и остале делове тела онако какви они заиста јесу; а песник се може упоредити са оним човеком који не жели да ову или ону ствар имитује онаквом каква она јесте, и са њеним многим недостацима, него, посматрајући општу и прекрасну замисао њиховог творца, представља ствари онаквима какве би оне требало да буду. (1963, I: 295-296).

Иза такве концепције не стоји више само Аристотел. Стављајући у први план идеалитет, она отвара простор за платонистичка тумачења мимесиса. Мари Кригер у *Теорији критике* надугачко расправља о разним видовима мимесиса па ипак закључује да праве разлике између миметичких и експресивних концепција поезије заправо и нема (1982: 109-143). Разни модуси ренесансних поетика могле би да му послуже као одлична илустрација за такве тврдње: ренесансни поетичари изјашњавали су се као присталице миметичке концепције, мада су је, по правилу, изневеравали. Кад аристотеловац Фракасторо, у наведеном тексту, каже: “Само је песнику допуштено да измишља”, он изриче став који је у бити антиаристотеловски. Тај став у себи садржи искуства која подсећају на Филострата и на његово преферирање маште; он истовремено најављује будућу, барокну или романтичарску поетику. Обнављајући Аристотелову *Поетику* и њене теме, ренесансни поетичари су морали да их суоче с нараслим индивидуализмом, карактеристичним за њихово време. Да би се оба наведена Фракасторова става разумела, треба их видети као део једног ширег схватања које се све упорније

структуризира: става да песника више треба схватити као креатора него као имитатора, а поезију више као креацију него као имитацију. Стварајући према идеји, према машти, песник је, у ствари, активан творац уметности, а не имитатор нечег постојећег.

Поредећи поезију са другим вештинама Скалићеро ће заступати сличне ставове:

И зато је она утолико савршенија од свих вештина које, као што рекосмо, представљају ствари онаквима какве оне јесу, као некакву слику за уши, а песник ствара и другу природу, и многобројне судбине, па међу њима још и себе самога, баш као неки други Бог. Јер за све оно што је творац свега саздао, друге су вештине као некакви представљачи. А поезија нуди и лепшу слику онога што постоји, и слику онога што не постоји. (1963, II: 20-21).

И у том одломку учињен је помак даље од Аристотела ка схватањима модернијих времена: ближе бароку и романтизму. Већ је и Скалићеро, дакле, песника схватао аналогно Творцу свега земаљског; песник је и за њега изразито креативно биће: творац друге природе, творац новостворене стварности.

Такве интерпретације мимесиса нису случајне. Оне се заснивају на општем расположењу тога доба. Ренесанса није само откривала антику; откривала је и људску персоналност. Стваралачка природа човека, која се у то време манифестовала на много различитих начина, манифестовала се и у интерпретацији класичних идеја.

И у ренесанси се у више модулација истичу тезе да поезија треба да изазива уживање прималаца и да буде у служби морала и поуке. Те тезе су нам познате из античког периода; нарочито их је јасно формулисао Хорације. Али се, поред понављања тих старих теза, јављају и неке нове, које се до тада нису чуле, а које ће касније имати будућности.

“Уистину, задатак песника биће да тако говори у стиховима како би могао да подучава, да забавља и да узбуђује”, каже Антони Минтурино (1953, II: 36). Узбуђивање прималаца, као један од циљева писаца, не помиње се сада први пут. Тај циљ је био наговештен у Аристотеловој *Реторици*, а посебно је истицан у Цицероновој књизи *О оратору*. Узбуђивање је тамо, међутим, имало посебну функцију: оно је слушаоце требало да доведе у стање кад се беседнички наговор могао примити. Узбуђивање код Минтурина има стилску, односно естетску функцију.

У ренесанси почиње да се говори о још једној функцији поезије коју бисмо данашњим језиком могли да назовемо експресивном. Тежња да се изрази лепота саме ствари може се постићи не само мимесисом, већ и лепотом речи, тј. лепотом стила; дакле оним лепотама које спадају у сферу “друге природе”. То су оне лепоте које је песник сам изнашао и стварима их додао: лепоте које он у себи носи. Ренесансни персонализам потврђивао се и на тај начин. Ренесанса, другим речима, није само понављала идеје старих, већ је и у разматрању функције поезије наговештавала новија времена.

И дискусије које се у ренесанси воде о природи лите-
рарних жанрова подстакнуте су, такође, Аристотеловом *Поетиком*. Те дискусије карактеришу противречне тежње да се не изневери ауторитет и да се открије логос познатој песничкој пракси. Највише проблема стварала је поетичарима она врста поезије коју данас називамо лирском. Ту поезију су Аристотелови следбеници тешко могли да подведу под категорију мимесиса. Ипак је то чињено: Минтурино (1502-1574) је, на пример, као вид подражавања схватио и “сликање” осећања душе. Тиме је, практично, и лирска поезија схваћена као целина и њена је бит изражена мимесисом.

Теорије жанрова које се, у то време, такође стварају обично су догматичке и еклектичке. Међу њима привлачи пажњу једна која није таква. То је теорија Гваринија, драмског писца и поетичара (1538-1572).

За основу разврставања поезије Гварини узима однос песника према казивању. У лирици песник говори сам; у драми пушта друге да говоре; у епу песник говори сам али пушта и друге да говоре. Гваринијева подела поезије на основне жанрове представља најаву оне трочлане жанровске поделе која се од Хегела, од 19. века, усталила бар у Средњој Европи. Том поделом су генолошка откривања логоса поезије знатно унапредовала.

Тежња да се поштује Аристотелов ауторитет и да се, с друге стране, озакони властита пракса, довели су ренесансне поетичаре до става да је у драми нужно да се поштују три јединства: јединство радње, јединство времена и јединство места. Аристотелов став из *Поетике* о потреби јединства радње у драми, и о потреби да се драмска радња одвије у току трајања једног опхода сунца, ренесансни поетичари (Фракасторо, први) доградили су тако што су им додали још једно “јединство”, јединство места. Тог накнадно установљеног логоса драмске поезије, у виду три јединства, која су се приписивала Аристотелу, ренесансни теоретичари и драмски писци су се у пракси углавном држали.

Верност Аристотелу, међутим, није могла трајно да се одржава већ и због самих промена у стваралачкој пракси. Барок, који све више потискује ренесансу, намеће и нове теме у мишљењу о поезији. У Аристотеловој *Поетици*, на пример, први међу жанровима била је трагедија. У том његовом ставу била је садржана, свакако, и мисао антике о важности појединих жанрова. У ренесанси, а још више у бароку, који из ње израста, поетичари су највише интересовања показивали за епску поезију, посебно за витешки

еп; та врста поезије сада је била доминантна и њен логос требало је највише откривати. Барокни поетичари, који су се развијали на деструктуризацији идеја антике и ренесансе, устројили су зато извесна правила којих тај жанр треба да се придржава кад говори о славним радњама. “Славне радње које епос подражава приповедајући их у отменом стиху морају да буду *вероватне* и *веродостојне*, јер подражавање не може да буде одељено од вероватног, али с друге стране морају да буду и *чудесне* и да изазивају *дивљење* читалаца”. Тако Мирослав Пантић укратко парафразира (1963, I: 99) Торквата Таса (1544-1595), најистакнутијег песника и теоретичара витешког епа. Тасова поетика витешког епа представља, у ствари, кодификацију његове властите стваралачке праксе. Елеменат *чудесног*, додуше у његовој поетици није нов: срећемо га већ у спису *О узвишеном* и у средњовековним схватањима уметности. Код Таса је чудесно, међутим, доведено у везу с Аристотеловим појмом вероватног; песник није хтео да игнорише и властиту стваралачку праксу.

Бројна изневеравања Аристотела проистичу из духа тога противречног времена. Требало је поштовати ауторитете и истовремено осветљавати логос властите праксе. Успех у стварању књижевних дела мерио се верношћу правилима на којима је дело требало да буде устројено. Књижевна критика, која је у усменом облику била развијена, имала је отуда догматички вид: оцењивала је колико дело стварно одговара правилима. Била је нормативна као и поетика на којој се заснивала. Занимљиво је сведочанство Лопе де Веге (1562-1653), који, при крају ренесансног периода, већ јасно види раскорак између теорије и праксе. Он каже да онај који драмска дела “данас пише по правилима уметности умире без славе и без награде”. Затим додаје:

И када треба да опишем комедију, правила закључавам са шест кључева, Теренција и Плаута одстраним из себе да не праве галаму, јер и из немих књига истина уме да виче, па пишем вештином коју измислише они који жуде за аплаузом светине. Јер ако нас светина плаћа, праведно је да јој дамо лакрдије које јој се свиђају. (1963, II: 216).

Та де Вегина исповест осликава реално стање ствари у поетици тога доба, не само у Шпанији него и у другим деловима Европе. Она показује дубину раскорака између експлицитне и имплицитне поетике. Нова стваралачка пракса тражила је и нову експликацију властитог логоса. Кад раскорак постане одвећ велики, испољиће се и јасне тежње да се и експлицитна поетика преформулише.

Две велике тековине ренесансе: повратак античким узорима и потврда индивидуализма, нису биле у сагласности. Прва је водила ка деперсонализацији уметности, друга ка њеној индивидуацији. Поетика ренесансе, у процепу између опречних тежњи, није успела да се структурира у систем конзистентних ставова, није донела ниједно посебно значајно поетичко дело. У сенци Аристотеловог ауторитета изграђивана је неверна интерпретација његове *Поетике*, грађено је следбеништво пуно изневеравања. Та ситуација погодовала је развоју уметничког стваралаштва: тражећи поштовање правила ренесанса је толерисала и њихова изневеравања. Као дискурзивно изражена мисао, поетика ренесансног периода носи обележја историјског раскршћа на којем је изникла: трагови противречних тежњи и идеја испољили су се у бројним и разноликим списима који чине ту поетику као целину.

БАРОК

Побуна против поетичких правила и владајућег догматизма била је припремљена још за време изразите превласти Аристотелове поетике. Она ће наступити кад за то дође право време, нарочито у периоду друштвено-политичке и религиозне контрареформације. Та побуна ће у Италији имати изразито антиаристотеловски карактер. Главни њени протагонисти су филозофи Ђордано Бруно и Фрања Петрић. Са њиховом побуном корелираће, нешто касније, и рад једног великог енглеског антиаристотеловца, Франсиса Бекона, и рад једног протестантског свештеника у Немачкој, Матије Влачића. Рад тих људи, и многих њихових савременика, припада једном новом периоду у развоју књижевности и уметности и њиховог проучавања, припада бароку.

Нови однос према Аристотеловој поетици, као и према ренесансној поетици уопште, најпластичније је изразио Ђордано Бруно (1548-1600) у дијалогу који се зове *О херојским заносима*. Тај дијалог већ по спољашњој фактури подсећа на Платонове списе. У њему се води један овакав разговор:

Тансило: Добро закључујеш да се поезија не рађа из правила, осим по пуком случају, већ правила произилазе из поезије; и зато има онолико радова и врста правих правила колико има врста и радова правих песника.

Чикада: Па како ће се онда препознати истински песници?

Тансило: По певању стихова, с тим што они, певајући, или настоје да забављају, или да користе, или да користе и да забављају истовремено.

Чикада: А коме онда служе Аристотелова правила?

Тансило: Ономе који не би могао, као што су то чинили Хомер, Хезиод, Орфеј и други, да пева без Аристотелових правила, и који би, зато што нема сопствену Музу, хтео да кокетује с Хомеровом. (1963, II: 175-6)

Тим и сличним исказима Бруно је одбацивао Аристотелову и ренесансну поетику. Његова деструктуризација те поетике истовремено је представљала структурализацију нове поетике, барокне. Идеје које Бруно саопштава нису посве нове: он је поново успостављао ентузијастичку поетику насупротив поетици техне. Али у аргументацији и у формулацијама има посве нових тонова. Брунови искази већ у пуној мери антиципирају поетику романтизма.

У побуни против Аристотеловог ауторитета посебно место има Фрања Петрић (или: Francesco Patrizzi, F. Petris, 1529-1597). Петрић је словенског порекла, родом са острва Цреса. Провео је живот махом у Италији и био је један од водећих филозофа свога времена. Приказујући историју историје опште књижевности Иво Тартаља у студији *Почеци историје опште књижевности код Срба* (1964) каже за Петрићево главно дело из области проучавања књижевности: “Петрићева књига *Della Poetica I-II*, 1586, била је само један чвор у космолошком систему ренесансног мислиоца” (11). Та Петрићева *Поетика* састоји се од два дела од по десет поглавља: *La deca istoriale* и *La deca disputata*. У првој од тих “декада Петрић веома жустро полемише с Аристотелом, с доста ваљаних али и с доста неприхватљивих аргумената. Његова критика Аристотела уперена је, у ствари, против свих ауторитета. Али она доноси и више изразитих ставова против аристотеловске поетике. Један од тих ставова тиче се “узрока” који доводе

до поезије. Вели он: “За три су, дакле, узрока поезије знали Демокрит, Платон и Аристотел: занос, природни дар и вештина”. А нешто касније додаје: “Па ако су без иједног прописа вештине певали највећи песници, и у тако замашном броју, изгледа да се може тврдити како је вештина за поезију или потпуно излишна или како је од мале помоћи, и да песник може и без ње да оствари своја дела”. (1963, II: 179). Али он не стаје на претпостављању заноса и природног дара песничкој вештини. Он одбацује и саму Аристотелову тезу да поезија настаје из нагона за подражавањем. Он каже да “подражавање није родило поезију” (183). “Много је ближе истини”, вели он даље, “оно што су о пореклу поезије написали Теофрон и, угледајући се на њега, Теофраст, тј. да постоје три узрока за постанак музике: бол, весеље и одушевљење”. Супротстављање Аристотелу одводи Петрића, тако, на позиције које су блиске Платону и платонизму. Нешто даље у тексту то ће постати још очигледније. Петрић вели да је поезија “рођена у пророчишту, на месту које се поштовало и где човек из редова светине није имао приступа. И да химне које су стварали Олен, Меланипид, Анте, Тамира, Орфеј, Мусеј, Пафос и други, који су много унапредили поезију, нису биле ствари које су служиле за уживање неуглађеноме свету” (196). Тај став, иако се номинално ослања на антику, ближи је средњовековном схватању о јединству поезије и религије. Он је истовремено уперен и против хедонистичког односа према поезији којим је Бокачо отварао ренесансу. Реагујући на ренесансни плурализам стваралачког праксиса, на уверење о аутономности поезије у односу на религију и филозофију, Петрић чини оно што се од мислиоца барокног времена и платоновца може очекивати: он брани старе тезе о јединству поезије и филозофије. Чини то посебно кроз полемику с Аристотелом око тога да ли Емпедокла треба схватити само као природњака,

иако је писао у стиху (како је Аристотел, у *Поетици*, мислио), или га ипак треба схватити као песника. Петрићу је тај пример потребан да би афирмисао тезу да поезија није у грађи већ у форми. И Херодотова историја, преточена у стихове, не би ипак, сматра он, остала само историја, већ би истовремено постала и поезија.

Материја коју песник обрађује није, наиме, једноставна и од једне исте врсте. Напротив, она је, заиста, у свом већем делу свеопшта: или је читава истинита или читава измишљена, или је делом истинита, а делом измишљена. (...) Отуда, питање да ли похвалу заслужује песник који се није помучио да изнађе материју спада у једно друго поглавље, не оно, једноставно, о песнику, него у оно о песнику бољем или горем. А то не лежи толико у материји, а ни у томе да се она изнађе или не изнађе, колико у томе да се она обради на специфично песнички начин (...) Материја преузета из наука, или из вештина или из историје може да буде прикладан предмет поезије и спева, само да буде поетски обрађена... (197)

Не одбацујући сасвим разговор о природи материје коју песник обрађује, Петрић ставља акценат на песничку *обраду* те материје. Није толико важно *о чему* песник пева, већ је важно *како* пева. То значи да он превасходне вредности поезије види у стилу и у стиху. Његово схватање природе песничког знак је важних промена у кретању теоријске мисли. Од двеју основних књижевнотеоријских дисциплина његовог времена, поетике и реторике, прва је, поетика, посвећивала више пажње одражавању материје, а друга више обликовању стилског израза, елокуцију. Петрић је, дакле, имао више наклоности ка реторичком схватању поезије, односно ка схватању поезије као уметности речи.

Борећи се против Аристотеловог ауторитета и аристотелизма, Петрић структурализира своју поетику око неко-

лико основних ставова. Ти ставови нису толико платоновски, колико су антиаристотеловски. Он се опредељује за ентузијастичку поетику, али ентузијазам, по њему, не долази песнику од трансценденције, већ од његовог властитог природног дара и заноса. Петрић не одбацује поезију као штетну, већ је везује за друге видове стваралачког праксиса (религију, филозофију, науку). Због тога је и сагледава независно од материје (предмета) о којој песник пева: поезије, по њему, има тамо где има уметности речи. Сви ти ставови, узети посебно, нису толико нови; нов је, међутим, њихов спој.

У првом делу своје *Поетике*, у *La deca istoriale*, Петрић је, међутим, нов и незаобилазан аутор у укупној историји проучавања књижевности. Тај део поетике је Иво Тартаља концизно представио овако:

Историчан нарочито на првих 150 страница прве књиге ове декаде, посвећене пореклу и напредовању поезије, Петрић приказује пет стотина источних, хеленских и латинских песника, наводећи углавном њихова имена, њихова дела и гласове традиције који су о њима сачувани. Пошто се најпре осврнуо на прошлост поетике и саопштио своја начела приступања чињеницама независно од ауторитета, писац је поделио историју поезије на седам одељака. Тако је код њега први период обухватио век детињства поезије које се још не одваја од музиике. Писац је држао да овој фази развоја припада углавном источна поезија пре Грка, па је навео имена неколицине гласовитих песника-певача код Јевреја, Халдејаца, Египћана, Асираца, као и код Арапа и Скита. У другом одељку била је реч о хеленским песницима пре Хомера. Писац ту сматра, као што митологија прича, да су хеликонске музе биле прве песникиње старе Хеладе. Између легендарних песника древних времена он највише говори о Орфеју, прихватајући као аутентичне представе инкантиције које су кружиле ако имена

неодољивог песника-чаробњака. Трећи одељак припао је Хомеру и његовим даљим савременицима, четврти је обухватио лирске и драмске песнике класичне епохе, пети је претежно обрађивао александријске песнике, у шестом одељку захваћена је римска поезија од Ливија Андроника до Августовог века, а последњи период, који допире до Петрићевих дана, био је највише заступљен латинским песницима сребрног века римске књижевности. Прави ренесансни хуманиста, писац је сматрао да песници средњег века као варвари не заслужују да се помену, па је тврдио да је поезија од VII века остала удовица све до тријумфалне појаве Петрарке. (1964: 11-12)

Петрићев историјски приказ поезије био је замишљен, као “најчвршћи ослонац” оном полемичком делу. Међутим, он је постао далеко више од тога: отворио је један нов смер у изучавању поезије. Петрић, који је један од првих европских мислилаца који се бави филозофијом историје (аутор је дела *Десет дијалога о историји*, 1560), први је који је на поезију систематично бацио поглед са историјске стране. Борећи се против аристотелизма, он се стварно борио и против есенцијализма у изучавању поезије; одбацујући аристотеловска правила он је одбацивао, практично, и синхрони приступ проучавању поезије и успостављао супротан, дијахрони. Сматрао је да у изучавању поезије имамо посла са конкретним датостима а не са апстрактним ентитетима. Иза Петрићевог односа према поезији стоји уверење да се у њеном изучавању човек може ослонити на разум и аргументе. До теоријског одговора на питање шта је поезија може се доћи на основу проучавања читавог наслеђа. Ти ставови већ најављују критичку и историјску мисао модерног човека. Петрићу припада заслуга да је међу првима гласно најавио отварање једне нове епохе.

Још значајнији антиципатор великих промена у начину мишљења јесте енглески филозоф Френсис Бекон (1561-1626). Главно Беконово дело *Велика обнова наука* (или *Нови органон*) означило је прекретницу у развоју логики: наспрам дотле владајуће дедуктивне логики Аристотеловог *Органона* Бекон је увео индуктивни метод. У другом свом делу које има латински назив *De dignitate et augmentis scientiarum* (1623), разумни део људске душе Бекон је поделио на три основне особине: памћење, фантазију и разум. Према тим особинама поделио је и главне хуманистичке дисциплине: “тако се историја заснива на памћењу, поезија на фантазији, а филозофија на разуму” (1963, II: 210). На основу такве поделе логичар Бекон је дошао и до властитог одређења поезије: “Под поезијом овде подразумевамо само измишљену историју, или приче. Стих је, наиме, једна врста изражавања и припада уметности говора” (210). Таква дефиниција поезије посве је удаљена од миметичке концепције. Бекон је, заправо, одредио онтолошки статус поезије ставивши је у сферу фантазије, односно у сферу нечег што је створено говором. На тај начин он је учинио значајан преокрет у односу на дотадашња преовлађујућа схватања поезије. Фантазија, која се као значајан уметнички чинилац уопште помиње тек поткрај римског периода (Филострат), у Беконовом одређењу поезије постаје доминантни чинилац. Фантазија је била већ карактеристична за барокни начин мишљења и изражавања, за уметнички праксис тог времена. Осветљавање њеног логоса било је и најава каснијих времена, романтичарских.

Слично Фрањи Петрићу, Бекон поезији приступа конкретно, као историјској појави. Али јој прилази и шире: третира је као део опште историје човечанства. Одломак који ћемо управо навести незаобилазан је за разумевање Беконових схватања:

Предмет... опште историје књижевности је... да најтемељније истражи које су науке и уметности цветале у којим епохама и у којим деловима света. Она треба да изложи њихову старину, њихово напредовање, а такође њихове сеобе по различитим деловима земље (науке се, наиме, селе исто као и народи), затим њихово опадање, заборављање, њихову обнову. Истовремено треба за сваку поједину уметност да буду испитани услови и порекло њеног проналажења, начин и систем њеног преношења, пут и подешавање њеног неговања и извођења. Такође не смеју да се мимоиђу најславнији расколи и чегрсти које су учени људи заподевали, клетве којима беху изложени, похвале и почести којима су били овенчани. Треба да буду наведени најугледнији писци, најизврсније књиге, школе, следбеници, академије, друштва, колегији, редови, уопште све што се тиче стања књижевности. Али пре свега желимо да ово буде тако учињено (што је такође украс и такорећи душа политичке историје) да са последицама буду доведени у везу узроци; треба, дакле, да се спомене природа предела и народа и да ли је природна обдареност пагодна или прилагодљива или неподесна и непријемчива за различите дисциплине, историјске околности, које су биле штетне или повољне за науке, карактер и мешавина религија, немилости и наклоњености закона, коначно истакнуте врлине захваљујући којима су поједини људи унапредили књижевност, и слично. Али све ово налажемо да буде тако обрађено да се време не харчи похвалом и покудом, како то бива код критичара, већ да ствари буду сасвим историјски испричане, а судови шкрто уметани.

Иво Тартаља, из чије смо књиге преузели овај цитат (1964:13), каже: "Науци што бејаше тек у повојима, Бекон је дао перспективу којој време није одузело продорност" (13). Та перспектива била је у историзму, начину мишљења који

ће се развити тек у 18. и 19. веку. После Петрића, али темељније од њега, енглески филозоф дао је програмске основе за преоријентацију у односима према поезији. Од изучавања атемпоралних суштина, какво је нудила аристотеловска поетика, Бекон је учинио велики заокрет ка отварању нових могућности проучавања књижевности. Говорећи о литератури, Бекон више нема превасходно у виду опште, већ појединачно и посебно, и нема у виду апстрактно и атемпорално, већ конкретно и темпорално. Да би своје виђење поезије изразио, он уводи читав низ категорија које аристотеловска поетика није имала у виду. То су, пре свега, ове: *време, простор, средина, услови* под којима је дело настало. Тако сагледано, дело се схвата као последица више чинилаца (узрока). Оно што те чиниоце на имплицитан начин повезује јесте *развој*: то је, такође, једна од монументалних категорија која проистиче из Беконовог општег односа према проучавању поезије. Залажући се да “ствари буду сасвим историјски испричане”, Бекон се, у ствари, залаже да се књижевне појаве историјски објашњавају. Тим залагањима већ су отворена врата будућем историзму.

Антиаристотелизам Петрића и Бекона имали су значајне последице за промене у теорији књижевности. Уместо поетике техне, превласт је добила ентузијастичка поетика (Петрић), уместо миметичке поетике, поетика стваралачке фантазије. Још значајнија је појава која са тим променама корелира: Петрићев и Беконов историзам. Историја књижевности, која се до времена барока није ни јављала као конституисана дисциплина, кроз радове Петрића и Бекона постаје такмац теорији књижевности. Најзначајнији прилози мисли проучавања књижевности више се не дешавају у самој теорији, дешавају се у теорији историје књижевности. О поезији почиње да се мисли на нов начин,

уз помоћ категорија простора, времена, средине, услова, узрока, развоја.

Раздобље барока може се оценити значајним и због дешавања која су наговестила веће присуство књижевне критике. У то време деловао је у Немачкој и Mattias Flavius Iliricus (1520-1575), протестантски свештеник, којег Дилтај назива оцем модерне херменеутике (1971: 8). Право име Илирика било је Матија Влачић. Тај Истранин родом био је, поред Петрића, други човек са нашег тла који је дао значајне доприносе светској мисли о литератури. У делу *Clavis* (Кључ) он се укључио у распре католика и протестаната које су се у то време водиле. “За протестантску теологију “Кључ” је остао четири века основно дело”, каже Мијо Мирковић (1957:204). Влачић је изнео да постоје два основна принципа на основу којих се *Библија* може тумачити. 1. Библијски текстови повезани су религиозношћу, односно са религиозним интенцијама аутора, и 2. Појединачно место из Библије се може тумачити из интенција аутора, али и из композиције читавог дела. Влачићева херменеутика заснивала се на психолошком тумачењу (кад се позивала на интенције аутора) и на структуралном (техничком) кад се бавила односом елемената у тексту. Овај други принцип био је у колизији са тумачењима католичких теолога који су тврдили да се на основу егзегезе саме *Библије* не може доћи до прихватљиве интерпретације. Али тај принцип “техничког тумачења”, како га Дилтај назива, имао је дубље везе са претходном традицијом проучавања књижевности: заснивао се на сазнањима реторике о унутрашњој повезаности (диспозицији) појединих делова једног беседничког (литерарног) текста. Главни став Влачићевог “техничког тумачења” цитира и Дилтај (8). Он гласи: “поједини делови једне целине се иначе свагда разумеју из свог односа према тој целини и према њеним другим деловима”. Тај став је и

до данас остао модеран: од Дилтаја до структурализма прихвата га, практично, свака оријентација која тежи ка иманентном тумачењу дела.

И Влачићева херменеутика посредно обележава негативан однос према нормативној поетици, поетици непроменљивих правила. Влачић се у своје време истакао и као знаменити историчар. Чак је и за тумачење *Библије* тражио историјске основе. Његова херменеутика подразумева отуда изучавање конкретних дела а не општих песничких облика. Значај јој је у томе што обележава тренутак кад се теорија критике (заправо једног њеног вида: херменеутике) почиње осећати и у мишљењу о књижевности. Важан је допринос једног преломног времена у проучавању књижевности кад се поред дисциплине која се бавила општим књижевним формама (теорија књижевности) почињу озбиљније да негују и дисциплине које су усмерене ка конкретним изучавањима књижевних чињеница и њиховог значења (историја књижевности и књижевна критика).

КЛАСИЦИЗАМ

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

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

Значај класицизма створили су писци који су у његовом духу стварали: Корнеј, Расин, Молијер, Ла Бријер итд. код Француза; Поп, Дон, Драјден, Џонсон итд. код Енглеза; Лесинг и др. код Немаца. Поетика класицизма оправдана је самим њиховим делима.

И у класицизму је, као и у непосредно претходним периодима, било доста аутора који су у стиху или у виду трактата износили ставове о поезији. Међу тим списима се посебно издваја *L'art poétique* (Песничка уметност, 1674) Николе Боалоа (1636-1711). Та поетика је на најкарактеристичнији и најпотпунији начин изнела класицистичке

ставове о поезији. И у своје време она је била чувена и поштована, али је то била и у каснија времена, поготово у образовним институцијама у Француској. У нашем веку је Боалоова слава потамнела. Рене Бре у својој докторској дисертацији *Формирање доктрине класицизма у Француској* (1927), оспориће му, вели Слободан Витановић (1970: 215), “сваку оригиналност и сваку иоле вреднију заслугу”. Сам Витановић је у својој дисертацији о Боалоу донео нешто изнијансираније оцене тога поетичара. Као и Бре, тако и он систематски пореди идеје Боалоове поетике са идејама његових непосредних претходника Малерба и Шаплена и са идејама Аристотелове и Хорацијеве поетике и списа *O uziшеном*. Разматрајући ставове по којима је “Боалоова главна и једина заслуга што је он све растурене идеје сакупио на једно место и што им је дао веома упечатљиву форму стиха” (76), Витановић долази до нешто другачијег закључка. “Боало”, вели он, “није творац класицизма, нити је вођ апохе, али је сасвим сигурно њена теоријска и критичка свест (...) Иако није измислио поетику класицизма, јер њу нико сам није ни измислио, он јој је дао живот и она без њега не би била оно што јесте. Ту лежи његова оригиналност” (84). Ако се Боало тако схвати, онда његов допринос није мали: он је ипак довео у везу један скуп теоријских ставова које је већи број генерација затим доживљавао као кохерентан.

Боалоова *Песничка уметност* има четири дела, четири певања. Свако од њих посвећено је неком доминантном теоријском проблему. Прво певање почиње овим стиховима, који у Витановићевим преводу гласе:

Залуд на Парнасу неки дрски песник
Мисли да достигне узвишеност стиха:
Ако не осећа тајни уплив неба,
Ако га судбина песником не створи,
Скученошћу духа он је увек спутан,

Фебус га не чује, а Пегаз му бежи. (1970: 253)

Акценти стављени на удео ентузијазма у стварању поезије показују да је овде Боалоова оријентација више платоновска него аристотеловска. Следећих шест стихова, међутим, карактеристични су више за другу оријентацију, ону која инсистира на песничкој вештини. Ти стихови се, обично, доводе у везу са стиховима из Хорацијеве *Поетике*:

О ви што горећи тим опасним пламом
Трновитим путем песништва хитате,
Не трошите снаге ни стихове залуд,
Ни склоност ка рими не сматрајте даром:
Страхујте од варке празног задовољства,
Испитајте добро и свој дух и снаге.

Узете посебно, ове групе стихова припадају двома различитим поетикама, ентузијастичкој и поетици технике. Узете скупа, оне по структури подсећају на један еклектички поетички модел који смо већ срели: на спис *О узвишеном*. Боало, који је први на француски језик превео тај спис, сигурно је имао дубље афинитете према његовим основним тезама. Витановић с разлогом истиче да је “питање овог извора једно од суштинских” (79).

Остали стихови тог певања (13-232) говоре о више општих тема и проблема песничке праксе. Главна њихова тема могла би се, ипак, изразити једном једином нашом речју: примереност. Све по Боалоу, као и по Хорацију, кога он у том основном ставу опонаша, треба разумно, с мером, да буде доведено у склад са природом предмета о којем се пева. Тај склад се може остварити ако се поштује извесан разумски заснован скуп правила иза којих треба да стоји и добар скуп разлога. На примерености, као основном принципу те поетике, заснива се и однос према природи, према стиху и према стилу; заснива се и оцена других

песника, али и критика и самокритика властитих достигнућа.

Друго певање је цело посвећено мањим књижевним родовима као што су: идила, еклога, елегија, ода, епиграм, мадригал, балада, рондо, затим сатира и водвиљ. Сем последњег, сви претходни облици су лирски. Али у Боало још нема појма лирике, као што га нема ни у античких поетичара. Боало се према жанровима односи слично Аристотелу: о њима, у својој *Поетици*, расправља одмах после општих разматрања о природи поезије, а пре разматрања о трагедији. Па ипак, жанрови о којима расправља јесу жанрови његовог, а не Аристотеловог времена. Мада су истраживачи Боалоове *Поетике* констатовали много појединачних места која подсећају на Хорација или су просте парафразе његових стихова, ипак су његова излагања срећенија него у римских поетичара. Боало је Хорација више имитирао у појединостима, а Аристотела је више опонашао у структури излагања.

Треће певање је најсличније Аристотеловој *Поетици*. То певање, у ствари, садржи три целине: у једној се говори о трагедији, у другој о епу, у трећој о комедији. У том континуираном певању на модернији начин су парафразиране теме Аристотелове *Поетике*: вероватно, катарза, организација заплета. Али је Боало донео и свој поглед на она три драмска јединства (радње, времена, места) која је ренесанса придодала Аристотелу. То значи да је Боало у структуру аристотеловске поетике уносио једну општеприхватљиву интерпретацију.

И четврто певање је, као и прво, посвећено општим темама: индивидуалној склоности ка писању, критици и критичарима, односу према правилима, функцији поезије. Тим певањем је Боало дао нешто што Аристотелова *Поетика* у сачуваном облику нема: додао јој је крај. И то је

поглавље пуно савета, умесних речи, углађених фраза, карактеристичних за човека 17. века.

Таква, еклектичка, рационална, стихована, углађена, Боалоова поетика је могла да рачуна на стаменију рецепцију: у примереном виду она је практично обухватила најважнију суму свих знања која су поетичари претходних времена показали у изучавању поезије. У њој су, иако не на баш конзистентан начин, били садржани и Аристотел и Хорације, и спис *О узвишеном*, и искуства ренесансне поетике, па и сами Боалоови претходници класицисти.

Боалоова *Поетика* могла је да буде привлачна још због једног разлога. Она је у модерно доба најизразитије представљала поетику класицизма, тј. поетику оне аполонијске линије која се тек у ово време у пуној мери конституисала као поетика класицистичких раздобља у историји литературе. Зато је, бар код Француза, ма колико застарела, могла да буде и касније, нарочито за време Парнаса, лепо примана.

Поетички списи других класициста, не само у Француској, већ и у Енглеској и Немачкој, нису се развили до оног степена структурализације ставова који би били за цело раздобље карактеристични. Они су пре интересантни као примери за илустрацију тих процеса деструктуризације и структурализације доминантних схватања. Познато Лесингово одвајање поезије од сликарства у *Лаокоону*, на пример, већ наговештава крај немачког класицизма: време Винкелманове опијености антиком је прошло па је теоријско раздвајање поезије и сликарства омогућавало поезији да се приближи музици, куда ће ићи романтизам.

Време класицизма није погодовало развоју књижевне критике и историје књижевности. Све класицистичке поетике биле су антиисторијски усмерене; на књижевне појаве гледале су синхронијски; бавиле су се општим а не појединачним и посебним у књижевности. Зато у време

класицизма и нема вреднијих прилога историји књижевности.

Положај књижевне критике је нешто другачији. У доба класицизма тек се рађала цивилизација књиге и штампе. Критика је отуда – бар у време француског класицизма 17. века – била још увек усмена: неговала се у уском кругу посвећених. У немачком класицизму 18. века, међутим, већ се стичу услови за њен развој: Лесинг, на пример, постаје један од првих великих критичара. Његову појаву омогућила је развијена штампа. Скуп његових критика под заједничким насловом *Хамбушка драматургија* (1767-1769) једно је од првих књижевно-критичких дела непролазног значаја. Развоју критике, поред тих спољашњих околности које се побољшавају, у доба класицизма не погодују ни критички нормативизам по коме је вредно само оно што се поклапа с правилима. Општи је став те критике да вреди само оно у делу што је примерено писцу и предмету који се литерарно изражава. Данашњим језиком казано, то значи да та критика није само догматичка већ је носила и могућност критике са иманентних позиција. Али та критика је још увек неразвијена. Карактеристичан је пример који наводи Мирослав Бекер у *Повијести литерарних теорија*: “Тако се у седмнаестом столећу Thomas Rymer чуђи како је Shakespeare могао приказати Дездемону заљубљену у Отела који је Мавар! А још већим – неопростивим – гријехом да је тај Мавар могао постати венецијанским војсковођом” (1980: 118).

Поштујући до краја узоре, поштујући правила која су узор поставили, претежно усмерени ка прошлом у животу и мишљењу, класицизам је до екстрема довео властите претпоставке. Зато је и изазвао онако дубоку и жестоку реакцију нових снага у време романтизма.

ДОБА РОМАНТИЗМА

У *Критичким појмовима* Рене Велека постоје два текста посвећена романтизму. Први се зове *Појам романтизма у књижевној историји*, а други – који се јавио као одговор на полемичке варнице које је изазвао први – *Преиспитивање романтизма*. Ти су текстови настали пошто је Велек објавио прве две књиге своје вишетомне *Историје модерне критике (1750-1950)* у којима се већ бавио проучавањем литературе у доба романтизма. Тај податак вреди навести да би се имало у виду да Велеково познавање романтизма почива на стаменијим осветљењима него што их, по себи, могу представљати она два текста.

У првом од наведених текстова, у првом пасусу поглавља које се зове *Јединство европског романтизма*, Велек каже:

Ако испитујемо својства саме књижевности која се широм континента називала или је била названа “романтичком”, ми ћемо свугде у Европи наћи иста схватања о песништву и о процесима и природи песничке уобразиље, исто схватање природе и њене везе са човеком, и у основи исти песнички стил, с употребом сликовности, симболике и мита, стил који се јасно разликује од стила неокласицизма осамнаестог вока. Тај закључак можемо поткрепити или донекле преиначити ако обратимо пажњу на друге разматране елементе – на субјективност, средњовековство, фолклор итд. Но следећа три мерила треба да буду нарочито убедљива, пошто је свако од њих средишње за по један вид књижевне праксе – уобразиља за схватање песништва, природа за поглед на свет, а симбол и мит за песнички стил. (1966: 113)

Упрошћено речено, три основна елемента заједничка романтизму јесу: уобразиља, однос задивљености према природи и симбол-и-мит.

Имајући увид у стваралаштво романтичара више европских нација и језика, Велек је селекцијом, апстракцијом и генерализацијом издвојио оно што се у свим појединачним литературама јавља као заједничко. Одговарајући критичарима свога есеја, он је у свом другом тексту навео још и бројне друге примере који његову тезу потврђују. Начин на који је Велек издвојио она три елемента је, дакле, индуктивни. Својим индуктивним поступком он доказује да она три чиниоца јесу опште особине романтизма, али и не покушава да нађе одговор зашто су то баш они а не неки други чиниоци. Тражење одговора на то питање ипак се не може заобићи: у њима су садржани “кључеви” романтизма. А тражење тих одговора опет мора да почне са осветљавањем субјект-објект релације, како се она јавља у романтизму.

Проблем односа субјекта и објекта у класицизму се, такође, није ни постављао. Субјект писца се у обради предмета исцрпљивао у објекту: субјект и објект у њему су били сједињени; били су једно, нераздељиво. Субјект Корнејев, на пример, оваплоћивао се у *Сиду*, Расинов у *Федри* на начин који је имперсоналан. Пишчев субјект такође није тежио да се разликује од књижевне традиције. Напротив, тежио је да се стопи с њом, да буде што ближе узорима. Човек класицистичког раздобља живео је у свету који је био дат као такав; он га је, као таквог, и примао. Уколико је тежио његовим променама, тежио је променама појединости, а не променама устројства света.

У романтизму се, међутим, то Једно класицистичког раздобља распада. Субјект постаје свестан своје издвојености од објекта. Ја постаје свесно себе постајући свесно

постојања Не-Ја. Најјасније трагове тог распада налазимо код Фихтеа, у Фихтеовом субјективном идеализму. “Само појмови Ја, Не-Ја и појам квантитета (границе) јесу апсолутно *a priori*. Из њих треба изводити све остале чисте појмове помоћу супротстављања и изједначавања”, каже Фихте у *Учењу о науци* (1976:44).

Пре Фихтеа и пре немачке класичне филозофије било је филозофских оријентација које су се бавиле превасходно субјектом (емпиристи и рационалисти) и оних који су се бавили природом, тј. објектом (филозофи природе). Са немачком класичном филозофијом, у доба романтизма, филозофи се баве, практично, релацијом субјект-објект. Заправо баве се проблемом склопа односа Ја и Не-Ја. Али ово Не-Ја не представља више само природу. Не-Ја представља све што није Ја, а то је истовремено и она природа коју је човек затекао, али и оно што је временом настало као резултат интеракције субјекта и објекта, што представља резултат човекове стваралачке праксе.

У време романтизма, према томе, дошло је до раздвајања оног неиздиференцираног Једног не само на субјект и објект, као што се обично мисли (Блох у књизи *Субјект-објект*, на пример), већ до његовог раздвајања на: субјект-праксис-објект. Разлози за тај распад Једног могу се тражити на више страна. Они се обично налазе у нараслом грађанском индивидуализму и у нараслим апетитима младог грађанског сталежа у освајању и поковавању природе. Прихватљивије је сигурно објашњење (јер је на ширим основама) да је људски праксис на почетку модерне епохе већ толико нарастао да се његови резултати могу издвојити од чистог објекта, тј. од природе. Другим речима, човек модерних времена, не живи више толико у свету природе, већ превасходно у једном симболичком свету који је сам створио и који све више постоји између природе и њега. Човек модерних времена, управо због тог развијеног

праксиса, постаје све удаљенији од света природе: свет који је човек створио све више посредује између природе и њега.

Субјект романтичарског човека, поставши свестан себе, тј. свога Ја, постао је истовремено свестан и свога Не-Ја. Постао је свестан, другим речима, и одвојености природе од себе и отуђености (одвојености од себе) света властитог праксиса. Јављање те свести имало је вишеструко значајне последице по његов однос према свету. У том свету који је почео интензивније да спознаје, субјект човека на почетку модерних времена морао је да има осећање већих задатака. Њему је било остало да спозна и себе и свет Символичког Поретка (Лаканов израз) који је он сам створио. Да савлада и себе и свет симболичких шифара (Јасперсов израз). Како да их савлада? Да их савлада на тај начин што ће развити (стећи) једну посебну моћ, моћ уобразиље, моћ имагинације. Остајући и даље субјект, он ће том моћи стварно, на једини начин, успети да обухвати и природу и онај Символички свет. Тај задатак, којег романтичарски човек осећа или га бар постаје свестан, ставља га у нови положај. Драма романтичарског субјекта је и настала пред обимношћу, величином и несавладивошћу тих задатака.

Она три битна чиниоца романтизма: уобразиља – симбол-и-мит – природа, до којих је Велек дошао, кореспондирају, у ствари, са она три основна чиниоца релације: субјект – праксис – објект. Распад Једног на Субјект – Праксис – Објект и подстакла је романтичарског човека да своју пажњу посвети управо таквим чиниоцима као што су Уобразиља – Символички поредак – Објект.

Романтичарски је човек отуда човек ероса: човек тежње ка појачавању својих субјективних моћи; тежњи да се домаши свет природе и тежњи да се савлада свет симболичких шифара. Те његове тежње и довеле су до супротстављања тежњама човека претходног класици-

стичког периода. Оне су се испољиле у деструктуризацији погледа који су доминирали у претходном периоду и у структурализацији нових, романтичарских погледа, који се од пређашњих битно разликују. Те разлике можемо посебно да пратимо у трима областима: у теорији књижевности (тј. у поетици), у историји књижевности и у књижевној критици.

ПОЕТИКА РОМАНТИЗМА

Ниједан књижевнотеоријски текст који су романтичари написали не може да репрезентује поетику романтизма, као што то може да учини Боалоова *Песничка уметност* за класицизам, Аристотелова или Хорацијева поетика за књижевнотеоријску мисао својих времена. То не значи да романтичари нису писали амбициозне и умне теоријске текстове. Неки од њихових текстова су чувени, као на пример предавања Аугуста Шлегела и текстови његовог брата Фридриха; Вордсвортов предговор *Лирским баладама*, Колрицова *Biographia literaria*, Шелијева *Одбрана поезије*, Игоови предговори драмама *Ернани* и *Кромвел*. И тако даље. У поменутих, и у непоменутих текстовима, међутим, истичу се само неки од ставова који су за романтичарску поетику битни, али ниједан од њих не представља неку систематски изложену поетику романтизма. Романтичари су, у ствари, поетику, као и реторику, одбацивали; самим тиме нису ни тежили ка стварању неке нове (систематизоване) поетике. Упркос томе, мислили су о проблемима поезије; и њихова анти-поетика представља, такође, један вид поетике. Њихова гледишта о поезији била су таква да су успостављала континуитете са значајним поетичким ставовима из прошлости. Усто, та романтичарска анти-поетика, ма како неконзистентно на први поглед изгледала, представља такође систем ставова као и поетика класицизма. Само што се романтичарски

систем ставова према систему ставова класицизма односи негативно. Да би се у пуној мери приказао, потребно је тај систем ставова представити на начин како стварно постоји: у негацији класицистичких теоријских ставова.

Борба романтичара против класициста била је нарочито бурна код Француза, где је и класицизам био најразвијенији. Она је довела до смене владавине класицистичких схватања, идеја, ставова, превлашћу романтичарских схватања, идеја, ставова. Било би, свакако, интересантно приказати и саме процесе који су довели до опозитних ставова класицизма и романтизма. Али ти су процеси трајали веома дуго и зависили су од многих чинилаца, спољашњих и унутрашњих. За ову прилику је, зато, довољно сагледати класицизам и романтизам као опозитне системе ставова који се конституишу око различитих одговора на иста питања.

Класицистичке и романтичарске опозитне системе ставова можемо укратко да представимо у десет тачака.

1. Класицистичке поетике, од Аристотела до Боалоа, заснивале су се на (имплицитном) ставу о безличности песничког стварања. Песник не изражава себе, већ омогућује предмету да се одрази; његова функција је притом примерена омогућавању успешног одраза. Субјект и објект у класицистичкој литератури нису одвојени; они представљају јединство, чине субјект-објект.

У романтизму, међутим, стваралац тежи ка изражавању свог субјективитета. Ту тежњу можда најбоље карактерише чувена Вордсвортова реченица из предговора *Лирским баладама* која каже да је “свака добра поезија спонтани изљев снажних осјећања; па премда је то точно, никад још нису написане вредније пјесме, без обзира на тему, а да их није створио човјек који, обдарен органском сензибилношћу већом од уобичајене, није уједно дуго и дубоко замишљао” (1979:278). Романтичарска поетика је,

дакле, у први план истакла обдарену личност ствараоца; поезија је резултат деловања те личности.

2. Најпознатије класицистичке поетике стајале су на становишту да се песничка вештина може научити. У томе су оне настављале стару аполонијску линију у поезији. Песник је био мајстор чија је вештина у исти мах нешто интересубјективно.

Романтичарска поетика је ентузијастичка; наследница је старе дионизијске линије у поезији. Поезија се, по њој, не ствара на основу вештине, већ се ствара у тренуцима надахнућа које могу да доживе изузетно обдарени појединци. Разлика у односу на старе ентузијастичке поетике у томе је што песнику надахнуће не долази са стране, од трансценденције, већ се рађа по правилу у њему самом, тек изузетно уз неки потицај споља. Извор поезије је сам песник.

3. Верујући у песничку вештину, класицистичка поетика била је нормативна. Природно је, отуда, што приврженици те поетике верују у правила на основу којих се може стварати добра поезија. Али је, такође, природно и што класицистички оријентисани поетичари верују у жанрове, у њихову природу, у правила на основу којих се они негују.

И према правилима и према жанровима романтичарска се поетика односи негативно. Њен одбојни и агресивни однос према пређашњем најбоље могу да илуструју Игоове речи из предговора драми *Кромвел*: “Забијмо колац у теорије, поетике, системе. Здеримо образину са лица умјетности! Не постоје ни правила ни узор, или нема других правила осим општих закона природе, што лебде врх целокупне умјетности и посебних закона који за сваки текст произилазе из услова постојања својствених сваком предмету...” (41). Насупрот механичкој примени правила, која је карактеристична за класицизам, романтичари истичу други принцип: принцип органскога, природнога,

принцип органске форме. Песма треба да настане на органски начин, као цвет.

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

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

5. Класицистичке поетике имале су *мимесис* као главну категорију; реторичка димензија тих поетика инсистирала је на *естесису*. Сматрале су да уметности и поезије може да буде тамо где има мимесиса и естесиса, тј. одраза (опонашања) и естетског деловања. Задатак песника је био да на примерен начин одрази предмет подражавања, односно да делује на примаоце.

Романтичарске поетике, међутим, имају *поиесис* као главну категорију. Уметности и поезије има тамо где има стварања. Највреднија особина песника зато јесте његова имагинација, тј. “моћ да се могуће промени у стварно, потенцијално у актуално, есенција у егзистенцију” како каже Велек (1955, II: 163). У најчувенијим реченицама списа *Biographia literaria*, Колриџ ту моћ представља овако:

Ова снага, први пут покренута у дејство вољом и умом, и задржана под њиховим неумољивим, премда благим и неприметним надзором (*Laxis effertur habenis*) открива се у равнотежи или помирењу супротних или нескладних квалитета: истоветности, са различитостима, општега, са стварним; идеје, са сликом; индивидуалног, са типичним; осећања новине и свежине, са старим и познатим предметима; више него уобичајено стање емоције, са више него уобичајеним редом; суду увек будном и мирној прибраности, са

одушевљењем и осећањем дубоким и жестоким; и док стапа и усклађује природно и вештачко, ипак подређује вештину природи; манир материји; и наше дивљење према песнику, нашем саосећању са поезијом. (1956: 42-43)

Романтичари сматрају да задатак песника није да опонаша оно што постоји, већ да ствара оно што не постоји. Имагинација му омогућује да тај задатак оствари.

6. Рационалистичка, миметичка оријентација класицизма тежила је обухватном и савршеном приказивању коначног. Предмет приказивања је обично из антропоморфног света, освојив; њему треба подредити поступке овладавања предметом.

Супротно од тога, романтичарски субјект је променио однос према предмету исказивања. Поставши свестан својих разлика у односу према природи и према симболичком свету људске стваралачке праксе, романтичарски субјект је осетио зев бесконачног. У односу на бесконачно он је сагледао и свој предмет приказивања/стварања; у односу према бесконачном тај субјект и заузима став тзв. романтичарске ироније.

Романтизам уопште има склоности за разумевање логоса који повезује коначно и бесконачно, микрокосмос и макрокосмос: он је упућен ка трансценденцији, отворен ка религији и теологији, али и ка филозофији: отворен је, заправо, ка могућностима осветљавања везе човека са Свим.

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

Ирационалистичка романтичарска поетика, усмерена ка савладавању бесконачног и ка стварању небилгог,

показала је заинтересованост да гради на чудесном. У томе је наставила искуства средњег века и барока. У основи је тежње за изражавањем чудесног и романтичарска побуна против стварности и здраворазумске логике. Дух негативитета усмерио је романтичарску тежњу ка спознаји неке више стварности и неке више логике.

