

BIBLIOTEKA ZODIJAK

KNJIGA 60

ZITRAR ZENET

FIGURE

- ODABRALA I PREVELA
MILJANA MIČINOVIĆ
- UMETNICKA OPHEMA:
DUŠAN RISTIĆ
- TEHNIČKI UREDNIK:
GORDANA VIROVKIĆ

IZDANJE:

VUK KARADŽIĆ, BEOGRAD

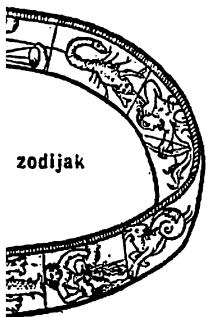
DIREKTOR:

SLOBODAN ĐURIĆ

UREDNIK:

MIRA GRUJIĆ

zodijak



Štampa:

GRO "KULTURA"

OOOR "Štamparija Kultura"



Biblioteka Zodijak objavljuje dela i izabrane tekstove bez obzira na vreme njihovog nastanka ako doprinose razvoju savremene ljudske misli. Kao što ni sam čovek nije jednostran, tako se ni **Biblioteka Zodijak** ne ograničava samo na jednu oblast aktivnosti ljudskog duha, već prikazuje ljudsku misao u svoj raznovrsnosti njenih istraživačkih napora. Kako nijedna ljudska zajednica nije više bespomoćno usamljena i izdvojena, kako se na svim područjima ljudske delatnosti ostvaruje jedinstvo savremenog čovečanstva i svet sve više teži da postane nerazdvojna celina, tako se i **Biblioteka Zodijak** obraća delima i autorima svih vremena i svih naroda da bi pružila panoramu svetskih ideja koje zaokupljaju savremenog čoveka. **Biblioteka Zodijak** ne pravi razliku između oprečnih shvatanja i ubeđenja, ona ne daje prednost nijednom kulturnom krugu, već podrazumeva da se kulture međusobno prožimaju i da su one opšte dobro i neotuđiva svojina svakog čoveka. **Biblioteka Zodijak** objavljuje drevne spise i dela najpoznatijih savremenih autora o bitnim problemima ljudskog saznanja iz oblasti filozofije, arhitekture, likovnih umetnosti, pozorišta, filma i televizije. Ona takođe objavljuje izabrane tekstove iz prirodnih nauka, koji na dostupan način saopštavaju rezultate savremenih istraživanja. **Biblioteka Zodijak** uvršćuje u svoju seriju i ona dela koja su plod mašte i neobičnog duha ako svojim poetskim, misaonim i buntovnim dejstvom imaju uticaja ili su simptomatična za sredinu i vreme kada su nastala.

FIGURE



- © Editions du Seuil, 1966 (~Figures I~)
- © Editions du Seuil, 1969 (~Figures II)
- © Editions du Seuil, 1972 (~Figures III~)
- © Editions du Seuil, 1979 (~Introduction à l'architexte~)

S A D R Ź A J

Poetika i istorija	7
Strukturalizam i književna kritika	15
Književnost i prostor	35
Književna utopija	41
Figure	49
Pesnički jezik, poetika jezika	63
Granice pripovedanja	87
Verovatnost i motivacija	103
Retorika i obrazovanje	125
Uvod u arhitekst	139
Beleška o piscu	193

Obično se takozvanoj novoj («tematskoj» ili «formalističkoj» kritici zamera njena ravnodušnost ili prezir prema istoriji, štaviše njena antiistorijska ideologija.¹ Ova je zamerka zanemarljiva kada je i sama sročena u ime historicističke ideologije na čije protivurečnosti tačno ukazuje Levi-Stros kad traži da se »prizna da je istorija metod kojem ne odgovara jedan odvojen predmet, pa tako i odbaci znak jednakosti između pojma istorije i pojma ljudskog roda koji nam se nameće u prikrivenoj nameri da se istoričnost predstavi kao poslednje utločište nekakvog transcendentalnog humanizma».² Naprotiv, ovu zamerku treba ozbiljno shvatiti ukoliko je izriče istoričar u ime činjenice da je istorija disciplina koja se primenjuje na sve vrste predmeta, pa prema tome jednako i na književnost. Sećam se kako sam baš na ovom mestu pre tri godine odgovorio Žaku Rožeu da je, bar u slučaju takozvane »formalističke« kritike, to prividno odbacivanje istorije bilo samo privremeno stavljanje u zagradu, metodološko odlaganje, i da mi se ova vrsta kritike (koja bi se, bez sumnje, tačnije mogla nazvati *teorijom književnih formi* — ili, kraće, poetikom) čini kao stvorenom, možda više no bilo koja druga, da se jednoga dana na svom putu susretne sa istorijom. Sada bih želeo da ukratko kažem zašto i kako.

Treba, najpre, napraviti razliku između nekoliko postojećih ili hipotetičkih disciplina koje se prečesto

¹ Saopštenje na simpozijumu s temom »Nastavn književnosti«, Serizi-la-Sal, jul 1969. Ispravljen tekst.

² *La pensée sauvage*, Plon, 1962, str. 347.

mešaju pod zajedničkim nazivom književna istorija ili istorija književnosti.

Ostavimo jednom zasnagda po strani »istoriju književnosti« s kojom se susrećemo u priručnicima namenjenim srednjem obrazovanju: ovde je, zapravo, u pitanju niz hronološki poredanih monografija. I nije uopšte važno da li su te monografije same po sebi dobre ili loše, budući da ni najbolji niz monografija ne može da obrazuje jednu istoriju. Lanson, koji je, kao što znamo, u mladosti napisao jednu istoriju, govorio je kasnije da je toga dosta i da istorija više i nije potrebna. Znamo da izvor time nije ni izdaleka presušio: jasno je da ove knjige vrše, čas dobro, čas loše, određenu i nimalo beznačajnu didaktičku funkciju, no ta funkcija nije obavezno istorijske prirode.

Druga je vrsta upravo ona koju je Lanson priželjkivao i s pravom predlagao da se ona ne nazove istorijom književnosti, već *književnom istorijom*: »Mogla bi se napisati«, govorio je on, »pored 'istorije francuske književnosti', što će reći književne proizvodnje, jedna 'Književna istorija Francuske' koja nam nedostaje i koja je danas gotovo neostvariva: pod ovim podrazumevam... sliku književnog života nacije, istoriju kulture i aktivnosti one nepoznate gomile koja je čitala, kao i čuvenih pojedinaca koji su pisali.«³ Vidimo da je ovde u pitanju istorija prilika, uslova i društvenih posledica književne činjenice. Ova je »književna istorija« u stvari deo društvene istorije, i ona je kao takva u potpunosti opravdana; njen je jedini, ali ozbiljan nedostatak taj što se ona, još od vremena kad joj je Lanson odredio program, nije postavila na te osnove, i što je sve ono danas nazvano književnom istorijom, s malo izuzetaka, u stvari individualna hronika, biografija pisaca, njihovih porodica, njihovih prijatelja i poznanika, ukratko, anegdotska istorija, prevaziđena i odbačena od strane opšte istorije pre više od trideset godina. U isti mah, najčešće je napušтана i oblast socijalne istorije: tamo gde je Lanson imao na umu književnu istoriju *određene* nacije, danas se jednostavno ima na umu *književna istorija*, što pridevu daje drugu funkciju i sasvim različit akcenat. Podsetimo se da je Lanson Fevr još 1941. morao da izrazi žaljenje što program nije nikada bio ostvaren: učinio je to u tekstu ne bez razloga nazvanom »Od Lansona do Mornea:

³ *Programme d'études sur l'histoire de la vie littéraire en France*, februar 1903, u *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, sakupio i priredio Henri Peyre, Hachette, 1963, str. 81–87.

odustajanje?« I evo nekoliko rečenica na koje se ovde valja podsetiti, jer one još preciznije od Lansonovih određuju šta treba da bude »književna« istorija: »Jedna istorijska istorija književnosti, to znači, ili bi trebalo da znači, istorija jedne književnosti, jednog datog razdoblja, u njenim odnosima sa društvenim životom tog razdoblja [...] Da bi se ona napisala trebalo bi rekonstruisati sredinu, zapitati se ko je pisao, i za koga; ko je čitao, i zašto; trebalo bi znati kojeg su obrazovanja bili pisci a, isto tako, i čitaoci [...]; trebalo bi znati koji su uspeh postigli i jedni i drugi, i koje je širine i dubine bio taj uspeh; trebalo bi dovesti u vezu promene navika, ukusa, stila i zanimanja kod pisaca sa preokretima u politici, sa preobražajima religijskog mentaliteta, sa razvojem društvenog života, sa promenama umetničke mode i ukusa itd.«⁴

Treba podsetiti da je 1960. u tekstu naslovljenom »Istorija ili književnost«⁵ Rolan Bart takode tražio da se ispuni program Lisjena Fevra, što će reći da se konačno ispuni Lansonov program: posle više od pola veka, radovi nisu nimalo uznapredovali. Situacija je i danas gotovo ista, a to je, dakle, prva kritika koja se može uputiti »književnoj« istoriji. Ima i drugih na koje ćemo se kasnije vratiti.

Treća vrsta koju treba izdvojiti nije više istorija individualnih ili socijalnih okolnosti, istorija književne proizvodnje i »potrošnje«, već izučavanje samih dela, ali dela posmatranih kao istorijski dokument koji odražava ili izražava osobenu ideologiju i senzibilitet jedne epohe. I ona je, naravno, deo takozvane istorije ideja i senzibiliteta. Zbog razloga koje treba proučiti,⁶ ova se istorija sprovela u delo mnogo bolje nego prethodna, s kojom je nikako ne treba brkati: uzimajući za primer jedino Francuze, podsetimo se Azarovih, Bremonovih, Monglonovih radova, ili iz novijeg vremena radova Pola Benišua o klasicizmu. U ovu se kategoriju može takode svrstati, uz već dobro poznate specifičnosti, marksistička varijanta istorije ideja, koju je u Francuskoj ranije predstavljao Lisjen Goldman.

⁴ »Littérature et vie sociale. De Lanson à Daniel Mornet: un renouveau?«, *Annales d'histoire sociale*, III, 1941, u *Combats pour l'histoire*, str. 263–268.

⁵ *Annales ESC*, maj–jun, 1960, uključeno u knjigu *Sur Racine*, Seuil, 1963, str. 147–167.

⁶ Pored ostalog verovatno i stoga što to ideološko čitanje teksta jednostavnije pada »ljudima od književnosti« nego ova vrsta socio-istorijskog ispitivanja iz Lansonovog i Fevrovog programa. Karakteristično je da je jednim od retkih radova bliskih ovom programu, *Livre et Société au XVII^e siècle* (2 toma, Mouton, 1965–1970), rukovodio jedan istoričar, F. Fier.

a danas možda ono što počinje da se označava terminom *sociokritika*. Ova vrsta istorije ima bar to preimicstvo da postoji, no i njoj se može uputiti izvestan broj zamerki.

Pre svega, teško je na taj način tumačiti književne tekstove, a teškoće su posledica same prirode tih tekstova. Već klasičan pojam »odraza« ne zadovoljava: u tom tobožnjem književnom odrazu ima pojava prelamanja i iskrivljenja koje je vrlo teško sprečiti. Postavljeno je, recimo, pitanje da li književnost predstavlja misao jedne epohe u vidu konkavne ili u vidu konveksne slike: to je vrlo neugodno pitanje, a i sami njegovi pojmovi nisu najjasniji. Iskrsavaju i teškoće vezane za topiku žanrova, ima i pojava inercije svojstvene književnoj tradiciji itd., koje se uvek ne uočavaju i koje se obično zapostavljaju u ime lagodnog principa koji je često dokaz lenjosti: »nije nimalo slučajno da u isto vreme...« Zatim se uspostavlja nekakva analogija (katkad iz ne zna se kojeg razloga suzdržano nazvana *homologijom*), sporna kao i sve analogije, i za koju se ne zna da li je rešenje ili problem, pošto izlazi da formulacija »nije nimalo slučajno« oslobađa obaveze da se ozbiljno pronade *šta je to*, drugim rečima da se pouzdano definiše odnos od čijeg se konstatovanja ne ide dalje. Naučna strogost bi nalažala u stvari da se ostane s onu stranu tog tvrđenja, i lako se može zapaziti da je jedan od uspelih primera te vrste, Rable Lisjena Fevra, u biti *negativan* dokaz.

Medutim, čak i ako zamislimo da su te prepreke savladane, ovaj bi tip istorije nužno i dalje bio izvan same književnosti. I to ne bi bilo na način Lansonove književne istorije, koja se eksplicitno ograničava na socijalne uslove književne delatnosti: ovde se proučava književnost, ali tako što se ona odmah napušta kako bi se u njenoj pozadini tragalo za mentalnim strukturama koje je prevazilaze i koje je samo hipotetično uslovljavaju. Žak Rože je jasno na ovom mestu rekao: »Istorija ideja nema kao prvi predmet književnost.«⁷

Preostaje nam, dakle, još jedna vrsta, koja bi imala kao prvi (i poslednji) predmet književnost: istorija književnosti koja se bavi samom književnošću (a ne njenim spoljnim uslovima), književnošću kao takvom (a ne kao istorijskim dokumentom), proučavanom, da se poslužimo rečima koje za tu priliku predlaže Mišel Fuko u *Arheologiji znanja*, ne kao *dokument*, već kao *monu-*

⁷ *Les Chemins actuels de la critique*, Plon, 1967, str. 355.

ment. I ovde odmah iskrsava jedno pitanje: šta bi mogao biti istinski predmet jedne takve istorije? Čini mi se da to ne bi mogla biti sama književna dela, iz razloga što je jedno delo (bilo da se pod ovim podrazumeva cela »produkcija« jednog pisca ili, pak, jedno izolovano ostvarenje, knjiga ili pesma) previše poseban, odveć naglašen predmet da bi uistinu mogao biti predmet istorije. »Istorija jednog dela«, to može biti ili istorija njegovog nastanka, njegove izrade, to takode može biti i istorija razvoja jednog »autora« tokom njegove karijere (recimo, ono što Rene Žirar opisuje kao prelazak sa »strukturalnog« na »tematsko«).⁸ Ta vrsta istraživanja očigledno pripada oblasti biografske književne istorije onakve kakva se danas upražnjava, i to je jedan od njenih najpozitivnijih kritičkih aspekata, ali to ne spada u tip istorije koji nastojim da definišem. To jednako može biti istorija primanja nekog dela, istorija njegovog uspeha ili neuspeha, njegovog uticaja, njegovih sukcesivnih tumačenja tokom vekova. Sve to, naravno, pripada u potpunosti socijalnoj književnoj istoriji kako je definišu Lanson i Fevr: no jasno je da i ovde nije u pitanju istorija književnosti proučavane u onome što joj je svojstveno i zbog onoga što joj je svojstveno.

O književnim delima čiji se tekst proučava, a ne njihov nastanak i njihovo širenje, može se, dijahronijski, reći jedino to da slede jedna za drugim. Stoga mi se čini da istorija, kad pređe nivo hronike, nije više nauka nizanja, već nauka preobražavanja: njen predmet mogu samo da budu realnosti koje odgovaraju dvostrukom zahtevu trajnosti i menjanja. Samo delo nije podvrgnuto ovom dvostrukom zahtevu, i stoga ono treba kao takvo da ostane predmet *kritike*. A kritika, u biti — i to je Bart ubedljivo pokazao u tekstu na koji sam se malopre pozivao — nije, i ne može biti istorijska, pošto se uvek svodi na neposredan odnos tumačenja, radije bih rekao nametanja smisla, između kritičara i dela, i pošto je taj odnos po svojoj suštini *anahroničan*, u jakom (i za istoričara negativnom) značenju reči. Stoga mi se čini da u književnosti delo nije istorijski predmet, istovremeno trajan i promenljiv: to su elementi koji transcendiraju dela i od kojih nastaje književna igra, i njih možemo, jednostavnosti radi, nazvati *formama*. To su, recimo, retorički kodovi, narativne tehnike, poetske strukture itd.

⁸ »A propos de Jean-Paul Sartre: Rupture et création littéraire«, *ibid.*, str. 393—411.

Postoji istorija književnih formi, kao što postoji istorija estetskih formi i tehnika, već samim tim što vekovima te forme traju i menjaju se. Nevolja je u tome što ta istorija tek treba da bude napisana, i čini mi se da bi njeno utemeljenje bilo danas jedan od najhitnijih zadataka. Zapanjujuće je da do dana današnjeg, bar u francuskom području, ne postoji nešto poput istorije rime, ili metafore, ili opisa: i ja namerno biram sasvim trivijalne i tradicionalne »književne predmete«.

Treba se zapitati otkud ova praznina, tačnije ovaj nedostatak. Razlozi su mnogobrojni, i u prošlosti je bez sumnje bila najpresudnija pozitivistička predrasuda da istorija treba da se bavi samo »činjenicama«, zbog čega se zapostavljalo sve što je ličilo na opasnu »apstrakciju«. No ja bih htelo da posebno skrenem pažnju na druga dva razloga, koji su sigurno danas od većeg značaja. Prvi je taj što »teorija« književnosti, koja je, bar u Francuskoj, tek u povoju, nije dovoljno jasno izdvojila predmete istorije formi: treba otkriti i iznova definisati formalne kategorije iz stare i prenaučne tradicije. Zaostajanje istorije ovde je odraz zaostajanja teorije, jer u velikoj meri, i suprotno trajnom predubedenju, bar u ovoj oblasti teorija treba da pretihodi istoriji, budući da ona sama uobličava svoje predmete.

Drugi razlog, koji je možda još ozbiljniji, leži u tome što u samoj analizi formi vlada jedna druga predrasuda po kojoj postoji — da se koristimo Sosirovim rečima — suprotnost, štaviše nesaglasnost između sinhronijskog i dijahronijskog proučavanja. Otud uverenje da se može teoretisati samo u sinhroniji, a ova se pak shvata, ili bar upražnjava, kao ahronija: najčešće se teoretiše o književnim formama kao da su te forme bića, i to ne transistorijska (što zapravo znači istorijska), već vanvremena bića. Jedini poštovanja vredan izuzetak predstavljaju, kao što znamo, ruski formalisti, koji su vrlo rano uveli pojam *književne evolucije*. U jednom tekstu iz 1927. u kojem je rezimirana istorija pokreta, Ejhembaum kaže povodom te etape: »Teorija je zahtevala pravo da postane istorija.«⁹ Čini mi se da tu ima nečeg više od prava: to je nužnost rođena iz samog pokreta i iz zahteva koje postavlja teorijski posao.

⁹ »La théorie de la méthode formelle«, u *Théorie de la littérature*, Seuil, 1966, str. 66.

Da bih ilustrovao ovu nužnost, navešću kao primer knjigu Žana Koena o *Strukturi pesničkog jezika* (*Structure du langage poétique*) koja je jedno od retkih »teorijskih« delova do sada objavljenih u Francuskoj. Između ostalog, Koen pokazuje da je u francuskoj poeziji od XVII do XX veka upadljiv istovremen porast agramatičnosti stiha (što će reći činjenice da se sintaksička pauza i metrička pauza ne poklapaju) i onoga što on naziva drskošću predikacije, a što je pre svega odstupanje u izboru epiteta od norme koju je odredila »neutralna« naučna proza s kraja XIX veka. Pokazavši taj rast, Koen ga odmah tumači, ne kao istorijsku evoluciju, već kao »involuciju«, kao prelazak sa virtuelnog na aktuelno, kao postepeno ostvarivanje, putem pesničkog jezika, onoga što je oduvek bilo skrivena suština poezije. Tako su tri veka dijahronije ulivena u vanvremenost: to bi značilo da se francuska poezija nije menjala tokom tri veka, ona je prosto sve to vreme iskoristila da bi postala ono što je virtuelno bila, a s njom i celokupna poezija, od kako je sveta i veka: neprekidnim pročišćavanjem ona se svela na svoju suštinu. Ako se pak krivulja koju je izdvojio Koen protegne dalje u prošlost, zapaža se, na primer, da je broj tih »drskosti«, koji je po njemu u XVII veku na nultoj tački, mnogo veći u renesansi i još veći u doba baroka, i da tako krivulja gubi svoju lepu pravilnost da bi se pretvorila u složeniju i prividno haotičnu putanju nepredvidivog nastavka koja je zapravo putanja istorijske empirije. Ovo je sasvim ovlaštan rezime jedne moje rasprave,¹⁰ ali je on dovoljan da posluži kao ilustracija mog uverenja da je u određenoj tački formalne analize neizbežan prelazak na dijahroniju, i da odbacivanje te dijahronije, ili njeno tumačenje u neistorijskim terminima, nanosi štetu samoj teoriji.

Naravno, ova istorija književnih formi, koja bi se mogla nazvati *istorijom književnosti par excellence*, samo je jedan od programa pored tolikih drugih, i s njim bi se moglo dogoditi što i s Lansonovim programom. Dopustimo ipak jednu optimističku pretpostavku da će se on jednoga dana ostvariti, i završimo dve ma napomenama koje su čisto anticipiranje.

Najpre treba reći da će se istorija književnosti, kad jednom bude zasnovana na tom terenu, suočiti s problemima metoda koji su trenutno problemi opšte is-

¹⁰ »Langage poétique, poétique du langage«, u *Figures II*, Seuil, 1969, str. 123—153. »Pesnički jezik, poetika jezika«, u ovoj knjizi str. 63.

torije, što će reći zrele istorije, recimo s problemima periodizacije, s razlikom u ritmu u zavisnosti od sektora ili nivoa, sa složenom i teškom igrom nepromenljivih i promenljivih, sa problemom uspostavljanja suodnosa, što nužno znači razmenu i stalno kretanje između dijahronije i sinhronije, pošto se evolucija jednog elementa književne igre (i ruskim formalistima pripada čast da su prvi izneli ovo shvatanje) sastoji u preinačavanju njegove funkcije u sistemu celokupne igre: Ejhembaum, u odeljku koji neposredno prethodi rečenici koju sam gore citirao, kaže da su se formalisti suočili sa istorijom kada su prešli sa pojma »prosedeana pojam funkcije. Ovo, prirodno, nije svojstveno samo istoriji književnosti, i samo služi kao dokaz da je, uprkos rasprostranjenom suprotnom uverenju, jedina istinska istorija strukturalna istorija.

Druga i poslednja primedba: kad jednom bude tako zasnovana, i samo tada, istorija književnosti moći će ozbiljno da postavi pitanje svojih odnosa sa opštom istorijom, što će reći sa zbirom drugih posebnih istorija, i to sa izvesnim izgledima da nađe odgovor na to pitanje. Želim prosto da ovim povodom podsetim na danas vrlo poznatu izjavu Jakobsona i Tinjanova koja, mada iz 1928, ništa nije izgubila od svoje aktuelnosti: »Istorija književnosti (ili umetnosti) prisno je povezana sa ostalim istorijskim serijama; svaka od tih serija sadrži složen snop strukturalnih zakona koji su joj svojstveni. Nemoguće je uspostaviti strogu korelaciju između književne serije i ostalih serija ukoliko se pret hodno ne prouče ti zakoni.«¹¹

¹¹ "Les problèmes des études littéraires et linguistiques", u *Théorie de la littérature*, str. 130.

U jednom danas klasičnom poglavlju *Divlje misli*,* Klod Levi-Stros karakteriše mitsku misao »kao neku vrstu domaćeg majstorisanja«. I zbilja, domaćem majstoru je svojstveno da svoj posao obavlja uz pomoć alata koji nije, kao inženjerov alat, na primer, stvoren za taj posao. Pravilo domaćeg majstorisanja je »da se čovek uvek mora snaći sa 'priručnim sredstvima'«, i da u novu strukturu unese odbačene ostatke starih struktura, izbegavši troškove posebne proizvodnje uz pomoć dvostruke radnje, analize (izdvojiti raznolike elemente iz različitih gotovih celina) i sinteze (od tih raznorodnih elemenata načiniti jednu novu celinu u kojoj, u krajnjem slučaju, nijedan od tih elemenata neće imati svoju prvobitnu funkciju). Ovu tipično »strukturalističku« delatnost, u kojoj je izvesna manjkavost proizvoda nadoknađena velikom veštinom raspoređivanja ostataka, ovu aktivnost, dakle, otkriva etnolog na nivou mitološke uobrazilje proučavajući »primitivne civilizacije«. No postoji još jedna intelektualna delatnost, svojstvena »razvijenijim« kulturama, na koju se ova analiza može od reči do reči da primeni: to je kritika, posebno književna kritika, koja se formalno razlikuje od ostalih vrsta kritike po tome što se koristi istim materijalom (pisanjem) kojim i dela kojima se bavi: likovna kritika i muzička kritika ne izražavaju se, naravno, zvucima ili bojama, ali književna kritika govori jezikom svoga predmeta; ona je metagovor, »diskurs o diskursu«¹: ona, dakle, može da bude metalitera-

* Reč je o prvom poglavlju pomenute knjige pod nazivom »Nauka o konkretnom«. Videti: Klod Levi-Stros, *Divlja misao*, Beograd, Nolit, 1966, prevod Jelena i Branko Jelić.

¹ Roland Barthes, *Essais critiques*, str. 235.

tura, što će reći »literatura čiji je propisani predmet sama literatura«.²

U stvari, kada se izoluju dve najupadljivije funkcije kritičke delatnosti — »kritička« funkcija u pravom smislu reči, koja se sastoji u prosuđivanju i ocenjivanju novih dela kako bi se uputila čitalačka publika (ova je funkcija povezana s novinarstvom), i »naučna« funkcija (ova je uglavnom vezana za univerzitet), koja se sastoji u pozitivnom proučavanju, isključivo u svrhu znanja, uslova postojanja književnih dela (materijalnost teksta, izvori, psihološki ili istorijski koreni itd.) — ostaje nam, naravno, još i treća, koja je u pravom smislu književna. Jedna kritička knjiga poput *Por-Roajala* ili *Književnog prostora* između ostalog je knjiga, i njen je autor na svoj način i bar u izvesnoj meri ono što Bart naziva *piscem* (stavljajući mu nasuprot *onog koji piše*), što će reći autor poruke koja stalno teži da se pretvori u prizor. Ova »obmana« smisla koji se okamenjuje i pretvara u predmet estetske potrošnje, to je bez sumnje osnovno kretanje (ili tačnije *zaustavljanje*) celokupne književnosti. Književni predmet jedino tako postoji; i zavisno od prilika, svaki tekst može da bude ili ne bude književnost, već prema tome da li je prihvaćen (radije) kao prizor ili (radije) kao poruka: istorija književnosti sva je od ovih odlazaka-povrataka i od ovih kolebanja. To znači da ne postoji književni predmet u pravom smislu reči, već samo *književna funkcija* koja može čas da ispuni, čas da napusti bilo koji predmet pisanja. Delimična, nepostojana, dvosmislena literarnost, nije dakle svojstvena samo kritici: ono po čemu se ova razlikuje od ostalih književnih »žanrova« jeste njeno »niže« svojstvo, i ovde primedbe Levi-Strosa o domaćem majstorisanju nalaze možda neočekivanu primenu.

Svet instrumenata domaćeg majstora, kaže Levi-Stros, jeste »zatvoren« svet. Ma kako obiman, njegov je repertoar ipak »ograničen«. Po ovom ograničenju domaći majstor se razlikuje od inženjera, koji u načelu može u svakom trenutku da dobije instrument posebno podešen za određenu tehničku potrebu. Jer inženjer ispituje svet, dok se domaći majstor obraća jednom zbiru ostataka ljudskih dela, što će reći jednoj podskupini kulture«. Dovoljno je da u poslednjoj rečenici reči »inženjer« i »domaći majstor« zamenimo rečima *romansijer* (na primer) i *kritičar* da bismo definisali književni status kritike. Materijal kritičkog po-

² Valéry, -Albert Thibaudet, *NRF*, jul 1936, str. 6.

sla u stvari su ti »ostaci ljudskih proizvoda«, što u ovom slučaju znači dela svedenih na teme, motive, ključne reči, opsesivne metafore, citate, kataloške listiće i uputnice. Početno delo je struktura, poput onih osnovnih celina koje domaći majstor rasklapa da bi odatle izvukao elemente koji mogu poslužiti za razne svrhe; i kritičar rasklapa strukture na sastavne elemente: jedan elemenat po kataloškom listiću i deviza domaćeg majstora »to uvek može da posluži« osnovni je postulat kritičara dok sređuje svoj, bilo materijalni ili idealni katalog. Potom treba izgraditi jednu novu strukturu »raspoređujući te ostatke«. »Kritička misao«, možemo reći parafrazirajući Levi-Strosa, »izgrađuje strukturisane celine uz pomoć jedne strukturisane celine — dela; no ona ga ne osvaja na nivou strukture; ona podiže svoje ideološke građevine od ruševina negdašnjeg književnog diskursa.«

Razlika između kritičara i pisca nije samo u tome što je kritički materijal sekundaran i ograničen (književnost) dok je pesnički ili romaneskni materijal primaran i neograničen (svet); ova prevashodno kvantitativna inferiornost, koja je posledica činjenice da kritičar dolazi uvek posle pisca i da raspolaže samo materijalima koje nameće prethodni piščev izbor, možda je pojačana, a možda i poravnana, jednom drugom razlikom: »Pisac operiše pojmovima, kritičar znacima. Na osi suprotnosti između prirode i kulture, skupine kojima se oni koriste osetno su razmaknute. Doista, bar jedan od načina na koji se znak suprotstavlja pojmu sastoji se u tome što drugi želi da bude potpuno otvoren prema svetu, dok prvi prihvata, i čak zahteva, da se u tu stvarnost unese i nešto ljudsko.« Ako pisac ispituje svet, kritičar ispituje književnost, što će reći svet znakova. Ali ono što je bilo znak kod pisca (delo), postaje smisao kod kritičara (pošto je predmet kritičkog diskursa), a s druge strane, ono što je bilo smisao kod pisca (njegova vizija sveta) postaje znak kod kritičara, kao tema i simbol određene književne prirode. Još jednom bismo se mogli pozvati na ono što Levi-Stros kaže o mitskoj misli, koja bez prekida stvara nove svetove, ali tako što obrće ciljeve i sredstva: »označenik se preobraća u označiocu, i obratno«. Ovo neprekidno mešanje, ovo trajno izvrtnje znaka i smisla jasno ukazuje na dvostruku funkciju kritičkog posla koji se sastoji u tome da se stvara smisao od tuđih dela, ali da se istovremeno gradi sopstveno delo od tog smisla. Ako postoji »poezija kritike«, onda je to u onom smislu u kojem Levi-

-Stros govori o »poeziji domaćeg majstorisanja«: kao što domaći majstor govori »pomoću stvari«, tako kritičar govori pomoću knjiga, i još ćemo jednom parafrazirati Levi-Strosa koji kaže da »iako nikad ne ispunji svoj plan, (on) u njega uvek unosi nešto svoje«.

U tom se smislu, dakle, na književnu kritiku može gledati kao na »strukturalističku delatnost«; no ovde je, kao što smo videli, u pitanju implicitan i nenameran strukturalizam. Pitanje koje proizilazi iz savremene orijentacije humanističkih nauka poput lingvistike ili antropologije jeste pitanje da li je kritika pozvana da eksplicitno uredi svoju strukturalističku vokaciju prema strukturalističkom metodu. Ovde želimo samo da tačno odredimo smisao i domet tog pitanja, tako što ćemo naznačiti osnovne puteve kojima strukturalizam pristupa predmetu kritike i kako joj može poslužiti kao plodotvorna procedura.

II

Budući da je književnost pre svega delo jezika, a strukturalizam, sa svoje strane, savršen lingvistički metod, bilo je sasvim prirodno da do susreta dođe na terenu lingvističkog materijala: zvuci, oblici, reči i rečenice zajednički su predmet lingvistike i filologije, i to do te mere da se u početnom žaru ruskog formalističkog pokreta književnost mogla definisati kao prost dijalekat, a njeno se proučavanje moglo posmatrati kao deo opšte dijalektologije.³ I upravo ruski formalizam, koji se s pravom smatra jednom od osnova strukturalne lingvistike, nije u početku bio ništa drugo do susret kritike i lingvistike na terenu *pesničkog jezika*. Ovo izjednačavanje književnosti s dijalektom toliko je očigledno sporno da se i ne može bukvalno shvatiti. Kad bi bila dijalekat, onda bi to bio translingvistički dijalekat koji bi u svim jezicima dovodio do izvesnog broja promena različitih po prosedeu ali istovetnih po svojoj funkciji, na sličan način na koji različiti žargoni na različite načine parazitski prodiru u različite jezike ali im je svima zajednička njihova parazitska funkcija; ništa se slično ne može reći za dijalekte, a pre svega,

³ Boris Tomachevski, »La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie«, *Revue des Etudes slaves*, 1928, str. 231.

razlika koja razdvaja »književni jezik« od običnog jezika manje se tiče sredstava no ciljeva: uz neka neznačajna menjanja, pisac se koristi istim jezikom kojim i ostali korisnici, ali se njime ne koristi ni na isti način ni u istu svrhu: istovetan materijal, nepodudarna funkcija — ovaj je status tačno obrnut od statusa dijalekta. Na kao i neka druga »preterivanja« formalizma i ovo ima katarzičnu vrednost: kratkotrajno zaboravljanje sadržine, privremeno svodenje »književnog bića« literature⁴ na njeno jezičko biće trebalo je da omoguće da se preispitaju neke stare očiglednosti koje su se odnosile na »istinu« književnog diskursa, i da se izbliza prouči sistem njegovih konvencija. Dovoljno se dugo na književnost gledalo kao na poruku bez koda da bi se ukazala potreba da se bar za trenutak na nju gleda kao na kod bez poruke.

Strukturalistički metod obrazuje se kao takav tačno u trenutku kada se poruka pronalazi u kodu i izdvaja putem analize unutarnjih struktura, a ne nameće spoljna posredstvom ideoloških predrasuda. Na ovaj se trenutak neće dugo čekati,⁵ jer postojanje znaka, na svim nivoima, počiva na vezi između forme i smisla. Tako je Roman Jakobson godine 1923, u raspravi o češkom stihu, otkrio vezu između prozodijske vrednosti jednog zvukovnog svojstva i njegove značenjske vrednosti, pošto svaki jezik teži da pripiše najveći prozodijski značaj sistemu opozicija koji je najpertinentniji na semantičkom planu: razlika u jačini u ruskom, u dužini u grčkom, u visini u srpskohrvatskom.⁶ Ovaj prelazak za fonetskog na fonematsko, što će reći sa čisto zvučne supstance, koja je u središtu prvih formalističkih nadahnuća, na organizaciju te supstance u značenjski sistem (ili bar sistem sposoban za značenje) nije zanimljiv samo za proučavanje metrike, pošto se u tome s pravom videla anticipacija fonološkog metoda.⁷ On dovoljno jasno daje do znanja kakav može biti doprinos strukturalizma sveukupnom proučavanju književne morfologije: poetike, stilistike, kompozicije. Između čistog formalizma, koji svodi književne »forme« na

⁴ »Predmet književnog proučavanja nije celokupna literatura, već njena literarnost, što će reći sve ono što jedno delo čini književnim.« Ova rečenica koju je Jakobson napisao 1921. bila je misao vodilja ruskog formalizma.

⁵ »U mitologiji kao i u lingvistici, formalna analiza odmah postavlja pitanje: smisao.« Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, str. 206.

⁶ Victor Erlich, *Russian Formalism*, La Haye, Mouton, 1955, str. 188—189.

⁷ Troubetsky, *Principes de phonologie*, Payot, 1949, str. 3—8.

zvučni materijal koji je u krajnoj liniji bezobličan jer nije sposoban da znači,⁸ i klasičnog realizma, koji svakoj formi pripisuje samostalnu i suštastvenu »izražajnu vrednost«, između toga dvoga dakle, strukturalistička analiza treba da omogućiti da se izvuče veza koja postoji između sistema formi i sistema smisla, tako što će traganje za analogijama od reči do reči zameniti traganjem za globalnim homologijama.

Jedan uprošćujući primer možda će poslužiti tome da se razmišljanja usredsrede na ovu tačku: jedna od tradicionalnih zagonetki teorije izražajnosti jeste pitanje »boje« samoglasnika, na koje je posebnu pažnju skrenuo Remboov sonet. Pristalice foničke izražajnosti, poput Jespersena ili Gramona, trude se da svakoj fonemi pripišu posebnu sugestivnu vrednost, koja bi u svim jezicima nametala sklop izvesnih reči. Drugi su pokazali krhkost ovih pretpostavki,⁹ a što se pak tiče boje samoglasnika, uporedne tabele koje je načinio Etijambi¹⁰ nepobitno pokazuju da se pristalice slušanja u boji ne slažu ni u jednoj atribuciji.¹¹ Njihovi protivnici iz toga prirodno izvlače zaključak da je slušanje u boji samo mit, i da kao prirodna činjenica praktično ne postoji. Ali neslaganje pojedinačnih tabela ne ruši autentičnost svake od njih, i strukturalizam bi ovde mogao da iznese svoj komentar koji bi istovremeno vodio računa o proizvoljnosti svakog odnosa samoglasnik-boja i o vrlo rasprostranjenom osećanju samoglasničkog hromatizma: istina je da nijedan samoglasnik ne evocira prirodno i izolovano jednu boju; no jednako je istina da raspoređivanje boja u spektru (koje je uostalom i samo, kao što su pokazali Gelb i Goldštajn, činjenica jezika koliko i vizije) može biti usaglašeno sa rasporedom samoglasnika u datom jeziku: otud ideja o tablici usaglašavanja, promenljivoj u detaljima ali istovetnoj po svojoj funkciji: postoji spektar samoglasnika kao što postoji spektar boja, dva se sistema međusobno evociraju i privlače, i opšta homologija stvara iluziju o savršenoj analogiji koju svako ostvaruje na svoj način činom simboličke motivacije, sličnim onom o kojim govori Levi-Stros povodom totemizma. Svaka

⁸ Videti pre svega Ejhembaumovu, Jakobsonovu i Tinjanovljevu kritiku metoda akustičke metrike Siversa, koji je uporno proučavao zvučnosti pesme kao da je ova napisana na nekom sasvim nepoznatom jeziku, Erlich, *op. cit.*, str. 187.

⁹ Sintezu ovih kritika daje Paul Delboulille, *Poésie et Sonorité*, Paris, Les Nouvelles Lettres, 1961.

¹⁰ *Le Mythe de Rimbaud*, II, str. 81–104.

¹¹ »Sve su boje bar jednom bile pripisane svakom od samoglasnika«, Delboulille, str. 248.

individualna motivacija, objektivno proizvoljna ali subjektivno zasnovana, može da bude, dakle, posmatrana kao znak izvesne psihičke konfiguracije. U tom slučaju, strukturalistička pretpostavka unosi u stilistiku subjekta ono što oduzima stilistici objekta.

Ništa, dakle, ne primorava strukturalizam da se ograniči na analizu »površine«, naprotiv: ovde kao i drugde, njen delokrug je analiza značenja. »Stih je bez sumnje uvek pre svega povratna fonička figura; ali on nikada nije bio samo to... Valerijeva formula — *pesma, produženo kolebanje između zvuka i smisla* — mnogo je realističnija i naučnija od svih oblika fonetskog izolacionizma.«¹² Značaj što ga Jakobson, još od članka o Pasternaku iz 1935, pripisuje pojmovima metafore i metonimije, preuzetim iz retorike tropa, karakterističan je za ovu orijentaciju, pogotovu ako se ima na umu da je najubojitije oružje početnog formalizma bio prezir prema slikama, i obezvređivanje tropa kao obležaja pesničkog jezika. I sam je Jakobson još 1936, a povodom jedne Puškinove pesme, uporno isticao da postoji poezija bez slika.¹³ Godine 1958. on se vraća tom pitanju uz upadljivu promenu težišta: »Priručnici veruju da postoje pesme lišene slika, a u stvari siromaštvo leksičkih tropa nadoknađeno je raskošnim gramatičkim tropima i figurama.«¹⁴ Tropi su, kao što znamo, figure značenja, i prihvativši metaforu i metonimiju kao polove svoje tipologije jezika i književnosti, Jakobson nije samo odao priznanje staroj retorici: on je postavio kategorije smisla u samo središte strukturalnog metoda.

Strukturalno proučavanje »poetskog jezika« i formi književnog izražavanja uopšte ne može u stvari da se liši analize odnosa između koda i poruke. Jakobsonova rasprava *Lingvistika i poetika*, u kojoj se on jednako poziva na stručnjake za komunikaciju i na pesnike poput Hopkinsa i Valerija ili na kritičare poput Ransona i Epsona, to na najbolji način potvrđuje: »Ambigvitet predstavlja neotudivu unutrašnju odliku svake poruke usredsređene na samu sebe, ukratko — prateću karakteristiku poezije. Ponovimo sa Empsonom: 'mahinacije ambigviteta spadaju među same korene poezije'.«¹⁵ Ambicija strukturalizma ne svodi se na pre-

¹² Roman Jakobson, *Essays de linguistique générale*, Paris, 1963, str. 233.

¹³ Erlich, str. 149.

¹⁴ *Essays de linguistique générale*, str. 244.

¹⁵ *Essays de linguistique générale*, str. 238. Citirano prema: R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Beograd, Nolit, 1966, str. 313. Preveo it. Bugarski.

brojavanje stopa i na otkrivanje ponavljanja fonema: on se mora uhvatiti ukoštac sa semantičkim fenomenima koji su, kao što znamo još od Malarmea, bit poet-skog jezika, i šire uzeto, s problemima književne semiologije. Jedna od najnovijih i najplodonosnijih oblasti koje se, u tom pogledu, danas otvaraju pred književnim istraživanjem, trebalo bi da bude strukturalno proučavanje »krupnih jedinica« diskursa, onih koje premašuju okvir rečenice — okvir iz kojeg lingvistika u pravom smislu reči ne može da izađe. Formalista Prop¹⁶ bez sumnje se prvi bavio (na primeru čitavog niza ruskih bajki) tekstovima zamašnjeg obima, sačinjenim od velikog broja rečenica, kao iskazima koji su sa svoje strane, slično klasičnim jedinicama iz lingvistike, podložni analizi sposobnoj da u njima uoči, uz pomoć superpozicija i komutacija, promenljive elemente i trajne funkcije, i da tu otkrije sistem sa dve ose, poznat so-sirovskoj lingvistici, sa osom sintagmatskih odnosa (stvarno nizanje funkcija u sledu jednog teksta), i sa osom paradigmatičkih odnosa (moguće veze između analognih i suprotnih funkcija, u celini posmatranog korpusa tekstova). Na taj će se način proučavati sistemi čiji je nivo opštosti mnogo viši, sistemi poput pripovedanja,¹⁷ opisa, i drugih velikih formi književnog izražavanja. Bila bi to prava lingvistika diskursa, odnosno *translingvistika*, pošto bi se činjenice jezika pojavljivale u krupnim skupinama, i često kao drugostepene. Ukratko, bila bi to retorika: možda jedna »nova retorika«, koju je svojevremeno priželjkivao Fransis Ponž, a koju ni dana današnjeg nemamo.

III

Strukturalno svojstvo jezika na svim njegovim nivoima danas je opšteprihvaćeno tako da se strukturalni »pristup« književnom izrazu nameće tako reći sam od sebe. Čim se napusti plan lingvistike (ili onaj »most što spaja lingvistiku i književnu istoriju«, a što su, po Spiceru, proučavanja forme i stila) da bi se prešlo

¹⁶ Vladimir Prop, *Morphologie du conte*, ed. du Seuil, 1970. (prvo izdanje na ruskom 1928), *Morfologija bajke*, Treći program Radio-Beograda, leto 1975. Preveo P. Vujčić.

¹⁷ Claude Bremond, »Le message narratif«, *Communications* 1964, 4.

na oblast koja je tradicionalno rezervisana za kritiku: na oblast »sadržine«, legitimnost strukturalističkog stanovišta pokreće nekoliko vrlo ozbiljnih načelnih pitanja. Naravno, strukturalizam je a priori kao metod zasnovan da bi se proučavale strukture svugde gde se mogu susresti; ali strukture pre svega nisu predmeti susreta, već sistemi skrivenih veza, pre zamišljenih no zapaženih, koje analiza istovremeno konstruiše i izdva-ja, pa čak ponekad i izmišlja uverena da ih otkriva; s druge strane, strukturalizam nije samo metod, već i ono što Kasirer naziva »opštom sklonošću misli« (dok bi drugi grubo rekli ideologija), za koju je upravo svojstveno da ističe strukture na štetu supstanci, i koja prema tome može da preceni njihovu eksplikativnu vrednost. U stvari, manje se postavlja pitanje da li postoji sistem odnosa u ovom ili onom predmetu istraživanja, pošto on očigledno svuda postoji, mnogo je važnije odrediti relativni značaj tog sistema u odnosu na druge činioce razumevanja: ovaj značaj služi kao mera vrednosti strukturalnog metoda; no kako proceniti taj značaj ukoliko se ne pribegne tom metodu? I krug se zatvara.

Verovatno bi strukturalizam trebalo da bude na svom terenu svaki put kad kritika prestaje da traga za uslovima postojanja ili spoljnim određenjima književnog dela — psihološkim, socijalnim, ili kojim drugim — da bi svoju pažnju usredsredila na samo to delo, koje se sada ne posmatra kao posledica već kao nezavisno biće. U tom smislu, strukturalizam je jednim delom povezan sa opštim pokretom neprijateljski raspoloženim prema pozitivizmu, prema »istorizujućoj« istoriji i prema »biografskoj iluziji«, s pokretom što ga na različite načine ilustruju kritička dela jednog Prusta, jednog Eliota, jednog Valerija, potom ruski formalizam, francuska »tematska kritika« ili anglosaksonski »new criticism«. ¹⁸ Na izvestan način, pojam strukturalne analize može se smatrati prostim ekvivalentom onoga što Amerikanci nazivaju *close reading*, a što bi se u Evropi moglo nazvati, prema Spicerovom primeru, *ima-*

¹⁸ Međutim, tragovi strukturalističke metodologije mogu se susresti i kod autora koji ne izražavaju javno svoju pripadnost toj »filozofiji«. To je slučaj s Dimezzlom, koji stavlja u službu tipično istorijskog istraživanja analizu funkcija koje povezuju elemente indoevropske mitologije i koje se smatraju značajnijim od samih tih elemenata. To je i slučaj sa Moronom, čija psihokritika ne tumači izdvojene teme, već mreže čije granice mogu da variraju a da se njihova struktura ne menja. Proučavanje sistema ne isključuje nužno proučavanje postanka i porekla: minimalni program strukturalizma podrazumeva da to proučavanje prethodi i upravlja ostalim.

nentnim proučavanjem dela. Kad je Leo Spicer, godine 1960, iscrtavao putanju razvoja koji ga je vodio od psihologizma njegovih prvih proučavanja stila do kritike koja nije bila zainteresovana za *Erlebnis*, do kritike u kojoj je »stilistička analiza bila podređena tumačenju pojedinačnih dela kao poetskih organizama po sebi, bez ikakvog pribegavanja psihologiji njihovog tvorca«,¹⁹ onda je on taj novi pristup nazvao »strukturalističkim«. Svaka analiza koja se ograničava na delo ne vodeći računa o izvorima i motivima bila bi dakle implicitno strukturalistička, i strukturalni bi metod ovom imanentnom proučavanju pridodao izvesnu racionalnost poimanja koja bi došla namesto racionalnosti tumačenja. Tako bi jedan gotovo prostorni determinizam strukture smenio, u sasvim modernom duhu, vremenski determinizam postanka, budući da je svaka jedinica definisana izrazima koji označavaju odnose a ne poreklo.²⁰ »Tematska« analiza bi tako sama od sebe težila ka tome da se okonča i potvrdi u strukturalnoj sintezi gde se različite teme grupišu u mreže, da bi svoj puni smisao izvukle iz svog mesta i svoje funkcije u sistemu dela; to je namera koju je jasno formulisao Zan-Pjer Rišar u *Mallarmevom zamišljenom svetu* (*Univers imaginaire de Mallarmé*), ili Zan Ruse kad kaže: »Uхватljiva forma postoji samo onde gde ima saglašavanja ili odnosa, gde se ocrtava linija sile, neka opsesivna figura, gde ima prisutnosti ili odjeka, gde je vidljiva mreža konvergencija; 'strukturama' ću nazvati te formalne konstante, te linije, te veze koje otkrivaju jedan duhovni svet što ga svaki umetnik prema svojim potrebama iznova stvara.«²¹

Strukturalizam bi tako za svaku imanentnu kritiku bio spas od opasnosti usitnjavanja koja preči svakoj tematskoj analizi: mogućnost da se vaspostavi jedinstvo jednog dela, njegovo objedinjujuće načelo, ono što je Spicer nazivao njegovim duhovnim *etimonom*. U stvari, pitanje je bez sumnje složenije, jer imanentna kritika može u odnosu na jedno delo da zauzme dva međusobno vrlo različita, gotovo suprotna stava, u zavisnosti od toga da li ona to delo posmatra kao objekat ili kao subjekat. Razliku između ova dva stava s velikom je jasnoćom izložio Žorž Pule u jednom tekstu u kojem

¹⁹ »Les études de style et les différents pays«, *Langue et Littérature*, Paris Les Belles Lettres, 1961.