8. У основи је класицистичких поетика став о аутономности литературе. Литература је уметност међу уметностима, једна стваралачка пракса међу различитим стваралачким праксама, у бити независна.

Романтичарска поетика, међутим, обновила је став који се и раније више пута сретао, став о неаутономности уметности и поезије. Поезија је тек вид Једног, Калона; њено родно место није само лепо већ истовремено и истинито и добро. Зато Шели, у *Одбрани поезије*, и може да каже: “Песници су непризнати законодавци света” (1956:139). У време романтизма опет делује онај Платонов Ерос као тежња да се обнови то изгубљено Једно. Пошто то Једно, услед одвећ компликованог праксиса, више није могло да се обнови, у 18. веку почиње да се истиче једна друга велика мисаона амбиција, која се рађа с Баумгартеном: јавља се идеја о јединству различитог, о јединству мноштва, о јединству разноврсног. Не могући више да обнови Једно, мисао из доба романтизма је успоставила оно што је могла: успоставила је јединство супротности. На томе ће се градити и дијалектичка мисао највећег филозофа тога доба, Хегела.

9. Проблемима стила код старих Грка превасходно се бавила реторика. У време приближавања поетике и реторике, код старих Римљана, код Хорација на пример, поетика је од реторике почела преузимати бављење стилем. Стил су класицистичке поетике, од тада, по правилу посвећивале знатну пажњу.

У време романтизма и та се оријентација мења: у први план језичких преокупација долази језик, а не стил. Тај преокрет кореспондира са отпором романтичара према правилима и према стилској вештини; кореспондира са њиховом тежњом ка неговању органске (унутрашње) а не спољашње форме. У природном (народном) језику, а не у вештачком стилском изразу, романтичарски песници су налазили свој идеал. Из 18. века, из предромантизма, потиче и она чувена Бифонова реченица: “стил – то је сам човек” (1952: 23). Она је задуго изразила опште тежње људи који су се бавили литературом. Пошто је човек – стил (носилац стила, извор стила), оно што у литератури стварно треба неговати јесте управо човек, а не стил. Та теза ће задуго преовладавати. Интересовање за стил јавиће се изразитије тек на почетку 20. века. Кроз цео 19. век биће доминантно интересовање за језик.

10. У класицистичким периодима после грчке антике инсистирало се на поштовању узора. Није довољно било само на примерен начин опонашати радњу; било је потребно опонашати и велике узоре. Прави, велики узор и тражили су се и налазили у антици, грчкој и римској.

Романтизам се негативно односи и према тој класицистичкој тежњи. Он окреће очи од грчке и римске класике и усмерава их ка властитој националној традицији, наглашено се интересује за посебне националне вредности. Тај преокрет у интересовању доводи до њиховог помног бављења вредностима националног средњег века или текућег народног стваралаштва. Та романтичарска тежња поклапа се са процесима формирања нација. Романтичарски песници постају активни чиниоци у формирању националне свести и националног духа језичких заједница којима припадају. Уместо класицистичке тежње да се изрази опште, заједничко, романтичари настоје да изразе не само оно појединачно, индивидуално, већ и оно

посебно, интерсубјективно, што их везује за национални духовни колектив.

Број тачака у којима се класицистички и романтичарски ставови разилазе може и да се прошири или да се, евентуално, сузи. Постоје, међутим, три глобална става у којима се ти поетички системи разликују. Та три става тичу се односа према песнику, према тексту и према примаоцу; заснивају се, дакле, на различитом односу према релацији пошиљалац – порука – прималац. Класицистичке поетике су биле усмерене осветљавању успешности текста; све је том чиниоцу било подређено, па и песник и прималац. Писац је сведен на делатника-вештака који текстом доприноси успешном опонашању предмета; прималац је само онај кога текст успешно забавља и поучава.

Романтизам је донео преокрет у том смислу што је тежиште интересовања померио са текста на писца. Писац је постао у правом смислу делатни субјект-чиниоца; текст је само последица његовог деловања. Да би се текст у правом смислу схватио, потребно је осветлити његов узрок, тј. писца. Амбиција писца није, међутим, окренута само ка стварању успешних текстова. Он не жели више да делује на примаоца само као забављач и учитељ, већ и као законодавац, градитељ историје, свештеник и пророк. У складу с тим амбицијама његова улога у друштвеном и духовном животу нације је битно порасла. Песник романтичар иза себе има грађанску класу којој је, у њеном успону, потребан и која га подржава.

УТЕМЕЉЕЊЕ ИСТОРИЗМА

Јављање појединих књижевних теорија, оријентација или дисциплина у изучавању литературе може се схватити и као одзив на нарасле потребе да се стваралачка пракса осветли и рационално савлада. Кад је, на пример, у античко време стваралачка пракса постала обимна и разноврсна,

јавила се поетика. Она је уносила логос међу песничке појаве које је тадашњи човек имао у виду. Тај логос се успостављао у синхроној перспективи; за тадашње потребе то је било довољно. Замишљен као нормативан и вечан, логос аристотеловске поетике могао је релативно успешно да осветљава скуп књижевних појава на ужем простору и за неко краће време. Зато је и поетика тако дуго, све до модернијих времена, била доминантна дисциплина у проучавању књижевности: као и реторика, са којом је комплементарно наступала, она је логос у књижевној пракси градила само на виђењу са синхроне тачке гледишта.

У модерна времена, међутим, логос књижевности који је успоставила аристотеловска поетика и реторика (тј. аристотеловски заснована теорија књижевности) више није био кадар да обухвати сву разноврсност књижевних и уметничких појава које је савремени човек имао у виду. Грађанска класа, у тежњи за новим освајањима, проширила је границе људског света, просторно и временски, али га је и изнутра, квалитативно изменила. Нешто што је раније, на затомљен начин постојало, она је развила до неслућених граница: развила је индивидуализам. Индивидуализам појединаца, интерсубјективни индивидуализам (нација и покрајина) то су њена главна стремљења. Обраћање пажње на посебност појединаца, на посебност интерсубјективних група (нација), афирмисање специфичности и разлика, то су тенденције које ће се испољити не само на економском него и на духовном плану. Те су тенденције морале да се сукобе са оним теоријским концепцијама које су запостављале специфичности и посебности разних врста индивидуума, а инсистирале на вечном и непроменљивом. Морале су да се сукобе и са самим основама синхроно утемељене аристотеловске поетике. Тако конципирана поетика, својим

логосом, више није могла да задовољи потребе и виђења модерног човека са развијеним смислом за индивидуално.

За нове потребе морало се наћи друго становиште са којег ће се логос књижевности осветлити на нов начин; модерни човек је, другим речима, морао да промени перспективу дотадашњег гледања на књижевност. Зато он, уместо синхроне перспективе, узима дијахрону. Из те перспективе може у појавама да види оно што очекује и тражи: њихову разноврсност и индивидуалност; из те перспективе може да осветли логос који међу њима влада. Тако се јавља једна нова оријентација у изучавању књижевности, историзам.

Потреба за историјским осветљавањем књижевних појава, за уношење реда међу њима са историјске тачке гледишта, већ се била испољила у време барока, у делима Петрића и Бекона. У 18. веку, међутим, историзам стиче све услове да се појави као темељна оријентација у мишљењу о књижевности. Он ће од тада владати све до краја 19. века; биће велики камен кушње и за наше време.

Историзам, као осветљавање логоса литературе из дијахроне перспективе, указаће се духовима новог доба као прихватљивија могућност од оне коју је нудила аристотеловска поетика. Фридрих Шлегел, један од најзначајнијих теоретичара романтизма има став да је “најбоља теорија књижевности њена историја” (по Велеку, 1955, II:7). Тај став је карактеристичан за читаво раздобље историзма. Од три основне дисциплине проучавања књижевности (теорије књижевности, историје књижевности и књижевне критике) у то доба најзначајнији прилози се дају у области историје књижевности. И то не само у емпиријским истраживањима, већ и у области теоријске мисли о књижевности. Са романтизмом је, практично наступила доминација историје књижевности као дисциплине. То је време кад се пишу и прве значајне историје књижевности.

То су: *Историја чешке књижевности* Јосипа Добровског, Ла Арпов *Курс о литератури старој и модерној* (1798), а на самом почетку 19. века браћа Шлегел (Аугуст и Фридрих) држе знаменита предавања о историји поезије. Иза тих почетних корака у наступајућим временима следиће и други, стаменији кораци: током 19. века биће написано више значајних историја појединих националних књижевности.

Потреба за уношењем логоса у књижевност из дијахроне перспективе није се, међутим, у остваривању, показала као једноставна. Из те перспективе се отварао увид не само у разноврсност појава, већ и у њихове промене. Уместо статичног логоса, какав се указивао из синхроне перспективе, нови логос, из дијахроне перспективе, имао је да решава проблеме и *разноврсности*, али и *промена* међу књижевним чињеницама. Да би их решио, да би их објаснио, он се ослонио на категорију *развоја*. Развојем се успешно могла објаснити разноврсност и индивидуалност појединих појава, промене које се у њима и око њих дешавају, њихово рађање и умирање, настајање и нестајање. Категорија развоја показала се, отуда, као веома богата. Она је, поред текстова, у предмет објекције укључивала и друге чиниоце: писца, примаоца, нацију, друштвену средину итд. Та категорија, која је практично била одсутна из аристотеловске поетике, постала је, тако, у теоријској мисли модерних времена доминантна.

Духови који су прихватили историјски начин размишљања о литератури били су сагласни у ставу да се литература развија, тј. да се развојем могу објаснити индивидуализми и промене међу појединим чињеницама. Нису, међутим, били сагласни и око тога како се литература развија. У одговору на то исто питање јавиле су се две различите концепције: цикличка и линеарна (стадијална). Цикличка концепција се засновала на ставу да се развој

књижевности (и људског света уопште) одвија у циклусима; линеарна концепција заснива се на ставу да се литература, односно људски свет, развија линеарно; један огранак те концепције сматра да се литература развија прелазећи из једног развојног стадијума у други. Обе концепције су се јавиле у 18. веку и после су се показале као стабилне и трајне. Цикличку концепцију је најпре изградио претеча италијанског романтизма, естетичар Вико; независно од њега су је у области литературе формулисали Шилер и браћа Шлегел. Линеарна концепција је у правом смислу била изграђена у 19. веку, у време позитивизма. Али та концепција ослонце, такође, има у 18. веку, у активностима које је почео Хердер.

Утемељење цикличке концепције

Ћамбатиста Вико (1668-1744), аутор чувене књиге *Начела нове науке* (1725), слично Бекону раније, полазио је од става да се поезија заснива на фантазији а филозофија на разуму, односно да су песници “чула” а филозофи “интелект” људског рода. Али он се није, као Бекон, зауставио на тим основним опредељењима. Сматрао је да се фантазија и разум не манифестују у историји увек на подједнак начин; у историји долази обично до превласти једне од тих особина на рачун друге. Фантазија је, по њему, утолико делотворнија уколико је разумно размишљање слабије и обратно. Кроче, који у својој *Естетици* Викоу даје истакнуто место, овако сажето а тачно представља те његове ставове:

Велики песници не јављају се у епохама у којима пре-
владава рефлексија, већ у онима које су богате имагинација-
ма, у епохама које се називају барбарским, као што се Хомер
појавио у барбарству антике, Данте у средњовековном
“поново оживљеном талијанском барбарству”. (1960: 208)

Мада Вико овде непосредно не говори о смењивању периода “варварског” и “рефлексивног” у поезији, он та смењивања очигледно подразумева.

Викоова концепција, додуше, није посве нова. Сличну концепцију, која је “класичан пример теорије циклуса”, како каже Смиља Тартаља (1976:29), имао је још у 14. веку Египћанин Ибн Калдун који се данас сматра знаменитим историчарем. Но његова је концепција Европљанима постала позната тек у 19. веку. Стварни претходник Викоове концепције у овом делу света јесте митско мишљење о цикличним враћањима нечег што је већ постојало. То мишљење се испољило у разних народа у виду митских објашњења циклуса годишњих доба, месечевих мена, смењивања дана и ноћи итд. Али се и Викоова цикличка концепција ослања на “древност Египћана”.

Они су сачували два велика остатка, ништа мање чудновата од њихових пирамида, а то су слиједеће двије велике филолошке истине. Једну је исприповиједао Херодот: читаво вријеме свијета, протекло прије њих, они су сводили на три доба – прво богова, друго хероја, и треће људи. Друго је, да су се за то вријеме у одговарајућем броју и реду говорила три језика: први хијероглифски, или језик светих знакова, други симболички, или језик херојских знакова, трећи писмовни, или језик слова који су народи заједнички договорили... (1982: 41-42).

Та стара схватања Египћана Вико је и сам надоградио идејом о понављањима. Кроз историју понављају се: три врсте природа (песничке, херојске и људске), три врсте права (божанског, херојског и људског), три врсте власти (божанске, херојске и људске), три врсте ауторитета (божанског, херојског и људског) итд. (417. и даље). У смењивањима које прате живот нација Вико види “да се са чудесном прикладношћу подударају првобитна барбарска

времена и новодошла барбарска времена” (483). Отуда се нова људска историја може осветлити помоћу старе.

Романтизму, који ће се за коју деценију касније јавити, Вико није близак само по свом историзму. Близак му је и по општим погледима на поезију, посебно по значају који је дао стваралачкој машти. Слично Хердеру и романтичарима, Вико је сматрао да је поезија била заједнички језик свих народа, да је старија од прозе, да су песници, “деца човечанства”, старији од филозофа које он сматра “старцима” човечанства.

Викоова концепција о смењивању периода у људској историји није се тичала само уметности већ свеколиког људског света. Основе за типолошко и цикличко уношење реда у живот уметности дали су оделито Шилер и браћа Шлегел. Њихове концепције су већ углавном јасно уобличиле појмове о опозитним половима и периодима у историји уметности.

Своја типолошка одређења поезије Шилер (1759-1805) је изнео у есеју *Наивно и сентиментално песништво* (1795-6). Главни његови ставови садржани су у овом одломку:

Песници су свуда, већ по свом схватању, *чувари* природе. Где они то више не могу у потпуности да буду и где већ сами у себи сазнају разоран утицај самовољних и вештачких форми или су пак имали да се боре против њих, тамо ће они наступати као *сведоци* и као *осветници* природе. Они ће, дакле, или *бити* природа, или ће *тражити* изгубљену природу. Отуда произлазе две сасвим различите врсте песништва, којима је исцрпена и обухваћена целокупна област поезије. Сви песници, који су стварно песници – већ према одлици времена у коме цветају, или према случајним околностима које имају утицаја на њихово опште образовање и на њихово полазно душевно расположење спадаће или у *наивне* или у *сентименталне*. (1967:240)

Шилерова концепција – то се може ишчитати одавде, али и из целог текста – види у поезији не само типолошке разлике већ и разлике које су дијахроне: разлике између античке (наивне) поезије и романтичке (сентименталне). Будући да су се та два типа разликовала не само у синхроној, већ и у дијахроној перспективи, на њима је било могуће градити и основну типолошку поделу уметности, али и засновати став о њиховом наизменичном смењивању што је већ став цикличне концепције.

Основна стилска типологија је модерни израз добила неколико година касније, на почетку немачког романтизма. О томе имамо важно сведочење код Гетеа, у његовим разговорима са Екерманом, 21. марта 1830.

Појам класичне и романтичне поезије који се сад шири по целом свету и проузрокује толике распре и раздоре – настави Гете – потекао је првобитно од мене и Шилера. У поезији сам се држао начела објективног поступка и хтео да уважавам само то. Шилер пак, који је делао само субјективно, сматрао је свој начин за прави и, у жељи да се одбрани од мене, написао је онај чланак о наивном и сентименталном песништву. Доказивао ми је да сам и ја, против своје ваље романтичан и да моја *Ифигенија*, због превласти осећања, нипошто није онако класична и у античком духу како би се можда помислило. Браћа Шлегел су прихватили ту замисао и развијали је даље, тако да се сад раширила по целом свету, па свак, ето, говори о класицизму и романтизму, на шта пре педесет година нико није мислио. (1970: 305)

Појмовни пар класичко/романтичко, који се још тада појавио, временом је сасвим потиснуо појмовни пар наивно/сентиментално песништво. Али је и он у време позитивизма (тј. у време доминације стадијалне концепције развоја уметности) био исто тако потиснут. До његове обнове доћи ће тек при крају 19. века. Нови значајан корак

у разради те концепције учињен је у Ничеовој књизи *Рађање трагедије* (1872), у којој је изложена теза о аполонијској и дионизијској линији у уметности. Цикличка концепција је у тој књизи била још више оснажена: и Ничеовим појмовним паром служимо се и данас. Али је питање основног појмовног пара и после те књиге остало отворено. Нови замах тој концепцији дао је Велфлин књигом *Основни појмови уметности* (1915). Испитујући стилске разлике између ренесансе и барока, Велфлин је створио још један појмовни пар, блиског значења са онима претходним које смо већ навели. Својим емпиријски заснованим анализама Велфлин је на разликама ренесансног и барокног отворио и нове могућности проучавања уметности. Цикличка концепција је пуну афирмацију стекла још више у делима из опште историје, пре свега код Освалда Шпенглера (*Пропаст Запада*, 1922) и Арнолда Тојнбија, који је све до недавне смрти (1980) сматран за највећег живог историчара.

Мада се појмовни парови, које су до сада истакле најпознатије цикличке концепције (наивно/сентиментално; класично/романтично; аполонијско/дионизијско; ренесансно/барокно), међу собом разликују, они ипак имају основне заједничке садржаје. Јован Ђулум, у тексту *Прилог теорији категорија* (1967), природу садржаја таквих категорија најбоље је објаснио поставивши их једне изнад других: они са леве стране, као и они са десне, могу међу собом да замењују места, али у систему мишљења они не могу да промене и страну. Сви ти различити појмовни парови појединачно, дакле, не би могли да исцрпу типолошки разнолику природу поезије. Али је сваки од њих ипак био способан да погоди бит разликовања и да усто изрази и нијансу разликовања.

Једном успостављена, цикличка концепција развоја уметности богатила се садржајем, али се није много ме-

њала. Представља трајан дуг модерне мисли времену кад се непосредно припремао долазак романтизма.

Рађање историзма: Хердер

Линеарна концепција развоја уметности није се тако брзо и јасно искристалисала. Али је и она добила јасан смер у 18. веку. За њено конституисање од посебног је значаја деловање једног човека, Јохана Готфрида Хердера. Хердер је, каже Велек, “први модеран историчар литературе и први човек са историјским смислом” (1955, I: 183).

Хердерове идеје, као ретко код кога мислиоца, везане су за његову личну судбину. Он се родио 1744. године у околини Кенигсберга, у источној Пруској (тј. око данашњег совјетског града Калињинграда), у средини која је била вишенационална, словенска и немачка. У време његове младости, током седмогодишњег рата, Руси су 1758. заузели тај део света. Млади Хердер је тада дошао у додир са једним руским хирургом, официром, који га је заволео и помогао му да оде у Кенигсберг да студира. Тај сусрет је, изгледа, оставио трага на Хердеру. Он је отада показивао велико интересовање за друге народе, посебно за Словене, настојећи да их разуме. Касније ће у 16. књизи свог најзначајнијег дела *Идеје о филозофији историје човечанства* (1784-91) објавити и свој познати чланчић о Словенима у којем о њима говори с пријатељском благонаклоношћу као о још неразвијеном народу који ће имати велику будућност. У време панславизма словенски филолози ће тај чланчић често наводити и позивати се на њега, мада он, у ствари, није био пун комплимената за Словене.

У време боравка у Кенигсбергу Хердер је имао још два значајна сусрета, са Кантом и са Хаманом. Сусрет са Хаманом (1730-1788) за Хердера је био посебно значајан и зато што је Хаман пре тога већ био посетио Енглеску и упио

много од њене културе. Од Хамана Хердер учи енглески језик, и то најпре читајући Шекспировог *Хамлета*; преко Хамана се упознаје са Макферсоновим мистификацијама народних балада које су објављиване под именом Осијан. Заједно са Хаманом Хердер тада чита и једног великог средњовековног песника, Дантеа, и једног великог барокног, Милтона. За његову интелектуалну радозналост немачка култура му постаје претесна. Али му је претесна и античка култура ка којој га мами тада веома утицајни и популарни историчар уметности Винкелман (1717-1768). Тежећи да задовољи своју интелектуалну радозналост, Хердер постаје полиглота и страсни филолог. У настојању да осмисли своја сазнања и интересовања, он се бави филозофијом и естетиком: разноврсност стваралачке праксе у коју има увид као ретко ко у то доба, тражи од њега да у тој пракси нађе неки логос.

Сусрет са Кантом (1724-1804) имао је за Хердера другачије последице. Хердер је једно време слушао (бесплатно) Кантова предавања и био је у почетку њима одушевљен. Убрзо се, међутим, преобратио у Кантовог оштрог критичара. То његово преобраћање није се збило случајно: идеје које је примио у сарадњи са Хаманом и из упознавања ваннемачких култура упућивале су га у другом правцу. Хердерово супротстављање Канту оставило је значајног трага у историји естетике. Есенцијалистичкој естетици, тј. “естетици одозго”, како се та дисциплина градила до Канта, Хердер је противставио једну нову оријентацију, тзв. “естетику одоздо”. До естетичких ставова, по његовом опредељењу, није се могло на најбољи начин доћи спекулативним путем, већ увидом у разноврсност стваралачког праксиса. Хердер је на тај начин допринео преоријентацији у односу према уметничким феноменима: тражио је разматрање конкретне и разноврсне уметности и књижевности.

Хердерове идеје нису систематски изложене као у највећих филозофа тога доба. Али у њима ипак има система. Оне представљају скуп одређених ставова. Један од битних његових ставова тиче се релативности уметничких идеала. Он је супротан есенцијалистичким естетикама по којима је лепо све што садржи есенцију лепог па важи за сва времена и за све народе. “Хердер је замишљао да је ‘апсолутно немогуће имати филозофску теорију лепога у свим уметностима и наукама без историје’”, наводи Велек (1955, I: 188). Сматрао је да су уметнички идеали релативни, да се уметничке вредности могу схватити само на основу њиховог конкретног и појединачног постојања. Инсистирање на релативности лепог отворило му је могућност за два битна разумевања: за разумевање историјског и за разумевање народног у уметности. Око тих разумевања и конституишу се основне Хердерове идеје.

Хердеров историзам подразумевао је две битне категорије: простор и време. Једна ода не може да буде иста у свим временима и у свим срединама, мисли он. У таквом начину мишљења већ је садржана концепција релативности песничког рода и поезије саме која је супротна класицистичкој концепцији истих тих категорија. Хердеров историзам већ антиципира позитивистички историзам; и за Хердера је, као и за Бекона, историја књижевности, у ствари, део културне историје.

Поред времена и простора, Хердер рачуна са још једним чиниоцем, енергијом. Енергија је оно што поезију издваја од других уметности: јер је поезија, по њему, пре свега енергија а не дело, а не текст. Енергија је и Аристотелов појам, али се Хердеров појам од њега разликује по томе што Хердерова енергија трансцендира текст: она се тиче начина бивствовања и поезије и човека. Зато је тај појам вишезначан, па и неодређен, а нарочито мистичан.

Поезију Хердер изједначаје са језиком примитивних људи; у њој је изражено детињство човечанства. Отуда он посебно цени народну поезију; она је језик народа, спонтани израз народне душе. Језик сваког народа има своју особитост, зависно од животних услова и од историје. Таква схватања језика биће раширена и у 19. веку. Она ће се најпотпуније остварити у Хумболтовим (1767-1835) романтичарским језичким идејама о томе да је национални језик “исијавање народне душе”.

Године 1778. и 1779. Хердер је издао зборник песама под насловом *Народне песме*. Издавачи су касније тој збирци давали адекватан и карактеристичан наслов: *Stimmen der Völker in Liedern*, *Гласови народа у песмама*. Од 182 песме, колико их у тој књизи има, само су 40 немачке; остале припадају другим народима. Међу тим песмама су и четири наше: *Хасанагиница*, коју је из Фортисовог путописа *Пут по Далмацији*, 1744, превео Гете, и три песме из збирке Андрије Качића Миошића (1704-1760) *Разговори угодни народа словинског* (1756). То су песме: *О Милошу Обилићу и Вуку Бранковићу*, *Лепојка тумач* и *Радослав*. Ове три песме је, како наводи Миљан Мојашевић (1967:106), превео сам Хердер. Од тих песама практично и почиње у Немачкој интересовање за нашу поезију, посебно народну.

Поезија и музика, дух времена и дух нације, јављају се, по Хердеру, у јединству. То су идеје које је прихватио романтизам. Поезија се, кроз та схватања, одвајала од сликарства, на чему је класицизам инсистирао. Приближавајући се музици, поезија се приближава мистици. Хердер сматра да песму треба слушати а не читати, јер је мелодија душа песме, а у мелодији је израз скривене националне енергије. Поезија, према томе, мора да изрази нешто специфично за сваку нацију. У томе се Хердер разликује од свог савременика Шилера који сматра да поезија треба да буде израз појединачног субјекта.

Историчари често истичу да Хердерове идеје нису нове: на разним местима оне су већ биле саопштене. Хердер се, међутим, јавио у тренутку кад је деловање једног таквог духа могло да наиђе на одјек. Међу његовим бројним идејама три су оставиле посебно значајне трагове. То су: а) историзам, тј. историјско поимање света, човека и његове културе, б) посебно интересовање за националне вредности и за особитости националних култура и в) космополитски однос према културним вредностима других народа.

Остваривање Хердерових идеја

а) Заснивање модерне филологије

У процесима формирања модерних нација, који почињу да се одвијају у доба романтизма, Хердерове идеје о посебним вредностима националних књижевности падају на плодно тле. У тим процесима литература и литерарна филологија добијају нови задатак: постају једно од најзначајнијих средстава за само изражавање нација. Развој националних литература и националних филологија, нарочито код Немаца и словенских народа, имаће битног удела у формирању националне свести.

У духу филолошке мисли у 19. веку образовале су се и нације и националне књижевности, у начелу, на основама заједничког језика. Начело осећања заједништва био је: један језик – један народ. На тим основама изграђено је више европских нација: међу њима и Немци, Мађари, Словаци, дакле народи који су били конфесионално разједињени, али који су језички представљали једну духовну заједницу.

Народ којем је заједнички језик српскохрватски у то време није могао да образује, слично другима, једну националну заједницу. Био је политички подељен између

Аустрије, Турске и Млетачке и двеју слободних државица: Србије и Црне Горе; делиле су га и вере (православна, католичка, исламска). Сем тога, многе заинтересоване политичке силе деловале су против њиховог уједињавања. Тако идеали филолога инспирисаних Хердеровим идејама на нашем простору нису остварени: најпре су се формирале српска и хрватска нација, па тек у наше време црногорска и муслиманска. Схватања и деловања филолога 19. века, упркос њиховим неоствареним идеалима, вредна су пажње. У *Историји српске књижевности* Стојана Новаковића (1867), на пример, била је обухваћена и дубровачка књижевност, књижевност Срба западне цркве и књижевност Хрвата. У оно време такво мишљење је било нормално: Новаковић се понашао као и остали филолози тога времена, свесно радећи на међусобном зближавању и јединству. Такође је примано као нормално што су се српски писци налазили у прегледима хрватске и српске књижевности које је сачињавао Ватрослав Јагић. У то време схватање да су Срби и Хрвати један народ сасвим је одговарало духу времена.

Филолошки рад у доба романтизма развијао се у два основна смера: кроз скупљање и изучавање народног стваралаштва и народног језика и кроз изучавање писаних докумената, посебно из националне културе средњег века. У 19. веку је било више изузетно значајних радника у тој области. Неки од њих представљају крупна имена у историји националних култура, а објављивање појединих њихових дела датуми су у историјама националних култура који се памте.

У духу Хердерових идеја деловало је више значајних филолога. Међу њима посебно вреди поменути Клеменса Брентана (1778-1842) и Ахима фон Арнима (1781-1831) који су 1806. и 1808. године издали немачке народне песме под насловом *Дечаков чаробни рог* и браћу Грим: Јакоба (1785-

1863) и Вилхелма (1785-1859) који су издали *Бајке* (1812) и *Дечје и кућне бајке* (1815).

И Словени су веома рано почели прихватати Хердерове идеје. Међу њима најпре треба поменути “оца словенске филологије” Јосипа Добровскога (1753-1829) и Јернеја Копитара (1780-1844) који је 1809. издао *Граматику словенског језика у Крањској, Корушкој и Штајерској*.

Најделотворнији радник на пољу филологије, па према томе најуспешнији реализатор Хердерових идеја, био је Вук Караџић (1787-1864). Он је већ на почетку века објавио три значајна дела: *Мала прстонародна славеносерпска пјеснарица* (1813), *Писменица сербског језика* (1813) и *Српски рјечник* (1818). Та три дела карактеристична су уопште за филолошки рад тога времена. У истом духу као и Вук, у великој мери настављајући његов рад, деловали су и Павел Јозеф Шафарик (1795-1861) који је аутор *Српске читанке* (1833), Франц Миклошић (1813-1891), Ђура Даничић (1825-1882), Ватрослав Јагић (1838 -1923) и Стојан Новаковић (1842-1915). Главни резултати тих и других филолога били су: скупљање народног блага, писање граматика националних језика, стварање речника, филолошка обрада и издавање старих писаних докумената, писање историја националних књижевности и историја националних језика, развијање књижевне критике на филолошким основама итд.

Потребе за неговањем националне културне традиције, у време формирања нација, посебно су допринеле да се развије једна грана филологије која се данас назива текстологија. Назив текстологија је скорашњег датума; потиче од књиге Бориса Томашевског *Писатељ и књига. Очерки текстологији из 1928. године*. Али је саму ту дисциплину на модерне основе поставио 40-тих година прошлог века немачки филолог Карл Лахман (1793-1851) који је иначе познат по реконструкцијама Новог завета, низа античких текстова, *Епа о Нибелунизма* итд.

Текстологија се, у принципу, бави двама врстама текста: старим, насталим пре “цивилизације књиге”, дакле рукописним, и новим, насталим у време штампарске технике. Задатак је текстологије двојак: са једне стране да установи аутентичност текста, а са друге да установи његову историју. Тај исти задатак се, међутим, у пракси различито остварује.

Код нових текстова задатак је лакши. Своди се, обично, на утврђивање аутентичности ауторовог текста и на реконструкцију његове историје (настанка и трајања кроз разна прештампавања). Реконструкција се најчешће тиче успостављања низа варијаната којима је обележен ауторов рад до сазревања коначног текста, какав се објављује.

Код старих текстова, којима су се романтичарски филолози превасходно бавили, задатак је много тежи. Тежина посла проистиче од самог живота тих текстова. Стари се текстови обично затичу у бројним преписима. Између појединих преписа постоје мање или веће разлике. Поједини текстови се, сем тога, затичу и знатно оштећени. Задатак текстологије и у тим случајевима јесте да дође до аутентичног текста. А да би се то постигло, потребно је реконструисати његову историју, спознати шта се све с њим кроз време, у рукама бројних преписавача, дешавало. Око начина те реконструкције, односно око откривања аутентичног текста, постоје различита и несагласна схватања. Проблеми са којима се носила текстологија 19. века остали су, у највећој мери, и данашњи проблеми.

Аутентични текст, за којим се трага, назван је архетипом. То је основни текст из кога су настали сви каснији преписи. Сматрало се, све до Добровскога, да поједине редакције текстова настају “кварењем” архетипа. То “кварење” се наставља и даље преко оних текстова из којих се преписивања врше. Отуда се мислило да је задатак филолога да од многих “искварених” преписа изабере, арби-

трарно, један који му се чини као најбољи и да га прогласи архетипом. Добровски је, међутим, у истраживање текстова унео више историчности, испољивши амбицију да до архетипа дође истраживањем. Али је тек Лахман покушао да до архетипа дође на методичан начин, са јасним методолошким претпоставкама о циљевима свог трагања. Он је створио “теорију општих грешака”, која је касније доживела низ модификација у виду “теорије погодних места” или “теорије варијаната”. Циљ тих теорија био је да установи “родословно стабло” преписа на основу којег би се најпоузданије могло да дође до архетипа. Лахманова теорија је, упркос модификацијама, била кроз деценије највише примењивана у текстолошким истраживањима. У новије време сматра се (на пример Лихачов, аутор једног обимног приручника под насловом *Текстологија*) да се тих теорија ипак не треба држати, јер оне теже механизму у изучавању. По Лихачову, истраживач треба да уђе у намеру, у психу преписивача, у његов свет и у његове идејне погледе, да би се схватила општа тенденција прављења грешака, тј. тенденција одступања од текстовног предлошка. Текстолог, дакле, треба да има велику културу, много интуиције да би могао, анализирајући затечене рукописе, да репродукује историју текста, да дође до архетипа.

Но упркос најбољим предспремама, често се може десити да истраживач не може да открије архетип. У том случају он треба да се потруди да установи текст који је архетипу најближи, да установи његову *рецензију*. Може му се десити да затекне делимично оштећен текст и да мора да га, уз много довијања, попуњава, методично спроводећи поступак попуњавања текста који се зове *емендација*.

Текстолошко бављење старим и новим текстовима најчешће има за циљ да доведе до *критичког издања* текста. И ту је деветнаестовековна текстологија утврдила из-

весна правила која су и данас важећа. Критичко издање текста није као и свако друго. Да би се једно издање могло назвати критичким, оно мора да садржи два основна услова: да доноси установљен аутентичан текст и да доноси његову историју. И један и други захтев треба да се испуни уз аргументована образложења.

У оквиру филолошког бављења текстовима разликују се и две врсте текстолошке критике које по традицији носе старе називе: *нижа* и *виша* филолошка критика. Нижа критика се поклапа са текстолошким бављењем текстом. Виша филолошка критика, међутим, има два основна задатка: а) датирање текстова, тј. одређивање времена њиховог настанка и б) атрибуцију текстова, тј. утврђивање њиховог ауторства. Та два поступка нису строго раздвојена. Бављење и нижом и вишом филолошком критиком захтева, у ствари, много искуства и филолошке предспреме, интуиције и талента испитивача.

Филологија 19. века ударила је темеље модерним националним културама: сабрала је огроман број докумената усмене и писане духовне традиције, настојала је да их што више изда са системом и са критичким образложењима. Сличним пословима баве се филолози (у ужем смислу) и данас. Јер и данас постоје бројни вредни текстови чија је аутентичност неизвесна а историја критички неиспитана.

б) Заснивање компаратистике

И компаративно проучавање књижевности је тековина 19. века, епохе романтизма. И оно је последица остваривања Хердерових идеја, односно развоја праксе која је те идеје изнедрила. Процеси који су довели до поимања националних књижевности, неговања и развијања њихових посебности, истакли су и потребу за њиховим упоредним проучавањем. Исти процеси су, такође, довели и до поимања светске књижевности.

У текстовима о српској народној поезији, и у разговорима с Екерманом, Гете је неколико пута, у последњој деценији свог живота употребио израз *светска књижевност*. Тај израз се употребљава и данас, али у другом значењу. Данас тај термин означава најпре оно што је у литерарном стваралаштву разних народа највредније и што највише може да репрезентује литературу целог света. Гетеово поимање светске књижевности може се разумети само у контексту времена у којем је изражено. У среду 31. јануара 1827. године, он каже Екерману:

– Све више увиђам – настави Гете – да је поезија опште благо рода људског а да се увек и у свим раздобљима испољава кроз стотине и стотине људи. (...) Али ми Немци, наравно, кад и не погледамо изван ускога круга своје средине – ми врло лако падамо у смркнуту цепидлачку таштину. Зато ја радо залазим и у друге народе осврћући се и лево и десно, и саветујем и другима да то чине. Национална књижевност данас не значи богзна шта; сада је дошло доба светске књижевности и свака мора да учини све од себе да то раздобље убрза. (1970: 183-184)

Мада Гете нигде није прецизно дефинисао своје поимање светске књижевности, оно се ипак може прецизно схватити на основу његових исказа и контекста у којима су

дати. У светску књижевност, по Гетеу, треба да уђе само оно што је специфично за поједине националне литературе, што носи обележја националног духа. Иза таквог схватања стоје Хердерове идеје и космополитизам романтичара. Није случајно што је Гете те идеје изражавао посебно поводом српских народних песама: јер су управо оне и привукле његову пажњу као један нови и посебан национални глас.

Скоро у исто време кад је Гете био преокупиран проблемом светске књижевности, почео је у Паризу, на Сорбони, Вилмен 1828. године да држи курс предавања под насловом *Испитивање утицаја француских писаца 18. века на иностране књижевности и европски дух*. Та предавања Французи обично узимају као почетак компаратистике, дисциплине која за предмет проучавања има однос међу појавама што спадају у две или више националних литература.

Развој компаратистике обележило је касније више значајних имена и датума. Један од значајних датума за нас, али и за развој компаратистике уопште, јесу предавања која је на Сорбони 40-тих година прошлога века пољски романтичар Адам Мицкијевич држао о словенским књижевностима и о српској народној поезији.

Следећих деценија, у време позитивизма, компаратистика ће се у пуном смислу конституисати као неопходна дисциплина, у духу владајуће позитивистичке мисли.

Хердерове идеје и његова активност оставили су, тако, више трајних резултата. Један од њих везан је за формирање свести о постојању посебних националних литература, за њихово неговање и за успостављање њихових традиција и континуитета. Из тог усмерења никла је и модерна филологија, развила се и компаратистика као нова дисциплина.

Други велики резултат Хердерових идеја јесте историзам. Од романтизма па све до 20. века преовладаваће став да се све појаве, које хоћемо да упознамо и схватимо, морају историјски објашњавати. Тај став ће имати више различитих интерпретација. Основна њихова оријентација, међутим, биће она коју је Хердер у 18. веку имао: потребе да се разноврсне појаве виде као конкретне и да се међу њима, таквима, успостави неки ред.

Историзам и систем: Хегел

Хегел (1770-1831) није само следбеник или негатор својих претходника у филозофији, Канта, Фихтеа, Шелинга; он је истовремено и настављач Хердеровог историзма. У скуп идеја које су чиниле историјску мисао 18. века Хегел је унео систем; историјско гледање на књижевност и уметност део је Хегеловог филозофског система. Отуда Хегел представља највећи мисаони домет романтичарског раздобља не само у филозофији, већ и у естетици и теорији књижевности. Да би се у пуној мери схватили његови погледи на књижевност, потребно је схватити не само његову естетику већ и његов филозофски систем у целини.

Хегелов систем је, више него иједан други пре њега, обухватио и тумачио сва три основна чиниоца бића: субјект-пракис-објект. Њихове међусобне односе он је видео засноване на дијалектици, тј. на логици. Хегелов чувени став: "Све што је умно стварно је, све што је стварно умно је", имплицира јединство та три чиниоца. Њихово јединство се заснива на ономе што им је свима заједничко: на логосу. Логос је и у Хегеловом схватању апстракција, појам. Као чист појам он се јавља у виду апсолута, тј. као Бог. У Хегеловом систему исходиште свега је саморазвој Апсолута. Тај саморазвој се одвија кроз кореспонденцију (и борбу) субјекта и објекта у историји. Историја је пут самоостваривања Апсолута. Тако је категоријом

саморазвоја Апсолута Хегел успео да, у оквиру једног система, обухвати и подручје субјекта, и подручје објекта, и категорију праксиса, практично укупно биће. Биће је он сагледао као динамички тоталитет. Хегелов систем је израстао на амбицији да се свет сагледа у тоталитету.

У Хегеловом систему свако подручје људске праксе, па и свака дисциплина, има своје место. Имају их тако и уметности, па и дисциплина која се уметностима бави, естетика. Уметност се по њему заснива на једној од најнижих форми сазнања, на чулном сазнању. Изнад уметности су религија и филозофија, видови праксе у којима је мање чулног и које су због тога ближе апстрактној природи Апсолута.

Хегелово поимање уметности, иако део његовог система, у бити је романтичарско. Као и за друге романтичаре, и за њега је поезија производ фантазије и фантазија сама. И Хегел у уметности не тражи мимесис већ поиесис. Уметничко дело он схвата као оваплоћење стваралачког субјекта, тј. као одуховљење материје. И за њега је уметничко дело *израз* стваралачког субјекта. Ти полазни ставови повлаче за собом и друге ставове, карактеристичне за романтичарску поетику. Каже Хегел у *Естетици*:

Поезија је старија од уметнички усавршеног прозног говора. Она је исконско представљање истине, то јест она је једно знање које још не одваја оно што је опште од његове живе егзистенције у ономе што је посебно, које наиме закон и појаву, циљ и средство још не противставља једно другоме, да би их затим путем размишљања довело у везу, већ једно схвата само у другоме и помоћу другог. (260)

Појавом прозне свести јединство духовног и материјалног, својствено поезији, нарушено је у виду превласти рационалног, апстрактног. То је и разумљиво, јер Хегел не мисли на појаву прозе у данашњем смислу, већ на “прозну

свест” која у уметност долази од беседништва и историографије. А да би, упркос присуства прозне свести песничка уметност ипак опстала, мора се и присуство те апстрактне, рационалне “прозне свести” у песничким делима превладати. Јер ...“ако је проза већ увукла у свој начин схватања целокупну садржину духа, па је свему и свачему утиснула печат тога схватања, онда поезија мора да узме на се посао потпуног претапања и преобличавања те садржине...” (364). Другим речима: поезија мора поново да оствари јединство духовног и материјалног, апстрактног и конкретног, макар и уз “многоструке тешкоће”.

Хегелова естетика доследно се гради на решавању проблема односа субјекта и објекта, духовног и материјалног. Као што сматра да је поезија оваплоћење субјективности, Хегел сматра да је она и оваплоћење појма, односно да је чулно исијавање идеје. У томе је схватању и кључ његовог историзма. Сва уметничка дела, разуме се, нису на подједнак начин оваплоћена идеја, појам, субјективитет. Нека су то у већој а нека у мањој мери, нека на један а нека на други начин. Хегел уметности дели по томе на који су начин и до којег степена оваплоћене. Тако, у ствари, Хегел покушава да осветли и логос који влада у бивствовању уметности. Он логос уметности осветљава из две основне перспективе: из перспективе синхроне, која је карактеристична за Аристотелову *Поетику*, и из перспективе дијахроне, која је карактеристична за историзам. У томе је и замашност његовог система.

На путу самоостваривања Апсолута, уметност је, према Хегелу, требало да прође кроз три основне фазе: симболичну, класичну, романтичку.

У симболичној фази дух још тражи свој материјални израз. Пример за тај стадиј развоја је архитектура старих народа, Египћана и Асираца, посебно египатске пирамиде. Материјално је у њима несравњиво присутније од духовног.

У класичном периоду постигнута је равнотежа материјалног и духовног: остварена је хармонија између израза и израженог. За тај стадиј развоја најбољи пример су старогрчке скулптуре у којима су богови дати у материјалном облику. Том стадију развоја уметности најбоље одговара многобожачка религија.

Дух је у романтичном периоду превладао над материјом, дошао је на ивицу самонегације: корак даље, и уметност више неће бити *оваплоћени* дух, јер ће изгубити своју материјалну егзистенцију. То значи да ће доживети смрт.

Смрт уметности доследно следи из Хегеловог естетичког система. Она је у том систему посве оправдана. Хегел стварно није грешио у својим пророчанствима. Уметност на коју је он мислио била је превасходно миметичка, заснована на старогрчким идеалима. Показало се, ипак, да је уметност шири од Хегеловог појма уметности: са нестајањем видова миметичке уметности у 19. и 20. веку настављали су да живе други видови стварања који улазе у наш а нису улазили у Хегелов појам уметности.

Све уметности, на које је Хегел мислио, прошле су кроз сва три стадија у свом развоју: кроз симболични, класични, романтични. Али свим уметностима није сваки од тих периода подједнако одговарао. У сваком од њих је нека уметност имала доминантно место.

Симболични период, на пример, највише је одговарао архитектури: уметности чија је природа посебно одређена њеном функционалношћу. Функционалност архитектуре чини да је однос материјалног увек у предности над духовним. Превише орнамената оптерећује архитектонску творевину.

У класичном периоду доминирала је скулптура. Она је настала тако што се одвојила од архитектуре и остварила

пуно јединство материјалног и духовног, равнотежу између идеје и њеног оваплоћења.

У романтичној уметности, у уметности хришћанског периода, доминирало је сликарство, јер је у сликарству наглашенији духовни елеменат над материјалним. Роман-тичном периоду, међутим, посебно су примерене две уметности које су још духовније од сликарства: музика и поезија. Музика је, по Хегелу, ипак сачувала нешто од материјалности будући да се изражава тоном. Поезија, у којој је реч средство израза, најмање је материјална; зато је и најкарактеристичнија за овај период.

Са истог становишта, из свог појма уметности, Хегел је поделио и поезију на три основна жанра: епску, драмску и лирску. Та подела је извршена према степену оду-ховљености песничке материје.

Епска поезија, која “понавља у себи принцип ликовне уметности” (422), јер представља кроз форму спољашње реалности, најмање је, по Хегелу, духовна.

Лирска поезија је на супротној страни од епске. Њена садржина, каже Хегел (III: 422-423), “јесте субјективност, унутрашњи свет, душевност која посматра” и која има за “свој последњи циљ субјективно *самоизражавање*”.

Драмска поезија, по Хегелу, “повезује оба претходна начина у један нови тоталитет”. У њој се “оно што је *објек-тивно* показује као нешто што припада *субјекту*” и обратно (423).

Ова тријадна подела жанрова очигледно одговара Хегеловој дијалектичкој тријади: теза, антитеза, синтеза (лирика, епика, драма). Али она одговара и његовој концепцији о развоју уметности кроз симболични, класични и романтични период. У симболичној фази врхунац је до-стигла епска, у класичној драмска, а у романтичној лирска поезија.

Пратећи развој свих уметности Хегел је тако њихов логос откривао из обе перспективе: синхроне и дијахроне. То значи да је остварио увид у разгранатост уметности истовремено је приказујући као променљиву у конкретним историјским релацијама. Хегелово виђење уметности не одговара ни само линеарној, нити само цикличкој концепцији. Оно обједињује обе те концепције кроз превладавање њихових опречности. Поред оне две концепције тако се, у време романтизма, најављује и трећа: дијалектичка.

Више него иједан други мислилац, Хегел је дао теоријске основе историзму: оправдао га је својим системом. Самим тиме оставио је трага и на основну мисаону оријентацију 19. века. Али он је, истовремено, и практично исцрпао могућности мишљења о односу субјект-праксис-објект. Сличан се систем у скоро време није могао створити. Али његов систем апсолутног идеализма није посве одговарао духу времена у којем је настао. Био је у супротности са духом индивидуализма тога доба, али и са духом сцијентизма који је све више био присутан. Тај грандиозни систем отуда је морао да буде изложен ударцима са разних страна. Генерације које долазе задовољиће се и са мање, али ухватљивијих објашњења.

Успон књижевне критике

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

Филолошка критика јавила се као вид појачаног бављења филолошким радом. Њене теоријске основе можда је најјасније изложио Вук Карацић у *Другој рецензији српској* (1817) на свој карактеристичан начин: “У свакој се књизи гледа на двије ствари: 1. на *ствар* о којој се пише. 2. на *језик* којим се пише” (1969:27). Филолошка критика уметничких

дела била је, у ствари, језичка критика: она је проиштицала из глобалног филолошког става према националним вредностима које се остварују у језику. Била је вид борбе за чистоту националног језика, за његово богаћење и оплемењавање; служила је разграничавању националних литература на језичким основама. Имала је и негативне рецидиве у националном и у језичком пуризму. Практично није преживела раздобље великих филолога 19. века.

Она друга, биографска критика, више се бавила уметничком природом књижевности. Развоју те критике изузетно је погодовала романтичка поетика. Њен негативан однос према правилима и нормама, инсистирање на оригиналности уметничких дела и њихових твораца, довели су у нову ситуацију и ствараоце и примаоце. Књижевне појаве и књижевна дела је требало вредновати према нечему. Али према чему кад су правила и норме отпали?⁹ То је питање остајало увек отворено: критика је морала да за њега тражи одговоре. Морала је да их тражи, практично, у индивидуалној егзистенцији сваког текста, односно сваке књижевне појаве. Зато се од критичара тражило не само да буду судије већ и тумачи књижевних дела и то пре свега за публику која је с писцем комуницирала преко штампе и преко књига.

У развоју штампе је други основни разлог особитог развоја критике у време романтизма. Романтизам у уметности коинцидира са успоном грађанског друштва, са ширењем његових културних потреба и са ширењем његове публике. Уместо непосредне комуникације писац-прималац, свеједно да ли у племићком салону или на сеоском поселу, сада уметник практично не долази у непосредан контакт са својим примаоцем. Између њих је књига или журнал, а иза књиге су штампари, књижари и други са својим материјалним и политичким интересима. Да би читалац знао шта чита, потребан је један посредник:

талентовани и образовани стручни консултант, потребан је књижевни критичар. Ситуација је тражила критичаре. Многи од њих су тај задатак обављали путем новинарског израза. Један од правих литерарних журналиста, дугогодишњи сарадник париског листа *Constitutionnel*, остао је запамћен по томе што је своју критичарску праксу довео до завидне висине. Био је то Огист Сент-Бев (1804-1869), најрепрезентативнији критичар доба романтизма.

Критика коју је Сент-Бев неговао полази од става да је дело производ аутора, човека који ствара према правилима (захтевима) властите природе. “Познавати човека, штавише познавати га добро – посебно ако је тај човек изниман и славан појединац, врло је важно, то је нешто што не смијемо презирати” (1979:341). Да би се објаснило књижевно уметничко дело, критика има задатак да што боље осветли писца који је узрок таквог делу. И такав став је природна последица владајуће романтичарске поетике. Али ипак има извесне разлике између општег романтичарског схватања песника и схватања Сент-Бева. За романтичаре извор поезије је чист субјект, идеалан субјект: онај који се свету намеће својим стваралачким могућностима. За Сент-Бева, међутим, стваралачки субјект није апстрактна снага способна да ствара поезију, већ је то конкретан стваралачки субјект са личном духовном и друштвеном биографијом. Значење дела Сент-Бев хоће да ишчита из таквог субјекта, као његовог узрока. А да би тај узрок што боље осветлио, он тежи што боље да осветли самог писца. Он каже: “Свако дело неког аутора... након што сте га ставили натраг у оквир те га окружили свим околностима које су обиљежиле његово рођење, стјече своје пуно значење – своју повијесну и књижевну важност” (342). Бавећи се, на тај начин, практично више писцем него текстом, Сент-Бев је написао више књига које већ у свом наслову имају своју основну карактеристику: портрети. То су:

Књижевни портрети (1836-1839), *Портрети жена* (1844), *Савремени портрети* (1846). Користећи исти поступак, Сент-Бев је писао и своје најзначајније дело *Историја Поруајала* које кроз историју писаца говори о историји француске књижевности 17. века, из доба класицизма. Он је прави представник биографског метода у проучавању књижевности.

Својом књижевном праксом Сент-Бев увелико подсећа на полихисторијске захтеве Беконове. На једном месту, у истом овом тексту, он чак и каже: “Чини се да је потреба времена да будемо Беконови ђаци у књижевној повијести и критици” (342). Бекон је, у ствари, теоријски антиципирао његове ставове и његову праксу. Сент-Бев, међутим, својим ставовима и праксом чини мост између Бекона и позитивизма. Био је један од најзначајнијих предпозитивистичких радника на пољу изучавања књижевности.

Укупно критичарско дело Сент-Бева износи око четрдесетак томова. По обиму оно се може мерити са делима најплоднијих белетриста. Тај податак сведочи о месту који је критика у време романтизма заузела у књижевном животу.

* * *

Промене које је донео романтизам у схватању литературе не значе само смену класицистичког раздобља. Оне су дубље и у великој мери представљају промене у односу на читаву претходну историју проучавања књижевности. До романтизма је, практично, постојала само једна развијена дисциплина, теорија књижевности (тј. поетика и реторика); од романтизма развијене су, поред теорије, још и историја књижевности и књижевна критика; развила се посебно и литерарна филологија. Од романтизма, заправо,

почиње нагло да се шири и литература о литератури и она постаје прави такмац белетристици. Од тог преломног времена зачињу се и развијају постепено и оне модерне “помоћне” дисциплине као што су компаратистика, социологија књижевности, психологија књижевности.

У ранијим раздобљима било је нормално да се схватања о литератури и литерарним појавама износе аподиктички. Субјект теоретичара је изрицао “непоречиве” истине о томе шта литература јесте и како је треба стварати. Почев од романтизма субјект теоретичара настоји да своје ставове заснује на чињеницама и аргументима и да их помно образложи. Он, дакле, мења и свој однос према предмету истраживања. Отуда и можемо да кажемо: до романтизма смо се сретали са мишљењима о литератури, тек после романтизма срећемо се са њеним проучавањем у правом смислу.

Рушећи нормативну поетику и реторику, рушећи, заправо, нормативност као вид односа према стваралаштву, романтичари су истакли принцип: колико писаца толико извора правила. Да би се о књижевности сувисло писало, треба полазити од конкретних дела и од конкретних писаца. Тако је, уместо једног преовлађујућег есенцијалистичког становишта, дошло једно преовлађујуће егзистенцијалистичко, уместо дедуктивног приступа литератури преовладао је индуктивни. На тај начин се отворио пут ка превласти једне друге поетике, дескриптивне, која је и у наше време остала доминантна.

Романтизам, међутим, није донео само напредак у изучавању литературе. Са одбацавањем нормативне поетике и реторике дуго су, скоро један век, изостављене и главне преокупације тих дисциплина: изучавање структуре текста, изучавање жанрова и, посебно, изучавање стила.

Најважнији резултат који је романтизам донео у изучавању литературе, у ствари, је оријентација на изучавање

конкретних литерарних феномена. Та оријентација имала је више значајних последица. До тада преовлађујуће теоријско бављење литературом потиснуто је у други план, а у први план су истакнуте могућности проучавања које нуде дисциплине што се баве изучавањем конкретних појава: књижевна критика и историја књижевности. Преовлађујући историзам у односу према књижевности довео је до обраћања пажње на генезу појава, на простор и време у којем егзистирају, на услове и узроке који су их предодредили. Тиме је отворено ново раздобље у начину мишљења о књижевности. Романтизам је преломно раздобље, не само у односу на класицизам, већ и у односу на сва ранија раздобља уопште.

ДОБА ПОЗИТИВИЗМА

Романтизам је имао велику амбицију: хтео је да захвати Једно или Цело које садржи и истину и добро и лепо; да захвати Цело које садржи субјект-објект-праксис. Ту заједничку тежњу романтичара најбоље је изражавао Хегелов систем и његова категорија (динамичког) тоталитета. Динамичност Хегеловог тоталитета, међутим, заснивала се на Апсолуту, на метафизичким основама. Те основе више нису задовољавале човека средине 19. века. Он је живео у време индустријске револуције, рађања низа нових емпиријских наука. То време је тражило једну другу, “прикладнију” филозофију. Нашло ју је у позитивизму.

Главни представник позитивизма у 19. веку, француски филозоф Огист Конт (1798-1857), у делу са карактеристичним насловом *Курс позитивне филозофије* (1830-1842), изнео је став да је људска мисао у свом развоју прошла три стадијума: теолошки, метафизички, научни. Тек са позитивизмом она у развоју долази до научног стадијума; према томе, она претходна два стадијума су превазиђена,

па је тако превазиђена и метафизика немачког класичног идеализма. Тај глобални сцијентистички став имаће крупне последице на мисао 19. века, посебно на начин проучавања књижевности.

Најзначајнију књигу о тој филозофској оријентацији, под насловом *Филозофија позитивизма*, написао је Лешек Колаковски. Колаковски позитивизам није видео само у 19. веку, код Конта, Спенсера, Мила и других, већ га је видео и много раније и доста касније. “Позитивизам је одређено становиште које се тиче људског сазнања” вели он (1972:30). Он схвата позитивизам као “скуп регула и критеријума вредновања људске спознаје” (30) а као његове опште карактеристике издваја четири “регуле”, тј. четири основна правила.

Прву од тих позитивистичких “регула” Колаковски назива *феноменолошком*; по њој “нема реалне границе између суштине и појаве” (31). Другу “регулу” назива *номиналистичком*. “Номиналистичка регула”, каже он (33), “значи исто што и рестрикција претпоставке да би било каквом знању, формулисаном општим терминима, у стварности било шта одговарало осим појединачних конкретних предмета. Да би илустровао ту “регулу” Колаковски наводи пример троугла: за троугао позитивисти сматрају да не постоји; то је само једно име које не означава ништа од постојеће стварности. По трећој “регули”, коју је Колаковски издвојио, позитивизам *“оспорава сазнајне вредности вредносних судова”* (36) а по четвртој – позитивизам верује у *“јединство научног метода”* (37).

Позитивистичка оријентација у филозофији, која се заснива на таквим “регулама”, представља по Колаковском, у ствари, “скуп рестрикција у односу на људско знање” (38). Те рестрикције се посебно огледају у полемичком односу позитивизма према метафизици, тј. у његовој глобалној антиметафизичкој и сцијентистичкој оријентацији.

На позитивизам се, међутим, с правом може гледати као на један посебан смер у мишљењу који тежи да проблеме сагледа и решава на редуктиван начин. Пошто су сцијентистичком духу позитивизма чиниле тешкоће теологија и метафизика, он их је једноставно одбацивао; није покушавао да их сагледа у систему, као што је чинио Хегел. Релацију субјект-праксис-објект он, такође, сагледава у редукованом виду: међу тим чиниоцима не прави јасна разграничења; практично их све третира као објект. Слично је и са добрим, истинитим и лепим које је романтизам третирао као Једно. Позитивизам истиче једну категорију, истину, и према њој се односи као према Целом које треба сазнати, којим треба овладати. И позитивизам, дакле, инсистира на тоталитету сазнања. Али је тај позитивистички тоталитет редукован, смањен, сведен до здраворазумског и емпиријског. Позитивизам је примерен здравом разуму, његовом искључивању из сазнања свега што представља напор да савлада ванемпиријско а делатно у свету. Зато се жилаво држао и касније, све до нашег доба па и данас.

Ни позитивистички начин проучавања књижевности није се сасвим подударао са природом белетристичке продукције свог доба, као што је то бивало у ранијим периодима и као што је то било у романтизму. Јединство мисли и праксе, које је још владало у доба романтизма, сада се распадало. Романтизам у литератури и у њеном проучавању смењивали су око средине 19. века: парнас у поезији и реализам у прози, а позитивизам у проучавању литературе. Реализам је инсистирао на приказивању друштвене стварности савременог доба, а парнас је од те стварности бежао у “куле од слонове кости”. За реализам је карактеристично трагање за истином, а за парнас тежња ка остварењу уметности ради уметности. У другој половини 19. века из реализма се развио натурализам а из парнаса

симболизам. Али су основне интенције остале: трагање за истином и трагање за формом. У Русији је једна моћна оријентација, оријентација радикалних критичара и критичких реалиста, стављала акценат на трагање за добрим.

Позитивизам се у проучавању литературе не може изједначити са теоријом парнаса и симболизма, па ни са теоријом реализма и натурализма мада је прозној литератури овог раздобља био свакако много ближи. Проучавање литературе се у ово време у правом смислу издваја у посебну дисциплину и чини посебно конституисан вид стваралачке праксе. У време позитивизма конституишу се и најважније друштвене науке (социологија, економија, историја); тада се истиче и идеал да и проучавање литературе буде наука: да има исти статус као и друге научне дисциплине.

Редуктивни начин позитивистичког мишљења имао је последице и на изучавању литературе. Од три основне дисциплине у овој области: теорије књижевности, историје књижевности и књижевне критике, позитивизам је, практично, укупно проучавање редуковао на једну дисциплину, на историју књижевности. Теорија књижевности је, додуше, и даље постојала, али не више на аристотеловским основама већ као теорија позитивистички схваћеног историзма. Књижевна критика, кад није била биографска, тј. кад није била вид књижевне историје, ишла је ка супротном смеру, ка импресионизму.

ОСНОВЕ ТЕОРИЈСКОГ МИШЉЕЊА: ОДНОС ПРЕМА ПОЕТИЦИ И РЕТОРИЦИ

“Регуле” које је Колаковски издвојио помажу да јасније сагледамо деловање позитивистичке мисли у проучавању књижевности. И позитивисти су, на пример, као и

романтичари, имали негативан однос према класицистичким (аристотеловским) поетикама. Али се њихов негативан однос заснивао на другачијим основама. Романтичари су били против нормативних поетика из стваралачких разлога: реаговали су на исцрпеност поетике класицизма и супротстављали су јој поетику израза и надахнућа какву им је налагао њихов пробуђени грађански индивидуализам и стваралачки субјективизам. Уместо правила која прописују теоретичари, романтичари истичу “правила природе”: њихов антикласицизам је, дакле, метафизички утемељен.

Позитивистичка негација нормативне поетике и реторике, напротив, потиче из његове антиметафизичке основе. Ниједна од оних “регула”, које је Колаковски навео, а посебно прве две, не признају постојање некакве “суштине” дела, жанра или стила. То значи да не признају метафизичке основе оних категорија којима се бавила класицистичка поетика.

Аристотелова *Поетика* се, обично, не поима као теорија поезије заснована на метафизичким основама. Њене основе постаће нам јасније тек ако се присетимо њеног платонистичког порекла: ако жанрове, облике, норме те поетике доведемо у везу са Платоновим идејама. Аристотел је критиковао Платона по многим линијама, али је ипак, у *Поетици*, на модификован начин сачувао Платонов ейдос: пре свега у схватању жанрова и у схватању норми поезије. Класицистичка поетика увек рачуна са суштинама. Њен прави предмет мишљења јесу непроменљиви облици или атемпоралне суштине. Свака поетика, која акценат ставља на ейдос, на нешто метафизички непроменљиво, у супротности је са позитивистичким историзмом.

Антиметафизичка позиција позитивизма разликује се од метафизичке, романтичарске позиције и у погледима на природу песничког стварања. По романтичарским песницима и поетичарима песник је онај који ствара у тренуцима

надахнућа: стваралачки субјект тада кореспондира са надстварним. У схватањима позитивиста се надстварност сасвим искључује; песник је сасвим лишен метафизичког ореола. Позитивисти настоје да и песника и његово дело објасне помоћу узрока који су их створили. А ти узроци су материјални, опипљиви, објашњиви: свде се, углавном, на друштвене, националне, биографске, историјске.

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

Као и у време романтизма, историзам је основни став на којем позитивисти граде своја схватања и заснивају своја истраживања литературе. Али и у односу према историзму има разлике: позитивисти радикално одбацују метафизичку основу историзма, какву, рецимо, она има у Хегеловом идеалистичком систему. Покретачку снагу историје позитивисти су видели у друштву и у појединцу: у чиниоцима који “производе” писца и у чиниоцима његове личности који доводе до одређеног начина одражавања друштвене стварности. Позитивистички историзам је под великим утицајем биолошких наука: сцијентистичком духу позитивиста у проучавању литературе идеали су биолошки еволуционизам 19. века, пре свих Дарвин и Спенсер.

И трећа и четврта позитивистачка “регула”, по Колаковском, – она која одбацује вредносне судове и она која истиче јединство метода – такође имају значајне последице у испитивању литературе. И једна и друга воде ка истицању новог идеала: објективизма у истраживању литературе. Те “регуле” су налагале да се из испитивања потисне сваки субјективни однос према литерарним делима и појавама, да се уметничке вредности испитују истим методама као и појаве из света природе. Пошто вредности могу да буду само субјективне – јер једино за субјект примаоца и критичара имају значење – то значи да је позитивизам вредности стављао у заграде, одрицао се, практично, њиховог испитивања.

Ипак, сви важни теоријски ставови у стваралачкој пракси у доба позитивизма нису проистицали само из окриља позитивистичке мисли; проистицали су и из негативног става према интенцијама романтизма. Негативни ставови према романтизму су нарочито долазили до израза у схватањима реалиста и теоретичара реализма. Они су се превасходно тицали комплекса питања везаних за проблем стваралачке личности аутора и за природу уметничког текста. Као и песници класицистичких раздобља, и реалисти су своју поетику засновали на категорији одраза. Њихове интенције, међутим, више нису биле да опонашају неку радњу, већ да одразе друштвену стварност, да кроз опонашање извесних радњи и јунака кажу и извесну уметничку истину. Критериј успешности одраза и за реалисте била је Аристотелова категорија вероватног, односно могућег, али прилагођена новим значењима појма мимесис. Као и у класицизму, природи одражаваног су се морали прилагодити разни жанрови (овога пута не више песнички већ прозни: роман, приповетка, друштвена драма). Као и у класицизму, такође, стваралачка личност пишчева своју списатељску улогу је морала да примери

тексту као чиниоцу одражавања стварности. Основна функција литературе, у реализму, међутим, била је схваћена другачије него у класицизму. Задатак литературе више није био да поучи или да забави, већ да каже истину о друштву, друштвеним односима и о човеку у друштвеној ситуацији.

Парнас, за разлику од реализма, није тежио да каже истину о друштву, чак је своја интересовања окретао од ње. Његова је основна интенција била да оствари лепоту форме. Том циљу је парнас подређивао и удео стваралачке личности и у томе је био близак и класицизму и реализму.

Поетика стваралачке праксе доба позитивизма, тј. поетика реализма и натурализма, парнаса и симболизма, израз су опште усмерености мисли тога доба. Њихова различита усмереност ка истини (и добру) у реализму, и ка лепоти, у парнасу, израз су општих редукција тога доба у односу на романтичарску тежњу да се обухвати Цело. Најава је истовремено и плурализма различитих истраживачких и мисаоних захвата који ће доћи до израза у 20. веку.

ИСТОРИЈА КЊИЖЕВНОСТИ

Главна преокупација позитивиста је историја књижевности. Чак су и њихове основе теоријске преокупације усмерене ка теорији историје књижевности. У историји књижевности као дисциплини позитивисти виде остварење својих научних амбиција: само историју књижевности и схватају као праву науку. И то је један од главних разлога што су друге две основне дисциплине, критика и теорија књижевности, дошле у подређен положај, што су у развоју запостављене.

Бављење историјом књижевности одвија се у два основна смера: у изучавању и пројектовању историја националних књижевности, и у неговању компаративних

проучавања књижевних појава које припадају разним националним књижевностима. Обе те оријентације чине наставак и продубљивање основних интенција историзма који је утемељен у романтичарско доба.

Историје националних књижевности

Писање монументалних историја националних књижевности представља крајње амбиције позитивиста, потврду њихових теоријских поставки. Њихове историје су и данас чувене: Тенова *Историја енглеске књижевности* (1867), Де Санктисова *Историја италијанске књижевности* (1870-72), Шерерова *Историја немачке књижевности* (1883), Лансонова *Историја француске књижевности* (1895), Скерлићева *Историја новије српске књижевности* (1914) итд. Те историје су, у ствари, синтетички резултати многих претходних истраживања ка којима је био усмерен рад историчара књижевности.

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

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

Иполит Тен (1828-1893) је своја схватања о природи и задацима проучавања књижевности најпотпуније изнео у теоријском *Уводу* своје књиге *Историја енглеске књижев-*

ности. Тен је изабрао енглеску књижевност, као једну од најразвијенијих европских књижевности, са богатом традицијом и континуитетом, да вредности свог метода у испитивању књижевности потврди у осветљавању њене историје.

Тен се није, за разлику од већине позитивиста, заустављао на испитивању пишчеве биографије и његове психологије. Он је тежио да у испитивању литературе оде много даље и дубље: да реконструише факторе који су предодређивали пишчеву биографију, па посредно, и сам његов књижевни текст. Он сматра да су за стваралачку природу сваког конкретног аутора три чиниоца пресудна: *раса* којој писац припада, *средина* (друштвена) из које је писац изникао и *моменат* у којем је изникао. Поред посебних и појединачних узрока, та три фактора су основни који предодређују неког писца. Прави предмет проучавања литературе и њене историје, према томе, не може се свести на објашњење пишчеве биографије и његове личне психологије, већ на објашњење чинилаца који су их предусловили. Теновска концепција историје књижевности темељила се, отуда, на изучавању оног што стоји “иза” писца и њихових текстова. У томе “иза” Тен је видео и кључ историје књижевности, њен “дубински” ток.

Позитивистички историзам у Теновој интерпретацији ослањао се на нешто другачије чиниоце од оних на које се ослањао историзам романтичара. Романтичари су стављали акценат на: нацију, језик, време, а Тен је у чистом виду задржавао само један од њих: само време. Већ је други чинилац, нацију, интерпретирао у духу биолошког еволуционизма, као *расу*, лишавајући је метафизичких и мистичких обележја. Сем тога, Тен је увео један нови чинилац, *друштвену средину*, на којој инсистира социолошка мисао његовог времена. Тиме његов историзам добија димензију социолошког осветљавања историје

књижевности. Пошто раса остаје релативно константан чинилац и пошто време неумитно тече, права збивања, важна за историју књижевности, дешавају се са променама средине, пре свега друштвене средине. Са увођењем друштвене средине, као утицајног чиниоца у историји књижевности, Тен је изразио једну битну особину позитивистичког сцијентизма, његов социологизам, али је истовремено, антиципирао читав један могући поглед на књижевност и књижевне текстове; антиципирао је могућности развоја социологије књижевности, социолошке књижевне критике па и рецепционизма.

У односу на романтичаре, Тен је и сузио историјско виђење књижевности. Из његовог виђења књижевности изостало је интересовање за језик, па и за чиниоце који су са њим у блиској вези: за текстовну структуру и стилски израз. Тенова концепција историје књижевности отуда није имала места ни за метафизичку ни за мистичку духовну страну коју су романтичари везивали за језик. Историју књижевности Тен, отуда, није видео као *израз* једног народа, његовог духа или његовог језика, већ посве другачије: као *одраз* конкретне његове средине и времена, преко индивидуалних стваралачких могућности појединих писаца. Самим тиме је Тенова интерпретација историје књижевности била социологизирана, доведена у везу пасивног одраза спољних чинилаца. Из те историје стварно је изостављала или била потискивана стваралачка улога писаца. Писац се нашао у улози извршиоца оних чинилаца који су стајали “иза”. Са одбацивањем метафизике, тако се десило да и уметник губи достојанство “творца” какво су му давали романтичари: он је постајао све више медијум који “одражава”: у теновској интерпретацији интересантнији по ономе што одражава, у интерпретацији других – интересантнији као сам медијум, као биографија и психологија која производи текстове.

Више него Тен, под утицајем биолошког еволуционизма 19. века стајао је један његов млађи савременик, Бринетјер, који је у историји проучавања књижевности остао запамћен по томе што је и у области промена које се дешавају у књижевности хтео да примени идеју еволуције животињских врста. Књижевни жанрови се, по Бринетјеру, понашају као и животињске врсте: рађају се, расту, доживљавају зрело доба, старе и умиру; боре се међу собом за опстанак; претрајавају само они који имају највише услова да опстану. – Слична гледишта имао је и енглески теоретичар Симондс.

Велхелма Шерера (1841-1886) није превасходно окупирао ни нација ни друштвена средина, већ појединац, аутор. Говорећи о главним задацима испитивања песника и његовог дела Шерер каже: “Дужни смо да покушамо да тачном анализом изолујемо снаге које су у њему постојале, да сваку понаособ докажемо у осталим њеним појавама, да уочимо да разликујемо оно што је песник наследио од онога што је научио и доживео, да овладамо постепеним диференцирањем једноставних основних склоности и начином како долази до тог диференцирања, уз каква устезања, и да покушамо да уочимо оно што је закономмерно у њима” (1970:412). У тој реченици садржана су и она три основна принципа Шереровог позитивизма, његови захтеви да се осветли *Ererbtes* (наслеђено), *Erlerntes* (научено) и *Erlebtes* (доживљено). Ти принципи дистанцирају Шереров позитивизам од Теновог, али у великој мери дистанцирају и немачку варијанту позитивизма од француске. За разлику од теновске социологистичке варијанте позитивизма, Шерерова варијанта је биографистичка.

Шерерова концепција истраживања, најпотпуније представљена у његовој *Историји немачке књижевности* (1883) остваривана је у његовим текстовима с мером и са смислом за нијансе. Тако, на жалост, није било и са његовим

следбеницима. Она три принципа истраживачке праксе била су често једнострано примењивана и вулгаризована. Захтев за испитивање наслеђеног (Erebtet) водио је мање талентоване истраживаче често ка веома непотребном испитивању породичне и друштвене средине у којој су писци одрасли; захтев за испитивањем наученог (Erlernetes) водио их је ка испитивању могућих, али и немогућих, утицаја које су писци могли да доживе, а захтев за испитивањем доживљаја (Erlebtes) водио их је често у испитивање биографског и приватног у пишкомом животу. Систематично примењивани, ти захтеви су водили у једнострано спољашње испитивање детаља који нису кореспондирали са текстом. Та варијанта позитивизма отуда је изашла на лош глас и убрзо изазвала оштре реакције. Сам Шерер је, у недовршеној, посмртно објављеној књизи *Поетика* (1888) већ почео да трага за излазима из једностраности позитивизма.

Готово истовремено са Теном и Шерером, деловао је у Италији Франческо де Санктис (1817-1883). Конкретни услови учинили су да се у његовом духовном напору остваре друге историјске могућности. У де Санктисовом схватању књижевности остали су значајни елементи романтичарске поетике, пре свега они који у уметности виде акт имажинације или фантазије. Због тога је он и био близак Крочеу који га је сматрао својим претходником. Главно де Санктисово дело *Историја италијанске књижевности* још се прештампава и преводи на друге језике. Она је настала у оквиру борбе Италијана за своје политичко и духовно уједињење у којој је и де Санктис активно учествовао. Значајан допринос њиховом духовном уједињењу дат је и у самом том делу: у њему се књижевна, али и духовна Италија, представила као једна целина. “Комплементарно де Санктисовом поуздавању у светски дух и у дух времена јесте његово поверење у народ, у народни дух” каже Рене

Велек (1965, IV: 117). Његова позиција у односу на главни позитивистички ток, који је већ био преовладао у неким земљама, отуда је веома сложена. Сам он на једном месту каже: “Уметност је нешто више него индивидуални каприс; слично религији и филозофији, слично политичким и административним институцијама, уметност је унутрашњи део друштва, природни развитак културе и националног живота” (по Велеку, IV: 108). Отуда и његова *Историја италијанске књижевности* представља историју националног духа, али и духа више епоха које су се током векова смењивале у Италији. На основу таквих схватања де Санктис се не може видети само у кашњењу за позитивизмом других земаља; он се може сагледати и у сличностима које га повезују са антипозитивистима који ће се нешто касније јавити, не само са Крочеом, већ и са Дилтајем, на пример.

За развој позитивистичке мисли значајна су бар још два аутора: један који је највише допринео еластичности и дуговечности позитивизма, Лансон, и други којим је почела драма његовог распада, Веселовски.

Гистав Лансон (1857-1934) модернизовао је позитивистички метод и учинио га веома флексибилним, тако да се његова варијанта позитивизма одржала на многим француским универзитетима до дана данашњег. Израз *лансонизам* (фр. *lansonisme*), мада у нешто пезоративном виду, још се употребљава да означи вид конзервативне али делотворне универзитетске критике. Животност лансонизма не сведочи само о постојању извесне конзервативне свести у испитивању литературе, већ сведочи и о извесним објективним вредностима тог метода. У његовој расправи *Методѣ историје књижевности* налазе се и ове реченице:

Изучавање рукописа, упоређивање издања, дискусија о аутентичности и оригиналности, хронологија, библиогра-

фија, истраживање извора, откривање утицаја, историја угледа и књига, консултовање каталога и досијеа, статистике версификација, методичких листа, граматичких запажања, укуса и стила, и шта још не. Сви ти начини истраживања, тако пипави, тако деликатни, а који поспешују леност, процеси су контроле, редукције и интерпретације а њихова је корист да, упркос отпорима изнутра, обележе наш пут тако да с њега не можемо да скренемо. Циљ нам је да на незамислив и законит минимум сведемо чин личних осећања у нашем сазнању, дајући му тако пуну вредност. (1925:34-35)

Тежњом да се “увек одвајају субјективни елементи од објективних сазнања” код Лансона су обухваћени, дакле, и спољашњи и унутрашњи елементи дела, а не као код Тена и Шерера, само спољашњи. Јављајући се при крају 19. века, Лансон је својим методолошким захтевима практично обједињавао више посебних интенција у испитивању литературе у 19. веку: литерарну филологију и компаратистику, биографски метод и социологизирани позитивизам, замрла реторичка знања и психологизам. Врлина је лансонизма што се, малтене, служи укупним истраживачким искуствима прошлог века.

Велики руски компаратист Александар Веселовски (1838-1907) аутор је и једног зборника властитих радова који су се појавили под заједничким насловом *Историјска поетика*. “Задатак је историјске поетике, како се мени чини – да одређује улогу и границе традиције у процесу личног стваралаштва”, каже Веселовски (1940:493). У текстовима који су се у зборнику нашли сучелиле су се две опречне тежње у испитивању књижевности: с једне стране историзам као став према књижевности који се у то време превасходно потврђивао у испитивању спољашњих чинилаца који су генерирали књижевна дела, односно који су их генетски предодређивали. С друге стране, у настојањима Веселовског дошла је до израза тежња да се

бави превасходно текстовима, дакле тежња за испитивањем литературе само с унутрашње стране, на традицијама блиским аристотеловској поетици, који је водио ка испитивању литературе из синхроне перспективе. Спој те две тежње изражен је и у самом наслову зборника: једну типично анисторијску оријентацију, из које је проистекла поетика, он је довео у везу са историзмом, покушао да сачини историјску поетику. “Еволуција песничког сазнања и његових облика – то је тема *Историјске поетике* Веселовског”, каже Жирмунски (1979:109). То “спајање”, међутим, у пракси није било једноставно: тешко је тачно разабрати прави одговор Веселовског из његових настојања да прати развој литературе кроз развој жанрова, али и кроз деловање других, махом спољашњих фактора. Покушај Веселовског очигледно је превазилазио методолошке могућности његовог времена. Али је он остао и као један од великих изазова мисли 19. века. Референце те мисли налазимо код руских формалиста, али и код савремених теоретичара, нарочито у словенским земљама, Пољској и Чехословачкој.

* * *

Позитивистички историчари књижевности деловали су у доба формирања нација и учвршћивања националних држава; њихове историје националних књижевности, у оквиру тих процеса, имале су улогу националних пантеона: такве књиге биле су пожељне и добродошле, поготово ако су остављале утисак научне утемељености и поткрепљености. Позитивисти су, у том погледу, довршавали процесе поимања националних књижевности које су започели романтичари.

Од позитивизма наовамо књижевност се поима као целина уређена из синхроне и дијахроне перспективе. Позитивисти су сматрали да је Књижевност састављена од

бројних националних књижевности. Пошто су националне књижевности, у свом развоју, пратиле промене у животу националних заједница или друштвених група, оне су према тим променама и периодизирани.

Редуктивни дух позитивиста, међутим, није био оријентисан на изучавање књижевности као целине већ на изучавање појединих њених делова, тј. на изучавање појединих националних књижевности. Тек у оквирима таквих сегмената сцијентистички настројен дух позитивиста осећао се сигурним, као свој на своме. Посебно се осећао сигурним у појединим сегментима националних књижевности. Бављење сегментима стварало је илузију бављења нечим целовитим.

Али идеја Књижевности као целине није их напуштала мада им се чинила недохватном. Позитивисти су замишљали да су се главни токови у књижевности одвијали у великим књижевностима, а према њима они су мерили и одмеравали мале. Мисао о односима међу књижевностима прављена је према моделу доминантне политичке праксе: и националне књижевности су се међу собом односиле као велике и мале државе: мале су према великим биле у подређеном положају.

Компаративно проучавање књижевности

Израђивање свести о постојању посебних, аутономних националних литература, за време позитивизма, повлачило је за собом и потребу да се њихове везе и међусобни односи осветљавају. Процес израстања компаратистике у посебну дисциплину, који је започет у романтизму, у доба позитивизма довео је до њеног конституисања као дисциплине. Компаратистика је, у ствари, више чедо позитивизма неголи ранијих и каснијих раздобља. Компаратистички начин мишљења утемељен је у то доба;

остао је и касније да носи трагове позитивистичких схватања.

Две су основне врсте појава које је позитивистички заснована компаратистика имала у виду: опште појаве у разним националним литературама, и сродне појаве у двама или више националних литература.

Примери за опште појаве у разним националним литературама могу да буду различити. Рецимо: русоизам, бајронизам, *Weltschmerz*; затим: ренесанса, барок, класицизам, романтизам; па сонет, романтичка драма, сеоски роман итд. За бављење таквим појавама употребљавао се обично израз *la littérature générale, the general literature*. Они се обично код нас преводе изразом *општа литература*. Тај израз, међутим, није тачан. Тачнији израз за стварни садржај тога термина требало би отприлике да гласи: упоредно бављење општим појавама у разним националним литературама. То није исто што и Гетеов појам светске књижевности. Мада се у време позитивизма јављају катедре за бављење општом ("светском") књижевношћу, поред оних за бављење националном, појам светске књижевности је ипак редукован на неке опште појаве у разним националним књижевностима. Позитивизам је такође тежио да се бави тоталитетима, али се задовољавао редукованим тоталитетима: оноликим колико је здрав разум, пратећи емпиријске чињенице, могао да савлада.

За испитивање сродних појава у двама или више националних литература употребљавају се обично француски, односно енглески израз: *la littérature comparée, the comparative literature*: компаративна или упоредна литература. Ни тај израз не одговара стварном садржају таквог бављења литературом. Нешто је бољи немачки израз: *Vergleichende Literaturwissenschaft*: упоредна наука о литератури. Још је бољи руски: *сравнительное литературоведение*, упоредно проучавање литературе.

Тачан назив за садржај који се исцрпљује у оквиру компаратистике требало би отприлике овако да гласи: компаративно проучавање појава у разним националним литературама. Јер се компаратистика, у ствари, бави везама између посебних и појединачних појава у разним националним литературама. Основни модел таквих испитивања могу представљати наслови двају истакнутих компаратистичких дела: Балденспержеова монографија *Гете у Француској* (1904) или монографија Милана Марковића *Русо и Толстој* (1928). У основи је тога модела испитивања однос писца који припада једној националној литератури према писцу који припада другој, заправо однос писца једне националне литературе са групом писаца и њиховим делима који се сврставају у другу националну литературу.

Опште и сродне појаве више националних литература, или сродне појаве у двама или више литература, позитивистички заснована компаратистика је објашњавала контактним везама, односно утицајима. *Утицај* је један од основних појмова те компаратистике. У том појму је био садржан принцип каузалитета који је позитивизам поштовао као вид објашњења књижевних појава.

Појам *утицај* је компаратистика посебно развила. Утицајем су се обично називале подударности у текстовима разних писаца које нису случајне. “Тим именом треба назвати искључиво оне особине које дело једног писца добија ступањем у везу са делом овог или оног страног писца”, каже Пол ван Тигем (1955:113). Утицаји (тј. каузалне везе) схватани су двојако: као непосредни и као посредни. Код непосредног утицаја *извор* утицаја (рецимо Русо) и *прималац* утицаја (рецимо Толстој) стајали су у непосредној вези: Толстој је знао француски, Русоа је читао у оригиналу.

Код посредног утицаја ствар је сложенија. Поред извора утицаја и примаоца утицаја, мора се истраживати још и *посредник* утицаја. Теорија компаративног истражи-

вања указала је на разне посреднике: путнике, листове и часописе, критике; на појединце и друштвене средине итд. Указивала је и на различите начине посредовања, пре свега на писмене и усмене. Нарочито је позитивистички усмерена компаратистика показивала велику меру довитљивости да би осветлила узрочно-последичне везе међу писцима разних народа, особито кад су били у питању посредни утицаји.

Позитивистичка историја књижевности бавила се утицајима и у оквиру исте књижевности: утицајима Балзака на Золу, Бранка на Змаја, на пример. Али се није сматрало да се и тако врше компаратистичка истраживања. Позитивистички утемељена компаратистика је националне књижевности настојала да схвати као аутономне и затворене целине. Сматрала је да само поједине појаве једне националне литературе кореспондирају са појавама које припадају другој националној литератури. Таква схватања остаће карактеристична и за нова раздобља, и кад се више не буде инсистирало на контактним везама и утицајима. Позитивистички редукционизам је нашао најбоље упориште у појму националне литературе као аутономном и аутохтоном систему књижевних вредности.

КЊИЖЕВНА КРИТИКА

У доба позитивизма је историја књижевности тежила да се наметне као једина дисциплина проучавања књижевности, као стварна наука о књижевности. Теоријско мишљење позитивиста уливало се у теорију књижевне историје; биографска критика позитивиста утапала се, такође, у књижевну историју. Тежња ка објашњавању књижевних појава дубоко је потискивала тежњу ка њиховом поимању и њиховом разумевању. Позитивистички редукционизам се задовољавао објашњавањем а не интерпре-

тацијом: другачија осветљавања књижевних појава нису му била својствена.

Развоју књижевне критике, у доба позитивизма, такође не погодује ни широко присутна тежња ка научности и објективности. Разумевање и тумачење књижевних дела, њихово вредновање, ствар је субјективна; зависи од субјективног односа примаоца и критичара. Позитивизам је, међутим, имао идеале научности и објективности који такав субјективан однос искључују. “Импесионизам је једини метод који нас доводи у додир са лепотом. Употребавајмо га у томе слободно, али га у томе и енергично ограничавајмо”, каже у помињаном тексту Лансон (1925:30). Са идеалима изучавања књижевности који су карактеристични за природне науке, позитивисти нису ни могли да буду у правом смислу критичари.

Пошто су у време позитивизма постојали други услови за развој критике (пре свега развијена штампа и широка публика) критика се ипак развијала упркос нестимулативној позитивистичкој доктрини. Јавио се један карактеристичан вид критике, тзв. импесионистичка критика, и то најпре у Француској где је и позитивизам био најразвијенији. Импесионистичка критика је, у ствари, један вид отпора позитивистичком објективизму и редукционизму. Свеколико проучавање књижевности није могло да се сведе на објашњење узрока који су довели до дела. Импесионистичка критика, супротно објективизму и сцијентизму у проучавању позитивиста одлази у другу крајност, у субјективизам. Исказ једног од главних представника те критике, Анатола Франса: “Допустите ми да поводом овог дела говорим о себи”, може се узети као основни модел импесионистичке критике. Та критика не тежи ни да се бави текстом, ни узроцима који су га предусловили; она тежи да се бави утисцима које је дело произвело на критичара примаоца. Импесионистичка критика имала је

будућности: заснована на антисцијентизму, она је и касније живела као пандан сцијентистичким оријентацијама у проучавању књижевности, нарочито у доба формализма и структурализма. Успех и пробитачност она је постигла тиме што је нудила нешто супротно од сцијентистичких амбиција: нудила је литераран, духовит, асоцијативан, махом кратак и интелектуално непретенциозан текст. Таква врста критике представља, у ствари, једну од корекција редуктивне ускости позитивизма. Она позитивизам не негира, само га допуњује и коригира. Али таква критика показује и располовљеност те мисли између крајњег објективизма и крајњег субјективизма у изучавању књижевности. Она је израз критике владајуће доктрине, критика њене неспособности да удовољи битним потребама времена у човековом односу према књижевним творевинама.

Руска радикална критика

Готово упоредо са развојем позитивизма у западноевропским земљама, развила се у Русији једна особена врста критике, која се обично назива *руска радикална критика*. Супротно од главних токова позитивизма, који су анти-метафизички и сцијентички, руска радикална критика представља својеврсну примену метафизичке филозофије немачког класичног идеализма, посебно Хегела. У друштвеној стварности феудалне, економски и културно заостале руске царевине око средине 19. века, она постаје незаобилазан чинилац не само књижевног, већ и идејно-политичког живота.

Најзначајнији је од руских радикалних критичара њихов радоначалник Висарион Григоријевич Бјелински (1811-1848). Бјелински је у свом кратком животу прошао кроз неколико развојних фаза. На почетку је био највише под утицајем Шелинга; у најзначајнијој и најдужој средњој фази

био је под утицајем Хегела; пред крај живота се ослобађао Хегеловог утицаја и тражио властити активистички пут. То значи да теоријска мисао Бјелинског није у пуној мери оригинална. Али је његова интерпретација мисли немачких филозофа, на које се ослањао, била и оригинална и делотворна.

Хегелов став да је уметност отеловљење идеје, тј. њено чулно исијавање, Бјелински је даље разрадио, тј. интерпретирао тако што је поезију схватио као “мишљење у сликама”. “Филозоф говори силогизмима, песник – ликовима и сликама, а оба говоре исто. (...) Један *доказује*, други *показује*, а оба убеђују, само један логичким разложима, други сликама” каже Бјелински (1948, III: 798). Кроз оваплоћену идеју остварује се јединство садржине и форме, тј. јединство субјективног и објективног. Ти ставови Бјелинског ће се дуго провлачити кроз мишљења каснијих руских теоретичара. На њих ће озбиљно реаговати тек формалисти.

У схватању Бјелинског присутни су, међутим, неки ставови који су карактеристични за руске радикалне критичаре, а који нису карактеристични за Хегела. То су они акценти који уметност наглашено доводе у везу са истином и са друштвеном стварношћу. Плеханов, који је велики дужник Бјелинског, ту везу овако интерпретира: “Али ако је предмет поезије истина, онда истинитост чини први увјет за умјетничко стварање, а љепота се састоји у истини и једноставности. Пјесник треба да приказује живот какав јесте, не улепшавајући га нити не изопачавајући” (по Флакеру, 1966: 13). Из “Кодекса Бјелинског”, који је Плеханов сачинио, а из којег доносимо ове реченице, не види се, додуше, сва продуктивна снага тих акцената која ће подстицајно деловати на текуће уметничко стваралаштво. Хегеловску концепцију Бјелински је упрегао у кола борбе за истину о друштвеној стварности. Хегелово

схватање уметничког дела као оваплоћене идеје нашло је у Бјелинском делотворног интерпретатора: његова критика јасно је указивала писцима-савременицима шта се од њих очекује.

Највише идеја Бјелинског налазимо у његовом *Говору о критици* (1842). Тај текст почиње речима: “Дух анализе и истраживања је дух нашег времена. Данас је све подвргнуто *критици* па и сама *критика*” (1948, II: 344). Нешто даље налазе се ове карактеристичне реченице: “Стварност је лозинка и последња реч савременог света. Стварност у чињеницама, у знању, у уверености осећања, у закључцима ума, у свему и свуда, стварност је прва и последња реч нашег века” (345). Бјелински од критике тражи да буде критика стварности. Али он то не тражи само од критике као дискурзивне активности, као једног вида литературе о литератури. Он то тражи и од саме уметности и књижевности. Мало даље он каже: “Шта је заправо сама уметност нашег времена? Оцењивање и анализа друштва; дакле, критика. Мисаони елеменат слио се данас чак и с уметничким...” (348).

Бјелински је, дакле, налазио заједнички именитељ уметничкој критици и самој уметности, књижевној критици и књижевности. То заједништво је могуће отуда што се, по Бјелинском, критика служи појмовима и идејама, а уметност идеје и појмове материјализује у слике. Критикујући стварност, уметност то чини на начин “мишљења у сликама”. Такав однос према уметности и књижевности у његово време је разумљив: уметничка дела су у постојећој руској стварности имала и критичку функцију, јер су могла да казују и оно што се на дискурзиван начин, језиком критике, из политичких разлога није могло говорити. Зато је Бјелински у уметности, и у књижевности пре свега, видео велико средство борбе за друштвени прогрес.

Из тако схваћеног заједништва уметности и уметничке критике, Бјелински је и одређивао основни задатак критике. Тај задатак он није укратко и прецизно дефинисао. То је опет учинио Плеханов, парафразирајући Бјелинскога; рекао је да се по његовом великом претходнику “задатак филозофске критике састоји у томе да идеју коју је уметник изразио у своме делу преведе с језика *уметности* на језик *филозофије*, с језика *слика* на језик *логике*. (1949: 235). У схватању Бјелинског тако се задатак критике показује као сасвим обратан од задатка уметности: њен је задатак, у ствари, да оне отеловљене идеје, тј. оне мисли изражене у сликама, поново преведе на језик појмова. Као што је и његово схватање уметности изведено из Хегела, на истим основама, дакле, формулисани су и задаци књижевне критике.

Бјелински, међутим, није критику стављао у службу филозофије. То је потребно да се има у виду да би се тачно оценила књижевна и уметничка “чистота” његове концепције. Он је сматрао да “уметност пре свега треба да буде уметност” (1948, III: 791) и да “одређивање степена естетске вредности дела треба да буде први задатак критике” (1948, II: 361). То значи да је он настојао у уметности превасходно да вреднује уметност. За Бјелинског је само постојање и стварање уметности значило прогресивну чињеницу. Свако уметничко а то значи и критичко приказивање стварности значи изношење истине о њој. Хегеловац Бјелински је, међутим, већ отварао могућност да се у уметности види и нешто друго осим ње саме: отворио је могућност да се у уметности види и тражи филозофија, логика; да се тражи анализа постојећег. Његови ће следбеници тим путем ићи даље. Они ће уметности и књижевности све више постављати задатке који им нису иманентни.

Чернишевски (1828-1889) сматра да је “лепо сам живот”. “А ако је добро живот, то само по себи решава проблем о естетичком односу доброга у уметности и доброга у стварности”, вели он (1974: 171). А мало касније, у истом тексту, у својој дисертацији *Естетички односи уметности и стварности* (1855), те ставове доводи до конзеквенци: “Репродукција живота је општа, карактеристична особина уметности, њено битно својство; уметнички производи имају и друго значење – објашњавање живота; а они често имају и значење пресуде животним појавама” (172). Уметност по њему, дакле, не треба само да одражава стварност, већ и да је тумачи, да буде “учитељица живота”. Таквим ставовима Чернишевски уводи и налог за тенденцијом у уметности. Аутор романа *Шта да се ради?* видео је у уметности инструмент за победу напредних идеја. Самим тиме он је књижевност деградирао као естетску категорију. Естетичар Чернишевски, који је Хегела критиковао са фолкбаховских основа, имао је у естетичким схватањима изразито антиметафизички став. Стављајући стварност изнад уметности (“Уметничка дела су нижа од доброга у стварности...”, 172), он је негирао и оно што је за хегеловско (романтичарско) схватање било карактеристично: негирао је фантазију. Но иако се, по идејама супротстављао Хегелу, практично је био један од најбољих заступника Хегелове идеје о смрти уметности. Будући да је уметност инфериорнија од стварности, и инфериорнија од идеја којима треба да служи, њој друго ништа не остаје него смрт. Његов следбеник Писарев, у тексту *Уништење естетике* (1865) поздравио је такве његове идеје, а слично је код нас учинио и Пера Тодоровић (1875) у истоименом тексту.

У правцу којим је ишао Чернишевски деловаће и Доброљубов (1836-1861). Данко Грлић, у трећој књизи своје

четвортомне *Естетике*, која носи карактеристичан наслов *Смрт естетског*, каже:

Темељни је проблем и за Доброљубова однос “литературе и природних потреба народа”, па је теза о нужности задовољења природних потреба народа постала уједно и одлучујућим критеријем у одређивању друштвене улоге књижевности, а то за Доброљубова значи и њене естетске вриједности и темељних принципа целокупне критике вриједности свих појединачних уметничких дјела. (III, 309)

То значи да је већ у деловању једног од најзначајнијих следбеника Бјелинског учињен корак даље у правцу функционализовања литературе. Литература, по Доброљубову, већ нема више, као за Бјелинског, задатак да буде превасходно литература, тј. “мишљење у сликама”. Она има задатак да служи “природним потребама народа”. О томе Доброљубов говори надахнуто у више својих текстова, посебно у тексту *О степену народног духа у развоју руске књижевности* (1948:33-86). Које су то “природне потребе народа”? То су, мисли Доброљубов, оне које одређују прогресивни духови. У свом кратком животу Доброљубов је означио једну нову страницу у развоју руске критичке мисли и праксе: он је први литератури почео изричито да ставља вануметничке задатке. Сматрао је да је литература била “уопште редован сапутник образованости” (1948: 57) и да то треба да буде и убудуће. Данко Грлић види у њему једног од раних претеча социјалистичког реализма. И Доброљубов је сматрао да уметност одражава стварност. Али он је томе додавао став да је “одражавање стварности битан критериј за вредновање уметности”, како каже Грлић (310). Већ код њега је, дакле, онај први задатак критике по Бјелинском померен у страну: први критериј за вредновање уметности, по Доброљубову, више није била уметност сама, као мишљење у сликама; први критериј је

био одражавање стварности и то усмерено одражавање стварности.

Хегелову идеју о смрти уметности остварује највише и најрадикалније последњи из генерације радикалних критичара, Писарев (1840-1868). У најзначајнијем свом тексту *Реалисти* Писарев вели: “Неоспорно је корисно све што нас гони да се замислимо и што нам помаже да мислимо. А крајњи циљ целе наше мисли и укупне делатности сваког поштеног човека ипак је у томе да се једном заувек реши неизбежни проблем о гладним и голим људима. Мимо овог питања нема апсолутно ничег о чему би вредело бринути, *мучити се и мислити*”. (1962: 192-193). По Писареву уметност не може бити сама себи циљ, а “Доследни реализам презише безусловно све што не доноси стварну корист” (177). У веку процвата науке Писарев ставља науку на прво место за реализацију животних циљева човекових, за победу прогреса. А уметност ставља у службу науке. Та доследно мишљена теза о природи уметности, представља, по Грлићу, најрадикалније решење које је из хегеловства уопште могло проистећи.

Упркос неприхватљивим тезама чије се делотворно присуство још осећа, руска радикална критика је значајна тековина модерних времена. У испитивањима развоја мишљења у оквиру проучавања литературе она се никако не може заобилазити. Пре свега због благотворног утицаја Бјелинског и због, углавном, погубних упрошћавања његових следбеника. Руска радикална критика настала је као једна од могућих интерпретација Хегелове мисли. Борбом против царистичког режима, она је у својој земљи крајем века деловала као савезник марксистичке мисли. Зато су марксистички ставови руских радикалних критичара прихватили без критичности. Радикална критика је касније, залагањем марксистички оријентисаних критичара, постала једна од најтемељнијих критичких традиција у

Совјетском Савезу. Настављајући се на њу, на Плеханова и Лењина, између два светска рата деловали су тзв. “вулгарни социолози”, касније и теоретичари социјалистичког реализма, и то не само у Совјетском Савезу већ и у другим социјалистичким земљама.

ДОБА ПЛУРАЛИЗМА

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

Рене Велек, у *Критичким појмовима*, у тексту под насловом *Побуна против позитивизма у новијем европском књижевном зналству* (scholarship), наводи бројне разлоге за ту побуну. Основни међу њима су: отпор према сцијентизму и отпор према ситничарењу мањих позитивиста; сви други разлози могу се свести на те основне.

Разлоге које Велек наводи ипак не треба круто схватити. Ситничарење није само својство позитивиста. Оно се јавља у разним оријентацијама, па и у онима које су биле антипозитивистичке. Сцијентизам је, такође, карактеристичан и за неке антипозитивистичке оријентације, рецимо за формализам и структурализам; чак се ни немачка школа интерпретације текста (Штајгер) није одрекла амбиције да се бави науком. Побуне против позитивистичког сцијентизма је стварно било. Она се јавила најпре међу филозофима ирационалистичке оријентације (Дилтај, Бергсон, Кроче). Али она није и стварно карактеристична за последњих стотинак година у изучавању књижевности: амбиција да се бављење књижевношћу конституише као наука о књижевности, која је испољена у

време позитивизма, остала је и амбиција нашег времена; она само тежи да се задовољи на новим основама.

Да ли цело ово раздобље – после доминације позитивизма – можемо да назовемо антипозитивистичким?⁹ Изгледа да Велеково залагање у том смеру има доста присталица и подршке. Изрази *антипозитивизам* и *антипозитивистичка побуна* одвећ су се раширили. Они означавају не само настојања у проучавању књижевности која су супротстављена позитивизму, већ и она која се у постпозитивистичко време уопште јављају. Пошто ни антипозитивистичка фаза у проучавању књижевности не може да траје вечито, њу би сменила нека следећа развојна фаза. Та фаза би, природно, морала да води ка негирању, односно превладавању, фазе антипозитивистичке побуне. Тако би се проучавање књижевности, у новије време, одвијало овим смером: позитивизам – антипозитивистичка побуна – превладавање антипозитивистичке побуне. Актуелно проучавање књижевности имало би да се бави проблемима које намеће последња од тих фаза.

Слабости таквог виђења нашег тренутка у проучавању књижевности у томе су што се савремена књижевнотеоријска мисао не карактерише само нагативним односом према позитивизму. За ту мисао није битно само против чега је усмерена, већ и ка чему је усмерена.

Осим идеје о антипозитивистичком карактеру проучавања књижевности у наше доба, постоји и једна друга идеја коју, такође, треба имати у виду. То је идеја о потреби плурализма у изучавању књижевности. Она се, изгледа, јавила најпре у кругу чикашких новокритичара, али је последњих година постала веома раширена. За разлику од оне прве, та идеја носи позитивно одређење природе проучавања књижевности у наше доба. Њена је специфичност у томе што се не залаже само за један програм, већ за отвореност према разним програмима,

укључујући и постојање позитивистичког и антипозитивистичких програма. Зато је шира и прихватљивија од претходне.

Идеја о антипозитивистичком и идеја о плуралистичком карактеру проучавања књижевности нашег доба међусобно се не искључују. Оне се односе на конкретне појаве и тенденције. Прва од њих је карактеристичнија за раније време тог раздобља, рецимо за првих неколико деценија овог века, а друга је карактеристичнија за тенденције које су временски ближе нама. Док је позитивизам био жив и моћан, дотле су и проучавања књижевности била обојена наглашено негативним односом према његовој пракси; временом је негативан набој према њему слабио а наметала се све више парадигма плурализма. Сада се она све више осећа као пут ка оптималним могућностима истраживања.