²⁰ »Strukturalna lingvistika, kao i kvantna mehanika dobija u morfičkom determinizmu ono što gubi na vremenskom determinizmu.« Jakobson, *op. cit.*, str. 74.

²¹ Jean Rousset, *Forme et Signification*, str. XII.

on za sebe samog kaže da je pristalica ovog drugog: »Kao i svi ostali, i ja verujem da je cilj kritike da dođe do prisnog poznavanja kritikovane stvarnosti. Čini mi se, međutim, da je ovo prisno poznavanje moguće jedino ukoliko kritička misao *postane* kritikovana misao, ukoliko ona uspe da iznutra iznova oseti, promisli, zamisli tu misao. Ništa nije tako malo objektivno kao taj duhovni napor. Za razliku od uobičajenog uverenja, kritika ne treba da bude uperena ni na koji *objekat* (pa bila to i ličnost pisca, posmatrana kao neko drugi, ili njegovo delo, posmatrano kao predmet); jer ono što treba dosegnuti jeste *subjekat*, što će reći duhovna aktivnost koja se može jedino shvatiti ako se postavimo na njeno mesto i primoramo je da u nama iznova odigra svoju ulogu subjekta.«²²

Ova intersubjektivna kritika koju tako sjajno ilustruje delo samog Zorža Pulea, vezuje se za onu vrstu razumevanja koju Pol Riker, posle Diltaja i još nekih drugih (među kojima je i Spicer), naziva *hermeneutikom*.²³ Smisao dela nije dosegnut celim nizom intelektualnih radnji, on je proživljen, »preuzet« kao poruka istovremeno stara i uvek iznova obnavljana. Obrnuto, jasno je da strukturalistička kritika proističe iz tog objektivizma što ga Pule odbacuje, jer strukture nisu *proživljene* ni od strane stvaralačke svesti, ni od strane kritičke svesti. One su bez sumnje u središtu dela, ali kao skriveni oslonac, kao načelo objektivne razumljivosti, do koje može dopreti, putem analize ili komutacija, neka vrsta geometrijskog duha, koji nije svest. Strukturalna kritika oslobođena je, recimo, svih transcendentnih uprošćavanja svojstvenih psihoanalizi, ili marksističkom tumačenju, no ona na svoj način vrši neku unutrašnju redukciju, tako što prolazi kroz supstanciju dela da bi došla do njegovog kostura: to naravno nije površinski pogled, već gotovo radioskopsko proziranje, koje tim više iznosi na površinu što je prodornije.

Vidimo da se jasno iscrtlava granica slična onoj koju je Riker odredio strukturalnoj mitologiji: svugde gde je otkrivanje smisla moguće i poželjno, u intuitivnom usaglašavanju dveju svesti, strukturalna analiza bila bi (bar delimično) neosnovana i neumesna. Mogla bi se tako zamisliti neka vrsta podele književnog polja na dve oblasti; na oblast »žive« književnosti, što će reći takve da je može proživeti kritička svest, i koju

²² *Les Lettres nouvelles*, 24. jun 1959.

²³ »Structure et herméneutique«, *Esprit*, novembar 1963.

treba rezervisati za hermeneutičku kritiku, kao što Riker polaže pravo na oblast judaističkih i helenističkih tradicija, obdarenih viškom smisla koji je neiscrpan i uvek neograničeno prisutan; i oblast književnosti koja nije »mrtva«, no koja je na neki način daleka i teško odgonetljiva, čiji se izgubljeni smisao jedino može dokučiti uz pomoć strukturalnog pristupa, a to je, recimo, oblast »totemskih« kultura, oblast koja prvenstveno pripada etnologima. Ova podela posla nema u svojoj osnovi ničeg besmislenog, i treba odmah reći da ona odgovara onim granicama koje iz čiste opreznosti strukturalizam nameće samome sebi, usredsređujući se u prvom redu na oblasti na kojima se najbolje i sa najmanje »ostataka« može primeniti njegov metod;²⁴ treba, takođe, priznati da bi takva podela ostavila strukturalističkom istraživanju ogromno i gotovo netaknuto polje. Jer deo književnosti čiji je »smisao izgubljen« mnogo je prostraniji od onog drugog, i njegova zanimljivost nije mala. Postoji jedna, gotovo bi se reklo etnografska oblast književnosti, koja bi bila veoma zanimljiv predmet strukturalističkih istraživanja: književnosti udaljene u vremenu i prostoru, dečje i narodne književnosti, uračunavši tu i skorašnje forme poput melodrame ili feljtonističkog romana, koje je kritika oduvek zanemari-vala, ne samo iz akademskih predrasuda već i stoga što nikakvo intersubjektivno učestvovanje nije moglo da je podstakne niti vodi u njenom istraživanju, a prema čemu se strukturalna kritika može odnositi kao prema antropološkom materijalu i može ga proučavati u krupnim celinama i u njegovim povratnim funkcijama, sledeći put koji su označili folkloristi poput Propa ili Skaftimova. Ovi radovi, kao i radovi Levi-Strosa o primitivnim mitologijama, pokazuju plodnost strukturalnog metoda primenjenog na tekstove ove vrste, i sve što bi on mogao da otkrije o nepoznatim temeljima »kanonske« književnosti. Fantomas ili Plavobradi ne govore nam tako prisno kao Svan ili Hamlet: ali i oni imaju mnogo čemu da nas nauče. I izvesna slava ovenčana dela, koja su nam u stvari velikim delom postala strana, poput Kornejevog dela, možda bi nam više govorila tim jezikom distance i oneobičavanja nego jezikom lažne bliskosti koja im se uporno natura, često na njihovu štetu.

Strukturalizam bi tako možda počeo da osvaja jedan deo oblasti dodeljene hermeneutici: jer istinska podela između ova dva »metoda« nije u predmetu, već

²⁴ Videti Claude Lévi-Strauss, *Ibid.*, str. 632.

u kritičkom stanovištu. Polu Rikeru, koji je predložio pomenutu podelu dodajući da se na »jedan deo civilizacije, upravo onaj iz kojeg ne proističe naša kultura, lakše može primeniti strukturalni metod«, Levi-Stros je odgovorio pitajući: »Da li je u pitanju suštinska razlika između dve vrste misli i civilizacija, ili samo relativno stanovište posmatrača koji ne može, u odnosu na sopstvenu civilizaciju, da prihvati iste perspektive koje mu se inače čine prirodnim kada je u pitanju tuđa civilizacija?«²⁵. Ako Riker smatra neumesnom eventualnu primenu strukturalizma na judeo-hrišćanske mitologije, onda bi jedan melanezijski filozof bez sumnje to isto mogao da tvrdi za strukturalnu analizu svojih mitskih tradicija, koje on *usvaja* kao što hrišćanin usvaja biblijsku poruku; ali obratno, taj će Melanežanin možda smatrati sasvim umesnom strukturalnu analizu Biblije. Ono što je Merlo-Ponti pisao o etnologiji kao disciplini može se primeniti na strukturalizam kao metod: »To nije struka koju određuje poseban predmet — 'primitivna' društva, to je način mišljenja, način koji se nameće kada je predmet 'drugi' i kad od nas zahteva da se i sami preobrazimo. Tako mi postajemo etnolozi našeg sopstvenog društva ako prema njemu zauzimamo distancu.«²⁶

Stoga odnos koji povezuje strukturalizam i hermeneutiku ne bi bio mehaničko razdvajanje i isključivanje, već dopunjavanje: povodom jednog istog dela, hermeneutička kritika bi govorila jezikom osvajanja smisla i unutrašnjeg ponovnog stvaranja, a strukturalna kritika jezikom distance i razumljivog preoblikovanja. One bi tako izdvojile komplementarna značenja, i njihov bi dijalog bio još plodniji, jedino uz ogradu da se ta dva jezika nikada ne bi mogla istovremeno da govore.²⁷ Bilo kako bilo, književna kritika nema nikakvih raz-

²⁵ Claude Lévi-Strauss, *ibid.*, str. 633.

²⁶ Signes, str. 131.

²⁷ Levi-Stros ukazuje na odnos istog tipa između istorije i etnologije: »Strukture se otkrivaju samo ako se stvari posmatraju spolja. Obratno, posmatranjem se ne mogu uočiti procesi, koji nisu analitički predmeti, već samo poseban način na koji neki subjekat proživljava temporalnost... Istoričar može ponekad da radi kao etnolog, a etnolog kao istoričar, ali metodi su komplementarni, u značenju koje fizičari daju tom terminu; što znači da se ne može zajedno i istovremeno sa tačnošću da definiše stanje A i stanje B (što je jedino moguće gledano spolja i u strukturalnim terminima), i da se empirijski proživi prelazak iz jednog u drugo (što bi bio jedini razumljiv način da se ono shvati). Čak i nauke o čoveku imaju nepouzdana veze.« (»Les limites de la notion de structure en ethnologie«, *Sens et Usage du mot Structure*, Mouton, 1962, str. 44—45).

loga da ostane gluva za nova značenja²⁸ koja strukturalizam može izvući iz dela koja se čine bliskim i prisnim, tako što će »distancirati njihov govor; jer jedna od najdubljih pouka moderne antropologije je ta da nam je i ono daleko blisko, čak i samom svojom udaljenošću.

Osim toga, napor psihološkog razumevanja što ga je uvela kritika XIX veka, i koji se do dana današnjeg nastavlja pod različitim vidovima tematske kritike, bio je možda i previše isključivo usredsređen na psihologiju pisaca, a nedovoljno na psihologiju publike, ili čitaoca. Znamo, na primer, da je jedna od opasnosti tematske analize ta što ona nije uvek kadra da s lakoćom pravi razliku između onoga što predstavlja nesvodljivu posebnost stvaralačke individualnosti, od onoga što pre pripada ukusu, senzibilitetu, ideologiji jedne epohe ili, još šire uzeto, konvencijama i trajnim tradicijama jednog žanra ili jedne književne forme. Osnovni razlog tome leži u susretu originalne i »duboke« tematike stvaralačke ličnosti sa onim što je stara retorika nazivala *topikom*, što će reći riznicom sižea i formi koji su opšte dobro tradicije i kulture. Lična tematika samo je izbor iz zbiru mogućnosti koje nudi kolektivna topika. Jasno je — ako i dalje nastavimo da govorimo shematično — da je udeo *toposa* mnogo veći u takozvanim »nižim« žanrovima, u koje bi pre trebalo nazvati *osnovnim*, kao što su bajka ili pustolovni roman, i u njima je uloga stvaralačke ličnosti dovoljno oslabljena da se kritičko ispitivanje njihovim povodom sasvim spontano okreće ukusima, potrebama, zahtevima koji čine ono što se obično naziva čitačevim *očekivanjem*. No treba takođe uočiti i sve ono što »velika dela« — čak i ona najoriginalnija — duguju tim zajedničkim sklonostima. Kako se, na primer, može proceniti osobenost stendalovskog romana ukoliko se ne uzme u obzir tematika svojstvena romanesknoj uobrazilji, i to u njenoj istorijskoj i transistorijskoj opštosti.²⁹ Spicer kaže da je za njega pozno — i sasvim bezazleno —

²⁸ Novo značenje nije obavezno i novi smisao: to je nova veza između forme i smisla. Ako je književnost umetnost značenja, ona se obnavlja, i kritika zajedno s njom, bilo putem smisla, bilo putem forme, unoseći promene u tu vezu. Tako se događa da moderna kritika pronalazi u temama ili stilovima ono što je klasična kritika već pronašla u idejama i osećanjima. Jedan stari smisao dolazi do nas povezan sa novom formom, i ovo nesretno prelaženje pomera čitavo delo.

²⁹ U ovu nas vrstu razmišljanja uvodi izvrsna knjiga: Gilbert Durand *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Corti, 1961.

otkriće značaja tradicionalnog toposa u klasičnoj književnosti bilo jedan od događaja koji je doprineo tome da on izgubi interesovanje za psihoanalitičku stilistiku.³⁰ Ali prelazak sa onoga što bi se moglo nazvati psihologizmom autora na potpuni antipsihologizam nije možda tako neizbežan kako se čini, jer, ma kako bio konvencionalan, topos nije psihološki proizvoljniji od lične teme: on samo otkriva jednu drugu psihologiju, ovoga puta kolektivnu, za koju nas je savremena antropologija donekle pripremila, i čije bi književne implikacije vredelo sistematski istražiti. Mana moderne kritike možda je manje njen psihologizam a više odveć individualističko shvatanje psihologije.

Klasična kritika — od Aristotela do La Arpa — bila je u izvesnom smislu mnogo osetljivija za te antropološke datosti književnosti, ta kritika koja je na tako ograničen ali tako ispravan način znala da proceni zahteve onoga što je ona zvala *verovatnošću*, a što je zapravo predstava koju publika ima o istinitom ili mogućnom. Razlike među žanrovima, pojmovi epskog, tragičnog, herojskog, komičnog, romanesknog odgovarali su nekim drugim krupnim kategorijama duhovnih stavova koji na ovaj ili onaj način vladaju čitačevom uobraziljom i dovode ga dotle da on želi i očekuje određen tip situacija, radnji, psiholoških, moralnih i estetskih vrednosti. Ne može se reći da su se do danas kritika i teorija književnosti u dovoljnoj meri bavile proučavanjem tih krupnih dijateza koje prožimaju književni senzibilitet čovečanstva (i koje je Žilber Diran s pravom nazvao *antropološkim strukturama uobrazilje*). Bašlar nam je dao tipologiju »materijalne uobrazilje: nema sumnje da postoji takođe, na primer, uobrazilja ponašanja, situacija, ljudskih odnosa, *dramska* uobrazilja, u širokom značenju reči, koja snažno podstiče proizvodnju i potrošnju pozorišnih i romanesknih dela. Topika ove uobrazilje, strukturalni zakoni njenog funkcionisanja tiču se u prvom redu književne kritike: oni će bez sumnje biti jedan od zadataka one obimne aksiomatike književnosti na čiju nam je hitnost i nužnost ukazao još Valeri. Najsnažnija delotvornost književnosti počiva na toj osetljivoj igri između očekivanja i iznenađenja »nad kojim ne može da prevagne sveukupno očekivanje sveta«³¹, između »verovatnosti« koju predviđa i očekuje publika i nepredvidivost stvara-

³⁰ Citirani članak, str. 27.

³¹ Valéry, *Oeuvres*, II, str. 560.

laštva. Ali zar ni sama nepredvidivost, snažan šok velikih dela, zar sve to svom silinom ne odzvanja u tajnim dubinama verovatnosti? »Veliki pesnik«, kaže Borhes, »manje je onaj koji izmišlja no onaj koji otkriva.«³²

IV

Valeri je sanjao o jednoj istoriji Književnosti koja ne bi bila shvaćena »kao istorija pisaca i događaja iz njihove karijere ili kao istorija njihovih dela, već pre kao Istorija duha kao onoga koji stvara ili troši 'književnost', i ova bi istorija mogla da postane a da se u njoj ne pomene ime nijednog pisca«. Znamo kakvog je odjeka imala ova zamisao kod pisaca poput Borhesa ili Blanšon, a već je i Tibode, zbog stalnih poređenja i pretakanja, rado pomišljao da zavede Republiku književnosti gde bi razlike među ličnostima polako bledele. Ova je objedinjujuća vizija književnog polja jedna snažna utopija koja ne opčinjuje bez razloga, jer književnost nije samo zbir samostalnih dela, ili dela koja »utiču« jedna na druge zahvaljujući nizu slučajnih i izolovanih susreta; ona je jedna koherentna skupina, jedan homogen prostor u kojem se dela dodiruju i međusobno prožimaju; ona je takođe, sa svoje strane, jedan deo povezan sa drugim delovima u znatno širem prostoru »kulture« gde je njena sopstvena vrednost u funkciji celine. U tom smislu, ona je predmet proučavanja strukture, jednako unutrašnje i spoljašnje.

Poznato nam je da dete savlađuje jezik ne samo tako što jednostavno proširuje svoj rečnik već i tako što obavlja čitav niz unutrašnjih podela, a da se time celokupni uvid ne menja: u svakoj etapi, nekoliko reči kojima dete raspolaže za njega su celokupan jezik. i služe mu da označi svaku stvar, sa rastućom preciznošću, ali bez praznina. Tako i za čoveka koji je pročitao samo jednu knjigu, ta knjiga je sva njegova »literatura«, u osnovnom značenju reči; kada bude pročitao dve, te će dve knjige deliti celo njegovo književno polje, bez ikakve praznine među njima, i tako redom; i upravo stoga što nema praznina koje treba da popuni, jedna kultura može da se *obogaćuje*: ona se produbljuje i obogaćuje jer ne mora da se proširuje.

³² *Labyrinthes*, str. 119.

Na određen način može se smatrati da se »književnost« celog čovečanstva (što će reći način na koji se napisana dela organizuju u duhu ljudi) stvara na osnovu analognog procesa — ako zanemarimo činjenicu da je ovde pregrubo pojednostavljujemo —: književna »proizvodnja« je govor, u sosirowskom značenju reči, niz individualnih činova koji su delimično autonomni i nepredvidivi; ali »potrošnja« književnosti od strane društva jeste jezik, što će reći celina čiji elementi, nezavisno od njihovog broja i prirode, teže da se urede u jedan koherentan sistem. Rejmon Keno duhovito kaže da je svako književno delo bilo jedna *Iljada*, bilo jedna *Odiseja*. Ova dihotomija nije uvek bila metafora, i još kod Platona nalazimo eho »književnosti« koja se gotovo svodila na ova dva speva, i koju zbog toga nisu smatrali nepotpunom. Ijon ne zna i ne želi da zna išta drugo osim Homera: »Čini mi se«, veli on, »da je to dovoljno«, jer Homer govori o svim stvarima dovoljno, i merodavnost rapsoda bila bi enciklopedijska, kada bi poezija uistinu proizilazila iz znanja (i Platon upravo ovo dovodi u pitanje, a ne univerzalnost dela). Od tog vremena, književnost se pre delila nego proširivala, i vekovima se u homerskom delu video začetak i izvor iste celokupne književnosti. U ovom mitu ima istine, i onaj koji je spalio aleksandrijsku biblioteku nije bio sa svoje strane sasvim u krivu kada je smatrao da sam Koran odnosi prevagu nad svim ostalim knjigama: bilo da sadrži jednu, dve ili više knjiga, biblioteka jedne civilizacije uvek je kompletna, jer u duhu ljudi ona uvek predstavlja telo i sistem.

Klasična retorika imala je jasnu svest o tom sistemu koji je formalizovala u teoriji žanrova. Postojala je epopeja, tragedija, komedija itd. — i svi su ti žanrovi delili bez ostatka celokupno književno polje. Ovom je sistemu nedostajala jedino vremenska dimenzija, saznanje da jedan sistem može da se razvija. Boalo je na svoje oči video kako umire ep i rađa se roman a da nije bio kadar da te promene uključi u svoju Pesničku umetnost. Devetnaesti vek otkrio je istoriju, ali je zanemario koheziju celine: pojedinačna istorija dela, i pisaca, briše sliku žanrova. Jedino je Brinetjer pokušao da ostvari sintezu, ali svi znamo da taj brak između Boaloa i Darvina nije bio naročito srećan: razvoj žanrova bio je po Brinetjeru čisto organicistički, svaki se žanr rađao, razvijao i umirao kao kakva usamljena vrsta, ne vodeći računa o svom susedu.

Strukturalistička zamisao je da prati književnost u njenom globalnom razvoju praveći sinhronijske preseke u različitim etapama, i poredeći dobijene slike. Književna evolucija ukazuje se tako u svem svom bogatstvu, koje dolazi otud što sistem traje i bez prekida se menja. I ovde su ruski formalisti otvorili put posvetivši veliku pažnju fenomenima strukturalne dinamike, i izdvojivši pojam *promene funkcije*. Zapaziti prisustvo ili odsustvo jedne forme ili jedne književne teme u ovoj ili onoj tački dijahronijskog razvoja, sve to ništa ne znači dok sinhronijsko proučavanje ne pokaže koja je funkcija tog elementa u sistemu. Jedan elemenat može da opstane promenivši funkciju, ili naprotiv, on može da nestane prepustivši svoju funkciju nekom drugom. Tako je »mehanizam književne evolucije«, kaže B. Tomaševski bacivši pogled na dotadašnja formalistička istraživanja u toj oblasti, »postajao sve razgovetniji: on se nije predstavio kao niz formi koje se međusobno smenjuju, već kao neprekidno variranje estetske funkcije književnih prosedeja. Svako se delo orijentiše u odnosu na književnu sredinu, a svaki elemenat u odnosu na celokupno delo. Određeni elemenat koji ima određenu vrednost u određenom razdoblju sasvim će promeniti svoju funkciju u nekom drugom razdoblju. Groteskne forme, koje su u doba klasicizma smatrane izvorom komičnog, postale su u doba romantizma jedan od izvora tragičnog. Upravo se u stalnom menjanju funkcije ispoljava istinski život elemenata književnog dela.«³³ Posebno su Sklovski i Tinjanov proučavali u ruskoj književnosti te funkcionalne varijacije koje omogućuju, na primer, da jedna ista forma pređe iz nižeg reda u red »kanonske forme«, i koje odražavaju stalna strujanja između popularne književnosti i zvanične književnosti, između akademizma i »avangarde«, između poezije i proze, itd. Nasleđe, voleo je da kaže Šklovski, najčešće ide sa strica na sinovca, a evolucija kanonizuje mlađu granu. Tako Puškin unosi u veliku poeziju neka svojstva spomenarske poezije XVIII veka, Njekrasov pozajmljuje od novinarstva i vodvilja, Blok se ugleda na cigansku romansu, Dostojevski na policijski roman.³⁴

³³ Tomaševski, citirani članak, str. 236—239.

³⁴ O formalističkim shvatanjima istorije, vidi Ejhembauma, »Teorija formalnog metoda«, i Tinjanova, »O književnoj evoluciji«, u *Théorie de la littérature*, ed. du Seuil, 1960. Vidi takođe Erlich, *Russian Formalism*, str. 227—228; i Ninu Gurfinkel, »Nove metode književne istorije u Rusiji«, *Le Monde slave*, februar 1923.

Ovako shvaćena istorija književnosti postaje istorija jednog sistema: značajna je evolucija funkcija, a ne evolucija elemenata, i poznavanje sinhronijskih odnosa nužno prethodi poznavanju procesa. Ali, s druge strane, kao što zapazha Jakobson, književna slika jedne epohe ne pokazuje samo sadašnjost stvaralaštva, već sadašnjost kulture, pa samim tim i lice prošlosti, »ne samo književnu proizvodnju date epohe, već onaj deo književne tradicije koji je ostao živ ili je iznova oživeo u pomenutoj epohi... Izbor iz klasika koji vrši jedan novi pravac, njegovo ponovno tumačenje tih klasika, eto to su suštinski problemi koji stoje pred sinhronijskim proučavanjem književnosti«,³⁵ pa prema tome i pred strukturalnom istorijom književnosti koja je samo postavljanje u dijahronijsku perspektivu tih sukcesivnih sinhronijskih slika: u slici francuskog klasicizma, Homer i Vergilije imaju svoje mesto, a ne Dante ili Sekspir. U našem savremenom književnom pejzažu, otkrivanje (ili izmišljanje) baroka ima više značaja od romantičkog nasleđa i naš Sekspir nije onaj Volterov, niti onaj Viktora Igoa: on je savremenik Brehta i Klodela, kao što je naš Servantes Kafkin savremenik. Jedna se epoha ispoljava jednako preko onoga što čita kao i preko onoga šta piše, a ta se dva vida njene »književnosti« medusobno uslovljavaju: »Kad bi mi bilo dato da pročitam bilo koju današnju stranicu — ovu, na primer — kao što će je čitati 2000. godine, ja bih poznao književnost 2000. godine.«³⁶

Ovoj istoriji *unutrašnjih podela* književnog polja, čiji je program već veoma bogat (pomislamo samo šta bi bila opšta istorija razlike između poezije i proze: suštinske, elementarne, trajne razlike, nepromenljive u svojoj funkciji, uvek nove po korišćenim sredstvima), trebalo bi dodati znatno obuhvatniju podelu na književnost i ono što nije književnost; to više ne bi bila istorija književnosti, već istorija odnosa između književnosti i sveukupnosti društvenog života: istorija *književne funkcije*. Ruski su formalisti insistirali na *diferencijalnom* svojstvu književne činjenice. Literarnost je takođe funkcija neliterarnosti, i ne može se dati nijedna njena čvrsta definicija: jedino je trajna svest o granici. Svi znamo da je rađanje filma izmenilo status

³⁵ *Essais de linguistique générale*, str. 212.

³⁶ Borges, *Enquêtes*, str. 224. O tom sudejstvu u književnoj »tradiciji« videti T. S. Elliot, »Književna tradicija i individualni talenat«, *Essays critical*, Ed. du Seuil, str. 28—29. Esej je uključen u knjigu T. S. Elliota, *Izabrani tekstovi* (Izbor J. Hristića), Beograd, Prosveta, str. 33—42. Prevela M. Mihajlović.

književnosti: film je preuzeo neke njene funkcije, ali joj je takođe posudio neka svoja sredstva. I naravno, ovaj je preobražaj samo početak. Kako će književnost poslužiti razvoju drugih sredstava komuniciranja? Mi više ne verujemo, kao što se verovalo od vremena Aristotela do La Arpa, da je umetnost podražavanje prirode, i tamo gde su klasici zahtevali pre svega punu sličnost, mi naprotiv zahtevamo potpunu originalnost i neograničeno stvaranje. Zar onoga dana kada bi Knjiga prestala da bude osnovni prenosnik Znanja, književnost ne bi još jednom promenila smisao? Možda mi prosto živimo poslednje dane Knjige. Ova pustolovina što traje trebalo bi da u nama probudi još veću pažnju prema prošlim epizodama: mi ne možemo bez kraja i konca da govorimo o književnosti kao da njeno postojanje dolazi samo od sebe, kao da se njen odnos prema svetu i ljudima nije nikada menjao. Nedostaje nam, na primer, jedna istorija čitanja. Jedna intelektualna, društvena, pa čak i fizička istorija: ako je verovati sv. Avgustinu,²⁷ njegov je učitelj Ambrozije bio prvi čovek antike koji je čitao očima, ne izgovarajući tekst naglas. Prava je Istorija sačinjena od tih velikih trenutaka tišine. I možda je vrednost jednog metoda u njegovoj sposobnosti da u svakoj takvoj tišini pronade jedno pitanje.

²⁷ *Confessions*, Livre VI. Citirao Borges, *Enquêtes*, str. 163.

Može se učiniti paradoksalnim da se povodom književnosti govori o prostoru: i zbilja, način postojanja jednog književnog dela prevashodno je vremenski, budući da se čin čitanja kojim mi iznosimo na svetlost dana skriveno biće jednog napisanog teksta, da se taj čin, poput izvođenja muzičke partiture, sastoji od niza trenutaka koji se ostvaruju u trajanju, u našem trajanju; kao što sjajno pokazuje Prust na stranicama *Putu k Svanu* gde se priseća onih nedeljnih poslepodneva u Kombreju koja su zahvaljujući njegovoj lektiri bila »oslobođena bezvrednih upadica (njegovog) osobnog postojanja«, i koje je ona zamenjivala »divotom pustolovina i čudesnih težnji«: poslepodneva koja su uistinu *sadržavala* onaj drugi život, pošto su ga, kaže Prust, »malo-pomalo zaokružila i ogradila — dok sam ja tako nastavljao čitati, a dnevna je vrućina opadala — u kristalan, lagano pomican i bojama lišća osvetljeni niz vaših spokojnih, zvučnih, mirisavih i prozirnih sati«.*

Pa ipak, književnost se može, i treba, da posmatra i u njenim odnosima s prostorom. Ne samo stoga — i to bi bio najjednostavniji, ali i najmanje umestan način da se ispituju ti odnosi — što književnost, pored ostalih »sižea«, govori i o prostoru, opisuje mesta, prebivališta, pejzaže, što nas u mašti prenosi, kako to veli Prust povodom svojih detinjih lektira, u nepoznate predele, stvarajući za trenutak u nama iluziju da njima prolazimo i u njima živimo; ne samo ni stoga što je neka vrsta osećanja prostora, ili bolje rečeno nešto poput opčinjenosti mestom, jedna od bitnih odlika onoga

* Citirano prema: Marcel Proust, *U trajanju za izgubljenim vremenom I, Put k Swannu*, Zagreb, Zora-GZH, 1977, str. 134—135, preveo Tin Ujević.

što je Valeri nazvao *poetskim stanjem*, a sa čim se susrećemo u delima pisaca tako međusobno različitih kao što su Helderlin, Bodler, sad Prust, Klodel, Rene Šar. Ovde je reč o prostornim crtama koje mogu da zaokupljaju i prožimaju književnost, no koje možda nisu povezane sa njenom suštinom, što će reći sa njenim jezikom. Ono zbog čega je slikarstvo umetnost prostora, to nije stoga što nam ono predočava prostornost, već stoga što se to samo predočavanje ostvaruje u prostornosti, u jednoj drugoj prostornosti koja je specifično slikarska. Arhitektura, po prevashodstvu umetnost prostora, ne govori o prostoru: tačnije bi bilo reći da ona omogućuje govor prostora, da je prostor taj koji u njoj govori, i koji o njoj govori (budući da svaka umetnost pre svega nastoji da predstavi sebe samu). Postoji li na isti, ili bar analogan način, nešto poput aktivne ili pasivne književne prostornosti, označavajuće a ne samo označene, vlastite književne prostornosti, svojstvene književnosti, predstavljajuće a ne samo predstavljene prostornosti? Mislim da se to može tvrditi bez ikakvog straha od preterivanja.

Postoji najpre neka vrsta prvobitne, ili elementarne prostornosti, koja je prostornost samog jezika. Često se zapazalo da je jezik gotovo prirodno podesniji da »izrazi«¹ prostorne odnose no koju drugu vrstu odnosa (pa dakle stvarnosti), što ga navodi da se koristi prvim kao simbolima ili metaforama drugih odnosa, da sve stvari predstavi uz pomoć izraza za prostor, pa tako dakle da sve pretvori u prostornost. Znamo da je ova slabost, ili predrasuda, navela Bergsona da napadne jezik, jer ga je smatrao krivim za neku vrstu izdajstva prema realnosti »svesti«² koja je po njemu temporalne prirode; no možemo reći da je razvoj lingvistike za poslednjih pola veka nepobitno potvrdio tačnost Bergsonove analize: praveći strogu razliku između govora i jezika i određivši ovoj presudnu ulogu u igri jezika, definisanog kao sistem čisto diferencijalnih odnosa u kojem se svaki elemenat procenjuje po mestu koje zauzima u slič celine i po vertikalnim i horizontalnim odnosima koje održava sa srodnim i susednim elementima, nepobitno je da su Sosir i njegovi sledbenici izneli na videlo činjenicu da jezik postoji na način koji je nešumnjivo prostoran, mada je u pitanju, kao što je i Blanso pisao, prostornost »čiju originalnost ne možemo da dokučimo ni uz pomoć običnog geometrijskog prostora niti uz pomoć prostora praktičnog života«³.

Ta se prostornost jezika posmatranog u njegovom implicitnom sistemu, sistemu koji determiniše svaki čin govora i upravlja njime, ta se prostornost dakle susreće u svom očiglednom, upadljivom i posebno istaknutom vidu upravo u književnom delu, samim korišćenjem pisanog teksta. Dugo se smatralo da je pismo, osobito takozvano fonetsko pismo kakvim ga zamišljamo i njime se koristimo, ili verujemo da se njime koristimo, na Zapadu, prost instrument beleženja govora. Danas počinjemo da shvatamo da je ono nešto više od toga, i Malarme je već govorio da »misliti znači pisati bez pomoćnih sredstava«. S obzirom na specifičnu prostornost o kojoj smo govorili, jezik je (pa dakle i misao) neka vrsta pisma, ili, ako više volimo, očigledna prostornost pisma može se uzeti kao simbol duboke prostornosti jezika. I bar za nas koji živimo u jednoj civilizaciji gde se literatura izjednačuje s onim što je napisano, ovaj prostorni način njenog postojanja ne može se smatrati slučajnim i zanemarljivim. Još od Malarmea, mi smo naučili da uočavamo vrednost takozvanih vizuelnih sredstava grafije i preloma i postojanja Knjige kao neke vrste potpunog predmeta, i zahvaljujući ovoj promeni perspektive mi se s više pažnje odnosimo prema prostornosti pisma, prema atemporalnom i promenljivom rasporedu znakova, reči, rečenica, diskursa u istovremenosti onoga što se naziva tekstom. Nije tačno da je čitanje ono kontinuirano odvijanje po sledu sati o čemu je govorio Prust povodom svojih lektira iz vremena detinjstva, i autor *Traganja za izgubljenim vremenom* bez sumnje je to znao bolje no iko drugi, on koji je tražio od svog čitaoca da vodi računa o onome što je nazivao »teleskopskom« prirodnom svog dela, što će reći o odnosima dalekog dometa koji se uspostavljaju između epizoda međusobno vrlo udaljenih u vremenskom kontinuitetu pravolinijskog čitanja (ali neobično bliskih, dodajmo odmah, u napisanom prostoru, merenom brojem stranica) i koje zahtevaju, da bi se pažljivo razmotrile, neku vrstu istovremenog opažanja sveukupnog jedinstva dela, jedinstva koje nije samo sadržano u horizontalnim odnosima susedstva i uzastopnosti, već jednako i u odnosima koji se mogu nazvati vertikalnim, ili transverzalnim, odnosima između dejstva što ih proizvode iščekivanje, prizivanje, odgovor, simetrija, perspektiva, u ime kojih je sam Prust poredio svoje delo sa katedralom. Čitati takva dela (a ima li drugačijih?) onako kako ih treba čitati, to samo znači nanovo čitati, to znači bez prekida pro-

laziti jednom knjigom u svim njenim smerovima, u svim njenim pravcima, svim njenim dimenzijama. Može se dakle reći da prostor knjige, kao i prostor stranice, nije pasivno podređen vremenu sukcesivnog čitanja, naprotiv: kako se prostor u tom vremenu otkriva i zakružuje, onda on bez prekida savija i izvrće to vreme, pa dakle na neki način i ukida.

Treći vid književne prostornosti ispoljava se na nivou pisma ovoga puta u stilističkom značenju reči, u onome što je *klasična* retorika nazivala figurom, a što bismo mi danas uopštenije nazvali efektima smisla. Takozvana temporalnost govora povezana je u načelu sa linijskim (jednolinijskim) svojstvom lingvističkog izražavanja. Diskurs se prividno sastoji od lanca prisutnih označilaca koji su tu »umesto« lanca odsutnih označenika. Ali jezik, a naročito književni jezik, retko funkcioniše na tako jednostavan način: izražavanje nije uvek jednosmisleno, ono se naprotiv stalno udvaja, što će reći da jedna reč, na primer, može istovremeno da sadrži dva značenja, za koje retorika kaže da je jedno doslovno a drugo figurativno, pošto semantički prostor koji se umeće između prividnog označenika i stvarnog označenika remeti linearnost diskursa. I upravo se taj prostor, i ništa drugo, naziva rečju čija se dvosmislenost čak može smatrati srećnom, rečju *figura*: figura to je istovremeno forma prostora i forma jezika, to je sam simbol prostornosti književnog jezika u njegovom odnosu sa smislom. Naravno, niko više ne piše prema kodu stare retorike, ali naše pisanje nije tim manje prošarano metaforama i figurama svih vrsta, i ono što mi nazivamo stilom — pa bio on i najuzdržaniji — uvek je povezano sa drugostepenim efektima smisla koje lingvistika naziva konotacijama. Ono što saopštava iskaz uvek je u izvesnom smislu udvostručeno, praćeno onim što govori način na koji ga on kaže: i najneupadljiviji način i dalje je način, i sama se neupadljivost može postići na krajnje nametljiv način: kada Zakonik, tako drag Stendalu, oglasi da će »svakom osuđeniku na smrt biti odrubljena glava«, on označava, *istovremeno* kad i smrtnu kaznu, i spektakularnu doslovnost svog sopstvenog jezika. I ovo »istovremeno«, ova simultanost koja iskrsava i prizor koji se tu ukazuje, qbrazuju stil kao semantičku prostornost književnog diskursa, a sam diskurs kao tekst, kao

gustinu smisla koju nijedno trajanje ne može uistinu da obuhvati, a još manje da iscrpi.

Poslednji oblik prostornosti na koji možemo da ukazemo tiče se književnosti u celini, književnosti na koju gledamo kao na neku vrstu ogromne i vanvremene proizvodnje. Osnovna zamerka koju je Prust uputio Sent-Bevu bila je sledeća: »On vidi književnost u kategoriji Vremena.« Ovakva zamerka može da iznenadi kad dolazi iz pera pisca *Traganja za izgubljenim vremenom*, no mora se znati da je za Prusta pronađeno vreme, ukinuto vreme. I u domenu kritike Prust bi bio jedan od prvih koji se pobunio protiv tiranije dijahronijskog stanovišta koje je uveo XIX vek, i naročito Sent-Bev. To naravno ne znači da treba poricati istorijsku dimenziju književnosti, što bi bilo besmisleno, no mi smo naučili, zahvaljujući Prustu i još nekima, da zapažamo dejstva konvergencije i retroakcije koja pretvaraju književnost u prostrano jednovremeno polje kojim se treba znati kretati u svim pravcima. Prust je govorio o »crtama Dostojevskog u delu gospode de Stal«, Tibode je posvetio celu jednu knjigu bergsonizmu kod Montenja, a nedavno su nas naučili da čitamo Servantesa u svetlosti Kafke: ovo ponovno uvođenje prošlosti u polje sadašnjosti predstavlja jedan od osnovnih zadataka kritike. Podsetimo se ovde poučnih reči Žila Lemetra o starom Brinetjeru: »Dok čita jednu knjigu, on misli, moglo bi se reći, na sve knjige koje su napisane od postanka sveta.« A upravo to čini Borhes, zaidan u beskrajni lavirint mitske biblioteke, gde su sve knjige jedna knjiga, gde je svaka knjiga sve knjige.

Biblioteka: eto najjasnijeg i najvernijeg simbola prostornosti književnosti. Prisutna je celokupna književnost, hoću reći omogućena je njena prisutnost, ona je potpuno savremena sebi samoj, pregledna, reverzibilna, vrtoglava, prikriveno beskonačna. O njoj se može reći ono što je Prust u knjizi *Protiv Sent-Beva* pisao o zamku Gervantovih: »vreme je tu zadobilo oblik prostora«. Nikoga ovde neće iznenaditi ovakav prevod ove formulacije: govor je tu zadobio oblik ćutanja.

Na prvi se pogled čini da je Borhesovo kritično delo opseo nekakav čudan demon upoređivanja. Neki se njegovi eseji svode na kratak katalog *različitih intonacija* u kojima su se tokom vekova javljale neke ideje, teme, metafore: Riket i Hasket Pirson pripisuju Oskaru Vajldu autorstvo na izraz *purple patches* (purpurne zakrpe), ali se ova formula susreće već u *Poslancima Pizonima*; Filip Majnlender, dva veka posle Džona Dona, iznosi pretpostavku o samoubistvu Boga; razlog opklade nalazi se kod Arnoba, kod Sirmona, kod Algazela, dve beskonačnosti vaskrsavaju kod Lajbnica i kod Viktora Igoa; Kicov slavuj nastavlja Platona i prethodi Šopenhaueru, Kolridžov cvet, donesen iz jednog sna, anticipira Velsov cvet, donesen iz budućnosti, a i Džemsov portret, vraćen iz prošlosti; Vels je »iznova napisao za naše doba Knjigu o Jovu, tu grandioznu imitaciju na hebrejskom platonovskog dijaloga«; Paskalova sfera potiče od Hermesa Trismezista posredstvom Rablea, il od Parmenida, preko Platona, posredstvom *Romana o ruži*; Niče je pobijao presokratsku teoriju o Večnom povratku mnogo pre no što je tu istu teoriju sam otkrio u jednom poznom nadahnuću... Ako ne tražimo za izvorima, Borhes rado ulazi u trag pretečama: Velsovim (Rone, Liton, Paltok, Sirano, Bekon, Luki-
jan), Bekfordovim (Erblo, Hamilton, Volter, Gajan, Piraneze, Marino), Kafkinim: »Jednog mi je dana pala na pamet ideja da prebrojim sve Kafkine preteče. Najpre sam gledao na tog pisca kao na jedinstvenu pojavu poput feniksa iz besedničkih hvalospeva; posle dugog druženja s njim, učinilo mi se da prepoznajem njegov glas, ili bar njegov način, u tekstovima iz različitih

književnosti i iz različitih epoha. Navešću ovde njih nekoliko hronološkim redom:« Slede Zenon, Han Ju, Kjerkegor, Brauning, Bloa i Lord Danseni. Kad se susretnemo s takvim nabrajanjima¹ i ne proniknemo u ideju iz koje su nastala, luko nam se može dogoditi da prihvatimo u njenom najstrožem značenju rečenicu u kojoj Nestor Ibara, u svom predgovoru za *Maštarije*, govori o »vrlo svesnom i kaskad blagonaklonom flertovanju s pedantizmom«, i da nam Borhesova kritika počne da liči na one očajničke poduhvate univerzitetskog kompiliranja. Možemo se takođe prisetiti onih dugih popisa saglasnih ili nesaglasnih mišljenja i običaja koji su bili osnovna materija prvih Montenjevih eseja. Istini za volju, poredenje sa Montenjom bilo bi već mnogo opravdanije, i njihova zajednička ljubav prema svakojakim katalozima možda otkriva izvesnu srodnost između ova dva duha jednako sklona da svoju vrtoglavicu ili svoju nedoumicu pothranjuju u skrivenim lavirintima crudicije.

Ali sklonost ka susretima i paralelizmima odgovara kod Borhesa jednoj mnogo dubljoj ideji, čije nas posledice zanimaju. S vrlo napadnom formulacijom te ideje susrećemo se u priči *Tlon Uqbar Orbis Tertius*: »Ustanovljeno je da su sva dela delo samo jednog autora, koji je nevremenski bezimen.«² U ime te izvesnosti, Pisci Tlona ne potpisuju svoje knjige, i sam pojam plagijata tu je nepoznat, kao bez sumnje i pojmovi uticaja, pastiša ili apokrifa. Tlonovci su na svoj način Džordž Mur ili Džems Džojls, koji su »uneli u svoja dela stranice i misli koje im nisu pripadale«; tlonovac je na svoj, komplementaran, način, Oskar Vajld, koji je »često nudio sižee svakome ko hoće da ih obradi«; ili još Servantes, Karlajl, Mojs Deleon i toliki drugi, među kojima je možda i Borhes, koji su nekakvim izmišljenim osobama pripisivali autorstvo svojih dela; savršen tlonovac je onaj Pjer Menar, simbolist iz Nima, s početka veka, koji se, sit mudrovanja o Lajbnicu i Rejmonu Lilu ili prenošenja u aleksandrince *Mornarskog groblja* (kao što sam Valeri predlaže³ da se za jednu stopu produže sedmeci *Poziva na putovanje*), poduhvatio jednoga dana da iznova izmisli svojim sopstvenim sredstvima, i bez anahronizma misli, dva dela *Don Kihota*, i započeo je da

¹ *Enquêtes*, passim.

² *Fictions*, str. 36. *Maštarije*, Nolit, 1963, str. 33. Preveo Božidar Mrković.

³ *Cahiers. Pléiade*, t. II, str. 1140; Videti Jean Prévost, *Baudelaire*, str. 329.

ostvaruje svoju nameru sa čudesnom tačnošću.⁴ Primenujući na sebe svoj rođeni metod, Borges nije proпустio da ukaže na ranije verzije ove ideje potekle iz Šelijevoг, Emersonovog ili Valerijevoг pera. Po Šeliju, sve su pesme samo fragmenti jedne jedinstvene univerzalne poeme. Za Emersona, »jedna jedina ličnost je autor svih knjiga koje postoje na svetu«. Što se Valerija tiče, svako se seća da je on tražio jednu istoriju Književnosti »kao istoriju duha koji stvara i troši književnost, i ova bi istorija mogla da nastane a da se u njoj ne pomene ime nijednog pisca«.