Паралелна употреба израза *антипозитивизам* и *плурализам*, као ознака за смер проучавања књижевности нашег доба, одражава, у ствари, две стране истог процеса. Тај процес се одвија у духу деструктуризације позитивизма и структурализације нечег новог.

Процеси деструктуризације-структуризације ставова о књижевности нису карактеристични само за наше доба; били су карактеристични и за сва пређашња раздобља у књижевности и у њеном изучавању. Сва смењивања једних стилских (и идејних) формација другима дешавала су се кроз одвијање процеса деструктуризације-структуризације. Ренесанса је, кроз те процесе, сменила средњи век, барок – ренесансу, класицизам – барок, а романтизам је сменио класицизам. И тако даље. Чак ни плурализам у изучавању књижевности није карактеристичан само за наше доба: било га је и у ранијим временима, посебно у доба грчке антике, кад су постојале и бориле се за превласт реторика и поетика: ентузијастичка и нормативна поетика, атицистичка и азијанистичка

реторика. Али је плурализам у наше време ипак нешто друго. Он је већ толико разгранат, у односу на претходна раздобља, да представља квалитативан скок, па самим тиме и новину у проучавању књижевности. Зато и можемо с правом да питамо: откуда плурализам овакав, данас?

Жилавост и привлачност позитивизма потичу од његове природе. Долазећи после немачког класичног идеализма, у време полета природних наука, позитивизам је нудио редуковану слику проблема и редуктиван начин њиховог решавања. Уместо амбиције да се захвати тоталитет, чему су тежили филозофи класичног периода, пре свега Хегел, позитивисти су доносили прихватљивију амбицију: да се захвати редуковани тоталитет (тоталитет у редукованом виду). Такав начин мишљења је могао једно време да се наметне као општеприхватљива парадигма; касније, кад је стваралачка пракса постала много сложенија, позитивизам је остао примамљив за духове који су били склони да мисле о тоталитету у редукованом виду и на редуктиван начин.

Времену у којем живимо позитивизам више није примерен. Људска стваралачка пракса се за последње столеће проширила, обогатила, разгранала. Наш свет, с политичке тачке гледишта, мало личи на онај из прошлог века. На сцени су се појавиле многе нације, државе, разнолики друштвени системи. Доминантна политичка идеја данас – ма колико се не поштовала – јесте коегзистенција међу различитим државама, нацијама и друштвеним системима. Сличан плурализам данас имамо и у култури и уметности. Не постоје трајно доминантне оријентације, стилови или владајући облици: постоји њихова коегзистенција.

Као и белетристика, разгранала се и истраживачка пракса у области књижевности. Њу више никакав редуковани тоталитет ни привидно не би могао да обухвати. Појединачни отпори према позитивизму различито су моти-

висани и имају различит карактер. Али сви негативни ставови према њему заснивају се, у ствари, на односу према његовој редукцији која не носи свест о себи самој. Плуралистичке тенденције, супротно од тога, настале из отпора према редукционизму, израз су потребе да се о књижевности мисли свестрано или вишестрано. Оне се заснивају на ставу о ограничености свих, па и властитих, метода у изучавању књижевности. Али оне такође почивају на претпоставци о постојању извесног, макар и недостижног, тоталитета у изучавању књижевности.

Плурализам у изучавању књижевности данас је, у ствари, надоместак за неспособност било које од постојећих доктрина да мисаоно обухвати књижевност или књижевно уметничко дело као целину. Једну такву доктрину, или један такав метод, замењује мноштво посебних доктрина и мноштво посебних метода. Ниједна од тих доктрина или метода није у стању да замени некадашњи позитивизам: ниједна доктрина није задуго и на ширем књижевном простору постала доминантна; не пружа ни илузију да може да задовољи све нарасле и разгранате потребе у изучавању књижевности. Савремени човек, кога интересује литература и њено проучавање, у плурализму постојећих метода може ипак да нађе готово све што га интересује. Постојећи плурализам може, другим речима, да надомести бар једну страну позитивизма: осећање да се, бар донекле, учествује у освајању тоталитета могућности проучавања књижевности.

У свакој од великих епоха у књижевности и у њеном проучавању било је логоса. Логосом је био прожет и процес деструктуризације-структуризације који је доводио до смене епоха. И позитивизам је имао свој логос: тај логос се највише испољавао у редукцији тоталитета могућности проучавања књижевности са ослонцем на сцијентизам. Природно је онда да се постави и питање: има ли логоса и у

постојећем плурализму различитих метода и теоријских концепција у изучавању књижевности.⁹

Колико знам, то питање до сада није озбиљније ни постављено. Мисли се, обично, да се мора трагати за логосом Једног, а не и за Логосом Мноштва. У разним прегледима савременог проучавања књижевности таква мишљења имају јасно изражене последице: поједине школе или оријентације приказују се једне поред других, без осветљавања њихових могућих веза: више се истичу њихове посебности а не и њихово место у целини проучавања.

У представљању савременог проучавања књижевности, међутим, требало би имати већу амбицију: амбицију да се открије логос и у плурализму метода и концепција. Истраживач, другим речима, не би требало да се задовољи са помним описивањем сваког метода посебно, већ да од свих њих састави извесну мозаичну слику са смислом: сваком од њих да нађе место у целини проучавања.

Такву слику, разуме се, није лако сачинити. Да би се она уопште сачинила потребни су неки предуслови. Један од главних предуслова је позиција са које ће се плурализам осветљавати. Јер никако није свеједно са које ће се тачке на тако разнолико мноштво гледати. Да би се разнолики методи и оријентације у проучавању књижевности видели као Мноштво, у разноликости али и у јединству, тачка гледишта са које се посматра мора свакако да буде изнад њих. То је најважнији услов за успешно осветљавање логоса плурализма. За ниво на који та тачка гледишта треба да се постави кажемо обично да је метакритички ниво. Метакритички ниво није својствен свакој мисли (сваком методу и оријентацији). Својствен је Марксовој; он чини бит те мисли. По својој метакритичкој позицији (а не по социологизму и идеологизму) марксистички метод има предност над другим методама које до тог нивоа не допиру. Због те метакритичке позиције и полазимо од њега у

решавању методолошких проблема у књижевности, па и оних које тражи плурализам.

Са метакритичког нивоа, тј. кроз систематску критику постојећих схватања, у овој књизи су већ решавана три битна методолошка проблема: књижевно уметничко дело, књижевност и проучавање књижевности, затим и сам развој проучавања књижевности. Са истог тог становишта треба осветлити и логос у савременом проучавању књижевности. Како се он најбоље може открити? Логос савременог плурализма ће се, сигурно, најбоље показати ако се пракса постојећег мноштва разноликих испитивања књижевности суочи са поливалентном природом дела и тоталитетом могућности његовог испитивања. Кроз то суочавање ће се конкретно показати која подручја дела неки методи осветљавају а за која остају слепи и незаинтересовани. Тако ће се, у ствари, најбоље видети њихове моћи али и њихове ограничености. То је већ довољно да се састави мозаик савременог проучавања: целина састављена од посебних делова од којих сваки део има своје место.

Све три основне дисциплине проучавања књижевности: књижевна критика, историја књижевности и теорија књижевности, развијају се у доба плурализма. Али свака од њих има различиту судбину у оквиру појединих оријентација. Кроз приказ тих оријентација практично ће бити приказан и развој тих дисциплина.

ОРИЈЕНТАЦИЈА КА ПРОУЧАВАЊУ КОНТЕКСТА

Сва нова проучавања књижевности, која су се одвијала у постпозитивистичко време, нису се одвијала у супротном смеру од позитивизма. Неке од његових значајних особина: биографизам, социологизам, психологизам, развиле су се у

правом смислу тек у последњих стотинак година. У то време одбрањене су многе дисертације о животу и раду појединих писаца, написане су многе романсиране биографије. Социологизам је добио нове подстицаје са више страна, посебно од марксизма; нова научна дисциплина, психоанализа, подстакла је, такође, истраживања са психолошког становишта. Сличан успон доживели су и компаратистика, испитивање односа књижевности и других уметности те осветљавање идеја у свету књижевности. Сва та испитивања ишла су мимо главног антипозитивистичког тока, усмереног ка изучавању текста. Она су акценат стављала на испитивање чињеница које су углавном вантекстовне природе и које са текстовним чињеницама само кореспондирају. Другим речима, бавиле су се, као и позитивизам, превасходно испитивањем контекста. Али на други начин, на другачијим теоријским претпоставкама.

Социологиоизам у марксистичкој интерпретацији

У плурализму савременог проучавања књижевности прилози марксистички оријентисаних теоретичара и критичара обично се схватају као један идејно обојен вид социолошког проучавања. Такав карактер не дају му само представници немарксистичких доктрина већ и сами марксисти. Међу различитим могућим интерпретацијама марксизма у овој области, на жалост, доминантна није постала она интерпретација која бит те доктрине види у његовој метакритичкој позицији, већ она која књижевна дела и књижевност третира превасходно као социјалне појаве.

Такав смер интерпретације марксизма био је могућ пре свага зато што се Маркс и Енгелс нису озбиљније бавили естетиком ни проучавањем књижевности. У бројним списима (који су код нас издати у 46 томова) они су се на више места, ипак, дотицали и проблема естетике, умет-

ности и књижевности. Дуго после њихове смрти од тих исказа и фрагмената њихови настављачи и поштоваоци састављали су изборе под насловом: Маркс и Енгелс, *О књижевности и уметности*. Најопсежнији је онај који је тридесетих година сачинио совјетски истраживач М. Лифшиц.

Међу познаваоцима дела класика марксизма нема несагласности око тога да ли је њихова мисао о књижевности и уметности уобличена. Неспоразуми настају око покушаја да се та мисао репродукује, протумачи или догради. Питање је како то учинити. Држати се строго цитата из њихових дела? Или се држати превасходно духа те мисли, њеног метода? Код нас, у Југославији, после многих дискусија, превладао је став да је прихватљивије ово друго решење. Али и кад се крене тим путем, опет се отварају питања: како тај “дух” схватити, како га интерпретирати, од чега почети? Питање односа према марксизму зато се испоставља као питање његове интерпретације.

Разлози за различите интерпретације марксизма, међутим, не потичу само од интерпретатора; они су садржани и у делима класика. Маркс и Енгелс живели су и деловали у доба пуне доминације реализма у уметности и у доба доминације позитивизма у њеном проучавању. Нешто од духа тога времена рефлектовало се и у њиховим естетским судовима и у њиховим исказима. Отуда се реалистичко-позитивистичко схватање уметности као одраза стварности могло рефлектовати и у њиховим непретенциозним исказима. У духу тог времена Енгелс је, рецимо, говорио да је више научио о друштвено-економским односима од Балзака него од француских економиста, или је препоручивао да се сликају типични карактери у типичним околностима. У тим исказима (оба се налазе у чувеном писму мис Харкнес из 1888) Енгелс се више испољавао као

човек свог времена, него као репрезентант једне нове филозофске концепције у чијем је стварању сам учествовао. Али су ипак ти, и други његови искази, ишли наруку схватањима по којима је основна категорија марксизма *одраз* и да је главни задатак марксистичке критике да уметнички одраз неке стварности социолошким језиком објасни. Одражавање је, додуше, другачије објашњавано него што су то чинили позитивисти, али сама позиција марксизма, у овој области, није била и радикално другачија од позитивистичке, као што би се то могло очекивати.

Основни модел марксистичког односа према уметности успоставио је први значајнији следбеник класика који се уметношћу и књижевношћу систематски бавио, Г. В. Плеханов (1856-1918). Плеханов се, међутим, у изградњи своје доктрине, није наслањао само на идеје класика марксизма. Поготово то није могао чинити у нужној мери, јер му многи њихови текстови, који су познати нама данас, у његово доба нису били познати. Упоредо са наслањањем на класике марксизма, Плеханов се наслањао и на традицију која му је била најближа: на традицију руских радикалних критичара. Они су већ имали ореол бораца за прогрес друштва и књижевности. Руски радикални критичари нису били марксисти. Неки од њих (Бјелински) деловали су још пре Маркса и Енгелса, а остали су деловали паралелно с њима. А сем Бјелинског, млади радикални критичари су већ били претрпели утицај позитивизма. Тако позитивистичка мисао, ни посредно ни непосредно, није обишла Плеханова. Његова теоријска мисао је, у ствари, израсла на позитивистичкој интерпретацији марксизма у активистичкој варијанти руске критичке традиције.

Своје ставове је тај плодни мислилац примењивао у многим текстовима. Али их је најбоље и најконцизније формулисао у *Предговору трећем издању зборника "За*

двадесет година” (1908) када је био изазван да реагује због неадекватне интерпретације својих ставова. Најсадржајнији пасус тог текста налази се на самом почетку и гласи:

Ја се држим погледа да друштвену свест одређује друштвено биће. За човека који се држи таквог погледа јасно је да свака дата *“идеологија”* – па према томе и уметност, као и такозвана *лепа књижевност* – изражава *тежње и расположење датог друштва* или – ако имамо посла са друштвом подељеним на класе – *дате друштвене класе*. За човека који се држи тог погледа јасно је и то да књижевни критичар који се лађа оцењивања једног уметничког дела мора пре свега бити начисто с тим која се управо страна *друштвене* (или *класне*) свести изражава у том делу. Критичари-идеалисти Хегелове школе – а међу њима и наш Бјелински у одговарајуће доба свога развитка говорили су да се задатак филозофске критике састоји у томе да идеју коју је уметник изразио у своме делу *преведе* с језика *уметности* на језик *филозофије*, с језика *слика* на језик *логике*. Као присталица материјалистичког погледа на свет ја ћу рећи да се први задатак критичара састоји у томе да идеју једног уметничког дела преведе с језика *уметности* на језик *социологије*, да нађе оно што се може назвати *социолошким еквивалентом једне књижевне појаве*. Тај мој поглед је толико пута изражен у мојим књижевним чланцима; али он је, очигледно, и довео у заблуду мог критичара. (1949, I: 235-236)

Истичући, у првој реченици овог пасуса, тезу класика марксизма да “друштвену свест одређује друштвено биће”, Плеханов се определио за социлошко поимање уметности, али и за његову специфичну интерпретацију. Основно опредељење га због тога приближава позитивистима, али га интерпретација тог опредељења од њих одваја. По Плеханову књижевност није, као за Тена, одраз расе, средине и времена који су писца предодредили; она је

одраз борбе друштвених класа средине и времена у којима он живи и ствара. Отуда не бисмо могли сматрати да Плехановљево мишљење проиходи само из аутентичне марксистичке мисли, нити да проиходи само из позитивизма. Његова мисао је, у ствари, резултат позитивистички интерпретираног марксизма.

Плеханов је, сем тога, био фасциниран Бјелинским, који му је служио као узор критичара. Оно што од Бјелинског није могао да прихвати била је његова хегеловска основа. Став Бјелинског да је задатак критичара да књижевно уметничко дело преведе с језика уметности на језик филозофије отуда је за Плеханова неприхватљив. Зато га он коригује и замењује ставом за који сматра да је марксистички. Не треба, по њему, уметничко дело преводити на језик филозофије, већ га треба преводити на језик социологије, треба му тражити социолошки еквивалент”.

У закључцима је Плеханов веома конзеквентан и јасан. На основу позитивистичке интерпретације, уз каталогизаторско дејство руских радикалних критичара, он је марксизам у проучавању књижевности практично претворио у социолошку критику на идејним основама марксизма. Тако се у његовом делу марксистичко проучавање књижевности свело на социологизам и на идејни активизам. Ту оријентацију је касније прихватио и Лењин (на пример у тексту *Лав Толстој као огледало руске револуције*); између два рата и касније она је доминантна оријентација у марксизму.

Мада је учинио први корак ка социологизирању марксистичког односа према књижевности, Плеханов није био и крајње догматски дух. Сем тога, он није ниподаштавао уметност. Поред оног првог задатка критике, да пронађе социолошки еквивалент једног књижевног дела, он је, у истом тексту, критици одредио и *други* задатак.

“Други чин материјалистичке критике доследне самој себи мора бити – као што је то било и код критичара-идеалиста – оцена естетских вредности анализираног дела” (241). Тај други задатак је, да подсетимо, код Бјелинског био истакнут као *први* задатак критике. И у односу на тај задатак Плеханов је деградирао позицију уметности: оцена естетских вредности, дакле онога што је бит уметности, постало је за њега од другостепене важности. У томе је Плеханов већ био ближи следбеницима Бјелинског (Чернишевском, Доброљубову, Писареву) него Бјелинском самом. Плехановљеви следбеници, у годинама између два светска рата, и тај ће *други* задатак већ сасвим смести с ума. Смрт уметности ће се стварно почети да реализује у стаљинистичкој епоси.

У 20. веку, на разним странама света, поготово у оквиру комунистичког покрета и у социјалистичким земљама, развила се широка активност марксистичких теоретичара. Неки од њих (Лукач, Блох, Грамши итд.) стекли су широко поштовање и међу немарксистичким теоретичарима због суптилности својих анализа.

Основни модел марксистичког приступа литератури, као социолошког, који је успоставио Плеханов, и по којем је задатак критике да нађе социолошки еквивалент уметности, међу марксистима није напуштен. Он је само дограђиван, дотериван, суптилније или мање суптилно излаган. Лукач, на пример, који је, почев од *Историје и класне свести* (1922) прихватио марксизам као доктрину, прихватио је и социолошки аспект у основном приступу књижевности и уметности. Самим тиме он је и сузио позицију коју је имао као “млади Лукач” (*Дух и облик, Теорија романа*) кад је још био хегеловац и Дилтајевац. После је до краја остао “заробљеник” социолошког модела. Слично је било и са неким другим марксистима, на пример са Бењамином и Адорном, са Виктором Жмегачем код нас. И

они су остали заробљеници социолошког модела. Али су и они, слично Лукачу, до праве висине користили могућности тог модела. Отуда међу марксистима у основи исте социолошке оријентације има разлике. На једном нивоу се та оријентација, рецимо, оправдава код Лукача, а на другом код тзв. вулгарних социолога у Совјетском Савезу између два рата (Фриче, Переверзев, Розентал итд.). То значи да су теоретичари разних способности, образовања, различитих интелектуалних нивоа, до различитих степена исцрпљивали истраживачке могућности једног истог модела, исте истраживачке оријентације. Промене у терминологији, у начину осветљавања проблема, не значе и промену истог основног модела. Лисјен Голдман, на пример, који је спадао међу марксисте који су последњих деценија стекли велики углед, има тезу о *хомологији* структура друштвених група и структура уметничких дела које су оне породиле. Испод коре модернизованог појмовног апарата, та концепција на нов начин понавља Плехановљеву идеју о социолошком еквиваленту. Социолошки метод у марксистичкој интерпретацији очигледно има границе.

Незадовољства због ограничености моћи функционисања тог основног социолошког модела избијала су међу самим марксистима више пута. Посебно је значајна полемика која се између два светска рата водила између два водећа марксистичка филозофа Блоха и Лукача. У тој полемици Лукач је стајао на позицијама “марксистичке теорије одраза”: теорије по којој је уметничко дело “субјективни *одраз* објективне стварности”. Блох је, супротно од тога, заступао став да је књижевно уметничко дело *израз* субјекта ствараоца који је друштвено биће, па према томе и сам предодређен друштвеном базом. И један и други теоретичар су, тако, у друштвеној бази налазили дубљи еквивалент уметничком делу. Разлика је била само у степену удела стваралачког субјекта; по Блоху је она била

далеко наглашенија. Категорија *одраза* је сем тога, Лукачево схватање тоталитета очигледно чинила затвореним, што је филозоф наде и будућности Блох одбацивао залажући се за отвореност дела.

На сличним основама водили су се и код нас пред рат сукоби на књижевној левици између Крлеже и крлежанаца, с једне, и других социјално оријентисаних писаца, с друге стране. Крлежа, који је почео да ствара као експресиониста реторског набоја, и који је увек акценат у свом уметничком стваралаштву стављао на *израз* (експресију), није могао да прихвати конзеквенце *теорије одраза* које су најдубље негирале и само његово уметничко биће, па макар се та теорија приказивала и као напредна и марксистичка. Крлежини ставови, као и ставови његовог сапутника Марка Ристића, негирајући теорију одраза, негирали су и сам онај основни Плехановљев модел. Упоришта за одбацивање тог модела они су налазили у самој стваралачкој пракси, али и у већ познатим ентузијастичким и експресивним концепцијама уметности. Но у отпору према догматичарима они се нису уздизали до метакритичког нивоа. Остали су у границама негативног односа према социологизацији схватања уметности, и према давању уметности задатака који јој нису својствени. Пупчаном врпцом су, тако, остали везани за модел који су негирали.

Свеколико савремено проучавање књижевности са социолошког аспекта, разуме се, није и марксистички идејно усмерено. За разлику од марксистичког, које није лишено искључивости према свакој другој концепцији или методу, други прилози проучавању књижевности са социолошког аспекта засновани су, углавном, на свести о својим ограниченим донетима. То можда најпре може да важи за социолошка истраживања Робера Ескарпита (*Социологија књижевности*, 1958) или за слична истражи-

вања у оквиру теорије рецепције (Јаус, Изер итд.). Та истраживања полазе од имплицитног става да у плурализму разних истраживачких метода они имају и своје посебне домене и своје ограничене могућности истраживања.

* * *

Савремена испитивања књижевности са социолошког аспекта, свеједно да ли се одређивала као марксистичка, или некако друкчије, померила су у значајној мери наша сазнања о кореспонденцији писца и примаоца као друштвеног бића са чињеницама уматничког текста. Сазнања у тој области природно ће се и даље ширити, али ће она и даље бити релативна: омогућиће да се са социолошког аспекта види само онолико колико је са тог аспекта могуће видети.

Продубљивање психологизма: Фројд и Јунг

Интересовање за психолошку димензију књижевности у време позитивизма јавља се као део општег интересовања за биографије стваралачких личности. У другој половини 19. века, међутим, та интересовања код неких аутора добијају подстицај и из једног новог извора: од психологије као дисциплине која у то време почиње интензивније да се развија. Први значајнији аутор који проучавању литературе прилази са психолошког аспекта је Е. Елстер (1860-1940). Његово изучавање књижевности, посебно Хајнеа, ослањало се на тада модерну теорију *Einfühlunga* (уосећавања) коју су утемељили психолози Фолкелт и Липс. По тој теорији човекова емоционална стања стапају се са предметима које он перципира, постају неодвојива од њих. Та теорија је, практично, ишла наруку позитивистичком биографизму: потврђивала је како је дело, у ствари, неодвојиво од његовог творца. Али је та концепција, ипак, померала

акценат истраживања ка психолошкој димензији аутора. Она је тежила да осветли, пре свега, психу која поезију ствара.

У првим деценијама нашег века психолошко проучавање књижевности се продубљује са појавом нове гране у психологији, тзв. дубинске психологије, психоанализе, и са деловањем њених најзначајнијих представника, Фројда и Јунга. Психоаналитички доприноси не проистичу непосредно из дотадашњег развоја проучавања књижевности, али се стварно надовезују на позитивистички психологизам: у центру је и психоаналитичких истраживања личност аутора. Али та интересовања сада долазе из визуре нове дисциплине која се почела развијати.

Оснивач психоанализе, Зигмунт Фројд (1859-1959) био је по специјалности лекар за нервне болести. Његова психоаналитичка теорија израсла је на његовој лекарској пракси. Чак су и његови погледи на уметност остали прожети терапеутским циљевима његове доктрине. Фројд је сматрао да је човекова личност не само сложена (као што је сматрала општа психологија) већ да је и слојевита. Човекова личност је, по Фројду, састављена од три слоја: од свесног дела (Ego), од оног дела личности који је везан за друштво и његове норме (Super-ego) и најзад од подсвесног дела (Id). За несвесни део личности, сматрао је Фројд, одувек се знало. Његов је допринос у томе што је донео инструменте да се то несвесно или подсвесно осветли. Несвесни део човекове личности садржан је у Super-egu, а још више у Id-у. Специфичност је Фројдове доктрине у томе што је он много више пажње посветио том несвесном делу који је, у човековој личности, обимнији и садржајнији: као што мањи део леденог брега вири из воде, тако се и свесни део личности односи према несвесном. Личност је здрава уколико постоји склад између та три дела личности. Превладавање несвесног доводи до нарушавања склада, до

болести. Принцип Фројдове терапије је у томе да се пориви који долазе из сфере несвесног спознају: тек је спознајом несвесног могуће отклонити болест. Чувена Фројдова реченица: “Што је било Id нека буде Ја”, најкраће дефинише механизам терапије.

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

Са аспекта своје доктрине о слојевитости човекове личности, и са аспекта управо поменуте теорије о супротним енергијама у човеку, коју је касније развио, Фројд је осветљавао проблеме уметника и уметности. У уметнику он види, пре свега, неуротичара који ствара да би изразио (оспољио) несвесни део своје личности, да би успоставио нарушени склад. Стварање је један вид његовог пражњења, спасавања од болести.

Значајан је, такође, и други Фројдов поглед, поглед на природу уметности. Уметничко стварање се, по њему, одвија кроз разне видове симболизације. Симболизацијама се, у психи уопште, изражавају скривена значења која, у већини, представљају реакцију на спољни свет. Језик тих симболизација близак је или идентичан језику уметности. Фројдова тумачења снова и митова, његова осветљавања процеса симболизације и значења појединих симбола, довели су до једне нове херменеутике. Та херменеутика има посебно место у односу на херменеутике других оријентација у изучавању књижевности. Већина модерних херменеутика (формалисти, феноменолози, структуралисти) усмерене су ка тумачењу текста дела. Позитивистичка и духовно-историјска херменеутика, свака на свој начин, биле су усмерене ка тумачењу *пре-текста* дела:

оног што је предусловило текст, што је постојало и пре настанка текста. Фројдова херменеутика, међутим, била је усмерена ка откривању *под-текста*, односно скривених значења дела. У области уметности Фројд се посебно бавио митом о Едипу, Шекспировим Хамлетом, Микеланђеловим Мојсијем, Достојевским. Као што је у несвесним грешкама или у сновима видео *скривена значења*, Фројд их је видео и у крупним уметничким појавама: свуда се несвесно, потиснуто, испољило на прикривен начин. До његовог осветљења могуће је доћи психоаналитичким тумачењем.

Карл Густав Јунг (1875-1961) био је у почетку, до 1912. близак Фројдов следбеник. Развивши, затим, властиту концепцију дубинске психологије, постао му је велики опонент. И Јунг је изградио властиту концепцију човекове личности као слојевите. Али његова концепција личности је посве другачије постављена.

Основно устројство природе несвесног Фројд је видео у човековом детињству. Тамо су и биле загонетке личности до којих је најпре тробало доспети. То значи да је човекова психоанализа тежила да се врати почелима развоја личности. Јунг је имао посве другачији став. Загонетку човекове личности у његовом зрелом добу он је више ишчитавао из његовог односа према будућности, него из његове прошлости. Човек, по Јунгу, тежи да “заокружи” своју личност. У другој половини живота њему је предоређено да уобличи своје Јаство (*das Selbst*). Окренут унапред, ка остварењу смисла своје личности, човек је предодређен да тој целини подређује развој појединих димензија своје личности.

И Јунг схвата личност као слојевиту. Али он у личности види неколико супротних тежњи којих она није свесна. Сваки човек, по Јунгу, носи у себи *персону* и *сенку* своје личности. Персона је анај део личности који хоће да се истакне, покаже, учини јавним. Сенка је, обратно, онај део

личности који хоће да се прикрије. У сваком човеку, такође, постоји мушки, односно женски део личности, пројекција мушког, односно пројекција женског. Жене имају *анимуса*, а мушкарци *аниму*. Сви ти делови личности, код нормалних особа, треба да буду у међусобном складу. Сем разликовања тих унутрашњих енергија у индивидуи, Јунг је познат и по разврставању личности на два супротна типа: на екстравертне (окренуте спољашњем свету, активне) и на интеровертне (окренуте унутрашњем свету, контемплативне, пасивне).

На основама тако конципиране природе човекове личности израсла је и јунговска херменеутика. Јунг је уметничке појаве и њихова скривена значења тумачио кроз фокус властитих појмова: Јаства, персоне, сенке, аниме, анимуса и психолошких типова. Тај појмовни свет, мада окренут тумачењу прикривених значења, доводио је до различитих интерпретација под-текста од оних Фројдових.

Разлике у тумачењима уметничких појава код Фројда и Јунга потичу и од самог схватања несвесног. Фројд је имао у виду само индивидуално несвесно. Јунг је, међутим, поред индивидуално несвесног поимао и истраживао и колективно несвесно. Колективно несвесно, или архетипове, Јунг је видео као нешто што је заједничко људима свих времена. Налазио га је најчешће у прасликама и симболима који су заједнички и народима који међу собом никако нису могли да дођу у додир. Откриће колективно несвесног учинило је да се Јунг, почевши од својих зрелих година, почне да бави упоредном митологијом. Постао је један од најзначајнијих митолога нашег времена, што значи и један од најзначајнијих интерпретатора митова са психоаналитичког аспекта.

Мари Бонапарте, Мод Баткин, Гастон Башлар, Сартр, Шарл Морон, Жан Пол Вабер, Лакан, сматрају се данас значајнијим именима на подручју испитивања књижев-

ности са психолошког аспекта. Иако се свако од њих посебно психоаналитичким осветљавањем литературе бавио више него Фројд и Јунг, ипак су двојица зачетника тзв. дубинске психологије и даље остала кључна имена у овој области испитивања. Они су донели основне моделе, а њиховим следбеницима и опонентима истовремено, остало је да те моделе примене, дограде, усаврше, продубе, модификују у складу са токовима савремене теоријске мисли. У једном овако кратком прегледу плуралистичких усмерења у проучавању књижевности, њихови појединачни доприноси могу тек да се помену.

Између нових истраживања књижевности са психолошког аспекта, и оних у доба позитивизма, постоје значајне разлике. Позитивистички психологизам настао је као плод довијања истраживача да се између артефаката и стваралаца успостави кореспонденција на психолошкој основи. Артефакт је тада сматран последицом специфичне психолошке конституције свог аутора. Установити еквиваленцију између артефакта и његовог творца значило је објаснити и сам артефакт. Психологизам у изучавању књижевности, који се развио са психоаналитичким доктринама Фројда и Јунга, померио је акценат испитивања са еквиваленције психолошких вантекстовних и текстовних чињеница ка самом *процесу* из којег изниче текст. Стављање акцента на испитивање процеса, омогућило је, отуда, да се обухвати више чинилаца; да се обухвати: стваралац, текст, прималац, друштвена и културна средина. Тиме су, практично, превазиђене границе спољашњег и унутрашњег испитивања књижевности, бар на једном уском подручју, оном са психолошког, аналитичког аспекта.

Дубинска психологија је обратила пажњу на постојање дубинских структура у људском свету и на постојање скривених значења у духовним творевинама. Ако је основно подручје социолошких истраживања *пре-текст*

дела (дакле оно што претходи тексту), психоаналитичка истраживања била су усмерена на испитивање *под-текста* дела (скривених значења која имају психичке основе). Тиме је плодно подстицала развој семантике и херменеутике. Да би се дошло до скривеног значења мора се проћи кроз више слојева; скривено се мора тумачити и објашњавати. У настојањима да осветле скривено, психоаналитичари и теоретичари који су се развили под утицајем психоанализе, обратили су пажњу на *стваралачки процес* из којег артефакти настају. Тако је дат значајан прилог осветљавању стваралачке праксе уопште, а посебно преваладавању граница између текстовних и вантекстовних чињеница, између текста и контекста.

Историја духа, историја идеја

Смер деструктуризације позитивизма, при крају 19. века, отворио је Вилхелм Дилтај (1833-1911). Његова “философија живота” носила је могућности виђења литературе које позитивистички објективизам није нудио: поглед на уметност и на културу са стране (заинтересованог) субјекта. На духовне чињенице, као што су књижевна дела, не може се, по Дилтају, гледати објективно: оне могу да имају вредност само за субјекте који их стварају и примају.

Дилтајева филозофска концепција је сложена. Ипак, она би се најкраће могла представити помоћу три његова основна појма: *доживљај*, *структура* и *тоталитет*. Сва та три појма су страна позитивизму, а налазе се у темељима модерне мисли којој је Дилтај један од најзначајнијих подстрекача и претеча.

Свака је духовна појава, по Дилтају, структурирани тоталитет. Доживљај нечега је један психички тоталитет, тоталитет је и човек појединац, тоталитет је и једна друштвена заједница у једној епоси. По томе што се могу

појмити једино као тоталитети, духовне се чињенице разликују од природних. Да би се неке од природних појава објасниле није потребно имати у виду целину њиховог света. Објашњавају се најчешће само појединачни феномени: излазак сунца, плима и осека, слободан пад тела, понашање течности у повезаним судовима. Такве појаве се могу схватити и одвојено једне од других. Код духовних појава то није случај. Свака од њих се може објаснити као целина (у целини) јер свака од њих тек као целина има смисла. Ако се целина наруши, нарушава се и њено стварно значење. Каже Дилтај:

... У доживљају се у заједничком деловању налазе збивања свих способности душе. У њему је дат склоп, док чула нуде мноштво појединачности. Појединачно збивање је од стране целог тоталитета душевног живота унесено у доживљај, а његова повезаност у самом себи и са целином припада непосредном искуству. Ово одређује већ природа *разумевања* нас самих и разумевања других. Објашњавање се одвија посредством чисто интелектуалних процеса, али разумевамо тако што све душевне способности садејствују у процесу схватања. Код разумевања полазимо од склопа целине, који нам је дат као жив, да бисмо из њега учинили схватљивим оно појединачно. Управо то што живимо у свести о склопу целине нам омогућава да разумемо појединачну реченицу, појединачни исказ или појединачни поступак. Све психолошко мишљење задржава ову основну црту да схватање целине омогућује и одређује интерпретацију појединачног. (1980:69)

Управо наведени одломак, а таквих се код Дилтаја још може наћи, карактеристичан је по томе што говори о структурираности духовних појава. Али је он карактеристичан и по томе што садржи познату дистинкцију између *објашњења* и *разумевања*. Та два термина су постала трајно

добро модерног начина мишљења; на њима су установљене основне разлике између духовних и природних наука.

У лепом есеју о Дилтају, Сретен Марић је то његово издвајање духовних и природних наука овако представио: Дилтај је, вели Марић, сматрао

... да се производи духа, филозофија, литаратура, религија, уметност, не могу проучавати на исти начин као предмети природних наука. По њему, проблем природних наука састоји се у томе да се ухвати *каузални ланац* појава, док је у духовним наукама битно да се разуме *смисао*; за једне је, од Галилеја наовамо, биће света *мера*, за друге *доживљај*; за једне су важни квантитативни односи, у другима је битан проблем квалитета и значења. Зато Дилтај предлаже да, док природноматематске науке *објашњавају* математско-квантитативним методама каузалне развоје, духовне науке треба да покушају да *разумеју* свој предмет *интуитивним* продирањем, до смисла, што за Дилтаја не значи да духовне науке треба да се одрекну објективности и општег важења. (1973:2)

Издавањем категорије *разумевања*, као основне категорије духовних наука, Дилтај је, практично, преусмерио њихов развој. Од духовних наука се, после позитивизма, тражило да појаве разумевају и тумаче, а не толико да их објашњавају, тј. да се баве више њиховим смислом него њиховим узроцима. Самим тиме, Дилтај је упућивао на осветљавање структуре појава, на разумевање њиховог тоталитета: то су биле и основне интенције духовних наука у 20. веку.

Појмом структура Дилтај је, практично, објашњавао бројне и сложене везе духовних и друштвених феномена. Слично начину на који је структуриран доживљај, структуриран је и човек, структурирана је и друштвена заједница, структурирана је и нација и структурирана је епоха у

којој човек живи. Пуноћа разумевања сваке од тих појава могућа је у осветљавању кореспонденција између тих структура. Осветљавање сваке од тих конкретних структура задатак је духовних наука које се њима баве.

Дилтај заступа идеју да је људски свет, за разлику од света природе, нужно историјски свет. И та је идеја ударила печат мисли модерних времена. Енгелс, на пример, у *Дијалектици природе* такву идеју није прихватао; сматрао је и он, попут позитивиста, да закони који важе у људском свету важе и у свету природе, односно обратно. Лукач, који је у младости био и дилтајевац, први је међу марксистима, у *Историји и класној свести* (1923), јасно издвојио људски свет од света природе: и он је сматрао да дијалектички закони не важе за свет природе. Сличан однос према Дилтајевом ставу имали су и други филозофи, посебно феноменолози и егзистенцијалисти: у историјску димензију Хејдегеровог *Бића и времена* (1927) уткана је и та Дилтајева идеја. Каже Дилтај:

У језику, миту и религијском обичају, моралу, праву и спољашњој организацији се налазе производи свеукупног духа, у којима се, говорећи са Хегелом, објективисала људска свест, и тако се одупире рашчлањавању. Шта је човек, то он ипак не сазнаје мудрујући о себи, такође не преко психолошког експеримента, већ преко историје. (718)

Последња од тих реченица, да нам разумевање човека омогућује тек његова историја, често је парафразирана и навођена. Она је део једног генералног става који је изразито супротан од генералног става који су изрицали позитивистички настројени емпиристи и по којима се човек рађа као *tabula rasa* у коју се накнадно уграђује искуство. Човек, по Дилтају, не почиње испочетка. Он долази у један већ створен људски свет. Наследник је људског историјског света који је пре њега миленијима

изграђиван. Долазећи у тај свет човек затиче његове већ изграђене структуре. Тим структурама ће и његово разумевање бити предусловљено и предодређено. Почињући да разазнаје људски свет, човек се, дакле, налази у предразумевању; он са предразумевањем почиње.

Духовне структуре људског света Дилтај назива *штимунзима*. Индивидуалне структуре појединих доживљаја или структуре појединих субјеката кореспондирају са тим ширим структурама у које се уклапају и које и сами делимично мењају. Идеја о штимунгу (*Die Stimmung*), у свету духовних наука, долази уместо теновске идеје о основна три чиниоца која предодређују писца. Штимунгом се, тако, великим делом, објашњава оно што се у теновској концепцији објашњавало расом, средином и временом. Међу тим категоријама ипак постоји једна велика разлика: појам штимунга је лишен било каквих примеса биолошког еволуционизма; то је духовна структура која мора да рачуна са субјектом и са интересубјективним кореспонденцијама. Категоријом штимунга Дилтај може да објасни и извесне заједничке особине различитих уметника (јер они изражавају исти штимунг). Штимунга има тамо где има више субјеката и где се може засновати извесна интересубјективна структура, како бисмо данас рекли. Ако је исти духовни штимунг заједнички већем броју субјеката у једно историјско време, онда ту структуру Дилтај назива духовном епохом. Дилтај је тако увео у свет филозофије и проучавања уметности категорију *epoche*; за ту категорију позитивисти још нису знали. Крупније историјске духовне појаве Дилтај је објашњавао смењивањем владајућих штимунга, тј. смењивањем духовних епоха. Отуда је и његов метод постао познат као метод *Geistesgeschichte* (*духовноисторијски*). Појмом штимунга Дилтај је објашњавао и вредност песникових напора. Има песника који успевају да изразе само властиту индивидуалну

структуру али и оних који успевају да изразе штимунг епохе; другим речима, да изразе не само субјективно, већ и интерсубјективно у свом времену. Песници који успевају да изразе дух епохе у Дилтајевом вредносном систему су генији; мању вредност имају песници који успевају да изразе мање духовне структуре.

Бављење људским духом, људском историјом, проблемима разумевања духовних чињеница, предодредили су Дилтаја да на модерним основама обнови једну стару дисциплину, *херменеутику*. Херменеутику Дилтај схвата као “учење о вештини тумачења писаних споменика” (97). Она, по њему, подразумева две међусобно повезане радње: разумевање и тумачење духовних чињеница. “Поступак, којим из знакова који су нам споља чулно дати сазнајемо оно унутрашње, називамо *разумевање*”, каже Дилтај (95), а мало касније: “Овакву *вештину разумевања трајно фиксираних испољавања живота називамо* тумачење или интерпретација” (96). Разумевање и интерпретација се, по Дилтају, одвијају тако што се у осветљавању чињеница од целине иде ка деловима и од делова ка целини, од доживљаја ка тумачењу и од тумачења ка доживљају. Тако се ствара један круг у осветљавању који се назива *херменеутичким кругом*. Кретњама у кругу осветљава се изнутра тоталитет духовних чињеница.

Супротстављајући позитивизму своју “философију живота”, Дилтај је учинио и преокрет у проучавању духовних наука па и књижевности. Заокрет је духовне науке водио од рационализма ка интуиционизму, од објашњавања ка разумевању и тумачењу, од бављења спољашњим у свету уметности ка бављењу унутрашњим.

Уместо осветљавања неповезаних чињеница, обичног у пракси позитивизма, Дилтај је усмерио истраживања ка тоталитету: доживљаја, дела, епохе. Својим основним интенцијама он је, тако, означио почетак деструктуризације

позитивизма и структурализације једне нове (тачније више нових) оријентација.

Од свих нових усмерења која се јављају као реакција на позитивизам или као одраз потребе за плуралистичким осветљењима, Дилтајева концепција је најизразитије антипозитивистичка. Њене новине бисмо најкраће могли да представимо кроз неколико основних ставова.

Супротно позитивистичком објективизму Дилтај је у први план свога истраживања ставио доживљај пишчев и доживљај читаочев. На тај је начин учинио заокрет ка субјективизму у изучавању књижевности и уметности.

Дилтај је књижевно уметничко дело схватио као духовну творевину која има значење само у односу на друге духовне творевине. Уметничко дело је и са другим делима повезано заједничким штимунгом из којег је проистекло. Сходно томе он је и књижевно уметничко дело схватио као структуру међу другим сличним структурама. Књижевно уметничко дело је по природи историјско не по томе што представља докуменат о ствараоцу и чиниоцима који су га предодредили: оно је историјско по томе што припада историји духа.

Тим идејама Дилтај је назначио основни смер у развоју модерне мисли и модерног проучавања књижевности. За тај смер биће карактеристично и бављење вантекстовним чињеницама као што су идеје, али и бављење самом структуром текста. Сам Дилтај, међутим, није искористио све могућности својих идеја, поготово оних које се тичу структуре текста или испитивања дела као тоталитета. Његов стваралачки напор највише је имао резултата у области историје духа. У том погледу он је постао зачетник једног посебног, тзв. духовно-научног метода, који се књижевним делима бавио у склопу са бављењем општом историјом духа. Школа Дилтајевих следбеника, позната под именом *Geistesgeschichte* имала је, међу Немцима, али и

шире, много представника све до Другог светског рата. Најзначајнији од њих био је Унгер, систематичији од Дилтаја у истраживањима. Али је и Унгер, као и други представници исте оријентације, прихватао Дилтајеве идеје у редукованом виду, пренаглашено издвајајући духовну сферу од других, превасходно материјалних чинилаца. На тој редукованој мисли, за време нацизма, јавила су се и застрањивања која су и саму ту оријентацију деградирала.

Покушаја сличних Дилтајевом било је и на другим странама. Веома су важна истраживања Пола Азара (1878-1944) француског компаратисте, у књизи *Криза европске свести* (1934). Испитујући кретање идеја које су владале у европској мисли, Азар је свестраним компаративним истраживањима дошао до закључка да се преломни процеси 17. и 18. века збивају између 1680. и 1715. године: у том раздобљу се дешава у духовима једна велика промена која не дели само та два века већ и старију и модерну епоху.

Књига Американца Артура Лавџоја (1873-1962) *Велики ланац постојања*, која се појавила 1936. године, сматра се, такође, значајним прилогом “историји идеја”. Лавџој је у тој књизи аргументовано показао да је рађање и смена доминантних идеја процес у којем велику улогу имају и мали мислиоци, а не само велики, они који обележавају епохе.

Иза Дилтаја, Азара, Лавџоја стајало је уверење да су и идеје делотворне у историји уметности. Историја уметности, па и историја књижевности, одвија се по њима кроз историју смене идеја. Тај основни став ипак није био довољно широко постављен да у потпуности замени позитивизам којем се супротстављао: био је одвећ сведен на историју духа и на историју идеја. Али је он оставио трага јер је значао отварање нових могућности испитивања

литературе. Био је то један од првих значајних прилога савременом плурализму у изучавању књижевности.

Прилагођавања у компаратистици

Опстанку и даљем развоју компаратистике погодовала је околност да су се у 19. и 20. веку довршавали процеси конституисања националних заједница. Свака од тих заједница тежила је да има властиту књижевност, као једну од потврда националног индивидуалитета и идентитета. Инсистирање на међусобном разграничавању појединих националних књижевности наметало је и потребу осветљавања њихових веза. Различита схватања у компаратистици зависе од стицаја различитих околности. Сва она, међутим, имају ослонце у поимању националних књижевности као издвојених целина. Без националних књижевности компаратистика нема смисла.

Зоран Константиновић, у *Уводу у упоредно проучавање књижевности* (1984) каже да се савремена компаратистика бави трима основним подручјима: подручјем генетских веза, типолошких аналогија и интердисциплинарних повезаности (43). Само последње од поменутих подручја, оно интердисциплинарних повезаности, не ставља акценат на национално, јер се бави везама књижевних и других уметничких дела, односно књижевности и других духовних творевина. Питање је да ли таква истраживања, попут оних из књиге Етјена Суриоа *Однос међу уметностима* (1947), уопште треба уврштавати у компаратистику; Велек их је, у *Теорији књижевности*, приказао посебно.

Константиновић је, у поменутој књизи, издвојио четири “националне” компаратистичке школе као репрезентативне за наше време: француску, америчку, немачку и руску. Међу тим школама нема сагласности о битnome: о томе да ли националне или језичке књижевности постоје као посебно организоване целине. Француска и руска

школа, мада са различитих теоријских позиција, оправдавају постојање свести о посебности националних књижевности, па самим тиме се залажу и за развој компаратистике као посебне дисциплине. Америчка и немачка школа, такође са различитих позиција, негирају постојање националних књижевности као затворених целина, па самим тиме ударају и на темеље компаратистике.

Најстарија од тих школа, француска, са богатом традицијом из 19. века, посебно из времена позитивизма који се у компаратистици протегао дубоко у наш век, инсистира на *генетским* везама међу појединим литерарним појавама. Али се ни она више не задовољава да сва објашњења тражи у утицајима и у контактним везама. Један од њених значајних резултата јесте разликовање *моногенезе* и *полигенезе* у објашњавању сродности међу књижевним појавама. Пишоа и Русо, аутори једног приручника под насловом *Компаративна књижевност*, пример за моногенезу виде у утицајима које су бројни европски романсијери добили од историјских романа Валтера Скота. Тако се, утицајем из једног извора, објашњавају неслучајне подударности и сличности међу историјским романима. Али се код свих сродних литерарних појава не може констатовати један извор сличности. У том случају се, сматрају Пишоа и Русо, неслучајне подударности могу објаснити полигенезом. Пример за полигенезу они налазе у сродним сеоским приповеткама и романима који су се развили у разним националним књижевностима мада између њих није било контактних веза. Објашњење за постојање тих сличности налази се у аналогним условима живота које постојећа литерарна дела приказују, или у аналогним условима у којима су се њихови аутори развили и у којима живе.

Тезу о аналогном јављању књижевних појава још више је развила руска компаратистичка школа, и то под утицајем

марксистичке доктрине о надградњи као одразу друштвене базе. Жирмунски, сапутник формалиста и један од најистакнутијих совјетских компаратиста, сличности међу литерарним појавама које се јављају у различитим временима и на различитим местима у свету објашњава чињеницом да су те појаве настале као резултат сличних друштвених околности: слична друштвена база породила је и сличну надградњу у литератури. Зналац многих култура, посебно азијских, Жирмунски је бројним примерима, нарочито у књизи *Упоредно проучавање књижевности – Исток и запад* (1979), поткрепио своје тезе. Нигде социолошка објашњења марксистичке провенијенције не делују тако убедљиво као у његовим анализама. А оне делују убедљиво зато што су ограничене на утврђивање социјално-историјских аналогичности које су могле да доведу и до аналогних појава у литератури. Потребе за таквим социолошким испитивањима не могу се оспоравати.

У совјетској компаратистици, али и шире, присутна је и Ирина Неупокојева схватањем националних литература као посебних система. Дело као систем може се, по њој, објаснити тек у оквиру ширег система као што је национална литература, а национална литература, опет, може се објаснити у оквиру једног још ширег система, светске литературе. Тако структуралистички заснована компаратистика је данас стекла доста присталица (међу њима је и Константиновић). Она, у ствари, низом савремених појмова и на нов начин, брани стару идеју о самобитности националних литература. Прихватање те парадигме зависи од многих чинилаца, рационалих и ирационалих. Иза тог прихватања увек стоји потреба да се властита нација брани и учвршћује одбраном самобитности њене литературе. Изгледа да није случајно да су те тезе посебно заживеле у источно-европским земљама као нека врста противтеже владајућој доктрини интернационализма.

Стање у савременој компаратистици је сложено. Компаратистика, с једне стране, није стекла друштвено-историјске претпоставке које би јој налагале нужне промене или пак њено нестајање. С друге стране, изложена је упливу модерних идеја из области проучавања књижевности које не може да игнорише. Зато је она, као дисциплина која се бави “интертекстовним везама” (израз Јулије Кристеве), опстала и развила се чак и у време кад се одвећ инсистирало на делу као семантички аутономној категорији. Супротно од тих инсистирања, али и супротно од каузализма позитивиста, савремена компаратистика је отворила увид у могуће аналогии између текстова, између уметничких артефаката уопште, затим између текстова и других друштвених и духовних чињеница. Указивањем на генетске везе и аналогии међу разноликим књижевним појавама, она је, у ствари, допринела да се, на једном подручју испитивања, ближе и конкретније осветле бар неки видови стваралачког процеса из којих настају уметничка дела.

Али је компаратистика ипак оптеретила савремено проучавање књижевности извесним пред-расудама које проистичу из инсистирања на националном. Као дисциплина она не тежи да то национално сагледава као нешто конкретно, што се понекад јавља у наглашеном виду а понекад је до занемарљивости неприсутно. Национално она обично апсолутизује и институционализује хотећи увек да га види као нешто посве одређено, тј. као систем или део система. Самим тиме она се према конкретној литератури односи на отуђен начин и делује отуђујуће.