Ova vizija književnosti kao homogenog i reverzibilnog prostora u kojem nemaju značaja individualna svojstva i hronološki redosledi, ovo *ekumensko* osećanje koje celokupnu književnost pretvara u golemo anonimno ostvarenje u kojem je svaki autor samo slučajno ovaploćenje jednog vanvremenog i bezličnog Duha, kadrog da nadahne, poput Platonovog Boga, najlepšom od pesama najosrednijeg pesnika, i da oživi u jednom engleskom pesniku iz XVIII veka san jednog mongolskog cara iz XIII veka — ovo shvatanje može pozitivističkim duhovima da liči na prostu izmišljotinu, ili čisto ludilo. Mi radije u njemu vidimo mit u jakom značenju reči, duboki zavet misli. Sam Borges ukazuje na dva mogućna nivoa tumačenje ove pretpostavke: krajnja, ili »panteistička« verzija, po kojoj jedan jedini duh nastanjuje prividno mnoštvo autora i dela, događaja i stvari, i koji odgoneta, u najsmelijim kombinacijama atoma, rukopis jednog Boga; po toj pretpostavci, svet knjiga i knjiga sveta jedno su te isto, i ako junak drugog dela *Don Kihota* može da bude čitalac prvog, a Hamlet gledalac *Hamleta*, može se dogoditi da smo i mi, njihovi čitaoci ili gledaoci, ne znajući to izmišljena lica, i da u trenutku dok čitamo *Hamleta* ili *Don Kihota* neko baš nas čita, ili nas piše, ili nas briše. Drugo je tumačenje ono »klasično« shvatanje, koje je bez premca vladalo do početka XIX veka, da množina autora prosto naprosto ne zaslužuje nikakvu pažnju: ako je Homer bio slep, na njegovom se delu to ne vidi. Možemo, po volji, da u prvoj verziji pronađemo metaforu druge, ili u drugoj stidljivu slutnju prve. Ali ovaj *prekomešan* pojam književnosti, na koji bi Borges ponekad sa zadovoljstvom želeo da nas privoli, otkriva možda jednu duboku težnju samog književnog spisa da u svoju sferu uvuče fiktivno sveukupnost postojećih (i nepostojećih) stvari kao da književnost može da opstane i

⁴ *Fictions*, str. 57, *Maštarije*, priča »Pjer Menar pisac Kihota«.

da se opravda u svojim sopstvenim očima u toj totalitarnoj utopiji. Sve postoji, govorio je Malarme, da bi dospelo u Knjigu. Borhesovski mit sažima to moderno *sve postoji da bi se napisalo* i klasično *sve je napisano* u jednu još ambiciozniju formulu, koja bi otprilike glasila: *sve je Spis*. Vavilonska biblioteka, koja postoji *ab aeterno* i sadrži »sve što se može izraziti na svim jezicima«,⁵ očigledno se izjednačuje s Univerzumom — Ibara⁶ čak smatra da ga ona uveliko premaša — : mnogo pre no što je postao čitalac, bibliotekar, prepisivač, kompilator, »autor«, čovek je rukopisna stranica. Jedno se Borhesovo predavanje o fantastici završava ovim ironično uznemirujućim pitanjem: »Kojoj vrsti književnosti mi pripadamo, ja koji vam govorim i vi koji me slušate: realističkom romanu ili fantastičnoj priči?« Ovdje možemo podsetiti na Unamunovu pretpostavku (donekle različitu u svom načelu), po kojoj bi Don Kihot bio jednostavno pisac romana koji nosi njegovo ime: »Ne može se poreći da je u *Kihotu* Servantes bio daleko iznad onoga što se od njega moglo očekivati, on je samoga sebe prevazišao. To nas navodi na misao da arapski istoričar Sid Hamet Bengeli nije čisto književno stvorenje, već da on skriva jednu duboku istinu: a to je da je celu povest Servantesu izdiktirao neko drugi koji ju je nosio u sebi, nekakav duh koji se nastanio u dubinama njegove duše. I ta ogromna razlika koja postoji između priče o našem vitezu i svih ostalih Servantesovih dela, to očigledno i velelepno čudo razlog je koji nas navodi da poverujemo i to priznamo da je ta povest istinita i da ju je sam Don Kihot, prerušen u Sida Hameta Bengelija, izdiktirao Servantesu.« U tom slučaju vidljivi autor samo je sekretar, možda čista izmišljotina. »Mi često jednog pisca smatramo i istorijskom ličnošću pošto ga vidimo od krvi i mesa, dok lica koja su plod njegove uobrazilje posmatramo kao čiste izmišljotine, a stvari stoje sasvim obrnuto: lica su ta koja stvarno postoje i služe se onim drugim koji nam se čini da je od krvi i mesa kako bi sama zadobila obličje pred očima ljudi.«⁷ U ovoj se tački Unamunova priča i Borhesova priča združuju u jednoj strogoj, možda najstrožoj pouci: ako Servantesa uzmemo za ozbiljno, mi moramo da verujemo u postojanje Don Kihota; ali ako Don Kihot postoji, onda Servantes, i mi, njegovi čitaoci, više ne postojimo, i nemamo više nikakvog

⁵ *Fictions*, str. 100.

⁶ *Cahiers de l'Herne* o Borhesu, str. 438.

⁷ *Vie de Don Quichotte et Sancho Pança*, str. 370—371.

načina da postojimo osim da se neprimetno uvučemo između dve stranice Knjige i da postanemo književnost, kao što se junak *Morelovog izuma* uvlači između dve slike, postaje slika, izlazi iz života da bi ušao u fikciju. A to je stoga jer se Književnosti, tom nezasirom čudovištu, ne može ništa dati a da joj se sve ne prepusti: »možda je opšta istorija samo istorija nekoliko metafora«.⁸

U izrazito monističkom svetu Tlona, kritika mora da pribegne neobičnim sredstvima da bi sačuvala sopstvenu nužnost. Pošto više nema autora, ona ih naravno mora da izmisli: »ona izabira dva različita dela recimo *Tao Te King* i *Hiljadu i jednu noć* — pripisuje ih jednom istom piscu, zatim određuje s krajnjim poštenjem psihologiju toga zanimljivog čoveka od pera«. Ovde prepoznajemo eho duhovite tehnike čitanja koju je uveo Pjer Menar: »tehnike svesnog anahronizma i pogrešnih nadležnosti. Ta tehnika koja se može primenjivati do u beskonačnost, poziva nas da čitamo *Odisēju* kao da je ona poznija od *Eneide*... Ta tehnika puni pustolovinama najkrotkije knjige. Pripisati *Ugledanje na Hrista* Luju Ferdinandu Selinu ili Džemu Džojosu, zar to ne znači dovoljno obnoviti osrednje duhovne savete toga dela?«⁹ Metod bez sumnje smeo; ali zar nema izvesnog rizika (a svakako daleko manje čari) u tome da se pripišu, kao što mi, avaj, svakodnevno činimo, *Andromaha* Rasinu ili *Put k Svanu* Marselu Prustu? Da se Lafontenove *Basne* posmatraju kao nešto što dolazi posle Fedrovih i Ezopovih basni? Da se Sirano uvek čita kao preteča Velsa i Zila Verna, a nikada Vels ili Žil Vern kao anticipacije Sirana? Da se uzmu dva tako međusobno različita dela kao što su, recimo, *Maldororova pevanja* i *Poezije*, da se pripišu jednom istom piscu, Lotreamonu, na primer, i da se mirne savesti određuje psihologija tog zanimljivog čoveka od pera? U stvari, tlonovska kritika nije suprotnost našoj pozitivnoj kritici, ona je samo njena hiperbola.

Već više od jednog veka, naša misao o književnosti — i naša upotreba književnosti — u znaku su jedne predrasude čija sve veštija i sve smelija primena ne prestaje da bogati, ali istovremeno i da izopačuje i najzad osiromašuje, opštenje s Književnošću: stanovište

⁸ *Enquêtes*, str. 16.

⁹ *Fictions*, str. 71., *Maštarije*, str. 57.

po kojem je jedno delo presudno determinisano od strane svog autora, pa da ga prema tome ono izražava. Ova opasna ošiglednost nije samo izmenila metode, pa čak i predmete književne kritike, ona je uticala i na najtanjaniju i najznačajniju od svih radnji koje doprinose rađanju jedne knjige, a to je — čitanje. U Montenjevo vreme čitanje je bilo ako ne podudaran, a ono bratski dijalog; danas je to učena indiskrecija, koja je istovremeno isledništvo i tortura. I zbog nekakve sitne tajne koja se nanjuši, koliko se krupnih poruka izgubi! Kad nas Borhes poziva da se divimo primeru jednog Valerija, »čoveka koji prerasta distinktivne crte jednog ja i za koga možemo reći, kao Viljem Hazlit za Šekspira, *he is nothing in himself*«, on nas naravno podstiče da se pobunimo protiv te podmukle degradacije slaveći misao i delo koji ne žele da pripadaju *bilo kome posebno*; on čini to isto i kad se poziva na Vitmena, — tu tako različitu figuru — koji je u svom delu i svojim delom, na opšte oćajanje biografa, stvorio jednu drugu ličnost koja nema nikakve veze sa prvom, ili kad govori o Kevedu, toj slici i prilici pisca kod koga je Književnost progutala čoveka, ili bar individu, tako da nam se njegovo delo više ne ukazuje kao lično ostvarenje, već kao slučajan rezultat nekakve tajanstvene bibliografske pustolovine: Kevedo, »pisac nad piscima... manje čovek a više neizmerna i složena književnost«. Jer za Borhesa, kao i za Valerija, autor jednog dela nema nad tim delom nikakvih posebnih prava, ono je od svog postanka (a možda i još ranije) javno dobro, i živi samo od svojih bezbrojnih odnosa sa drugim delima u tom bezgraničnom prostoru lektire. Nijedno delo nije originalno, jer »je količina priča ili metafora za koje je kadra ljudska uobrazilja ograničena«, ali svako je delo univerzalno, pošto »taj mali broj pronalazaka može biti sve svima, poput Apostola«. ¹⁰ Trajno delo »uvek je višeznačno i čudesno plastično... ono je ogledalo u kojem se prepoznaju čitaćeve crte«, ¹¹ i ovo je čitaćevo učešće celokupni život književnog predmeta. »Književnost je neiscrpna stvar, iz jednostavnog razloga što je to i jedna jedina knjiga. Knjiga nije jedna zatvorena suština: to je odnos, središte bezbrojnih odnosa.« Svaka se knjiga iznova rađa pri svakom čitanju, i istorija književnosti je bar u jednako meri istorija načina i razloga čitanja, i istorija načina pisanja ili predmeta pisanja: »Jedna se književnost razlikuje od druge ma-

¹⁰ Enquêtes, str. 307.

¹¹ Ibid., str. 119.

nje po tekstu nego po načinu na koji se čita: kad bi mi bilo dato da pročitam bilo koju današnju stranicu — ovu, na primer — kao što će je čitati 2000. godine, ja bih poznao književnost 2000. godine.¹²

Tako očigledna ponavljanja u književnosti ne označavaju samo kontinuitet, ona otkrivaju i jedan spor i neprekidan preobražaj. Zašto svi Kafkini prethodnici podsećaju na Kafku a da između sebe nisu slični? Jer je jedina tačka u kojoj se oni susreću to buduće delo koje će retrospektivno dati njihovom susretu određen red i smisao: »Pjesma *Fears and Scruples* Roberta Brauninga nagoveštava Kafkino delo, ali naše čitanje Kafke obogaćuje i vidno izvitoperuje naše čitanje te pesme. Brauning je nije čitao kako je mi danas čitamo... Svaki pisac stvara svoje prethodnike. Njegov doprinos menja naše shvatanje prošlosti koliko i budućnosti.¹³ Ovo povratno dejstvo odobrava i opravdava sve »anahronizme« tako drage Borhesu, jer ako susret Brauninga i Kjerkegora, na primer, postoji jedino u funkciji one potonje rezultante koju predstavlja Kafkino delo, treba unazad preći vreme istoričara i prostor geografata: uzrok dolazi posle posledice, »izvor« je nizvodno, jer ovde je izvor — slivanje. U reverzibilnom vremenu čitanja, i Servantes i Kafka su naši savremenici, i Kafkin uticaj na Servantesa nije manji od Servantesovog uticaja na Kafku.

Tako izgleda ta čudesna utopija koju nam nudi književnost po Borhesu. Dopušteno nam je da u tom mitu otkrijemo više istine nego u istinama naše književne »nauke«. Književnost je uistinu to plastično polje, taj krivoljasti prostor gde su u svakom trenutku mogući najneočekivaniji odnosi i najparadoksalniji susreti.¹⁴ Norme njenog postojanja i njene upotrebe koje nam se čine najuniverzalnijim — kao što je poredak hronološkog nizanja i veza srodnosti između pisca i njegovog dela — samo su relativni načini, među tolikim drugim, da se dokuči njen smisao. Postanak jednog dela, u vre-

¹² Ibid., str. 244.

¹³ Ibid., str. 150—151.

¹⁴ »Izvanvremena prisutnost«, koja je bitno svojstvo književnosti, znači da književnost prošlosti može biti uvijek sudjelotvorna u današnja sadašnjost. Tako Homer u Vergiliju, Vergilije u Danteu, Plutarh i Seneka u Shakespeareu, Shakespeare u Goetheovu *Gatz od Ifflichingenu*, Euripid u Racineovu i Goetheovu *Ifigeniji*, ili, u naše doba, *Tisuću i jedna noć* i Calderon u Hofmannsthalu, *Odlazak u Iovcu*, Eshil, Petronije, Dante, Tristan Corbière, španjolska mistika u T. S. Eliotu. — E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, str. 17. Citirano po: E. R. Curtius, *Evropska književnost i latinska srednjovekovlje*, Zagreb, Matice hrvatske, 1971. Preveo Stjepan Markuš.

menu istorije i u životu jednog pisca, najslučajniji je i najbeznačajniji trenutak njegovog trajanja. O svim velikim knjigama može se reći ono što je Borhes napisao o Velsovim romanima: »one se uklapaju, poput priče o Tezeju ili one o Asuerusu, u opšte pamćenje naše vrste, i donosiće plodove u njenom okrilju kad se bude ugasila slava onoga ko ih je napisao i jezika na kojem su bile napisane«. ¹⁵ Vreme dela nije ograničeno vreme pisanja, već neograničeno vreme čitanja i pamćenja. Smisao knjiga je ispred njih a ne iza njih, ono je u nama: jedna knjiga nije konačan smisao, nekakvo otkriće koje treba da nam se dogodi, to je zaliha formi koje očekuju svoj smisao, to je »predstojanje otkrića koje se ne događa«, ¹⁶ i koje svako treba sam da izvede. Tako Borhes ponavlja, ili kaže, na svoj način, da poetizuju pišu svi, ne jedan. Pjer Menar je pisac *Don Kihota* iz jednostavnog razloga što je to svaki čitalac (svaki pravi čitalac). Svi su pisci jedan jedini pisac pošto su sve knjige jedna jedina knjiga, iz čega proizilazi da je jedna jedina knjiga sve knjige, i »ja znam da su, poput muzike, sve za sve ljude«. ¹⁷ Vavilonska biblioteka je savršena *ab aeterno*: samo je čovek, kaže Borhes, nesavršen bibliotekar; ponekad, pošto nije pronašao knjigu koju traži, on piše jednu drugu: istu, ili golovo istu. Književnost je onaj neprimetan i beskonačan posao.

¹⁵ *Enquêtes*, str. 101.

¹⁶ *Ibid.*, str. 15.

¹⁷ *Labyrinthes*, str. 121.

U sonetu u spomen vojvodi Osuni, Kevedo piše:

*Su Tumba son de Flandes las Compañías
Y su Epitaphio la sangrinata Luna.**

Upravo ovaj krvavi mesec koji služi kao epitaf ratniku zadržava našu pažnju na ovom distihu, i upravo bi se to u modernoj poeziji nazvalo sjajnom slikom. Bolje je ne znati, kaže Borhes,¹ da je u pitanju turski polu-mesec koji je okrvavljen pobedama strašnog vojvode: slika, pesnička vizija, nestala bi pred alegorijom bez tajne. Isto je i sa pesničkim slikama (Kennings) u skandinavskoj poeziji: *snažan bivo na galebovoj preriji* samo je mukotrpno izvedena »jednačina drugog stepena«: galebova prerija, to je more, bivo te prerije, to je lađa. Snori Sturluson, koji je u XIII veku sačinio potpuni glosarij tih metafora, izvršio je jedan antipoezijski čin. »Svesti svaki Kenning na reč koju predstavlja ne znači otkriti tajnu: to znači uništiti pesmu.«

Danas bi se bez sumnje gotovo svi mogli složiti sa ovakvim komentaron. Isto je i sa čuvenom Bretonovom ljutitom replikom izrečenom povodom neke Sen-Pol-Ruove »perifraze«: »Ne, gospodine, Sen-Pol-Ru nije hteo da kaže. Da je hteo da kaže on bi to i rekao.« Literarnost jezika danas se smatra samim bićem poezije, i takvo shvatanje odbacuje svako moguće prevodenje i bilo kakav razmak između reči i smisla. Breton piše: *Njihala se rosa mačje glave*; on pod tim podrazumeva da rosa ima mačju glavu i da se njiše. Elijar

* Grob su mu flandrijska polja.

A epitaf krvavi mesec.

¹ *Histoire de l'Éternité*, Ed. du Rocher, str. 129.

piše: *Zaošijano sunce prosijava ispod kore, i on hoće da kaže da zaošijano sunce prosijava ispod kore.*

Otvorimo sada neki udžbenik Retorike.² Evo jednog Lafontenovog stiha:

Na krilima vremena odleće tuga.

Ovaj stih znači da *tuga ne traje dugo* (Domeron). Evo jednog Boalnoovog stiha:

Jad se smešta iza jahača i sa njim galopira.

Ovaj stih znači da *čovjek uzjahuje konja zajedno sa svojim jadom i da ga u galopu ne zaboravlja* (Fontanije). Evo četiri Rasinova stiha:

Sve mi sada smeta: luk, koplja, kočije;
veština Neptuna više moja nije;
samo mi uzdahe jeka gora prati,
i glas ne poznaju oleneli hati.**

Prevod ovih stihova nalazi se kod Pradona, koji na drugačiji način izražava *te iste misli i ta ista osećanja* (Domeron):

Od kad vas videh napustih lov.

»Ja ne mislim bolje od Pradona i Korasa«, kaže Rasin, »ali ja pišem bolje no oni.« Postoji jedna »misao«, što će reći jedan smisao, koji je zajednički i dobrim i lošim piscima, i koji se može izraziti kratkom suvom i bezbojnom rečenicom; i postoji način da se on iskaže (Do-

¹ Ovde navodimo sledeće rasprave iz retorike: René Bary: *La Rhétorique française*, 1633; Bernard Lamy: *Rhétorique ou l'Art de parler*, 1688; Dumarais: *Des Tropes*, 1730; Crevier: *Rhétorique française*, 1765; Hugh Blair: *Leçons de Rhétorique et de Belles-Lettres*, 1783; Domairon: *Rhétorique française* 1804; Fontanier: *Commentaire raisonné des Tropes de Dumarais* 1810; Manuel *classique pour l'étude des Tropes*, 1821, drugo doterano izdanje 1822. *Des Figures du Discours autres que les Tropes*, 1827.

Ove Retorike raspravljaju u prvom redu (a u slučaju Dimarea i Fontanijea, isključivo) o onom delu govorničke i spisateljske veštine koji su stari nazivali *elocutio*, što će reći rad na stilu, čiji su osnovni izvor upravo figure. I mi ovde imamo na umu ovu retoriku izraza, tog prethodno moderne semantike i stilistike, i jednostavnosti radi prosto je nazivamo retorikom. Ali zbog ovog sužavanja ne treba da zaboravimo na jos dva velika dela antičke retorike, na *dispositio*, što će reći umecé kombinovanja jedinica diskursa (retorika kompozicije), i naročito na *inventio*, što će reći umecé pronalaženja tabula (retorika sadržine, koja kulminira u *topici*, ili repertoaru tema).

** Citirano prema: Rasin, *Fedra*, Prosveta, 1954, str. 82. Preveo Milan Dedinać.

meron) u kojem i leži sva razlika. Vidimo da se ovde između reči i smisla, između onoga što je pesnik napisao i onoga što je *mislio*, stvara jaz, stvara prostor, i kao i svaki prostor, i ovaj ima svoj oblik. Ovaj se oblik naziva *figurom*, i ima onoliko figura koliko se može pronaći formi za taj prostor smešten između linije označioca (*tuga odleće*) i linije označenika (*tuga ne traje*), koji je naravno samo jedan drugi bukvalan označenik. »Govor koji se obraća samo dušinoj moći razumevanja, čak i kad se o njemu prosuđuje na osnovu reči koje ga prenose na dušu putem zvuka, nije u pravom smislu telo: on doslovno rečeno nema *figuru*. Pa ipak, u različitim načinima na koje on znači i na koje se izražava, ima nečeg istovetnog s razlikama u obliku i crtama s kojima se susrećemo kod pravih tela... Govorne figure su crte, oblici ili obrti... kojima se govori... manje ili više udaljuje od onoga što bi bilo njegov jednostavan i svakidašnji izraz.« (Fantanije).

Duh retorike u celosti je sadržan u ovoj svesti o mogućnom razmaku između realnog govora (pesničkog govora) i virtuelnog govora (onoga koji bi se koristio *jednostavnim i svakidašnjim izrazom*), i dovoljno je uspostaviti taj razmak pa da se omedi prostor figure. Taj prostor nije prazan: u njemu uvek postoji neki oblik elokvencije ili poezije. Umetnost pisca zavisi od načina na koji ovaj iscrta granice tog prostora, koji je vidljivo telo Književnosti.

Moglo bi se prigovoriti da *figurativni stil* nije svaki stil, niti je to cela poezija, i da retorika takođe poznaje ono što sama naziva *jednostavnim stilom*. Ali istinu rečeno i to je samo manje kitnjast stil, ili tačnije, jednostavnije kićen, i on takođe, kao lirika i ep, ima svoje utvrđene figure. Što se pak tiče strogog odsustva figure, i toga naravno ima, no to odsustvo je u retorici ono što bismo danas nazvali *nultim stepenom*, što će reći znakom kojeg definiše odsustvo znaka, a čija je vrednost i te kako priznata. Potpuna suzdržanost izraza dokaz je krajnjeg uzleta misli: »Uzvišena osećanja uvek su saopštena najjednostavnijim izrazima« (Domeron). Stari Horacije prosto kaže: »Nek umre!«. Medea kaže: »Ja!«. Postanje kaže: »I bi svetlost«. Nema ničeg *upadljivijeg* od te jednostavnosti: to je osnovna, i bespogovorno obavezna, figura uzvišenog. Obavezna i za to rezervisana: koristiti se njome da bi se izrazila manje uzvišena osećanja ili situacije značilo bi ogrešiti se o dobar ukus. Preko lingvistike nam je poznato da je taj fenomen nultog stepena, gde odsustvo ozna-

čioća jasno ukazuje na poznatog označenika, pouzdan dokaz da postoji neki sistem: potreban je organizovan kod glasovnih promena pa da odsustvo samoglasnika dobije distinktivnu funkciju. Postojanje jedne nulte figure koja ima vrednost figure uzvišenog, pokazuje da je jezik retorike dovoljno zasićen figurama, te stoga jedna prazna kućica može da označava pun smisao: retorika je *sistem figura*.

Pa ipak status figure nije uvek bio dovoljno jasan u očima retoričke tradicije. U antici, retorika definiše figure kao *načine govora koji odstupaju od prirodnih i uobičajenih načina*, ili pak (kao što bi rekao Fontanije), *jednostavnih i svakidašnjih*; no ona istovremeno priznaje da nema ničeg uobičajenijeg i običnijeg od upotrebe figura, i da se, po jednoj klasičnoj formulaciji, *samo za jedan pljačni dan u Halama stvori više figura nego tokom više dana na akademijским skupovima*. Figura je odstupanje u odnosu na uobičajeno, ali je samo to odstupanje uobičajeno: evo paradoksa retorike. Dimare, koji je više nego iko drugi bio svestan te teškoće ne popušta pred njom i bori se svim silama da bi sve završio definicijom koja je priznanje neuspeloh: »Figure, to su načini da se govori različito od drugih zahvaljujući osobenom preinačenju koje je samo njima svojstveno, i baš na osnovu tog osobenog preinačenja svaka se od tih figura svodi na posebnu vrstu; po tome su one ili življe, ili otmenije, ili ljupkije od govornih načina kojima se izražavaju iste misli ali bez ovog osobenog preinačenja.« Drugim rečima: *dejstvo figura* (živost, otmenost, ljupkost) lako se može odrediti, ali se njihovo biće može označiti jedino time da je svaka figura posebna figura, i da se figure uopšte razlikuju od nefigurativnih izraza po tome što im je svojstveno *osobeno preinačenje* koje se naziva figurom. Definicija je gotovo tautološka, mada ne i sasvim, pošto ona povezuje biće figure sa činjenicom da ona ima figuru, što će reći formu. Prost i svakidašnji izraz nema formu, figura je ima: ovim smo došli do definicije figure kao razmaka između znaka i smisla, kao unutrašnjeg prostora jezika.

U stvari, svaka rečenica, čak i najjednostavnija i najsvakodnevnija, svaka reč, čak i najprostija, poseduje formu: zvuci se nižu na određen način (po izvesnom redu) da bi stvorili tu reč, reči da bi oblikovale tu rečenicu. Ali ta je forma čisto gramatička, ona zani-

ma morfologiju, sintaksu, ne i retoriku. U očima retorike, reč *lada*, rečenica *volim te* nemaju formu, ne sadrže nikakvo osobeno preinačenje. Retorička činjenica počinje onde gde mogu da uporedim formu te reči ili te rečenice sa formom neke druge reči ili druge rečenice koje bi mogle da budu upotrebljene umesto njih, a na čijem se mestu upravo one nalaze. To ne znači da *lada*, ili *volim te*, *jedro* ili *ne mrzim te* nemaju sami po sebi retoričku formu. Retorička forma — figura — sastoji se u korišćenju *jedra* da bi se označila *lada* (sinegdoha), ili *ne mrzim te* u značenju ljubavi (litota). Na taj način, postojanje i karakter figure u potpunosti su uslovljeni postojanjem i karakterom virtuelnih znakova s kojima ja poredim realne znake imajući na umu njihovu semantičku istoznačnost. Bali³ će reći da ekspresivnost narušava linearnost jezika jer omogućuje da se istovremeno opaža i prisutnost jednog označioca (*jedro*) i odsustvo drugog označioca (*brod*). Paskal je to već rekao: »Figura sadrži i odsustvo i prisustvo.« Jedan znak ili niz lingvističkih znakova čine samo jednu liniju, i ova je linearna forma posao gramatičara. Retorička forma je *površina*, ona koja razdvaja dve linije prisutnog označioca i odsutnog označioca. Jedino se tako može objasniti Dimareova definicija koja tapka u mestu: jedino figurativni izraz ima formu, pošto jedino on sadrži u sebi prostor.

Vidimo, dakle, da definicija figure kao odstupanja u odnosu na uobičajenu upotrebu nastaje iz zbrke između pojmova uobičajene upotrebe i doslovnosti, iz zbrke koju otkriva i lažni dublet: »jednostavan i uobičajen način govora«. Jednostavno nije nužno uobičajeno, i obratno; figura može biti uobičajena, ona ne može biti jednostavna, pošto istovremeno sadrži u sebi prisutnost i odsutnost. Ona isto tako može ući u upotrebu a da ne izgubi svoja svojstva (što će reći i običan govor takode ima svoju retoriku, ali sama retorika definiše određenu književnu upotrebu koja više podseća na jezik nego na govor); ona nestaje jedino kada je prisutni označilac bukvalizovan posredstvom antiretoričke ili terorističke svesti, kao u modernoj poeziji (»Kad napišem *jedro*, ja hoću da kažem *jedro*; da sam htio da kažem *lada*, ja bih napisao *lada*«), ili kad se odsutni označilac ne može da pronađe. Eto zašto su priručnici retorike zbirke primera figura praćene njihovim bukvalnim prevodom: »pisac hoće da kaže... pisac je mogao da kaže...« Svaka je figura prevodiva i njen se

³ Le Langage et la vie.

prevod, poput filigrana, ili palimpsesta, provodi ispod njenog vidljivog teksta. Retorika je vezana za tu dvojnost jezika.⁴

Poslednji veliki francuski retoričar, Fontanje, dobro je rasvetlio tu vezu pokrenuvši protiv Dimarea raspravu oko *katahreze*. On sam veli da »(njegova) načela o katahrezi služe kao osnova celog (njegovog) tropološkog sistema«. Posle Lamija i nekih drugih, pisac rasprave *O tropima* uključio je među figure reči katahrezu, koju je definisao kao pogrešnu upotrebu ili proširivanje smisla (*list papira, noga od stola*). Fontanje se žestoko protivi ovom uključivanju za koje smatra da je u suprotnosti sa samim načelom teorije figura: katahreza je *nasilan trop*, nastao iz preke potrebe,⁵ što će reći iz pomanjkanja posebne reči. Shvatanje da su figure kćeri oskudice i nužnosti postoji još od Cicerona i Kvintilijana; i u XVII veku, Rene Bari je tumačio njihovo postojanje činjenicom »da je priroda bogatija u stvarima no mi u izrazima«. No sam je Dimare odbacio ovo tumačenje pozivajući se na velik broj tropa koji *dubliraju* određenu reč umesto da je zamenjuju. »Uostalom«, dodaje on, »u ovome se, mislim, ne sastoji hod prirode; uobrazilja ima previše udela u jeziku i ponašanju ljudi da bi je na to morala da podstakne preka potreba.« No on je ipak iznova uvodi time što od katahreze pravi figuru, ne videvši u tome, izgleda, nikakvu protivurečnost. Fontanje se, sa svoje strane, s dosta prezrenja odnosi prema pitanju porekla, koje je tako strasno zaokupljalo njegove prethodnike: ili još tačnije — i u tom bi se pogledu on mogao da smatra za Sosira retorike — on pravi strogu razliku između proučavanja uzroka i analize funkcija. Ma kojeg porekla bio trop, treba voditi računa o njegovoj aktuelnoj upotrebi, i svrstati ga na osnovu te upotrebe. A katahreza nije nikada ništa drugo do »*ako ne uvek primitivna, ono u datom času nasilna* upotreba bilo koje od tri velike priznate vrste (metafora, sinegdoha,

⁴ Međutim, ako figura treba da je *prevodiva*, ona se ne može prevesti a da ne izgubi svojstvo figure. Retorika zna da reč *jedro* označava lađu, no ona takođe zna da ta reč drugačije označava no što bi to učinila reč *lađa*; smisao je isti, ali je značenje, što će reći odnos između znaka i smisla, različito, a poezija zavisi od značenja a ne od smisla. Stoga retorika na svoj način poštuje valerijevski princip *nerazlučive veze zvuka i smisla*. U modernoj poeziji, reč je nezamenljiva jer je *bukvalna*, u klasičnoj poeziji ona je zamenljiva zato što je *figura*.

⁵ Bari i Krevije nazivaju katahrezu nasilnom metaforom, ne u smislu prinudne, već *preferante*; klasičan primer: »*Plug guli nihu*«. Previše smela metafora (za klasiistički ukus). Tu, osim imena, nema ničeg zajedničkog sa Dimareovom i Fontanjeovom katahrezom.

metonimija)». Kada kažemo *list papira* ili *noga od stola*, mi se koristimo jednom prinudnom metaforom, pošto posebna reč ne postoji, ili je više nema, ili je još nema. Dakle »figure, ma koliko ih navika učinila uobičajenim i poznatim, ne mogu zaslužiti niti sačuvati svoj naziv figure ukoliko se ne mogu koristiti slobodno i ukoliko ih na neki način ne nameće jezik. I kako bi se taj izbor, ta kombinacija reči i taj obrt misli iz čega i nastaju figure, kako bi se sve to moglo da izmiri sa prinudnom upotrebom?« No pored izbora, kombinacije reči, obrta misli, treba da postoje bar dva izraza koja se pored, bar dve reči koje se kombinuju, i prostor u kojem se misao može obrnuti. Čitaocu treba omogućiti da implicitno prevodi jedan izraz drugim, i da procenjuje njihovo odstupanje, njihov ugao, njihovo rastojanje. *Katahreza noga od stola* uistinu je trop, pošto se povodom stola koristi rečju koja je prvobitno bila rezervisana za ljudsko telo, i pošto izvrše njeno početno značenje; ona u tom svojstvu i zanima (dijahronijsku) istoriju jezika. Ali ona nije trop-figura, pošto mi ne možemo da predložimo nikakav prevod reči noga, jer takve reči nema: ona dakle nije interesantna za (sinhronijski) kod retorike.

Svesna ili nesvesna primena ovog funkcionalnog kriterija (svaka je figura prevodiva) može nam protumačiti izvesna, prividno neosnovana, prisvajanja, i izvesna, prividno stidljiva, odbacivanja od strane retorike. Tako se, recimo, u klasičnoj retorici opis smatrao figurom: »figurom kojom predstavljamo sliku nekog predmeta« (Domeron). Za Lamiya ona je oslabljena varijanta *hipotipoze*: ona o odsutnim stvarima govori kao o odsutnim (dok hipotipoza želi da stvori utisak da su nam one pred očima), ali »na način koji proizvodi živ utisak na duh«. Za Domerona to je rod čije su četiri vrste hipotipoza, etopeja, pozografija i topografija. Zašto figura? Kada u V činu *Fedre* Teramen izveštava o okolnostima Hipolitove smrti, on opisuje »gnevno čudo-vište« koje je poslao Neptun:

Rogovima preti sa široka čela,
a žučkasta krljušt blešti mu sa tela;
tome divljem biku, koji užas stvara,
sav se zadnji deo u zmiju pretvara.^{***}

*** Citirano izdanje *Fedre*, str. 130.

Ovde ne vidimo nikakvu figuru, a samo zato što i ne pomišljamo da se Teramen mogao zadovoljiti time da kaže: *gnevno čudovište*, i da odustane od ovog razvijanja. On u četiri stiha kaže ono što je mogao reći u dve reči, i opis dakle zamenjuje prosto naznačavanje (što će reći: ono bi moglo biti zamenjeno): *eto figure*. U basni Vuk i lovac, Lafonten daje ovaj dijalog:

Likuj. — Hoću. — Pa kad to? — Od sutra.

Figura, kaže Fontanje: jer je pesnik »uklonio uobičajene prelaze između delova dijaloga... kako bi mu izlaganje bilo življe i zanimljivije«. I tu figuru naziva: *isprekidanost*. Pomoću ova dva primera lako se može otkriti postupak kojim retorika pravi figure: ona u tekstu uočava *svojstvo* koje je tu moglo i izostati: pesnik opisuje (umesto da naznači jednom rečju), dijalog je isprekidan (umesto da je povezan); zatim ona supstancijalizuje to svojstvo tako što ga imenuje: tekst nije više opisan ili isprekidan, on *sadrži* opis ili isprekidanost. Stara skolastička navika: opijum ne uspavljuje, on ima uspavljujuće svojstvo. Postoji u retorici *strast imenovanja* koja je način da se oblast proširi i opravda tako što će se nagomilavati predmeti sopstvene nauke. Isti bi rezultat mogao da se postigne i obrnutim putem: pesnik naznačuje umesto da opisuje: to je onda *naznačavanje*; dijalog je povezan umesto da je isprekidan: to je *povezivanje*. Retorička imenovanja su proizvoljna: bitno je imenovati i tako ustanoviti Red književnog dostojanstva.

Ali i ova sloboda ima svoje granice — to su granice koje nameće implicitni kriterij (prevodivost). Tako su neki retoričari svrstali među figure misli ono što su oni nazivali *zastrašivanjem*, a što je prosto upućivanje pretnji. Oprezno, kaže Fontanje. On ispituje tri primera i u njima ne nalazi nikakav poseban jezički obrt. Zar se ovde iz osećanja rada figura? »Pa to bi onda značilo da novih figura ima koliko različitih osećanja ili strasti, ili koliko različitih načina na koje se osećanja i strasti mogu izraziti. Tako, znači, uvreda, zamerka, pokuda, pohvala, laskanje, savet, kompliment, opomena, ponuda, tražnja, zahvaljivanje, tužba, i ko zna šta sve još, bile bi sve odreda figure koje bi bez sumnje trebalo svrstati prema tome da li pripadaju zlobi ili okrutnosti, ili blagosti i ljupkosti.« Pretnja, uvreda, prekor, to su sadržine a ne načini izražavanja, pa se prema tome ne mogu ni prevesti. Previde se reči, a

ne misao. *Zastrašivanje* samo je jedna »tobožnja figura«. Iz istog razloga Fontanije prihvata kao figuru Didonino *premišljanje* u IV pevanju *Eneide*, jer se tu Didona *pretvara* da premišlja o svojoj sudbini pošto je već odlučila da umre, ali ne priznaje taj naziv Hermioninom *kolebanju* iz V čina *Andromahe*, jer ono izražava iskrenu neodlučnost. Jedna *figura misli* (marginalna i osporavana kategorija, jer strogo uzevši postoje samo figure izražavanja) jeste figura jedino ukoliko je odglumljena ili usiljena (lažno popuštanje, lažna naivnost, lažna upitanost itd.). Tanana razlika između *premišljanja* i *kolebanja* počiva na vrlo prostom razlikovanju: Hermionino kolebanje ne kaže ništa drugo od onog što kaže, Didonino premišljanje kaže *Šta da činim?* da bi izrazilo *Hoću da umrem*. U prvom slučaju, znak i smisao su bliski, oni se dodiruju ne ostavljajući nikakvu prazninu: tu nema figure. U drugom slučaju obuhvaćen je čitav prostor koji se pruža između prave linije označenika, ili virtuelnog označioca, i krivulje koju ispisuju niz lažnih pitanja iz kojih nastaje stvarni označilac: iz ovog prostora nastaje figura.

Figura dakle nije ništa drugo do osećanje figure, i njeno postojanje u celosti zavisi od svesti koju čitalac ima, ili nema, o dvosmislenosti diskursa s kojim je suočen. Sartr će zapaziti da smisao jednog književnog predmeta nije sadržan u rečima, »pošto, naprotiv, sam predmet omogućuje da se shvati značenje svake od njih«. Ovak hermeneutički обруч postoji takode i u retorici: vrednost jedne figure nije dakle sadržana u rečima iz kojih je sačinjena, budući da ona zavisi od odstojanja koje postoji između tih reči i onih koje čitalac, u mislima, uočava u njihovoj pozadini, »u neprekidnom prekoračivanju napisane stvari«. Razumljivo da ovaj izrazito subjektivan status ne može da zadovolji potrebu za izvesnošću i univerzalnošću koja je svojstvena klasicističkom duhu. Otud potreba da se učvrste duhovi tako što će se postići opšta saglasnost. Instrument tog konsenzusa bio bi kód retorike, koji se najpre sastoji od spiska prihvaćenih figura, spiska koji se stalno prepravlja, ali se uvek smatra konačnim, zatim od klasifikacije tih figura prema njihovoj formi i prema njihovoj vrednosti, klasifikacije koja je takode podložna neprestanim promenama, ali koju će uz velike napore i bez prekida nastojati da organizuju u jedan koherentan i funkcionalan sistem.

* *Situations*, II, str. 94.

Nećemo ovde pratiti evoluciju tog sistema ispitujući zaredom niz rasprava iz retorike. Valjalo bi, međutim, jednoga dana pristupiti njenom proučavanju, jer će nas ona naučiti mnogo čemu iz istorije predstavljanja sveta i duha u klasičnom razdoblju, od Aristotela do La Arpa. Najočevidnije razvrstavanje odnosi se na omiljene figure: figure reči uzete u njihovom značenju ili *tropi*, figure reči uzete u njihovoj formi ili figure *dikcije*, figure koje se odnose na poredak ili broj reči u rečenici ili figure *konstrukcije*, figure koje se odnose na »izbor ili slaganje reči« (Fontanije) ili figure *elokucije*, figure koje se tiču cele rečenice ili figure *stila*, figure koje se odnose na ceo iskaz ili figure *misli*; zatim se u različite grupe mogu uvesti potpodele: tako Fontanije deli figure elokucije na figure nastale *rastezanjem*, poput epiteta, *svođenjem*, poput sinonima, *povezivanjem*, poput isprekidanosti, koje je nultu povezivanje, *uskladjivanjem*, poput aliteracije. Isti Fontanije deli još metonimije, ili trope nastale *saglašavanjem* (Jakobson će reći: *graničenjem*), na metonimije uzroka (*Bahus* za vino), instrumenta (*dobro pero* za dobrog pisca), posledice (*osvetu* u ruci), sadržavanja (*Nebo* za Boga), prvobitnog mesta (*Portik* za stoicizam), znaka (*presto* za monarhiju), telesnog (srce za ljubav), zaštitnika (*Lari* za kuću), stvari (*perika* za čoveka koji je nosi). Ovaj je tip razvrstavanja čisto logičke prirode, i ne govori ništa o značenjskoj vrednosti figura ili grupe posmatranih figura. Drugi tip, do kojeg nam je ovde više stalo, semiološke je prirode: on se sastoji u tome da se pravi razlika među figurama tako što će se svakoj od njih ustanoviti određena psihološka vrednost, u zavisnosti od promene izraza. Ova je vrednost predstavljena (i nek nam bude dopušteno da se unapred koristimo rečima iz rečnika moderne stilistike) bilo kao *impresivna* (takva je figura namenjena tome da izazove osećanja), bilo kao *ekspresivna* (određenu figuru diktira određeno osećanje), bilo, i najradije, istovremeno i kao *impresivna* i kao *ekspresivna*, pošto retoričari vole da se uspostavi sklad između autorovog raspoloženja, ili raspoloženja lika, i čitačevog stanja: »Pošto mi uglavnom govorimo samo zato da bismo preneli na druge naša osećanja i naše ideje, razumljivo je da će dejstvo našeg govora biti jače ukoliko je on figurativan, što će reći ukoliko mu damo obeležja naših osećanja« (Lami). U pitanju je dakle nesvesna ili prikrivena semiologija, pošto ona prevodi značenja u determinističke izraze, predstavljajući smislove kao uzroke i/ili kao posledice. Kartezi-

janac Lami je bez sumnje onaj francuski retoričar koji je najdalje doveo psihološko (afektivno) tumačenje figura, idući dotle da je za svaku od njih tražio »karakter« što će reći oznaku posebne strasti: koliko figura, toliko simptoma. *Elipsa*: silovita strast govori brže no što reči mogu da je slede. *Ponavljjanje*: zaljubljen čovek voli da se ponavlja, kao što razjaren čovek voli da zada više udaraca. *Hipotipoza*: opsesivno prisustvo ljubavnog predmeta. *Epanortoza*: zaljubljen čovek stalno ispravlja svoj govor da bi mu povećao snagu. *Inverzija*: uzbuđenje remeti poredak stvari, pa dakle i poredak reči. *Razdeljivanje*: prebrajaju se delovi predmeta strasti. *Apostrof*: uzbuđen čovek osvrće se na sve strane, tražeći odasvud pomoć, itd. Drugi autori manje drže do osećajnosti, a više do ukusa, duha, uobrazilje. Škotlandanin Hju Bler koji mnogo drži do prirodnog porekla figura (»One su deo jezika kojim Priroda nadahnjuje sve ljude«, veli on, i kao dokaz tome navodi obilje tropa u »primitivnim« jezicima: »Kada bi neki indijanski poglavica kudio svoje pleme, on bi stvarao metafore smelije od onih koje susrećemo u ponekim epskim pesmama štampanim u Evropi«), predlaže podelu na figure imaginacije i figure strasti. Dimare vidi načelo svih figurativnih smislova u sklonosti uobrazilje prema detaljima: »Ime sporednog pojma često je prisutnije u uobrazilji od imena osnovnog pojma, i sporedni pojam, označavajući predmet okolišnije, slika ovaj s više ljupkosti i snage.« I ovde svaka varijanta sistema podrazumeva čitavo rasparčavanje sveta i pokreće celu filozofiju.

Preostaje suštinsko pitanje: zašto figura ima snažnije značenje od doslovnog izraza? Odakle joj dolazi taj višak smisla i to da ona može da označi ne samo predmet, činjenicu, misao, već i njihovu osećajnu vrednost ili njihovo književno dostojanstvo? Tehnika nametanja smisla može sve svesti na ono što moderna semiologija naziva *konotacijom*. Kada se koristim rečju *jedro* da bih označio jedro, to je značenje proizvoljno (ne postoji nikakav prirodan odnos između reči i stvari, međusobno povezanih prostom društvenom konvencijom): ovde je u pitanju prosta denotacija. Ali ako istu reč *jedro* upotrebim da bih njome označio, preko sinagdohe (deo za celinu), lađu, to je značenje daleko bogatije i složenije: ono je dvosmisleno pošto istovremeno doslovno upućuje na jedro, a posredstvom figure na lađu,

dakle na celinu preko jednog dela; figura je konkretna i motivisana, pošto odlučuje da označi brod pomoću jedne materijalne pojedinosti, jednog »sporednog pojma« a ne pomoću osnovnog pojma, i pošto izdvaja tu pojedinost (jedro) radije no neku drugu (pramac ili karkas). Ta je motivacija, drukčija u svakom tipu figure (pojedinost u sinegdohi, sličnost u metafori, ublažavanje u litoti, preterivanje u hiperboli), sama duša figure, i njeno je prisustvo jedno drugostepeno značenje nametnuto samim korišćenjem te figure. Kada kažem *jedro* za *ladu*, ja denotiram ladu, ali istovremeno konotiram motivaciju putem detalja, vidljivo iskrivljenje smisla, pa tako i izvestan modalitet vizije ili namere. Taj je vidljivi modalitet za retoriku osnovno svojstvo poetskog izraza. »Pesnici«, kaže Lami, »upotrebljavaju samo one izraze koji u uobrazilji stvaraju upečatljivu sliku, i stoga su Metafore koje ističu svaku stvar tako česte u njihovom stilu«. Čak i kad je jedna pesnička figura prešla u književnu upotrebu do te mere da je izgubila moć konkretnog evociranja, što je očigledan slučaj većinom tropa iz klasične poezije (*jedro* za *ladu*, *gvožđe* za *mač*, *plamen* za *ljubav* itd.), njena se konotativna vrednost ne gubi, jer njen je zadatak i dalje da, samim svojim prisustvom i svojstvom koje je postalo sasvim konvencionalno, označava Poeziju.

Ovde se upliće kod retorike čiji je zadatak da popiše sve figure i da svakoj odredi njenu konotativnu vrednost. Kad jednom napusti živi govor lične invencije i stupi u tradicionalni kod, svaka figura ima jedino za zadatak da na svoj osoben način ukaže na poetsko svojstvo diskursa koji je sadrži. *Jedro* klasičnog broda već odavno nije obeležje konkretne vizije, ono je postalo, poput Kevedovog *krvavog meseca*, čist amblem: zastava, pobodena iznad gomile reči i rečenica, i na kojoj se istovremeno može pročitati: *ovde, lada* i: *ovde, poezija*.

Retorička figura teži dakle da vaspostavi kod književnih konotacija, ili onoga što je Borhes nazvao *Znacima književnosti*. Svaki put kad se koristi figurom koju priznaje kod, pisac svom jeziku stavlja u zadatak ne samo to da »izrazi njegovu misao«, već i da obelodani neko epsko, lirsko, didaktičko, govorničko ili kakvo drugo svojstvo, da označi sebe samog kao književni jezik, i da označi književnost. Retorika takođe malo drži do originalnosti i novine figura; ova se svojstva

smatraju odlikama individualnog govora, i stoga je se ne tiču. Za nju su važni samo jasnoća i univerzalnost poetskih znakova, njoj je jedino stalo do toga da na drugom nivou sistema (u književnosti) pronađe istu onu prozirnost i strogost koje već odlikuju prvi nivo (jezik). Njen bi krajnji ideal bio da književni jezik uredi kao drugi jezik unutar prvog, gde bi se očiglednost znaka nametala istom snagom kojom i sistem dijalekata u grčkoj poeziji u kojoj je dorski bespogovorno označavao *liriku*, *atički dramu*, *jonsko-eolski epopeju*.

Za nas, danas, delo iz retorike predstavlja, po svojoj sadržini, istorijsku zanimljivost (koja je doduše uveliko potcenjena). Pomisao da se oživi njen kod kako bi se primenilo na našu književnost bila bi jalov anahronizam. To ne znači da se u modernim tekstovima ne mogu pronaći sve figure iz stare retorike: ali sistem se raspao, izgubila se označiteljska funkcija figura zajedno s mrežom odnosa koji su ih povezivali u taj sistem. Samooznačiteljska funkcija Književnosti ne poklapa se više s kodom figura i moderna književnost ima sopstvenu retoriku, koja se upravo sastoji (bar zasad) u odbacivanju retorike, u odbacivanju koje je Polan nazvao Terorom. Ono što se može preuzeti od stare retorike nije dakle njena sadržina, već njen primer, njena forma, njeno paradoksalno shvatanje Književnosti kao poretka zasnovanog na dvosmislenosti znakova, na malenom, ali vrtoglavom prostoru koji zjapi između dve reči istog smisla, između dva smisla iste reči: dva jezika jednog istog jezika.