* * *

У време антипозитивистичке побуне и у време плурализма у изучавању литературе сва интересовања истраживача нису била усмерена ка бављењу текстом; више њих,

баш као и у време позитивизма, била су усмерена превасходно ка осветљавању контекста. Нова бављења подручјем контекста нашла су и нова упоришта. Начин и природа бављења књижевношћу су се променили. Позитивистичко бављење свиме у вези с делом, а превасходно његовим претекстом, уступило је место мноштву бављења парцијалним подручјима дела као целине. Уместо редукованог позитивистичког тоталитета дошао је тако парцијализован тоталитет мноштва разноликих бављења књижевношћу. Нова, специјалистичка бављења, ослањала су се на посебне дисциплине које су се у међувремену развиле, посебно на социологију и психоанализу, касније и на семантику и антропологију. Та специјалистичка испитивања упориште су налазила на уоченим *еквивалентима* и *аналогијама* између текстовних и вантекстовних чињеница. “Аналогијом се отвара нешто непознато преко познатог”, каже Манон Марен-Гризебах у књизи *Методe науке о књижевности* (1979: 17). Да би се те еквиваленције и аналагije објасниле дело је, готово у свим тим испитивањима сагледавано као резултат *процеса* његовог настајања, тј. као догађај који се може објаснити само помоћу тих процеса. Сем код неких догматских марксиста, ваљда код свих других истраживача који се књижевношћу баве прилазећи јој са спољашње стране, постоји и развијена свест о парцијалности властитих захвата и ограничености метода којима се служе. Али такође постоји и свест о томе да дело представља једну поливалентну чињеницу која се потпуније може осветлити тек кад се осветли са више посебних аспеката. Целина је идеал ка коме се тежи. Опредeљивање за један аспект је опредeљивање за оно што је у пракси остварљиво.

ОРИЈЕНТАЦИЈА КА ИЗУЧАВАЊУ ТЕКСТА

Антипозитивистичка оријентација у проучавању књижевности доћи ће до пуног израза тек код оних школа које ће се оријентисати ка превасходном изучавању текста: код стилистичких критичара, руских формалиста, англо-америчких нових критичара, немачке школе интерпретације текста.

Превасходна заинтересованост ових школа за бављење текстом упутиће их ка темама и проблемима којима су се некад бавиле поетика и реторика; оне ће, на околишан начин, допринети много и обнови тих старих дисциплина. Истовремено, модерне школе које су се бавиле превасходно текстом, негираће и више основних ставова који су се, у оквиру проучавања књижевности, успоставили у време романтизма а нарочито у време позитивизма. Оне ће негирати биографизам, социологизам, психологизам, историзам, каузализам, став о одвојености садржине и форме, практично све оно на чему је инсистирао позитивизам. Искључујући једне могућности проучавања књижевности, модерне школе отварале су простор за друге могућности.

Потицаји за експлицитан или имплицитан негативан однос према позитивизму долазили су, у разним земљама, из различитих побуда и имали различита теоријска упоришта. Зато и међу тим школама, поред општих сличности, постоји и низ карактеристичних разлика.

Историјски нова оријентација се најпре јавила код Бергсона (1859-1941), француског филозофа интуиционисте. Из области проучавања књижевности и уметности тај плодни филозоф је написао свега три есеја о комичном. Сва три

су објављена у књизи *Смех* (1898). Ти есеји нису били случајни екскурз филозофа ван свога главног подручја. Бергсон је и област комичног разматрао ради потврде и провере своје основне филозофске концепције. Он је сматрао да се рационална спознаја може применити само на оно што је мртво, анорганско. Живо, међутим, поседује изванредан животни импулс (*elan vital*) који је стално променљив; он се може схватити тек у трајању и то само путем интуиције. У књизи *Смех* Бергсон је анализирао природу комичног са становишта своје концепције елан витал. У основи је његовог објашњења став да је комично, тј. смешно оно што је укрупњено, аутоматско, механичко, што се супротставља животном нагону, што ништи појединачно и индивидуално. Комично се, по Бергсону, може очекивати само у подручју људског, дакле никако ван човека, али само у ономе што се може примити интелектуално а не и емотивно; код примања смешног емоције су искључене.

Бергсоново објашњење смешног сматра се једним од најуспешнијих до данас. Начин, међутим, на који је он објашњавао смешно, карактеристичан је по свом глобалном антипозитивистичком усмерењу. Бергсон се у својим есејима није бавио књижевним ауторима; бавио се суштином смешног, изучавао је механизам, технику његовог настанка и функционисања. Другачије казано, осветљавајући природу смешног он је тежиште ставио на структуру текста (геста, поруке) која смешно производи. На тај начин он је постао један од првих модерних истраживача који се превасходно бавио техником изазивања ефеката код прималаца, а посве по страни је оставио чиниоце као што су раса, средина, време, наслеђено, научено, доживљено итд. који су карактерисали позитивистичку мисао.

СТИЛ У ЦЕНТРУ ИСТРАЖИВАЊА

Прве деценије 20. века донеле су један нов смер у истраживањима: оријентацију ка изучавању стила. Ново интересовање за стил нема континуиране везе са старом реториком. Протагонисти нове оријентације се, по правилу, на реторику и не позивају. Ново бављење стилем добија импулсе са три основне стране: од Крочеа и његових следбеника, од стране стилистике као новоформиране дисциплине, и долази из сфере ликовних уметности, од Велфлина. Са тих различитих страна у првим деценијама века конституише се и један нови, стилистички аспект у изучавању књижевности.

Кроче и стилистичка критика

Интуicionиста по естетичком усмерењу, као и Бергсон, Италијан Бенедето Кроче (1866-1952) живо се бавио естетиком и књижевном критиком. Главно његово дело зове се *ЕСТЕТИКА као наука о изразу или општа лингвистика*. Она има два дела: *Теорију* (која се први пут појавила 1900) и *Историју* (која се први пут појавила 1902). Оба та дела на комплементаран начин оправдавају Крочеове ставове о бити естетскога. Прво поглавље Крочеове *Теорије* објављује главне појмове његове естетичке мисли; то поглавље се зове *Интуиција и израз*. Почиње следећим пасусом:

Двије су форме људске спознаје: једна је *интуитивна*, друга *логичка*; до спознаје се долази, наиме, или путем *фантазије* или путем *интелекта*; и то до спознаје *индивидуалнога* или до спознаје *универзалнога*, до спознаје *појединих чињеница* или *духовних односа*. Једном ријечју, спознајом се у нама стварају или *слике* или *појмови*. (1960:17)

Уметност је Кроче схватио као једну од тих спознаја. Уметничка је спознаја, по њему, интуитивна, одвија се путем фантазије. Она је спознаја појединачног, индивидуалног, делује на нас изазивањем слика. Крочеово схватање уметности има смисла поредити са Хегеловим да би се схватиле разлике. Хегел је у уметности видео чулно отеловљене појмове. Отуда је, по његовој концепцији, и било могуће у уметности установити логос. Код Крочеа је уметност лишена појмовног: она се у структури могућих сазнања налази на посве другом крају од појма. Због тога је, по његовој концепцији, и немогуће успоставити основе логоса уметности, поготово је немогуће установити логос њених историјских промена; сав логос се исцрпљује у појединачном. Хегел је, у одгонеткама проблема уметности, рационалистички усмерен; Кроче је усмерен ирационалистички. Све друге њихове разлике се конституишу око тих основних усмерења. Уметност се, у Крочеовом схватању, темељи на интуицији. Интуицију, међутим, Кроче не одваја од њене материјализације, од израза.

Свака права интуиција или предоцба у исти је мах и *израз*. Све оно, наиме, што се не испољи у изразу није интуиција или предоцба, него је осјет, природа. Јер наш дух не спознаје интуитивно друкчије него путем радње, путем изражавања, путем формирања. Тко интуицију хоће да одјели од израза, тај никад неће моћи да их уједини. Интуитивна активност је за *интуитивно спознавање толико способна колико може да изрази*. (23)

Изједначивши тако интуицију и израз, Кроче је отворио простор за читав низ нових појмовних “једначина” и једначења. Уметност се, по њему, састоји од интуиција које су шире и сложеније од оних из обичног живота. У есеју *Књижевна критика као филозофија* он је те интуиције, тако уметнички изражене, изједначио са *лиричношћу* (1969: 25),

са идеалним и имперсоналним духом аутора. Између уметничког генија и обичног човека, сматра он у *Естетици* (29), постоји само квантитативна разлика.

Крочеова концепција уметности као израза (експресије) била је погодан пут да се превлада позитивистичко раздвајање садржине и форме у уметничким делима. У Крочеовој концепцији то раздвајање је укинато: израз је, по њему, исто што и садржина дела, али такође исто што и његова форма: разлике међу њима нема јер се дело, као целина, схвата као целовита интуиција, односно израз. Таква Крочеова концепција, у ствари, својеврсна је разрада и продубљивање оне романтичарске концепције о унутрашњој или органској форми коју је позитивизам, у инсистирању на спољашњој форми, био изгубио из вида. Са таквим схватањем форме и садржаја Кроче је отварао врата новим, антипозитивистичким концепцијама, које ће доминирати у нашем веку.

Крочеова концепција уметности имала је две значајне конзеквенце по теоријско мишљење уопште. Једна од њих јесте негирање постојања жанрова, а друга је негирање постојања историје уметности, па према томе и негирање самог смисла историјских периодизација. Пошто је свака интуиција појединачна, појединачна је и свака експресија у виду уметничког дела; самим тим дела су аутономна и независна једна од других; између њих се зато не може установити неки жанровски или историјски поредак.

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

Крочеово одбацавање историје уметности у пуној мери ће се укључити у антипозитивистичку струју у нашем веку. Његово негирање жанрова није, међутим, доживело исту судбину. Наше време ће показати велику радозналост за књижевне жанрове. Углед Аристотела ће у њему опет порасти, а израшће и једна нова дисциплина која за предмет има изучавање жанрова, генологија. У том погледу Кроче ће остати заробљеник властите концепције за коју превасходно школска пракса неће имати много разумевања.

Издавајући интуицију, односно израз, као бит уметничког дела (где има експресије има и уметности), Кроче је отпочео једну праксу, такође карактеристичну за наше време: праксу тражења бити уметности. Та пракса ће нарочито бити својствена феноменолозима и теоретичарима под њиховим утицајем.

Крочеово схватање језика и језичког израза посебно је било плодотворно. Његова је *Естетика* већ у поднаслову дефинисана као *наука о изразу и општа лингвистика*. Мада Кроче пориче и сам реторички појам стила – који се може учити па зато и не може да буде акт појединачне интуиције – он ипак књижевну уметност види неодвојиву од њеног језичког израза. Другим речима, Кроче је на посредан начин обновио стару идеју о стилској природи књижевности. Став: где има елоквенције има и уметности речи у великој је мери подударан са ставом: где има експресије има и уметности. Мада код Крочеа не постоји експлицитно схватање књижевности као уметности речи, које ће карактерисати наш век, такво схватање постоји у његовом делу имплицитно. Њега ће у пуној мери и са пуном свешћу заступати његови следбеници.

Фослер и Шницер

Крочеову идеју о изражајној природи језика прихватио је најпре немачки теоретичар Фослер у тексту *Позитивизам*

и идеализам у науци о језику (1904). Али Фослер није доследно следио Крочеа. Он је његове идеје трансформисао. Уместо на интуицију, Фослер је акценат стављао на стваралачки субјект, на његов дух и на његове унутрашње импулсе. Тако је у књижевном уметничком делу, и то у његовом стилу, он видео изражен дух аутора, а не његову тренутну интуицију. Доспети до тог ауторовог духа, осветлити га, то је по Фослеру био задатак стилистичке критике.

У области проучавања књижевности још већи значај има Крочеов и Фослеров следбеник у младости, Аустријанац Лео Шпицер (1887-1960) који је дуго живео у САД. Његова схватања, али и сама његова критичка делатност, представљају дубљу и конзеквентнију разраду Крочеових идеја. Шпицер је своја теоријска гледања дуже и уобличавао.

Књижевно уметничко дело Шпицер схвата као целину у чијем се средишту налази дух његовог творца. Ауторов дух представља и принцип унутрашње кохезије његовог дела. “Афективни центар” није онда ништа друго до психичка *аналогија* организационог принципа дела, субјективни дублет уграђен у само дело”, каже Жан Старобински у предговору Шпицеровим *Студијама о стилу* (1970:26). Тако схваћени дух, који генерира дело и чини га јединственим, Шпицер назива *духовним етимомом*.

Критика, по Шпицеру, треба да буде иманентна делу. Њен је задатак да, изучавајући стил дела, осветли сам његов духовни етимон. Њега Шпицер пореди са сунцем које држи на окупу и обасјава планете свог система. Да би тај задатак остварила, стилистичка критика треба пре свега да буде критика симпатије. Јер до духовног етимона се, по Шпицеру, може продрети само интуицијом. У том погледу Шпицер је дужник Крочеу и интуиционистима. Али он није остао само код те констатације. Као практични критичар он

је имао да решава и практичне задатке. Сматрао је да се у дело може продредити тако што ће се у њему уочити нека карактеристична девијација у односу на стандардни језик. Девијације у односу на стандардни језик он је сматрао стилем. Анализом стилских особености дела продира се до његовог духа, односно до духовног етимона дела. Пошто дух творца обједињује више његових дела, стилске анализе омогућују критици да осветле не само дух једног дела већ и духовни етимон читавог опуса једног писца. Поимањем тоталитета дела као честице тоталитета опуса, Шпицер практично надилази схватање о аутономности дела: дело није аутономно у односу на друга дела истог аутора. Аутор се, дакле, и код Шпицера појављује као значајан чинилац у проучавању књижевности. Али за разлику од сцијентистички усмерених позитивиста, у стилистичкој критици на аутора се гледа идеалистички: аутор у делу обитава као чисти дух; њега не треба тражити ван текста, већ у самом тексту, у његовом стилу.

Схватање стила у оквиру стилистичке критике развијало се у два основна смера. Један смер може да репрезентује Шпицер схватањем стила као девијације у односу на стандардни језик. Акценат је у том схватању стављен на девијацију, на појединачну особеност. Други смер може да репрезентује Шпанац Амадо Алонзо који је, како Зденко Лешић каже (1981:65), на стил гледао као на “цјелокупни експресивни систем дјела који обухвата све: од унутрашње конституције дјела до сугестивне снаге ријечи и естетског дејства ритма”. Њему близак Дамасо Алонзо то овако изражава: “за мене стил значи све – хтео бих да нагласим *све* – што чини књижевно јединство, књиге, писац, доба... њихова индивидуалност”. (1963:149). Шпицерово схватање стила и схватање Амада Алонза, међутим, не искључују се већ се допуњују и коригују; тек заједно представљају пуну могућност стилистичког осветљавања дела.

Скоро истовремено кад се на Западу зачињала стилистичка критика, код нас се, чак и нешто раније, развила једна слична врста критике која се назива “естетичком”. Њени су главни представници Љубомир Недић и Богдан Поповић. Недић (1858-1902), логичар по образовању а критичар по вокацији, у есеју *О критици*, донео је право теоријско образложење природе и могућности иманентне критике које се и данас може сматрати модерним. У критичарској пракси, међутим, он није доспео до нивоа својих програмских опредељења. Богдан Поповић (1863-1944) био је и као теоретичар и као практични критичар успешнији. У готово свим његовим текстовима има решавања теоријских проблема. Међу њима би посебно требало издвојити есеј *Шта је велики песник* (1904) у којем је, на јасно формулисаним критеријима иманентним тексту, покушао да одреди књижевну вредност управо преминулог песника Змаја; затим: *Једна паралела* (1938), у којем је на данас модеран начин успостављао стилско-типолошке аналогije између француског песника Милвоа и Бранка Радичевића. До ставова сличних ставовима стилистичких критичара Поповић је дошао у тексту *Теорија ред-по-ред* (1910). Поповићеве сличности са Шпицером долазе из сличних антипозитивистичких основа и сличне усмерености ка изучавању стила. Разлике међу њима потичу од различитих образовања и традиција на које су се надозивали. Шпицер је био лингвиста по струци и управо то га је, по сопственим речима, предодредило за стилистички аспект истраживања. Богдан Поповић је подстицаје за испитивање стила добио највише из *Реторике* Александра Бена, свестраног шкотског ерудите. Веза старе реторике са новом истраживачком праксом се на примеру Богдана Поповића највише испољила.

У плурализму оријентација које ће се у 20. веку тек развити стилистичка критика је изборила једно значајно

подручје: испитивање књижевних дела са стилског аспекта. Мада су могућности испитивања са тог аспекта биле ограничене, оне су ипак отварале пут у нове просторе, недоступне позитивизму.

Заснивање стилистике

Поред стилистичке критике, на изучавање књижевности са аспекта стила утиче и једна нова научна дисциплина, стилистика. Та дисциплина се конституише на почетку овог века, у књизи *Трактат француске стилистике* (1902) Шарла Бајиа, који је био ученик и наследник на катедри “оца модерне лингвистике” де Сосира.

За де Сосиров начин мишљења о лингвистичким проблемима карактеристично је схватање језика као “система знакова за споразумевање” и разликовање језика као друштвеног феномена (*langue*) од његове индивидуалне употребе (*parole*). Такав начин мишљења уграђен је и у Бајиево схватање основних појмова стилистике. Стилистика, као дисциплина чији је он зачетник, унутар језичког израза прави разлику између два језичка слоја: *интелектуалног* и *афективног*: “операције интелигенције и покрети осећајности конкуришу у стварању експресивног система, као што деле и читав наш унутрашњи живот”, каже Баји (1951, I: 155). Бајиева стилистика се често назива “афективном” јер обраћа пажњу на афективну страну језичког израза. Али, она се назива и “дескриптивном” стилистиком, јер, за разлику од реторичког нормативизма, долази до осветљавања стилских појава на дескриптиван начин. Сем тога, та стилистика се назива и “лингвистичком” зато што се заснива на основама лингвистике као дисциплине.

У радовима Бајиевих ученика стилистика је добила читав један репертоар нових појмова који су остали у трајној

употреби. То су, пре свега, појмови *стилског избора*, *стилске вредности*, *стилских средстава*.

Разликујући интелектуални и афективни слој језика, Баји их не види као изоловане један од другог. Исказ може у већој или мањој мери имати стилску, односно афективну вредност. Кад је та вредност једнака нули, онда у језику не постоји афективни слој већ само интелектуални. Стилска вредност, другим речима, присутна је тамо где има афективног израза. Што је у стилу више афективног, то су у њему присутније стилске вредности.

Стилски избор је, такође, везан за афективне вредности. Стила има тамо где има могућности избора: тј. где се једна иста реченица, исказ, може рећи на више различитих начина. Стилске *варијанте* су језичке, заправо стилске реализације тих истих различитих изражајних могућности.

Лингвистичка стилистика је, по узору на лингвистику, развила и друге појмове као што су: *стилема* (аналогно: фонема, морфема) за најмању стилску јединицу разликовања, затим: *фоностилистичка*, *морфостилистичка вредност* итд.

У домену стилских вредности бајиевска стилистика разликовала је две врсте стилских ефеката: *природне ефекте* и *ефекте евокацијом*. Природних ефеката је сразмерно мало: то су, пре свега, ономатопејски стилеми или чисте ономатопеје. Ефекти евокацијом су бројни. Баји их је систематизовао у неколико група: 1. у оне који се разликују по тону (а. ниски, б. средњи, в. високи тон – слично Вергилијевом колу у реторици) 2. ефекте који се односе на језике епоха, 3. у ефекте који се односе на језике друштвених средина, 4. на језике друштвених група, 5. по крајина, 6. узраста. Принцип, дакле, по којем је то разврставање извршено, узима у обзир ефекте различите природе који означавају различите могућности афективног

обележавања. Увид у те врсте могућих ефеката показује сву сложеност препознавања разноликих стилских вредности.

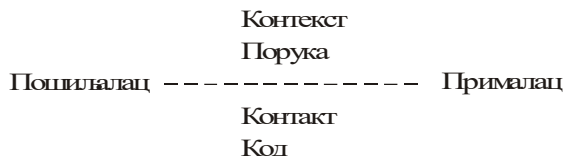
Лингвистичка стилистика, какву је утемељио Баји, није се бавила стилским вредностима у литератури већ у језику уопште. Штавише, она се окретала од књижевног језика и од књижевних уметничких дела. Донела је, ипак, читав један појмовни репертоар који успешно служи стилској анализи књижевних појава. Због тога је њена улога у проучавању књижевности незаобилазна. Иако с ослоном на десосировску лингвистику, та стилистика је захватила исто оно подручје проучавања које је некад традиционално припадало реторици, подручје *elocutio*. Уз поетику, коју ће ускоро почети да обнављају на новим основама руски формалисти и други, она ће постати темељна дисциплина модерне теорије књижевности.

У значајне ступњеве развоја лингвистичке стилистике после Бајија, треба издвојити бар два иначе међусобно повезана момента. Један од њих је успостављање разлике између *експресивног* и *импресивног* израза унутар бајиевског афективног слоја које су учинили Бајиеви настављачи Марузо, Кресо, Гиро и други. То разликовање може да се представи дијаграмом:

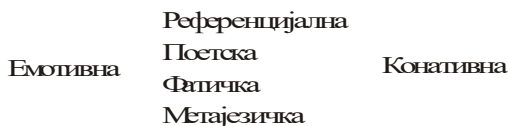
<i>Пошиљалац</i>	-	<i>Порука</i>	-	<i>Прималац</i>
Експресивна функција		Интелектуална функција		Импресивна функција

Роман Јакобсон, чији су путеви развоја одвећ компликовани, али који је у лингвистичким схватањима ипак остао десосировац, још прецизније је разрадио односе унутар тако схваћених функција језика. У тексту *Лингвистика и поетика* (1958), поред већ устаљених категорија: *пошиљалац*, *порука*, *прималац*, он је разликовао и друге чиниоце

који се јављају у процесима комуникације. То су: контекст, контакт и код. Све те чиниоце, у процесима комуникације, Јакобсон је представио овим дијаграмом (1966: 290):



Сваки од тих чинилаца, у процесу комуникације има и одређену функцију. Те функције је Јакобсон, у тексту, довољно образложио. Њихов однос и сама њихова природа могу се лако ишчитати и из дијаграма који је он приложио и који овако изгледа (295):



Из тог дијаграма, а уз помоћ претходног, јасно се види да је емотивна функција упућена на пошиљалоца, поетска на поруку, референцијална на контекст, фатичка на контакт, метајезичка на код. Јакобсонов дијаграм такође јасно изражава и његов став који је и у тексту експлицитно формулисан: да је само једна од тих шест језичких функција значајна за литературу. То је поетска функција језика. Њу Јакобсон формулише овако: “Усмереност (*Einstellung*) на ПОРУКУ као такву, довођење у фокус поруке зарад ње саме – то је ПОЕТСКА функција језика” (1966:294).

У тексту, међутим, Јакобсон не разоткрива порекло основног модела својег схватања језичких функција. Реч

стил он ни на једном месту не спомиње. Много раније, у формалистичкој фази свог развоја, у тексту о Хлебникову (1919), он је имао став да је поезија “језик у његовој естетској функцији” (1970:102), да тај језик има доста сродности са емоционалним језиком и заједничких разлика у односу на нормални практични језик (101). То значи да је у схватањима песничког језика некад био много ближе Бајиу. У тексту *Лингвистика и поетика*, али ни другде, Јакобсон не истиче своја “сродства” са старом реториком. Реторика се, практично, све до последњих деценија сматрала посве застарелом дисциплином, па се сродства са њом ненамерно или намерно нису радо уочавала. Јакобсонов генерални став о књижевности и њеном проучавању може се најкраће представити овом реченицом: “Поетика се превасходно бави питањем: Шта једну вербалну поруку чини уметничким делом?” (1966:286). Та реченица, међутим, указује на несклад између његовог схватања предмета поетике и оног које је владало у антици. У антици се вербалним порукама, *elocutio*-м уопште, превасходно бавила реторика а не поетика. Јакобсон није једини који је под именом поетика у наше време обнављао реторичке теме. У обнови интересовања за подручје текста те две дисциплине су у новије време наступале и неразлучно једна од друге.

Историја књижевности као историја стилских периода

Стилистички аспект изучавања књижевности добио је подстицај и упориште још са једне стране, од историје ликовних уметности. Хајнрих Велфлин (1864-1945), швајцарски теоретичар и историчар ликовних уметности, објавио је 1915. године значајно дело под насловом *Основни појмови уметности*. Аналитично и аргументовано, он је у тој књизи откривао разлике између ренесансних и барокних ли-

ковних дела према њиховим стилским особеностима. Стилске карактеристике ренесансе и барока Велфлин је изложио свдећи их на “пет појмовних парова” (1974:25). Појмовни парови који исказују битне карактеристике обе стилске оријентације укратко се овако могу приказати:

<i>Ренесансна уметност</i>	<i>Барокна уметност је:</i>
----------------------------	-----------------------------

- | | |
|--------------------|--------------------|
| 1. линеарна | 1. сликовита |
| 2. површинска | 2. дубинска |
| 3. затворене форме | 3. отворене форме |
| 4. многострука | 4. јединствена |
| 5. апсолутно јасна | 5. релативно јасна |

Велфлиново разликовање ренесансе и барока представља датум у историји проучавања уметности. Од тада се, практично, на дијахроне промене у уметности почиње гледати на нов начин: као на смену опозитних система стилског изражавања. Дилтајев појам епохе тек после Велфлина постао је одређенији, испуњен конкретнијим садржајем. На уметничку епоху, на период, гледа се отада као на скуп уметничких дела која су прожета скупом заједничких стилских карактеристика.

Издавајући и супротстављајући систем ренесансне и барокне ликовне уметности, Велфлин је, у ствари, наставио и доврхунио једну значајну традицију у проучавању уметности код Немаца: Шилерово разликовање наивног и сентименталног песништва, разликовање класичног и романтичног код Браће Шлегел, најзад и Ничеово разликовање аполонијског и дионизијског. Њима је Велфлин додао још једно могуће разликовање: оно са аспекта стила.

Та традиција, што се више успостављала, остављала је отвореним две различите могућности проучавања књижев-

ности и уметности. По једној од тих могућности опозитни стилски системи (ренесанса и барок, класицизам и романтизам итд.) могу се посматрати само у синхроној равни: као два основна вида стилског изражавања. По другој, ти исти стилски системи могу се сагледавати и у дијахроној перспективи: смењујући се они образују историју уметности. Пошто се тзв. класицистички односно романтичарски периоди наизменично понављају, развој уметности се одвија у циклусима. Тако замишљена историја уметности постала је позната као “историја без имена” или као “историја стилова”.

Најизразитији Велфлинов следбеник на пољу изучавања књижевности Оскар Валцел (1864-1944), међу првима је у модерна времена књижевно уметничко дело схватио као аутономни систем форми. У књизи *Садржина и форма у песниковом уметничком делу* (1923), он је тежио да изучавање књижевности ослободи ванестетских димензија, оних којима се превасходно бавио позитивизам. Валцел је форму схватио као органску: сматрао је да уметничко дело израста по властитим законима, али да може да има и заједничке стилске карактеристике са другим уметничким делима. Велфлинове категорије ренесансе и барока он је схватио као стилске типове; видео их је, дакле, у синхроној а не у дијахроној перспективи. “Тако смо умјесто *историје стилова* добили *стилску типологију*” каже Зденко Лешић у тексту *Стил као предмет науке о књижевности* (1981:58). Наслањајући се на Велфлина, Валцел је употребљавао превасходно појмовне парове: *тектонска* и *атектонска* форма, односно *затворена* и *отворена* форма. Први појмовни парови су, по њему били карактеристични за ренесансу, други за барок. Анализирајући стилске особености Шекспирових и Корнејевих дела, Валцел је закључио да Корнеј представља тип ренесансног писца и

Шекспир барокног. И стилско-типолошки смер његових истраживања показале се касније плодним.

Типологију сличну Валцеловој, а још сличнију Велфлиновој, начинио је и Фриц Штрих у својим проучавањима класицизма и романтизма у немачкој књижевности. Ово су парови контрастних стилских обележја које је он издвојио (први је карактеристика класицизма, други романтизма): 1. јасност / магловитост, 2. мирноћа / динамичност, 3. тектоника / атектоника, 4. рашчлањеност / сливеност, 5. пластичност / музикалност. На стилским особинама које обухватају ти појмовни парови конституишу се два посебна стилска система, противстављена један другом. Они, по Штриху, обухватају не само различите стилске поступке већ и различите односе људи према свету. Такав његов став није био лишен утицаја духовно-историјског метода који је у његово време био још жив и делотворан.

Класицизам и романтизам, међутим, нису у наше време схватани само као опозитни стилски системи; схватани су и као два основна типа стилских периода који се кроз историју циклично појављују и смењују. Разраду те идеје, пореклом из 18. века, налазимо код више аутора: код француског компаратисте Казамјана, код руског историчара Чижевског, у најпотпунијем виду код нашег естетичара Драгутина Гостушког. Велфлинови радови тако су подстакли испитивања књижевности у два основна смера: ка осветљавању стилско-типолошких аналогија у књижевности и уметности уопште, чиме су се отвориле и нове могућности развоја компаратистике, и ка продубљавању “унутрашње” историје књижевности схваћене као цикличне историје стилова.

* * *

Три основне модерне оријентације у проучавању књижевности са аспекта стила имале су и различите захвате.

Стилистика се превасходно бавила изучавањем стилског израза на нивоу реченице или пасуса. Стилистичка критика, међутим, имала је амбицију да, служећи се микроанализама, продре у више стилско јединство: у стил дела и у стил аутора, дакле у један много сложенији тоталитет. Историја стилова имала је још већу амбицију: да продре у стилски дух једног периода или једне епохе. Те три оријентације временом су се показале као комплементарне. У њима заједно исцрпљују се могућности проучавања књижевности са стилског аспекта. Служећи се терминима Зденка Шкреба из књиге *Студиј књижевности* (1976:38-65) могли бисмо да кажемо да се са тог аспекта могу осветљавати књижевне чињенице почев од микро-структура (тј. од стилских фигура) до макро-структура (тј. стилских периода). Ограниченост таквих осветљења потицаће са исте стране, од самог стилског аспекта: са неких других аспеката књижевне чињенице се већ другачије виде и већ друго значе.

Руски формалисти

Слично стилистичким критичарима и руски су формалисти у првим годинама свог рада били усмерени ка изучавању природе језичког и стилског израза. Специфичност њиховог антипозитивизма, међутим, одређена је превасходно отпором према доминантној струји у Русији у доба позитивизма, према радикалној критици. Отуда је за формалисте карактеристичан изразити антиидејни приступ у проучавању књижевности. Супротно томе, формалисти су наглашавали своје сцијентистичке амбиције: за разлику од позитивиста, они су тежили да научно проучавају не вантекстовне већ саме текстовне чињенице. Оријентација на изучавање текста, а унутар текста на изучавање изражајних вредности језика, највише карактерише напор формалиста.

И своје схватање природе језичког уметничког израза формалисти су градили на отпору према руској традицији. Од Бјелинског, па преко чувеног професора Потебње с краја века, до теоретичара симболизма, песника Белога, преовладавало је у проучавању књижевности у Русији схватање да је поезија “мишљење у сликама”. Вршњаци формалиста, песници футуристичке оријентације (Хлебњиков, Мајаковски) који су се са формалистима дружили, стварали су посве другачију поезију: ону која је истицала превасходно њену звучну природу. Ослоњени на њихову стваралачку праксу, формалисти су почели да се баве звуковним вредностима поезије: један од првих есеја Шкловскога зове се: *О поезији и заумном језику* (1914): заумни језик стварао се у речима и реченицама лишеним значења.

За почетак деловања руских формалиста узима се књига једног од најистакнутијих међу њима, Виктора Шкловског, *Ускрснуће речи* (1914). Формалисти су се у почетку јавили независно у два најзначајнија универзитетска центра: у Петрограду и Москви и деловали су у оквиру два кружока: петроградског и московског. Петроградски кружок је превасходно окупљао литерарне теоретичаре, московски превасходно лингвисте. Могућност приближавања и спајања та два кружока заснивала се на њиховим истим основним интересовањима: и једни и други били су усмерени на испитивање језика. Језичка интересовања формалиста подстицала су и значајна збивања у лингвистици тога времена. Тада у Русији делују чувени лингвисти модерних схватања Бодуен де Куртене и Шчерба; Јакобсон је био један од њихових ученика.

Постоји још једна значајна карактеристика деловања руских формалиста. Они се јављају као група и делују као група. Њихова мисао израста кроз заједничке активности (кружоци, публикације), сазрева кроз заједничке дискусије.

Понеко од њих је увек доприносио више у некој од области проучавања литературе. Али је степен индивидуализације њиховог рада мањи него код других теоретичара.

Формалиста има више. Неки од њих су “прави”. То су: Шкловски (1893-1984), Јакубински (1892-1945), Брик (1888-1945), Тињанов (1894-1943), Томашевски (1890-1957), Ејхенбаум (1886-1959), Јакобсон (1896-1982). Други су “сапутници”: Жирмунски (1897-1984), Виноградов; трећи су израсли на њиховим искуствима и отишли даље: Проп и Бахтин. Укупно деловање формалиста, као групе, трајало је кратко, свега петнаестак година, до пуне превласти стаљинизма на почетку тридесетих. Али је било веома богато и динамично. Схватања формалиста тешко је приказати као целовиту теорију. То је теорија у кретању и развоју. Најбоље ћемо је вероватно представити ако укратко прикажемо основне проблеме којима су се бавили: 1. функционисање песничког језика, 2. функционисање текста, 3. функционисање жанрова, 4. функционисање књижевних чињеница.

1. Функционисање песничког језика

У тексту *О звуцима језика стиха* (1916) Лев Јакубински је поделио језик на *практични* и *песнички*. У практичном језику, сматра Јакубински, човек употребљава језик из чисто практичних разлога; речи су само “средство комуникације” (1970:137). У песничком језику, међутим, “практични циљ је од секундарног значаја (иако не мора сасвим нестати), и језички појмови стичу *властиту вредност (самовредност)*” (137). Таква деоба језика није сасвим нова: она је слична деобама које су већ начињене у области лингвистичке стилистике и стилистичке критике. Руски формалисти, на почетку свог пута, мада се служе другом терминологијом, на истој су линији трагања са испитивачима на Западу.

Шкловски је у тексту *Уметност као поступак* (1917) отишао корак даље у осветљавању природе песничког језика. Разлике уметничке и неуметничке употребе језика он је видео у њиховој различитој функцији у односу на примаоца. Уметнички језик, по њему, онај је који може да изазове перципирање; то је језик који се отрже аутоматизацији, без обзира да ли је стваран са намером да буде песнички језик или не. Јер, се, по Шкловском, и песнички језик често аутоматизује. Отуда и не постоји песнички језик као издвојен од практичног језика. Песнички језик настаје у поступку “остранениа” ствари, у поступку онеобичавања онога што се приказује. Тамо где има поступка онеобичавања ствари путем језика има и језичке уметности. Критериј разликовања песничког од непесничког језика није језик по себи, већ је то способност језичког израза да естетски делује, тј. да перцепцију читаоца држи будном. Како се све остварује, или може остваривати језичко деловање, то је преокупација формалиста. Разоткривање деловања језика они схватају као свој задатак.

У тексту *Виктор Хлебњиков* (1919) Јакобсон је дао неколико формулација које су још прецизније утврдиле формалистичку доктрину на линији схватања Јакубинскога, а поготово Шкловскога. По Јакобсону је “поезија уобличавање ‘самовредне речи’”, али је она и “језик у његовој естетској функцији” (1970:102). Јакобсон се, међутим, не зауставља само на дефинисању језика поезије. На основу заузетих ставова, на основу изнетих схватања, он већ дефинише и предмет проучавања књижевности као дисциплине.

... предмет науке о литератури није литература него “литерарност”, тј. оно што чини дато дело литерарним делом. Међутим, досад су се историчари књижевности углавном идентификовали с полицијом која, имајући задатак да ухапси

одређену личност, за сваки случај приведе и све које би затекла у стану, па и оне што би случајно галамили улицом. Тако је и историчарима књижевности све добро дошло: живот, психологија, политика, филозофија. Уместо науке о литератури ствара се конгломерат грубих дисциплина. Као да се заборавља да те студије припадају тим одговарајућим наукама - историји, филозофији, историји културе, психологији итд., и да они могу природно користити и књижевне споменике као дефектна, другоразредна документа. Ако наука о књижевности жели да постане наука, она мора признати "књижевни поступак" за свог јединог "јунака". (102)

То је став Јакобсона али и других формалиста из првих година рада. Сматрајући да је литерарни поступак оно што једно дело чини литерарним, и да је он главни предмет науке о књижевности, Јакобсон је, на други начин, поткрепио опредељења стилистичких критичара да бит књижевне уметности потраже у стилу.

Погледи руских формалиста на језик, у првим годинама њиховога рада, нису далеко ни од стилистике ни од стилистичке критике. Став Јакубинског, на пример, да је песнички језик организовано насиље над језиком, на истим је полазним основама као схватање стила као одступања од стандардног језика. Схватање књижевног поступка као бити литерарности литерарнога дела, такође кореспондира са схватањем стилистичких критичара (Амадо Алонсо) о конвергенцији стила: са схватањем стила као нечег што уједињује дело. Разлике између формалиста и стилистичких критичара не проистичу толико из различитих гледања колико проистичу из различитих традиција из којих они посебно израстају. Јакобсон ће се касније плодно укључити у расправе о функцији језика: постаће један од најзначајнијих испитивача у области језика и стила у нашем веку.

2. Функционисање текста

Формалисти се, међутим, нису задржавали само на испитивањима функције песничког језика, тј. нису се задржавали само у подручју стила. Њихов главни појам, *поступак* (прием) обухватио је и нешто више од стила: доносио је и једно ново решење проблема односа форме и садржине.

Позитивисти су раздвајали форму од садржине и по правилу су се бавили “садржином” дела. Оно, дакле, што је код Хегела било дато у дијалектичком јединству супротности они су видели и третирали као посве одвојено. Формалисти су, уместо термина *форма* и *садржина*, почели да употребљавају нове термине: *форма* и *грађа*. Разлика коју су начинили, међутим, није била само терминолошка. Под термином грађа (материјал) мислили су на нешто друго него позитивисти: мислили су на сирову грађу пре њеног литерарног трансформисања путем уметничког поступка. Њихово разликовање форме и грађе слично је, у ствари, Аристотеловом разликовању форме и материје. Та подударност није случајна: она има везе и са природом теорије поезије коју стварају млади духови. Формалисти су акценат стављали на форму, на њену трансформациону моћ. Они су форму схватили као поступак трансформисања грађе. Оно што се из тог сусрета форме и грађе добијало након трансформације било је нешто ново, нешто што пре тог сусрета није ни постојало. Зато формалисти у уметничком делу више не разликују форму старе поетике. Они су једно време издавали и зборник који се звао *Поетика*. У поднаслову *Теорије књижевности* Томашевскога, као алтернативни наслов, стоји – *Поетика*, а њено уводно поглавље се зове: *Дефиниција поетике*. Али се већ њено следеће, најдуже поглавље у књизи назива *Елементи стилистике*. На примеру руских формалиста, посебно на примеру ове *Теорије књижевности*, опет је

видно да су се поетика и стилистика (наследница реторике) нашле на окупу, обједињене у оквирима једне дисциплине, теорије књижевности. Однос тих дисциплина у овој књизи још није јасан (стилистика је, изгледа, третирана као део поетике); такви случајеви и раније су постојали. Али ова обнова поетике и реторике не подсећа на ону из доба ренесансе. Млади истраживачи су до својих резултата дошли не позивајући се на старе дисциплине. Сродности међу њима могуће је установити тек са дистанце.

3. Функционисање жанрова

На трагу аристотеловске поетике формалисти су се нашли и својим интересовањем за књижевне жанрове. Али у свом кратком деловању они су тај проблем тек били начели. Овако гласи један пасус из *Теорије књижевности* Томашевског:

Враћајући се појму врсте као генетички одређеном издавању књижевних дела, уједињених извесним општијим системом поступака и доминантним уједињујућим поступцима-обележјима, видимо да се врсте не могу никако логички и сигурно разврстати. Њихово разликовање је увек историјско, тј. оправдано само за одређени историјски тренутак; сем тога, оне се разликују истодобно према многим обележјима, уз то обележја једне врсте могу бити другачије природе него што су обележја друге врсте, и логички не искључивати једна друге, него, само због тога што су поступци композиције природно везани, она могу бити негована у различитим врстама. (230-231)

Став да су жанрови генетски настали и да се могу историјски разликовати, формалисти су преузели од Веселовског. Из хегеловске традиције наследили су и став да се литература дели на три основна жанра (лирика, епика, драма) и да се ови жанрови деле, даље, на врсте а врсте на

подврсте. То значи да у овом домену нису били много оригинални. Али су својим погледима на жанрове усталили свест о њиховим могућим паделама. Њихова схватања жанрова постала су после веома утицајна, нарочито преко *Теорије књижевности* Тимофејева, код нас преко истоимене књиге Драгише Живковића итд.

Ипак, привлаче пажњу бар два разврставања што су их формалисти учинили на подручју генологије. Једно разврставање у оквиру романа учинио је Шкловски, друго у области поезије учинио је Ејхенбаум. Роман, као велику форму, Шкловски је видео компоновану од мањих форми, од новела. Три су, по њему, основна модела компоновања романа. Први од њих је *степенастог* склопа: кад се новеле надовезују једна на другу. Други је *прстенастог* склопа (кад једна новела улази у другу која је уоквирује) а трећи је склоп *паралелни* (кад приповедање тече у више равни).

У тексту *Мелодика руског лирског стиха* (1922) Ејхенбаум је сачинио трочлану поделу лирске поезије са становишта доминантне интонације. Поделио је поезију на “следећа три типа: *декламаторски* (реторски), *напевни* и *говорни* (1969: 331).

Оба наведена разврставања су нова и карактеристична за формалистичку мисао: она изнутра разоткривају форму грађења књижевних дела.

4. Историја књижевности као живот књижевних поступака

У последњих неколико година свога рада формалисти су се ангажовали на решавању проблема еволуције књижевности. Њихов допринос интересантан је и значајан због тога што је концепција еволуције књижевности, до које су они дошли, била заснована у складу са њиховом доктрином. И око тог питања формалисти су наступали полемички према позитивизму, пре свега према Веселовском. Веселовски је сматрао да се еволуција књижевности

дешава тако што живот доноси све нове и нове садржаје, па се према тим садржајима мењају и књижевне форме. Формалисти су, међутим, тај став посве изокренули. Сматрали су да се књижевна еволуција одвија тако што се старе, дотрајале, аутоматизоване форме замењују новим формама.

Таквим ставом и формалисти су релативизовали појам уметничкога, литерарног у литератури. Али се њихова релативизација није заснивала на спољашњим чиниоцима: времену, средини, нацији. Релативизација литерарног у литератури долазила је од саме форме, од њене способности да естетски делује. У интеракцији текст-прималац формалисти су акценат стављали на текст, тј. на способност текстовних форми (поступака) да перцепцију учине будном. Са тог становишта они су обратили пажњу (Ејхенбаум пре свега) на природу *књижевних чињеница*. Нема, по формалистима, вечних и заувек датих књижевних чињеница. Форме које се у једном времену примају као уметнички ефикасне, временом постају мртве, а оне које су биле мртве постају ефикасне. Обичан колоквијалан говор у писму постаје делатна књижевна чињеница, а амбициозан књижевни текст мртво слово на папиру. И релативизам деловања форми у схватању руских формалиста тежи да књижевне чињенице објасни у историји.

Историзам који се јавља у последњим годинама деловања руских формалиста има посебан значај јер је заснован на антипозитивистичким основама. Историју књижевности они схватају не само различито од позитивиста, већ различито и од историје духа у дилтајевској интерпретацији и од историје стилова у велфлиновској интерпретацији. Историју књижевности они виде као смену књижевних поступака: уместо аутоматизованих поступака долазе они поступци који могу да изазову *остранение* при перципирању. “Са овог новог становишта, развој

литературе схваћен је као процес непрекидног, унутрашње условљеног, дијалектичког смењивања различитих принципа грађења књижевних система, а враћање “млађим” књижевним гранама показало се као један од више могућих начина остваривања нових видова уметничких форми”, каже Владислава Рибникар Перишић (1976:263). Историзам руских формалиста није био само израз академског развоја њихове доктрине. За развој доктрине у правцу историзма они су подстицаје добијали и са стране, највише од полемичких негација тзв. вулгарних социолога који су, у међуратно време, имали значајан утицај. Бранећи своју доктрину, формалисти су се интересовали и за чиниоце рецепције, за публику, књижевни живот итд., отварајући тако мостове ка новим могућим осветљењима која ће покушати да продубе теоретичари који се називају “форсоцима” (формалисти-социолози).

У време деловања руских формалиста књижевни и научни живот у Совјетском Савезу био је разноврстан и богат. Са победом стаљинизма нестаће и богатства и разноврсности; за много деценија унапред победиће доктрина социјалистичког реализма. Почетком тридесетих година прекинут је насилно и рад формалиста. На основу њиховог дотадашњег развојног пута могло би се с правом претпоставити да би њихов даљи развој текао у правцу структурализма. О таквом могућем развоју најбоље сведоче два аутора. Један од њих, Роман Јакобсон, отишао је 1922. године у Праг и тамо постао један од најзначајнијих људи прашког структуралистичког круга. Пред рат је избегао у САД и деловао је до смрти (1981) као један од најутичајнијих лингвиста и теоретичара структуралистичке оријентације. Сличним правцем пошао је и теоретичар близак формалистима, Владимир Проп (1895-1970). Он је у младости написао једну књигу непролазне вредности: *Морфологија бајке* (1928). На основу помног проучавања руских народних

бајки из зборника Афанасјева, Проп је уочио да у обиљу њихове разноврсности постоје и стандардна понављања. Та понављања се, углавном, заснивају на функцијама које јунаци бајки треба да обаве. На резултатима својих истраживања Проп је дошао до закључка да је број тих функција ипак ограничен и да се свет разноврсних мотива бајки може свести на комбинације од укупно тридесетак функција. Био је то велики продор у структуру једне књижевне врсте, бајке, у осветљење њене “граматике функција”. Начином своје анализе Проп је већ био зашао у воде структурализма.

Подручје које су захватили руски формалисти шире је од оног што су га захватили проучаваоци са аспекта стила. Формалисти су се бавили не само језиком и стилем, већ и текстом као целином. Бавили су се причом, карактерима, жанровима, версификацијом. Отуда њихова проучавања спадају више у подручје које је припадало старој поетици, за разлику од стилистичара који су се више кретали у подручју које је припадало старој реторици. Зато су формалисти посебно заслужни за конституисање модерне теорије књижевности.

Отварајући – као и Велфлинови следбеници – питање смене књижевних поступака, они су зашли и у област “унутрашње” историје књижевности.

За њихов рад је, међутим, посебно значајно улажење у тајне пищевог заната. У том смислу је карактеристичан Ејхенбаумов текст под насловом *Како је настао Гогољев “Шињел”* (1918). Како се могу стварати форме које естетски делују – то је била најчешћа њихова преокупација. У осветљавању тих поступака, који се одвијају у “пищевом радионици”, и садржани су њихови најчешћи доприноси теорији критике: литерарне вредности су формалисти тражили тамо где су стваране нове и делатне форме.

Англоамеричка «нова критика»

Независно од руских формалиста, али на ставовима блиским њиховим, деловали су неколико деценија око средине овог века и поједини енглески и амерички критичари који се обично називају “новим критичарима”, а њихово деловање новом критиком, *new criticism*. И њихова основна оријентација била је изучавање књижевног текста. Разлике према стилистичким критичарима, руским формалистима и другим сличним школама, проистицале су од више чинилаца међу којима је, свакако, најважнија била традиција из које су израсли и коју су негирали.

Нови критичари нису наступали као група; сродности међу њима установљене су тек накнадно. За установљење појма нове критике Никола Кољевић (1981:115) истиче да су од посебне важности две књиге. Прва је *Нова критика* (1941) Џона Кроу Ренсома, у којој су први пут изложене карактеристике те критике и представљени њени протагонисти. Међу претходнике нове критике Ренсом је убројао Елиота (1888-1965), Ричардса (1893-1975) и Вилијама Емпсона (1906), а у саме представнике те критике више својих савременика: Брукса (1905), Пен Ворена (1905), Тејта (1898), Блекмера (1904) итд. Друга књига коју Кољевић наводи, *Језичка икона* Вилијама Вимзета (1954) значајна је по томе што су у њој на систематичан начин изнете основне поставке нове критике.

Своје ставове, као и ставове новокритичара, Вимзет (1907) је у тој књизи испољио кроз полемику са трима врстама заблуда (*fallacy*) које се, по њему, могу у критици срести: са афективним и интенционалним заблудама и заблудама неокласициста. Критика сваке од тих заблуда истовремено је значила и афирмацију основног усмерења новокритичара ка изучавању уметничког текста. У другом од два уводна есеја, која је писао са Монроом Бирдзлијем, вели Вимзет:

Интенционална заблуда је мешање песме и њеног порекла, специјалан случај филозофима познат као генетичка заблуда. Почиње покушајем да се стандардно проучавање песме заснује на психолошким узроцима, а завршава у биографији и релативизму. Афективна заблуда је мешање песме и њених резултата (између онога шта она *јесте* и *како* делује); то је специјалан случај епистемолошког скептицизма, (...) Она почиње покушајем да се стандардна критика заснује на психолошким ефектима а завршава у импресионизму и релативизму. Последица је и једне и друге заблуде, и интенционалне и афективне, да песма као објект критичког суда тежи да нестане. (1954:21)

Таквим ставовима нису биле погођене само позитивистичке и психолошке концепције. Њима се оспоравало и оно што ће касније бити упориште теорије рецепције. Ти ставови су негирали, у ствари, улогу субјекта ствараоца и примаоца у значењу и вредновању дела.

Са истих позиција су новокритичари (Вимзет у истој књизи посебно) оспоравали “заблуде неокласициста” тзв. чикашких критичара који су сматрали да значење и вредност дела треба одређивати у односу на књижевну врсту којој припадају.

Кроз критику “заблуда” у проучавању књижевности новокритичари су тежили да афирмишу своје схватање текста као семантички аутономне категорије. Али су они своја схватања афирмисали поготово кроз анализе конкретних уметничких текстова. Оријентацију новокритичара ка изучавању текста пратило је, као и код других сличних школа, одсуство интересовања за песничку личност. Тај њихов став проистакао је из отпора према позитивизму. Али је он био потпомогнут и њиховим помним интересовањем за енглеске метафизичке песнике 18. века који су у првим деценијама нашег столећа били откривани и за француске симболисте. И једни и други песници

привлачили су их тајнама песничког заната, а метафизички песници су посебно пружали обиље материјала за осветљење духовитости, ироније, фигуративног изражавања.

Идеје на којима се темељила нова критика најпотпуније је изложио Ричардс у књизи *Начела књижевне критике* (1924). Ричардс, који се већ био афирмисао као значајни семантичар (*Значење значења*, 1922, заједно с Огденом), у *Начелима књижевне критике* је изложио једну интересантну психолошку теорију вредности. Та теорија је била више пута критикована, нарочито од стране психолога. Ричардсову теорију, међутим, треба схватити као модел помоћу којег се могу објаснити проблеми и појаве из области књижевности.

Ричардс полази од става да је људска свест медијум који прима разне стимулусе (пориве): Једни стимулуси долазе из спољног света, други из унутрашњег, из организма. Свест врши систематизацију и једних и других стимулуса. Крајњи резултат оних стимулуса који се тичу спољног света у језику јесте језик науке. Тај језик је референцијалан. У њему се звук и смисао подударају. Искизи су у њему прави: заснивају се на подударности речи и значења.

Свест је, такође, и медијум који систематизује и унутрашње стимулусе. Језик поезије је, у ствари, језичка систематизација тих стимулуса. Тај језик је, за разлику од језика науке, емотиван. Искизи су у њему другачији: они су псеудо-искизи.

Довде је Ричардс, у основи, сагласан са ставовима који су се већ јавили у модерној теоријској мисли у оквиру стилистике, стилистичке критике и код руских формалиста о разликовању песничког од не-песничког (практичног) језика. Али Ричардс није стао само на томе. Његова концепција поезије као систематизације унутрашњих по-

рива омогућила му је да оде још даље у изградњи теорије вредности.

Вимзет и Брукс у књизи *Књижевна критика – кратка историја* кажу:

Ричардсово настојање да прави разлику између емоционалног ефекта који се ствара у читаоцу и значења које га изазива, води његову критичку мисао ка целој серији посебних односа: између вредности (садржине) и комуникације (условљене формом); између “мањкавости” која проистиче из комуницирања безвредног искуства и “мањкавости” која проистиче из рђаве комуникације ако је претпостављено искуство вредно; између техничке критике (коју Ричардс дефинише као вид измирења са објектом који стимулише) и вредносном критиком (која суделује са вредношћу комуницираног искуства). (1957: 623)

У основи је Ричардсове концепције вредновања поезије мерљивост количине порива. Што је више систематизованих порива, то су веће изражајне могућности поезије. Најбоља је она систематизација која траћи најмање људских могућности: која, дакле, укључује највише порива. Таква полазна основа има у виду различите ставове и искуства које песник има да саопшти. Што више разноликих порива утолико је већи и удео систематизације. Унутрашњи пориви се кроз дело (= текст) модификују систематизацијом. Они у делу ступају у нове односе, остварују нову природу, дају нов смисао. Та систематизација порива има за сврху да доведе до синестесиса, тј. до синтезе порива. У практичном стварању и примању поезије она има за циљ и сврху развој хармоничних осећања, односно хармонизацију порива. На психолошком плану њихова је сврха, између осталог, да доведе до хармоничне, уравнотежене личности. На песничком плану, међутим, та систематизација порива треба да доведе до њихове

трансформације. Новостворена систематизација, у виду поезије, тако, нема обележја личности-ствараоца већ има обележја имперсоналности. Тезом о имперсоналности поезије Ричардс је дошао до истих основних ставова као и Елиот у есеју *Традиција и индивидуални таленат* и до којих су, још раније, дошли француски симболисти.

Вредновање поезије Ричардс је разматрао са два основна становишта: са становишта организације порива и са становишта њихове комуникације. “Постоје два начина на која се могу организовати пориви: укључивањем и искључивањем, синтезом и елиминацијом. Мада свако кохерентно духовно искуство зависи и од једног и другог, допустиво је супротставити искуства која постижу стабилност и ред сужавањем реаговања онима који га проширују”, каже Ричардс (1964:235). Сви песници и сва песничка дела, другим речима, не могу на подједнак начин обухватити све пориве. Неки песници и нека дела могу их обухватити више, неки пак мање. Али поезија мора да буде систематизација порива; зато се у процесу стварања неки пориви изостављају. Отуда се и могу јавити две врсте поезије: поезија укључивања порива и поезија њиховог искључивања. Природно је, по Ричардсу, да више вредности садрже она песничка дела која садрже више укључених порива. Врхунац организованих порива имамо у трагедији. На микро плану, у стилском изразу, највише ефекте имамо у иронији: и иронија, такође, систематизује комплементарне или супротне пориве.

Ричардс, један од најзначајнијих семантичара, у оквиру своје психолошке теорије вредности, разматрао је и вредности саме комуникације. Сматрао је да систематизација порива и њихова комуникација није исто, мада је с њом у блиској вези. Песничка комуникација је, по њему, начин испољавања искуства. Песничком комуникацијом се изражава *смисао, осећање, тон, намера*. То значи: њоме се

комуницира став, тј. садржина, тј. вредност израсла на организацији порива.

Садржај комуникације је, по Ричардсу, у науци оформљен пре комуникације. Зато се у језику науке он може да одвоји од форме. У поезији, међутим, он је једнак комуникацији, реализује се у процесу комуникације. Ричардсов семантички поглед на поезију у основи има исти резултат као у Крочеа, стилистичких критичара и руских формалиста на питање о односу форме и садржаја у тексту.

И Ричардс, дакле, ставља акценат на форму. Форма је, по њему, прави предмет поезије, бит поезије. Поезија, сматра он, не говори о предмету, већ предмет служи да песник преко њега комуницира свој став. Форма је поредак података, тј. структура њихових односа, у који су подаци стављени да би се песнички став могао пренети.

На тези да је поезија комуникација ставова, Ричардс је засновао и једну интересантну поделу поезије, односно уметности. “Уметност је”, каже он (1964:191) “понекад рђава јер је комуникација непотпуна, спроводник неоперативан; понекад јер је искуство које се комуницира безвредно; понекад из оба разлога. Можда би најбоље било термин рђава уметност ограничити на случајеве у којима у знатном степену долази до праве комуникације и у којима је оно што се комуницира безвредно, а друге случајеве звати дефектном уметношћу”. Дистинкције између рђаве и дефектне поезије могу да буду посебно функционалне код осветљавања разноликих песничких творевина. На основу Ричардсових дистинкција могуће је разликовати, на пример, поезију у којој су изложени прогресивни ставови, али су у песничком изразу инфериорни од песничких остварења у којима су ставови неприхватљиви, а форма је доведена до перфекције итд.

Ричардс је 1929. године објавио још једну знамениту књигу: *Практична критика*. У оквиру припрема за ту књигу

извео је занимљив експеримент: дао је једном броју студената непотписане песме и затражио да сачине анализу. Тиме је и практично учинио да се ти текстови третирају као семантички аутономне творевине. После је, у књизи, те студентске радове коментарисао. Тако је настало једно од најзанимљивих остварења књижевне критике изнутра.

Својим теоријским радовима и својом практичном критиком Ричардс је извршио огроман утицај на друге англоамеричке критичаре, подстакао је рад новокритичара уопште. Са Ричардсом се, у том погледу, може поредити још само Елиот, један од најзначајнијих савремених есејиста. Елиотова схватања, међутим, превазилазе границе нове критике; део су модерног мишљења о поезији уопште.

Нови критичари, скупа, дали су значајне прилоге осветљавању књижевности и књижевних појава. Али ниједан од њих није достигао већи значај као књижевни теоретичар. Њихови теоријски погледи излагани су, махом, у краћим текстовима.

Изузетак је у том погледу Вилијам Емпсон. Он је 1930. године објавио књигу *Седам типова двосмислености*. У њој се, као и остали новокритичари, бавио значењима поезије и песничких исказа. Специфичност његовог бављења је у томе што је Емпсон обратио посебну пажњу на разне видове двосмислености у песничком изражавању и на пренесена значења уопште. Сматра се да је то један од највећих резултата поступка *close reading*, пажљивог читања.

Најзначајнији књижевнотеоријски текст Џона Кроу Ренсома зове се *Критика као чиста спекулација*. У том тексту је начињена важна дистинкција између *структуре* и *текстуре* у поезији. Прву је Ренсом поредио са стубовима у згради, а другу са украсним елементима. У есеју је, након аналитичких разматрања појединачних делова текста, саопштена и ова реченица, вредна да се запамти: “Вредност

песме је већа од њених саставних делова: ето због чега је критичар у тешкој ситуацији” (1973: 389).

У тексту *Тензија у поезији* Ален Тејт је обратио пажњу на чиниоце који највише истичу њену тензију. То су по њему ин-тензија осећања и екс-тензија језика.

На сличној основи израстао је и текст Роберта Пен Ворена *Чиста и нечиста поезија*. Велика поезија, по Ворену, мора да садржи у себи и ироније, да буде, дакле, “нечиста”; да би истакла узвишено, она мора себе да доведе у везу са ружним.

Клинт Брукс је у тексту *Језик парадокса* успоставио паралелу између језика науке и језика поезије. Језик научника, по њему, мора да буде очишћен од језика парадокса који је својствен језику поезије. Тај текст је, очигледно, израстао на линији Ричардсових разграничења између језика поезије и језика науке. Вреди га издвојити јер је, по ставовима које изриче и по примерима које наводи, веома близак ставовима Јакубинског и Шкловског из најраније фазе њиховог деловања, али и ставовима лингвостилистичара. Он показује како су новокритичари уопште, мада су се служили специфичним језиком и терминима, били у основи блиски ставовима и пракси других антипозитивистичких струја у проучавању књижевности.

Најзад, једно од најлепших осветљења новокритичара дато је у тексту Ричарда Блекмера *Језик као гест*. Блекмер своју основну тезу илуструје примером из Шекспировог *Отела*. Тамо Јаго каже Отелу: “Разумем бес у твојим речима, ал' не и речи”. У овом случају немамо посла ни са дословним значењем речи, нити са њиховим пренесеним значењима, већ са језиком у функцији геста. Речи не означавају љутњу, али оне заједно, као гест, чине љутњу.

Сви ови текстови, узети заједно, имају и заједнички смер истраживања: организацију текста, функционисање

појединих њихових елемената, њихова значења, вредности и значења текста као целине. Међу новокритичарима у осветљавању тих проблема има и разлике, али те разлике су унутар заједничког усмерења. Разлике постоје у терминологији, у начину мишљења и између новокритичара и других модерних оријентација у изучавању литературе. Али им је основна оријентација ка испитивању текста, текстовних елемената и вредности, заједничка. По томе и новокритичари улазе у блок антипозитивистичких оријентација у изучавању књижевности.

Основни резултат деловања новокритичара садржан је у њиховом заједничком и појединачном искуству које се означава термином *close reading*. Оријентација ка пажљивом читању, тј. ка унутрашњем осветљавању дела (другим речима: ка његовој интерпретацији) довела их је до значајне новине: до осветљавања контекста. Али углавном до осветљавања унутрашњег контекста: оног по којем речи добијају смисао унутар реченице или стиха или по којем добијају смисао и други текстовни елементи унутар текста. Отуда је прихватљив и назив “контекстуалисти” којим су понекад новокритичари означавани, посебно Брукс и Емпсон.

Сви новокритичари се, међутим, нису држали строго става о семантичкој аутономији текста па своју вештину читања нису исцрпљивали у унутрашњем контексту. Неки су, као Елиот на пример, настојали да текстове читају у контексту других текстова, односно у традицији којој припадају.

Метод пажљивог читања, слично као и истраживања руских формалиста, донео је помније осветљавање пишчеве стваралачке праксе. Сама Ричардсова психолошка теорија вредности, ма колико оспоравана од стручњака-психолога, била је за новокритичаре подстицајна: сугерирала им је

могућност да своја истраживања текста поставе на иманентне основе.

Проучавање књижевности под утицајем феноменологије

Поред стилистичке критике, од краја двадесетих година, на немачком језичком подручју развила се још једна значајна оријентација у проучавању књижевности која се бавила превасходно текстом: тзв. школа интерпретације текста. За разлику од стилистичке критике, оријентисане на испитивање стила дела, школа интерпретације текста имала је ширу амбицију: да испита текст као целину. За такву оријентацију протагонисти те школе имали су упориште у феноменологији, филозофској оријентацији која је у то време била у највећем успону. Без основних идеја феноменологије се, зато, ни идеје представника школе иманентне интерпретације текста не могу схватити.

Родоначелник феноменологије, Едмунд Хусерл (1859-1938), у књизи *Логичка истраживања* (1900-1901) начинио је један од најдубљих заокрета у развоју филозофије. Истакао је став да прави предмет филозофије не треба да буде материја коју сазнајемо већ начин на који је сазнајемо. Феноменологија, по његовом схватању, није филозофија: она је метода, односно наука о сазнавању чистих феномена. Хусерлова феноменологија, отуда, није оријентисана на сазнавање "ствари по себи", чему су тежиле метафизичке филозофије; његова феноменолошка метода се није ослањала ни на емпиријско сазнање. Она је упућивала на изучавање феномена (фаиноменон, грчки: појава). Али је упућивала на такво изучавање које ће допрети до њихових суштина. Отуда је прави предмет феноменологије долазак до самих суштина оних појава које се посматрају. А до суштина се, по Хусерлу, долази строгим поштовањем метода.

Примена феноменолошког метода одвија се кроз две основне фазе сазнања: кроз фазу искључивања свега емпијског (та је фаза названа епохе) и кроз фазу сагледавања чистих интенционалних предмета наше свести. Филозофа-научника-логичара, по Хусерлу, не интересује “предмет по себи” већ предмет какав се показује нашој свести. Наша свест није свест уопште, већ је увек свест о нечему. Отуда и предмет наше свести може да буде само интенционални предмет, тј. предмет каквог га наша свест интендира. До суштине се долази методом феноменолошке редукције: изостављањем свега што је ван интенција наше свести.

Зоран Константиновић, у књизи *Феноменолошки приступ књижевном делу* (1969) истиче да су на проучавање књижевности оставила трага посебно два захтева која су проистекла из феноменологије: “натраг самим стварима” и “натраг испитивању језика” (65-75).

Захтев за испитивањем самих ствари само је наизглед противречан у односу на основни Хусерлов став да се треба окренути нашој свести. Кад проповеда повратак самим стварима, Хусерл притом мисли на повратак стварима-феноменима какви у нашој свести постоје. Крајњи циљ тог испитивања *самих ствари* (не *ствари по себи*, јер су то *ствари за нас*) јесте испитивање њихових суштина. По Хусерлу постоје две врсте суштина: једне од њих су егзактне (геометријске) а друге су морфолошке. У свету срећемо само морфолошке суштине. До тих морфолошких суштина можемо доћи само методом еидетичке редукције (тј. одбацивањем свега што чини нанос, *epoché*) и путем феноменолошке дескрипције.

Други захтев, захтев за испитивањем језика, проистекао је из става да између субјекта који испитује и предмета испитивања стоји људски језик. То је медијум кроз који се свест прелама; тај медијум зато стоји између човека и света.

Те две оријентације: “натраг самим стварима” и “натраг испитивању језика” имале су у области испитивања књижевности и два главна исходишта. Једно од њих било је: испитивање књижевног уметничког дела као интендираног предмета. Друго исходиште стављало је акценат на језичку природу уметничког дела. Та два исходишта уједињавала су се у захтеву да се књижевно дело испитује превасходно као језички артефакт, тј. као *језичко уметничко дело*.

Циљ је таквог испитивања да се осветли суштина интендираног предмета. Те суштине су феноменолози схватили као *естетички предмет*. Естетички предмет јесте суштина чијом конкретизацијом настаје уметничко дело. Као пример који најбоље илуструје однос естетичког предмета и његове конкретизације, феноменолози су наводили музичку композицију и њене интерпретације: оно инваријантно (композиција) у свакој конкретној интерпретацији постаје мало другачије.

Сам Хусерл се ни естетиком ни књижевношћу није бавио. У естетици су од његових следбеника најзначајнији Хартман, Хајдегер и Ингарден. На плану проучавања књижевности, поред Ингардена, најзначајнији су Емил Штајгер и Волфганг Кајзер.

Пре феноменолога су стилистички критичари, делимично и формалисти, обраћали пажњу превасходно на језик, односно на стил књижевних уметничких дела; нису се, у правом смислу, интересовали за његову структуру. Применом метода еидетичке редукције и феноменолошке дескрипције, Роман Ингарден (1893-1969) у књизи са карактеристичним насловом: *Књижевно уметничко дело* (1931), направио је крупан корак даље: издвојио је у делу она сада општепозната четири слоја: 1. слој звучања, 2. слој значења, 3. слој схематизованих аспеката и 4. слој приказаних предметности (1960:26). Те слојеве, међутим, не

би требало схватити као ентитете који постоје ван нас. Они су, у ствари, интендирани предмети наше свести: издвајајући их, Ингарден је продирао у унутрашњу организацију текста.

У књизи *О сазнавању књижевног дела* (1936) Ингарден је обратио пажњу на још једну страну проблема. Попут свог сународника Конрада, једног од првих естетичара феноменолога, аутора књиге *Естетички предмет* (1908/9), Ингарден је показао, још разрађеније, и како се књижевно уметничко дело у нашој свести, приликом разних читања, на различите начине конституише. Али у тим конституисањима једног те истог дела остаје увек нешто инваријантно: његова суштина, његов естетички предмет. Ма како специфично изгледала, Ингарденова феноменолошка оријентација ка испитивању уметничког предмета у основи је једна од бројних оријентација које су у то време настојале да што продорније осветле уметнички текст.

Амбицију феноменолога да се баве науком а не филозофијом, Емил Штајгер (1908) је испољио у више текстова, а посебно у два који имају програмски карактер: *О задатку и предмету науке о књижевности* (1939) и *Умеће тумачења* (1951). Полемишући у првом од њих са Шерером, он наглашава да циљ науке о књижевности није да се бави описивањем онога што се јавља пре текста (наслеђено, научено, доживљено) већ је то описивање дела, тј. описивање текста како се он јавља у нашем доживљају, у нашој свести. Са те стране он је и интерпретацију текста означио као праву науку о књижевности. Тим проблемом се посебно бавио у другом од наведених текстова. Дилтајевску херменеутику он је у њему поставио на нове, феноменолошке основе. Штајгер је и те текстове интерпретирао у складу са феноменолошким искуствима и појмовима. У схватању текста као целине, он је испољио и једно схватање стила текста као тоталитета који прожима

све његове делове, чиме се веома приближио стилистичким критичарима (Амадо Алонсо). Тако се његова оријентација у проучавању књижевности показала као једна од бројних варијаната антипозитивистичког усмерења која је као основни предмет проучавања имала књижевни текст.

Предмет интересовања главног Штајгеровог теоријског дела, *Основни појмови поетике* (1946), није као код Ингардена књижевно уметничко дело, већ је то уметничка књижевност као целина. Суштине које је Ингарден тражио у књижевном уметничком делу, Штајгер је, у овој својој књизи, тражио у књижевности. Он је те суштине нашао у лирском, епском и драмском. Те суштине (еидоси) књижевности, по њему су и основни појмови поетике.

Лирско, епско и драмско Штајгер не изједначава са појмовима лирика, епика и драма, дакле са основним књижевним жанровима. Лирско се, по њему, може наћи и у епским и у драмским делима, а такође се и у лирици могу наћи и драмски и лирски елементи. Те појмове, тј. суштине књижевности, Штајгер извлачи из природе самог људског бића: оне су својствене човеку. Отуда он, низом битних одређења, ствара и читав низ разликовања међу тим суштинским категоријама.

Субјект и објект су, по Штајгеру, у лирској поезији без дистанце. Лирика се зато одвија у ванвремености, тј. у садашњости. У епском песништву, међутим, временска дистанца је увек наглашена између субјекта који говори и објекта о којем се говори. Субјект тад стоји на “чврстој” тачки: он увек говори о временима прошлим. У драмској поезији објект се потпуно одваја од субјекта, а оно што се у њој догађа окренуто је будућности.

Разлику између тих суштина књижевности Штајгер осветљава још и са других аспеката. Основна особина лирике, на пример, по њему је *испољавање* осећања. У епици се не тежи испољавању осећања, већ се тежи *показивању* онога

што се збивало. У драми се одвија *доказивање* онога што ће се десити.

Затим: лирика, истиче Штајгер (1978:71-81) евоцира, епика оприсутњује (чини присутним), драма пројектује. Тако се еидоси та три основна жанра могу изразити терминима: *евокација, представљање, напетост*.

Разлике између та три еидоса могу се учинити и са становишта употребе језика: лирика ставља акценат на слог, епика на – реч, а драма на реченицу. Разлике се могу констатовати и са становишта композиције главних књижевних жанрова: лирика даје органску целину, епско дело чини скуп самосталних делова, а драма чини организовану целину од несамосталних делова.

Штајгерово осветљавање лирског, епског и драмског карактеристично је за могућност феноменолошког приступа. Прво, зато што су те категорије, као суштине, сагледаване са више интенционалних аспеката. Применом феноменолошке редукције у њиховом осветљавању најчешће се долазило до основних особина човекових. Притом су лирско, епско и драмско увек ишчитавани из тих особина. Због тога је ШтајгEROVA интенција називана и антрополошком. Она стварно више проистиче из инспирације Хајдегером него Хусерлом. Осветљавајући поезију, литературу, долазећи да њеног еидоса, Штајгер је тражио одговор и на питање: Шта је то човек? Сматрао је да је и то један од задатака критичара који се бави конкретним делима.

Штајгерово трагање за литерарним суштинама, које постоје ван времена и простора, имплицитно је било усмерено против историзма па самим тиме и против позитивизма. Тај смер трагања је истовремено Штајгера приближавао Аристотеловој *Поетици* и класицистичким поетикама уопште. ШтајгEROVA поетика је и нехотице

обнављала темељ старе поетике, слично формалистима, новокритичарима, чикашким критичарима.

Највиши домет феноменолошке књижевнотеоријске мисли јесте књига Волфганга Кајзера (1906-1960) *Језичко уметничко дело* (1948). Та је књига у себи садржавала и резултате Ингарденове и Штајгерове, односно резултате читаве феноменолошке оријентације. Ти резултати су се, углавном, сводили на став да је књижевно уметничко дело, у ствари, језичка уметничка творевина, семантички у себе затворена структура.

Кајзеров метод еидетичке редукције развијао се на веома широком плану. Језичко уметничко дело он је најпре сагледавао издвајајући у њему две интенционалне целине: с једне стране скуп суштина које је он назвао *основним појмовима анализе*, а са друге стране скуп суштина које је назвао *основним појмовима синтезе*. Затим је, у оквиру те две интенционално издвојене целине, издвајао и посебно описивао поједине појмове као интенционалне целине.

Овако, према *Садржају* књииге, изгледају *Основни појмови анализе* и *Основни појмови синтезе*, заједно са поделама на уже појмове које они обухватају. Овде су само ти основни појмови постављени једни наспрам других да би се видљиво истакла њихова опозитна природа.

ОСНОВНИ ПОЈМОВИ АНАЛИЗЕ

Основни појмови садржаја

1. Грађа, 2. Мотив, 3. Лајтмотив, топос, 1. Тумачења од стране песника,
4. Фабула

ОСНОВНИ ПОЈМОВИ СИНТЕЗЕ

Садржина

2. Дилтајеви подстицаји,
3. Хелдерлинова песма "An die jungen

Основни појмови стиха

1. Систем стиха, 2. Стропа, 3. Стих, 4. Строфа, 5. Облици песме,
6. Рима, 7. Метрика и историја стиха,
8. Акустичка анализа

Језички облици

1. Звучање, 2. Слој речи, 3. Реторске фигуре, 4. “Уобичајен” ред речи,
5. Синтаксички облици,
6. Надреченички облици,
7. Видови говора и облици говора

Композиција

1. Композициони проблеми лирике,
2. Композициони проблеми драме,
3. Композициони проблеми епике.

Dichter”, 4. Границе метода

Ритам

1. Метар и ритам, 2. Ритам стиха, 3. Два примера (Лонгфелоу, Брентано),
4. Ритам и језик стиха, 5. Ритам у прози

Стил

- А. Појам стила (...)
- Б. Истраживање стила (...)

Структура књижевног рода

1. Проблем, 2. Лирика – епика – драматика и лирско-епско-драмско, 3. Ставови и форме лирског,
4. Ставови и форме епског,
5. Родови драмског.

Феноменолошки се метод, притом, показао као веома погодан за разнолика рашчлањавања предмета и за његово осветљавање са разних аспеката. Уводећи два упоредна и опозитна система појмовних парова, Кајзер је учинио да се једно те исто дело сагледа са два основна аспекта: да се у њему сагледају најпре елементи који функционишу мимо конкретног текста, па затим и елементи који проистичу из настанка текста. Опозитне појмовне парове, које су Велфлин и његови следбеници употребљавали да осветле стилске природе уметничких дела, Кајзер је на свој начин употребио да осветли природу “језичког” уметничког дела. Бинарни систем, израстао из дијалектичке мисли о јединству супротности, функционисао је сасвим добро и у пракси феноменолошких редукција. Кајзеру је тај систем помогао да учини значајан скок у развоју књижевне мисли.

У *Основним појмовима анализе* он је, у ствари, обрађивао оне елементе текста који су у разним периодима проучавања књижевности посебно издвајани: као спољашња форма у доба романтизма, као садржај (Der Inhalt), као грађа код руских формалиста, као језик код филолога, као лирско, епско и драмско код Штајгера. У *Основним појмовима синтезе* он је, практично, обрађивао оне елементе које су романтичари и касније контекстуалисти називали унутрашњом (органском) формом, руски формалисти поступком, стилистички критичари и Штајгер стилем дела. Истовремено, Кајзер је обухватио и саме резултате феноменолошке мисли: то значи и Ингарденове слојеве дела (све их је обухватио), али је обухватио и оне атемпоралне Штајгерове суштине. Отуда се Кајзерова књига може схватити као једна велика синтеза модерне антипозитивистичке мисли у проучавању књижевности, усмерене доследно ка изучавању књижевног текста.

Феноменолошка оријентација у проучавању књижевности једна је од најтемељније заснованих и довршених у деценијама превласти антипозитивистичких расположења. Идеја о предњем (Vordergrund) и задњем (Hintergrund) плану уметничких дела, о слојевитости дела, о естетичком предмету и о конкретизацији уметничких дела приликом њихове рецепције, о атемпоралним суштинама дела; разрађена терминологија и развијена пракса интерпретације текстова, – то су незаобилазни резултати те оријентације, присутни у савременој мисли о књижевности. Усмерени ка проучавању текстова, припадници те оријентације су и експлицитно и имплицитно стајали на становишту анисторизма; зато су и давали велике доприносе теорији књижевности и књижевној критици, а скоро никакве или посве занемарљиве – историји књижевности.

Стилистички критичари, руски формалисти, англоамерички нови критичари, истраживачи подстакнути феноменологијом, мада делују скоро истовремено у различитим земљама а независно једни од других, имају и више битних заједничких карактеристика. То су, пре свега, отпори према позитивистичком биографизму, социологизму, психологизму и историзму, уз готово доследну оријентацију на бављење текстом. Најрадикалнији плод те оријентације састојао се у схватању текста као семантички аутономне категорије; најрадикалнији је њен смер доследно неговање иманентне критике, тј. интерпретације текста. Мада се начело *close reading* везује само за школу англоамеричке нове критике, он може да се узме и као битна одлика свих поменутих школа: све оне заједно снабделе су нас богатим инструментаријем за пажљиво и умешно читање текста, за поимање и разумевање функционисања његових елемената. Све оне су, такође, обновили теме и проблеме старе поетике и реторике и допринеле да се теорија књижевности изгради као модерна дисциплина. Али њихова претежна оријентација ка изучавању текста довела их је на позиције анисторизма, до запостављања историје књижевности. Руски формалисти су се проблемима историјског у књижевности почели бавити тек у последњим годинама свог деловања, а Елиот и други контекстуалисти међу новокритичарима ограничавали су се углавном на изучавање књижевног контекста. Све их је заједнички антипозитивистички смер одвлачио од оних елемената историзма који су доминирали у проучавањима књижевности 19. века.

НОВИЈА ТРАЖЕЊА

Главне постпозитивистичке интенције у проучавању књижевности јавиле су се крајем прошлог и у првим деценијама овога века: до другог светског рата већ је,

практично, била створена једна нова, модерна традиција у проучавању књижевности. На томе се, међутим, није могло стати. Нови проучаваоци књижевности, који ће се јавити последњих неколико деценија, неће више морати да се носе превасходно са позитивизмом; они ће за собом већ имати једну модерну постпозитивистичку традицију и мораће и њу да узимају у обзир. Уместо једностраних продора претходника, њихове интенције карактерисаће разумевање за туђа гледишта и склоност ка уважавању плурализма метода; сами ће настојати да оду даље од претходника синтетишући модерна искуства.

О новинама које ће се јавити последњих деценија у проучавању књижевности потребно је, сигурно, имати далеко више информација него што их ја имам да би се о њима стекла потпунија слика. Овај преглед и није имао толико амбиције да читаоце снабдева новим информацијама ни о ранијим раздобљима проучавања књижевности колико да оне познате на свој начин интерпретира. Потпунији приказ проучавања књижевности у нашој савременисти треба зато оставити за неку другу прилику. Међу новијим појавама издвојићемо зато само оне које су незаобилазне са становишта развоја логоса проучавања књижевности. То су: структурализам, чикашки критичари, Нортроп Фрај, Бахтин и школа деконструкције (Дерида).

Структурализам

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

Структурализам у проучавању литературе није остао без утицаја од структурализма из других дисциплина. Од тих утицаја најзначајнији су они из области лингвистике. Амерички марксист Фредерик Џејмсон посветио је једну вредну књигу руским формалистима и европским структуралистима, посебно француским. Књига има карактеристичан наслов: *У тамници језика* (1974). Тим насловом Џејмсон је и одредио природу и границе те мисли: она по њему не излази из оквира лингвистике. Тај став није лишен основа.

Џејмсон прави интересантну разлику између руских формалиста и структуралиста на основу "Saussureova утемељења дистинкције *langue* и *parole*":

Формалисти су се у крајњој линији бавили начином на који се поједино уметничко дјело (или *parole*) разликовно перципира на позадини књижевног састава као цјелине (или *langue*). Структуралисти су, међутим, утапајући индивидуалну јединицу у *langue*, које је она дјеломични израз, поставили себи задатак да опишу организацију читавог знаковног састава. (1978 : 89)

Таква дистинкција објашњава везе између те две оријентације, али и њихове разлике. Неки од формалиста

(Јакобсон и њихов “сапутник” Проп), који су почели да залазе дубље у осветљавање функције појединих елемената текста, практично су мислили структуралистички. Везе са искуствима формалиста (и стилистичких критичара) структуралисти су увек наново успостављали кад су мислили на *parole*, тј. на језичку реализацију текста.

Разлике међу структуралистима, али и међу припадницима других мисаоних оријентација које се служе појмом структура, почивају на тумачењима основне категорије, категорије структуре. Латинска реч *structura* значи: начин грађења, склоп, састав, устројство, распоред. Структуралисти се, природно, слажу у томе да у праксису и у његовим резултатима, тј. у људском Симболичком Поретку, постоје структуре (састави, устројства). Али се не слажу какве су оне: да ли су методолошког или онтолошког карактера. Другим речима: да ли структуре, у предметима истраживања, открива сам истраживач, па онда оне представљају само субјектове (методолошке) пројекције? Или обратно: структуре у предметима истраживања постоје независно од субјекта који их истражује, а његов задатак је само да их открије? Отуда се и праве разлике између тзв. методолошког и тзв. онтолошког структурализма.

До таквих разлика долази и зато што испитивања структуралиста нису усмерена превасходно на субјект (на писца) нити на објект (тј. на оно што он одражава или изражава) већ су усмерена на резултат интеракције субјекта и објекта, усмерена су на праксис. Циљ структуралиста јесте да открију логос тога праксиса. Тога су свесни и они сами. Џејмсон у поменутој књизи каже:

За Лакана, Симболички Поредак је оно подручје у које дијете доспијева, из некакве биолошке безимености, када поступно почиње стјецати језик. Подручје је неособно и надособно, али оно истовремено омогућава настанак идентитета. Свијест, особеност, субјект према томе су, као

што ћемо ускоро видјети, секундарни феномени, које су одређени широм структуром језика или Симболичнога. (111)

За Алтисеа то је “посредни објект између мишљења и збиље” и он га назива “проблемским” (*problematique*). То значи да га и Алтисеа ситуира у исто подручје, такође између субјекта и објекта. Прави предмет структурализма јесте, дакле, оно што је човек створио и што се као створено може самостално испитивати. Природно је, отуда, што се структурализам највише изграђивао на основама изучавања језика. Језик је најзначајнија људска творевина настала у интеракцији субјекта и објекта.

Различите оријентације у структурализму имају ипак и неке заједничке карактеристике. У књизи *Структурализам* (1968) Жан Пиаже наводи три битна одређења те мисли: *тоталитет*, *трансформацију* и *самоуређивање* структура. Ово су, рекао бих, елементи који у Пиажеовом тексту (8-16), најпотпуније карактеришу та одређења:

Тоталитет. Структура је заиста састављена од елемената, али ови су подређени законима који карактеришу систем као такав.

Трансформација. Целина је структурирана и структурирајућа (*structuré et structurante*). То значи да је структура настала (има генезу), али и да тежи за још већом кохерентношћу, тежи за преображајем властитих елемената.

Самоуређивање. Структура тежи самоуређивању. Две су основе њеног самоуређивања: један је унутрашњи (довршење започете структуре); други је спољашњи и он далази од шире структуре...

Структуралисти се, дакле, слажу о постојању структура. Разликују се и по томе да ли на структуре гледају статички или динамички. Модел статичког структурализма дао је де Сосир испитивањима језика у синхроној перспективи. Динамички структурализми, међутим, оријен-

тисани су другачије: они увек рачунају са променама структура. Али и међу њима има разлике. Од трансформационе граматике Чомскога дошла је идеја да се трансформација и самоуређивање структура дешавају због деловања дубинских структура. Та идеја је различита од оне, из тзв. серијалне структуралистичке мисли, по којој се постојеће структуре мењају на основу деловања одсутних структура. И у једном и у другом случају промене у структурама се дешавају аутоматски. За структуралистичку мисао је уопште карактеристичан став о аутономном деловању структура. То значи да она искључује субјект као делатног чиниоца из тог деловања. Марксистичка филозофија праксе, супротно од тога, структуру не схвата као аутономну у односу на конкретну људску праксу, па отуда ни Символички Поредак не види одвојено од субјекта и објекта.

Ролан Барт (1915-1981) је структурализам у области проучавања књижевности поделио на три варијанте: на *символички*, *парадигматички* и *синтагматички* (1964: 206-212). Први од њих више је везан за развој семиологије као дисциплине; друга два су везана за развој њене посебне дисциплине, лингвистике. Структурализам Јакобсона и француских структуралиста пупчаном врпцом је везан за лингвистику. Није тако и са структурализмом у другим земљама.

Развој и деловање француских структуралиста може најбоље да репрезентује сам Барт. На једном месту у својим *Критичким есејима* (1964) он каже: “књижевност је заиста само језик, то јест систем знакова: њено биће није у њеној поруци него у томе “систему” (257). На другом месту: “свет постоји и писац говори – то је књижевност” (255). Другим речима, он књижевно уметничко дело схвата као организован говор, као текст. Све што је ван датог текста, што припада његовој историји (стварања или примања) он

одбацује, њега то не интересује. Никола Ковач у тексту *Француски структурализам*, поводом Бартове критике, вели: “Бартов унутрашњи приступ дјелу искључује из дјела присутност било каквог вањског фактора (социолошког, историјског, психоаналитичког и сл.) и конституише се као оперативни захват” (1981:176). Барт, али и други француски структуралисти (Женет, Тодоров итд.) учинили су значајна осветљења функционисања појединих текстовних елемената и њихових међуодноса. Али су се њихова истраживања углавном кретала у оквиру текста, или још уже: у оквиру језичке основе и језичке природе текста. Она су се, дакле, увек кретала “у тамници језика”. На лингвистичким основама француски структуралисти су осветљавали не само књижевност, већ и проучавање књижевности. Барт, на пример, у већ навођеном тексту, који се зове *Шта је то критика?*, каже: “Критика је говор у говору; то је *секундарни* или *мета-језик*” (255). Отуда задатак критичара, по њему, “није да реконструише поруку дела, већ само његов смисао, као што и задатак лингвисте није да дешифрује смисао реченице већ да установи формалну структуру која омогућује да се тај смисао пренесе” (257).

Чињеницу да се француски структурализам (који се посебно развијао 60-тих и 70-тих година) у испитивањима кретао превасходно у границама текста, можемо да објаснимо тиме што се у претходном раздобљу, код Француза, није развила нека оријентација аналогна формалистима или англоамеричким новокритичарима. Структуралисти су, отуда, за Французе, били нека врста нове критике. Погрдно или одистински, њих су стварно називали “новом критиком”.

Семиолошки структурализам развио се најпре код Чеха, још пре рата, у време Прашког серкла, а шездесетих година развио се и у Совјетском Савезу, у оба случаја са

ослонцем на искуства и традицију руских формалиста. Постављен на шире основе од лингвистичких, на семиолошке основе, тај се структурализам није задржавао само у границама текста. Он је књижевно дело схватао као знак међу знаковима, и настојао је да продре не само у структуру дела као знака већ и у ону структуру која уређује односе међу знаковима.

Представник тог најстаријег, чешког структурализма, Јан Мукаржовски, на пример, овако је схватио књижевно уметничко дело у тексту *Уметност као семиологијска чињеница* (1934):

Свако уметничко дело је *аутономни* знак који се састоји 1. из “дјела-ствари” које дјелује као смислени симбол; 2. из “естетског објекта” који је колективна свијест и дјелује као “значење”; 3. из односа према означеној ствари који не смера, не циља на посебну, различиту егзистенцију – ако тендира на аутономни симбол – него на цјеловити, укупни контекст социјалних феномена (знаност, филозофија, религија, политика, економија итд.) дате средине.

За рад Мукаржовског је карактеристично да је своја схватања износио махом у краћим текстовима. То се показало као погодан начин за осветљавање истих проблема са различитих аспеката. У једном *Песничко дело као комплекс вредности* (1972:54-57), на пример, он говори само о односу *мимоестетских и естетских функција* у делу, заправо о односу *мимоестетских и естетских вредности*. У другим текстовима, он исти проблем, књижевно уметничко дело, осветљава са других аспеката. За однос његове семиолошко-структуралистичке мисли према формалистима значајно је и илустративно његово разликовање *нормираног* и *ненормираног* у делу. Главне тезе његовог осветљавања књижевности са тог аспекта садржане су, према парафрази М. Червенке (1972: 101), у овим ставовима:

Ненормирано естетично обухвата актуализацију, а карактерише га усмереност ка посебности, непредвидљивости, ослабађању нижих елемената засебности контекста. Нормирано се пак естетично поклапа са тенденцијом ка опћенитости, систематизацији, ка поступном усавршавању у току развика и превази контекста над његовим саставцима.

Руски формалисти нису обрађали пажњу на функцију нормираног у делу. Они су у уметности видели превасходно ново, тј. оно што новином може да изазове перцепцију. Речено терминима Мукаржовског, они су у уметности као уметничко видели само актуализацију. Идеју Мукаржовског су касније на својеврстан начин разрађивали тартуско-московски семиотичари у оквиру схватања “монотоног” и “немонотоног” низа знакова који остварују естетску функцију.

Најзад, Мукаржовском дугујемо и значајну идеју о *семантичком гесту*. Мирослав Червенка, значајни настављач и испитивач чешког структурализма, у семантичком гесту види ону “концентрацију значења коју носи дело као целина”. По његовој интерпретацији то је

нешто што није дато пре дела и независно од њега, већ нешто што се реализује са његовим настајањем, нешто што се из дела, при његовом афективном и диференцираном поимању поступно помаља. Семантичким гестом уводи структурализам – поред индивидуалног зачетника дела – представу песничке индивидуалности која је делу инхерентна као ос његовог значењског устројства. (1972: 113)

Мада је, због историјских околности, мисао Мукаржовског остала само торзо, она је ипак донела један од најплоднијих захвата у структуру дела, и то не само међу структуралистима.

Тартуско-московска школа совјетских структуралиста афирмисала се последњих година у свету као једна од најплоднијих. Она је, с једне стране, практично наставила идеју Мукаржовског о делу као знаку, о унутрашњој уређености тог знака, о његовим односима према знаковима исте или различите природе. Али је она у много чему наставила и плодне резултате деловања француских структуралиста у осветљавању функционисања текста.

Руски структуралисти донели су више нових појмова помоћу којих су изразили своја схватања и на чијим основама су и вршили своја истраживања. У основи је њиховог изучавања литературе појам модела. Школа тартуских семиотичара је и формирана почетком шездесетих година ради изучавања моделативних система. Један од најистакнутијих семиотичара те школе, Јуриј Лотман (1922), књижевно уметничко дело схвата као *модел* стварности, а само уметничко стварање као *моделовање* стварности; књижевност схвата као *моделативни семиотички систем*. Заједно са другим моделативним системима (митолошки, религијски, природнојезички, уметнички), књижевност чини *културу* која представља *моделативни систем система*. Те моделативне знаковне системе, који чине културу, руски семиотичари су поделили на две основне групе. Прву групу чини природни језик и он, по њима, представља основни или првостепени систем. Другу групу тзв. другостепених система чине сви остали системи (митолошки, религијски, уметнички итд.).

Упоредо са појмом модела, руски семиотичари употребљавају и појам текста. У књижевном моделативном систему модел се реализује у виду текста, тј. као текст. У познатим *Тезама за семиотичко изучавање култура*, заједничком раду Иванова, Лотмана, Пјатигорског, Топорова и Успенског (1973), текст се овако дефинише:

Појам текст употребљава се у специфичном семиотичком значењу и, с једне стране, не употребљава се само за поруке у природноме језику, него и за било којег носиоца целовитог (“текстовног”) значења – за обред, за ликовно дело или за музички комад. С друге стране, није свака порука на природноме језику сама по себи и текст са тачке гледишта културе. Из целе множине порука на природноме језику култура издваја и узима у обзир само оне које се могу одредити као неки говорни жанр, на пример “молитва”, “закон”, “роман” и др., то јест које поседују неко целовито значење и испуњавају по једну функцију.

Новица Петковић, који у тексту о руским семиотичарима тартуско-московске школе наводи ове реченице (1981: 259), истовремено извлачи закључак да за руске семиотичаре “књижевни текст није ништа друго до једна подврста “текста културе”. Другим речима, један књижевни текст има пуно значење тек у односу на друге књижевне текстове и у односу на друге “текстове” културе. То значи да руски семиотичари сматрају да текст добија значење у контексту. Таквим схватањем се, у ствари, превладава антипозитивистичка теза о семантичкој аутономији текста. Тезу о семантичкој аутономији текста је Лотман превладао већ у својој првој књизи, у *Предавањима из структуралне поетике* (1964). Он је тамо показао да треба, у уметничком делу, рачунати са двама структурама: са текстовном и вантекстовном. Вантекстовна структура, преко *минус-вредности* и *минус-поступка* кореспондира са текстовном структуром: тј. са структуром текстова који постоје мимо датог текста а са којима он ступа у односе сагласности и несагласности, сличности и различности. Појам контекста, који проистиче из таквог схватања текстовних и вантекстовних структура, умногоме је подударан са појмом контекста што проистиче из Елиотовог есеја *Традиција и индивидуални таленат* и са појмом контекста у

интерпретацији англоамеричких контекстуалиста. Тај је контекст, у основи, сачињен од текстовних чинилаца који припадају другим текстовима. Он је, према томе, ужи од контекста у којем текст стално постоји, а који ван текстовних обухвата и читав низ других чинилаца: језичке, знаковне, уметничке, идејне или онтолошке природе.

Деловање структуралиста још није исцрпено: та оријентација је у пуној снази у низу земаља у Европи и Америци. Ипак, основни резултати њиховог деловања већ могу да се саберу. Оријентисани на проучавање Симболичког Поретка, структуралисти су се превасходно бавили структуром књижевноуметничких текстова, или шире, у семиотичкој варијанти – знаковном природом уметничких текстова. Посебно је значајно њихово истраживање односа једног знака унутар система истородних (књижевних знакова) и унутар знаковног система културе као целине. Лисијен Голдман (1913-1970), структуралист марксистичке оријентације, отворио је још једну плодну могућност осветљавања односа међу структурама: осветљавање хомологије између текстовних и друштвених структура у временима кад су текстовне структуре настајале. Тим истраживањима односа једне структуре са другим структурама, ширим и дубљим, почела се и практично превазилазити дихотомија на спољашње и унутрашње приступе, макар и на уским основама (“у тамници језика”), без осветљења активног односа стваралачког субјекта и свега што његово деловање прати.

Чикашки критичари

Чикашке критичаре (Крејн, Олсон, Кист, Меклин, Макеон, Вајнберг) понекад називају и америчким структуралистима. Они су се, међутим, развили мимо међународне структуралистичке оријентације и од ње се доста разликују. Са структуралистима, међутим, имају сличну

позицију према претходницима. Њихов полемички однос према англоамеричким новим критичарима, сличан је полемичком односу структуралиста према формалистима. Чикашки критичари су се бавили више проблемима текста као целине, а не само појединим елементима текста, посебно оним стилске природе. Отуда су и дошли у позицију која је блиска Аристотелу: захватили су и сву ширину његових тема. “Они су се дуго веома интересовали на посебан начин за критичке проблеме о којима је Аристотел први, а можда и последњи систематски расправљао и за студије од којих је он развио погодан и продуктиван метод”, каже Роналд Крејн у *Предговору* заједничкој књизи чикашких критичара која се објављује под насловом *Критика и критичари* (1970: III). Чикашки критичари су сматрали да су већ у Аристотелу биле садржане основне идеје проучавања књижевности и да се тим идејама треба вратити. Својим неоаристотелизмом они можда највише одражавају једну значајну чињеницу карактеристичну за модерно изучавање књижевности: чињеницу да су теме и проблеми класичне поетике обновљени, да су са њима, после дугог прекида, обновљени и континуитети у развоју поетике као дисциплине.

Чикашки критичари посебно су значајни и због заступања идеје о потреби плурализма у изучавању књижевности. То је, каже у истом *Предговору* Крејн, неаристотеловски став према проучавању литературе. Мада термин може да буде несрећан, вели Крејн, он на једноставан начин преноси убеђење чикашких критичара “да има много метода од којих сваки приказује литерарни предмет у различном светлу и од којих сваки има карактеристичне моћи и ограничења” (IV). Уместо негативног односа према мишљењима која се разликују од нашег – какав се, по правилу, редовно практиковао – идеја плурализма метода и истраживачких концепција лансирала је један другачији

однос: однос толеранције и коегзистенције. И различито мишљење може бити оправдано и прихватљиво ако му се знају разлози и интенције. Такав став се, у непосредној будућности, показао као плодан: данас је то једна од доминантних тенденција у проучавању књижевности у многим земљама, па и код нас. Његовом афирмацијом створен је практично и простор за развој једне нове дисциплине: методологије проучавања књижевности: тамо где се уважавају различити методи има потребе и за њиховим испитивањем.

«Анатомија критике» Нортропа Фраја

Међу многим значајним књигама у области проучавања књижевности у наше време изузетно је место књиге *Анатомија критике* (1957) професора из Торонта у Канади Нортропа Фраја (1912). Око тога шта та књига садржи и какве је резултате донела још има дискусије. У њеном представљању зато треба почети од почетка, најпре од њеног наслова.

У енглеском језику реч *criticism* не значи исто што и на нашем њен дословни превод: критика. Приближно, значење те речи одговара нашем термину проучавање књижевности. Превод њеног наслова *Anatomy of criticism* у *Анатомија критике* због тога није адекватан. Ако у тој књизи тражимо и очекујемо *анатомију критике* у значењу које та синтагма има код нас, онда ћемо наићи на многе тешкоће око њенаг разумевања. Јер се та књига, у ствари, односи на проучавање књижевности у целини, па према томе и на теорију књижевности, историју књижевности и књижевну критику. У књизи има и једно место које, посредно, на тај проблем подсећа:

Физика је организиран скуп знања о природи; студент физике ће рећи да студира физику а не природу. Уметност се, попут природе, мора лучити о суставна проучавања ње саме

које јест критика. Стога је немогуће “учити књижевност”; о њој учимо на становит начин, али оно што научимо, пријелазно, јест критика књижевности. (1979: 212)

Да бисмо и те реченице правилно разумели морали бисмо термин критика (criticism) да “преводимо” на нашу терминологију као “проучавање књижевности”. Пошто би то, практично, требало чинити у целој књизи, много је једноставније “склопити споразум” са читаоцем овог поглавља да термин критика схвати у значењу које оно има за енглеског читаоца.

Друга ствар коју треба имати у виду јесте сам садржај књиге. Књига има шест делова: *Полемички увод* на почетку и *Увјетни закључак* на крају књиге, а у средини има четири есеја. Тај средишњи, најобимнији део књиге и главни је у њој. Средишњи делови књиге се овако зову:

ПРВИ ЕСЕЈ: Повијесна критика. Теорија модуса.

ДРУГИ ЕСЕЈ: Етичка критика. Теорија симбола.

ТРЕЋИ ЕСЕЈ: Архетипска критика. Теорија митова.

ЧЕТВРТИ ЕСЕЈ: Реторичка критика. Теорија родова.

Сви теоретичари књижевности пре Фраја, за које знамо, стварали су по једном моделу: настојећи да афирмишу своје концепције експлицитно или имплицитно су негирали друге. Фрај не поступа тако. Сваки од његова четири есеја доноси по једну нову концепцију, различиту од других. Мада оне заједно чине целину, те су концепције и такве као да иза њих стоје различити аутори. Структуру Фрајеве књиге могуће је разумети тек кад се она доведе у везу са идејом плурализма у проучавању књижевности. На основу структуре те књиге јасно је да Фрај не сматра да испитивач треба да учествује само са једним мишљењем, једним основним ставом или приступом. Фрај се понаша тако као да испитивач може да има више приступа и да литерарне чињенице може истовремено да испитује са

више различитих аспеката. Његова књига, у ствари, испитује књижевност са четири аспекта. У његовој књизи (а она је писана толико особеним језиком да отежава читање) то су ови аспекти: историјски, етички, архетипски и реторички. За сваки од тих аспеката Фрај је створио и посебну независну теорију: за историјски аспект проучавања књижевности створио је *теорију модуса*, за етички аспект *теорију симбола*, за архетипски аспект *теорију митова* и за реторички аспект *теорију родова*. *Анатомију критике* Нортропа Фраја требало би, отуда, најпре схватити као теорију књижевности: она је, у ствари, најближа класичном значењу те дисциплине. Фрајева се “теорија”, додуше, веома разликује од свих досадашњих теорија књижевности. Ма колико међусобно различите, теорије књижевности у европским земљама, за које знамо, имају извесне сродности са Аристотеловом *Поетиком*: све оне су оријентисане на спознају песничке вештине и основних песничких облика. Посебност Фрајове “теорије” у томе је што је уместо једне донела четири различите теорије књижевности: тј. четири различита и веома продубљена погледа на књижевност. Свака од тих теорија је, са свог аспекта, на заједнички предмет, на књижевност, гледала са друге стране. Као да се један исти човек, мимо дотадашњих обичаја, постављао тако да једну исту ствар сагледава из четири различита положаја.