U književnosti verovatno ne postoji starija i opštija kategorija od suprotnosti između proze i poezije. I ovom upadljivo dugom trajanju, koje obuhvata vekove, pa i milenije, odgovara relativna stabilnost osnovnog kriterija razlikovanja. Znamo da je do XX veka taj kriterij bio prevashodno foničke prirode: reč je, naravno, o onom skupu ograničenja rezervisanih (pa tako i presudnih) za pesnički izraz koja se grubo mogu svesti na pojam *metra*: propisano smenjivanje kratkih i dugih slogova, naglašenih ili nenaglašenih, obavezan broj slogova, homofonija završetaka stihova. i (za takozvanu lirsku poeziju) pravila pravljenja strofa, što će reći povratnih skupina stihova u pesmi. Ovaj bi se kriterij mogao smatrati osnovnim, pošto ostale odlike, uostalom promenljive, bile one dijalekatske (recimo, korišćenje dorskog kao načina lirskih intervencija u antičkoj tragediji, ili tradicija, sačuvana sve do aleksandrijske epohe, da se epopeja piše u jonskom dijalektu izmešanom s eolskim koji je bio dijalekat homerskih spevova), gramatičke (morfološke ili sintaksičke osobenosti zvane »pesničkim formama« u starim jezicima, inverzije i druge »slobode« u klasičnom francuskom), ili čisto stilističke prirode (poseban rečnik, dominantne figure), nikada nisu u klasičnoj poetici bile smatrane obaveznim i presudnim na isti način kao i metričke steg: to su bili ukrasi drugoga reda, neki od njih neobavezni, jednoga tipa diskursa čija je trajna odlika uvek bila poštovanje metričke forme. Danas tako neugodno pitanje *pesničkog jezika*, nekada je bilo krajnje jednostavno, budući da je prisustvo ili odsustvo metra predstavljalo presudan i nedvosmislen kriterij.

Znamo da je krajem XIX i početkom XX veka, posebno u Francuskoj, došlo do postepenog razaranja i konačnog, i bez sumnje nepovratnog, sloma tog sistema, i do rađanja jednog novog pojma, na koji smo se privikli mada ga nismo sasvim prozreli: pojma poezije oslobođene metričkih ograničenja a ipak različite od proze. Razlozi ove tako duboke promene ni izdaleka nam nisu sasvim jasni, no čini nam se da bi se bar nestanak tog metričkog kriterija mogao povezati sa jednim opštim razvojem, čije je osnovno načelo stalno slabljenje auditivnih načina primanja književnosti. Dobro nam je poznato da je antička poezija bila isključivo pevana (lirika) i recitovana (epopeja), i da je iz dovoljno očiglednih materijalnih razloga, osnovni način književnog opštenja, čak i za prozu, bilo javno čitanje ili deklamovanje — ne računajući velik udio elokvencije u pravom smislu reči, osobito u slučaju proze. Nesto je manje poznato, ali sasvim potvrđeno, da je čak i individualno čitanje bilo čitanje naglas: sveti Avgustin tvrdi da je njegov učitelj Ambrozije (IV vek) bio prvi čovek antike koji je čitao u sebi, i izvesno je da se u srednjem veku napravio korak unatrag, i da se »usmeno« primanje pisanog teksta nastavilo i uveliko posle otkrića štamparije i masovnog širenja knjige.¹ No jednako je izvesno da je to širenje knjige, zajedno sa širenjem navike čitanja i pisanja, postepeno slabilo auditivni način percepcije teksta u korist vizuelnog načina², pa tako i njihov fonički način postojanja u korist grafičkog načina (podsetimo na to da su počeli književne modernosti bili povezani ne samo s prvim znacima nestajanja sistema klasične versifikacije, već i s prvim sistematskim pokušajima, sa Malarmeom i Apolinerom, da se iskoriste poetske mogućnosti grafizma i preloma) — i što je najvažnije, to je otkrilo druga svojstva pesničkog jezika, koja se mogu označiti kao *formalna* u značenju koje Hjelmstjev daje toj reči,

¹ »Informacija je prevashodno auditivna: čak i moćnici ovoga sveta više slušaju no što čitaju: oni su okruženi savetnicima koji im govore, koji im prenose svoje znanje na uvo, koji čitaju pred njima... Najzad, čak i oni koji rado čitaju, humanisti, navikli su da to rade naglas — i da čuju tekst.« (R. Mandrou, *Introduction à la France moderne*, Paris, Albin Michel, 1961. str. 70).

² Valeri je već, između ostalog, i sve to rekao: »Dugo je, dugo, ljudski glas bio osnova i uslov književnosti. Prisutnost glasa objašnjava prvobitnu književnost iz koje je klasična izvukla oblik i onaj čudesan *temperament*. Celo ljudsko telo prisutno u glasu, i oslonac, uslov za ravnotežu ideje... I dođe dan kad je čovek naučio da čita očima bez slušanja, bez osluškivanja, i književnost se tako iz temelja promenila. Razvoj od izgovorenog do ovlaš dotaknutog — od ritmički određenog i povezanog do trenutnog — od nečega što podnosi i privlači oko koje brzo, žudno, slobodno preleće stranicom« (*Oeuvres*, t. 2. Pléiade, str. 540).

što će reći da ona ne zavise od načina ostvarenja, ili »supstance« (foničke ili grafičke) označioca, već od samog povezivanja označioca i označenika posmatranih u njihovom idealitetu. Tako se jasno pokazuje da su sve presudniji semantički aspekti pesničkog jezika, i to ne samo u modernim delima napisanim bez uvažavanja metra i rime, već takođe, i nužno, i u starijim delima, koja mi danas hteli-ne hteli čitamo i cenimo prema našim savremenim kriterijima: mi smo, na primer, manje neposredno osetljivi na melodiju ili izrazitu ritmičnost rasinovskog stiha, a više na igru njegovih »slika«, dok strogoj ili suptilnoj metrici jednog Malerba ili jednog Lafontena, pretpostavljamo bujicu smelih reči barokne poezije.³

Ovakva promena, koja vodi ništa manje no ka novom označavanju granice između proze i poezije, pa dakle i ka novoj podeli književnog polja, ovakva promena dakle postavlja neposredno književnoj semiologiji zadatak koji se veoma razlikuje od zadataka koje su propisivale stare poetike ili udžbenici iz versifikacije poslednjih vekova. To je bitan i težak zadatak i Pjer Giro ga upravo naziva »semiologijom pesničkog izraza«.⁴ Bitan, pošto nijedan drugi bez sumnje do te mere ne odgovara upravo njenoj vokaciji, ali jednako težak jer su efekti smisla sa kojima se susreće u toj oblasti tako tanani i složeni da mogu da obeshrabre analizu i oni, pošto ih potajno podržava vrlo star i vrlo uporan religiozni tabu koji lebdi nad »tajanstvenošću« pesničkog stvaranja, doprinose tome da se svaki istraživač koji se usudi da kroči u to polje smatra oskrnaviteljem ili (i) zvekanom: ma koje predostrožnosti da se predumu ne bi li se izbegle greške i smešne strane scijentizma, »naučno« stanovište je uvek pomalo u strahu pred umetničkim sredstvima, o kojima se obično misli da vrede samo po onome u njima — »nesalomljivo jezgro noći« — što se ne može proučiti i saznati.

Treba zahvaliti Žanu Koenu⁵ što je odbacio te predrasude i što je ušao u te tajne s odlučnošću koja se može smatrati grubom, ali koja se ne kloni rasprave niti strahuje od eventualnog opovrgavanja. »Ili je poe-

³ Ova promena kriterija ne znači, međutim, da je fonička, ritmička, metrička realnost stare poezije zbrisana (što bi bila prevelika tvrdnja): ona je, pre se može reći, prenesena na vizuelan plan, i tom prilikom, gotovo idealizovana: postoji i nemi način da se zapaze »zvučni« efekti, neka vrsta neujne dikcije, slične onome što je za izveštanog muzičara čitanje partiture. Cela bi se prorođijska teorija trebala da jednom posmatra iz tog ugla.

⁴ »Pour une sémiologie de l'expression poétique«, *Langue et Littérature*, Paris, Ed. Les Belles Lettres 1961.

⁵ *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.

zija-, kaže on s pravom, -milost poslata s neba koju treba primati u tišini i sabranosti. Ili ćemo se odlučiti da o njoj govorimo, i u tom slučaju nastojmo da to radimo uz pomoć činjenica... Problem treba tako postaviti da se može dokazati prihvatljivost rešenja. Sasvim je moguće da se pretpostavke koje ovde iznosimo pokažu netačnim, no one će bar imati tu dobru stranu što će pružiti sredstvo da se to i dokaže. Tako će biti moguće da se one isprave ili zamene sve dok se ne nađe ona prava. Ništa nam, uostalom, ne garantuje da je u toj materiji istina dostupna i na kraju može ispasti da naučno istraživanje ne da nikakve upotrebive rezultate. Ali kako ćemo to znati ukoliko i ne pokušamo?»⁶

Po osnovnom načelu ove poetike pesnički jezik se definiše, u odnosu na prozu, kao *odstupanje* od norme, pa dake (pošto je odstupanje, ili skretanje, po Girou kao i po Valeriju, po Spiceru kao i po Baliju, osnovno obeležje »činjenice stila«) i poetika se može definisati kao *stilistika žanra* koja proučava i meri karakteristična odstupanja, ne kod pojedinca, već u jednom jezičkom žanru,⁷ što će reći u onome što je Bart predlagao da se nazove *pismom*.⁸ Međutim, preti opasnost da se previše uprosti Koenovo shvatanje pesničkog odstupanja ukoliko se ne da do znanja da to shvatanje manje odgovara pojmu skretanja no pojmu *narušavanja*: poezija ne odstupa u odnosu na kod proze kao slobodna varijanta u odnosu na tematsku konstantu, ona je narušava i prekoračuje, ona joj prosto protivreči: poezija, to je *antiproza*.⁹ U tom smislu moglo bi se reći da je za Koena pesničko odstupanje apsolutno odstupanje.

Drugo načelo, koje ćemo nazvati načelom nižega reda, moglo bi da naide na živo protivljenje, ako to već nije posledica prostog i jednostavnog neprihvatanja: po ovom načelu dijahronijska evolucija poezije ide u pravcu rastuće poetičnosti, kao što bi se za slikarstvo moglo reći da, od Đota do Klea, postaje sve više i više

⁶ Ibid., str. 25.

⁷ Str. 14. Zapanjujuć primer uticaja žanra na stil dat je na strani 122. I vezan je za Igoov slučaj koji upotrebljava 8% -nepriladnih- epiteta u romanu i 18% u poeziji.

⁸ Ipak uz sledeću ogradu: po Bartu, moderna poezija ne zna za pismo »kao figuru istorije ili socijalnosti«, i svodi se na pravih individualnih stilova (*Le Degré zéro de l'écriture*, Ed. du Seuil, 1955, glava 4. Vidi: »Nulti stepen pisma«, *Književnost, mitologija, semiotika*, Nolit, 1979).

⁹ Op. cit., str. 51. i 97.

pikturalno, pošto »svaka umetnost u izvesnom smislu involuira, tako što se sve više bliži svojoj sopstvenoj čistoj formi«,¹⁰ ili svojoj suštini. Odmah se vidi sve što je u osnovi sporno u ovom postulatu involucije¹¹ i videće se u daljem izlaganju kako izbor procedura proveravanja još više ističe njegovu proizvoljnost; a kada Koen kaže da je »klasična estetika antipoetska estetika«,¹² slično tvrđenje može da baci izvesnu sumnju na objektivnost celog njegovog poduhvata. No mi se nećemo zadržati na ovoj raspravi, pošto smo *Strukturu pesničkog jezika* prihvatili kao napor da se izradi jedna poetika na osnovu kriterija izvučenih iz same prakse »moderne« poezije. Možda bi prosto jasnija svest o ovom unapred utvrđenom mišljenju pojednostavila jednu aksiomu koja, zamišljena kao vanvremena i objektivna, stvara vrlo ozbiljne metodološke teškoće, jer se često dobija utisak da je ona uvedena za potrebu dokaznog postupka — ili, tačnije rečeno, da bi služila dokazivanju evolucije (poezija je sve veće i veće odstupanje) i potvrđivanju osnovnog načela (odstupanje je bit poezije). U stvari, dva se postulata tajno međusobno podržavaju u implicitnoj igri premisa i zaključaka koja bi mogla da se ovako eksplicitno izrazi: prvi silogizam, poezija je sve više i više odstupanje, dakle ona je sve bliže i bliže svojoj suštini, dakle njena je suština odstupanje; drugi silogizam, poezija je sve više i više odstupanje, dakle odstupanje je njena suština, dakle ona je sve bliže i bliže svojoj suštini. No bez sumnje malo je važno da li ćemo se odlučiti da bez dokaznog postupka (i to ima svog razloga) prihvatimo načelo nižega reda kao načelo koje otkriva neizbežan, i u izvesnom smislu dopustiv, anahronizam *stanovišta*.

Empirijska provera, koja zauzima najveći deo knjige, u osnovnom se dakle odnosi na činjenicu evolucije, sa čijom smo se odlučujućom strategijskom ulogom upravo upoznali. Ona se zasniva na jednom vrlo jednostavnom i vrlo ubedljivom statističkom testu koji se sastoji u tome da se tri korpusa pesničkih tekstova

¹⁰ *Ibid.*, str. 21.

¹¹ Možemo se zapitati da li se taj postulat može da primeni na »svaku umetnost« u smislu *sve umetnosti*: po čemu se može reći da je Mesijanova umetnost u većoj meri muzička od Palestrinine, ili Korbizijeova u većoj meri arhitektonska od umetnosti Brunelleskija? Ako se involucija svodi, kao što se može zaključiti na osnovu slikarstva i skulpture, na postepeno napuštanje predstavljačke funkcije, treba se zapitati šta zapravo to napuštanje znači u slučaju poezije.

¹² *Op. cit.*, str. 20.

uzetih iz tri različite epohe: klasicističke (Kornej, Rasin, Molijer), romantičke (Lamartin, Igo, Vinji) i simbolističke (Rembo, Verlen, Malarme),¹³ uporede u nekim presudnim tačkama, bilo međusobno, bilo s primercima naučne proze s kraja XIX veka. Prvi predmet ispitivanja, gde se naravno međusobno mogu porediti samo pesnički tekstovi, jeste *versifikacija*, posmatrana najpre iz ugla odnosa između metričke pauze (završetak stiha) i sintaksičke pauze; prosto prebrojavanje naglašanih završetaka stiha (koji su dakle u neskladu sa frastičkim ritmom) otkriva srednju proporciju od 11% kod trojice klasicista, 19 kod romantičara i 39 kod simbolista: odstupanje dakle u odnosu na prozaičku normu izohronije između rečenice-zvuka i rečenice-smisla; potom je posmatrana sa stanovišta gramatičnosti rima — »nepojmovne rime«, odnosno takve što združuju reči koje ne pripadaju istoj morfološkoj klasi, javljaju se, na stotinu stihova, u proseku od 18,6 kod klasicista do 28,6 kod romantičara i 30,7 kod simbolista: ovde je u pitanju odstupanje u odnosu na lingvistički princip sinonimije homonimnih završetaka (*essence — existence, partiront — reussiront*).

Drugi predmet je *predikacija*, proučavana sa stanovišta prikladnosti epiteta. Poređenje uzoraka naučne proze romaneskne proze (Igo, Balzak, Mopasan) i romantičke poezije pokazuje u XIX veku odgovarajuće srednje vrednosti od 0%, 8% i 23,6% »neprikladnih« epiteta, što će reći logički neprihvatljivih u njihovom doslovnom smislu (primer, »mrtvo nebo« ili »zgrčeni vetar«). Tri posmatrane pesničke epohe međusobno se razlikuju na sledeći način: klasicistička, 3,6; romantička, 23,6; simbolistička, 46,3. Pri tom treba još praviti razliku između dva stepena neprikladnosti: slab stepen može se smanjiti prostom analizom i apstrahovanjem, kao u slučaju »smaragdna trava = zelena trava, pošto je smaragd = (kamen +) zelen; jak stepen ne može se podvrgnuti takvoj analizi i njegova redukcija zahteva mnogo složeniji postupak, recimo sinesteziju, kao u slučaju »plavi angelusi« = spokojni angelusi, usled sinestezije plavo = spokoj.¹⁴ Ako se s tog stanovišta posmatra

¹³ Uzima se 100 stihova (10 serija po 10) po pesniku.

¹⁴ Ovo tumačenje pojedinačnog, i uopšte shvatanje da se sve neprikladnosti drugoga reda svode na sinestezije, čine nam se vrlo spornim. Plavi angelus možemo takođe čitati kao metonimijsku predikaciju (angelus koji odjekuje u plavetnilu neba); smeđ čovek umesto čovek smeđe kose očigledno je sinegdoha, itd. Ima sigurno bar toliko vrsta neprikladnih epiteta koliko ima vrsta tropa: »sinestetički« epitet prosto spada u vrstu metafora čiji značaj »moderne« poetike uglavnom preценjuju.

broj neprikladnih epiteta boje, klasicisti su isključeni iz te tabele zbog toga što je kod njih zanemarljiv broj epiteta boje, i prelazi se sa 4,3 kod romantičara na 42 kod simbolista, a rastuće je odstupanje ovde očigledno neprikladnost predikacije, semantička anomalija.

Treći test odnosi se na *determinaciju*, zapravo na odsustvo determinacije koje otkriva broj *redundantnih* epiteta, poput »zelenog smuragda« ili »naboranih slonova«. Pojam redundance ovde je opravdan načelom, lingvistički spornim i uostalom osporenim, po kojem je prikladna funkcija jednog epiteta da određuje vrstu u okvirima roda označenog imenom, kao u »beli slonovi su vrlo retki«. Po Koenu je dakle svaki deskriptivni epitet redundantan. Proporcija tih epiteta u odnosu na celokupan broj prikladnih epiteta kreće se od 3,66 u naučnoj prozi, preko 18,4 u romanesknoj prozi, do 58,5 u poeziji XIX veka, s tim što pesnički korpus, suprotstavljen dvama proznim korpusima, nije ovoga puta, kao u slučaju neprikladnih epiteta, korpus romantičara, već je sačinjen od podataka što ih skupa daju Igo, Boder i Malarne (čemu ovo pomeranje ka modernoj epohi?). U okvirima pesničkog jezika, tabela razvoja daje 40,3% klasicistima, 54 romantičarima, 66 simbolistima: vrlo slab napredak koji, po Koenu, koriguje činjenica (pomenuta bez statističke provere) da su redundantni epiteti klasicista »u ogromnoj većini« prvoga stepena, što će reći svodivi na prilošku vrednost (Kornej: »Moja me laskava ljubav već uverava...« = I moja ljubav, pošto je laskava...), dok oni kod modernih (Malarne: »... proždrljiv plavi azur«) ne mogu se uglavnom tumačiti na taj način. I ovde je dakle u pitanju rastuće odstupanje u odnosu na normu (?) određujuće funkcije epiteta.¹⁵

Četvrti predmet poređenja: (rastuća) nedoslednost koordinacija. Rast je ovde označen, bez statističkog aparata, kao prelazak sa gotovo uvek logičnih koordinacija klasicističkog diskursa (»Teramene dragi, stvar je odlučena: ostavljam podneblje miloga Trezena«)* preko naglih prekiđa romantičkog diskursa (»Ruta je sanjarila, Boz je sanjao: trava je bila crna«), do sistematske i može se reći kontinuirane nedoslednosti koja započinje sa Remboovim *Iluminacijama* i dostiže pun procvat u nadrealističkim tekstovima.

* Opšti zbir »anormalnih« epiteta (neprikladni + redundantni) pokazuju sledeći rast: 42%, 64,6% i 82%.

* Citirano prema: Rasin, *Fedra*, Beograd, Prosveta, 1954, str. 35. I preveo M. Dedinać.

Peto i poslednje poređenje odnosi se na inverziju, tačnije rečeno na antepoziciju epiteta. Uporedna tabela daje ovde 2% naučnoj prozi, 54,3 klasicističkoj poeziji, 33,3 romantičkoj, 34 simbolističkoj. Prevaga klasicista u tabeli pesničkih inverzija u načelu nimalo ne iznenađuje, ali načelo involucije tako drago Koenu pomalo mu smeta da prihvati takvu činjenicu: no jednako je nezgodno kada se norma uspostavlja tako što se iz nje isključe sve epiteti »procenjivanja« kojima je svojstvena normalna antepozicija (*veliki vrt, lepa žena*). Ovakvo ispravljena tabela daje 0% naučnoj prozi, 11,9 klasicistima, 52,3 romantičarima i 49,5 simbolistima. Ova je ispravka verovatno opravdana, no ona ne može da prikrije svima poznatu činjenicu da je u klasicističkoj poeziji mnogo veća relativna frekventnost inverzije uopšte, koja se ne može svesti na antepoziciju epiteta.¹⁶

Mogli bismo se takođe zapitati zašto nema i drugih poređenja koja bi u istoj meri mogla biti poučna: znamo, na primer, da je Pjer Giro¹⁷ utvrdio, na osnovu jednog istinu govoreći neobično odabranog korpusa (*Fedra, Cveće zla*, Malarne, Valeri, *Pet velikih oda*), pesničku leksiku i njena učestala ponavljanja poredio sa ponavljanjima u normalnom jeziku, čiju je tabelu dao Van der Beke. To poređenje otkriva upadljivo odstupanje u okviru rečnika (od 200 najčešće korišćenih reči u poeziji, ili reči-tema, njih 130 se anormalno često ponavljaju u odnosu na njihovu frekventnost kod Van der Bekea; od tih 130 ključnih reči samo 22 pripadaju grupi od 200 osnovnih reči iz normalnog jezika). Bilo bi zanimljivo na analogan način uporediti uzroke kojima se koristio Koen, ali nije unapred sigurno da bi odstupanja od rečnika bila izrazitija kod simbolista, i a fortiori kod romantičara nego kod klasicista: zar XVII i XVIII vek nisu bili za poeziju razdoblje posebne leksike, sa njenim *valovima*, njenim *hatima*, njenim *smrtnicima*, njenim *usnama od rubina* i njenim *grudima od alabastera*? I zar pobuna kojom se ponosi Igo u *Odgovoru na jednu optužbu* nije bila, u datom slučaju, upravo *smanjivanje odstupanja*?

Ali ova primedba, kao bez sumnje i druge njoj slične, ne bi pale na teret osnovne Koenove namere. Po njemu, u stvari, odstupanje nije za poeziju cilj, već

¹⁶ »(Inverzija) je često, kao što kaže La Arp, jedino obeležje po kojem se stihovi razlikuju od proze« (Fontanier, *Les Figures du discours*, 1827; ponovno izdanje, Flammarion, 1968, str. 288).

¹⁷ *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry: Etude sur la forme poétique dans ses rapports avec la langue*, Paris, Klincksieck, 1952.

prosto sredstvo, što isključuje iz njegovog polja interesovanja neke od najkrupnijih devijacija pesničkog jezika, kao što su upravo pomenuta svojstva leksike ili dijalekatska preimućstva o čemu je ranije bilo reči: najupadljivije jezičko odstupanje, ono koje bi se sastojalo u tome da se poeziji obezbedi poseban idiom, ne bi bilo primeran slučaj, jer odstupanje ispunjava svoju poetsku funkciju jedino ukoliko je oruđe *promene smisla*. Potrebno je dakle da on istovremeno, u okviru prirodnog jezika, uvede anomaliju ili neprikladnost, i da ta neprikladnost bude *otklonjiva*. Neotklonjivo odstupanje, kao u slučaju nadrealističkog iskaza »ostriga iz Senegala poješće trobojni hlebac«, nije poetsko; poetsko odstupanje definiše se svojom otklonjivošću¹⁸, koja nužno podrazumeva promenu smisla, tačnije prelazak sa »denotativnog« smisla, što će reći intelektualnog, na »konotativan« smisao, što će reći afektivan: protok značenja zaprečen na denotativnom nivou (*plavi angelus*) iznova otpočinje na konotativnom nivou (*spokojni angelus*), i ova zaprečenost denotacije neophodna je da bi se oslobodila konotacija. Jedna poruka, prema Koenu, ne može istovremeno da bude denotativna i konotativna: »Konotacija i denotacija su antagonističke. Emocionalni odgovor i intelektualni odgovor ne mogu se dogoditi istovremeno. Oni su antitetični, i da bi prvi izašao na površinu, drugi treba da nestane.«¹⁹ Isto tako sva narušavanja i sve neprikladnosti otkrivene u različitim oblastima versifikacije, predikacije, determinacije, koordinacije i poretka reči mogu se smatrati narušavanjima i neprikladnostima samo na denotativnom planu: to je njihov negativni trenutak koji sasvim nestaje u pozitivnom trenutku kada se prikladnost i poštovanje koda vaspostavljaju u korist označenika konotacije. Tako, denotativna neprikladnost koja razdvaja dva završetka rime *soeur — douceur* (*sestra — blagost*) u *Pozivu na putovanje* nestaje pred konotativnom prikladnošću: »Afektivna istina ispravlja pojmovnu grešku. Ako 'sestrinstvo' konotira vrednost prisnosti i ljubavi, onda je istina da je svaka sestra blaga, i čak, obratno, da je svaka blagost 'sestrinska'. Semantizam rime je metaforičan.«²⁰

¹⁸ No kako znati kuda prolazi granica? Ovde vidimo da je za Koena *plavi angelus* predstavljao svodivo odstupanje a *ostrige* iz *Senegala*... apsurdno odstupanje (što je uostalom sporno). Ali gde bi on svrstao (na primer) »more grozdaste utrobe« (*Klodel*) ili »rosu mačje glave« (*Breton*)?

¹⁹ *Op. cit.*, str. 214.

²⁰ *Ibid.*, str. 220.

Ako hoćemo da na ovu knjigu, čija je jedna od dobrih strana što gotovo na svakoj stranici podstiče na raspravu odlučnošću svojih stavova i jasnoćom svojih namera, ako hoćemo dakle da na nju primenimo onaj duh neumoljivog osporavanja na koje nas njen autor dragovoljno podstiče, onda bi najpre trebalo iz same prihvaćene procedure proveravanja izdvojiti tri unapred utvrđena mišljenja koja previše navode vodu u pravcu koji odgovara tezi. Prvi se tiče izbora triju ispitivanih razdoblja. Samo se po sebi razume da se istorija francuske poezije ne zaustavlja na Malarmeu, ali se bez većih otpora može prihvatiti da bi, bar u nekoliko kriterija koje je on izdvojio, uzorak preuzet iz poezije XX veka samo podvukao evoluciju koju je Koen uočio u poeziji romantičara i simbolista. Naprotiv, zbilja je previše lagodno uzeti za polaznu tačku XVII vek (čak, u stvari, njegovu drugu polovinu) pod izgovorom ²¹ da bi se odlaskom u dalju prošlost morala umešati previše heterogena svojstva jezika. Jedan korpus iz druge polovine XVI veka sastavljen na primer od Dibelega, Ronsara i D'Obinjea ne bi vidno promenio stanje jezika koje predstavlja, u jednom u svakom slučaju vrlo relativnom smislu »moderni francuski« — pogotovu u ispitivanju koje nije vodilo računa o leksičkim odstupanjima; ali bi on zato najverovatnije doveo u pitanje krivulju involucije na kojoj počiva celokupna Koenova leza, i sigurno bi se ukazala na početku ciklusa, bar u slučaju nekih kriterija, »cena poezije«²², što će reći tendencija odstupanja bez sumnje veća od one u klasicizmu, ali možda i od one u romantizmu. Autor bi se po svoj prilici susreo sa sličnom smetnjom da je, umesto što je iz XVII veka odabrao trojicu tako kanonskih »klasičara« kao što su Kornej, Rasin i Molijer, svoja ispitivanja vršio na Renjeu, Teofilu, Sent-Amanu, Marsijalu de Brivu, Tristanu, Le Moanu, koji nisu baš *minorni* pesnici. Jasno mi je da Koen pravda taj izbor, koji nije njegov već izbor »potomstva«, ²³ težnjom za objektivnošću: ali upravo konsenzus publike nije nepromenljiv i postoji izvesno neslaganje između izbora pravljelog po modernim kriterijima (pošto su oni prevashodno semantički) i izbora jednog izrazito akademskog korpusa. Neslaganje koje u prvi mah iznenađuje, a zatim zapanjuje čim se shvati da je njegova osnovna svrha da olakša dokazni postupak: klasicizam, koji je u

²¹ *Ibid.*, str. 18.

²² *Ibid.*, str. 13.

²³ *Ibid.*, str. 17—18.

istoriji francuske književnosti epizoda, *reakcija*, postaje ovde početak: prvobitno, još bojažljivo stanje jedne poezije u povelju i koja tek treba da postepeno stekne svoje zrele crte. Izbrisati Plejadu, precrtati barok, zaboraviti manirizam i precioznost! Boalo je govorio: »Najzad dođe Malerb...«, što je u najmanju ruku nevoljno odavanje počasti istoriji, nesvesno priznanje jedne poricane prošlosti. Kod Kocna, to postaje otprilike ovo: na početku beše Malerb.

A njegov trud, uostalom, nije ni nagrađen, jer se ne nalazi na spisku od tri klasicistička pesnika: vrlo neobičnom spisku koji pri tom nema (verovatno) na svojoj strani ni potomstvo ni (sigurno) metodološku prikladnost. Da među tri velika klasicistička pesnika, u istraživanju koje se odnosi upravo na *pesnički jezik*, Rasin gotovo neizbežno ima svoje mesto, to se samo po sebi razume; Kornejev slučaj je mnogo neizvesniji, a što se Molijera tiče... Združiti ova tri imena, s uverenjem da iza toga stoji opšta saglasnost, i od toga stvoriti korpus klasicističke poezije, i njih zatim protivstaviti pomenutim romantičarima i simbolistima, to znači sebi silno olakšati zadatak i s malo truda pokazati da je »klasicistička estetika jedna antipoetska estetika«. Lista koju bi, recimo, sačinjavali Malerb, Rasin i Lafonten kudikamo bi bila uzornija. Nije reč, uostalom, samo o pesničkoj »vrednosti« posmatranih dela, reč je pre svega o ravnoteži žanrova: Koen sa vidnim zadovoljstvom ističe²⁴ da je pokrio »raznorodne žanrove: lirske, tragičke, epske, komičke itd.« (itd.?), ali zar on ne vidi da je samo dramski zastupljen u njegovom izboru iz klasicista, i da se celo njegovo potonje poređenje svodi na protivstavljanje trojice klasicističkih *dramatičara* šestorici modernih, prevashodno *lirskih* pesnika?²⁵ A kad se zna koliko su razliku klasicisti pravili (iz vrlo jasnih razloga) između količine poetskog koja se zahtevala od lirske poezije i količine kojom se mogla (i morala) da zadovolji tragedija, i *a fortiori* komedija, onda se lako može proceniti defektnost tog izbora. Samo jedan primer (najmanje upadljiv) biće dovoljan da to ilustruje: Zan Koen ispituje rast broja nepojmovnih rima koji ide od 18,6 preko 28,6 do 30,7. Ali kome nije poznato da su rime u tragediji (i, dodajmo, iznova, *a fortiori* u komediji) gotovo programski *jednostavnije* (što između ostalog znači pojmovnije) nego rime u lir-

²⁴ *Ibid.*, str. 19.

²⁵ Iako su neka mesta iz *Legende veka* bila ubrojana u epsku, to, naravno, može biti predmet spora.

skoj poeziji? Sta bi bilo sa Koenovim dokaznim postupkom da je s ovim u vezi uzeo neki drugi uzorak? Banvilovo načelo koje on citira (»Vi ćete zajedno rimovati, kad god se može, reći međusobno vrlo srodne po zvuku, i vrlo različite po smislu«) sasvim je u malerbovskom duhu; ali malerbovski zahtevi ne mogu se primeniti na pozorišni stih, čija je osnovna vrlina jednostavnost i neposredna razumljivost. Porediti svojstvo poezije klasicizma i modernosti pod tim uslovima, to je otprilike isto što i porediti klime Pariza i Marselja uzevši za Pariz prosek iz decembra a za Marselj prosek iz jula: to očigledno znači izvrtati činjenice.

Može nam se odgovoriti da ove sitne pogreške u metodu ne dovode u pitanje osnovnu nameru, i da bi i strože sprovedeno istraživanje jednako pokazalo da je u »modernojoj« poeziji, bar na čisto semantičkom planu, povećano odstupanje. No morali bismo se složiti i oko značenja i značaja tog pojma, koji nije ni tako jasan, niti tako podesan kako bi se u prvi mah moglo pomisliti.

Kada Koen proglašava odstupanjem neprikladnost ili redundancu jednog epiteta i kad tim povodom govori o *figuri*, dobija se utisak da je u pitanju odstupanje od književne norme, sa pomeranjem smisla i zamenom pojma: na taj se način *plavi angelus* suprotstavlja *spokojnom angelusu*. Ali kad on tvrdi da jedna uobičajena metafora (recimo, *plamen* za *ljubav*) nije odstupanje, i štaviše, da ona to nije »po definiciji«, poričući, na primer, da bilo kakvo svojstvo odstupanja ima rasinovska dvostruka metafora »*tako crn plamet*« za *grešnu ljubav*, i dodajući tome sledeću tvrdnju: »ako je figura odstupanje, onda je sam pojam *uobičajene metafore* protivurečan, budući da je uobičajeno samo po sebi poricanje odstupanja«,²⁰ onda on ne definiše odstupanje onako kako je Fontanije definisao figuru, kao suprotnost doslovnom, već kao suprotnost uobičajenom, zaboravljajući tako na osnovnu istinu retorike po kojoj se više figura napravi u toku jednog pijačnog dana u Halama nego čitavog meseca u Akademiji — drugim rečima, da je u svakodnevnoj upotrebi mnoštvo odstupanja-figura i da zbog toga ne strada ni ono što je uobičajeno ni ono što je odstupanje, iz prostog razloga što se odstupanje-figura lingvistički definiše kao različito od *doslovnog značenja*, a ne, psiho-sociološki, kao različito od uobičajenog izraza; jedna figura kao takva ne zastareva zato što je »u širokoj upotrebi«, već zato

²⁰ Op. cit., str. 114, beleška, i str. 46.

što se izgubilo doslovno značenje. Glava nije više figura, ne zato što je bila previše u upotrebi, već stoga što je šef, u tom smislu, nestao; *njuška* ili *tikva*, iako toliko odomaćene, iako toliko rabljene, uvek će se prihvatati kao odstupanje sve dok ne budu uklonile ili zamenile *glavu*. I *plamen*, u klasicističkom diskursu, ne prestaje da bude metafora zato što je u čestoj upotrebi; on bi prestao da bude metafora samo kad bi izašla iz upotrebe reč *ljubav*. Ako retorika pravi razliku između uobičajenih figura i neuobičajenih figura, to je stoga što su i prve u njenim očima figure, i čini mi se da ona ima pravo. Momak koji ponavlja »Nema problema« ili »Ne zezaj krizu« odlično zna da se koristi savremenim klišeima, pa čak i izandalim uzrečicama, i njegovo se stilističko zadovoljstvo ne sastoji u tome da izmišlja neki izraz, već da se koristi *izvrtutim* izrazom, *izvrtanjem* izraza koje je u modi: figura je u izvrtanju, i moda (upotreba) *ne poništava izvrtanje*. Treba, dakle, izabrati između definicije odstupanja kao narušavanja ili kao izvrtanja, čak i kad su neka od odstupanja istovremeno i jedno i drugo, kao što je Arhimed istovremeno princ i geometar: a Žan Koen upravo ne pristaje na taj izbor,²⁷ držeći se čas jednog čas drugog svojstva, što mu dopušta da prihvati modernu metaforu pošto je ona neuobičajena, i da odbaci klasičnu metaforu, pošto je ona uobičajena, iako su »neprikladnost«, — pa dakle — a po njegovoj ličnoj teoriji — i prelazak sa denotativnog na konotativno, ovde bili jednako prisutni: ispada kao da je semantički kriterij (odstupanje = izvrtanje) njemu poslužio da zasnuje svoju teoriju pesničkog jezika, a psiho-sociološki kriterij (odstupanje — invencija) da svu prednost dâ modernoj poeziji. Verovatno nenamerna neusaglašenost, ali mu je sigurno išla naruku nesvesna želja da se uveća značaj načela involucije.

Ako pojam odstupanja nije dakle sasvim pošten nespornostima, on nije pri tom ni savršeno podesan, bar kad ga primenjujemo na pesnički jezik. Videli smo da je on preuzet iz stilistike, i da Koen definiše poetiku kao »stilistiku žanra«: stanovište koje se možda može braniti, ali pod uslovom da se strogo vodi računa o razlici po obuhvatnosti i značenju između pojmova stila

²⁷ Posle tolikih drugih, valja reći, među koje spadaju i sami retoričari, koji tako često u svojim definicijama suprotstavljaju figuru »prostom i uobičajenom« izrazu, ne praveći dovoljno razliku između norme doslovnosti (*jednostavan izraz*) i norme česte upotrebe (*uobičajen izraz*), kao da se one nužno poklapaju, što dovodi u pitanje njihova zapažanja o uobičajenoj, narodskoj, gotovo »divljoj« upotrebi figura svih vrsta.

uopšte i pesničkog stila posebno. A to nije uvek slučaj, i poslednje poglavlje započinje jednim vrlo karakterističkim pomeranjem. Odlučno spreman da odgovori na primedbu: »Da li je dovoljno da ima odstupanja da bi bilo i poezije?«, Koen ovako odgovara: »Mi stvarno verujemo da nije dovoljno narušiti kod da bi se napisala pesma. Stil je greška ali svaka greška nije stil.«²⁸ Ova je ispravka nužna, ali ne znači da je dovoljna, jer ostavlja po strani još važnije pitanje: *da li je svaki stil poezija?* Koen, čini se, to pokatkad misli, kao u slučaju kad napiše da »se sa stilističkog stanovišta (književna proza) razlikuje od poezije samo u pogledu kvantiteta. Književna proza samo je umerena poezija, ili, ako hoćemo, poezija predstavlja silovitu formu književnosti, paroksiastički stupanj stila. Stil je jedan. On sadrži ograničen broj uvek istih figura. Od proze do poezije, od jednog do drugog stanja poezije, razlika je samo u smelosti s kojom se jezik koristi virtuelnim prosedeima koji su skriveni u njegovoj strukturi.«²⁹

Time se može protumačiti činjenica da je Koen uzeo za jedinstvenu referencu »naučnu prozu« s kraja XIX veka, koja je neutralno pismo, namerno lišeno stilističkih efekata, baš ono pismo koje upotrebljava Bali da bi nasuprot tome istakao ekspresivna svojstva jezika, uključivši tu i govorni jezik. Mogli bismo se upitati do kojih bi rezultata dovelo sistematsko upoređivanje, od jedne do druge epohe, klasicističke poezije sa klasicističkom književnom prozom, romantičke poezije sa romantičkom prozom, moderne poezije sa modernom prozom. Između Rasina i Labrijera, Delila i Rusoa, Viktora Igoa i Mišlea, Bodlera i Gonkura, Malarmea i Uis-mensa, odstupanje možda ne bi bilo tako veliko, ni rastuće, i uostalom i sam je Koen u to unapred uveren: »Stil je jedan.« »Struktura« koju on izdvaja možda je manje struktura pesničkog jezika a više struktura stila uopšte, i neke *stilističke odlike* koje on posebno ističe nisu samo svojstvene poeziji, već ih ona deli sa ostalim književnim vrstama. Stoga se nećemo začuditi što Koen u zaključku daje definiciju poezije koja vrlo podseća na Balijevu definiciju ekspresivnosti uopšte: zamena intelektualnog jezika afektivnim (ili emocionalnim) jezikom.

Najviše čudi što je Koen tu zamenu nazvao *konzacijom*, insistirajući uporno, u šta smo se već uverili, na antagonizmu dvaju značenja, i na potrebi da jedno

²⁸ Op. cit., str. 201.

²⁹ Ibid., str. 149.

nestane da bi se ono drugo pojavilo. Čak i kad se ne bismo ograničavali na strogu lingvističku definiciju (Hjelmsljev-Bart) konotacije kao značenjskog sistema proisteklog iz prvobitnog značenja, čini nam se da sam prefiks dovoljno jasno ukazuje na ko-notaciju, što će reći na značenje koje se *odaje* jednom drugom značenju ne potiskujući ga. »Reći *plamen* za *ljubav*, to znači poslati sledeću poruku: *ja sam poezija*«³⁰; eto tipične konotacije, i ovde vidimo da smisao drugoga reda (*poezija*) ne potiskuje »osnovni« smisao (*ljubav*); *plamen* denotira *ljubav* i u isto vreme konotira *poeziju*. Dakle, efekti smisla svojstveni pesničkom jeziku upravo su konotacije, ali ne samo stoga što, kako vidimo, prisustvo jedne uobičajene figure za nas konotira klasičan »pesnički stil«; za onoga ko ozbiljno shvata metaforu, *plamen* takođe, i pre svega, konotira posredno predstavljane putem uočljive analogije, prisustvo onog čime se poredi u onome šta se poredi, drugim rečima, i ovde: *vatru strasti*.³¹ Čudna je to retrospektivna iluzija koja navodi na to da se klasicističkim pesnicima i njihovoj publici pripiše ravnodušnost prema uočljivim konotacijama figura, što bi, posle tri veka školskog rabljenja i razvodnjavanja, pre bilo svojstveno modernom čitaocu, blaziranom poluznalcu, opomenutom, i unapred rešenom da ne nađe nikakvo uživanje, nikakvu boju, nikakvu plastičnost, u jednom diskursu proglašenom u celini »intelektualnim« i »apstraktnim«. Retoričari klasicističke epohe, na primer, nisu videli u tropima stereotipne naznake poetičnosti stila, već istinske upečatljive slike.³² Možda bi u Rasinovom *crnom plamenu* trebalo videti malo više plamena i malo više crnog no što bi želeo Koen da bi se otkrio pravi smisao rasinovskog diskursa: između jednog »prepodsticajnog« čitanja i onog koje — pod izgovorom da rečima treba ostaviti njihovu »onovremenu vrednost« — sistematski

³⁰ *Ibid.*, str. 46.

³¹ Odnos između opozicije doslovno/figurativno i opozicije denotirano/konotirano vrlo je složen, kao svako podešavanje između kategorija koje pripadaju različitim epistemološkim poljima. Čini nam se najpodesnijim da se u tropu denotiranim, iako »drugostepenim«, smatra figurativni smisao (ovde: *ljubav*), a konotiranim, između ostalog, trag doslovnog smisla (*vatra*), a efektom stila, u klasičnom smislu, samo prisustvo tropa (*poezija*).

³² »Dopudaju se oni izrazi koji u uobrazilji stvaraju vidljivu sliku onog što će se zamisliti. Stoga se pesnici, čiji je osnovni cilj da se svidi, koriste samo ovakvim izrazima. I zato su metafore, koje svaku stvar čine upadljivijom, tako često u njihovom stilu« (Lamy, *Rhetorique*, 1888, IV, 16). U poznijim raspravama o tropima susreću se slična tvrdjenja, no mi se namerno zadržavamo na retoričaru koji stvara u jeku klasicizma. I pri tom je kartezijanac.

smanjuje ono što je u figurama uočljivo odstupanje, najzastarelije nije možda ono koje se takvim smatra.

Kratko rečeno, konotacija i denotacija nisu ni izdaleka tako »antagonističke« kao što misli Zan Koen, i upravo njihovo dvostruko istovremeno prisustvo održava pesničku dvosmislenost, jednako u modernoj slici kao i u klasičnoj figuri. *Plavi angelus* ne »znači« samo spokojni angelus: čak i ako prihvatimo prevod koji nam predlaže Koen, treba primetiti da to udaljavanje uz pomoć boje doprinosi »afektivnom« smislu, pa dakle i da konotacija nije potisnula denotaciju. Razlog zbog kojeg Koen to tvrdi, to je njegova želja da pesnički jezik u celosti preobradi u jezik emocije: pošto je sudbinu *emocionalnog* povezao za konotativni a sudbinu *pojmovnog* za denotativni jezik, njemu je neophodno potrebno da drugo isključi u apsolutnu korist prvog. »Naš kod«, kaže on previše olako o prirodnom jeziku »jeste denotativan. I stoga je pesnik primoran da pravi nasilje nad jezikom ukoliko želi da pokaže to patetično lice sveta...«³³ To možda znači preobuhvatno izjednačiti poetsku funkciju sa izražajnošću afektivnog stila (koja je, a to znamo zahvaljujući Baliju, svojstvena i samom govornom jeziku), i previše grubo odvojiti pesnički jezik od dubokih izvorišta prirodnog jezika. Poezija je istovremeno i jedna specifičnija delatnost, i delatnost daleko tešnje povezana sa skrivenim bićem jezika. Poezija ne čini *nasilje* nad jezikom: Malarme je rekao sa više mere, i dvosmislenosti, da ona »nadoknađuje (njegov) nedostatak«. Što istovremeno znači da ona i ispravlja taj nedostatak, da ga nadoknađuje, i da ga nagrađuje (tako što se njime koristi); da ga dopunjava, ukida i uznosi: da ga *prevršuje*. I, umesto da se udaljuje od jezika, ona se utvrđuje i ostvaruje na *njegovom nedostatku*. Baš na onom nedostatku koji je u osnovi jezika.³⁴

³³ Op. cit., str. 225.

³⁴ Trebalo bi uporediti Koenovu knjigu sa jednim drugim delom koje predstavlja jedan od najzanimljivijih pokušaja teorije pesničkog jezika: A. Kibédi Varga, *Les Constantes du Poème*, Van Goor Zonen, La Haye, 1963. Pojam *neobičnosti* koji je u središtu te »dijalektičke« poetike, podseća, naravno, na *oneobličavanje* (otstranjenije) ruskih formalista. On nam se čini srećnijim od pojma *odstupanja*, pošto ne dovodi prozu u položaj neizbežne reference za definiciju poezije, i pošto se bolje slaže sa shvatanjem pesničkog jezika kao neprelaznog stanja jezika svakog teksta koji se prihvata kao »poruka usredsređena na sebe samu« (Jakobson): što nam možda skida s vrata Gospodina Zurdenu — što ću reći *klackalicu* proza/poezija.

Da bi se pokazala održivost ovih formula koje bi Koen bez sumnje odbacio kao »uzaludne, budući da nisu ni jasne ni proverive«, treba pažljivo ispitati ovaj Mallarmeov tekst koji, čini nam se, savršeno pogodna suštinu poetske funkcije: »Jezici nesavršeni jer mnogo-brojni, nedostaje vrhovni: pošto misliti znači pisati bez pomoćnih sredstava, ni šaputanja nego još prečut-na besmrtna reč, raznovrsnost idioma, na zemlji, ne sprečava nikog da izgovori reči, osim ako bi se pronašle, jedinstvenog kova, materijalno istinitog... Moje čulo žali da govorenje nije kadro da izrazi predmete dodirivanjem odgovarajući na to u bojama ili kretanjem, koje postoje u instrumentu glasa, među jezicima a ponekad u jednom. Pokraj *senke (ombre)*, neprozirne, *tama (ténébres)* premalo zagasita; kakvo razočaranje pred izopačenošću koja podaruje *danu (jour)* kao *noći (nuit)*, protivurečno, tamnu boju zvuka ovde, svetlu tamo. Čežnja za izrazom blistavog sjaja, ili neka se, obratno, gasi; što se tiče jednostavnih jasnih alternativa — *Samo, znajmo, ne bi postojao stih: on, filozofski nadoknađuje nedostatak jezika, savršeno nadmoćan.*»³⁵ Stil ove stranice ne treba da prikrije sigurnost njegovog izlaganja, niti temeljnost njegove lingvističke zasnovanosti: »nedostatak« jezika, što ga prema Mallarmeu, a kasnije i Sosiru, posvedočuje *raznovrsnost idioma*, a ilustruje nepodudarnost zvukovnosti i značenja, to je očigledno ono što će Sosir nazvati proizvoljnošću znaka, konvencionalnim karakterom veze između označica i označenika; no upravo je taj nedostatak osnovni razlog poezije, koja jedino preko njega postoji: kad bi jezici bili savršeni, *ne bi postojao stih*, pošto bi svaki govor bio poezija: pa tako dakle, nijedan. »Ako vas razumem«, govorio je Mallarme Viele-Grifenu (po svedočenju ovog poslednjeg), »vi zasnivate stvaralačku prednost pesnika na nesavršenosti instrumenta na kojem treba da svira; jedan jezik hipotetično savršeno podesan da prevede njegovu misao uklnuo bi književnost, koja bi se zvala, samim tim, gospodin Ceo Svet.«³⁶ Jer poetska funkcija upravo je napor da se »nadoknadi«, pa bilo to i prividno, proizvoljnost znaka, što će reći da se *motivise jezik*. Valeri, koji je dugo razmišljao o Mallarmeovom primeru i njegovom učenju, često se vraćao na tu ideju protivstavljajući prozaičkoj funkciji, prevashodno tranzitivnoj, gde »forma« nestaje

³⁵ *Oeuvres complètes, Pléiade*, str. 384.

³⁶ »Stéphane Mallarmé, esquisse orale«, *Mercur de France*, februar, 1924.

je u svom smislu (pošto shvatiti znači *prevesti*), poetsku funkciju gde se forma spaja sa smislom i teži da s njim beskonačno traje; poznato nam je da je on porodio tranzitivnost proze sa hodom, a netranzitivnost poezije sa plesom. Razmišljanja o *opažljivim svojstvima* govora, nerazlučivost forme i smisla, iluzija o sličnosti između »reči« i »stvari« bili su za njega, kao i za Malarrea,³⁷ sama suština pesničkog jezika: »Moć stihova počiva na neobjašnjivom skladu između onoga što oni kažu i onoga što jesu.«³⁸ Pored toga, pesnička aktivnost je za neke, kao i za samog Malarrea (videti njegove *Engleske reči*, i njegovo živo interesovanje za *Raspravu o reči* Rene Gila), povezana sa snažnom jezičkom *uobraziljom* koja je u biti motivacijski san, san o lingvističkoj motivaciji, obeležen nekom vrstom polunostalgije za onim sasvim hipotetičnim »prvobitnim« stanjem jezika, gde je *reč* bila ono što je govorila. »Poetska funkcija, u najširem značenju reči«, kaže Rolan Bart,³⁹ mogla bi se definisati kao kratilovska svest o znacima, i pisac bi bio neko ko priča taj drevni mit po kojem jezik imitira ideje i po kojem su, suprotno onome što tvrdi lingvistička nauka, znaci motivisani.«³⁹

Proučavanje ovako definisanog pesničkog jezika trebalo bi da se zasniva na drugoj vrsti izučavanja koje još nikada nije sistematski preuzeto, a koje bi se odnosilo na *poetiku jezika* (u značenju u kojem je Bašlar, na primer, govorio o poetici prostora), što će reći na bezbrojne vidove jezičke *uobrazilje*. Jer ljudi ne sanjaju samo uz pomoć reči, oni sanjaju takode, čak i oni najograničeniji, o rečima, i o svim manifestacijama jezika: i baš od vremena *Kratila*, u tome se krije »golem dosije« kako bi rekao Klodel⁴⁰, koga bi trebalo jednoga dana otvoriti. S druge, pak, strane, trebalo bi pažljivo analizirati sve prosedee i sva lukavstva kojima pribegava pesnički jezik kako bi motivisao znake; i ovde možemo sumo da naznačimo nekoliko osnovnih vrsta.

³⁷ Ili za Klodela: »Mi se u običnom životu koristimo rečima ne stoga što one znaju predmete, već stoga što ih označavaju i što nam praktično dopuštaju da ih uzmemo i da ih upotrebimo. One nam ih daju u priručnom i grubom obliku, u vrednosti, banalnoj poput sitniša. No pesnik se ne koristi rečima na isti način. On ih ne upotrebljava iz praktičnih razloga, već da bi od svih tih zvučnih privreda koje mu reč stavlja na raspolaganje stvorio sliku istovremeno razumljivu i prijatnu« (*Oeuvres en prose*, Pléiade, str. 47-48). Sartrova teorija iz eseja *Šta j ekzistencijalizam?* i *Svetog Zena* nije bitno različita.

³⁸ *Oeuvres*, Pléiade, II, str. 637.

³⁹ »Proust et les noms«, *To honor R. Jakobson*, Mouton, 1967.

⁴⁰ *Oeuvres en prose*, str. 96.

Najpoznatija vrsta, jer je neposredno najuočljivija, okuplja posedece koji, pre nego što napadnu »nedostatak« jezika, nastoje da ga smanje, koristeći se na neki način nedostatkom nedostatka, što će reći nekim ostacima direktne ili indirektne motivacije, koja se prirodno nalazi u jeziku: onomatopeje, mimologizmi, imitativna sazvučja, efekti foničke ili grafičke izražajnosti⁴¹, evokacije uz pomoć sinestezije, leksičke asocijacije⁴². Valeri, koji se uostalom snalazio kao i svako drugi⁴³, nije s naklonošću gledao na tu vrstu efekata: sklad između onog što jeste i onog što se kaže »ne treba«, pisao je on, »da bude odredljiv. Kad je to slučaj, onda je to imitativno sazvučje, a to nije dobro.«⁴⁴ Jedno je sigurno: to su najprostija sredstva, jer ih pruža sam jezik, pa su tako dostupna »gospodinu Ceo Svet«, a mimetizam koji se tim sredstvima postiže najprizemnije je vrste. Ima više tananosti u lukavstvima (mnogo bližim Malarmeovoj formuli) koja nastoje da isprave nedostatak tako što približuju, podešavaju jednog prema drugom označiocu i označenika koje razdvaja surovi zakon proizvoljnosti. Shematično govoreći, ovo podešavanje može se ostvariti na dva načina.

Prvi se sastoji u tome da se približi označenik označiocu, što će reći u tome da se izvitoperi smisao, ili, bez sumnje, tačnije rečeno, da se od semantičkih mogućnosti odaberu one koje se najbolje slažu sa opažljivom formom izraza. U tom smislu Roman Jakobson pokazuje kako francuska poezija može da upotrebi, pa tako i opravda, nesklad što ga je Malarme otkrio u fonetizmima reči *dan (jour)* i *noć (nuit)*, a bilo je i pokušaja da se pokaže⁴⁵ kako efekti tog nesklada i njegovog korišćenja mogu da doprinesu posebnoj nijansi koju francuska poezija daje opoziciji između dana i noći; to je samo jedan od hiljade mogućih primera: bila bi nam neophodna bezbrojna proučavanja prepoetičke semantike, u svim oblastima, da bismo samo počeli da cenimo doprinos tih fenomena onome što se naziva, možda i netačno, pesničkim »stvaranjem«.

⁴¹ Prve su dobro poznate (previše dobro poznate) od vremena Gramona i Jespersena. Druge su znatno manje proučavane, uprkos Klodlovom upozoravanju (videti posebno *Idéogrammes occidentaux*, *ibid.*, str. 81).

⁴² Tako možemo nazvati, uprkos izvesnoj nepreciznosti u lingvističkoj terminologiji, semantičke bliskosti između reči srodnih po formi (*fruste-rustre* /*neuglađen-prostački*); česta asocijacija, na primer u rimi sa *funèbre* (*posmrtni*), može tako da zatamni, kao što Malarme priželjkuje, »prirodni« semantizam reči *ténèbres* (*tmína*).

⁴³ Na primer: »*L'insecte net gratte la secheresse*« (*Mornarsko utroblje*).

⁴⁴ *Oeuvres*, Pléiade, II, str. 637.

⁴⁵ U istoj ovoj knjizi, str. 111–119 (*Figures*, II).

Drugi način, naprotiv, sastoji se u tome da se označilac približi označeniku. Ovaj rad na označiocu može da pripada dvama sasvim različitim porecima: morfološkom poretku, ako pesnik, nezadovoljan izražajnim sredstvima svog idioma, nastoji da izmeni postojeće forme ili čak da stvori nove; ovo su poglavlje verbalne invencije, kao što znamo, naročito obogatili u XX veku pesnici poput Farga ili Mišoa, ali je prosede do dana današnjeg ostao, iz sasvim razumljivih razloga, retko korišćen. Najčešći i najuspeliji rad na označiocu — onaj koji, u svakom slučaju, najviše odgovara biću pesničke igre, koja je u srcu prirodnog jezika a ne pokraj njega, jeste semantičke prirode: on se ne sastoji u tome da se deformišu označioc ili izmisle neki drugi, već da se oni *pomere*, što će reći da se jedna reč zameni drugom rečju čija se upotreba i smisao menjaju da bi joj se pripisali druga upotreba i drugi smisao. Ovaj postupak pomeranja, koji je Valeri nazvao »omaškom«, nesumnjivo leži u osnovi svih onih »figura reči« korišćenih izvan njihovog značenja⁴⁰, a to su tropi iz klasične retorike. Figura ima jednu funkciju koja možda do sada nije bila dovoljno istaknuta⁴¹, a koja se direktno tiče našeg izlaganja: za razliku od »prvog« ili doslovnog izraza, koji je normalno proizvoljan, figurativni izraz je po svojoj suštini motivisan, i motivisan u dva smisla: najpre i prosto stoga što je *odabran* (čak i kad je u pitanju tradicionalan repertoar poput repertoara uobičajenih tropa) a ne nametnut od strane jezika; a zatim stoga što zamena reči uvek proističe iz izvesnog odnosa između dvaju označenika (odnos analogije za metaforu, inkluzije za sinegdohu, graničenja za metonimiju itd.) koji je prisutan (konotiran) u pomerenom ili zamenjenom označiocu, i tako taj označilac, iako uglavnom i sam proizvoljan, u svom bukvalnom značenju, kao i običan izraz, postaje motivisan u svom figurativnom korišćenju. Reči *plamen* da bi se označio plamen, *ljubav* da bi se označila ljubav, to znači podvrgnuti se jeziku prihvatajući arbitrarne i tranzitivne reči koje nam on nudi; reči *plamen* za *ljubav*, to znači motivisati svoj jezik (ja kažem *plamen* jer ljubav *žeže*), i tako mu dati slojevitost, plastičnost i težinu života koji mu nedostaju u svakodnevnom kruženju *univerzalne reportaže*.

Treba ipak jasnoće radi dodati da svaka vrsta motivacije ne odgovara dubokom pesničkom zavetu, ko-

⁴⁰ Videti, međutim, Ch. Bally: »Sve su hipostaze motivisani znaci« (*Le Langage et la Vie*, str. 95).

ji je, po Elijarovim rečima⁴⁷, zavet da se govori opažljiv jezik. »Relativne motivacije«, isključivo morfološke prirode (*krava/kravar, jednak/nejednak, biranje/birati* itd.), o čemu govori Sosir⁴⁸ ističući da one vladaju u jezicima koji su najviše »gramatički«, ne spadaju u red naročito srećnih za pesnički jezik, možda stoga što je njihovo osnovno načelo previše intelektualno, a njihovo funkcionisanje previše mehaničko. Odnos između *taman* (*obscure*) i *tama* (*obscurité*) previše je apstraktan da bi *tami* podario istinsku poetsku motivaciju. Jedna leksema koja se ne može analizirati poput *senke* (*ombre*) ili *tmine* (*ténères*), sa njenim kvalitetima i odmah uočljivim nedostacima i sa njenim spletom posrednih evokacija (*ombre-sombre, ténèbres-funèbre*) pružiće bez sumnje povod za jednu kudikamo motivacijski bogatiju radnju, uprkos daleko većoj lingvističkoj nemotivisanosti. I sama *tama*, da bi dobila poetsku gustinu, treba da stekne izvesnu verbalnu svežinu tako što će nas navesti da zaboravimo iz čega je izvedena i tako što će iznova staviti u dejstvo zvučna i vizuelna svojstva svog leksičkog života. To, između ostalog, podrazumeva da prisustvo morfeme ne bude istaknuto »pojmovnom«⁴⁹ rimom tipa *obscurité-vérité* (*tama-istina*), i može se, uzgred budi rečeno, pretpostaviti da je taj razlog, pa bio on i nesvestan i udružen još s nekim razlozima, doprineo potiskivanju gramatičkih rima. Pogledajmo kako se, naprotiv, reč podmlađuje i senzibilizuje u podesnoj sredini, kao u ovim stihovima Sent-Amana:

*Slušam, poluzanesen,
Sum krila tišine
Koja leprša u tami.*⁴⁹

Tama je našla ovde svoju pesničku sudbinu; ona nije više apstraktno svojstvo nečeg što je tamno, ona je postala prostor, elemenat, supstanca; i (mimo svake logike, a po skrivenoj istini noći) tako sjajna!

Ova nas je digresija udaljila od *prosedea* motivacije, ali ne treba zbog toga žaliti, jer u stvari suština pesničke motivacije nije u tim lukavstvima koja joj možda samo služe kao katalizatori: ona je u nečem što je mno-

⁴⁷ *Sanx âge* (*Cours naturel*).

⁴⁸ *Cours de linguistique générale*, str. 180—184.

⁴⁹ *J'écoute, à demi transporté, / Le bruit des ailes de silence! Qui vole dans l'obscurité. (Le Contemplateur).*

go jednostavnije i mnogo dublje, ona je u načinu čitanja koji pesma uspeva (ili, još češće, ne uspeva) da nametne čitaocu, podsticajnom načinu koji, nezavisno od svih prozodijjskih ili semantičkih svojstava, podaruje celini ili jednom delu diskursa neku vrstu neprelazne prisutnosti i apsolutnog postojanja koje Elijar naziva *poetskom očiglednošću*. Ovde pesnički jezik, čini nam se, otkriva svoju istinsku »strukturu«, koja se ne sastoji u tome da se bude posebna *forma*, koju definišu njena specifična svojstva, već pre *stanje*, jedan stepen prisutnosti i jačine do kojeg može biti doveden gotovo bilo koji iskaz, pod jednim jedinim uslovom da se oko njega stvori ona *marginna tišina*⁵⁰ koja ga izdvaja usred (a ne izvan) svakodnevnog govora. I bez sumnje se po ovome poezija najpotpunije razlikuje od svih vrsta stila, s kojima ona deli samo izvestan broj sredstava. Stil je, naravno, odstupanje, u tom smislu što se udaljuje od neutralnog jezika izvesnim stepenom različnosti i neobičnosti; poezija ne postupa na isti način: tačnije bi se reklo da se ona povlači iz uobičajenog jezika iznutra, jednim postupkom — bez sumnje iluzornim — produbljivanja i pojačavanja koji se može uporediti sa opažanjima pod dejstvom droge za koje Bodler tvrdi da preobraćaju »gramatiku, samu suvu gramatiku« u neku vrstu »evokativne čarolije: reči vaskrsavaju sve od krvi i mesa, imenica u svom imeničkom dostojanstvu, pridev, providno ruho koje je odeva i boji poput lazura, i glagol, andeo kretnje, koji daje zamah rečenici«.⁵¹

⁵⁰ »Pesme uvek imaju velike bele margine, velike margine tišine« (P. Eluard, *Donner à voir*, str. 81). Zapaženo se da i poezija u najvećoj mери oslobođena tradicionalnih formi nije odustala (naprotiv) od onog poetskog svojstva koje je povezano s rasporedom pesme na belini stranice. Uistinu postoji, u svim značenjima reči, poetski raspored: Koen to pokazuje na ovom izmišljenom primeru:

»Juče na autoputu
Jedan automobil
Jureći sto kilometara na sat nagleo je
Na tlučnjak
Četvoro putnika ostalo je na mestu Mrtvo.«

Ovakvo raspoređena rečenica, kaže on s pravom, »nije više proza. Reči oživljavaju, struja protiče« (str. 70). To ne zavisi samo, kao što on kaže, od gramatički nepravilnog lomljenja rečenice, već i ukode i pre svega od preloma koji zbunjuju. Uklanjanje interpunkcije u velikom delu moderne poezije, čiji značaj Koen s pravom podvlači (str. 62), vodi u istom pravcu: uklanjanje gramatičkih odnosa i želja da se u nemom prostoru stranice izgradi pesma kao čista verbalna konstelacija (znamo koliko je ta slika proganjala Mallarmea).

⁵¹ *Poema u hašiku*, četvrti deo. To što se ovde pominje gramatika ne protivureči shvatanju, koje mi u glavnim linijama delimo s Žanom Koenom, poezije kao degramatizovanja jezika, i ne ide u prilog, kako bi to hteo Roman Jakobson (»Une microscopie

O ovako shvaćenom pesničkom jeziku, koji bi možda pre trebalo nazvati jezikom poetskog stanja, ili *poetskim stanjem jezika*, može se reći bez nasilnog metaforisanja, da je jezik u stanju sna, a dobro se zna da san u odnosu na budno stanje nije odstupanje, već naprotiv... ali kako reći šta je suprotno od odstupanja? U stvari, ono što se s najviše prava može definisati odstupanjem, kao odstupanje, nije pesnički jezik, već zapravo proza, *oratio soluta*, izgubljen govor, jezik kao razmicanje i razdvajanje označenika, označilaca, označenika i označioca. Poezija bi tako bila, kao što kaže Koen (ali u suprotnom značenju ili tačnije u suprotnom smeru), *antiproza* ili *smanjenje odstupanja*: odstupanje od odstupanja, poricanje odbacivanje, zaborav, poništavanje odstupanja, tog odstupanja koje i čini jezik;⁶² iluzija, san, neophodna i besmislena iluzija o jeziku bez odstupanja, bez praznine — bez mane.

du dernier Spleen-, Tel Quel 20), raspravi o *poeziji gramatike*. Za Bordiera, suva gramatika postaje -evokativna čarolija- (neobično važan izraz, kao što znamo, koji se susreće u *Varnicama* i u članku o Gotjeu, u kontekstima koji više ništa ne duguju drogi) tako što gubi svoje čisto relaciono svojstvo koje je uzrok njene suvoće. «to će reći tako što se degramatizuje: *partes orationis* sada su od krvi i mesa, reči postaju materijalna bića, puna boje i pokreta. Ništa tu nije rečeno u slavu gramatike kao takve. Postoje možda jezičke uobrazilje koje su usredsređene na gramatiku, i Malarmu se smatrao «sintaksičarem». Ali pesnik koji je kod Gotjea hvalio «onaj čudesni rečnik čiji se listovi, pokrenuti nekakvim božanskim dahom, otvaraju baš da bi izneli na videlo pravu reč, jedinstvenu reč», i koji u članku iz 1861. o Igou još piše: «Ja u Bibliji vidim proroka kome Bog naređuje da pojede jednu knjigu. Ne znam u kojem je svetu Viktor Igo prethodno pojeo rečnik jezika kojim mu je bilo suđeno da govori: no ja vidim da je francuska leksika, izlazeći iz njegovih usta, postala čitav jedan svet, jedan obojen, melodičan i pokretljiv univerzum» (kurziv naš), zar taj pesnik nije i sam karakterističan primer onoga što se zove *leksičkom uobraziljom*? Citirajmo još članak iz 1859. o Gotjeu: «Mene je vrlo mladog zahvatila leksikomanija.»

⁶² To vraćanje stilističkog odstupanja u okrilje udaljavanja koje je u osnovi svakog jezika može ličiti na čistu sofistiku. Zetja nam je samo da uz pomoć te dvosmislenosti skrenemo pažnju na reverzibilnost opozicije proza/poezija, i na suštinsku *artificijelnost* «prirodnog jezika». Ako je poezija odstupanje u odnosu na jezik, jezik je odstupanje u odnosu na svaku stvar, a osobito u odnosu na sebe samog. De Bros tim izrazom označava po njegovom uverenju rastuće (i zabrinjavajuće) razdvajanje, u okvirima istorije jezika, predmeta, pojma i (fonetskih i grafičkih) označilaca: «Koliko god da ima odstupanja u sklopu jezika, tamo gde proizvoljnost postoji...»: «Kada se proniklo u tu tešku tajnu (tajnu jedinstva 'realnog bića', pojma, zvuka i pisma u primitivnom jeziku),imalo nas ne čudi što posle dugog ispitivanja zapažamo do koje se mere te četiri stvari, pošto su se tako međusobno približile jednom zajedničkom središtu, sada iznova udaljuju preko sistema derivacija...» (*De Brosse, Traité de la formation manquant des langues*, Paris, 1765, str. 6. i 21. Kurziv naš).

Ukoliko po navici ostanemo u oblasti književnog izraza, onda bez teškoća možemo definisati pripovedanje kao predstavljanje jednog događaja ili niza događaja, bilo stvarnih bilo izmišljenih, uz pomoć jezika, i posebno pisanog jezika. Ova pozitivna (i uobičajena) definicija ima tu dobru stranu što je očigledna i jednostavna, a njen je osnovni nedostatak upravo taj što se zatvara i nas zatvara u očiglednost, i skriva od našeg pogleda sve što u samom biću pripovedanja predstavlja problem i teškoću tako što briše granice njegovog proširivanja i uslove njegovog postojanja. Definirati tačno pripovedanje to znači podržati, ne bez rizika, ideju ili osećanje da se ono samo po sebi razume, da nema ničeg prirodnijeg od pričanja priče ili nizanja radnji u mitu, bajci, epopeji, romanu. Razvoj književnosti i književne svesti za poslednjih pola veka imao je, pored ostalih srećnih posledica, i tu da je upravio našu pažnju na ono što je neobično, veštačko i problematično u činu pripovedanja. Treba se iznova vratiti na Valerijevu zapanjenost pred iskazom poput onog »Markiza je izašla u pet sati«. Znamo pod kojim je sve raznolikim i često protivurečnim vidovima moderna književnost proživljavala i ilustrovala tu plodonosnu zapanjenost, do koje je mere želela da bude i bila, u biti svojoj. Ispitivanje, narušavanje, poricanje narativnog govora. Ovo lažno naivno pitanje: *zašto pripovedanje?* — moglo bi nas podstaći da pronađemo ili bar priznamo u izvesnom smislu negativne granice pripovedanja, da ispitamo osnovne igre opozicija kroz koje se pripovest definiše i konstituiše u odnosu na raznolike vidove nepripovesti.

Prvu opoziciju naznačuje Aristotel u nekoliko kratkih rečenica u *Poetici*. Za Aristotela pripovedanje (diegesis) jeste jedan od načina pesničkog podražavanja (*mimesis*), dok je drugi način neposredno predstavljanje događaja uz pomoć glumaca koji govore i deluju pred publikom.¹ Ovim se uspostavlja klasična razlika između narativne i dramske poezije. Ovo je razlikovanje naznačio već i Platon u trećoj knjizi *Republike*, s tim što je tu Sokrat odrekao pripovedanju sposobnost (po njegovom uverenju manu) da podražava, i što je, s druge strane, vodio računa o aspektima direktnog predstavljanja (dijalozi) koja može sadržati i nedramski spev poput Homerovih spevova. Postoje, dakle, na samom početku klasične tradicije dve prividno protivurečne podele, gde će se pripovedanje protivstaviti podražavanju, na jednom mestu kao antiteza, na drugom mestu kao jedan od njegovih načina.

Za Platona, oblast koju on naziva *lexis* (ili način na koji se govori, za razliku od *logōsa*, koji označava ono što se kaže) teorijski se deli na podražavanje u pravom smislu reči (*mimesis*) i na prосто pripovedanje (diegesis). Pod prostim pripovedanjem Platon podrazumeva sve ono što pesnik priča »govoreći u svoje ime, ne pokušavajući da nas uveri da to neko drugi govori«:² na primer, kada nam Homer u Prvom pevanju *Ilijade* kaže povodom Hrisa: »On stiže do brzih ahejskih lađa /ćerku da otkupi svoju, a golem je nosio otkup/, držeći u rukama lovorov venac Feba streljača /na zlatnom žezlu, i svu je ahejsku molio vojsku/, a najviše dva vladara junaka Atrida.« Naprotiv, podražavanje je već sledeći stih što ga Homer stavlja u usta samog Hrisa, ili, tačnije rečeno što, po Platonu, govori sam Homer pretvarajući se da je postao Hris i »trudeći se da što više stvori iluziju da to ne govori Homer, već starac, Apolonov sveštenik«. Evo teksta Hrisova govora: »Atreja sinu i svi Ahejci s nazuvkom lepim /dali vam bozi, stanari na Olimpu, Prijamov da grad/ razrušite i svojoj da kući se vratite zdravi! /Meni pak milu povratite ćerku i uzmite otkup/, strahujući od Divova sina, Feba streljača.«³ Dakle, dodaje Platon, Homer je mogao da nastavi svoju pripovest u čisto

¹ 1448 n. (Aristotel, *O pesničkoj umetnosti* (prevod M. Đurić, Beograd, Zavod za izdavanje udžbenika, 1968. str. 8.)

² 393 a.

³ *Ilijada*, I, 12—16. (Ovde citiran prevod *Ilijade* M. Đurića, Matice srpske, 1965, str. 85—86.)

narativnom vidu, *pripovedajući* Hrisove reči umesto da ih prenosi, što bi, od istog pasaža, sad u indirektnom govoru i u prozi, dalo: »I kako dođe, sveštenik zamoli bogove da im dozvole da osvoje Troju i izvuku živu glavu, i zatraži od Grka da mu vrate njegovu kćer uz otkup i iz poštovanja prema bogu.« Ova teorijska podela koja u okvirima pesničke dikcije protivstavlja dva čista i heterogena načina pripovedanja i podražavanja, povlači za sobom i utemeljuje praktičnu klasifikaciju žanrova, koja obuhvata dva čista načina (narativni, što ga predstavlja stari ditiramb, i mimetički, oličen u pozorištu) i jedan mešoviti ili, tačnije, naizmeničan način, koji je svojstven epopeji, o čemu govori i navedeni primer iz *Ilijade*.

Aristotelova je klasifikacija na prvi pogled sasvim različita, budući da ona celokupnu poeziju svodi na podražavanje, praveći samo razliku između načina podražavanja; između direktnog, koji Platon naziva podražavanjem u pravom smislu reči, i narativnog, koji on naziva, kao i Platon, *diegesis*. S druge strane, Aristotel ne samo da u potpunosti, kao i Platon, izjednačuje dramski rod sa imitativnim načinom, već takođe, ne vodeći računa o njegovom u načelu mešovitom karakteru, i epski rod sa čisto narativnim načinom. Do ove je redukcije najverovatnije došlo stoga što Aristotel povezuje, mnogo strože nego Platon, imitativni način sa scenskim uslovima dramskog predstavljanja. Ona se jednako može objasniti činjenicom da epsko delo, ma koliki bio udeo dijaloga ili diskursa u direktnom stilu, pa čak i onda kad taj deo premaša deo koji pripada pripovedanju, da epsko delo, dakle, ostaje u biti narativno, budući da su tu dijalozi nužno uokvireni i uslovljeni narativnim partijama koje su u pravom smislu *pozadina* ili, ako hoćemo, potka njegovog diskursa. Osim toga, po Aristotelu, Homer uveliko premaša ostale epske pesnike, jer uzima malo ličnog učešća u svom spevu budući da najčešće izvodi na scenu osobene likove. A to je sasvim u skladu sa dužnošću pesnika da što više podražava.⁴ Na taj način on implicitno potvrđuje imitativni karakter homerskih dijaloga, pa tako i mešoviti karakter epske dikcije, narativne u osnovi, ali dramske svojim najvećim delom.

Razlika između Platonove i Aristotelove klasifikacije svodi se na prostu terminološku varijantu: obe klasifikacije se združuju u bitnom, što će reći zajednička im je opozicija između dramskog i narativnog, s tim

⁴ 1480 a. (*O pesničkoj umetnosti*, str. 33)

što je za oba filozofa ovo prvo u većoj meri imitativno od onog drugog; slaganje u odnosu na činjenicu, tim izrazitije što je različit odnos prema vrednostima. Platon, naime, osuđuje pesnike, počev od dramatičara, kao podražavaoce, i ne poštedeći ni Homera, koga smatra previše mimetičkim za narativnog pesnika, on u Grad ne pušta nikog osim idealnog pesnika čija bi stroga dikcija bila u najmanjoj mogućnoj meri mimetička. Dotle Aristotel, simetrično tome, stavlja tragediju iznad epopeje, i kod Homera hvali ono što njegovo pismo približava dramskom izrazu. Oba su sistema, dakle, sasvim simetrična, s tim što su vrednosti izokrenute: za Platona kao i za Aristotela, pripovedanje je oslabljen, razblažen način književnog predstavljanja — i na prvi pogled bi se tome teško mogla uputiti zamerka.

Treba, međutim, skrenuti pažnju na jednu činjenicu o kojoj ni Platon ni Aristotel nisu izgleda vodili računa, a koja će pripovedanju vratiti njegovu vrednost i njegovo dostojanstvo. Direktno podražavanje, s kojim se susrećemo na sceni, sastoji se od gestova i od reči. Budući da se sastoji od gestova, ono, naravno, može predstavljati radnje, ali je zato izvan lingvističkog plana, što će reći plana na kojem dolazi do izražaja specifična aktivnost pesnika. U meri, pak, u kojoj se sastoji od reči, od diskursa likova (i samo se po sebi razume da se u narativnom delu direktno podražavanje na to i svodi), to podražavanje nije u pravom smislu reči predstavljачko, budući da je u pitanju doslovno reprodukovanje nekog stvarnog ili izmišljenog diskursa. Ne može se reći da nam gore citirani stihovi iz *Ilijade* (od 12 do 16) verbalno predstavljaju Hrisove postupke, niti se to može reći za pet stihova koji potom slede; oni ne predstavljaju Hrisov govor: u pitanju je nešto što je uistinu izgovoreno, stihovi to samo doslovno *ponavljaju*, a ako je reč o fiktivnom diskursu, oni to takođe doslovno *vaspostavljaju*; u oba slučaja posao predstavljanja je nikakav; pet Homerovih stihova strogo se poklapaju sa Hrisovim govorom: naravno, to nije slučaj i sa pet narativnih stihova koji ovome prethode, i koji se ni u kojem slučaju ne mogu izjednačiti sa Hrisovim postupcima: „Reč *pas*“, kaže Villiam Džems, „ne ujeta“. Ako se pesničkim podražavanjem naziva činjenica da se verbalnim sredstvima predstavlja neverbalna stvarnost i, izuzetno, verbalna (kao što se likovnim podražavanjem naziva činjenica da se uz pomoć likovnih sredstava predstavlja nelikovna stvarnost i, u izuzetnim slučajevima, likovna stvarnost), iz

onda treba priznati da se podražavanje javlja u pet narativnih stihova, a nikako se ne javlja i u pet dramskih stihova. U ovom je slučaju u pitanju umetanje jednog teksta direktno preuzetog iz događaja i prenetog u tekst koji predstavlja te događaje: kao kad bi neki holandski slikar iz XVII veka anticipirajući neke proseedee, smestio usred mrtve prirode umesto slike školjke od ostrige njenu istinsku školjku. Ovo uprošćujuće poređenje upotrebljeno je ovde da bi što očiglednije pokazalo do koje je mere heterogen jedan način izražavanja na koji smo mi toliko navikli da ne primećujemo ni najgrublje promene registra. Platonovo »mešovito«¹ pripovedanje, što će reći najkorišćeniji i najopštiji način, »podražava«² naizmenično, u istom tonu i, kako bi rekao Mišo, »čak i ne primećujući razliku«, jednu neverbalnu materiju koju uistinu treba da predstavi onako kako može, i jednu verbalnu materiju koja se sama od sebe predstavlja i koju ono najčešće samo citira. Ako je u pitanju potpuno verno istorijsko pripovedanje, istoričar-pripovedač mora biti osetljiv na promenu načina, kada prelazi sa narativnog napora kojim prenosi izvršena dela na mehaničku transkripciju izgovorenih reči, ali kada je u pitanju delimično ili sasvim izmišljena pripovešt, posao izmišljanja, koji se jednako tiče verbalnih i neverbalnih sadržina, ima bez sumnje za posledicu to da prikriva razliku između dva tipa podražavanja. Ako dopustimo (što je, uostalom, teško) da izmišljanje postupaka i izmišljanje reči proističe iz iste mentalne operacije, »reči«³ te postupke i reči te reči to su dve različite verbalne operacije. Ili, tačnije, jedino je prvo istinska operacija, čin *dikcije* u platonovskom značenju koji sadrži seriju preinačavanja i istoznačnosti i seriju neizbežnih izbora između elemenata *istorije* koje treba zadržati i elemenata koje treba zanemariti, između različitih tačaka gledanja, itd. Nijedna se od ovih operacija, naravno, ne javlja kada pesnik ili istoričar samo prenose diskurs. Može se (pa čak i mora) dovesti u pitanje ova razlika između čina mentalnog predstavljanja i čina verbalnog predstavljanja — između *logosa* i *lexisa* — ali to dovodi do poricanja same teorije podražavanja po kojoj je pesnička fikcija privid stvarnosti, a ova transcendira diskurs koji je preuzima baš kao što je istorijski događaj izvan istoričarevog diskursa, a predstavljeni pejzaž izvan platna koje ga predstavlja. Za teoriju koja ne pravi razliku između fikcije i predstavljanja, predmet fikcije se svodi na prividnu stvarnost koja čeka da je predstave. Izlazi da je

u toj perspektivi i sam pojam podražavanja na planu *lexisa* čista varka koja polako nestaje kako joj se približavamo: govor može savršeno da podražava samo govor, ili, tačnije rečeno, diskurs može savršeno da podražava samo jedan savršeno istovetan diskurs; rečju, diskurs može da podražava jedino sebe sama. Kao *lexis*, direktno podražavanje u stvari je tautologija.

Neizbežno dolazimo do neočekivanog zaključka da je jedini način poznat književnosti kao predstavljanje — pripovedanje, verbalni ekvivalent neverbalnih događaja, a takođe (to pokazuje primer što ga je smislio Platon) verbalnih događaja, osim u slučaju kad na njegovo mesto dolazi direktan citat. Tada se ukida predstavljačka funkcija, otprilike kao što govornik na sudu može prekinuti svoju besedu kako bi pustio da sam sud ispita dokazni materijal. Književno predstavljanje, *mimesis* antičkih teoretičara, to dakle nije pripovedanje plus »diskursi«: to je pripovedanje i samo pripovedanje. Platon je protivstavio *mimesis* *diegesisu* kao savršeno podražavanje nesavršenom podražavanju; međutim (a to je i sam Platon pokazao u *Kratilu*) savršeno podražavanje nije više podražavanje, to je sama stvar, iz čega proizilazi da je jedino podražavanje nesavršeno podražavanje. *Mimesis* je *diegesis*.

Pripovedanje i opisivanje

Ali ovako definisano književno predstavljanje, ako se izjednači sa pripovedanjem (u širokom značenju reči), ne svodi se na čisto narativne elemente pripovesti (u užem značenju reči). Trebalo bi izvojeovati pravo da se u okviru *diegesisa* pravi još jedna razlika, koja se ne javlja ni kod Platona ni kod Aristotela, a koja će označiti novu granicu u domenu predstavljanja. Svaka pripevest sadrži, prisno međusobno izmešane i u vrlo promenljivim proporcijama, s jedne strane predstavljanja radnji i događaja, koja su pripovedanje u pravom smislu, a s druge strane predstavljanja predmeta i lica, ono što se danas naziva *opisivanjem*. Razlikovanje pripovedanja od opisivanja, prisutno i u školskoj tradiciji, jedna je od osnovnih odlika naše književne svesti. Pa ipak je u pitanju jedno relativno skorašnje razlikovanje i jednog bi dana trebalo proučiti njegov nastanak i razvoj u književnoj teoriji i praksi. Na prvi pogled se čini da ono nije aktivno prisutno pre XIX veka, kada se uvođenjem dugih opisnih delova u jedan tipično

narativan žanr kao što je roman skreće pažnja na sredstva i zahteve ovog prosedea.⁵

Ova trajna zbrka, ili nemaran odnos prema razlikovanju, o čemu jasno svedoči i korišćenje, na grčkom, zajedničkog termina *diegesis*, proizilazi možda pre svega iz sasvim neravnopravnog književnog statusa dvaju tipova predstavljanja. Naravno, u načelu je sasvim moguće zamisliti čisto deskriptivne tekstove čiji je cilj da predstave predmete isključivo u njihovom prostornom postojanju, izvan događaja, pa čak i izvan vremenske dimenzije. Lakše je čak zamisliti čist opis svakog narativnog elementa nego obratno, jer i najuopštenije naznačavanje elemenata i okolnosti nekog procesa može se prihvatiti kao začetak opisa; rečenica poput ove: »Kuća je bela s krovom od škrljca i sa zelenim kapcima« ne sadrži tragove naracije, dok rečenica »Čovek se približi stolu i uze nož« sadrži pored dva glagola radnje, bar tri imenice koje se, koliko god da su slabo određene, mogu smatrati deskriptivnim samim tim što označavaju živa i neživa bića; čak i jedan glagol može biti više ili manje opisan u zavisnosti od preciznosti koju daje prizoru radnje (dovoljno je, primera radi, uporediti »zgrabi nož« sa »uze nož«), što znači da nijedan glagol nije lišen opisnog prizvuka. Može se dakle reći da je opisivanje nužnije od pripovedanja, jer je lakše opisati bez pričanja nego ispričati bez opisivanja (možda stoga što predmeti mogu da postoje bez kretanja, ali ne i kretanje bez predmeta). No već ova načelna situacija pokazuje u stvari prirodu odnosa koji povezuje dve funkcije u ogromnoj većini književnih tekstova: opisivanje se može zamisliti nezavisno od pripovedanja, ali se ono u stvari gotovo nikada ne susreće u slobodnom stanju; pripovedanje, pak, ne postoji bez opisivanja, ali ova ga zavisnost ne sprečava da uvek igra glavnu ulogu. Opisivanje je prosto *ancilla narrationis*, vazda potreban sluga, ali uvek podređen, nikad slobodan. Postoje narativni žanrovi, kao što su epopeja, priča, novela, roman, gde opisivanje može zauzimati vrlo velik prostor, materijalno čak i najveći, a da ne prestane da bude, kao po pravilu, prost dodatak pripovedanju. Ne postoje, međutim, deskriptivni žanrovi, i teško se može zamisliti delo, izvan didaktičke oblasti (ili polu-

⁵ S tim se, međutim, susrećemo kod Boaloe, kad govori o epopeji:

Nek vam pričanje živo, hitro bude;

A opisivanja bogata i sjajna.

(*Pesnička umetnost*, III, 237–238, Beograd, SKZ, preveo S. Vlatković.)

didaktičke fikcije poput Zil Vernove), u kojem bi pripovest bila podređena opisu.

Proučavanje odnosa između pripovednog i opisnog svodi se dakle u biti na ispitivanje *diegetskih funkcija* opisivanja, što će reći uloge koju imaju deskriptivni delovi ili deskriptivni aspekti u opštem ustrojstvu pripovesti. Bez nastojanja da se ovom prilikom do tačina pristupi tom proučavanju, mogu se bar iz klasične književne tradicije (od Homera do kraja XIX veka) izvući dve relativno različite funkcije. Jedna je gotovo dekorativne prirode. Znamo da tradicionalna retorika svrstava opisivanje, kao i ostale stilske figure, među besedničke ukrase: obimno i detaljno opisivanje ovde se shvata kao pauza i predah u pripovedanju, čisto estetske svrhe, slične onoj koju ima skulptura u klasičnom zdanju. Možda je najčuveniji primer toga opis Ahilovog štita u XVIII pevanju *Ilijade*.⁶ Boalo bez sumnje misli na tu ulogu dekora kad preporučuje da takvi delovi budu bogati i svečani. Baroknom je razdoblju svojstveno gomilanje tih deskriptivnih izleta, naročito upadljivo u *Spasenom Mojsiju Sent-Amana*, koje najzad ruši ravnotežu narativnog speva u vreme njegovog opadanja kao vrste.

Druga velika funkcija opisivanja, najuočljivija danas jer se, sa Balzakom, nametnula tradiciji romanesknog žanra, istovremeno je eksplikativne i simboličke prirode: fizički portreti, opisi odeće i nameštaja teže, kod Balzaka i njegovih realističkih sledbenika, da otkriju i istovremeno opravdaju psihologiju likova, čiji su oni istovremeno znak, uzrok i posledica. Opis ovde postaje, kao što je bio i u klasičnoj epohi, glavni elemenat ekspozicije: setimo se samo kuća gospođice Kormon u *Usedelici* ili Baltazara Klaesa u *Potrazi za Apolutnim*. To je, uostalom, previše poznato da bi se i dalje na tome insistiralo. Primetimo samo da je razvoj narativnih oblika, zamenivši značenjskim opisivanjem ukrasno opisivanje (bar do početka XX veka), težio ka tome da pojača dominaciju narativnog: opisivanje je bez sumnje izgubilo na autonomiji ono što je dobilo na dramskom značaju. Što se tiče izvesnih formi savremenog romana koje su se pre svega javile kao pokušaj da se deskriptivni način oslobodi tiranije pripovedanja, pitanje je da li se one mogu baš ovako tumačiti: ako ga posmatramo iz ovog ugla, delo Rob-Grijea pre mož-

⁶ Bar onako kako ga je tumačila i podražavala klasična tradicija. Treba, doduse, reći da opis teži da oživi pa tako i da se narativizuje.

da liči na pokušaj da se stvori pripovest (ili *povest*) gotovo isključivo uz pomoć opisivanja koja su jedva primetno menjana iz stranice u stranicu, što se može smatrati i spektakularnim unapređenjem deskriptivne funkcije, i ubedljivom potvrdom njene neporecive narativne svrhe.

Treba najzad zapaziti da su sve razlike koje razdvajaju opisivanje od pripovedanja razlike u sadržini, koje u pravom smislu semiološki ne postoje: pripovedanje se vezuje za radnje ili događaje posmatrane kao čisti procesi, a samim tim ono stavlja težište na vremensku i dramsku stranu pripovesti; opisivanje, naprotiv, budući da se zadržava na predmetima i bićima posmatranim u njihovoj simultanosti, i da posmatra same procese kao prizore, čini se kao da zaustavlja tok vremena i doprinosi tome da se pripovest raspe po prostoru. Ova dva tipa diskursa mogu nam izgledati kao dva antitetična stava prema svetu i životu, jedan aktivniji, drugi misaoniji i tako, prema tradicionalnoj istoznačnosti, »poetičniji«. Ali sa stanovišta načina predstavljanja, ispričati jedan događaj i opisati jedan predmet to su dve srodne operacije koje se koriste istim jezičkim sredstvima. Najbitnija razlika sastojala bi se možda u tome da u vremenskom nizu svog diskursa naracija vaspostavlja vremenski niz događaja, dok opisivanje mora da preobradi u niz predstavljanje istovremenih i u prostoru raspoređenih predmeta: narativni se govor odlikuje tako nekom vrstom vremenskog poklapanja sa svojim predmetom, svojstvo kojeg je deskriptivni govor u potpunosti lišen. No ova opozicija gubi mnogo od svoje snage u pisanoj književnosti, u kojoj niko ne sprečava čitaoca da se vrati unazad i da posmatra tekst u njegovoj prostornoj simultanosti, kao *analogon* prizora koji opisuje: Apolinerovi *Kaligrami* ili grafički razmeštaj u Malarmeovom *Bacanju kocke* dovode samo do krajnjih granica korišćenje izvesnih skrivenih mogućnosti pisanog izraza. S druge strane, nijedno pripovedanje, čak ni radiofonska reportaža, nije strogo sinhrono događaju o kojem izveštava, i raznovrsnost odnosa između vremena povesti i vremena pripovedanja konačno stavlja tačku na ono što se smatralo posebnosću narativnog predstavljanja. Već Aristotel⁷ ističe da je jedna od prednosti pripovedanja nad scenskim predstavljanjem mogućnost da se više radnji obrađuje istovremeno: pa ipak i tu se one obrađuju sukcesivno, te su tako njegova situacija, mo-

1459 b. (*O pesničkoj umetnosti*, str. 33)

gućnosti i granice jednaki situaciji, mogućnostima i granicama deskriptivnog govora.

Jasno je dakle da se opisivanje, kao način književnog predstavljanja, ne razlikuje dovoljno jasno od pripovedanja, ni po autonomiji svojih ciljeva, ni po originalnosti svojih sredstava, da bi se moralo porušiti narativno-deskriptivno jedinstvo (sa narativnom dominantom) koje su Platon i Aristotel nazvali pripovedanjem. Ako opisivanje označava granicu pripovedanja, u pitanju je unutarnja granica, pa i ona nedovoljno jasna: pojmom pripovedanja mogu se, dakle, bez ikakve štete, obuhvatiti svi vidovi književnog predstavljanja, a opisivanje će se smatrati ne jednim od njegovih načina (što bi pretpostavljalo specifičnost govora), već, mnogo skromnije, kao jedan od njegovih aspekata — pa bio on, u izvesnom smislu, najprivlačniji.

Pripovedanje i diskurs

Sudeći po *Republici* i *Poetici*, čini se da su Platon i Aristotel unapred i implicitno ograničili polje književnosti na oblast predstavljačke književnosti: *poiesis* = *mimesis*. Ako posmatramo sve ono što je takvom odlukom isključeno iz poetike, vidimo kako se pojavljuje još jedna granica pripovedanja koja bi mogla biti najbitnija i s najviše značenja. U pitanju je ni manje ni više nego lirska, satirična i didaktična pjesnja: ili, da ostanemo pri nekim imenima za koja je morao znati jedan Grk V ili IV veka, Pindar, Alkej, Sapfo, Arhiloh, Heziod. Tako, po Aristotelu, mada se koristi istim metrom kojim i Homer, Empedokle nije pesnik: "...zato je pravo da prvoga zovemo pesnikom, a drugoga više prirodnjakom nego pesnikom".⁸ Naravno, Arhiloh, Sapfo, Pindar, ne mogu biti nazvani prirodnjacima: sve ono što im je zajedničko isključuje ih iz *Poetike*, budući da se njihovo delo ne sastoji u podražavanju, putem pripovedanja ili predstavljanja, stvarne ili izmišljene radnje, koja je izvan pesnikove ličnosti i njegovog govora, već samo od diskursa koji on vodi direktno i u svoje ime. Pindar opeva zasluge olimpijskog pobednika, Arhiloh napada svoje političke neprijatelje. Empedokle ili Parmenid izlažu svoju teoriju univerzuma: tu nema nikakvog predstavljanja, nikakve fikcije, samo reč direktno prisutna u diskursu dela. Isto se može reći za latinsku elegijsku poeziju i za sve ono što se

⁸ 1447 b. (ibid., str. 5)

danas vrlo široko naziva lirskom poezijom i, pređemo li na prozu, sve ono što je besedništvo, moralno i filozofsko razmišljanje,⁹ naučno ili paranaučno izlaganje, esej, prepiska, intimni dnevnik itd. Ceo ovaj prostrani domen direktnog izražavanja, ma koji način, obrti, oblici bili u pitanju, nije predmet kojim se bavi *Poetika*, budući da zanemaruje predstavljajuću funkciju poezije. Otud i jedna nova masivna podela kojom se na dva dela upadljivo različitog značaja razdvaja sve ono što mi danas nazivamo književnošću.