У Фрајевој књизи у великој мери оригинални су и његови аспекти посматрања и његове теорије. У свима њима, међутим, могуће је наћи корене у традицији проучавања литературе. Скица која следи тек може да представи обресе мисли Нортропа Фраја.

ПРВИ ЕСЕЈ: Повијесна критика. Теорија модуса.

За Фрајев начин мишљења карактеристичан је аналитички поступак. Његова књига пуна је систематизација и

класификација. У спровођењу тих поступака је, у ствари, изнутра осветљавано биће књижевности. У *Првом есеју*, у којем се излаже теорија модуса литерарног изражавања, Фрај је све модусе поделио на две основне групе: на *приповедачке* и *тематске*. У лирици, али и у есеју је, по њему, наглашенији тематски модус, а у епским и драмским делима наглашенији је приповедачки модус. Подела је начињена према томе да ли се о предмету приповеда или се он као тема обрађује. Приповедачке модусе Фрај је, затим, поделио на две групе: на *трагичке* и на *комичке*. Критериј за ту поделу он је засновао на основу јунака према друштву и друштва према јунаку. У трагичким приповедачким модусима јунак се, по њему, *искључује* из друштва; у комичким, јунак се *укључује* у друштво. Али Фрај не остаје код те поделе; иде у нова рашчлањавања са нових критерија. Каже: “Приповједачка се дјела, стога, могу разврстати не према моралу него према јунаковој моћи дјеловања, која може бити већа од наше, мања или отприлике једнака” (1979: 45). На тим основама он долази до нових разврставања која су исто тако интересантна. Та разврставања он излаже у пет тачака.

1. Ако је надмоћан по *врсти* и другим људима и људској околини, јунак је божанско биће, а приповјест о њему бит ће *мит* у уобичајеном значењу приче о богу.

2. Ако је надмоћан у *ступњу* другим људима и својој околини, јунак је типичан јунак *романсе*, чији су поступци чудесни, али ипак јест људско биће.

3. Ако је ступњем надмоћан другим људима али не и својој природној околини, јунак је вођа. (...) То је јунак *високо-иметског* модуса, већине епова и трагедија, и првенствено она врст јунака коју је Аристотел имао на уму.

4. Ако није надмоћан ни другим људима ни својој околини, јунак је један од нас ... *нискоиметског* модуса, већине комедија и реалистичке прозе.

5. Ако је својом моћи или интелигенцијом слабији од нас те осјећамо као да гледамо прозор заробљености, фрустрације или апсурда, јунак припада иронијском модусу. (45-46)

Свих тих пет модуса деловања јунака Фрај налази и у комичким и у трагичким приповедачким модусима. То значи да је на основу ових критерија он извукао десетак модалних могућности деловања јунака. За те модусе је карактеристично и да се међусобно распоређују у дијахроној линији, тј. да се на њих гледа историјски. Пратећи промене у књижевности са становишта “јунакове моћи дјеловања” Фрај је утемељио логос њихових историјских промена кроз смену разних доминантних модуса. “Гледајући ову табелу”, вели он (46), “видимо да европска приповедачка књижевност, тијеком минулих петнаестак стољећа, непрестанце спушта своје гравитацијско средиште”. Кроз увид у те промене Фрај и гради своју “повијесну критику”, односно своје историјско проучавање књижевности. Тиме је он практично удовољио једној старој и великој амбицији да се оствари “историјска поетика”, односно једна “унутрашња историја књижевности. Фрајева особита “историјска поетика” (тј. Historical Criticism) дата је, у ствари, кроз један посебан теоријски модел: кроз историју модуса.

ДРУГИ ЕСЕЈ: Етичка критика. Теорија симбола.

И Фрајев термин *етичка критика* (Ethical Criticism) може да изазове недоумице. У *Другом есеју* се не говори ни о каквој критици књижевности са етичког (моралног) становишта, што бисмо према значењу те синтагме на нашем језику могли очекивати. Термин *ethos* Фрај је у књизи употребљавао у једном од његових могућих значења: у значењу карактеризација (characterization). На једном месту у тексту он даје овакво објашњење:

У претходном смо есеју видјели да је значење или *dianoia* један од трију елемената, док су остала два *mythos* или прича и *ethos* или карактеризација. Боље је, стога, мислити не на једноставан низ значења, већ на низ контекста или односа у које се може смјестити свеколико дјело књижевне умјетности, од којих сваки контекст има карактеристичан *mythos* и *ethos*, као и *dianoia* или значење. Те контексте или односе називам “фазама”. (87)

Термини *mythos*, *ethos*, *dianoia* (прича, карактер, мисао) у Аристотеловој *Поетици* представљају, поред језика, основне елементе (делове) од којих су сачињена драмска и епска дела. У духу аристотеловске традиције требало би очекивати да бављење етосом значи бављење јунаком. Јунаком се, међутим, Фрај бавио у претходном есеју посвећеном историјској “критици”. У овом, другом по реду, он се више бави процесом обликовања књижевних дела. Зато се у овом есеју Фрај више ослањао на традицију стварања него на традицију одражавања (мимесиса); по полазним ставовима ближи му је Данте из *Гозбе* него Аристотел из *Поетике*. Данте, чија се теоријска мисао развила у оквиру реторике, мислио је, да се подсетимо, да речи могу да се употребе у четири смисла: дословном, алегоријском, симболичном и анагогијском. Фрај је сматрао да се уметничко дело ствара у процесу и да притом пролази кроз пет фаза: дословну, описну, обликовну, митску и анагогијску.

Најлакше је схватити прве фазе јер су најближе схватању традиционалне поетике. У *дословној* и *описној* фази Фрај је обрађивао симбол као мотив и као знак. “Књижевност је специјализиран облик језика, као што је језик специјализиран облик комуникације”, вели он (89). Осветљавајући трећу фазу, коју назива обликовном (*formal*), Фрај највише говори о алегорији и метафори као темељним

средствима песниковог заната. Креће се, притом, у подручју које је стара реторика називала *elocutio*.

Тек од четврте фазе Фрај практично почиње постепено да се одваја од подручја традиционалне поетике-и-реторике. Поднаслов у којем се та фаза у есеју обрађује гласи: *Митска фаза: симбол као архетип*. Архетипови које Фрај овде има у виду не могу се довести у везу са Јунговим архетиповима колективно несвесног, већ са архетипским литерарним конвенцијама. Он каже да се “проучавање жанрова мора темељити на проучавању конвенција” (113). “А јасно је”, вели он, “да се свака песма може проучавати не као имитација природе него као имитација других песама” (112). То становиште није посве ново: све до романтизма говорило се о потреби угледања на узор. Оно је сада опет постало значајно јер уноси нову димензију у осветљавање природе литературе: окренуто је против става о семантичкој аутономији текста ка осветљавању међутекстовних односа. “Поезија се може сачинити једино од других песама, романи од других романа” (114). Језиком структуралиста речено: поезија се збива у Симболичком Поретку и једино тамо има значење.

Примерено таквим схватањима поезије, Фрај схвата и природу проучавања литературе. “Архетипски критичар проучава пјесму као дио пјесништва, а пјесништво као дио посвемашње људске имитације природе коју називамо цивилизацијом” (124). На тај начин он дело ставља у контекст књижевности а књижевност у контекст цивилизације. До тог степена развоја идеје Фрај је, у основи, сагласан са структуралистима, посебно са Мукаржовским и теоретичарима из тартуско-московске семиотичке школе (који ће се нешто касније огласити). Круг који је омеђивао идеју семантичке аутономије текста, он је својим “архетипским” схватањем дела пробио тако што је дело ставио у много шири контекст. Али он није застао ни код

цивилизације и културе: откривајући природу поезије тежио је и ка откривању дубљих веза Симболичког Поретка и Природе. Вели он: “у својој архетипској фази пјесма опонаша природу... као циклички процес”. Начело повратности, тј. ритам, који је уметностима заједнички, он непосредно доводи у везу са “понављањима што се збивају у природи и чине појмљивим вријеме” (123). Кад год, рецимо, говоримо о успону нечије каријере, о зениту његове славе или о помрачењу његове среће, ми га, у архетипском смислу, претварамо у мит о сунцу.

Последњу, анагогијску фазу “карактеризације” књижевних дела најтеже је схватити. Фрај у поднаслову истиче да је тема те фазе *симбол или монада*. Та фаза одговара оној последњој, четвртој “употреби” речи код Дантеа, тј. употреби речи у анагогијске, натчулне, у митске сврхе. Став Нортропа Фраја можда најбоље може да изрази ова реченица: “Анагогијско критичко стајалиште тако води до схваћања по којем књижевност опстоји у властитом свемиру; оно више није коментар о животу или збиљи, већ садржи живот и збиљу у саставу вербалних односа” (142). То, другим речима, значи да “свемир уметничког дела” и “свемир књижевности” опстојавају насупрот цивилизацијском и природном свемиру као максимално различит и максимално подударан с њима.

Песничком се материјом, по Фрају, дакле, овладава од дословне до анагошке фазе. Сви песници и сва песничка дела не успевају да прођу кроз све те фазе: степен развијености, односно остварености дела, зависи од фаза које је оно савладало.

ТРЕЋИ ЕСЕЈ: Архетипска критика. Теорија митова.

У *Трећем есеју* Фрај каже да је циљ његове књиге да пружи “разборит приказ неких структурних начела књижевности Запада у контексту класичне кршћанске башти-

не” (154). Са тог становишта он је у том делу и представио две међусобно повезане теорије: *Теорију архетипског значења* и *Теорију митова*. Прва од тих теорија укупну књижевност своди на литерарне архетипове; друга настоји да природу књижевности доведе у везу са законима природе. А обе, у ствари, откривају архетипске основе књижевности.

Теорија архетипског значења, која се бави архетипским сликама, обухвата три врсте значења из контекста класичне и хришћанске баштине која се у литерарним делима могу препознати. То су: 1. апокалиптичне слике, 2. демонске слике, 3. анагогијске слике. Бављење тим сликама Фраја, у ствари, највише приближава Јунгу и његовој теорији архетипова; по томе се и Фрајево проучавање књижевности, доста сужено, назива архетипском критиком.

Теорија митова, усмерена ка најдубљем, архетипском слоју, заснива се на начелу повратности, као једном од основних закона природе. Наслови појединих поглавља из овог есеја већ и сами могу да сугерирају заједничке основе природе, мита и литературе: *Мит пролећа: комедија*, *Мит лета: романа*, *Мит јесени: трагедија*, *Мит зиме: иронија и сатира*. Ови “граматички облици” књижевности, како их аутор назива, доведени су тако у везу са ритмичким смењивањем годишњих доба у природи и са прасликама наше цивилизације. Изрази *архетипска критика*, или *митска критика*, који се обично стављају уз име Нортропа Фраја, тачни су али не и потпуно адекватни. Фрај јесте проучавалац митова и архетипова (у његовом значењу) али он није само то: проучавалац је и модуса, карактеризација (у његовом значењу) и проучавалац књижевних врста.

ЧЕТВРТИ ЕСЕЈ: Реторичка критика. Теорија родова.

На поетику у класичном смислу, односно на онај њен део који се све чешће назива генологија, највише подсећа Фрајев *Четврти есеј* у којем је изложена његова

теорија родова. Термин *реторички* (rhetorical) у наслову есеја опет је употребљен у нарочитом смислу. Тај термин се не односи на поделу реторских жанрова, нити на предмет бављења реторике, на беседу. Он, у Фрајевом есеју, означава аспект са којег је извршена подела међу литерарним жанровима. Подела је извршена, вели он, “у том смислу што је жанр одређен увјетима који постоје између пјесника и јавности” (277). Другим речима, за ту поделу прималац је постао битан критериј. “Темељ жанровских разлика у књижевности”, вели Фрај, “чини се да има корен у приказби. Ријечи се могу глумити пред гледатељем; могу се изговарати пред слушатељем; могу се пјевати и пјевно декламирали; или се могу написати за читатеља” (277). Са тог основног полазишта он је разврстао литературу на четири основна жанра: драма, еп, лирика, проза. Прозни писац се, сматра Фрај, непосредно не среће са читаоцем: књига је медијум преко којег се врши посредовање. Напротив, “драму обиљежује скривеност аутора од његове публике” (279). “У *епосу* аутор се изравно суочава с публиком, а скривени су хипотетски ликови његове приче” (280). “Четврти могући склоп, скривеност песникове публике од песника, дан је у лирској пјесми” (280).

У истом есеју Фрај је начинио још једну поделу жанрова, али са истим основним резултатом: делећи књижевне појаве још и са становишта ритма он је дошао до иста она четири основна жанра. За епско казивање битан је, по њему, ритам повратности (прочитавши један стих читалац се опет враћа почетку другог стиха). За прозно казивање, супротно од тога, битан је семантички ритам или ритам континуитета (текст се чита континуирано, повратност се остварује на основу семантичких парадигми). За драму, пак, карактеристичан је ритам доличности (тј. “пристајање стила унутарњем лику или теми”, 304), а за лирику је карактеристичан ритам асоцијација.

Фрајева *Анатомија критике*, својим бројним систематизацијама књижевних појава, пример је аналитичког изучавања књижевности. Али је она и једна велика синтеза модерне мисли у проучавању књижевности. Као таква, она импонује свестраношћу и дубином захвата. Један исти теоретичар, у тој књизи, залази у подручја антропологије, митологије, семиологије, поетике, реторике. Ради проучавања, прилази делу разним путевима: путем којим је својевремено крочила “историјска поетика” (Веселовски), путем “поетике традиције” (Елиот), путем једног психоаналитичара који се бавио истраживањем митова и архетипова (Јунг), путем психолошке теорије вредности (Ричардс), путем семиотике али и путем традиционалне поетике и реторике. Фрају се, међутим, не може приговорити да је еклектик. Мислећи о проблемима којима су се бавили разни појединци или школе, он је проналазио властита решења и долазио до властитих ставова; давао је и властите, веома оригиналне интерпретације. Упоређивање са другима, са онима које смо управо помињали, има, у ствари, сврху да укаже на ширину Фрајевог захвата. Сврха је тог поређења, међутим, да подсети и на оне оријентације које су остале мимо Фрајевог интересовања, мимо његових захвата. Фрај је литератури прилазио углавном са “унутрашње” стране: његово се бављење литературом ограничавало претежно на иманентни приступ: оно је лишено социјалне, биографске, идејне димензије. Практично, оно је превладавало једностраности “унутрашњих приступа”, али не и унутрашњег приступа као целине. Зато и проучавање књижевности које омогућује Фрајева концепција, ма како богата, нуди богат али и крњи тоталитет.

Бахтин

Михаил Бахтин (1895-1975) је “сапутник” руских формалиста. Деловао је готово истовремено кад и они. Али због политичких околности које су његов живот учиниле трагичним, он, изгледа, једно време није могао да објављује под својим именом, па је објављивао под именима људи из свог круга: В. Н. Волошинова (пре свега књиге *Фројдизам*, 1927, и *Марксизам и филозофија језика*, 1929) и П. Н. Медведева (*Формални метод у науци о књижевности*, 1928). О томе шта чини корпус Бахтинових дела, какав је његов стварни удео у књигама Волошинова и Медведова чије је ауторство спорно, још се дискутује. За Бахтинова живота, поред невеликог броја студија, изашло је свега три књиге под његовим именом: *Проблеми стваралаштва Достојевског*, 1929 (друго прерађено издање под називом *Проблеми поетике Достојевског*, 1963), *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, 1965, и *Питања литературе и естетике*, 1975. После његове смрти, 1979. изашла је још једна његова књига, *Естетика вербалног стваралаштва*. Поновно Бахтиново излагање у јавност шездесетих година дочекано је у свету као откриће.

Бахтинова позиција најбоље се може схватити у односу на формалисте и структуралисте. Формалисти су се, као што смо, позивајући се на Џејмсона, показали, највише задржавали на изучавању *parole* у тексту, док су структуралисти тежили да у текстовима захвате слој *langue*, да продру до структура. Али су и једни и други углавном застајали “у тамници језика” јер је у основама њихових концепција било десосировска поимање језика. Основни модел на којем та лингвистика инсистира најчешће се представља дијаграмом: пошиљалац – порука – прималац.

Тај дијаграм, разуме се, не може да задовољи све модусе постојања језика. Зато је и било покушаја да се он надогради. Међу њима је најпознатији онај Јакобсонов о шест функција језика; поред пошиљаоца, поруке и примаоца, Јакобсон је узео у обзир још три чиниоца: контекст, контакт и код. Али тим надопунама основни модел комуникације на структуралистичким десосировским основама он није изменио. У основи је таквог дијаграма, у ствари, реторички став, што га је формулисао још Аристотел кроз успостављање релације: етос - логос - патос.

Бахтин, кога Цветан Тодоров у књизи о њему (1981) назива највећим руским мислиоцем овог века, имао је сасвим другачију концепцију језика. Његова концепција је посве излазила из оне реторичке или десосировске парадигме о језику као средству комуникације којим пошиљалац шаље поруку примаоцу. У књизи *Марксизам и филозофија језика*, која је у нашем преводу изашла под Бахтиновим именом, Бахтин је, у ствари, напустио становиште лингвистике и стао на становиште металингвистике (Тодоров каже: транслингвистике). Тај његов гест је од посебног значаја јер је за последицу имао промену предмета изучавања. Предмет је изучавања лингвистике, по Бахтину, реченица, а предмет изучавања металингвистике је исказ. Лингвистика се бави тиме како се праве и преносе реченице; металингвистика се бави тиме како се праве и преносе изрази. Исказ увек зависи од контекста у којем се даје, што није случај са реченицом. Појам контекста код Бахтина има значење слично ономе код других лингвиста. Али има и шире за које он има назив *хронотоп*. Та његова кованица, најкраће, могла би да се преведе речима време-простор; у конотацијама, међутим, она се најчешће односи на онај широки контекст у којем се граде

и обитавају дела а за који су битне одреднице простора и времена.

Исказ је, по Бахтину, увек део дијалога; без дијалога нема исказа. Бахтин, отуда у језику не види, попут десосировски оријентисаних лингвиста, само средство за (једносмерно) слагање порука; он у њему види средство за међуљудски дијалог. Дијаграм: пошиљалац – порука – прималац, ма у каквој модулацији био представљен, једноставно не може да се уклопи у Бахтинову филозофију језика, јер тај дијаграм зна само за једносмеран проток информација: од пошиљача ка примаоцу. Супротно од тога, Бахтин сматра да тај проток мора да буде двосмеран: да иде од пошиљача ка примаоцу, али и обратним смером: од примаоца (који је сад пошиљалац) ка пошиљачу (који је сад прималац). Бахтин, другим речима, не ставља акценат на монололичност, већ на дијалогичност језика; отуда посве другачије схвата функцију језика и његову природу. Да би истакао разлику између Јакобсонове и Бахтинове концепције језика, Цветан Тодоров, у поменутој књизи, ставља један према другом њихове основне моделе схватања језика. Чини то и нехотице на Бахтинову штету: да би их уопште могао да пореди, он је Бахтинов модел морао да прилагоди Јакобсоновом. Дајући све елементе спецификовања и разликовања, у том сучељавању модела, он није успео да прикаже и оно главно: да је Бахтиново схватање језика дијалошко, да је у основи његове концепције језика дијалог, а не монолог.

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

заснован је, у ствари, према самом модусу на који је она представљена. Тај модус је, у основи, реторички. У њему писац, као активан чинилац, своје поруке, мисли, ставове, саопштава читаоцу као пасивном чиниоцу. Однос према примаоцу, по Бахтину, требало би да буде другачији, дијалогски: и прималац и пошиљалац би, током дијалога, требало да буду активни чиниоци. Нормално стање њиховог односа треба увек да буде дијалог, интеракција.

Дијалогска концепција језика, изложена у књизи *Марксизам и филозофија језика*, најпотпуније је примењена у Бахтиновој књизи *Проблеми поетике Достојевског*. У тој књизи је Бахтин видео два основна типа романа: монолошки (чији представник може да буде Толстој) и полифони (чији је оснивач и представник Достојевски). Између начина на који су устројена та два типа романа постоје разлике. Однос писца и публике у монолошком роману могао би се представити дијаграмом: пошиљалац – порука (роман) – прималац, што значи да је све у руци писца-пошиљаоца. Роман је пишчев монолог којим он обликује причу, јунаке, језик и мисли да би их предочио свету, примаоцима.

Другачије је у полифоном роману Достојевског. Тамо је све подређено основној дијалогској структури. Постоје и код Достојевског јунаци, али они у роману не функционишу један мимо другог. Они стално воде дијалог, чак и кад су сами; сукобљавају се, расправљају, траже заједничку истину свако са свога становишта. У полифоном дијалогизирању и протиче прича романа. Прича у роману има функцију да створи простор за дијалог међу јунацима, да омогући и да осмисли дијалог. У роману Достојевског то је нормално; у њему се и не тежи да се јунаци представе као “људи од крви и меса” већ да се представе као носиоци појединих идеја. Због тога је и интелектуална страна романа Достојевског развијена: у њему се живот не приказује већ се о њему више дискутује. Роман Достојевског је стетиште бројних

противстављених идеја о животу. У њему, по правилу, нема монолошких описа: то би се противило његовом полифоном (дијалошком) карактеру. Код Достојевског су чак и монолози појединих јунака, у ствари, дијалози: јунак који монологизира стално се, у говору, осврће на идеје са којима полемише. Бахтин је, у монолозима јунака Достојевског, успео да издвоји и један други глас, који није означен у тексту, али који је присутан у смислу. Јунаци Достојевског отуда изговарају “двогласну реч”: реч која упућује на мисао, хтење, отпор другог. У основи свих категорија текста Бахтин је, дакле, видео дијалог. То је као резултат морало да има дубоку ревизију поетике чији је родоначелник Аристотел. Она четири саставна дела текста из Аристотелове *Поетике* (прича, јунаци, мисли, језик) код Бахтина су променили односе, па према томе променили и редослед. Роман се ствара да би се удовољило дијалошком модусу исказа. За дијалог се бирају противстављене мисли (идеје); за различите идеје се бирају различити њихови носиоци и гласоговорници, тј. јунаци. Прича, најзад, долази као форма која дијалог ставља у простор и време, чини га уверљивим и природним. Редослед саставних делова текста, по Бахтину, очигледно је овај: мисли, језик, јунаци, прича. Остајући у домену поетике, Бахтин јој је мењао садржину и карактер.

Дијалошка метода Бахтинова подразумева активно постојање другог. Само се са другим може дијалогизирати: помоћу другог, у кореспонденцији с другим, могуће је спознати и природу и место властитог ја. Тако се испоставља да је Бахтинова концепција језика, у ствари, део његове шире, антрополошке концепције. Други, са којима дијалогизирамо, увек је социолошко биће: спознати другог, значи спознати његову социјалну природу. Дијалошка је метода омогућила Бахтину да превлада границе семантичке аутономије текста, којој су упочетку били

склони руски формалисти. Критика формалног метода, изложена у књизи о формалном методу коју је потписао Медведев учињена је са тих позиција. Социјална природа језика, социјална природа јунака као носилаца идеја, која из те концепције проистиче, и омогућавала је Бахтину/Медведеву да превазиђу границе унутрашњег проучавања текста. Књига о формалном методу је то излагање из парадигме унутрашњег проучавања књижевности учинила, у основи, са социолошке тачке гледишта; због тога је и највише од свих књига које евентуално улазе у Бахтинов корпус највише и платила дуга свом времену.

Бахтин се посебно бавио романом; има и једну значајну студију *О роману*. И проблем романа он је настојао да осветли са дијалогске тачке гледишта. Роман, по њему, настаје у дијалогу модерног човека са епом и његовом монолошком формом; јавља се, у ствари, на фону епа, као његова деструкција. Тамо где има деструкције монолошког света епа и мита има и простора за живот романа.

Интересовање које се последњих година јавило за Бахтина сигурно није наступило само због привлачности његових идеја. Оно је проузроковано и примамљивошћу његових практичних истраживања, пре свега оним у књигама о Достојевском и о Раблеу. Бахтин је те књиге писао као ерудита који успева да писце осветли, на кохерентан начин, и изнутра и споља, без специјалистичких ситничавости и доктринарне ускогрудости. Ако тражимо критичара који је у наше време најпотпуније користио савремене могућности испитивања литературе, онда се таквом идеалу највише приближавао Бахтин: кохерентан је у мисли и суду, свестран и занимљив: својим дијалогским методом, више од других, успевао је да осветли тоталитет књижевних појава.

Дерида и деконструкција

Шта може да дође после плурализма у изучавању књижевности? Природно би било да се предузму извесни кораци ка његовом превладавању, ка синтези. Бахтин, Фрај, структуралисти, настојањима да се превлада традиција из које израстају, давали су знакове о таквим кретањима.

У стварности су таква очекивања, изгледа, изневерена. Тренутно су на Западу најинтересантније две струје: теорија рецепције и идеја о деконструкцији метафизике.

Теорија рецепције, откад је Јаус, у Констанци, у Западној Немачкој, одржао своје чувено предавање под насловом *Историја књижевности као изазов науци о књижевности* (1967) до данас већ је одиграла главни део своје улоге. Она је обратила пажњу на улогу примаоца у стварању књижевности и својим историзмом, усмереним ка испитивању историје прималаштва, отворила је простор за социолошко-историјско бављење књижевности. Тиме су се, међутим, њене могућности практично исцрпиле.

Далеко је значајнија и продуктивнија идеја деконструкције. Она води порекло још од Ничеа. Ниче је први почео да говори о распаду метафизике, први је исказао страх и радост због тог распада. Потребу за деконструкцијом метафизике тек је са системом излагао Хајдегер. По Хајдегеру се филозофија после предсократоваца развијала у једном смеру, у смеру развоја метафизике. Све битно у свету објашњавало се метафизиком. Такав смер развоја филозофије довео је до заборавља оног што јој је било предмет: до заборавља бића. Филозофија се тако нашла на странпутици. Да би се вратила себи и свом предмету, она треба да се врати предсократовцима и да се непосредно настави на њих. Да би то могла да учини, она треба

истовремено да изврши и деконструкцију читаве досадашње филозофске (метафизичке мисли).

Жак Дерида (1930), који се јавио шездесетих година у таласу француских структуралиста, надовезао се на ту Хајдегерову идеју и постао је последњих деценија главни носилац идеје деконструкције метафизике. У ту идеју он је унео свежину структуралистичке мисли, опсесивно везане за проблематику језика, Симболичког Поретка, знака и значења. Пре Дерида је тада млади структуралист, оснивач трансформационе граматике Ноам Чомски, у својим испитивањима природе језика, дошао до извесне границе. Даља испитивања језика водила су, по њему, до самих основа људског бића, до испитивања његове природе. Дерида је и тај корак морао да акцептира.

Главно Деридино дело, оно у којем је изнео скуп својих основних идеја, зове се *О граматологији* (*De la gramatologie*, 1967). Граматологија као дисциплина још не постоји: по Дерида, она би требало да буде шира и основнија и од граматике и од семантике. Постављајући питање граматологије, Дерида је, у ствари, дошао до питања самих човекових почела. Није се вратио, као Хајдегер, само до пресократоваца. Био је од немачког филозофа још радикалнији: враћао се у основе самог стварања језика, тј. на почела међуљудског споразумевања. За такав покушај он је нашао ослонац и у савременој антропологији пре свега у радовима Клода Леви Строса. Строс је у својим истраживањима примитивних народа, донео уверење да нема развијених и неразвијених језика, да нема инфериорних и супериорних расних заједница. Постоји плурализам могућности човековог развоја: људи су се, у једним заједницама развијали на овај, а у другима на други начин. За предмет своје посебне пажње Дерида узима текст једног далеког Стросовог претходника, Жан-Жака Русоа: *Оглед о пореклу људског језика*. Тај текст он осветљава,

критикује, разрађује крећући се увек у кругу отворених људских могућности.

Деридину мисао, на жалост, веома је тешко укратко представити. Нити је она баш конзистентна, нити је на конзистентан начин излагана. Извесна мера неодређености, својствена тој мисли, чини је еластичном за више тумачења. Њене основне поставке и идеје могли бисмо, укратко, овако да парафразирамо:

Живимо у свету логоцентризма и етноцентризма, тј. у свету изграђених националних језика. Језик којим се служимо носилац је метафизичког односа према свету. Европска метафизика је утемељена на природи језика којим говоримо, којим пишемо. Та метафизика је метафизика присуства: и о оном *тамо* она говори као о нечему постојећем, присутном. Дерида сматра да се свет може сазнавати не толико уочавањем *присуства* (la présence) колико разлике између појава, чињеница, представа. Отуда је израз *разлика* (la différence) један од његових кључних појмова. Де Сосир је, по њему, један од првих великих мислилаца који је језички свет објашњавао са ослонцем на разлике. Ипак је тај појам остао недовољно јасан. “Као и бог негативне теологије, тако је, дакле, и оно што Дерида зове la différence, по својој природи нешто недокучиво и неизрециво”, вели Никола Милошевић (1980: 237).

Да би се изашло из тог круга, мора се извршити деконструкција не само метафизике, већ и онога што је чини могућом: логоцентризма и етноцентризма. Деконструкцију је, по Дериди, могуће извршити на основама граматологије: та дисциплина треба да отвори увид у могућности људске комуникације. Један од првих корака на том путу је осветљавање односа писма и говора. Смер у којем се развијало европско абecedно писмо није и једини пут. Нема народа без писма, како се обично мисли, па ни међу најпримитивнијима. Само је писмо код разних друштвених

заједница различито засновано. За нас је посебно интересантан случај јапанског и кинеског писма. За разлику од абecedних писама, заснованих на фоноцентричним основама, та писма су заснована идеографски. То значи да она не прате, као и наша, говорни језик. Кинези и Јапанци се, практично, споразумевају на два основна начина: говорним и писаним језиком. Могућност постојања таквих комуникацијских система, чини могућом и критику нашег, европоцентричног фоноцентризма. Изједначити статус писма и говора, то је, поједностављено речено, оно што Дерида жели. “Писање-у-опште је *archi-écriture*, архиписање или прото-писање које је услов за обоје, за говор и за писање у ужем смислу”, каже Џонатан Калер у књизи *О деконструкцији* (1983: 102).

Наша европска цивилизација почива на изграђеном писму. Писмо је, међутим, у њој само надоместак правог говора. Чињеница је и да се наш говор развио под утицајем тог надоместка, под утицајем писма. А то абecedно писмо је отворило, међу осталим, и могућност развоја филозофије па даље и пуне доминације европске метафизике. Европска метафизика, другим речима, држи се на изграђеним односима писма и говора.

Идеја о деконструкцији логоцентризма, етноцентризма, фоноцентризма превратничка је у већој мери од Хајдегерове идеје о деконструкцији метафизике. Она заговара преврат у начину писања, у начину мишљења, у начину говора, па и у идејама о проучавању литературе.

Крајње конзеквенце те идеје као да нису до краја сагледане. Сама идеја деконструкције није, разуме се, нова. Свака превратничка друштвена и духовна мисао тежи ка деконструкцији нечега постојећег. На тим основама су се и дешавале смене стилских система у уметности; на тим основама је рецимо романтизам смењивао класицизам, а реализам смењивао романтизам. И тако даље:

деконструкцију нечег пратила је конструкција нечег новог. Или, да употребимо термине који нам се чине прикладнијим: развој уметности, али и развој људског света уопште, врши се тако што се врши деструктурализација постојећег и структурализација нечег новог.

У Деридином појмовном речнику нема правог опозитног појма појму деконструкције; процес на који он мисли само је негативно одређен. Дерида и његови следбеници, изгледа, много мање мисле на позитивне него на негативне исходе своје деконструкције. Али је деконструкција на коју они мисле свакако далеко већег обима од оних деконструкција-конструкција које су пратиле смењивање стилских периода и појављивање великих личности и дела. Дерида и његови следбеници теже и експлицитно да деконструишу основе нашег логоцентричног света, који је усто и фоноцентричан и етноцентричан. Разлога за такве деконструкције свакако има. Наш (западни) свет свакако није најбоље могуће устројен од свих светова. Питање је, међутим, и упркос свему да ли је и гори од других светова које су нам модерни антрополози представили.

Деридини следбеници, па ни он сам, у пракси не иду, изгледа, за тим конзеквенцама. Они ипак деконструкцију схватају у основи слично као и досле што се схватала: као деструктурализацију приручно постојећег. За тако што имају разлога: са обновом поетике и реторике у нашем веку обновљено је и уверење о постојању атемпоралних суштина и облика, васкрсао је сав један метафизички свет. Јовица Аћин има занимљиву књигу која се зове *Паукова политика* (1978); метафизика је у њој, још оштрије него код Дериде, приказана као снага која је, попут паука, над човеком и његовим светом сплела своје конце. Покидати ту мрежу око себе, изаћи из ње, то је зов деконструкције. Деконструкција се указује као насушна потреба да се

аутентично егзистира, поготово у култури и уметности. То је начин да се одбаце везе метафизике које спутавају.

Мада се родила у оквиру структурализма, или тачније у оквиру тзв. постструктурализма, идеја деконструкције усмерена је и против самог структурализма. Упућена је ка деконструкцији не само логоса (говора), већ и елемената који су с њим у вези: знака и значења, облика, стилова, уметничких модуса, онога чиме се структурализам на логоцентрички начин бавио. Идеја је најпре имала одјека у Паризу, али је на прави начин одјекнула у САД, поготово на Јелском универзитету. Међу њеним присталицама су и имена која су интернационално позната: рецимо Пол де Ман или Џонатан Калер.

Откуда да идеја деконструкције узме данас толико маха? Откуда је тако брзо нашла одјека и код нас, међу младима поготово? Она се јавила у време оствареног плурализма у проучавању књижевности и у време плурализма стилова у уметничкој пракси. Зар њени протагонисти тиме нису били задовољни? Очигледно да нису. У време после-плурализма, у постплурализам, водила су два основна пута: један је да се плурализам превлада тако што би све његове могућности наставиле да живе на други начин, у виду конкретног тоталитета; други је да се плурализам и логос који је до њега довео радикално негира. Дерида и следбеници изабрали су други пут: пут деконструкције постојећег, из основа.

У модерној филозофији ваљда нико као Хајдегер није био свестан пред-расуде (*Vor-urteil*) коју субјект наслеђује од других, са којом и уз коју остварује своје могућности. Предрасуда је, дакле, нешто што стоји између субјекта и објекта пре него што уопште ступи с њим, као и с другим субјектом, у интеракцију, у дијалог. Количина тог слоја пред-расуде, са протицањем времена, могла се само увећавати. То је оно што је учинило да субјект све више

постаје удаљен од објекта, или, како то Хајдегер каже, да заборави на биће. Како би субјект могао да се приближи (заборављеном) објекту поред постојања оног слоја предрасуде који се све више повећава? Да би се објекту, тј. бићу уопште, вратио, субјект некако мора да одстрани онај слој предрасуда. (Мада, мисли Хајдегер, предрасуде нису ни добре ни лоше по себи; оне то постају тек у конкретним ситуацијама). Деконструкција метафизике, на коју је мислио Хајдегер, тичала се тог слоја предрасуда нагомиланог између субјекта и објекта. Практично би то била деконструкција оног Симболичког Поретка што се изградио (углавио) између субјекта и објекта. Деконструкција логоцентризма, на коју мисли Дерида, такође има за крајњи циљ деконструкцију установљеног Симболичког Поретка, односно деконструкцију логоса у праксису који се нагомилао у досадашњој интеракцији субјекта и објекта. На плану проучавања књижевности то је деконструкција оне праксе-логоса која се може назвати новом критиком. И она се врши по моделу: не тако него друкчије. Критичари деконструкциониста, међутим, примећују да деконструкција у пракси није оно што се теоријским језиком најављује: она једноставно не може да се ишчупа из власти “паукове политике” логоса оног Симболичког Поретка из којег је израсла и у којем има смисла. У плурализму савремених интенција и она постаје део плуралитета: Симболички Поредак који је човек створио више се не може тек тако одгурнути у страну и почети стварно од почетка; мора се рачунати са оним што је било и што јесте и из постојећег тражити неки излаз.

* * *

Бројне, разноврсне и разностране могућности испитивања књижевности, које су се јавиле у доба плурализма, настале су из отпора према редукованом тоталитету могућ-

ности које је нудио позитивизам. Плуралистичко испитивање књижевности развило је те могућности али само као појединачне. Све оне узете заједно одговарају донекле тоталитету могућности испитивања; свака од њих узета посебно, ограничена је и може да има само партикуларан значај.

У доба плурализма нарочито су плодна била испитивања текста. Текст је испитиван са више страна: са језичке, стилске, структуралне, семантичке, семиотичке. Испитиване су посебно и све његове категорије: оне које спадају у подручје мисли, језика, јунака, приче. У исто време обнављана су и искуства старих дисциплина, поетике и реторике, богаћена су новим сазнањима. Унапређена је и до високог степена развијена вештина читања или тумачења текста. У тој вештини, на практичан начин, сабрана су многа стара али и сасвим модерна искуства у изучавању књижевности.

Није запостављено, у истом раздобљу, ни проучавање књижевности са спољашње стране, дакле оно које се тиче контекста. Књижевност је посебно темељно проучавана са социолошке, психолошке, идејне, компаративне стране и са становишта односа према другим уметностима. И та испитивања су проширила и продубила могућности објашњавања књижевних појава.

Плуралистичко испитивање књижевности испољило је и више карактеристичних слабости. Готово свака оријентација је настојала да се задржи у свом уском подручју. Између спољашњих и унутрашњих испитивања књижевности стварани су и дубоки јазови. Одбацујући позитивизам, многи модерни истраживачи су оспоравали или игнорисали могућности испитивања књижевности са спољашње стране. Испитивачи који су књижевности прилазили са спољашње стране задовољавали су се обично тиме што ће утврдити еквиваленат или хомологију између

књижевних текстова и вантекстовних чинилаца. Ни испитивања која су у књижевности тежила да виде пре свега резултате стваралачког процеса, нису била лишена ускости и једностраности: долазила су превасходно са психолошке стране.

Сазнање до којег се дошло последњих деценија: да право решење за савремено проучавање књижевности није овај или онај метод, већ да је то плурализам метода и оријентација, – отворио је врата рађању једне нове дисциплине: методологије проучавања књижевности. Та дисциплина, која је чедо плурализма, сасвим дијалектички, означава и почетак његовог краја. Ако хоће у правом смислу да буде методологија проучавања књижевности, она ће морати да тежи да у тај плурализам различитог унесе неки логос, тј. да га, кроз то уношење логоса превлада. Са рађањем методологије отвара се, без сумње, и могућност за заснивање једне нове парадигме у изучавању књижевности. Осветљења учињена у овој књизи иду јој у прилог.

ЗАКЉУЧЦИ

Ова књига има два дела. У првом њеном делу тежиште је стављено на испитивање могућности проучавања књижевности. У другом њеном делу разматрано је практично остваривање тих могућности кроз историју.

Тоталитет могућности испитивања књижевности, изложен у првом делу књиге, био је замишљен тако да обухвати три нивоа испитивања: емпиријски, научни и филозофски; да обухвати и синхрону и дијахрону перспективу; да обухвати примену свих општих метода а нарочито дедуктивни и индуктивни метод; да обухвати унутрашњи и спољашњи приступ у изучавању текстова и да обухвати испитивање књижевних дела и књижевности са што више аспеката; најзад да обухвати и сва три основна циља истраживања књижевности: разумевање, објашњење, поимање. Сврха тако замишљеног тоталитета могућности испитивања јесте да осветли књижевно уметничко дело, односно књижевност, као тоталитет.

Други део књиге показује да се тако замишљен тоталитет истраживачких могућности никад није испунио у потпуности. У појединим временским раздобљима остваривале су се само неке истраживачке могућности, док су друге остајале неостварене или чак и игнорисане.

У античком периоду, на пример, књижевност је плодно испитивана на филозофском нивоу, у синхроној перспективи, дедуктивним методом, унутрашњим приступом, са аспекта стварања поезије и са аспекта њених ефеката, и са циљем да се разнолике песничке појаве појме и систематизују. Резултат остваривања тих могућности била је високо развијена теорија књижевности (тј. поетика и реторика).

У време позитивизма, с друге стране, књижевност је плодно испитивана на научном нивоу, у дијахроној перспективи, индуктивним методом, са спољашње стране,

превасходно са биографског и социолошког аспекта, са циљем да се књижевне појаве објасне. Резултат остваривања таквих могућности јесте развијена историја књижевности.

Између тих двеју крајности можемо да сагледамо и друга раздобља. Глобалне разлике међу њима потичу од различито остварених могућности испитивања. Ако се, на пример, у једном раздобљу предност даје испитивању ефеката које на примаоце остављају уметнички текстови, онда ће се у том раздобљу сигурно више развити реторика (односно стилистика) него поетика. Ако се предност даје испитивању саме природе песничког стварања, онда ће се предност дати поетици. Ако се природа песничког стварања превасходно види у надахнућу – доминираће ентузијастичка поетика, а ако се предност даје вештини – доминираће арс поетика. Увек ће у проучавању књижевности, у сваком раздобљу, или код сваког појединог испитивача, предност имати неке одређене могућности проучавања, а друге ће бити у некој мери маргинализоване.

Одговор на питање: зашто истраживачи једне могућности користе а друге не користе, може се наћи у конкретним историјским околностима. Историјске околности се стално мењају; са њима се мењају и шансе да се неке могућности остваре. Међу тим променљивим историјским околностима неке можемо да издвојимо као посебно битне. Битне историјске околности се најчешће испољавају кроз однос једног времена, једне уже или шире друштвене заједнице, према функцији књижевности. Има раздобља, на пример, кад преовладава схватање да је функција књижевности да ствара и лепо и добро и истинито истовремено. Тада књижевност тежи да се споји са филозофијом и религијом. О томе најлепше сведочи период средњег века, а сличних тенденција било је и касније: у бароку, у романтизму па било их је и у наше плуралистичко време.

Супротне тенденције су оне кад књижевност тежи да се ограничи на једно подручје, подручје лепог, препуштајући другим видовима праксе подручја истинитог и доброг. Таква раздобља су карактеристична за антику, ренесансу, класицизам, Парнас. И у наше плуралистичко време има таквих настојања. Тежња ка аутономности поезије и књижевности и њој супротна тежња ка довођењу у близак однос лепог, истинитог и доброг нису само тежње уметничке праксе већ и теоријске мисли: у глобалу гледано, њихов однос се заснива на изграђивању заједничког логоса.

Са становишта остваривања могућности истраживања књижевности, наше раздобље је одвећ сложено. Књижевност се данас, од различитих истраживача, испитује са спољашње или са унутрашње стране, или из синхроне или из дијахроне перспективе, са разних аспеката, са различитим циљевима, различитим методама. Никад истовремено, од разних истраживача, није било коришћено толико могућности, са тако вредним резултатима.

Суочити се с тим бројним могућностима, разазнавати их и моћи их доводити у везу – то је задатак методологије проучавања књижевности. Од ње очекујемо одговор не само о томе какве могућности истраживања постоје *on abstracto*, већ и како се конкретне могућности у конкретним историјским околностима остварују. Са сазнањима које методологија као дисциплина пружа, природно је очекивати да се прошири и поље слободе и поље истраживачких могућности истраживача: суочени са бројним могућностима које им се на рационалан начин нуде, они су у положају да више бирају и комбинују.

СПИСАК НАВЕДЕНИХ ТЕКСТОВА

Напомена:

У овом списку наведених текстова дати су по абecedном реду само они текстови који се у књизи помињу или цитирају. У нашем тексту, уз годину издања, наведен је, кад је било потребно, и број стране (на пример: 1970: 43). У овом списку дати су и остали нужни библиографски подаци.

- Абрамович, Г. Л. *Введение в литературоведение*. Москва 1979.
- Аџић, Јовица. *Паукова политика*. – За критику књижевне метафизике. Београд 1978.
- Alonso, Damaso. *Towards a Knowledge of Literary Works*. У књизи: *The Critical Moment, Essays of the Nature of Literature*. London 1963.
- Аристофан. *Жабе*. Превела Радмила Шалабалић. Нови Сад 1978.
- Aristotel. *O pjesničkoj umijeću*. Prijevod i objašnjenja Zdeslav Dukat. Zagreb 1983.
- Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Preveo Miloš N. Đurić. Beograd 1955.
- Aristotel. *Poetika*. Preveo Martin Kuzmić. Zagreb 1978.
- Aristotel. *Metafizika*. Preveo dr Branko B. Gavala. Beograd 1960.
- Aristotel. *Organon*. Prevela Ksenija Atanasijević. Beograd 1965.
- Aristoteles. *Rhetorik*. Übersetzt von Franz G. Sioveke. München 1980.
- Asunto, Rozanio. *Teorija o lepom u srednjem veku*. Preveo s nemačkog Grigorije Ernjaković. Beograd 1975.
- Bacon, Francis. *Novi Organon*. Preveo s latinskog originala Viktor D. Sonnenfeld. Zagreb 1954.
- Bahtin, Mihail (V. N. Vološinov). *Marksizam i filozofija jezika*. Preveo Radovan Matijašević. Beograd 1980.
- Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Prevela Milica Nikolić. Beograd 1967.
- Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd 1978.
- Bally, Charles. *Traité de stylistique française, I-II*. Genève-Paris 1951.
- Baldensperger, Fernand. *Goethe en France*. Paris-New York 1973.
- Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris 1964.

- Barthes, Roland. *L'ancienne rhétorique. Aide-memoire*. Communications. École pratique des hautes études. – Centre d'études des communications de masse. Paris 1970. № 16.
- Белинскиј, В. Г. *Стат и у рецензиу, И-ИИИ*. Москва 1948.
- Beker, Miroslav. *Povijest književnih teorija*. (Od antike do kraja devetnaestog stoljeća). Zagreb 1979.
- Bekon, Fransis. *O dostojanstvu i o porastu nauka*. Preveo Albin Vilhar. U knjizi *Poetika humanizma i renesanse, I*, priredio Miroslav Pantić. Beograd 1963.
- Bembo, Pijetro. (Odlomci iz tekstova). Preveo Albin Vilhar. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, I*, priredio Miroslav Pantić. Beograd 1963.
- Bergson, Anri. *O smijehu*. Preveo Srećko Džamonja. Sarajevo 1958.
- Blekmer, Ričard. *Jezik kao gest*. Preveo Slobodan Đorđević. Zbornik *Nova kritika*, priredio Jovan Hristić, Beograd 1973.
- Боало, Никола. *Песничка уметност*. Предео Слободан Витановић. У књизи Слободана Витановића *Поетика Николе Боалоа и француски класицизам*. Београд 1971.
- Bokačo, Đovani. (Odlomci iz tekstova). Preveli Albin Vilhar i Miroslav Pantić. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, I*, priredio Miroslav Pantić. Beograd 1963.
- Buffon. *Discours sur le style*. Libranie Hatier, Paris. – Les classiques pour tous. Bez oznake godine izdanja.
- Bruno, Đordano, *O herojskim zanosima*, odlomci. Preveli Nikša Stipčević i Albin Vilhar. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, II*, priredio Miroslav Pantić. Beograd 1963.
- Bloh, Ernst. *Subjekt-objekt*. Preveli Stanko Bošnjak i Milan Kangrga. Zagreb 1959.
- Brav René, *La formation de la doctrine classique en France*. Paris 1927.
- Bruks, Klint. *Jezik paradoksa*. Preveo Nikola Koljević. Zbornik *Nova kritika*, priredio Jovan Hristić. Beograd 1973.
- Bušmin, Aleksej. *Nauka o literature*. Moskva-Leningrad 1982.
- Carloni, J. C. et Filloux Jean C. *La critique littéraire*. Paris 1969.
- Ciceron. *De l'orateur, I-III*. Traduit par Edmund Courbaud. Paris 1950.
- Cicéron. *L'orateur*. Traduit par A. Yon. Paris 1964.
- Camte, Auguste. *Cours de philosophie positive*. Classiques La russe. Paris, bez godine izdanja.
- Crane, R. S. *Preface*. U knjizi: R. S. Crane, W. R. Keast, Norman MacLean, Richard McKeon, Elder Olson, Bernard Weinberg, *Critics and Criticism*. Chicago-London 1970.

- Croce, Benedetto. *Estetika kao nauka o izrazu i opća lingvistika*. Preveo dr Vinko Vitezica. Zagreb 1960.
- Culler, Jonathan. *On Deconstruction*. New York 1983.
- Curtius, Ernst Robert. *Evropska književnost i latinsko srednjeevokvlje*. Preveo Stjepan Markuš. Zagreb 1971.
- Čulum, Jovan. *Prilog teoriji kategorija*. U knjizi: Jovan Čulum, *Filozofske beleške*. Beograd 1967.
- Чернишевский, Н. Г. *Эстетические отношения искусства к действительности*. У књизи: *Избранные эстетические произведения*. Москва 1974.
- Červenka, Miroslav. *Temeljne kategorije praškog književnoznanstvenog strukturalizma*. Umjetnost riječi, god. XVI, br. 2-3, Zagreb 1972.
- Данте Алигиери. (Одломци из текстова). У књизи Розарио Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку*. Београд 1975.
- Derrida, Jacques. *O gramatologiji*. Prevela dr Ljerka Šifler-Premec. Sarajevo 1967.
- Dessoir, Max. *Estetika i opća nauka o umjetnosti*. Preveo Dr Ivan Foht. Sarajevo 1960.
- Diltaj, Vilhelm. *Nastanak hermeneutike*. Preveo Tomislav Bekić. Polja, Novi Sad, godina XIX, br. 171, maj 1973.
- Diltaj, Vilhelm. *Zasnivanje duhovnih nauka*. Preveli Zoran Đinđić i Jelena Imširović. Beograd 1980.
- Dobroljubov, N. A. *O stepenu narodnog duha u razvitku ruske književnosti*. U knjizi: N. A. Dobroljubov: *Književno-kritički spisi*. Preveli Miroslav Marković i Brana Marković. Beograd 1948.
- Eihenbaum, Boris. *Kako je nastao Gogoljev "Šinjel"*. Zbornik *Poetika ruskog formalizma*, priredio Aleksandar Petrov. Preveo Andrej Tarasjev. Beograd 1970.
- Ејхенбаум, Борис. *Мелодика русског лиричког стиха*. У књизи: Б. Ејхенбаум, *О поезији*. Ленинград 1969.
- Ekerman. *Razgovori s Gecom*. Preveli Stanislav Vinaver i Vera Stojić. Beograd 1970.
- Eliot, T. S. *Tradicija i individualni talenat*. U knjizi: T. S. Eliot, *Izabrani tekstovi*. Prevela Milica Mihajlović. Beograd 1963.
- Empson, William. *7 Types of Ambiguity*. New York, 1955.
- Engels, Fridrih. *Dijalektika prirode*. Preveli dr Ivo Erlih, dr Milivoj Mezulić i Katarina Kranjc. Beograd 1951.