Ova se podela gotovo poklapa sa distinkcijom između *pripovedanja* (ili *pripovesti*) i *diskursa* koju je svojevremeno ustanovio Emil Benvenist,¹⁰ s tom razlikom što Benvenist kategorijom diskursa obuhvata sve ono što je Aristotel nazivao direktnim podražavanjem, a što se u stvari, bar u svojim verbalnim delovima, sastoji od diskursa što ga pesnik ili pripovedač pripisuje jednom od svojih likova. Benvenist pokazuje da su izvesni gramatički oblici, recimo zamenica *ja* (i njena implicitna referenca *ti*), zamenički (poneke pokazne zamenice) ili priloški »indikatori« (poput, *ovde, sada, juče, danas, sutra*, itd) i, bar u francuskom, izvesna glagolska vremena, kao sadašnje, prošlo ili buduće, rezervisani za diskurs, dok se pripovedanje u svom striktnom obliku odlikuje isključivom upotrebom trećeg lica i oblika poput aorista i davno prošlog vremena. Ma kakve bile pojedinosti i varijacije od jednog do drugog jezika, sve se razlike svode na opoziciju između objektivnosti pripovedanja i subjektivnosti diskursa; no odmah treba reći da je reč o objektivnosti i subjektivnosti koje su definisane uz pomoć kriterija čisto lingvističke prirode: »subjektivan« je diskurs u kojem je označeno, eksplicitno ili ne, prisustvo (ili upućivanje na) *ja*, ali se to *ja* definiše samo kao ličnost koja drži taj diskurs, kao što i prezent, koji je pravo vreme diskurzivnog načina, ne može drukčije da se definiše do kao trenutak u kojem je održan diskurs, pošto njegova upotreba označava »poklapanje opisanog događaja sa instancijom diskursa koja ga opisuje«. ¹¹ Obratno, objektivnost pripovedanja definiše se odsustvom bilo kakvog upućivanja na pripovedača: »Zapravo, pripovedač i ne

⁹ Kako ovde distinkcija odnosi prevagu nad onim šta je rečeno, iz ovog će se spiska isključiti, kao što je Aristotel uradio (1447 b), Platonovi sokratski dijaloz, i sva izlaganja u dramskoj formi koja su podražavanje u prozi.

¹⁰ »Les relations de temps dans le verbe français«, *Problèmes de linguistique générale*, str. 237–250. (*Problemi opšte lingvistike*, Beograd, Nolit, 1975, preveo S. Marić.)

¹¹ »De la subjectivité dans le langage«, *op. cit.*, str. 262.

postoji. Događaji, onakvi kakvi su se zbili, raspoređeni su po redosledu svog pojavljivanja na horizontu povesti. Ovdje niko ne govori; čini se kao da događaji pričaju sebe same.¹²

Ovde nam je, nema sumnje, dat savršen opis onog što je, i u svojoj potpunoj opoziciji sa svakim oblikom govornikovog ličnog izraza, pripovedanje u čistom stanju, u svom idealno zamišljenom obliku, onakvom kakav se uistinu susreće u nekim izuzetnim primerima, poput onih što ih je sam Benvenist našao kod istoričara Gloca i Balzaka. Prenećemo odlomak iz *Gambare*, a potom ga pažljivo osmotriti: »Obišavši galeriju, mladić pogleda u nebo pa u svoj sat, načini nestrpljiv pokret, ude u prodavnicu duvana, tu zapali cigaru, stade pred ogledalo, i baci pogled na svoje odelo, nešto bogatije no što u Francuskoj dopuštaju zakoni dobrog ukusa. Doteru okovratnik i prsluk od crnog somota na kojem se ukrštao jedan od onih debelih zlatnih lanaca izrađenih u Đenovi; potom, pošto je jednim jednim pokretom preko levog ramena prebacio kaput postavljen somotom nabravši ga s elegancijom, on nastavi da se šeta ne davši da ga zbune značajni buržujski pogledi. Kada svetlost u radnjama počne da se pali i kad mu se noć učini dovoljno gustom, on kreće u pravcu trga Pale-Roajal kao neko ko strahuje da ga ne prepoznaju, jer je išao duž trga sve do česme, kako bi zaklonjen fija-kerima došao do ulaza u ulicu Froadmanto...«

Na ovom stepenu čistote, način govora svojstven pripovedanju odlikuje se savršenim odsustvom ne samo pripovedača već i samog pripovedanja (ukoliko se zanemare nekoliko odstupanja o kojima će biti reči), potpunim odsustvom bilo kakvog upućivanja na instanciju diskursa iz koje proističe. Tekst je tu, pred našim očima, a da ga niko ne izgovara, i nijedna (ili gotovo nijedna) informacija koju sadrži ne zahteva, kako bi bila shvaćena ili procenjena, da joj se ustanovi poreklo, da se proceni njena distanca ili njena veza sa govornikom i sa činom govora. Ako se ovakav iskaz uporedi sa rečenicom poput ove: »Odlagao sam da vam se javim dok ne nađem stalno boravište. Najzad sam se odlučio: zimu ću provesti ovde«,¹³ može se proceniti do koje se mere samostalnost pripovedanja suprotstavlja zavisnosti diskursa, čija se osnovna određenja (ko je ja, ko je vi, koje mesto označava ovde) mogu dešifrovati jedino u odnosu na situaciju u kojoj je nastao. U diskursu neko

¹² *Ibid.*, str. 241.

¹³ Senankur, Oberman, Pismo V.

govori i njegova situacija u samom činu govora jeste središte najvažnijih značenja; u pripovesti, kao što ubedljivo tvrdi Benvenist, *niko ne govori*, u tom smislu što ni u jednom trenutku mi nemamo razloga da postavimo pitanje *ko govori, gde i kada*, itd., da bismo u potpunosti primili značenje teksta.

Ali odmah treba dodati da se te tako definisane suštine pripovedanja i diskursa nikada ne susreću u čistom stanju ni u jednom tekstu: gotovo uvek postoji izvesna proporcija pripovedanja u diskursu, izvesna doza diskursa u pripovedanju. Pravo reći, ovde prestaje simetrija, jer sve se događa kao da su dva tipa izražavanja na različite načine obeleženi ovim mešanjem: umetanje narativnih elemenata u plan diskursa nije dovoljno da bi se ovaj izmenio, pošto su ti elementi povezani sa govornikom, koji je i dalje implicitno prisutan u pozadini, i koji može u svakom času da se iznova umeša a da bi se ovaj izmenio, pošto su ti elementi povezani sa go-tanje. Tako u *Sećanjima s onu stranu groba* susrećemo ovaj prividno objektivni pasaž: »Kada je bilo plime i kad je duvala bura, talas što šiba podnožje zamka, sa strane gde je veliko žalo, propinjao se sve do velikih kula. Dvadeset pet stopa iznad osnovice jedne od tih kula, prostirao se granitni zid, uzan i klizav, malo nagnut, kojim se išlo do utvrđenja što je štitilo jarak: trebalo je ugrabiti trenutak između dva talasa, preći opasnim prostorom pre no što se val rasprsnje i prekrije kulu...«¹⁴ No mi znamo da pripovedač, čija se ličnost na trenutak uklonila, nije otišao daleko, i mi nismo ni iznenađeni niti nam je nelagodno kad on iznova uzima reč da bi dodao: »Nijedan od *nas* nije uskratio sebi ovaj doživljaj, no ja sam video decu bleđu od straha pre no što će se u to upustiti.« Pripovedanje nije u stvari izašlo iz okvira diskursa u prvom licu, diskurs je prihvatio naraciju bez imalo napora i bez izvitoperavanja, i nije prestao da bude ono što je. Naprotiv, svako uplitanje diskurzivnih elemenata u pripovedanje oseća se kao narušavanje čistote narativnog dela. Takav je slučaj i sa kratkim razmišljanjem koje je Balzak umetnuo u gore navedeni tekst: »njegovo odelo, nešto bogatije no što u Francuskoj dopuštaju zakoni dobrog ukusa«. Isto se može reći i za pokazani način »jedan od onih debelih zlatnih lanaca izrađenih u Đenovi«, koji sadrži naznaku prelaska na sadašnje vreme (*izrađenih ne kaže koje su izrađivali, već koje izrađuju*) i direktno obraćanje či-

¹⁴ *Knjiga prva*, glava V.

taocu, implicitno uzetom za svedoka. To će se isto reći još i za pridev »buržujski pogledi« i za priloški način »s elegancijom«, koji podrazumevaju sud koji ovde nesumnjivo dolazi od pripovedača; potom za odnosni način »kao neko ko strahuje«, koji bi u latinskom bio označen saveznim načinom zbog prisutnog ličnog ocenjivanja; i najzad i za svezu »jer je išao«, koja uvodi tumačenje ponudeno od strane pripovedača. Jasno je da se ovi diskurzivni umeci, koje je Žorž Blen s pravom nazvao »autorovim uplitanjem«, ne uklapaju u pripovedanje onako lako kako diskurs prihvata narativne pasaze: pripovedanje uključeno u diskurs preobraća se u elemenat diskursa, diskurs ubačen u pripovedanje ostaje diskurs i poput kakve otekline lako se prepoznaje i lokalizuje. Čistota pripovedanja, moglo bi se reći, izrazitija je od čistote diskursa.

Razlog za ovu nesimetričnost pored svega je jednostavan, ali nam on ukazuje na jedno presudno svojstvo pripovedanja: u stvari, diskurs i ne mora da čuva čistoću, budući da je on »prirodan« način govora, najširi i najuniverzalniji, način koji po definiciji prihvata sve oblike; pripovedanje, naprotiv, predstavlja poseban, obeležen način, definisan uz pomoć izvesnih isključenja i restriktivnih uslova (odbacivanje prezenta, prvog lica itd.). Diskurs može da »priča« a da ne prestane da bude diskurs, pripovedanje ne može da »raspravlja« a da time ne napusti svoje okvire. No ono se istovremeno ne može toga lišiti bez opasnosti da upadne u suvoparnosti i da osiromaši: stoga pripovedanje gotovo nigde ne postoji u svom najstrožem obliku. Najmanje opšte zapazanje i najmanji pridev sa primesom deskriptivnog, najneupadljivije poređenje, najskromnije »možda«, najbezazlenije logičko povezivanje, unose u njegovu potku vrstu govora koja mu je strana i reklo bi se neposlušna. Da bi se do tančina proučila ta katkad mikroskopska odstupanja, bile bi potrebne bezbrojne i tanane analize. Jedan od ciljeva ovog proučavanja moglo bi biti popisivanje i razvrstavanje sredstava uz čiju je pomoć narativna književnost (u prvom redu romaneskna) pokušavala da na prihvatljiv način, u okvirima sopstvenog *lexisa*, organizuje osetljive odnose koji postoje između zahteva pripovedanja i nužnosti diskursa.

Znamo dobro da roman nije nikada uspeo da na zadovoljavajući konačan način razreši problem što su ga postavili ti odnosi. Katkad, kao što je bio slučaj u klasičnom razdoblju, kod Servantesa, Skarona, Fildinga, pisac-pripovedač, preuzevši sa zadovoljstvom svoj

sopstveni diskurs, meša se u pripovedanje sa jasnom ironičnom indiskrecijom, obračavajući se čitaocu u tonu neusiljene konverzacije; katkad, naprotiv, u tom istom razdoblju, pisac prenosi sve odgovornosti diskursa na glavno lice koje će *govoriti*, što će reći u prvom licu istovremeno pričati i komentarisati događaje: to je slučaj s pikarskim romanima, od *Lazarilja* do *Zila Blasa*, i s drugim fiktivno autobiografskim delima poput *Manon Lesko* ili *Marijaninog života*; katkad pak, ne mogavši da se odluči ni da govori u svoje ime niti da tu brigu prenese na jedno lice, pisac je razdeljivao diskurs na više aktera, bilo u vidu pisama, što je čest slučaj u romanima XVIII veka (*Nova Eloiza*, *Opasne veze*), bilo tako što je, na gipkiji i tananiji način jednog Džojlsa ili jednog Foknera, puštao da samo pripovedanje preuzme na sebe unutrašnji diskurs glavnih lica. Jedini trenutak kada je, čini se, bila uspostavljena ravnoteža između pripovedanja i diskursa, i to s punom svešću, bez ustezanja i bez razmetanja, jeste naravno XIX vek, klasično doba objektivnog pripovedanja, od Balzaka do Tolstoja. Naprotiv, poznato nam je do koje je mere moderna epoha razvila svest o teškoćama, dovevši dotle da se najlucidnijim i najstrožim piscima neki načini izražavanja čine gotovo fizički nemogućnim.

Znamo dobro, na primer, kako je napor da se pripovedanje dovede do pune čistote naveo neke američke pisce, kao što su Hamet ili Hemingvej, da iz njega isključe tumačenje psiholoških motivacija, koje je uvek teško izložiti bez pomoći uopštenih razmatranja diskurzivne prirode, zatim kvalifikacije jer one podrazumevaju pripovedačevo lično procenjivanje, potom logičke veze, itd., sve dok se romaneskni izraz nije sveo na rastrzan niz kratkih, međusobno nepovezanih rečenica — pojava koju je godine 1943. Sartr uočio u Kamijevom *Strancu*, a koja se deset godina kasnije mogla pronaći kod Rob-Grijea. Pojave koje su često tumačene kao dokaz uticaja biheviorističkih teorija na literaturu bile su možda samo posledica vrlo velike osetljivosti na izvesne nesaglasnosti u književnom govoru. Sve promene savremenog romanesknog pisma trebalo bi bez sumnje analizirati sa ovog stanovišta, osobito trenutno nastojanje, suprotno onom prethodnom, koje je naročito upadljivo kod jednog Solersa ili jednog Tibodoa, na primer, da se pripovedanje preobrazi u diskurs pisca koji u tom času piše, u ono što Mišel Fuko naziva »diskursom povezanim sa činom pisanja, koji mu je istovremen

i njime obuhvaćen¹⁵. U ovom slučaju književnost kao da je iscrplila ili prevazišla sva sredstva svog načina predstavljanja, i sad želi da se ograniči na nejasan šum svog sopstvenog diskursa. Možda će, sledeći poeziju, i roman konačno izaći iz doba predstavljanja. Možda je pripovedanje, po svom negativnom svojstvu na koje je ovde ukazano, već danas za nas, kao umetnost za Hegela, *stvar prošlosti*, koju treba da razmotrimo pre no što sasvim nestane sa našeg horizonta.¹⁶

¹⁵ "L'Arrière-fable" L'Arc, broj posvećen Žilu Vernu, str. 6.

¹⁶ Pošto sam ovo napisao, pronašao sam u Valerijevim *Sveskama* (Pléjade, II, str. 885) ovu predragocenu primedbu koja govori o teškoćama narativnog mimezisa: "Ponekad književnost u potpunosti reprodukuje neke stvari — neki dijalog, govor, uistinu izgovorenu reč. U ovom slučaju, ona ponavlja i fiksira. Pored toga, ona opisuje — a to je složena operacija, koja sadrži skraćivanja, verovatnoće, stepene slobode, približnosti. Najzad, ona opisuje duhove takođe uz pomoć prosedeu koji su dosta podesni kada je u pitanju unutrašnji govor — smeli kad su u pitanju slike, lažni i besmisleni za sve ostalo, za osećanja, za lepršavost refleksa."

Francuski XVII vek znao je u literaturi za dva velika spora oko verovatnosti. Prvi je bio na čisto aristotelovskom terenu tragedije — tačnije, u ovoj prilici, na terenu tragikomedije —: to je rasprava o *Sidu* (1637); drugi je prenesen na oblast pripovedanja u prozi: to je spor oko *Princeze od Kleva* (1678). U stvari, u oba slučaja, kritičko ispitivanje jednog dela bilo je uglavnom svedeno na raspravu o verovatnosti jedne od radnji presudno važnih za priču: Himenino ponašanje prema Rodrigu posle Grofove smrti, priznanje koje Gospođa od Kleva daje svom mužu.¹ U oba slučaja takođe vidimo koliko se verovatnost razlikuje od istorijske ili pojedinačne istine: »Istina je«, kaže Skideri, »da se Himena udala za Rodriga, ali nije nimalo verovatno da se jedna dvorska dama uda za ubicu svoga oca«;² a Bisi-Rabiten veli: »Priznanje koje Gospođa od Kleva daje svom mužu neobično je i može se izreći jedino u stvarnoj priči; ali kad od toga treba hotimično načiniti priču, smešno je podariti svojoj junakinji tako čudnovato osećanje.«³ U oba slučaja, na najjasniji način uspostavljena je tesna veza, tačnije

¹ Ovde se nećemo zadržavati na svim pojedinostima ovih sporova, čiji se odeljci mogu naći u knjizi A. Gasté, *La Querelle du Cid*, Paris, 1898, potom u kolekciji *Mercure Galant* iz 1678, u *Lettres sur le sujet de la Princesse de Clèves* (1670) Valenkura (Valincourt), izdanje koje je priredio A. Cazes, Paris, 1925, i u *Conversations sur la critique de la Princesse de Clèves*, Paris, 1679. Jedno Fontenelovo pismo *Mercuru* i jedno pismo Bisi-Rabitena Gospođi de Sevinje, objavljeni su u dodatku Kazovog izdanja *Princeze od Kleva*, Les Belles Lettres, Paris, 1934, odakle su preuzeti svi navodi iz ovog romana. O klasicističkoj teoriji verovatnog videti u knjigama: René Bray, *Formation de la Doctrine classique*, Paris, 1927; Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, 1962.

² *Observation sur le Cid*, u Gasté, str. 75.

³ *La Princesse de Clèves*, ed. Cazes, str. 198.

amalgam, između pojmova verovatnog i doličnog, amalgam kojeg savršeno predstavlja dobro poznata dvosmislenost (*obaveza i verovatnoća*) glagola *trebati*: siže *Sida* je loš jer nije *trebalo* da Himena primi Rodriga posle kobnog dvoboja, da poželi njegovu pobjedu nad Don Sančom, da prihvati, čak ni prećutno, izgleda za udaju, itd.; radnja *Princeze od Kleva* je loša jer Gospoda od Kleva nije *trebalo* da svog muža uzme za ispovednika. — što, naravno, istovremeno znači da su te radnje u suprotnosti sa dobrim običajima⁴ i sa razumnim predviđanjem: one su prekršaj i slučajnost. Opat d'Obinjak, isključivši sa scene jedan istorijski čin kao što je Neronovo ubistvo Agripine, takođe piše: „Ovo bi divljaštvo bilo ne samo užasno za one koji bi ga videli, no istovremeno neverovatno, pošto se to *nikako nije trebalo da desi*“; ili pak, sad na više teorijski način: „Scena ne pokazuje stvari kakve su bile, već kakve bi trebalo da budu.“⁵ Još se od Aristotela zna da dramski siže — i, šire uzeto, cela fikcija — nije ni istinita ni mogućna već verovatna, ali se teži ka tome da se verovatno što jasnije izjednači sa *treba da bude*. Ovo izjednačavanje i suprotnost između verovatnog i istinitog nagovestio je u jednom dahu i P. Rapen, i to u tipično platonovskim izrazima: „Istina pruža stvari samo onakve kakve su, a verovatno onakve kakve bi trebalo da budu. Istina je gotovo uvek nesavršena, zbog mešavine neobičnih okolnosti koje je sačinjavaju. Ništa se ne rada na svetu što se rođenjem ne udaljuje od svoje ideje. Originale i modele treba tražiti u verovatnom i u univerzalnim načelima stvari: tu nema ničeg materijalnog i neobičnog što bi ih iskvarilo.“ Tako se *unutarnje doličnosti* mešaju sa *saglasnošću*, ili *priladnošću*, ili *ustaljenošću* običaja koju zahteva Aristotel, i koja je očigledno jedan elemenat verovatnog: „Pesnik treba da zna“, kaže Menardijer, „da zbog ustaljenih običaja nikada na scenu ne treba da izvede ni hrabru devojkicu, ni učenu ženu, ni razboritog slugu... Smes-

⁴ Onako kako se oni shvataju u to doba. Ostavivši po strani u sustini neukusnu raspravu, skraćemo samo pažnju na izrazito aristokratsko obeležje dveju kritika posmatranih u celini: povodom *Sida*, duh osvete i porodične odanosti odnosi prevagu nad ličnim osećanjima, a u slučaju *Princeze* napetost bračne veze i prezir osećajne prisnosti među supružnicima. Bernar Pengo odlično sažima mišljenje većine čitalaca, neprijateljski raspoloženih prema priznanju, u ovoj rečenici (B. Pingaud, *Madame de La Fayette*, Scull, str. 145): „Postupak Gospode od Kleva čini im se odveć građanskim.“

⁵ *La Pratique du Théâtre* (1857), ed. Martino, Alger, 1927, str. 76. i 68. Kurziv naš.

⁶ *Réflexions sur la Poétique* (1874), Oeuvres, Amsterdam, 1709, II, str. 113—116.

liti u pozorište ove tri vrste lica sa ovako plemenitim svojstvima, to znači direktno se ogrešiti o ono što se obično smatra verovatnim... neka nikad (sem ako je nužno) ne načini ratnika od Azijata, odanog čoveka od Afrikanca, bestidnika od Persijanca, istinoljubivca od Grka, darežljivca od Tračanina, dovitljivca od Nemca, skromnog čoveka od Španca, i neotesanka od Francuza.⁷ U stvari, verovatno i dolično se združuju u jednom istom merilu, naime u onome »sve što je u skladu s javnim mnijenjem«.⁸ Ovo »mnjenje«, stvarno ili pretpostavljeno, upravo je ono što bismo danas nazvali ideologijom, što će reći zbirom načela i predrasuda koji je istovremeno vizija sveta i sistem vrednosti. Na različite se načine, dakle, pod etičkom formom može izreći sud o neverovatnosti, bilo: *Sid* je loš komad pošto isti će kao primer ponašanje jedne izopačene devojke,⁹ ili, u logičnoj formi: *Sid* je loš komad jer pripisuje ružno ponašanje devojci koja je predstavljena kao časna.¹⁰ No jasno je da jedno te isto načelo podrazumeva ova dva suda, što će reći da *devojka ne treba da se uda za ubicu svoga oca*, ili još *da se časna devojka ne udaje za ubicu svoga oca*, ili još bolje i jednostavnije, *da časna devojka ne treba da se uda*, itd.: drugim rečima — tako je što još i moguće, zamislivo, ali je slučajnost. A pozorište (fikcija) treba da predstavi samo bitno. Himenino nedolično ponašanje, nesmotrenost Gospode od Kleva jesu »ekstravagantne« radnje, po ovoj Bisi-jeevoj upadljivoj reči, a *ekstravagantnost je privilegija stvarnosti*.

Ovo je, u grubim crtama, duhovni stav na kojem eksplicitno počiva klasicistička teorija verovatnog, i implicitno svi sistemi verovatnosti koji su još na snazi u popularnim žanrovima poput policijskog romana, sentimentalnog feljtona, vesterna itd. Od razdoblja do razdoblja, od žanra do žanra, sadržina sistema, što će reći normi ili *bitnih sudova* koji je čine, može da se menja u celosti ili delimično (D'Obinjak zapaža, recimo, da ono što je politički verovatno kod Grka, koji su bili republikanci i koji su »verovali« da je »monarhija uvek tiranska«, nije više prihvatljivo za francuskog gledaoca XVII veka: »mi ne želimo da verujemo kako kraljevi mogu

⁷ *La Poétique* (1639) citirao Bray, op. cit., str. 221.

⁸ Raptin, op. cit., str. 114. To je njegova definicija verovatnog.

⁹ Scudery (Gasté, str. 79—80): rasplet *Sida* »vreda dobre običaje«, čeo je komad »vrlo loš primer«.

¹⁰ Chapelain (ibid., str. 365): »*Sid* je manjkav u svom najbitnijem delu... jer... Pesnik nije sačinio doličnost ponašanja mlade devojke koja je predstavljena kao časna.«

da budu zli¹¹); ono što je trajno, i čime se definiše pojam verovatnog, jeste formalno načelo poštovanja norme, što će reći odnos zavisnosti između pojedinačnog ponašanja pripisanog nekoj ličnosti i određenog implicitnog i usvojenog opšteg načela.¹² Ovaj odnos zavisnosti funkcioniše takode i kao princip *tumačenja*: opšte određuje, pa dakle i tumači, pojedinačno, shvatiti ponašanje jedne osobe, na primer, to znači moći je povezati sa nekim prihvaćenim načelom, i ovo je povezivanje shvaćeno kao kretanje od uzroka ka posledici: Rodrig izaziva grofa zato što »ništa ne može sprečiti jednog sina plemenita roda da osveti čast svoga oca«; obrnuto, jedno je ponašanje neshvatljivo, ili *ekstravagantno*, ukoliko nijedno usvojeno načelo ne stoji iza njega. Da bi se shvatilo priznanje Gospode od Kleva, trebalo bi ga svesti na sledeće načelo: »jedna čestita žena treba sve da poveri svom mužu«; u XVII veku, takvo načelo nije prihvaćeno (što u stvari znači da ne postoji); radije se daje prvenstvo načelu koje u *Galanom Merkuru* predlaže jedan razljućeni čitalac: »jedna se žena ne sme nikad usuditi da uznemiri svog muža«. Princezino ponašanje je dakle neshvatljivo upravo stoga što je *radna bez načela*. Znamo, uostalom, da je Gospoda de Lafajet prva, kroz usta svoje junakinje, polagala pravo na pomalo skandaloznu slavu ove neobičajenosti: »Priznaću vam nešto što se nikada nije priznalo mužu«; i još »Nastranost ovog priznanja kojem ona nije mogla pronaći para«: ili pak: »Nema u svetu doživljaja sličnog mome«; »Ova mi priča ne izgleda nimalo verovatna.«¹³ Ovakvo ispoljavanje originalnosti samo je po sebi izazov klasicističkom duhu; treba, međutim, dodati da se Gospoda de Lafajet, s druge strane, donekle obezbedila tako što je svoju junakinju dovela u takvu situaciju da je priznanje postalo jedinim mogućnim izlazom, opravdavši tako *nužnošću* (u grčkom značenju aristotelovskog *anankaion*, što će reći neminovno) ono što se nije moglo opravdati verovatnošću: pošto ju je muž prisiljavao da se vrati na dvor, Gospoda od Kleva je *primorana* da mu otkrije razlog svog povlačenja, kao što je uostalom i predviđela: »Ako me Gospodin od Kleva bude uporno sprečavao ili uporno nastojao da dozna razloge, možda ću zadati bol i njemu, i sebi sa-

¹¹ *Pratique du Théâtre*, str. 72–73.

¹² Za Aristotela je, znamo, jedno načelo izraz opštosti koja se nee ljudskog ponašanja (*Republika* II, 1394): no ovde su u pitanju govorničke izreke. Načela verovatnog mogu biti promenljivog stepena opštosti, jer znamo, na primer, da verovatno komedije nije i verovatno tragedije ili epopeje.

¹³ *Princesse de Clèves*, str. 109, 112, 121, 126.

moj, time što ću ih otkriti.« No vidimo da taj oblik motivacije nije presudan u očima pisca, pošto ovu rečenicu dovodi u pitanje sledeća rečenica: »Pitala se zašto je dopustila sebi jednu takvu smelost, i zaključila da se u to upustila gotovo nehotice«¹⁴; što znači da jedna prinudna namera nije sasvim namera; pravi odgovor na pitanje *zašto* glasi: *jer nije mogla drukčije da postupa*, ali ovo *zato* iz nužnosti nema u sebi naročitu psihološku opravdanost, i nije, izgleda, uzeto u razmatranje u raspravi oko priznanja: u klasicističkom »moralu«, jedini razlozi dostojni poštovanja jesu razlozi verovatnosti.

Dakle, verovatna priča jeste priča čije radnje odgovaraju, kao primeri primene ili kao pojedinačni slučajevi, jednom zbiru načela koje određena publika smatra istinitim; no ova načela, samim tim što su prihvaćena, najčešće su implicitna. Odnos između verovatne priče i sistema verovatnosti na koji je ograničena u biti je bezglasen; konvencije žanra funkcionišu kao sistem prirodnih sila i prinuda, kojima se priču pokorava kao da ih ne primećuje, ili ih bar ne imenuje. U klasičnom vesternu, na primer, najstroža pravila ponašanja (pored ostalog) primenjena su bez ikakvog daljeg objašnjenja, jer se ona u potpunosti podrazumevaju u prečutnom sporazumu između dela i publike. Verovatno je dakle označenik bez označioca, ili, tačnije rečeno, nema drugog označioca osim samog dela. Otud velika privlačnost »verovatnih« dela, koja najčešće uveliko nadoknađuje siromaštvo i plitkost njihove ideologije: njihovo je funkcionisanje relativno tiho.

Na drugom kraju lanca, što će reći u potpunoj suprotnosti s tom implicitnom verovatnošću, nalaze se dela koja nimalo ne robuju *mišljenju publike*. Ovde pri-povest ne vodi računa o tome da poštuje sistem opštih istina, i nastaje iz pojedinačne istine ili je plod snažne uobrazilje. Duboka originalnost, nezavisnost od bilo kojeg utvrđenog mišljenja, postavlja ovakvo delo, u ideološkom pogledu, među antipode ropskog služenja verovatnom; no oba stava imaju jednu zajedničku crtu, a to je odbacivanje komentara i opravdanja. Pomenimo samo, kao primere ovoga drugog, prezrivo ćutanje kojim je, u *Crvenom i crnom*, obavijen Žilijenov pokušaj da ubije Gospodu de Renal, ili u *Vanini Vanini* Vaninina udaje za princa Savelija: ova dva surova postupka nisu sama po sebi »neshvatljivija« od niza drugih, i najnes-

¹⁴ Ibid., str. 105, 112.

pretniji realistički romansijer ne bi se trudio da ih opravda uz pomoć psihologije; ne reklo bi se da je Stendal, odbacivši bilo kakvo tumačenje, tim postupcima namerno sačuvao, ili možda za njih namerno odabrao, žestoku individualnu boju koja je u osnovi velikih činova — i velikih dela. Utisak istinitosti nerazdvojan je ovde od snažnog osećanja ostvarene samovolje kojoj nije stalo do pravdanja. Ima nečeg od togu u zagonetnoj *Princezi od Kleva*, kojoj je Bisi-Rabiten zamerao da »više nastoji da ne liči na ostale romane no da sledi zdrav razum«. U svakom slučaju ovde se uočava sledeća pojava, koja je možda posledica istovremenog udela »klasicizma« (što će reći poštovanja verovatnosti) i udela »modernizma« (što će reći prezira prema verovatnostima): krajnja suzdržanost komentara i gotovo potpuno odsustvo opštih načela,¹⁵ što može iznenaditi jer je u pitanju priповest čija se konačna redakcija pripisuje Larošfukou i koja je ni manje ni više no »moralistički« roman. U stvari, njegovom stilu nije ništa toliko strano kao sentencijska epifraza:¹⁶ njegove radnje kao da su uvek bilo ispod bilo iznad svakog komentara. Ovoj paradoksalnoj situaciji *Princeza od Kleva* možda duguje svoju uzornu vrednost kao tip i amblem čistog pripovedanja.

Način na koji se dve »krajnosti«, ovde predstavljene uz pomoć najposlušnijeg verovatnog pripovedanja i naj-slobodnijeg neverovatnog pripovedanja, združuju u istom čitanju o pokretačima i načelima radnje, ovde odveć očiglednim, onde odveć mutnim da bi bili tumačeni, navodi prirodno na pomisao da u skali pripovedanja postoji »gradacija« na paskalovski način gde bi ulogu prvog stepena, koji leži u prirodnom neznanju, imalo verovatno pripovedanje, a ulogu trećeg stepena, s učnim neznanjem koje je svesno sebe, zagonetno pripovedanje; treba, dakle, otkriti vrstu pripovedanja koje bi odgovaralo onome između; to je pripovedanje koje je napustilo prirodno čitanje verovatnog, a nije još doseglo duboko čitanje onoga što bismo rado nazvali.

¹⁵ Bernar Pengo (*op. cit.*, str. 129) tvrdi suprotno, što donekle čudi, čak i kad se vodi računa o nekim retkim izrekama stavljanim u usta romanesknim likovima, što ne ulazi u našu raspravu (jedini i tim upadljiviji izuzetak: niz Nemurovih izreka o balu, str. 37—38).

¹⁶ Ova se reč ne upotrebljava u svom striktnom retoričkom značenju (neočekivano širenje rečenice za koju se mislilo da je završena), i ovde nam služi da njome označimo prodor *diskursa* u pripovedanje: što je otprilike ono što je retorika označavala rečju epifenomen, rečju koja je danas, iz raznih razloga postala nepodesna.

posudivši od Iva Bonfoa naslov jedne od njegovih knjiga, *neverovatnim*. Ako iz ove gradacije uklonimo, koliko je to uopšte moguće, svaku vrednosnu konotaciju, mogli bismo da u središnji deo smestimo vrstu pripovedanja previše udaljenog od šablona verovatnog da bi moglo računati na saglasnost sa vladajućim mišljenjem, ali istovremeno i previše zavisnog od tog mnjenja da bi mu bez komentara moglo nametnuti postupke čiji razlozi mogu lako ostati u senci: previše originalno pripovedanje (možda previše »istinito«) da bi već bilo jasno svojoj publici, ali istovremeno još previše bojažljivo, ili previše popustljivo, da bi moglo da preuzme na sebe svoju nejasnost. Takvo bi pripovedanje moglo da sebi obezbedi jasnoću koju nema gomilanjem objašnjenja, stalnim ubacivanjem izreka, koje publika još ne zna, a koje su kadre da objasne ponašanje likova i povezivanja zapleta, kraće rečeno, izmišljanjem sopstvenih šablona i konstruisanjem, za lične potrebe, jedne *veštačke neverovatnosti* koja bi bila teorija — ovoga puta prinudno eksplicitna i oglašena — njegove lične prakse. Ova vrsta pripovedanja nije čista pretpostavka, ona nam je svima poznata, a u svojim nižim oblicima ona i dalje zasipa književnost svojim nepresušnim brbljanjem. No bolje je da ga ovde posmatramo u njegovom slavnom vidu, koji je istovremeno i najkarakterističniji i najnapadaniji: u pitanju je, naravno, Balzakovo pripovedanje. Često su ismevane (i često imitirane) njegove pedagoške opaske kojima se s moćnom nezgrapnošću uvode ona eksplikativna vraćanja unatrag u *Ljudskoj komediji*: *Evo zašto... Da bi se shvatilo ono što sledi, možda su neophodna neka objašnjenja. Ovome je potrebno objašnjenje... Ovde se moraju dati neka objašnjenja... Da bi se shvatila ova priča, potrebno je*, itd. Ali ova napast objašnjavanja ne odnosi se kod Balzaka samo, niti u prvom redu, na nizanjanje činjenica: njena najčešća i najkarakterističnija pojava vezana je za opravdanje pojedinačne činjenice uz pomoć opšteg zakona za koji se misli da je ili nepoznat čitaocu, ili ga je ovaj zaboravio, pa je pripovedačeva dužnost da ga tome nauči ili da ga na to podseti: *Kao i sve usedelice... Kad jedna kurtizana... Samo jedna vojvotkinja. Život u provinciji, na primer, za koji se misli da je na gotovo etnografskoj udaljenosti od pariskog čitaoca, prilika je za neiscrpnu didaktičku brižljivost: »Gospodin Grande uživao je u Somiru ugled čiji uzroci i posledice ne bi bili dovoljno jasni osobama koje nisu nikada, bar malčice, živele u provinciji... Ove reči moraju izgled-*

dati nejasnim onima koji još nisu proučavali običaje svojstvene varošima podeljenim na donji i gornji grad... Samo ćete vi, jadne provincijske duše za koje su društvene razdaljine veće no za Parižane, pred čijim se očima one iz dana u dan smanjuju... jedino ćete vi shvatiti...¹⁷ Opsednut ovim problemom, Balzak nije ništa štedeo da bi izgradio i nametnuo, a znamo kako mu je to pošlo za rukom, provincijsku verovatnost koja je prava antropologija francuske provincije, sa njenim socijalnim strukturama (upravo smo videli), sa njenim karakteristikama (provincijski tvrdica Grandeovog tipa suprotstavljen pariskom tvrdici Gopsekovog tipa), njenim profesionalnim kategorijama (recimo, provincijski zastupnik u *Izgubljenim iluzijama*), njenim običajima (»skučen život koji se vodi u provinciji... jedan od onih ratova iz svih oruđa kakvi se vode u provinciji«), njenim intelektualnim obelježjima (»onaj dar za analizu koji imaju provincijalci... kako ljudi iz provincije stalno imaju na umu računicu... kako ljudi iz provincije znaju da se pretvaraju«), sa njenim strastima (»jedna od onih podmuklih i žestokih mržnji koje se susreću u provinciji«): toliko formula¹⁸ koje, s još mnogo drugih, sačinjavaju neku vrstu ideološkog *backgrounda* »neophodnog da bi se shvatila« *Ljudska komedija*. Znamo da Balzak ima »teorije o svemu«,¹⁹ ali te teorije nisu tu iz čistog zadovoljstva da se teoretiše, one su pre svega u službi pripovedanja: one mu u svakom trenutku služe kao jemstvo, kao opravdanje, kao *captatio benevolentiae*, one zapušavaju sve njegove pukotine, one obeležavaju njegova raskršća.

Jer balzakovska je pripovest često vrlo daleko od nepogrešivog konstruisanja koje joj se pripisuje pošto joj se veruje na reč, i od onoga što Moris Bardeš naziva njenom »upadljivom strogošću«; isti kritičar otkriva samo u *Svešteniku iz Tura* »koincidencije kojih ima previše da bi prošle neprimećeno«.²⁰ Međutim, nisu samo nameštene »igre slučaja« te koje opreznom čitaocu otkrivaju ono što bi Valeri nazvao *Balzakovom rukom*. Manje su očigledne, ali su zato mnogobrojnije i u osnovi važnije, one intervencije kojima se determinišu individualna i kolektivna ponašanja, i koje otkrivaju piščevu nameru da po svaku cenu vodi radnju

¹⁷ Eugénie Grandet ed. Garnier, str. 10; *Illusions perdues*, str. 36. *ibid.*, str. 34.

¹⁸ Eugénie Grande, *Sveštenik iz Tura*, Usedeltica, Zbirka starina, passim.

¹⁹ Claude Roy, *Le Commerce des classiques*, str. 191.

²⁰ Balzac romancier, str. 233.

u jednom određenom a ne u kojem drugom pravcu. Velike sekvence čistog zapleta pune su važnih radnji čije bi posledice mogle biti i drugačije, pune »fatalnih grešaka« koje bi isto tako mogle da imaju i srećan ishod, i onih »sjajnih umešnosti« koje bi mogle da završe krajem. Kada se neka Balzakova ličnost nalazi na putu uspeha, svi se njeni postupci isplate; kada joj krene loše, svi njeni postupci — čak i oni isti — vode u propast:²¹ nema bolje potvrde nesigurnosti i prevrtljivosti ljudskih stvari. No Balzak nije spreman da prihvati ovu neodređenost iako se njome bespoštedno koristi, a još manje da otkrije način na koji upravlja tokom događaja: i sad stupaju na scenu teorijska opravdavanja. »Često«, priznaje on sam u *Eugeniji Grande*,²² »izvesni ljudski postupci izgledaju, bukvalno rečeno, neverovatni, mada su istiniti. No nije li to stoga što gotovo uvek zaboravljamo da na vlastite odluke bacimo neku vrstu psihološke svetlosti, što ne tumačimo skrivene razloge koji su do njih doveli... Mnogi ljudi više vole da odbace rasplete no da odmere snagu veza, čvorova, spona, koji neprimetno spajaju jednu činjenicu sa drugom u moralnom poretku.« Vidimo da »psihološka svetlost« ima ovde za dužnost da otkloni neverovatnost tako što će otkriti — ili pretpostaviti — veze, čvorove, spone koji kako-tako obezbeđuju koherentnost onome što Balzak naziva moralnim poretkom. Odatle te entimeme karakteristične za balzakovski diskurs, koje vesele specijaliste i uglavnom jedva skrivaju svoju pravu funkciju: zapušiti sve pukotine. Recimo, zašto Gospodica Kormon ne prozire osećanja Atanasa Gransona? »Kadra da zamisli tanana osećanja koja su je negde skupo stajala, ona ih nije prepoznavala kod Atanasa. Ovaj moralni fenomen neće začuditi ljude koji znaju da su svojstva srca isto toliko nezavisna od svojstava duha kao što su osobine genija nezavisne od plemenitosti duše. Potpuni ljudi toliko su retki da Sokrat, itd...«²³ Zušto Biroto nije sasvim zadovoljan svojim životom pošto je došao do Sapluovog nasleđa? »Mada mu je blagostanje kojem teži svako stvaranje i o kojem je tako često maštao, palo udeo, pošto je svakom teško, čak i jednom

²¹ »U životu ambicioznih osoba i svih onih koji mogu da uspeju jedino uz pomoć ljudi i stvari, uz pomoć manje ili više spretno kombinovanog, praćenog i poštovanog plana, dogodi se surov trenutak kad ih ni sam ne znam kakva sila stavlja na tešku probu: sve odjednom ponesane. Sa svih strana pucaju konci ili se mrse, nesreća dolazi odasvud.« (*Illusions perdues*, str. 506). Kod Balzaka se ta sila često zove Balzak

²² Str. 122. Kurziv naš.

²³ *La Vieille Fille*, str. 101. Kurziv naš.

svešteniku, da živi bez neke zanimacije, opat Birotto je pre osamnaest meseci zamenio svoje dve zadovoljene strasti željom da stekne kanoničko zvanje.²⁴ Zašto isti opat Birotto napušta salon Gospođice Gamar (što je kao što znamo, osnovni uzrok drame)? »Lako je zamisliti razlog tog odlaska. *Mada* je opat bio jedan od onih kojima jednoga dana treba da pripadne raj na osnovu pravila: Blago siromašnima duhom! on nije mogao, *kao* mnogi glupaci, da podnese dosadu koju su u njemu izazivali drugi glupaci. Ljudi bez duha liče na korov koji odlično uspeva na dobrom zemljištu, i tim više vole da ih neko zabavlja jer im je samima dosadno.«²⁵ Jasno je da bi se isto tako, u slučaju potrebe, moglo reći i suprotno, i nema izreke koja izaziva neodoljiviju potrebu da se na lotreamonovski način izvrne. Ako bi zahtevalo, Gospođica Kormon bi prepoznala u Atanasu svoju ličnu osećajnost, pošto *velike misli potiču iz srca*; Birotto bi se zadovoljio svojom sredinom pošto *glupak nema dovoljno snage da bude ambiciozan*; njemu bi bilo prijatno u neukusnom salonu Gospođice Gamar pošto *asinus asinum fricat*, itd. Događa se uostalom da jedna ista stvar naizmenično povlači za sobom dve suprotne posledice, na udaljenosti od samo nekoliko redova: »Kako ograničeni duhovi po prirodi uočavaju sitnice, on se odjednom baci u duboko razmišljanje o ta četiri događaja koje niko drugi ne bi primetio«; »Opat je zapazio, istinabog kasno,²⁶ znake potajnog proganjanja... čije bi zle namere neki čovek od duha bez sumnje mnogo pre uočio.«²⁷ Ili pak: »Sa onom veštinom ispitivanja koju stiču sveštenici navikli da upravljaju savestima i da kopaju ni po čemu u mraku ispovedaonice, opat Birotto...«; ali: »Opat Birotto, koji nije imao nikakvog iskustva o svetu i njegovim običajima, i koji je živio između bogoslužjenja i ispovedaonice, udubljen u rešavanje i najsitnijih pitanja savesti, u svojstvu ispovednika gradskih pansionata i nekoliko dobrih duša koje su ga cenile, opat Birotto se mogao smatrati velikim detetom.«²⁸ Nebrižljivost je, naravno, jedan od razloga onih malih protivurečnosti i Balzak bi ih bez teškoća uklonio da ih je zapazio, no te greške otkrivaju

²⁴ *Le Curé de Tours*, str. 11. Kad ovde do kraja prntimo *concectenatio rerum*, vidimo da veliki uzrok rada beznačajnu posledicu: »... Takođe mogućnost da bude imenovan, nade koje su mu ušli kod Gospođice Llstomer, toliko su mu zavrtle glavu, da je primetio da je tamo zaboravio ključevan tek kad se vratio kući.« Kurziv naš.

²⁵ *Ibid.*, str. 23. Kurziv naš.

²⁶ Balzaku je bio potreban početak *in medias res*, i to je stvarni razlog tog zakašnjenja.

²⁷ *Ibid.*, str. 13. i 14.

²⁸ *Ibid.*, str. 14. i 16.

u isti mah duboke ambivalentnosti koje »logika« pri-povedanja može samo donekle da otkloni. Opat Tru-ber uspeva pošto u pedesetoj godini odlučuje da se pretvara i da prikrije svoju ambiciju i svoju *sposobnost* i da proglasi sebe teško bolesnim, kao Sikst Kvint, ali takva bi nagla promena mogla da pobudi pozorenje kod sveštenstva (ona, uostalom, budi sumnju opata Šaplua); s druge pak strane, on uspeva jer ga je Kon-gregacija postavila za »tajnog prokonzula Turena«. Ot-kud taj izbor? Zbog »kanonikovog položaja u ženskom veću koje je tako dobro vršilo dužnost gradske poli-cije«, ili zbog njegovih »ličnih sposobnosti«:²⁹ vidimo ovde, kao i drugde, da je »sposobnost« jedne ličnosti mač sa dve oštrice: razlog uzdizanja, ali i opasan izu-zov, pa tako i razlog pada. Ovakve ambivalentnosti mo-tivacije ostavljaju, dakle, punu slobodu romansijeru, stavljajući mu na teret da, putem epifraze, istakne čas jednu, čas drugu vrednost. Između jedne budale i jed-nog spletkara, na primer, odnos snaga je jednak: ako pisac tako odluči, vešt čovek će odneti pobeđu zahva-ljujući svojoj veštini (to je pouka *Sveštenika iz Tura*), ili će, pak, biti žrtva svoje sopstvene veštine (to je po-uka *Usedelice*). Odbačena ženu može se osvetiti: iz ina-ta ili oprostiti iz ljubavi. U *Izgubljenim iluzijama Gos-poda de Baržeton* upražnjava obe mogućnosti gotovo jednu za drugom. Pošto bilo koje osećanje može da na nivou romaneskne psihologije jednako dobro opravda bilo koje ponašanje, determinacije su ovde gotovo uvek pseuodeterminacije; sve se događa kao da je Balzak, svestan ove opasne slobode i zbog nje uznemiren, po-kušao da je prikrije redajući pomalo nasumce *zato, jer, dakle*, sve one motivacije koje bismo rado nazvali pse-udosubjektivnim (kao što Spicer naziva »pseudoobjek-tivnim« motivacije koje Šarl-Luj Filip pripisuje svojim licima), i čije obilje, u krajnjoj liniji, samo ističe ono što bi trebalo da se njima prikrije: *proizvoljnost pripo-vedanja*.

Ovom očajničkom pokušaju dugujemo bar jedan od najzanimljivijih primera onoga što bismo mogli naz-vati masivnim prodorom diskursa u pripovedanje. Na-ravno, kod Balzaka, eksplikativan i moralistički diskurs još je, u najvećem broju slučajeva, strogo podređen in-teresima pripovedanja, i čini se da je manje-više saču-vana ravnoteža između ova dva oblika romanesknog govora; međutim, iako ga jedan brbljiv pisac, kome je ipak veoma drag dramski ritam, drži po strani, diskurs

²⁹ *Ibid.*, str. 72.

se širi, raste i na trenutke je gotovo kadar da priguši tok događaja koje bi trebalo da rasvetli. Prevlast narativnog je već, ako ne osporena, a ono ozbiljno ugrožena, i to u delu koje se smatralo sinonimom »tradicionalnog romana«. Samo još jedan korak, i dramska će radnja preći u drugi plan, pripovedanje će izgubiti svoju prednost nad diskursom: uvod u raspadanje romanesknog žanra i u rađanje *literature*, u modernom značenju reči. Od Balzaka do Prusta, na primer, rastojanje je manje no što se misli — i Prust je to, uostalom, znao bolje no iko drugi.

Vratimo se sada na naša dva spora o verovatnosti. Usred ovih svedočanstava tako karakterističnih za *relističku iluziju* — pošto se raspravlja o tome da li su Himena ili Gospoda od Kleva bile u pravu ili u krivu što su postupile kako su postupile, čekajući da se neko, dva veka kasnije, zapita koji su njini »istinski« pokretači³⁰ —, susrećemo se s dva teksta čiji su stavovi i namere daleko od takvog pristupa, i kojima je zajednički (uprkos velikim razlikama u širini i domašaju) izvestan vrlo zdrav književni cinizam. Prvi je pamflet od dvanaestak stranica, obično pripisivan Sorelu, i naslovljen *Sud o Sidu, sačinjen od strane jednog pariskog građanina, crkvenog tutora ovdašnje parohije*.³¹ Autor tvrdi da mišljenju »učenjaka« na čelu sa Skiderijem suprotstavlja mišljenje »naroda« koga nije briga za Aristotela i koji meri vrednost komada po zadovoljstvu koje

³⁰ Primer takvog stava nalazimo kod Zaka Sardona (Chardonnet): »Ovo su priznanje kritikovali u XVII veku. Smatrali su ga ne-ljudskim i pre svega neverovatnim. Za to je postojalo samo jedno objašnjenje: nepromišljenost. No takva je nepromišljenost mogućna jedino onda ako žena voli svog muža.« I nešto kasnije: »Gospoda od Kleva nimalo ne voli (svog muža). Ona misli da ga voli. No voli ga manje no što misli. Pa ipak ga voli više no što je toga svesna. Na ovim unutrašnjim neodlučnostima počiva složenost i vredje stvarnih osećanja.« (J. Chardonnet, *Tableau de la Littérature française*, Gallimard, str. 128). Tumačenje je zanimljivo, ono ima samo jednu manu što zaboravlja da osećanja Gospode od Kleva — prema mužu i prema Nemuru — nisu stvarna osećanja, već osećanja fikcije i jezika: što će reći osećanja koja su pokrivena sveukupnošću takva čijim ih posredstvom pripovest označava. Razmišljati o (izvanekstualnoj) realnosti osećanja Gospode od Kleva jednako je iluzorno koliko i pitati se koliko je dece stvarno imala leđi Magbet, ili da li je don Kihot uistinu čitao Servantesa. Naravno, sasvim je opravdano tražanje za dubokim značenjem jednog postupka kakav je postupak Gospode od Kleva, smatran greškom (ili »nesmotrenošću«) koja upućuje na neku skriveniju realnost: ali tada se, hteli ili ne, ne poduhvatamo psihanalize Gospode od Kleva, već Gospode de Lafajet, ili (i) analize čitaoca. Na primer: »Gospoda od Kleva poverava se Gospodinu od Kleva samo zato što ga voli; ali Gospodin od Kleva nije njen muž: on je njen otac.«

³¹ *Le Jugement du Cide, composé par un Bourgeois de Paris, Marquillier de sa Paroisse*. Gasté, str. 230—240.

mu pričinu: »Ja smatram da je (*Sid*) dobar iz jednostavnog razloga što je bio silno hvaljen.« Ovo pozivanje na sud publike biće, kao što znamo, uporno stanovište klasiističkih pisaca, a naročito Molijera; uostalom, presudan argument protiv pravila kojima je tobože osnovni cilj efikasnost. Manje je klasično, gotovo bi se moglo reći da je tipično barokno, tvrđenje da zadovoljstvo koje pruža *Sid* potiče od »njegove bizarnosti i ekstravagantnosti«. To uživanje u neobičnom, koje potvrđuje i Kornej u svojoj *Studiji* iz 1660. podsećajući da je ona toliko kritikovana Rodrigova poseta Himeni posle Grofove smrti izazvala »neko brujanje u publici, što je bio znak neobične znatiželje i udvostručavanja pažnje«, to uživanje, dakle, pokazuje da *saglasnost sa mišljenjem* nije jedini način da se steknu simpatije publike, što može lako da poruši teoriju verovatnog, ili da nas primora da je postavimo na sasvim nove osnove. No evo presudnog stava ovog rasuđivanja, koji nam pokazuje da ova odbrana ne ide bez onoga što će se mnogo kasnije, i na drugom mestu, nazvati *ogoljavanjem postupka*: »Znam«, kaže Sorel, »da nema izgleda (= verovatnosti) da jedna devojka poželi da se uda za ubicu svoga oca, *no to je pružilo priliku da se upute dobre žaoke*... Znam da Kralj greši što ne zapovedi da uhapsi don Gormasa, umesto što ga šalje s molbom da se nagode, *no da se to desilo on ne bi bio mrtav*... Znam da je Kralj morao da izda zapovest luci, pošto je bio obavешten o nameri Mavara, *ali da je to uradio, Sid mu ne bi učinio onu krupnu uslugu zbog koje je obavezan da mu oprosti*. Znam da je Infantkinja nepotrebno lice, *no trebalo je ispuniti komad*. Znam da je don Sančo uboga šaljivčina, *no bilo je potrebno da on isuče mač kako bi zaplašio Himenu*. Znam da nije trebalo da don Gormas govori svojoj sluškinji o onome što se odlučivalo na savetu, *ali pisac nije znao kako da ga drukčije navede na razgovor*. Znam da se radnja časa događa na dvoru, čas na trgu, čas u Himeninoj sobi, čas u Infatkinjinim, čas u Kraljevim odajama, i to tako zbrkano, da se pokatkad prelazi iz jednih u druge kao kakvim čudom, ne prošavši ni kroz jedna vrata: *no piscu je sve to bilo potrebno*...»² U jeku spora, na nekoliko nedelja pre Akademijine odluke, ovakva odbrana ličila je na mečvedu uslugu; ali danas kada su Skideri, Saplen i Rišelje mrtvi, a *Sid* i dalje živi, možemo priznati da Sorelove reči para vrede, i da one kažu ono što svaki pisac u potaji misli: na večno *zašto?* kritike

² Kurziv naš.

opsednute verodostojnošću, pravi odgovor je: *zato jer mi je bilo potrebno*. Verovatnosti i doličnosti često su samo čedni vinovi listovi, i nije loše da, s vremena na vreme, dođe neki crkveni tutor koji će na opšte zgražanje učenjaka — otkriti izvesne funkcije.

Sud o Sidu trebalo je da bude, na svoj trapav način, odbrana komada; Valenkurova *Pisma Gospodi Markizi od*** povodom princeze od Kleva* (*Lettres à Madame la Marquise de*** sur le sujet de la Princesse de Cleves*, 1679), pre su kritika romana; u pojedinostima često stroga kritika, no kritika koja je zbog svoje ozbiljnosti pre pohvala no napad. Ovu knjigu čine tri »Pisma«, od kojih se prvo odnosi na vođenje priče i na način na koji su događaji povezani, drugo na osećanje likova, a treće na stil. Ostavivši po strani treće, odmah ćemo reći da drugo pismo često preuzima stavove iz prvog, i da »osećanja« ne pobuđuju najveću Valenkurovu pažnju. Tako ga priznanje, glavni kamen spoticanja u raspravi pokrenutoj u *Galantnom Merkur*u, ne podstiče ni na kakav psihološki komentar o Gospodi od Kleva (uzdržanost je upadljiva), već samo na hvalu patetičnog dejstva scene, za kojom dolazi kritika muževljevog ponašanja i podsećanje na sličnu scenu u romanu Gospode Vildje. Mada se Valenkur, prema običaju tog vremena, često osvrće na ponašanje likova (nerazumnost Gospode od Kleva, nespretnost i nesmotrenost Gospodina od Nemura, nepronijljivost i hitnja Gospodina od Kleva, na primer), on to čini jedino ukoliko to ponašanje utiče na tok priče, koji ga jedino i zanima. Kao i Sorel, mada na suzdržaniji način, Valenkur stavlja težište na funkciju nekih epizoda: videli smo da je scena priznanja opravdana onim što bismo mogli nazvati njenom neposrednom funkcijom (patetičnost); Valenkur tu scenu jednako ispituje i u njenoj produženoj funkciji, koja je još važnija. Jer Princeza ne priznaje samo svom mužu osećanja koja gaji prema drugom čoveku (koga ne imenuje: otud prvi produženi efekat, radoznalost Gospodina od Kleva i njegova istraga); ona to, i ne znajući, priznaje, i Nemuru, koji, skriven na dva koraka odatle, čuje sve i prepoznaje sebe po izvesnim pojedinostima.³³ Otud i dejstvo te scene na Nemura, koji istovremeno oseća i radost i očajanje; otud i njegovo priznanje cele avanture jednom od prijatelja, koji će to ponoviti svojoj ljubavnici.

³³ »To podseća malo na *Astreju*«, kaže Fontenel (ed., Cazes, str. 197). Naravno: a i stoga što je Princeza od Kleva, kao i *Astreja*, roman.

koja će to ponoviti Kraljici, koja će to ponoviti Princezi od Kleva u prisustvu Nemura (kakva scena!); otud princezini prekori mužu, koga ona sasvim prirodno smatra krivcem za tu indiskreciju, isti takvi prekori Gospodina od Kleva upućeni ženi: evo nekoliko daljih posledica te scene priznanja koje nije uočila niti još uočava³⁴ većina čitalaca, opčinjenih raspravom o *motivima*, pošto je sušta istina da pitanje *otkud to?* baca u zasenak pitanje *čemu to služi?* Valenkur, međutim, ne zaboravlja na to pitanje. »Znam takođe«, veli on o Nemurovom poveravanju, »da je ono stavljeno u roman *da bi se pripremila* ona neugodna prilika u kojoj se nalaze Gospoda od Kleva i Gospodin od Nemura kod Kraljice«, ili još: »Istina, da nijedno od njih nije počinilo te greške, do nemilog događaja u Kraljičinoj sobi ne bi ni došlo.« I jedino što on zamera tim sredstvima, to je da do željenih efekata dovode uz prevelike utroške i tako ozbiljno dovode u pitanje *ekonomičnost* pripovedanja: »Jedna zgoda previše košta ako su joj cena greške u smislu i ponašanju junaka romana«; ili pak: »Nije zgodno što je događaj unesen u priču na štetu verovatnosti.«³⁵ Vidimo da je Valenkur daleko od Sorelove podrugljive ležernosti: ogrešenja o verovatnost (nesmotrečnost jedne razumne žene, neuidavnost jednog plemića itd.): ne ostavljaju ga ravnodušnim; međutim, umesto da napadne same te neverovatnosti (što upravo i čini realističku iluziju) kao jedan Skideri ili jedan Bisi, on o njima sudi u funkciji pripovedanja, na osnovu odnosa korisnosti koji povezuje cilj sa sredstvom, i napada ih samo kad je taj odnos manjkav. Tako, recimo, mada scena kod Kraljice previše košta, ona je sama po sebi tako srećna, »da sam zbog uživanja koje mi je pričinila zaboravio na sve ostalo«,³⁶ što će reći na neverovatnost sredstava: vaga je u ravnoteži. Naprotiv, o Nemurovom prisustvovanju priznanju kaže: »Čini mi se da je samo na piscu bilo da stvori manje opasnu i pre svega prirodniju priliku (= koja će manje da opterećuje), da ovaj čuje sve što treba da zna.«³⁷ I još, povodom Prinčeve smrti izazvane nepotpunom dostavom njegovog uhode, koji je video Nemura kako noću ulazi u park Kulomije, ali nije umeo da vidi (ili da kaže) da je ta poseta bila bez ikakvih posledica.

³⁴ O Nemurovoj situaciji u ovoj i još jednoj epizodi, videti: Michel Butor, *Répertoire*, str. 74–78, i Jean Rousset, *Forme et Signification*, str. 2827.

³⁵ *Lettres sur le sujet de la Princesse de Clèves*, ed. A. Cazes, str. 113–114. Kurziv naš.

³⁶ *Ibid.*, str. 115.

³⁷ *Ibid.*, str. 110.

Uhoda se ponaša glupo, a njegov gospodar nepromišljeno: »Ne znam da li bi pisac bolje postupio da se koristio svojom svemoći kako bi prouzrokovao smrt Gospodina od Kleva, no što je za njegovu smrt izabrao razlog tako malo verovatan kao što je onaj da nije hteo da čuje sve što je njegov vitez imao da mu kaže«.³⁸ Još jedan preskup efekat; zna se da Gospodin od Kleva treba da umre zbog ljubavi svoje žene prema Nemuru, ali je prihvaćena spona nespretna. Zakon pripovedanja na koji implicitno ukazuje Valenkur jednostavan je i grub: cilj *treba da opravda sredstvo*. »Pisac ne upravlja dovoljno brižljivo ponašanjem svojih junaka: on ne ha- je za to što se oni katkad zaborave, pod uslovom da mu to *upriliči događaje*«; i još: »Čim neko od lica kaže ili uradi nešto što nam se učini pogrešnim, na to ne treba gledati kao u drugim knjigama, što će reći kao na stvar koju bi trebalo izbaciti; naprotiv, treba biti siguran da je to stavljeno *kako bi se pripremio kakav neobičan događaj*«.³⁹ Odbrana pisca je *felix culpa*; kritičareva dužnost nije da *a priori* osudi grešku, već da pronade kakva je sreća od nje, da odvagne jedno i drugo, i da prosudi da li sve to opravdava grešku ili ne. I po njemu, najveći bi greh bila greška bez ikakva dobra, što će reći scena istovremeno skupa i beskorisna, poput susreta Gospe od Kleva i Gospodina od Nemura u vrtu posle Prinčeve smrti: »U ovoj mi se zgodi najneobičnijim činilo to što je ona toliko beskorisna. Zašto s mukom smišljati jednu tako neobičnu stvar... da bi se ona okončala na tako čudan način! Pisac iz- vlašći Gospodu od Kleva iz njene usamljenosti, odvodi je na mesto na koje ona nema običaj da ide; i sve to da bi joj se zadao bol kad spazi Gospodina od Nemura kako izlazi kroz stražnja vrata«.⁴⁰ skuplja dara nego maslo.

Ova toliko pragmatska kritika ne može naravno nikako da zadovolji ljubitelje duše, i jasno je da Valenkurova knjiga nema najbolju prođu: neosetljivost srca, skućenost duha, jalov formalizam, takve su zamerke u sličnim slučajevima neizbežne — i bez ikakvog značaja. Nastojmo radije da iz ove kritike izdvojimo elemente jedne funkcionalne teorije pripovedanja, i uz- gred, jedne takode funkcionalne (bolje je možda reći *ekonomične*) definicije verovatnog.

³⁸ *Ibid.*, str. 217—218.

³⁹ *Ibid.*, str. 119, str. 125. Kurziv naš.

⁴⁰ *Ibid.*, str. 129—130.

Treba krenuti, kao od osnovne datosti, od već pomenute *proizvoljnosti pripovedanja*, koja je opčinjavala i odbijala jednog Valerija, od one vrtoglave slobode kojom pripovedanje na svakom koraku može da odabere ovu ili onu orijentaciju (posle iskaza *Markiza* pripovedanje može da se nastavi sa izašla, ali isto tako i sa *vratila se*, ili *pevala ili zaspala*, itd.): proizvoljnost *pravca*, dakle: zatim, da se odjednom zaustavi ili da se proširi dodavanjem neke okolnosti, informacije, indeksa, katalize⁴¹ (sloboda da se posle *Markiza* predlože iskazi poput *de Sevinje*, ili *visoka, suvonjava i ohola žena*, ili *zatraži kola* i...): proizvoljnost *širenja*. »Možda bi bilo zanimljivo da se *jednom* napiše jedno delo koje bi pokazalo na svakom od svojih zapleta svu raznolikost ishoda, i od kojih to delo bira jedan jedini koji će biti dat u tekstu. To bi značilo da se iluzija o jednom jedinom rešenju koje podražava stvarnost zameni iluzijom o *onome što je moguće u svakom trenutku*, koja mi se čini istinitijom.«⁴² Treba ipak reći da ta sloboda u stvari nije bezgranična, i da je *moguće* svakog trenutka podvrgnuto izvesnom broju kombinatornih ograničenja koja veoma podsećaju na ograničenja što ih nameće sintaksička i semantička pravilnost rečenice: pripovedanje takođe ima svoje kriterije »gramatičnosti«, zbog čega se, recimo, posle iskaza: *Markiza zatraži kočiju* i... pre očekuje: *izađe u šetnju*, nego: *leže u krevet*. No mnogo je prirodnije smatrati pripovedanje sasvim slobodnim, zatim pribelježiti njegova raznolika rešenja kao i njegova ograničenja, nego unapred zahtevati »jedno jedino rešenje koje podražava stvarnost«. Zatim treba dopustiti mogućnost da sve ono što čitaocu liči na skup mehaničkih rešenja nije kao takvo stvorio sam pripovedač. Pošto je napisao: *Markiza, očajna*..., on bez sumnje nije isto toliko slobodan da nastavi sa: ... *poruči bocu šampanjca* kao sa: *uze pištolj i ispali ga sebi u glavu*; no stvari se zapravo ne događaju tako: pošto je napisao *Markiza*..., on već zna da li će završiti scenu raskošnim pirom ili samoubistvom, i prema tome on u funkciji kraja bira sredinu. Suprotno stanovištu koje sugerise čitalac, nije *očajna* to što zahteva pištolj, već je pištolj taj koji zahteva *očajna*. Da se vratimo kanonskim primerima: Gospodin od Kleva ne umire *zato što se njegov vitez glupo ponaša*, već se vitez glupo ponaša *da bi Gospodin od*

⁴¹ Vidi: Roland Barthes, »Introduction à l'analyse structurale du récit«, *Communications* 8, str. 9.

⁴² Valéry, *Oeuvres*, Pléiade, I, str. 1467.

Kleva umro, ili još pre, kao što kaže Valenkur, pošto pisac *hoće* da Gospodin od Kleva umre i pošto je svrhovitost cilj fiktivne pripovesti, *ultima ratio* svakog njenog elementa. Citirajmo još jednom Valenkura: »Kad jedan autor piše roman, on ga posmatra kao mali svet čiji je on jedini tvorac; lica iz romana njegovo su delo i on se prema njima odnosi kao suvereni gospodar. On im može podariti imanje, duh, vrednost, koliko mu drago; može učiniti da ona žive ili umru, kako mu se sviđi, a da nijedno od njih nema pravo da od njega zatraži da mu se o tome polože računi: *to ne mogu čak ni čitaoci* i kad neko zamera piscu što je prerano odveo u smrt nekog junaka, on ne može da zna njegove razloge niti to čemu *ta smrt treba da posluži u daljem toku njegove priče*.«⁴³ Ova retrogradna uslovljavanja i tvore ono što nazivamo proizvoljnošću pripovedanja, a to nije u pravom smislu neuslovljenost, već uslovljenost sredstava ciljevima i, grubo rečeno, *uzroka posledica*. Ova nas paradoksalna logika fikcije primorava da svaki elemenat, svaku jedinicu pripovesti definišemo njenim funkcionalnim karakterom, što će reći pored ostalog njenim odnosom prema drugim jedinicama,⁴⁴ i da o prvoj (u vremenskom narativnom poretku) sudimo na osnovu druge, i tako redom — iz čega proizilazi da je poslednja ta koja upravlja svim ostalim, i da ništa ne upravlja: u ovome je suština proizvoljnosti, bar kad je u pitanju samo biće pripovesti, jer se potom drugde po volji može tragati za njenim psihološkim, istorijskim, estetskim i ostalim uslovljenostima. Po ovoj shemi, u *Princezi od Kleva* sve bi se držalo na ovome (to bi u pravom smislu bio njen *telos*): Gospođa od Kleva, udovica, neće se udati za Gospodina od Nemura, koga voli, kao što u *Bereniki* sve počiva na raspletu koji bi po rečima Svetonija glasio: *dimisit invitum invitam*.

Naravno, to je shema, i to shema čije je reduktivno dejstvo manje vidljivo kada je u pitanju delo čiji je nacrt (kao što znamo) izrazito linearan. Ona, međutim, žrtvuje ono što smo malo pre nazvali *neposrednom funkcijom* svake epizode: no te funkcije nisu tim manje funkcije i svrhovitost nije tim manje njihov istinski razlog (*briga za dejstvo*). Dakle, čak i u pripovestima koje su u najvećoj meri jednolinijske, mogućna je (pa i poželjna) *funkcionalna naduslovljenost*: tako priznanje

⁴³ Vallencour, *Lettres* . . . , str. 218. Kurziv naš.

⁴⁴ Videti R. Barthes, citirani članak, str. 7: »Duša svake funkcije, to je, ako možemo reći, njena klica, ono što joj omogućuje da zaseje priču nečim što će kasnije uroditi plodom.«

Gospode od Kleva nosi u sebi, pored svoje produžene funkcije u nizanju povesti, velik broj funkcija kratkog ili srednjeg trajanja, od kojih smo one glavne već pomenuli. Mogu takođe postajati vidovi pripovesti čija svrha nije linearno već zrakasto povezivanje: tako don Kihotove pustolovine u prvom delu romana manje jedna drugu uslovljavaju no što ih sve zajedno uslovljava (prividno, naravno, pošto je istinsko uslovljavanje obrnuto) Vitezovo «ludilo» u kojem se nalazi pravi snop funkcija čije će se dejstvo osećati tokom cele pripovesti, no koje su logički na istom planu. Mogućne su naravno još mnoge druge funkcionalne sheme, a postoje i difuzne estetske funkcije, čija je središnja tačka pokretljiva i prividno neodređena. Naravno, ne bismo mogli da se ne ogrešimo o istinu dela ako kažemo da je *telos* Parmskog kartuzijanskog manastira taj da Fabris del Dongo umre usamljen na dve milje od Saka, ili da je *telos* *Gospode Bovari* da Home dobije Legiju časti, niti čak to da Bovari umre razočaran u svom seniku, niti čak... Istinska globalna funkcija svakog od ovih dela, a Stendal i Flober nam na nju dovoljno jasno i sami ukazuju,⁴⁵ bila bi: *Gospode Bovari* da bude roman mrke boje, kao što će *Salambo* biti purpurne boje; *Parmskog manastira* da stvori isti «utisak» koji stvaraju Koređovo slikarstvo i Cimarozina muzika. Proučavanje tih učinaka donekle premaša savremena sredstva strukturalne analize pripovesti;⁴⁶ no ta činjenica ne daje za pravo da se zanemari njihov funkcionalni status.

Pod proizvoljnošću pripovedanja podrazumevamo, dakle, njegove funkcionalnosti, a ovaj se naziv može iz više razloga smatrati lošim; no on je odabran zato jer konotira izvestan paralelizam situacija između pripovedanja i jezika. Znamo da i u lingvistici Sosirov termin *proizvoljan* zadaje izvesnu teškoću; no on ima tu dobru stranu, kojoj upotreba ne dâ da zastari, što stoji u opoziciji prema simetričnom terminu: *motivacija*. Lingvistički znak je proizvoljan i u tom smislu što ga opravdava samo njegova funkcija, i znamo da je motivacija znaka, osobito «reči»,⁴⁷ u lingvističkoj sves-

⁴⁵ Ne treba nikako mešati funkciju sa namerom: funkcija može u velikoj meri da bude nehotična, namera može biti promašena, ili se može premašiti stvarnost dela: globalna Balzakova namera bila je u *Ljudskoj komediji*, kao što znamo, da nadmaši lične podatke.

⁴⁶ Uostalom, život, pa ni literarnost, jednog narativnog dela ne iscrpljuje se u narativnosti. Nijedna književna pripovest nije samo pripovest.

⁴⁷ Klasičan primer što ga je citirao (ili izmislio) Gramon (Grammont, *Le Vers français*, str. 3): «A reč *sto* (table)? Videti kako ona stvara utisak ravne površine položene na četiri noge.»

ti tipičan primer realističke iluzije. Termin motivacija (kao i termin funkcija) srećno su uveli u modernu teoriju književnosti ruski formalisti da bi pokazali kako se funkcionalnost elemenata diskursa skriva pod maskom kauzalne uslovljenosti: tako »sadržina« može da bude samo jedna motivacija, što će reći opravdanje *a posteriori* forme koja je, u stvari, uslovljava: don Kihot je predstavljen kao erudita da bi se opravdalo umetanje kritičkih pasaža u roman, bajronovski junak je rastrzan da bi se opravdao fragmentarni karakter Bajronovih spevova, itd.⁴⁸ Motivacija je dakle kauzalistički privid i alibi na koje je primorana finalistička uslovljenost koja je pravilo fikcije:⁴⁹ *zato* ima zadatak da potisne *zašto* — dakle da neutrališe, ili da *ostvari* (u smislu: prikaže kao stvarno) fikciju prikrivajući ono što je u njoj *ugovoreno*, kako kaže Valenkur, što će reći veštačko: rečju, fiktivno. Izvrtanje uslovljenosti kojim se (veštački) odnos između sredstava i cilja preobraća u (prirodan) odnos uzroka i posledice, jeste instrumenat tog *ostvarenja*, očigledno neophodan tekućoj književnoj potrošnji, koja zahteva da fikcija bude makar i nesa-vršena i poluostvarena iluzija stvarnosti.

Dakle, sa stanovišta ekonomičnosti pripovedanja postoji dijametralna razlika između funkcije jedne jedinice pripovesti i njene motivacije. Ako je njena funkcija (grubo rečeno) to čemu ona služi, njena motivacija je ono što joj je *potrebno* da bi prikrila svoju funkciju. Drugim rečima, funkcija je dobitak, motivacija je trošak.⁵⁰ Prinos jedne narativne jedinice, ili, ako više volimo, njena *vrednost*, biće dakle razlika dobijena oduzimanjem: funkcija manje motivacija. $V = F - M$, to je nešto što bismo mogli nazvati Valenkurovom teoremom.⁵¹ Ne treba se previše smeјati ovom previše gru-

⁴⁸ Videti: Erlich, *Russian Formalism*, poglavlje XI.

⁴⁹ Naravno, značaj alibija je promenljiv. On, kako izgleda, dostiže svoj maksimum u realističkom romanu XIX veka. U starijim razdobljima (u antici, u srednjem veku, na primer), pripovedanje ne pokušava da prikrije svoje funkcije. »Odiseja nema nikakvog iznenađenja: sve je unapred rečeno: i sve što je rečeno dogodi se... Ova izvesnost da će se predskazani događaji zbiti snažno utiče na pojam zapleta. Šta imaju zajedničko kauzalni zaplet na koji smo navikli i zaplet predodređenosti svojstven *Odiseji*?« (Tzvetan Todorov: »Le récit primitif«, *Tel Quel* 30, str. 35).

⁵⁰ Treba, međutim, ostaviti mogućnost da, izvan okvira narativnosti, diskurs koji motivise ima neposrednu funkciju. Jedna motivacija može izgledati opterećujuća sa stanovišta narativne mehanike, i dobrodošla sa nekog drugog, rečimo estetskog stanovišta: npr. jer je zadovoljstvo koje čitaocu može pričiniti baizakovski diskurs — i koje može čak da sasvim baci u zasenak narativno stanovište. Ni Sen-Simona ni Mišlea ne čitamo zbog istorije.

⁵¹ Vreme je da podsetimo na to da vrsni eruditi pripisuju *Pisma u Princezi od Kleve* R. Buuru (Bouhours) a ne Valenkuru.

bom sistemu mera, on vredi koliko i svaki drugi, i u svakom slučaju nam daje jednu prilično upotrebljivu definiciju verovatnog, za koju nam, s obzirom na dosadašnje izlaganje, nisu potrebna dodatna opravdanja: *to je implicitna motivacija, koja pri tom nimalo ne košta*. Ovdje, dakle, imamo $V = F - \text{nula}$, što će reći, ako dobro računam, $V = F$. Pošto smo odmerili efikasnost ovakve formule, više nas ne čudi njena upotreba, pa i zloupotreba. Može li se zamisliti išta ekonomičnije, išta rentabilnije? Odsustvo motivacije, *ogoljeni* prosede, drag formalistima? Ali čitalac, u biti humanist, psiholog po vokaciji, teško udiše ovaj razređeni vazduh; ili pre, užas od praznine i pritisak smisla toliki su da ovo odsustvo znaka ubrzo počinje da znači. Odsustvo motivacije postaje tada *nulta motivacija* (što nije jedno te isto, ali je podjednako ekonomično). Tako se rađa jedna nova verovatnost,⁶² nama toliko draga verovatnost, no koju treba *takođe* da odbacimo: odsustvo motivacije kao *motivacija*.

Sada ćemo na što jednostavniji način formulisati pomalo glomazan predmet ovog poglavlja:

1. Izdvojena su tri tipa pripovedanja:

a) *verovatno* pripovedanje, ili pripovedanje sa implicitnom motivacijom, primer: »Markiza zatraži kočiju i odveze se u šetnju«;

b) *motivisano* pripovedanje, primer: »Markiza zatraži kočiju i leže u krevet, jer beše vrlo čudljiva« (motivacija prvog stepena ili ograničena motivacija), ili još: »... jer, kao i sve markize, beše vrlo čudljiva« (motivacija drugog stepena, ili uopštavajuća motivacija);

c) *proizvoljno* pripovedanje, primer: »Markiza zatraži kočiju i leže u krevet«.

2. Iz ovog zaključujemo da se, formalno, tip a ne razlikuje od tipa c. Razlika između »proizvoljnog« pripovedanja i »verovatnog« pripovedanja zavisi samo od suda koji je psihološke ili druge prirode, koji je izvan dela i u velikom je stepenu promenljiv: u zavisnosti od mesta i vremena svako »proizvoljno« pripovedanje može postati »verovatno«, i obratno. Jedino je, dakle, umesno praviti razliku između *motivisanog* i *nemotivisanog* pripovedanja (»proizvoljnog« ili »verovatnog«). Ova nas razlika vraća na već prihvaćenu opoziciju između pripovedanja i diskursa.

⁶² Ako prihvatimo da je verovatno M — nula. Ako se nekome ovo ekonomično stanovište učini previše sitničavim, podsećamo da i u matematici (pored ostalog) elegancija definiše sažetost.

U Floberovoj *Prepisci*¹ nalazi se ova pitalica koja je, u XVIII i XIX veku, sigurno zabavljala mnoge generacije gimnazijalaca, a koja danas ne bi imala nikakvog izgleda da je shvate u bilo kojem razredu: »Koji to Molijerov lik podseća na retoričku figuru? — To je Alcest, pošto je mizantrop.«* Koji bi maturant danas znao šta je to trop?

Stavili smo sebi u zadatak da ovde što preciznije izmerimo jaz koji razdvaja sadašnje književno obrazovanje od onoga što je bilo retoričko obrazovanje pre samo jednog veka, i da razmislimo i njegovom značenju. Istini za volju, naša se kultura premalo zanima za istoriju metoda i sadržina školstva. Dovoljno je da pogledamo na kako se naivan način javno mnjenje uzburka svaki put kada je u pitanju nekakav plan reforme da bismo došli do zaključka kako je uvek u svesti ljudi u pitanju reforma obrazovanja uopšte, kao da je reč o tome da se jednom za svagda »reformišu« obrazovanje staro koliko i svet ali ukaljano nekim »manama« koje bi bilo dovoljno otkloniti da bi mu se dalo vanvremeno i konačno savršenstvo koje mu s pravom pripada: kao da u prirodi i u normi obrazovanja nije obaveza da se stalno reformišu. Po opštem implicitnom shvatanju školstvo je praksa koja se sama po sebi razume, prost organ prenošenja znanja, lišen ideološkog značenja, o kojem se nema šta više da kaže no što bi imalo šta više da se vidi iza jednog savršeno providnog stakla. Ovaj tabu ćutanja ima izvesne srodnosti s tabuom što pritiska jezik, koji se takođe smatra neutralnim, pasivnim pre-

¹ Pismo od 31. decembra 1841, *Correspondance*, I, str. 90.

* Na francuskom, doslovno: stavljen u trop (*mise en trope*).

nosnikom, bez ikakvog uticaja na ideje koje prenosi: to je naturalistička predrasuda koju je Staljin verno izrazio naredivši: „Jezik nije institucija.“ I u ovom slučaju, naša kultura ne zna i neće da zapazi upravo tu institucionalnost, što će reći *istoričnost* obrazovanja.

A upravo je očigledno to da je obrazovanje jedna istorijska realnost koja nikada nije bila ni prozirna ni pasivna: strukture znanja i strukture obrazovanja nikada se sasvim ne poklapaju, jedno društvo nikada ne uči svemu što zna i, obratno, ono nastavlja da prenosi preživela znanja, već davno izašla iz živoga polja nauke; obrazovanje predstavlja dakle određen izbor, i u tom smislu ono zanima istoričara. S druge strane, metodi i sadržine obrazovanja uzimaju presudnog učešća u onome što je Lisjen Fevr nazivao *mentalnim oruđem* jedne epohe, i kao takvi oni su predmet istorije.

Sudbina retorike pruža nam uostalom karakterističan primer te relativne autonomije u odnosu na znanje, koja je u osnovi istoričnosti obrazovanja. U opštoj književnoj svesti, duh tradicionalne retorike mrtav je, kao što znamo, već na početku XIX veka, sa dolaskom romantizma i sa njim povezanim rađanjem istorijske koncepcije književnosti; ali tek je vek kasnije (1902) srednje obrazovanje ozakonilo tu revoluciju dajući drugo ime razredu Retorike. Igo objavljuje rat retorici, ali Rembo se i dalje uči umetnosti *pravljenja tropa*, i latinskih stihova.

Danas je, dakle, i sasvim zvanično, retorika potisnuta iz našeg književnog obrazovanja. Ali jedan kod istraživanja (i jedan intelektualni instrument) takve snage ne nestaje bez traga i bez naslednika: njena je smrt samo smenjivanje, ili preobražavanje, ili jedno i drugo. Treba se, dakle, pre zapitati *šta je postala retorika*, ili *šta ju je zamenilo* u našem obrazovanju. Sumarno poređenje sadašnje situacije sa situacijom koja je vladala u prošlom veku možda će nam omogućiti da odgovorimo na to pitanje, ako ne to, ono bar da razjasnimo neke njene pojmove.

Prvo karakteristično i najupadljivije obeležje književnog obrazovanja u XIX veku vezano je za činjenicu da je u pitanju *jedna eksplicitna i obznanjena retorika*, što potvrđuje i samo ime poslednje godine čisto književnih proučavanja. No pogrešno bi bilo misliti da se retoričko obrazovanje ograničilo na taj poslednji razred. Evo šta Emil de Zirarden govori o drugom razredu: »U tom razredu otpočinje pripremanje učenika za retoriku tako što se ovi upoznaju s figurama i vežbaju

u pisanju sastava na latinskom i francuskom.² Fontanijeov priručnik, koji je rasprava o figurama, ima dva toma od kojih se prvi, *Klasični priručnik za izučavanje tropa* (*Manuel classique pour l'étude des tropes*), obraća učenicima drugog razreda namenivši sledećem razredu drugi tom posvećen *Besedničkim figurama* koje nisu tropi (*Figures du discours autres que tropes*). Ove se dve godine mogu dakle smatrati kao obimna nastava iz retorike koja dolazi kao kruna i opravdanje celokupne lektire i pismenih vežbi u dotadašnjem srednjoškolskom obrazovanju. Celokupne su klasične studije vodile ka toj retoričkoj završnici.

Drugo, bez sumnje najznačajnije obeležje sadržano je u gotovo savršenom poklapanju deskriptivnog i normativnog: proučavanje književnosti sasvim se prirodno nastavlja u upućivanje u umetnost pisanja. Priručnik Denoela i Delaplase, korišćen u Floberovo vreme u ruanskoj gimnaziji,³ zvao se *Francuske lekcije iz književnosti i morala*, ili *Zbirka najlepših odlomaka u stihu i u prozi iz naše književnosti iz dva poslednja veka, sa pravilima žanra i primerima za školske vežbe* (*Leçons françaises de littérature et de morale, ou Recueil en prose et en vers des plus beaux morceaux de notre Littérature des deux derniers siècles, avec les préceptes du genre et des modèles d'exercices*), a jedan drugi priručnik, *Nova retorika* (*Nouvelle Rhétorique*) Leklera, ovako nabroja književne vrste u koje treba uputiti učenike: »basne, pripovesti, besede protkane pripovedanjem, pisma, portreti, paralele, dijalozi, razvijanja neke čuvene izreke ili kakve moralne istine, molbe, izveštaji, kritičke analize, pohvalnice, odbrane«. Veliki tekstovi grčke, latinske i francuske književnosti nisu, dakle, bili samo predmeti proučavanja, već jednako, i na najdoslovniji način, *modeli za podražavanje*. I dobro znamo da su sve do kraja veka (1880) na ispitima pismeni književni sastavi bili pesme i besede na latinskom — što će reći, ne komentari, već imitacije: praktične vežbe iz književnosti. Ovaj dvosmisleni status klasičnog obrazovanja omogućavao je dakle, kod onih najdarovitijih, neprimetan prelaz sa poslednjih školskih vežbi na prva dela: tako Floberova *Dela iz mladosti* sadrže šest »sastava« (pet priča ili istorijskih novela i jedan portret Bajrona), koji su zadaci napisani u čet-

² Emile de Girardin, *De l'instruction publique*, 1830, str. 81.

³ Ovaj podatak i oni što slede, a odnose se na Floberovo školovanje, prouzeti su iz knjige: Jean Bruneau, *Les Débuts littéraires de Flaubert*, 1962.

vrtom razredu (1835—1836). Za jednog mladića iz tog vremena, „uvodenje u književnost“ nije, dakle, bilo, kao danas, prava pustolovina i prekid: bio je to nastavak — gotovo bi se moglo reći normalan ishod jednog dobro vođenog ciklusa učenja, što pokazuje i primer Viktora Igoa, koga je u njegovoj petnaestoj godini nagradila Akademija, i u kome *osetljivo dete* i dobar učenik čine nedeljivu celinu.

Treće obeležje ove školske retorike jeste pažnja koju ona posvećuje usavršavanju stila. Ako se imaju na umu tri tradicionalna dela retorike (*inventio*, ili tražanje za idejama i sadržajima, *dispositio*, ili kompozicija, *elocutio*, ili izbor i raspoređivanje reči), onda se može reći da je ovde prevashodno u pitanju retorika o *elocutio*. Ova je karakteristika uostalom sasvim u skladu sa težnjama francuske klasične retorike koja se razvila u XVII i XVIII veku, i s vremenom pokazivala sve veću i veću sklonost ka teoriji figura i poetskih prosea. Veliko klasično delo francuske retorike jeste Dismareova rasprava o tropima (1730), a već znamo da je u XIX veku najčuveniji i najkorišćeniji priručnik bio Fontanijeov priručnik, koji se isključivo bavi figurama. Čak i oni autori koji dovoljno teorijske pažnje posvećuju onome što je *inventio* i *dispositio* — ipak sve svoje napore usredsređuju, kako primećuje Žan Brino,⁴ na *elocutio*. O tome najbolje svedoči vežbanje u „izlaganju“, kojim se mladi daci uvode u umetnost pripovedanja: profesor (ili priručnik) predlaže „kratak sadržaj“ koji daje osnovnu materiju za pripovest, a učenikov je zadatak da razvije i ukrasi taj sadržaj pribegavajući arsenalu figura reči, stila i misli. Proporcija između tog kratkog sadržaja i razvijenog štiva je uglavnom 1 prema 3 ili 1 prema 4: tačno onoliko koliko je potrebno da se taj kratki sadržaj *prevede* u kičeni stil. Žan Brino s pravom zaključuje da se „učenikov posao praktično svodi na stilsku vežbu“.⁵ Ova prevlast koju ima *elocutio* nije bez značaja: težište stavljeno na stil samo još više ističe *književno* (estetsko) obeležje tog obrazovanja. Ćak se na nastavi retorike učio da *piše* u jakom značenju glagola, koji je neprelazan.

Ako se ova slika uporedi sa našim savremenim književnim obrazovanjem, lako će se uočiti trostruka promena u statusu retorike.

⁴ *Ibid.*, str. 37.

⁵ *Ibid.*, str. 58.

Najpre promena njenog *ideološkog statusa*: dok je stara retorika bila obznanjena, naša je isključivo implicitna. Čak je termin retorika nestao iz zvaničnog rečnika, i u upotrebi se javlja sa jasnom pejorativnom konotacijom, kao sinonim praznoslovlja kada je u pitanju retorika na delu, ili krutog sistema cepidlačkih pravila kad je reč o teoriji diskursa. Više ne postoji priručnik iz retorike za školsku upotrebu. Još se štampaju „priručnici francuskog sastava“ ali to su uglavnom zbirke zadataka sređenih prema sižeima, najčešće po hronološkom redu, što pokazuje prednost sadržine nad tehnikom, čak i onda kad su ti zadaci dati kao modeli: to su u stvari predavanja iz istorije (ili, mnogo ređe, teorije) književnosti u formi niza pismenih zadataka, a ne priručnici koji uče umetnosti književnih rasprava. Jer sva su tehnička razmatranja prepuštena profesorskoj usmenoj nastavi, u formi čisto pragmatičkih saveta i kritičkih procena izrečenih povodom zadataka. Vrlo je karakteristično da se jedino nešto razvijenije i motivisanije izlaganje o umetnosti pismenog zadatka danas nalazi u Uvodu u priručnik koji predstavlja neku vrstu sinteze onoga što je danas (na najvišem nivou) *usmena tradicija* naše školske retorike.⁶

Druga se promena tiče *semioškog statusa*: ona se sastoji u potpunom razdvajanju deskriptivnog od normativnog — diskursa o književnosti od književnog obučavanja. Poklapanje deskriptivnog i normativnog u nastavi iz prošlog veka zadržalo se danas samo u osnovnoj školi i u razredima prvog ciklusa, zvanim razredima »gramatike«: ovde, čitanje tekstova i obučavanje u »sastavima« (pripovedanje, opis, dijalog) još idu zajedno, i učenik uči da piše proučavajući i podražavajući pisce. Ali ulazak u »drugi ciklus« — u razrede *književnosti* u pravom smislu — označava potpun prekid: misli se da je umetnost pisanja stečena preko tih osnovnih mehanizama, i ona prestaje da bude glavni predmet književnog obrazovanja. I što je najvažnije, to umeće prestaje da bude istorodno, ili izotopno, sa književnošću: učenici nastavljaju da proučavaju Lafontena ili Labrijera, ali oni nemaju prilike da ih podražavaju, jer se od njih ne traži da pišu basne ili portrete, već rasprave koje se odnose na basnu ili portret, a ovi ne treba da budu napisani u formi njihovog predmeta. Ovaj raskid između deskriptivnog proučavanja i praktičnog umeća povlači za sobom ponov-

⁶ Chassang i Senninger, *La Dissertation littéraire générale*, Hachette, 1957.

nu podelu polja književnih proučavanja, i presudnu promenu statusa retorike.

S jedne strane, u stvari, deskriptivno proučavanje, oslobođeno obaveze da bude primenjeno, već tim samim izlazi iz domena retorike i prelazi, već na početku veka, u nadležnost »nauke« o književnosti, u obliku koji joj je dao XIX vek, jedinom koji se smatra objektivnim i podesnim predmetom nastave, a to je — istorija književnosti. Priručnici iz istorije književnosti, zbirke odabranih odlomaka poredanih po hronološkom redu, konačno dolaze na mesto rasprava iz retorike, a osnovna vežba, tumačenje teksta,⁷ praktično je pripojena istoriji književnosti, pošto nizanje protumačenih tekstova obuhvata i ilustruje predavanje te istorije, i pošto su, kao očigledna posledica svega, tako protumačeni tekstovi zapravo tumačeni u funkciji svog mesta u hronološkom toku.⁸

S druge strane, tehničko obučavanje u pisanju (što još preostaje od normativne funkcije retorike) od sad se upražnjava u obliku vežbi koje više nisu *dela* (ili bar ogledi ili podražavanje dela), već *komentari*: školska vežba nije više imitativna, već je deskriptivna i kritička, književnost je prestala da bude *model* da bi postala *objekat*. Školski je diskurs dakle promenio plan: on više nije književni diskurs, već diskurs o književnosti, i neposredna posledica toga je pojava da retorika koja se njime bavi, koja mu određuje kod i utvrđuje njegova pravila, nije više retorika literature, već retorika *meta-literature*: a što se nje same tiče ona je postala *meta-meta-literatura*, poučan diskurs o načinu na koji treba voditi školski diskurs o književnom diskursu.

⁷ Uvedeno zahvaljujući Brinou i Lansonu posle reforme iz 1902. Istorija književnosti doživela je mnoge promene u srednjoškolskom obrazovanju od vremena njenog zvaničnog uvođenja godine 1880: svedena na skromne okvire 1890, lišena statusa obaveznog predmeta 1903, ukinuta tokom nekoliko godina, iznova uvedena 1920, uvek dovođena u pitanje od strane velikog broja profesora vezanih za humanističku tradiciju, koji su joj zamerali njen površni istorizam, njenu sklonost ka anegdoti, njenu neobičnu mešavinu sefjanizma i dogmatizma, njenu neprilagođenost potrebama i ciljevima srednjeg školstva (videti: M. Sapanet, «Histoire littéraire ou Belles-Lettres», *L'Information littéraire*, nov. 1954), ona je danas čvrsto ustoličena kao osnovni predmet književnog obrazovanja i suđeci po zvaničnim propisima i programima, javlja se u jednoj nedogmatskoj formi pošto se proučava »uz pomoć tumačenja tekstova naročito grupisanih u tu svrhu« (Propis iz 1938). Ali ovo podređivanje tumačenja teksta istoriji, koje se očigledno smatra opravdanim, nije bez štetnih posledica po tekstove i autentičnost njihovog čitanja: »Istorija književnosti nastoji da prisvoji za sebe tumačenje tekstova i da mu nametne urednju svojih shema, umesto da se sama hrani njihovom suštinom.« (A. Boutet de Monvel, *Encyclopédie pratique de l'éducation en France*, str. 622—623; knjigu je objavilo Ministarstvo nacionalnog obrazovanja 1960).