- Escarpit, Robert: *Sociologija književnosti*. Preveo Božidar Gagro. Zagreb 1970.
- Fichte, Johan Gotlib. *Učenje o nauci*. Preveo Danilo Basta. Beograd 1976.
- Филострат. *Живот Аполонија из Тијене*. Конспект у књизи: Ернесто Граси, *Теорија о лепом у антици*. Београд 1974.
- Filozofijski rječnik*, glavni urednik Vladimir Filipović. Zagreb 1965.
- Flaker, Aleksandar. *Ruska književna kritika*. Zagreb 1966.
- Flaker, Aleksandar. *Stilske formacije*. Zagreb 1976.
- Focht, Ivan. *Uvod u estetiku*. Sarajevo 1972.
- Focht, Ivan. *Pretpostavke za rješavanje pitanja o estetskom kriteriju za vrednovanje umjetničkog djela*. Gledišta, god. II, br. 4. Beograd 1961.
- Frye, Northrop. *Anatomija kritike*. Prevela Giga Gračan. Zagreb 1979.
- Frakastoro, Đirolamo. *Navadžero ili razgovor o poetici*. Preveli Albin Vilhar i Miroslav Pantić. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, I*, priredio Miroslav Pantić. Beograd 1963.
- Gostuški, Dragutin. *Vreme umetnosti*. Beograd 1969.
- Граси, Ернесто. *Теорија о лепом у антици*. Превео с немачког Иван Клајн. Београд 1974.
- Grlić, Danko. *Estetika, I-IV*. Zagreb 1974-1979.
- Гундисалин, Доминик. (Одломци из текстова). Превела с латинског Љиљана Црепајац. у књизи: Розарио Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку*. Београд 1975.
- Heidegger, Martin. *O biti umjetnosti*. Preveli Danilo Pejavić i Danko Grlić. Zagreb 1959.
- Hartman, Nikolaj. *Estetika*. Preveo dr Milan Damjanović. Beograd 1968.
- Hazard, Paul. *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*. Paris 1968.
- Hegel, G. V. F. *Estetika, III*. Preveo dr Nikola Popović. Beograd 1962.
- Hegel, G. V. F. *Osnovne crte filozofije prava*. Preveo Danko Grlić. Sarajevo 1964.
- Hegel, G. V. F. *Fenomenologija duha*. Preveo dr Nikola Popović. Beograd 1974.
- Hegel, G. V. F. *Nauka logike, I-III*. Preveo dr Nikola Popović. Beograd 1976-1979.
- Heraklit. (Fragmenti). Preveo Milivoj Sironić. U knjizi: *Predsokratovci, I*, priredio Hermann Diels. Zagreb 1983.
- Хомерова *Одисеја*. Превео Милош Н. Ђурић. Нови Сад 1963.
- Норације. *Pisonima*. U knjizi: Норације, *Pisma*. Prevela Radmila Šalabalić. Beograd 1972.

- Hugo, Victor. *Préface de "Cromwell"*. Classiques Larousse. Paris. – Bez oznake godine izdanja.
- Ingarden, Roman. *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen, 1960.
- Ингарден, Роман. *О сазнавању књижевног уметничког дела*.
 Предео Бранимир Живојиновић. Београд 1971.
- Jakobson, Roman. *Lingvistika i poetika*. Istoimeni tekst u knjizi preveo Ranko Bugarski. Beograd 1966.
- Jakobson, Roman. *Viktor Hlebniĳkov*. Zbornik *Poetika ruskog formalizma*, priredio Aleksandar Petrov. Preveo Andrej Tarasjev. Beograd 1970.
- Jakubinski, Lev. *O zvucima jezika stiha*. Zbornik *Poetika ruskog formalizma*, priredio Aleksandar Petrov. Preveo Andrej Tarasjev. Beograd 1970.
- Jameson, Frederic. *U tamnici jezika*. Preveo Antun Šoljan. Zagreb 1978.
- Jaus, Hans Robert. *Istorija knjiŹevnosti kao izazov nauci o knjiŹevnosti*. U knjizi: H. R. Jaus, *Estetika recepcije*. Prevela Drinka Gojković. Beograd 1978.
- Jaus, Hans Robert. *Parcijalnost metoda estetike recepcije*. U knjizi: H. R. Jaus, *Estetika recepcije*. Prevela Drinka Gojković. Beograd 1978.
- Кајзер, Волфганг. *Језичко уметничко дело*. Предео Зоран Константиновић. Београд 1973.
- Kant, Immanuel. *Kritika moći suđenja*. Preveo dr Nikola Popović. Beograd 1975.
- Kant, Immanuel. *Kritika čistoga uma*. Preveo dr Nikola Popović. Beograd 1970.
- Kant, Immanuel. *Kritika praktičnog uma*. Preveo Viktor D. Sonnenfeld. Zagreb 1956.
- Караџић, Вук Ст. *Друга рецензија српска*. У књизи: Вук Ст. Караџић, *О језику и књижевности*, Београд 1969.
- Kibédi, Varga. *Théorie de la littérature*. (Ouvrage collectif présente par: A. Kibédi Varga). Paris 1981.
- Kolakovski, Lešek. *Filozofija pozitivizma*. Preveo dr Risto Tubić. Beograd 1971.
- Колриџ, С. Т. Одломци из *Биографхиа Литерариа*. Зборник *О поезији*, Предео и приредио Боривоје Недић. Београд 1956.
- Koljević, Nikola. *Drama poezije i dramatičnost pesme*. – *KnjiŹevni pogledi anglosaksonskih "novih kritičara"*. U zborniku *Moderna tumačenja knjiŹevnosti*, autora М. Ђурчинова, N. Kovača, Z. Lešića, N. Koljevića, T. Kulenovića, N. Petkovića. Sarajevo 1981.
- Kmecl, MatjaŹ. *Mala literarna teorija*. Ljubljana 1976.

- Константиновић, Зоран. *Увод у упоредно проучавање књижевности*. Београд 1984.
- Константиновић, Зоран. *Феноменолошки приступ књижевном делу*. Београд 1969.
- Korteze, Paolo. *Odgovor Policijanu o imitovanju uzora*. Preveo Albin Vilhar. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, I*, priredio Miroslav Pantić. Beograd 1963.
- Kosik, Karel. *Dijalektika konkretnog*. Preveo dr Krešimir Georgijević. Beograd 1967.
- Kovač, Nikola. *Književno djelo kao zatvoreni sistem. – Strukturalistička kritika u Francuskoj*. U zborniku *Moderna tumačenja književnosti* autora M. Đurčinova, N. Kovača, Z. Lešića, N. Koljevića, T. Kulenovića i N. Petkovića. Sarajevo 1981.
- Kruger, Mari. *Teorija kritike*. Preveo Svetozar M. Ignjačević. Beograd 1982.
- Kroče, Benedeto. *Čista intuicija i lirski karakter umjetnosti*. U knjizi: B. Kroče, *Književna kritika kao filozofija*. Preveo Vladan Desnica. Beograd 1969.
- Ksenofan. (Fragmenti). Preveo Jure Kaštelan. Zbornik *Predsokratavci, I*, priredio Hermann Diels. Zagreb 1983.
- Kvintilijan. *Obrazovanje besednika*. Preveo Petar Pejčinović. Sarajevo 1967.
- Lanson, Gustave. *Histoire de la littérature française*. Paris 1922.
- Lanson, Gustave. *Méthodes de l'Histoire littéraire*. Paris 1925.
- 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.
- Lesing, Gotthold Efraim. *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*. Preveo Svetislav Predić. Beograd 1964.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Hamburška dramaturgija*. Preveo Vlatko Šarić. Zagreb 1950.
- Lešić, Zdenka. *Stil kao predmet nauke o književnosti. – Razvoj stilističke kritike*. Zbornik *Moderna tumačenja književnosti* autora M. Đurčinova, N. Kovača, Z. Lešića, N. Koljevića, T. Kulenovića i N. Petkovića. Sarajevo 1981.
- Лихачов, Д. С. *Текстологија*. Москва-Ленинград 1962.
- Lotman, J. M. *Predavanja iz strukturalne poetike*. Preveo Novica Petković. Sarajevo 1970.
- Lovejoy, Artur O. *The Great Chain of Being*. New York 1936.

- Lukáčz, Georg. *Povijest i klasna svijest*. Preveli Milan Kangrga i Danilo Pejović. Zagreb 1970.
- Lukáčz, Georg. *Teorija romana*. Preveo dr Kasim Prohić. Sarajevo 1968.
- Maren-Grisebach, Manon. *Methoden der Literaturwissenschaft*. München 1979.
- Marić, Sreten. *Filozofija i hermeneutika*. Polja, Novi Sad, god. XIX, br. 171, maj 1973.
- Markjević, Henrik. *Nauka književnosti*. Preveo dr Stojan Subotin. Beograd 1974.
- Marković, Mihailo. *Praksa kao osnovna kategorija saznanja*. U knjizi: *Neki problemi teorije odraza*. Beograd 1960.
- Marković, Mihailo. *Dijalektička teorija značenja*. Beograd 1951.
- Marković, Mihailo. *Predgovor* knjizi Georga Henrika von Wrighta *Objašnjenje i razumevanje*. Beograd 1975.
- Markovitch, Milan. *Jean-Jacques Rousseau et Tolstoï*. Paris 1928.
- Marks-Engels. *O književnosti i umetnosti*, preveo i priredio Jovan Popović. Beograd 1961.
- Medvedev, P. N. *Formalni metod u nauci o književnosti. Kritički uvod u sociološku poetiku*. Preveo Đorđije Vuković. Beograd 1976.
- Милосављевић, Петар. *Поетика Момчила Настасијевића*. Нови Сад 1978.
- Милосављевић, Петар. *Живот песме Лазе Касића "Санта Мариа делла Салуте"*. Нови Сад 1981.
- Milosavljević, Petar. *Reč i korelativ*. Beograd 1983.
- Milošević, Nikola. *Filozofija strukturalizma*. Beograd 1980.
- Minturino, Antonio. (Odlomci iz tekstova). Preveo Albin Vilhar. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, II*. priredio Miroslav Pantić, Beograd 1963.
- Mirandola, Đanfrancesko Piko dela. *O podražavanju mnogih i različitih uzora*. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, I*, Priredio Miroslav Pantić. Beograd 1963.
- Mirković, Mijo. *Matija Vlačić*. Beograd 1957.
- Mojašević, Miljan. *Nemačka književnost. Doba prosvetiteljstva, klasike i romantizma*. Beograd 1968.
- Mukaržovski, Jan. *Pesničko delo kao kompleks vrednosti*. Mlada kultura, god. I, knj. I, br. 1. Beograd, septembar 1972.
- Недић, Љубомир. *О критици*. У књизи: Љубомир Недић, *Студије из српске књижевности*. Нови Сад-Београд 1969.

- Nemec Friedrich, Wilhelm Solms. *Literaturwissenschaft heute*. München 1979.
- Niče, Fridrih. *Rađanje tragedije*. Prevela Jelena Lisičar i Vera Stojić. Beograd 1960.
- Новаковић, Стојан. *Историја српске књижевности*. Београд 1867.
- Pantić, Miroslav. *Predgovor zborniku tekstova Poetika humanizma i renesanse, I-II*. Beograd 1963.
- Pen Voren, Robert. *Čista i nečista poezija*. Preveo Nikola Koljević. Zbornik *Nova kritika*, priredio Jovan Hristić. Beograd 1973.
- Petković, Novica. *Književnost i kultura – Tumačenje književnosti u tartusko-moskovskoj semiotičkoj školi*. Zbornik *Moderna tumačenja književnosti* autora M. Đurčinova, N. Kovača, Z. Lešića, N. Koljevića, T. Kulenovića, N. Petkovića. Sarajevo 1981.
- Petrarka, Frančesko. (Odlomci iz tekstova). Preveli Albin Vilhar i Miroslav Pantić. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, I*, Priredio Miroslav Pantić. Beograd 1963.
- Petris, Franjo. (Odlomci iz tekstova). Preveli Albin Vilhar i Miroslav Pantić. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, II*, Priredio Miroslav Pantić. Beograd 1963.
- Petrović, Sreten. *Marksistička estetika*. Beograd 1979.
- Petrović, Sreten. *Retorika*. Niš 1975.
- Petrović, Svetozar. *Kritika i djelo*. U knjizi: Svetozar Petrović, *Priroda kritike*. Zagreb 1972.
- Piaget, Jean. *Le Structuralisme*. Paris, 1968.
- Pisarev, D. I. *Izabrane studije i rasprave*. Preveo Milosav Babović. Beograd 1962.
- Pichois, Claude et Rousseau, André M. *Komparativna književnost*. Prevela Jerka Belan. Zagreb 1973.
- Platon. *Država*. Preveo Albin Vilhar. Beograd 1969.
- Platon. *Ijon, Gozba, Fedar*. Preveo Miloš N. Đurić. Beograd 1970.
- Plehanov, G. V. *Predgovor trećem izdanju zbornika "Za dvadeset godina"*. Preveo B. Stevanović. U knjizi G. V. Plehanov, *Umetnost i književnost, I*, Beograd 1949.
- Plutarh. *Atinski i rimski državnici. – Izbor iz uporednih životopisa*. Preveo Miloš N. Đurić. Beograd 1963.
- Плутарх. *Како младић треба да чита песнике*. Конспект у књизи: Ернесто Граси, *Теорија о лепом у антици*. Превео Ivan Klajn. Beograd 1974.

- Policijano, Anđelo. (Odlomci tekstova). Prevela Dušanka Obradović.
Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, I*, priredio Miroslav Pantić.
Beograd 1963.
- Поповић, Богдан. *Шта је велики песник. Теорија "ред-по-ред". У књизи: Богдан Поповић, Огледи и чланци из књижевности*. Београд 1963. *Једна паралела*. Летопис Матице српске, год. ЦХИИ, књ. 350, св. 1-3.
- Prop, Vladimir. *Morfologija bajke*. Preveli Petar Vujičić, Radovan Matijašević i Mira Vuković. Beograd 1982.
- Pseudo Longin. *O uzvišenosti*. Preveo Ton Smerdel. Zagreb 1980.
- Rasel, Bertran. *Istorija zapadne filozofije*. Prevela Dušanka Obradović. Beograd 1962.
- Rensom, Džon Krou. *Kritika kao čista spekulacija*. Preveo Dušan Puvačić. Zbornik *Nova kritika*, priredio Jovan Hristić. Beograd 1973.
- Ransom, John Craue. *The New Criticism*. Norfolk 1941.
- Wright, Georg Henrik von. *Objašnjenje i razumevanje*. Preveo Aleksandar Pavković. Beograd 1975.
- Ribnikar Perišić, Vladislava. *Ruski formalisti i književna istorija*. Beograd 1996.
- Ričards, I. A. *Načela nove kritike*. Preveli Nikola Koljević i Dušan Puvačić. Sarajevo 1964.
- Richards, I. A. *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment*. London 1929.
- Richards, I. A. and Ogden, C. K. *The Meaning of Meaning*. London 1923.
- Saint-Beuve o vlastitoj metodi*. Preveo M. Beker. Zbornik *Povijest književnih teorija*, priredio Miroslav Beker.
- Sanctus, Francesco de. *Povijest talijanske književnosti*. Zagreb 1955.
- Satr, Žan-Pol. *Šta je to literatura*. U knjizi Žan-Pol Satr, *O književnosti i piscima*. Prevela Frida Filipović. Beograd 1962.
- Sartre, Jean-Paul. *Critique de la raison dialectique*. Paris 1960.
- Savić Rebac, Anica. *Antička estetika i nauka o književnosti*. Beograd 1955.
- Scherer, Wilhelm. *Geschichte der Deutschen Literatur*. Berlin 1922.
- Scherer, Wilhelm. *Poetik: mit einer Einleitung und materialen zur Rezeptionsanalyse*. Tübingen, 1977.
- Симоновић, др Радивоје. *Успомене на д-р Лазу Костића*. Глас народа, Сомбор 1929-1930. – Текст је у овом недељном листу био објављивам у наставцима од 21. децембра 1929. до 3. маја 1930.

- Skalidero, Đulio Čezare. *Sedam knjiga poetika*, odlomci. Preveo Albin Vilhar. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, II*, priredio Miroslav Pantić. Beograd 1963.
- Скерлић, Јован. *Историја новије српске књижевности*. Београд 1914.
- Слијепчевић, Перо. *Шилер у Југославији. Студија о примању немачке класике код Срба и Хрвата с особитим освртом на Словенце*. Годишњак скопског Филозофског факултета, св. III. Скопје 1934-1938.
- Solar, Milivoj. *Osnovno iskustvo književnosti*. U knjizi: Milivoj Solar, *Pitanja poetike*. Zagreb 1971.
- Solar, Milivoj. *Uvod u filozofiju književnosti*. Zagreb 1978.
- Strelka, Joseph. *Methodologie der Literaturwissenschaft*. Tübingen 1978.
- Starobinski, Jean. *Leo Spitzer et la lecture stylistique*. U knjizi: Leo Spitzer, *Etudes de style*. Paris 1970.
- Svetonije, Gaj Trankvil. *Dvanaest rimskih careva*. Preveo Stjepan Hasu. Zagreb 1978.
- Šeli, P. B. *Odbrana poezije*. Zbornik *O poeziji*, preveo i priredio Borivoje Nedić, Beograd 1956.
- Šerer, Vilhelm. *O značaju filologije*. Odlomci članka objavljenog u radu Zorana Konstantinovića *Devet metodoloških beleški*, Treći program Radio Beograda, br. 6, leto 1970.
- Šiler, Fridrih. *Naivno i sentimentalno pesništvo*. U knjizi: Fridrih Šiler, *O lepom*. Preveo dr Strahinja Kostić. Beograd 1967.
- Šklovski, Viktor. *Umetnost kao postupak*. Zbornik *Poetika ruskog formalizma*, priredio Alaksandar Petrov. Preveo Andrej Tarasjev. Beograd 1970.
- Šklovski, Viktor. *Uskrnuće riječi*. Preveo Juraj Bedenicki. Zagreb 1969.
- Šklovski, Viktor. *O poeziji i zaumnom jeziku*. Zbornik *Poetika ruskog formalizma*, priredio Aleksandar Petrov. Preveo Andrej Tarasjev. Beograd 1970.
- Škreb, Zdenko. *Studij književnosti*. Zagreb 1976.
- Špengler, Osvald. *Propast Zapada, I-II*. Preveo Vladimir Vujić. Beograd 1936.
- Štajger, Emil. *Osnovni pojmovi poetike*. U knjizi: Emil Štajger, *Umeće tumačenja i drugi ogledi*. Prevela Drinka Gojković. Beograd 1978.
- Surio, Etjen. *Odnos među umetnostima*. Preveo Milaš Jovanović. Sarajevo 1958.
- Taine, Hippolyte. *Histoire de la littérature anglaise*. Paris 1905.

- Taine, Hippolyte. *Studije i eseji*. Preveo Miodrag Dragutinović. Beograd 1954.
- Тартаља, Иво. *Почеци рада на историји опште књижевности код Срба*. Београд 1964.
- Tartanja, Ivo. *Rezeption eines Kunstwerks in der Ästhapsychologie E. Hennequins*. Institut za književnost i umetnost. Teorijska istraživanja. Teorija recepcije. Beograd 1980.
- Tartanja, Smilja. *Skriveni krug. Obnova ciklizma u filozofiji istorije*. Beograd 1976.
- Taso, Torkvato. (Odlomci iz tekstova). Preveo Albin Vilhar. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, II*, priredio Miroslav Pantić. Beograd 1963.
- Teagen. (Fragmenti). Preveo Jure Kaštelan. Zbornik *Predsokratovci, I*, priredio Hermann Diels. Zagreb 1983.
- Tibode, Alber. *Istorija francuske književnosti - od 1789. do naših dana*. Preveo dr Midhat Šamić. Sarajevo 1961.
- Tejt Alen. *Tenzija u poeziji*. Preveo Slobodan Đorđević Zbornik *Nova kritika*, priredio Jovan Hristić, Beograd 1973.
- Ten, Ipolit. *Filozofija umetnosti*. Preveo Momčilo Stefanović. Beograd 1955.
- Timofeev, N. I. *Osnovy teorii literatury*. Moskva 1959.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine*. Paris 1981.
- Томашевскиј, Б. В. *Писател'у книга. Очерки текстологиуи*. Москва 1959.
- Томашевски, Б. В. *Теорија књижевности*. Превела Нана Богдановић. Београд 1912.
- Uvod u književnost*. Prva dva izdanja (1961. i 1969) priredili Zdenko Škreb i Fran Petré; treće izdanje (1983) priredili Zdenko Škreb i Ante Stamač.
- Van Tigem, Pol. *Uporedna književnost*. Preveli Mihailo B. Milošević i Nada Milošević. Beograd 1955.
- Vega, Lope de. *Nova veština pisanja komedija*. Preveo Pero Mužijević. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, II*, priredio Miroslav Pantić. Beograd 1963.
- Velek, Rene. *Kritički pojmovi*. Preveli Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević. Beograd 1966.
- Velek, Rene i Ostin, Voren. *Teorija književnosti*. Preveli Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević. Beograd 1966.
- Velfilin, Hajnrih. *Osnovni pojmovi istorije umetnosti. Problem razvitka stila u novijoj umetnosti*. Prevela Marija Đorđević. Sarajevo 1974.
- Веселовскиј, А. Н. *Историческаја поетика*. Ленинград 1940.

- Vico, Giambattista. *Načela nove znanosti*. Zagreb 1982.
- Vida, Marko Điolamo. *O pesničkoj umetnosti*, odlomci. Preveli Albin Vilhar i Miroslav Pantić. Zbornik *Poetika humanizma i renesanse, I*, priredio Miroslav Pantić. Beograd 1963.
- Vidan, Ivo. *Tekstovi u kontekstu*. Zagreb 1975.
- Vitanović, Slobodan. *Poetika Nikole Boaloe i francuski klasicizam*. Beograd 1971.
- Vordsvort, Viljem. *Poezija i poetska dikcija. – Predgovor drugom izdanju "Lirskih balada"*. Zbornik *O poeziji*, preveo i priredio Borivoje Nedić. Beograd 1956.
- Vossler, Karl. *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*. München 1904.
- Wellek, Rene. *A History of Modern Criticism (1750-1950)*. New Haven – London 1955-1965.
- Wimsatt W. K. and two preliminary essays written in collaboration with Monroe Beardsley. *The Verbal Icon*. Kentucky 1954.
- Wimsatt, William and Brooks, Cleanth. *Literary Criticism. A Short History*. New York 1957.
- Windelband, Wilhelm. *Povijest filozofije, I-II*. Zagreb 1957.
- Walzel, Oscar. *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*. Potsdam 1929.
- Жирмунскиј, В. М. *Сравнительное литературоведение. Восток и Запад*. Ленинград 1979.
- Живковић, Драгиша. *Теорија књижевности*. Београд – Сарајево 1973.

НАПОМЕНА

Ово треће издање књиге *Методологија проучавања књижевности* идентично је са првим издањем које је објавила Књижевна заједница Новог Сада, 1985. и другим које је објавио Требник 2000. године. Унете су само коректорске и лекторске исправке.

Уредништво

Индекс имена

1. Абрамович, Г. Л.
2. Август (Augustus)
3. Адорно, Тодор (Theodor Adorno)
4. Азар, Пол (Paul Hazard)
5. Аквински, Тома
6. Алонзо, Амадо (Amado Alonso)
7. Алонзо, Дамасо (Damaso Alonso)
8. Алтисе, Луј (Luis Althusser)
9. Анаксимандар
10. Анаксимен
11. Андроник, Ливије (Livius Andronicus)
12. Анте
13. Антифон
14. Аполоније из Тијене
15. Аристотел
16. Аристофан
17. Аристофан из Бизанта
18. Аристрах из Самотраке
19. Арним, Ахим фон (Achim fon Arnim)
20. Асунто, Розарио (Rosario Asunto)
21. Атанасијевић, Ксенија
22. Аћин, Јовица
23. Афанасиев, А. Н.
24. Баји, Шарл (Charles Bally)
25. Балденсперже, Фернан (Fernand Baldensperger)
26. Балзак, Оноре де (Honoré de Balzac)
27. Барт, Ролан (Roland Barthes)
28. Баста, Данило

29. Баумгартен, Александар Готлиб (Alexander Gottlieb Baumgarten)
30. Бахтин, Михаил (Михаил Бахтин)
31. Башлар, Гастон (Gaston Bachelard)
32. Беденички, Јурај
33. Бекер, Мирослав
34. Бекић, Томислав
35. Бекон, Френсис (Francis Bacon)
36. Белиј, Андреј (Андрей Белый)
37. Бембо, Пијетро (Pietro Bembo)
38. Бен, Александер (Alexander Bain)
39. Бењамин, Валтер (Walter Benjamin)
40. Бергсон, Анри (Henri Bergson)
41. Беркли, Џорџ (George Berkeley)
42. Бернини, Ђовани (Giovanni Bernini)
43. Бирдсли, Монро (Monroe C. Beardsley)
44. Бифон (Buffon)
45. Бјелински, Висарион Г. (Висарион Г. Белинский)
46. Блекмор, Ричард (Richard Blackmore)
47. Блох, Ернст (Ernst Bloch)
48. Бо, Ченг Ен
49. Боало, Никола (Nicolas Boileau-Despréaux)
50. Богдановић, Нана
51. Бодкин, Мод (Maud Bodkin)
52. Бодлер, Шарл (Charles Baudelaire)
53. Бокачо, Ђовани (Giovanni Boccaccio)
54. Бонапарте, Мари (Marie Bonaparte)
55. Бошњак, Станко
56. Бре, Рене (René Bray)
57. Брентано, Клеменс (Clemens Brentano)
58. Бретон, Андре (André Breton)
59. Брик, М. Осип (Осип М. Брик)
60. Бринетјер, Фердинанд (Ferdinand Brunetière)
61. Брукс, Клинт (Cleanth Brooks)
62. Бруно, Ђордано (Giordano Bruno)

63. Бугарски, Ранко
64. Бушмин, Алексеј (Алексей Бушмин)
65. Вајнберг, Бернард (Bernard Weinberg)
66. Валцел, Оскар (Oscar Walzel)
67. Ван Тигем, Пол (Paul van Tieghem)
68. Вебер, Жан-Пол (Jean-Paul Weber)
69. Вега, Лопе де (Lopes Félix de Vega Caprio)
70. Велек, Рене (René Wellek)
71. Велфлин, Хајнрих (Heinrich Wölfflin)
72. Веселовски, Александар Н. (Александр Н. Веселовский)
73. Вида, Марко Ђироламо (Marco Girolamo Vida)
74. Видан, Иво
75. Вико, Ђамбатиста (Giambattista Vico)
76. Вилмен, Абел-Франсоа (Abel François Willemain)
77. Вилхар, Албин
78. Вимзет, Вилијем млађи (William Wimsatt Jr.)
79. Винавер, Станислав
80. Винделбанд, Вилхелм (Wilhelm Windelband)
81. Винкелман, Ј. Ј. (J. J. Winckelmann)
82. Виноградов, В. В. (В. В. Виноградов)
83. Витановић, Слободан
84. Витезица, Винко
85. Витрувије (Vitruvius Pollio)
86. Влацић, Матија (Mattias Flavius Illyricus)
87. Волошинов, В. Н. (В. Н. Волошинов)
88. Вордсворт, Виљем (William Wordsworth)
89. Ворен, Остин (Austin Warren)
90. Вујић, Владимир
91. Вујичић, Петар
92. Вуковић, Ђорђије
93. Вучковић, Тихомир
94. Гавела, Бранко
95. Гагро, Божидар
96. Галилеј, Галилео (Galileo Galilei)

97. Гварини, Батиста (Battista Guarini)
98. Гелон
99. Георгијевић, Крешимир
100. Гете, Јохан Волфганг (Jochan Wolfgang Göthe)
101. Гиро, Пјер (Pierre Guiraud)
102. Гогољ, Николај В. (Николай В. Гогољ)
103. Гојковић, Дринка
104. Голдман, Лисјен (Lucien Goldmann)
105. Горгија
106. Гостушки, Драгутин
107. Грамши, Антонио (Antonio Gramsci)
108. Граси, Ернесто (Ernesto Grassi)
109. Грачан, Гига
110. Грим, Јакоб и Вилхелм (Jakob и Wilhelm Grimm)
111. Грлић, Данко
112. Гундисалин, Доминик (Dominicus Gundisalvi)
113. Дамјановић, Милан
114. Даничић, Ђура
115. Данте (Dante Alighieri)
116. Дарвин, Чарлс (Charles Darwin)
117. Декарт, Рене (René Descartes)
118. Демокрит
119. Демостен
120. Дерида, Жак (Jacques Derrida)
121. Десоар, Макс (Max Dessoir)
122. Дилс, Херман (Hermann Diels)
123. Дилтај, Вилхелм (Wilhelm Dilthey)
124. Дис, Владислав Петковић
125. Добровски, Јосип (Josef Dobrovský)
126. Доброљубов, Николај А. (Николай А. Доброљубов)
127. Дон, Џон (John Donne)
128. Доситеј (Доситеј Обрадовић)
129. Достојевски, Фјодор М. (Федор М. Достоевский)
130. Драјден, Џон (John Dryden)
131. Дукат, Здеслав

132. Дучић, Јован
133. Ђинђић, Зоран
134. Ђорђевић, Марија
135. Ђорђевић, Слободан
136. Ђурић, Милош Н.
137. Ђурчинов, Милан
138. Ејхенбаум, Борис М. (Б. М. Ейхенбаум)
139. Екерман, Јохан Петер (Jochan Peter Eckermann)
140. Елиот, Томас Стернс (Thomas Stearns Eliott)
141. Елстер, Ернст (Ernst Elster)
142. Емпедокле
143. Емпсон, Вилијем (William Empson)
144. Енгелс, Фридрих (Friedrich Engels)
145. Енкен, Емил (Émile Hennequin)
146. Ератостен из Кирене
147. Ерлих, Иво
148. Ерњаковић, Григорије
149. Ескарпит, Робер (Robert Escarpit)
150. Есхил
151. Еурипид
152. Женет, Жерар (Gérard Genette)
153. Живковић, Драгиша
154. Живојиновић, Бранимир
155. Жирмунски, Виктор М. (В. М. Жирмунский)
156. Жмегач, Виктор
157. Зенодот из Ефеса
158. Змај, Јован Јовановић
159. Зола, Емил (Emile Zola)
160. Золмс, Вилхелм (Wilhelm Solms)
161. Ибн Калдун
162. Иванов, Вјачеслав
163. Игњачевић, Светозар М.
164. Иго, Виктор (Victor Hugo)
165. Изер, Волфганг (Wolfgang Iser)
166. Имшировић, Јелена

167. Ингарден, Роман
168. Исократ
169. Јагић, Ватрослав
170. Јакобсон, Роман
171. Јакубински, Лев
172. Јакшић, Стојанка
173. Јасперс, Карл (Karl Jaspers)
174. Јаус, Ханс Роберт (H. R. Jauss)
175. Јеротић, Владета
176. Јовановић, Милош
177. Јонеско, Ежен (Eugène Ionesco)
178. Јунг, Карл Густав (Karl Gustav Jung)
179. Казамјан, Луј (Luis Cazamian)
180. Кајзер, Волфганг (Wolfgang Kayser)
181. Калер, Џонатан (Johnatan Culler)
182. Калимах
183. Кангрџа, Милан
184. Кант, Имануел (Immanuel Kant)
185. Карацић, Вук Ст.
186. Карлони, Ж. К. (J.-C. Carloni)
187. Качић Миошић, Андрија
188. Каштелан, Јуре
189. Квинтилијан, Марко Фабије (Marcus Fabius Quintilianus)
190. Кеплер, Јохан (Johann Kepler)
191. Кибеди, Варга (Varga Kibédi)
192. Кист, В. Р. (W. R. Keast)
193. Клајн, Иван
194. Кмецл, Матјаж
195. Ковач, Никола
196. Кожев, Александар (Alexandre Kojève)
197. Колаковски, Лешек (Leszek Kolakowski)
198. Колриџ, Семјуел Тејлор (Samuel Taylor Coleridge)
199. Кољевић, Никола
200. Конрад, Валдемар (Waldemar Conrad)

201. Константиновић, Зоран
202. Конт, Огист (Auguste Comte)
203. Коперник, Никола
204. Копитар, Јернеј
205. Коракс
206. Корнеј, Пјер (Pierre Corneille)
207. Кортезе, Паоло (Paolo Cortese)
208. Косик, Карел (Karel Kosík)
209. Костић, Лаза
210. Костић, Страхиња
211. Крањц, Катарина
212. Кратес из Малоса
213. Крејн, Роналд (Ronald S. Crane)
214. Кресо, Марсел (Marcel Cressot)
215. Кригер, Мари (Murray Krieger)
216. Кристева, Јулија
217. Крлежа, Мирослав
218. Кроче, Бенедето (Benedetto Croce)
219. Ксенофан
220. Ксенофонт
221. Кузмић, Мартин
222. Куленовић, Твртко
223. Курбо, Едмунд (Edmund Courbaud)
224. Куросава, Акиро
225. Куртене, Бодуен де (Baudouin de Courtenay)
226. Курциус, Ернст Роберт (Ernst Robert Curtius)
227. Ла Арп, Жан-Франсоа (Jean François La Harpe)
228. Ла Бријер, Жан д (Jean de La Bruyère)
229. Лавцој, Артур О. (Arthur O. Lovejoy)
230. Лајбниц, Готфрид Вилхелм (Gottfried Wilhelm Leibnitz)
231. Лака, Жак (Jacques Lacan)
232. Ламартин, Алфонс д (Alphonse de Lamartine)
233. Лансон, Гистав (Gustave Lanson)
234. Лаплас ??? (Laplace)
235. Лас (Laz)

- 236.Лахман, Карл (Karl Lachmann)
- 237.Леви-Строс, Клод (Claude Lévi-Strauss)
- 238.Лењин, В. И. (В. И. Ленин)
- 239.Лесинг, Готхолд Ефраим (Gotthold Ephraim Lessing)
- 240.Лесковац, Младен
- 241.Лешић, Зденко
- 242.Липс, Теодор (Theodor Lipps)
- 243.Лисичар, Јелена
- 244.Лифшиц, М. (М. Лифшиц)
- 245.Лихачов, Д. С. (Д. С. Лихачов)
- 246.Лок, Џон (John Locke)
- 247.Лотман, Јуриј М. (Юрий М. Лотман)
- 248.Лукач, Георг (Georg Lukács)
- 249.Мајаковски, Владимир В. (Владимир В. Маяковский)
- 250.Мајер, Рихард (Richard M. Meyer)
- 251.МакКион, Ричард (Richard McKeon)
- 252.Макферсон, Џејмс (James Macpherson)
- 253.Малерб, Франсоа д (François de Malherbe)
- 254.Ман, Пол де (Paul de Man)
- 255.Марен-Гризебах, Манон (Manon Maren-Grisebach)
- 256.Маркјевич, Хенрик (Henryk Markiewicz)
- 257.Марковић, Брана
- 258.Марковић, Милан
- 259.Марковић, Мирослав
- 260.Марковић, Михаило
- 261.Маркс, Карл (Karl Marx)
- 262.Маркуш, Стјепан
- 263.Марузо, Жил (Jules Marouseau)
- 264.Матијашевић, Радован
- 265.Матић, Војин
- 266.Медведев, П. Н. (П. Н. Медведев)
- 267.Мезулић, Миливој
- 268.Меклин, Норман (Norman Maclean)
- 269.Меланипид
- 270.Микеланђело Буонароти (Michelangelo Buonarroti)

- 271. Миклошић, Франц
- 272. Мил, Џон Стјуарт (John Stuart Mill)
- 273. Милвоа, Шарл-Ибер (Charles-Hubert Millevoy)
- 274. Милосављевић, Петар
- 275. Милошевић, Никола
- 276. Милтон, Џон (John Milton)
- 277. Миљковић, Бранко
- 278. Минтурино, Антонио (Antonio Sebastiano detto il Minturino)
- 279. Мирандола, Ђовани Франческо Пико дела (Giovanni Francesco Pico della Mirandola)
- 280. Мирковић, Мијо
- 281. Мисе, Алфред д (Alfred de Musset)
- 282. Михајловић, Милица
- 283. Мицкијебич, Адам Adam Mickiewicz)
- 284. Мојашевић, Миљан
- 285. Молијер, Жан Батист (Jean Batiste Molière)
- 286. Морон, Шарл (Charles Mauron)
- 287. Моцарт, Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart)
- 288. Мужејевић, Перо
- 289. Музеј
- 290. Мукаржовски, Јан (Jan Mukařovský)
- 291. Настасијевић, Момчило
- 292. Недић, Боривоје
- 293. Недић, Љубомир
- 294. Немец, Фридрих (Friedrich Nemec)
- 295. Неупокојева, Ирина Г. (Ирина Г. Неупокоева)
- 296. Николић, Милица
- 297. Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche)
- 298. Новаковић, Стојан
- 299. Њутн, Исак (Isaac Newton)
- 300. Обрадовић, Душанка
- 301. Огден К. К. (C. K. Ogden) ?? Чарлс
- 302. Олен
- 303. Олсон Елдер (Elder Olson)

- 304. Орфеј
- 305. Осијан (Ossian)
- 306. Павковић, Александар
- 307. Павловић, Миодраг
- 308. Пантић, Мирослав
- 309. Парменид
- 310. Пафос
- 311. Пејовић, Данило
- 312. Пејчиновић, Петар
- 313. Пен Ворен, Роберт (Robert Penn Warren)
- 314. Переверзев, Валеријан Ф. (Валериян Ф. Переверзев)
- 315. Петковић, Новица
- 316. Петрарка, Франческо (Francesco Petrarca)
- 317. Петрић, Фрања (Franjo Petris, Francesco Petrizzi,
Franciscus Patricius)
- 318. Петров, Александар
- 319. Петровић, Пеција
- 320. Петровић, Растко
- 321. Петровић, Светозар
- 322. Петровић, Сретен
- 323. Пиаже, Жан (Jean Piaget)
- 324. Пиндар
- 325. Писарев, Дмитриј И. (Дмитрий И. Писарев)
- 326. Писони
- 327. Питагора
- 328. Пишоа, Клод (Claude Pichois)
- 329. Пишчевић, Симеон
- 330. Пјатигорски А. М. (А. М. Пятигорский)
- 331. Платон
- 332. Плаут, Тит Максије (Titus Maccius Plautus)
- 333. Плеханов, Георгиј В. (Георгий В. Плеханов)
- 334. Плотин
- 335. Плутарх

- 336.Полицјано, Анђело (Angelo Ambrogini detto il Poliziano)
Поп, Александер (Alexander Pope)
- 337.Попа, Васко
- 338.Поповић, Богдан
- 339.Поповић, Јован
- 340.Поповић, Никола
- 341.Предић, Светислав
- 342.Продик
- 343.Проп, Владимир (Владимир Я. Пропп)
- 344.Протагора
- 345.Прохић, Касим
- 346.Псеудо Лонгин
- 347.Пувачић, Душан
- 348.Пушкин, Александар С. (Александр С. Пушкин)
- 349.Рабле, Франсоа (François Rabelais)
- 350.Радичевић, Бранко
- 351.Раимер, Томас (Thomas Rymer)
- 352.Ракић, Милан
- 353.Расин, Жан (Jean Racine)
- 354.Расл, Берtrand (Bertrand Russell)
- 355.Рембо, Артир (Arthur Rimbaud)
- 356.Рембрант (Rembrandt)
- 357.Ренсом, Џон Кроу (John Crowe Ransom)
- 358.Рибникар Перишић, Владислава
- 359.Ристић, Марко
- 360.Рихт, Георг Хенрик фон (Georg Henrik von Wright)
- 361.Ричардс, Ајвор Армстронг (Ivor Armstrong Richards)
- 362.Розентал, М. (М. Розенталь)
- 363.Русо, Андре (André Rousseau)
- 364.Русо, Жан-Жак (Jean-Jacques Rousseau)
- 365.Савић Ребац, Аница
- 366.Самарџић, Радован
- 367.Санктис, Франческо де (Francesco de Sanctis)
- 368.Сартр, Жан-Пол (Jean-Paul Sartre)

- 369.Светоније, Гај Транквил (Gaius Suetonius Tranquillus)
- 370.Сенека, Луције Анеј (Lucius Annaeus Seneca)
- 371.Сент-Бев, Огист (Auguste Sainte-Beuve)
- 372.Сервантес, Мигел де (Miguel de Cervantes Saavedra)
- 373.Симондс, Џон Адингтон (John Addington Symonds)
- 374.Симоновић, Радивој
- 375.Сиовеке, Франц Г. (Franz G. Sioveke)
- 376.Сиронић, Миливој
- 377.Скалиђеро, Ђулио Чезаре (Giulio Cesare Scaligero)
- 378.Скерлић, Јован
- 379.Скот, Валтер (Walter Scott)
- 380.Слијепчевић, Перо
- 381.Смердел, Тон
- 382.Сократ
- 383.Солар, Миливој
- 384.Соненфелд, Виктор Д.
- 385.Сосир, Фердинанд д (Ferdinand de Saussure)
- 386.Софокле
- 387.Спасић, Александар И.
- 388.Спенсер, Херберт (Herbert Spencer)
- 389.Спиноза, Барух де (Baruch de Spinoza)
- 390.Стамаћ, Анте
- 391.Старобински, Жан (Jean Starobinski)
- 392.Стевановић, Б.
- 393.Стендал (Stendhal)
- 394.Стефановић, Момчило
- 395.Стипчевић, Никша
- 396.Стојић, Вера
- 397.Суботин, Стојан
- 398.Сурио, Етјен (Etienne Souriau)
- 399.Тагоре, Рабиндранат
- 400.Талес
- 401.Тамира
- 402.Тарасјев, Андреј
- 403.Тартаља, Иво

- 404.Тартаља, Смиља
- 405.Тасо, Торквато (Torquato Tasso)
- 406.Теаген
- 407.Тејт, Ален (Allen Tate)
Тен, Иполит (Hippolyte Taine)
- 408.Теофраст
- 409.Теофрон
- 410.Теренције Афер, Публије (Publius Terentius Afer)
- 411.Тибодe, Албер (Albert Tibaudet)
- 412.Тимофејев, Л. И. (Л. И. Тимофеев)
- 413.Тињанов, Јуриј Н. (Юрий Н. Тинянов)
- 414.Тисија
- 415.Тодоров, Цветан
- 416.Тојнби, Арнолд Џозеф (Arnold joseph Toynbee)
- 417.Толстој, Лав Н. (Лев Н. Толстой)
- 418.Томашевски, Борис В. (Борис В. Томашевский)
- 419.Топоров, В. Н.
- 420.Тубић, Ристо
- 421.Ћулум, Јован
- 422.Ујевић, Тин
- 423.Унгер, Рудолф (Rudolf Unger)
- 424.Утиц, Емил (Emil Utitz)
- 425.Филиповић, Владимир
- 426.Филиповић, Фрида
- 427.Филострат
- 428.Филу, Жан К. (Jean-C. Filloux)
- 429.Фихте, Јохан Готлиб (Jochan Gottlieb Fichte)
- 430.Флакер, Александар
- 431.Фослер, Карл (Karl Vossler)
- 432.Фохт, Иван (Ivan Focht)
- 433.Фрај, Нортроп (Northrop Frye)
- 434.Фракасторо, Ђироламо (Girolamo Fracastoro)
- 435.Франс, Анатол (Anatole France)
- 436.Фриче, Владимир М. (Владимир М. Фриче)
- 437.Фројд, Зигмунд (Sigmund Freud)

- 438. Хајдегер, Мартин (Martin Heidegger)
- 439. Хајне, Хајнрих (Heinrich Heine)
- 440. Хаман, Јохан Георг (Jochann Georg Hamann)
- 441. Харкнес, М. (M. Harkness)
- 442. Хартман, Николај (Nicolai Hartmann)
- 443. Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich Hegel)
- 444. Хезиод
- 445. Хелвециус, Клод Адриан (Claude Adrien Helvétius)
- 446. Хераклит
- 447. Хердер, Јохан Готфрид (Johann Gottfried Herder)
- 448. Хереније (Herrenius)
- 449. Херодот
- 450. Хиерон
- 451. Хјум, Дејвид (David Hume)
- 452. Хлебњиков, Велемир
- 453. Холбах, Пол (Paul Holbach)
- 454. Хомер
- 455. Хорације (Quintus Horatius Flaccus)
- 456. Хосу, Стјепан
- 457. Христић, Јован
- 458. Хумболт, Вилхелм (Wilhelm Humboldt)
- 459. Хусерл, Едмунд (Edmund Husserl)
- 460. Цицерон, Марко Тулије (Marcus Tullius Cicero)
- 461. Препајац, Љиљана
- 462. Чаплин, Чарли (Charlie Chaplin)
- 463. Червенка, Мирослав
- 464. Чернишевски, Николај (Николай Г. Чернышевский)
- 465. Чижевски, Дмитри (Dmitry Čiževsky)
- 466. Чомски, Ноам (Noam Chomsky)
- 467. Џамоња, Срећко
- 468. Џејмсон, Фредерик (Frederic Jameson)
- 469. Џојс, Џејмс (James Joyce)
- 470. Џонсон, Семјуел (Samuel Johnson)
- 471. Шалабалић, Радмила

- 472. Шамић, Мидхат
- 473. Шаплен, Жан (Jean Chapelain)
- 474. Шарић, Влатко
- 475. Шафарик, Павел Јозеф
- 476. Шекспир, Вилјем (William Shakespeare)
- 477. Шели, Перси Биш (Percy Bysshe Shelley)
- 478. Шелинг, фридрих Вилхелм Јозеф (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling)
- 479. Шерер, Вилхелм (Wilhelm Scherer)
- 480. Шилер, Фридрих (Friedrich Schiller)
- 481. Шифлер-Премец, Љерка
- 482. Шкловски, Виктор Б. (Виктор Б. Шкловский)
- 483. Шкроб, Зденко
- 484. Шлегели, Фридрих и Аугуст (Friedrich, August Schlegel)
- 485. Шољан, Антун
- 486. Шоп, Иван
- 487. Шпенглер, Освалд (Oswald Spengler)
- 488. Шпицер, Лео (Leo Spitzer)
- 489. Штајгер, Емил (Emil Staiger)
- 490. Штрелка, Јозеф (Joseph Strelka)
- 491. Штрих, Фриц (Fritz Strich)
- 492. Шчерба, Л. В. (Л. В. Щерба)

Петар Милосављевић
МЕТОДОЛОГИЈА ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ
треће издање

Издавач
Матица српска у Суботици

Уредник
Бојан Радић

Рецензенти

...

Корице
Зоран Вукманов Шимоков

Штампа

Тираж
500 примерака

Изабрана дела Петра Милосављевића у 20 књига, које су приредили Слободан Костић и Вера Милосављевић, почео је да објављује „Требник“ из Београда 2000. После смрти Ранка Кебаре (2004), власника „Требника“, издање је прихватио „Логос“ из Ваљева (касније из Грачанице, уредник Слободан Костић) а затим и „Мирослав“ из Београда. Овим издавачима се придружила обновљена Матица српска у Дубровнику (2009, 2010). Ово издање обухватало је 25 књига сврстаних у пет кола.

Проф. др Слободан Костић (1952- 2012), који је први почео да предаје по књигама професора Милосављевића, и са њим у Приштини основао Покрет за обнову србистике (1997) и часопис *Србистика/Serbica* (1998) више не може да учествује у остваривању *Изабраних дела* свог блискомишљеника.

Матица српска у Суботици објавиће још необјављене, а припремљене за штампу, књиге *Изабраних дела* Петра Милосављевића.

Петар Милосављевић

ИЗАБРАНА ДЕЛА

Прво коло

Методологија проучавања књижевности (2000)

Логос и парадигма (2000)

Систем српске књижевности (2000)

Срби и њихов језик (2002)

Друго коло

Увод у србистику (2002, 2003)

Други ток српске књижевности (2012)

Поетика Момчила Настасијевића

Триптих о Лази Костићу

Реч и корелатив

Треће коло

Теорија белетристике

Теорија књижевности (2006, 2009)

Теоријска мисао о књижевности

Књижевнотеоријска мисао у Срба

Теоријски проблеми

Четврто коло

Традиција и авангардизам

Наратолошка истраживања (2012)

Блокада, песме (2009)

Деаме

Нови Сад на ватри, роман

Пето коло

Српска писма (2009)

Идеје југословенства и српска мисао (2007)

Обнова логоцентризма (2009)

Српско питање и србистика

Обнова српског националног програма (2010)

ДЕЛА ПЕТРА МИЛОСАВЉЕВИЋА

Петар Милосављевић (1937) данас је један од најплоднијих српских писаца, филолога и мислилаца. Међу делима наших значајних савременика његово дело се издваја обимом и разноврсношћу. Ово је други покушај да се то дело представи.

Изабрана дела Петра Милосављевића у 20 књига, које су приредили Слободан Костић и Вера Милосављевић, почео је да објављује „Требник“ из Београда 2000. После смрти Ранка Кебаре (2004), власника „Требника“, издање је прихватио „Логос“ из Ваљева (касније из Грачанице, уредник Слободан Костић) а затим и „Мирослав“ из Београда. Овим издавачима се придружила обновљена Матица српска у Дубровнику (2009, 2010). План овог издања обухватао је 25 књига сврстаних у пет кола.

Проф. др Слободан Костић (1952- 2012), који је први почео да предаје по књигама професора Милосављевића, и са њим у Приштини основао Покрет за обнову србистике (1997) и часопис *Србистика/Serbica* (1998) више не може да учествује у остваривању *Изабраних дела* свог блискомишљеника.

Матица српска у Суботици има у плану да у седам кола, разврстаних углавном по тематској сродности књига, представи ово дело у његовој сложеној структури.

Прво коло садржи уџбенике и мемоаре; друго коло - књиге политиколошке природе; треће - белетристичка дела; четврто - књиге посвећене србистици; пето - књиге из области проучавања књижевности; шесто - посебне књиге из области проучавања поезије; седмо - књиге из области филозофије.

Наслови књига које су ушле у *Изабрана дела* у новом плану означићемо курзивом.

Прво коло
Ко и куда ја? I, II, мемоари

Методологија проучавања књижевности
Теорија књижевности
Теоријска мисао о књижевности, I, II
Књижевнотеоријска мисао у Срба, I, II

Друго коло
Обнова српског националног програма
Бојан Радић: “О новосадском скупу“, разговори
Биљана Живковић: „О српском питању“, разговори
Блок за српску идеју
Титаник, I, II

Треће коло
Блокада, песме
Драме
Нови Сад на ватри, роман
Глог на Истери, роман
Примери српског прозног казивања

Четврто коло
Срби и њихов језик
Српски филолошки програм
Увод у србистику
Идеје југословенства и српско питање
Српско питање и србистика
Српска писма

Пето коло
Традиција и авангардизам
Поетика Момчила Настасијевића
Реч и корелатив
Триптих о Лази Костићу

Шесто коло
Систем српске књижевности
Други ток српске књижевности

Наратолошка истраживања
Теоријски проблеми

С е д м о к о л о
Теорија белетристике
Логос и парадигма
Обнова логоцентризма
Шведски сто филозофије