U praksi, ovaj se školski diskurs u osnovi svodi na vezbu čiji značaj neprestano raste za poslednjih pola veka u našoj nastavi i našoj kulturi, a to je *pismeni zadatak* (i njegova usmena varijanta: *predavanje*). Ostale obaveze, kao što su tumačenje teksta ili (u visokom školstvu) seminarski rad, magistarska teza, nemaju nikakav retorički status, jer nemaju nikakvu autonomnu formu: tumačenje teksta je usmeni komentar u celosti podređen tekstu, sa čijim se sintagmatskim odvijanjem savršeno poklapa⁹; seminarski rad i magistarski rad spadaju u red naučnih radova čiji se nacrt (u načelu) poklapa sa samim kretanjem istraživanja ili sa povezivanjem znanja: jedino propisano pravilo je negativno, antiretoričko: jedan seminarski rad *ne treba da bude dugačak pismeni zadatak*. Retorički monopol pismenog zadatka, dakle, skoro je potpun i školska bi se retorika, gotovo bez ostatka, mogla definisati kao retorika pismenog zadatka.¹⁰

Treća promena — ona koja određuje propise, i na kojoj ćemo se stoga najduže zadržati — tiče se unutrašnje strukture koda, što će reći njenog čisto *retoričkog statusa*. Dok je antička retorika bila retorika o *invento*, dok je klasična retorika bila usredsređena na *elocutio*, naša je moderna retorika gotovo isključivo retorika upravljena na *dispositio*, što će reći na »plan«. Nije teško uočiti da taj novi unutrašnji status proističe iz nove semiološke funkcije o kojoj je već bilo reči: pošto je predmet diskursa sveden na književnu realnost i svaki put strogo zavisao od iskaza subjekta, problemi koje postavlja sadržina manje se tiču izmišljanja no prilagođavanja jedne već poznate materije, prisutne u duhu, u osobenoj orijentaciji jednog subjekta; što se načina izražavanja tiče, njegovo polje (njegova igra) krajnje je ograničeno samom činjenicom što pismeni zadatak pripada jednom jedinstvenom žanru, koji je zauzeo mesto pripovedanja, opisivanja, portreta, беседа, basni, itd., iz stare retorike, i koji, budući da nije više literatura već metaliteratura (kritika), mora stro-

⁹ Mi ćemo (tumačenje teksta) najbrže opisati kao neku vrstu verbalne mime koja prati komentarisani tekst i, pustivši da on teče u usporenom ritmu, ona nepažljivom duhu, koji je najpre nivelsao celinu, pokazuje reljefe i slojevit planove- (*Ibid.*, str. 620).

¹⁰ »Zvanični su programi u tom pogledu vrlo skromni. Oni za drugi ciklus propisuju 'pripovedanja, portrete, беседе, dijaloge, male književne ili moralne sitce'; ali u tom pogledu uputstva ne opisuju našu nastavu, bar ne onu za koju znamo poslednjih pedeset godina. Međutim, u drugom i naročito prvom razredu, pismeni zadatak iz književnosti zauzima najvažnije mesto- (*Ibid.*, str. 621).

go da ograniči svoje stilsko bogatstvo i stilsku slobodu. U stvari, videćemo, ova dva aspekta teorije retorike u savršeno su podređenom položaju u odnosu na treći aspekt, koji je zauzeo ceo prednji plan scene.

[...] Sada ćemo razmotriti osnovna pravila te retorike, njihov značaj i njihovo istorijsko značenje.

Navešćemo najpre dva najupadljivija pokazatelja te prevlasti konstrukcije. Prvi je pokazatelj taj da je jedina vežba koja predstavlja dodatak pismenom zadatku *vežba iz pravljenja plana*: na zadati siže treba naznačiti osnovne linije pismenog rada, ne ulazeći u pojedinosti. Toj je vežbi cilj da kod učenika razvije »refleks za plan« (koji se sastoji u tome da se u najkraćem roku pronade za određen siže konstrukcija koja mu je najbolje prilagođena i koja je najefikasnija) i da ih nauči da sami prosuduju nedostatke i dobre strane jednog plana od kojih potom zavisi kvalitet pismenog zadatka: može se napisati loš zadatak po dobrom planu, ali ne i dobar zadatak po lošem planu. Drugi pokazatelj: »komentar teksta u vidu pismenog zadatka« retorički se definiše kao *složen komentar*, što će reći takav koji se više ne poklapa sa sintagmatikom tumačenog teksta, što je karakteristično za obično tumačenje, već ima samostalnu konstrukciju: književna studija čija bi se tri dela prosto poklapala sa tri dela komentarsanog teksta bila bi unapred loša, jer ne bi imala sopstveni *dispositio*. Ovde treba razbiti kontinuitet teksta i treba ga posmatrati u dubinskoj perspektivi, po paradigmatškoj osi koja je vertikalna u odnosu na sintagmatsku liniju: prvi deo, celina teksta posmatrana na prvom nivou, drugi deo, celina teksta posmatrana na drugom nivou itd. Književna studija može se tako definisati (i ona je u tom pogledu savršen *model* izlaganja) kao paradigmatško raščlanjivanje (plan) jednog sintagmatskog bića (tekst).

Kada se stvari posmatraju sa čisto *statičnog* stanovišta, prvi zahtev retorike pismenog zadatka jeste zahtev da se uspostavi red i razvrstavanje materijala: on i nameće *podelu na delove*. Jedan pismeni rad obavezno sadrži *uvod*, »razradu« (jedan nasleđen termin koji ne odgovara više svojoj istinskoj funkciji) i *zaključak*. Razrada se deli na *n* broj delova, s tim što je *n* obično, iz razloga o kojima će kasnije biti reči, jednak broju tri. Na prvi pogled, ova podela odgovara podeli antičke sudske besede: *uvod*, glavna *sadržina* besede (*pripovedanje*,

dokazivanje, pobijanje), zaključak. Ali odmah pada u oči prva razlika: delovi naše razrade, za razliku od delova besede, nisu okvalifikovani, oni se prosto nazivaju prvi, drugi i treći deo. Razlog tome je činjenica što se oni međusobno ne razlikuju po funkciji, već se definišu prema svom ulovu, ili svom položaju na osi. Delovi besede bili su *heterogeni* (jedan narativan i dva dokazna) i sledili su jedan za drugim u funkcionalnom kontinuitetu, kao rečenice u iskazu: »evo šta se dogodilo, evo zašto sam u pravu, evo zašto moj protivnik nije u pravu«. Delovi pismenog rada su *homogeni* i smenjuju se na diskontinuiran način, promenom planova a ne nizanjem funkcija. Tako jedno usmeno izlaganje¹¹ posvećeno određenom književnom liku treba da bude podeljeno na:¹² 1) fizički portret, 2) intelektualni portret, 3) moralni portret. Ovde se lako uočava fleksivni karakter plana: siže se *menja* putem varijacija na utvrdenu temu koja je oslonac fleksije, a ova može biti eksplicitna kao u ovom primeru, ili podrazumevana kao u ovom drugom (uzmimo da je u pitanju predavanje o Verlenovoj umetnosti u *Galantnim svečanostima*): 1) slikar, 2) muzičar, 3) pesnik (s tim što je zajednički koren, naravno, umetnik). Ali jedno predavanje o Zilijenu Sorclu podeljeno na: 1) ambicija, 2) ljubav, 3) odnosi između Zilijena i Stendala, smatralo bi se manjkavim zbog nedostatka »simetrije«, što će reći zbog razbijanja paradigmatičke ose.

Ali statički zahtev razvrstavanja zapravo je minimalni zahtev. Kao i svaki diskurs i pismeni zadatak treba da ima *kretanje*¹³ — i uglavnom se ovaj izraz radije koristi od izraza *plan*, pošto se ovaj smatra statičnim. U ovom slučaju nizanje funkcija zamenjeno je *progresijom*, što će reći rasporedom delova prema poretku *rastućeg značaja*: prema tradicionalnom pravilu treba ići: »od manje važnog ka najvažnijem«, »od sporjednog ka bitnom«. Ovaj zahtev da se sačuva progresija vrlo je važan jer on definiše informacijski status pismenog zadatka: za razliku od onoga što se događa u običnoj poruci, poredak hitnosti je ovde obrnut od po-

¹¹ Postoje, naravno, izvesne razlike između retorike pismenog zadatka i retorike predavanja, koje su posledica usmenog karaktera ovog poslednjeg, a s druge strane jednostavnije i neposrednije forme iskazivanja sižea: predavanje obrađuje jedan siže, pismeni zadatak pretresa jedno mišljenje. Ali sa stanovišta koje nas ovde zanima, razlika je zanemarljiva.

¹² Podela je, naravno, grublja, i uglavnom se o njoj misli kao o lagodnom rešenju, budući da svaki siže nameće plan koji mu je svojstven i ne vredi ni za koji drugi.

¹³ »Jedinstvo i kretanje su dva osnovna zakona: iz njih proističu svi ostali« (Lanson, *Conseils sur l'art d'écrire* str. 124).

retka značaja; bitno je uvek ostavljeno za kraj, umesto da bude izbačeno u prvi plan: poredak pismenog zadatka jeste poredak *odlagane* informacije.

Poslednji zahtev (maksimalan) jeste zahtev da ta progresija, na kojoj počiva celokupno kretanje izlaganja bude (ukoliko je moguće) *dijalektička* progresija. Tako, u prvom citiranom primeru, prelazak sa fizičkog na intelektualno, sa intelektualnog na moralno odraz je jedne tradicionalne i neproblematične hijerarhije. Ukoliko želimo da dijalektizujemo ovaj plan, trebalo bi da se telo i duh dovedu u antitetični odnos, a onda će doći srce kao prevazilaženje te opreke (naravno, može se dijalektizovati i odnos iz drugog primera: slikarstvo / muzika / poezija). Ovako smo dospeli do samog vrhunca tehnike ove vrste sastava, sa njenim glasovitim planom od teze / antiteze / sinteze za koji jedan skorašnji priručnik tvrdi da pokriva 70% sižea,¹⁴ dok ga drugi ovako pravda: »Treba priznati da se kod velikog broja sižea, prirodno kretanje duha lako prilagođava ovoj podeli na tri dela. Dijalektika nije bez razloga često smatrana trodelnom.«¹⁵ Ova trodelna dijalektika nije naravno Platonova dijalektika, već Hegelova — i nije bez koristi, posebno po istoriju ideja, ovom prilikom istaći da je u »filozofskom« opravdanju retorike, Hegel smenio Aristotela.

Izlazi, dakle, da trodelni plan odgovara samom *kretanju duha*. Njegovo zlatno pravilo, kažu Šasang i Senenže, sastoji se u tome »da ne bude samo *prosto deljenje*, *prosto razvrstavanje*, već da *izrazi duboko kretanje duha*, da bude neka vrsta retoričkog ekvivalenta logičkog procesa, rečju, da bude nešto poput *emanacije samog života duha*«. ¹⁶ Siže pismenog rada treba da je takav da se ima utisak kako on — bilo eksplicitno bilo implicitno — postavlja nekakav problem, a tri dela treba da budu protumačena kao tri momenta te problematike: prirodno je da se najpre ispita jedna strana problema, zatim druga, i da se on najzad reši ne tako što će se izmiriti »površno, verbalno i formalno ono što je neizmirivo«, već tako što će se slediti prirodno kretanje duha, koji, »kada je suočen s kakvom protivurečnošću, nastoji da je razreši tako što traga za nekim uglom iz kojeg se ona osvetljava ili sasvim nestaje.«¹⁷ Tako

¹⁴ Hulsman i Plazolles, *L'Art de la dissertation littéraire*, 1965, str. 41.

¹⁵ Chassang i Senninger, *La Dissertation littéraire générale*, str. 16.

¹⁶ *Ibid.*, str. 13.

¹⁷ *Ibid.*, str. 14.

izlazi da »prirodni« dinamizam problematike izmiruje protivurečnost između zahteva za konstrukcijom i kretanjem.¹⁸

U jednom žanru koji je do te mere podređen zakonu kretanja, pitanja »sadržine« zadobijaju nužno sasvim osoben vid. »Pismeni je rad«, kažu sjajno Sasang i Senenže, »nešto poput zatvorenog sveta u kojem ništa nije slobodno, poput potčinjenog sveta, sveta iz kojeg treba da bude isključeno sve što ne služi raspravljanju osnovnog problema, gde je autonomna razrada najveća greška koja se može zamisliti.«¹⁹ Materija je dakle ovde, više nego u bilo kojoj drugoj vrsti pisanog teksta, podređena onome što ti autori nazivaju *jedinstvena opšta orijentacija*, i problemi *inventio* svode se u stvari na probleme orijentacije ili *prilagođavanja kretanju* materijala koji je unapred određen sižeom i učenikovim znanjima.

Stoga osnovno pitanje klasičnog *inventio* (šta reći?) postaje, najpre, o čemu je reč? — što odgovara traganju za *temom* (ili *subjektom*, u logičkom značenju) sižea. Recimo iskaz: »Kornej slika ljude kakvi bi trebalo da budu«, prvo, čisto statično i prostorno ograničavanje, prirodno svodi polje pismenog rada na Korneja; ali to prvo svodenje nije dovoljno, jer je uistinu važno drugo pitanje koje samo pretpostavlja prvo, i koje glasi: *šta o tome reći?* Suprotno od onoga što zamišljaju naivni i neiskusni daci, siže pismenog rada nije u njegovoj temi, već u njegovom *predikatu*. Tako je u ovom slučaju retorički plan pomeren u odnosu na logički plan, pošto predikat prvog postaje subjekat drugog, što se na grub način može predstaviti sledećom shemom:

LOGIČKI PLAN

SUBJEKAT

PREDIKAT

RETORICKI PLAN

SUBJEKAT

PREDIKAT

¹⁸ Podsetićemo ovde na Levi-Strosovu (*Tristes Tropiques*, str. 12—44) kritiku te često veštačke i odviše udobne dijalektike. Kritika koja ne važi samo za filozofiju, već za sve discipline gde je pismeni zadatak postao osnovna vežba (i, na žalost, način *mišljenja*). Teško je izmeriti sve što naša kultura i naše mentalne strukture duguju, dobrog i lošeg, toj prevlasti pismenog zadatka. No očigledno je da svako kritičko ispitivanje, svaka istorijska analiza našeg intelektualnog univerzuma mora kroz to da prođe.

¹⁹ Chassang i Senninger, str. 9.

Ova se nepodudarnost možda najbolje vidi na nivou onoga što se može nazvati *inventio detalja*, za razliku od opšteg *inventio* koje se svodi na utvrđivanje sižea. Osnovni materijal, *jedinica* pismenog rada ne postoji u sirovom stanju, kao kamen ili cigla; ona jedino postoji u samom dokaznom postupku. Ta jedinica nije *ideja*, to nije primer, to su ideja i primer koji su *orijentisani*,²⁰ što će reći prilagođeni kretanju izlaganja. Pre te orijentacije, postoje logičke ili lingvističke (rečenice) skupine; ove preretoričke skupine postaju retoričke jedinice koje se prilagođavaju *smjeru* problematike sižea. O ovome najbolje svedoči definicija jedne retoričke ćelije — *paragrafa*: „To je najmanja skupina rečenica orijentisana prema sižeu, ali ipak takva da se može izdvojiti iz ostalih ideja, pošto sama za sebe predstavlja celovit zaključak.“²¹

[...]

Vidimo kako smo ovde beskrajno daleko od onih prenosivih i lako međusobno zamenjivih *toposa* stare retorike (i retorike koju u stvari upražnjava većina đaka): u »dobrom« pismenom zadatku ništa nije uklopnivo, ništa nije zamenjivo, ništa nije izdvojivo; a i ovom prilikom, to nije stoga što bi »sadržina« svaki put bila drugačija (suma raspoloživih znanja nije tako velika), već stoga što pismeni zadatak ne poznaje *sadržinu* koju nije obuhvatila, orijentisala, prilagodila jedna *forma*, što će reći određen poredak. Ova retorika o *dispositio*, po kojoj *iste misli stvaraju drugačije telo uz pomoć različitog rasporeda*, nalazi svoje geslo, kao i svoje opravdanje, kod Paskala, koji je tako istovremeno prvi kritičar stare i osnivač moderne retorike: *Neka mi niko ne kaže da nisam rekao ništa novo: raspored materijala je nov.*

Pošto pismeni zadatak nije književni rad, on ne zahteva, pa čak na neki način i odbacuje ono što je tradicionalno obeležje književnosti — »lep stil«: »Pod izgovorom da se pismeni zadatak odnosi na umetnička pitanja, ne treba sebi dati pravo na *lep stil*.«²² U stvari, retorika stila ovde se gotovo isključivo svodi na negativna pravila: protiv gramatičkih nepravilnosti, pravopisnih grešaka, pogrešne upotrebe reči, što se samo po

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, str. 12.

²² *Ibid.*, str. 18.

sebi razume; protiv estetskih i poetskih »efekata«, neprimerenih jednom tako suzdržanom i tako strogo funkcionalnom žanru, u kojem *sve što nije korisno jeste štetno*; protiv vulgarnosti, jeftinih metafora, malograđanskih klišeja, koji bi doveli u pitanje akademsku čistotu žanra; protiv »žargona«, što će reći neologizama i pozajmica iz specijalizovanih rečnika,²³ koji nemaju svog mesta na ispitu iz »opšte kulture« (jer književna kultura rado zahteva za sebe isključivo pravo na opštost). Idealan stil pismenog zadatka uistinu je *nulti stepen pisma*; jedina u pravom smislu estetska vrednost koja se tu još može susresti, jeste *briljantnost*, što će reći umetnost »formulacije«. U izvesnom smislu, *briljantna formulacija* (i poznato nam je do koje mere esejistički stil naše epohe ceni i upražnjava tu vrednost) prosto je jedna retorička figura: antiteze, metafore, oksimoroni, paronomazije, svi su ti klasični izvori stavljeni u upotrebu; ne u jednom drugom pogledu, ona želi isključivo da bude samo krajnji domet sažetosti jednog pisma isključivo stavljenog u službu efikasnosti: »ne govornička bravura, već logičan ishod misli koja se traži« — i koja trijumfuje pošto je pronašla sebe; ne kakav pridodat ukras, već snaga i blesak intelektualnog sažimanja.

No ta se vrednost nikada ne javlja u jednom uistinu normativnom obliku: nikome se ne *savetuje* da bude briljantan, savet bi bio previše opasan za one manje obdarene, koji bi loše prošli jer su previsoko ciljali: samo se *hvale* oni koji su to po prirodi i gotovo bi se reklo pride. Istinsko pozitivno pravilo i ovde je prevlast *dispositio*: »U jednom pismenom zadatku... dobar stil je onaj koji, *čvrsto povezan sa kompozicijom*, doprinosi zamahu izlaganja stvarajući utisak da analiza postaje sve produbljenija.«²⁴ Kompozicija, progresija: u samom središtu stilskih problema mi se suočavamo sa osnovnim vrednostima konstrukcije.

Na osnovu ove trostruke promene ideološkog, semiolškog i retoričkog statusa jasno vidimo da naš školski kod pisanja ima malo šta zajedničkog sa kodom u koji su daci bili upućivani pre manje od jednog veka. Kad bismo hteli da se zadržimo samo na suštinskoj razlici, na onoj iz koje možda proističu sve ostale, mogli

²³ Naročito u višim razredima, kada se već ima uvid u filozofski rečnik, to je stalno iskušenje za dake i bauk za profesore književnosti, koji rado laskaju sebi da mogu sve da kažu jezikom jednog itasina, i koji ne shvataju uvek, na primer, da je *vreme* jedna stvar, a *temporalnost* druga. Ovde, nerazumevanje postaje argument, pa i dokaz nadmoći.

²⁴ Shassang i Senninger, str. 18. Kurziv naš.

bismo reći da je stara retorika utvrđivala istovremeno *kritičku* funkciju, koja je nalagala proučavanje književnosti, i *poetsku* funkciju (u valerijevskom značenju reči), koja je značila obavezu da se stvara književnost na osnovu predloženih modela: ovo poklapanje funkcija definisalo je *retoričku situaciju*. Kako tog poklapanja više nema u književnom obrazovanju, može se slobodno reći da je retorika, po onome što joj je najsvojstvenije, nestala zajedno s tim, da bi na njeno mesto došla jedna nauka (koja joj gotovo ništa ne duguje), istorija književnosti, koja nastoji, uostalom bespravno, da u celosti prisvoji za sebe deskriptivno proučavanje književnosti, i jedna tehnika pisanja (koja joj duguje mnogo, ali sa upadljivim promenama težišta), pismeni zadatak, koji se za poslednjih pola veka proširio i na srodna obrazovanja (filozofija, istorija itd.). Da li je retorika time sasvim nestala iz naše kulture? Bez sumnje, nije, jer čak i u trenutku kada se u obrazovanju situacija retorike krajnje pogoršala, ona se pod jednim drugojačijim oblikom pojavljivala u samoj književnosti, kada je ova, sa Malarmeom, Prustom, Valerijom, Blanšoom, nastojala da preuzme na sebe razmišljanje o sebi samoj, pronasavši tako sasvim neočekivanim putevima ponovni sklad između kritičke i poetske funkcije: u izvesnom smislu, naša savremena književnost, po onome što je u njoj najdublje, i uprkos načelnoj antiretoričnosti (svom *terorizmu*, rekao bi Polan), u celosti je u retorici, jer je istovremeno književnost i rasprava o književnosti. Retorika je dakle samo promenila mesto, i ovo premeštanje ima dodatnu vrednost. No ipak treba reći da je to praćeno smanjenjem pesničke funkcije u korist kritičke funkcije, pošto je naša književnost zadobila kritičku dimenziju dok je književno obrazovanje izgubilo poetsku funkciju. Ravnoteža je dakle samo prividna, kao što potvrđuje ova tabela:

	NIX VEK	XX VEK
KNJIZEVNOST ...	POETIKA	POETIKA + KRITIKA
OBRAZOVANJE ...	POETIKA + KRITIKA	KRITIKA
KULTURNI BILANS ..	2 POET. + 1 KRIT.	1 POET. + 2 KRIT.

Ova nas inverzija može **ražalostiti** ili obradovati: u svakom slučaju u njoj nema ničeg neobičnog.

Svima nam je poznata ona stranica iz *Portreta umetnika u mladosti* gde Stiven pred prijateljem Linčom izlaže »svoju« teoriju o trima osnovnim estetskim formama. To su: »lirski oblik, oblik u kojem umetnik daje svoju sliku u neposrednom odnosu prema sebi; epski oblik, oblik u kojem on daje svoju sliku u posrednom odnosu prema sebi i prema drugima; dramski oblik, oblik u kojem on daje svoju sliku u neposrednom odnosu prema drugima«.¹ Ova trojna podela sama po sebi nije originalna, i Džojls to zna te stoga u prvoj verziji ove epizode ironično dodaje da je Stiven govorio »s blaženim izrazom onog koji otkriva nešto novo« dok je »u osnovnim crtama njegova teorija bila primenjeni sveti Toma«.²

Ne znam da li se svetom Tomi dogodilo da predloži ovu podelu — niti sam siguran da ovom rečenicom Džojls želi baš to da kaže — ali zapažam da se ona od nekog doba bez dvoumljenja pripisuje Aristotelu, pa i Platonu. U studiji o istoriji književnih žanrova,³ Irena Berens uzima kao primer rečenicu Ernesta Bovea⁴. »Aristotel je razlikovao lirski, epski i dramski rod . . .«, i odmah opovrgava ovu tvrdnju koja je, kako sama kaže, već vrlo rasprostranjena. Međutim, ova ispravka nije, kao što ćemo videti, sprečila recidive; verovatno i stoga što zabluda, ili još tačnije retrospektivna iluzija, ima korene u našoj književnoj svesti, ili podsvesti. Uostalom,

¹ *Dedalus*, 1913, franc. prevod, Gallimard, str. 213 (citirano prema: *Portret umetnika u mladosti*, Beograd, Nolit, 1966, str. 252, Prevod. P. Čurčija).

² *Stephen le héros*, 1904; franc. prevod, Gallimard, str. 76.

³ J. Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, Halle, 1940.

⁴ E. Boret, *Lyrisme, Épopée, Drama*, Paris, Colin, 1911, str. 12.

ni sama ispravka nije prekinula sve veze sa tradicijom koju poriče, budući da se Irena Berens ozbiljno pita kako to da trojne podele nema kod Aristotela, i tome nalazi mogućni razlog u činjenici da je grčka lirska poezija bila previše povezana s muzikom da bi mogla da bude obuhvaćena poetikom. Ali isti je slučaj i sa tragedijom; odsustvo lirske poezije u Aristotelovoj *Poetici* ima daleko presudniji razlog, i kad se ovaj jednom shvati i samo pitanje postaje bespredmetnim.

Ali ono time ne gubi svoj *raison d'être*: niko se lako ne odriče navike da na temeljni tekst klasične poetike projektuje osnovne postavke »moderne«, ili još tačnije, *romantičke* poetike, i ne bez štetnih teorijskih posledica, jer prisvojivši nasilno to daleko poreklo, ova relativno mlada teorija o »tri osnovna roda« ne pripisuje samo sebi drevnost, pa tako i privid ili pretpostavku večnosti, a samim tim i očiglednosti: u korist ovih triju generičkih instancija, ova teorija izvitoperuje prirodnu osnovu koju su Aristotel, i pre njega Platon, možda s više prava, postavili za sasvim drugu stvar. I ja bih pokušao da bar malo raspletom taj čvor zabluda, nesporazuma i jedva приметnih zamena, koji se već nekoliko vekova nalazi u samom srcu zapadne poetike.

Najpre ću citirati nekoliko primera novijeg datuma, ne iz cepidlačkog zadovoljstva da kudim neke sjajne duhove, već da bih na njihovim primerima pokazao rasprostranjenost ove *lectio facillior*. Ostin Voren kaže: »Naši klasični tekstovi za teoriju žanrova potiču od Aristotela i Horacija. Na njima se temelji naše mišljenje da su tragedija i ep književnosti svojstvene (kao i dve njezne važnije) vrste. Bar je Aristotel, međutim, takode svestan drugih i osnovnih razlika — između drame, epa i lirske pesme... Te tri važnije vrste već se, u Platonu i Aristotela, razlikuju po »načinu podražavanja« (ili »prikazivanja«: u lirskoj poeziji ispoljava se pesnikova vlastita *persona*; u epskoj poeziji (ili romanu), pesnik delom govori sam, kao pripovedač, a delom pretvara svoje karaktere u učesnike neposrednog razgovora (mešovita pripovest); u drami pesnik iščezava iza nosilaca uloga... Aristotelova *Poetika* — u kojoj su ep, drama i lirska (»melička«) poezija približni nazivi za osnovne pesničke vrste.«⁵ Nortrop Fraj je neodređeniji, bolje reći obazriviji: »Imamo tri termina za označavanje rodova, nasleđena od grčkih pisaca: drama, ep, lirika«;⁶ mnogo suz-

⁵ Poglavlje »Književni rodovi«, u R. Velck i O. Voren, *Teorija književnosti* (citirano prema Nolltovom izdanju, 1965, str. 261, 267, preveli A. Spasić i S. Đorđević).

⁶ *Anatomija kritike*, 1957; franc. izdanje, str. 209.

držaniji, ili okolišniji, Filip Ležen pretpostavlja da je polazna tačka ove teorije »trojna podela koju su uveli antički pisci, podela na epsko, dramsko i lirsko.«⁷ Ovo se ne može reći za Roberta Šola koji izričito kaže da Fraj stvaru svoj sistem tako što najpre »prihvata osnovnu Aristotelovu podelu na lirsku, epsku i dramsku formu«;⁸ a još manje za Helen Siksus, koja komentarišući Dedalusove reči, u ovome vidi njihovo poreklo: »klasična trojna podela preuzeta iz Aristotelove Poetike (1447 a, b; 1456—1462, a, b)«,⁹ što se Cvetana Todorova tiče, on ovu trijadu pripisuje Platonu, a njenu konačnu sistematizaciju Diomedu: »Od Platona do Emila Stajgera, preko Getea i Jakobsona, u ovim su se trima kategorijama videle osnovne ili, još pre, 'prirodne' forme književnosti... U IV veku, Diomed, sistematizujući Platona, predlaže sledeće definicije: lirsko = dela u kojima govori samo pisac; dramsko = dela u kojima govore samo lica; epsko = dela u kojima pisac i lica imaju jednaka prava na govor.«¹⁰ Iako podelu o kojoj je reč nikome doslovno ne pripisuje, Mihail Bahtin izjavljuje godine 1938. da teorija rodova »do dana današnjeg nije mogla da doda ništa bitno onome što je već uradio Aristotel. Njegova poetika ostaje nepromenljiva osnova teoriji rodova, mada je ta ista osnova katkad tako duboko zakopana da se jedva može razaznati.«¹¹

Jasno je da Bahtin ne vodi računa o upadljivom prećutkivanju lirskog roda u *Poetici*, i ova nepažnja na paradoksalan način pokazuje da se zapravo zanemaruje teorijska osnova koja se tobože tumači; jer u svemu presudnu ulogu ima, videćemo, retrospektivna iluzija kojom moderne poetike (preromantička, romantička i postromantička) slepo projektuju na Aristotela ili na Platona svoje lične doprinose i tako »zamagljuje« sopstvenu različnost — sopstvenu modernost.

Ovo danas toliko rasprostranjeno uverenje nije u potpunosti izum XX veka. Već ga susrećemo u XVIII veku kod opata Batea u dodatnom poglavlju njegovog eseja *Lepe umetnosti svedene na zajedničko načelo*. Naslov tog poglavlja gotovo je neverovalan: »Ovo je

⁷ Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1974, str. 330.

⁸ R. Scholes, *Structuralism in Literature*, Yale, 1974, str. 124. (Kurziv je moj u svim navedenim primerima.)

⁹ H. Siksus, *L'Exil de James Joyce*, Grasset, 1968, str. 707.

¹⁰ O. Ducrot i T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972, str. 198.

¹¹ *Esthétique et Théorie du roman*, franc. prevod, Gallimard, str. 445.

učenje u skladu sa Aristotelovim.¹² U pitanju je zapravo opšte Bateovo učenje o »podražavanju lepe prirode« kao jedinstvenom »načelu« lepih umetnosti, uračunavši tu i poeziju. To je poglavlje u prvom redu posvećeno tome da se dokaže kako Aristotel u pesničkoj umetnosti razlikuje tri roda, ili, kako kaže Bate, posudivši izraz od Horacija, tri osnovne boje. »Ovde su tri osnovne boje boja ditiramba ili lirske poezije, boja epa ili poezije pripovedanja, i najzad, boja drame, ili tragedije i komedije.« Sam opat citira odeljak iz *Poetike* na koji se oslanja, i navod zaslužuje da ga preuzmemo, i to u Bateovoj verziji: »Reči sastavljene od više reči naročito odgovaraju ditirambima, neuobičajene reči odgovaraju epu, a tropi dramama.« Ovo je kraj XXII poglavlja, posvećenog pitanjima *lexisa* — mi bismo rekli stila. Kao što vidimo, u pitanju je odnos prikladnosti između rodova i stilskih postupaka — mada Bate pomalo nateže Aristotelove termine, prevevši sa »ep« ta heroika (herojski stihovi), a rečju »drama« ta iambeia (jampski stihovi, i bez sumnje u prvom redu jampski trohej tragičkog i komičkog dijaloga). Ali zanemarimo ovo blago potertavanje: izgleda da Aristotel uistinu raspoređuje tri svojstva stiha na tri roda ili tri forme: ditiramb, ep, pozorišni dijalog. Preostaje nam da procenimo istoznačnost koja po Bateu postoji između ditiramba i lirske poezije. Ditiramb je danas malo poznata forma od koje nam nije sačuvan gotovo nijedan primer, ali koja se uglavnom opisuje kao »horska pesma u slavu Dionisa«, pa se stoga rado svrstava među »lirske forme«,¹³ mada niko ne ide toliko daleko da izjavi kao Bate da »ništa nije sličnije našoj lirskoj poeziji«, čime se samo umanjuje vrednost Pindarovim odama i Sapfi. Da samo njih pomenemo. Ali pokazuje se da o ovoj formi Aristotel u *Poetici* ne kaže ništa drugo, s tim što u njoj vidi jednog od predaka tragedije.¹⁴ U *Homerskim problemima*¹⁵ on je поближе određuje kao prvobitno narativnu formu koja je potom postala »mimetička«, što će reći dramska. Što se Platona tiče, on navodi ditiramb kao savršen tip čisto narativnog speva.¹⁶

¹² Ovo se poglavlje pojavljuje 1764. u drugom izdanju knjige: Bateux, *Beaux-Arts réduits à un même principe* (prvo izdanje 1746). u odeljku *Načela književnosti*.

¹³ J. de Romilly, *La Tragédie grecque*, PUF, 1970, str. 12.

¹⁴ 1449 a.

¹⁵ XIX. 018 b-019.

¹⁶ *Republika*, 394. c. — Izgleda da je početkom V veka, lirska pesma u slavu Dionisa mogla da obrađuje božanske ili herojske sličice više ili manje povezane s bogovima; na osnovu sačuvanih fragmenata iz Pindara ditiramb se ukazuje kao odlomak herojskog pripovedanja, bez dijaloga, koje peva hor, i koje započinje prizivanjem

Nema ničeg, dakle, što bi nam davalo za pravo da ditiramb smatramo ilustracijom lirskog »roda« kod Aristotela (ili Platona), a to je jedini odeljak iz cele *Poetike* na koji se Bate mogao pozvati, kao na dokaz Aristotelovog doprinosa glasovitoj trijadi. Iskrivljenje je upadljivo i tačka u kojoj ono nastaje neobično je zamisljiva. Da bismo što bolje shvatili njeno značenje, neophodno je potrebno da se još jednom vratimo izvorima, što će reći sistemima rodova koje predlaže Platon, a Aristotel primenjuje. Kažem »sistem rodova« čineći time privremen ustupak vulgati, ali ubrzo ćemo videti da je termin neprikladan, i da je u pitanju nešto sasvim drugo.

II

U trećoj knjizi *Republike*, Platon obrazlaže svoju dobro poznatu odluku da progna pesnike iz Grada i za to navodi dva tipa razloga. Prvi se odnosi na sadržinu (*logos*) dela, koja bi trebalo da budu (a najčešće nisu) prevashodno moralistička: pesnik ne treba da predstavlja mane, naročito u bogova i junaka, a još manje da podstiče na njih, predstavljajući vrlinu kako strada ili porok kako pobeđuje. Drugi se odnosi na »formu« (*lexis*),¹⁷ što će reći na način predstavljanja. Svaki je spev pripovedanje (*diegesis*) prošlih, sadašnjih ili budućih događaja; ovo pripovedanje, u najširem značenju reči, može da se javi u tri oblika: bilo u čisto pripovedačkom (*haple diegesis*), bilo u mimetičkom (*dia mimeseos*), što će reći, kao što je slučaj u pozorištu, u obliku dijaloga među licima, bilo u »mešovitom«, što znači da se smenjuju pripovedanje i dijalog, kao kod Homera. Neću se zadržavati na pojedinostima dokaznog postupka,¹⁸ niti na već davno poznatom potcenji-

Dionisa, ponekad čak i nekog drugog božanstva. Platon verovatno sledi za taj tip kompozicije, a ne za ditiramb iz IV veka, koji je doživio duboke promene zbog mešavine muzičkih načina i zbog uvođenja lirskih solo partija.« (R. Dupont-Roc, »Mimesis et énonciation«, in *Ecriture et théorie poétiques*, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1976). Videti: A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb Tragedy and Comedy*, Oxford, 1927.

¹⁷ Naravno, termini *logos* i *lexis* nemaju a priori antitečku vrednost: izvan konteksta, najverniiji bi prevodi bili »diskurs« i »dikcija«. Sam Platon (392 c) stvara ovu opoziciju, i objašnjava je kao *ha lektoon* (»šta treba reći«) i *hōs lektoon* (»kako treba reći«). Kasnije je, kao što znamo, retorika ograničila *lexis* na značenje »stil«.

¹⁸ Videti *Figures II*, str. 50–58 i *Figures III*, str. 184–190.

vanju mimetičkog i mešovitog načina kao jednog od glavnih razloga osude pesnika, dok bi drugi, naravno, bio imoralnost njihovih sižea. Podsećam samo na to da tri načina *lexisa* koje razlikuje Platon, odgovaraju, na planu onoga što će kasnije biti nazvano pesničkim žanrovima, tragediji i komediji (čisto podražavanje), epopeji (mešovit način) i »naročito« (malista pou) čistom pripovedanju (ditiramb). Na ovo se svodi čitav »sistem«: očigledno je da Platon ima ovde na umu samo forme »narrativne« poezije u širokom značenju reči — potonja tradicija, posle Aristotela, radije će reći, izvrnuvši termine, »mimetičke« ili *predstavljачke*, što će reći poezije, koja »iznosi« bilo stvarne bilo izmišljene događaje. On hotimice ostavlja po strani celokupnu nepredstavljачku poeziju, znači, upravo ono što mi nazivamo lirskom poezijom, kao i svaki drugi oblik književnosti (uključivši tu i svako moguće »predstavljanje« u prozi, kao što je naš roman ili naša moderna dramska književnost). Isključenje, koje nije samo činjeničko, već i načelno, budući da je ovde predstavljanje događaja sama definicija poezije: postoji samo predstavljачka poezija. Platonu je, naravno, bila poznata lirska poezija, ali on je odbacuje jednom strogo restriktivnom definicijom. Ovo je, možda, jedna *ad hoc* restrikcija, budući da olakšava izgnanstvo pesnika (sa izuzetkom lirskih?), ali restrikcija koja će postati, *via* Aristotel, i za dugi niz vekova, osnovni član klasične poetike.

U stvari, prva stranica *Poetike* jasno definiše poeziju kao umetnost podražavanja u stihu (tačnije, uz pomoć ritma, govora i harmonije), i izričito odbacuje podražavanje u prozi (Sofronovi mimi, sokratski dijalozi) i neimitativni stih — a da čak i ne pominje neimitativnu prozu, poput besedništva, čemu će sa svoje strane posvetiti *Retoriku*. Za primer neimitativnog stiha uzima Empedoklova dela, i uopštenije, »sva lekarska i prirodopsna dela u stihu«, drugim rečima didaktičku poeziju koju Aristotel odbacuje, uprkos onome što sam naziva opštim mišljenjem (»obično se nazivaju pesnicima«). Po njegovom uverenju, mada se Empedokle, kao i Homer, koristi metrom, više priliči zvati ga »prirodnjakom nego pesnikom«. Što se tiče stihova koje mi nazivamo lirskim (Sapfina, ili Pindarovi, na primer), Aristotel ih ne pominje ni ovde, ni bilo gde drugde u *Poetici*: oni su očigledno izvan njegovog polja posmatranja, kao što su bili i za Platona. Kasnije potpodele javiče se, dakle, samo u strogo omeđenoj oblasti predstavljачke poezije.

Njihovo osnovno načelo predstavlja presek kategorija neposredno povezanih sa samom činjenicom predstavljanja: predmet podražavanja (pitanje *šta?*) i način podražavanja (pitanje *kako?*). Predmet podražavanja — i evo nove restrikcije — isključivo su ljudske radnje, ili tačnije ljudi koji delaju a mogu biti predstavljeni ili kao bolji (*beltionas*), ili kao gori (*kheironas*) od nas, ili kao nama slični (*kat'hemas*), što će reći nama običnim smrtnicima.¹⁹ Druga klasa neće uopšte biti obuhvaćena sistemom, i kriterij sadržine svodiće se, dakle, na opoziciju dostojni junaci vs ništavni junaci. Što se tiče načina podražavanja, on se sastoji bilo u pripovedanju (to je platonovsko *halpe diegesis*), bilo u »predstavljanju lica koja vrše neku radnju«: to je platonovski *mimesis*, drugim rečima dramsko predstavljanje. I ovde vidimo da nema prelazne klase, nema je bar u obliku taksinomičkog načela: nema platonovske mešovite forme. Osim dakle, ovog poslednjeg, ono što Aristotel naziva »načinom predstavljanja« odgovara onome što Platon naziva *lezisom*. Ali još smo daleko od sistema rodova; najbolje bi bilo da se ova kategorija označi terminom *način*: nije u pitanju »forma« u tradicionalnom smislu reči, kao što je slučaj u opoziciji između stiha i proze, ili između različitih tipova stiha; u pitanju je *situacija iskazivanja*; ili da se iznova pozovemo da Platonove formulacije i kažemo da u pripovednom načinu pesnik govori u svoje sopstveno ime, u dramskom načinu govore samo lica, ili tačnije pesnik prerušen u sva ta lica.

U prvom poglavlju *Poetike*, Aristotel u načelu razlikuje tri tipa diferenciranja među umetnostima podražavanja: prema predmetu podražavanja i načinu podražavanja, ali i prema »sredstvima« (pitanje bi glasilo »čime?«, što će reći »gestom« ili »govorom«, »na grčkom« ili »na francuskom«, »u prozi« ili »u stihu«, »u heksametrima« ili »tetrametrima«, itd.); ovaj poslednji nivo najbolje odgovara onome što se u našoj tradiciji naziva *formom*. Njemu neće biti posvećena veća

¹⁹ Prevođenje, pa, dakle, i tumačenje ovih termina povlači za sobom tumačenje ove strane iz *Poetike*. Njihov je tekući smisao izrazito moralne prirode, i kontekst njihove prve upotrebe u ovom poglavlju takod je takav, budući da se u njemu karakteri razlikuju po manji (*kakia*) i po vrhuni (*arête*); potonja klasična tradicija pre je sklona tumačenju socijalnog tipa: tragedija (i epopeja) predstavlja lica visokog položaja, a komedija niskog položaja, i istina je da se aristotelovska teorija tragičnog junaka, s kojom ćemo se susresti, slabo podudara sa čisto moralnom definicijom njegovog života. »Bolji«-»gori« jeste oprezan kompromis, možda odveć oprezan, ali je teško pomisliti da bi Aristotel svrstao jednog Edipa ili jednu Medeju u »bolje« od običnih smrtnika.

pažnja u *Poetici*, čiji generički sistem uzima u obzir gotovo isključivo predmete i načine.

Dve kategorije predmeta presečene dvema kategorijama načina odrediće, dakle, mrežu od četiri tipa podražavanja, kojima odgovara upravo ono što će klasična tradicija nazvati žanrovima. Pesnik može da priča ili iznosi na scenu radnje dostojnih ljudi, može da priča ili iznese na scenu radnje ništavnih ljudi.²⁰ Tragedija je uzvišen oblik dramskog, epopeja uzvišen oblik pripovedanja; komedija je nizak oblik dramskog, dok niskom obliku pripovedanja odgovara daleko slabije definisan žanr, kojeg Aristotel i ne imenuje, samo ga čas ilustruje primerima danas izgubljenih »parodija« Hegemona i Nikohara, čas komičnim epom *Margitom*, pripisanim Homeru, za koji izričito kaže da je bio za komedije što i *Ilijada* i *Odiseja* za tragedije.²¹ U ovu je kućicu očigledno smešteno komičko pripovedanje, čijim su se najtipičnijim primerima u početku, najverovatnije, smatrale parodije epopeja, o kojima bi nam herojsko-komična *Batrahomiomahija* mogla pružiti manje-više tačnu sliku. Aristotelovski sistem žanrova mogao bi, dakle, da se predstavi na sledeći način:

PREDMET \ NAČIN	DRAMSKI	NARATIVNI
	UZVIŠEN	NIZAK
UZVIŠEN	TRAGEDIJA	EPOPEJA
NIZAK	KOMEDIJA	PARODIJA

²⁰ Jasno je da Aristotel ne pravi nikakvu razliku između nivoa dostojanstva (ili moranosti) likova i nivoa radnji, budući da ih smatra nerazlučivo povezanim i da se odnosi prema likovima kao prema osloncima radnje. Izgleda da je Kornej bio prvi koji je pokidao ovu vezu tako što je 1830. za *Don Sanča Aragonskog* (radnja koja nije tragična u plemićkoj sredini) izmislao mešovitu podvrstu »herojska komedija« (koju će još predstavljati *Pulherija* iz 1871. i *Titi i Berenika* iz 1872) i opravdao ovo razdvajanje u svojoj *Raspravi o dramskom spevu* eksplicitnom kritikom Aristotela: »Po njegovom mišljenju, dramska poezija je podražavanje, i on se ovde zaustavlja kod osobina ličnosti, ne rekavši kakve treba da budu te radnje. Kako bilo da bilo, ova definicija je bila povezana sa iskustvom njegovog vremena, kad se u komediji govorilo samo o ličnostima veoma niskog položaja; ali nije potpuno u pravu kada je reč o našem vremenu, jer sad, čak, i kraljevi mogu naći mesto u komedijama, niko im postupci nisu iznad nje. Kada postavimo na pozornicu jednu просту ljubavnu intrigu čiji su učesnici kraljevi, i kad oni ne izlažu opasnosti ni svoj život ni svoju državu, ne smatram da je, mada su ličnosti slavne, radnja isto toliko slavna da bi se uzdigla do tragedije.« (Citirano prema knjizi *Teorija drame* »Renesansa i humanizam«, priredio J. Hristić, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1976, str. 402, prevod M. Vukmirović-Mihalović.) Obrnuto razdvajanje (tragična radnja u obličnoj sredini) dade, u sledećem stoleću, građansku dramu.

²¹ 1447 a, 48 b, 49 a.

Dalje će u delu, kao što uostalom i znamo, mnogo šta od toga biti napušteno ili, pak, izloženo pogubnom obezvređivanju: o niskom obliku pripovedanja neće više biti reči, a ni o komediji; dve uzvišene vrste ostaće u jednom neravnopravnom licem u lice, budući da se *Poetika*, ili bar ono što nam je od nje ostalo, pošto je najpre odredila taj taksinomički okvir, uglavnom može svesti na teoriju tragedije. Ovaj nas se ishod sam po sebi ne tiče. Ipak, možemo zapaziti da ovaj trijumf tragedije nije samo posledica nedovršenosti ili okrnjenosti pisa. On je rezultat izričitih i obrazloženih vrednovanja: pre svega, nadmoćnost dramskog načina nad narativnim (to je dobro poznato izvrtanje platonovskog redosleda), objavljena povodom Homera čiji se dar, pored ostalog, ogleda i u tome što se u svojim spegovima pojavljuje što je moguće manje kao pripovedač i preuzima ulogu »imitatora« (znači dramatičara), a ovo može biti i epski pesnik ako češće prepušta reč svojim licima²². Ova pohvala pokazuje da je Aristotelu, iako je ukinuo kategoriju, poznat, koliko i Platonu, »mešoviti« karakter homerske naracije, i ja ću se još vratiti na posledice te činjenice; formalna prednost raznovrsnosti metra, i prisustva muzike i spektakla; intelektualna superiornost »žive svetlosti, i pri čitanju i pri izvođenju«; estetska superiornost zgusnutosti i celovitosti,²³ ali, isto tako, tematska superiornost tragičkog predmeta.

I ovo nas poslednje može začuditi, budući da se na prvim stranicama, kao što znamo, i jednom i drugom rodu pripisuju ne samo srodni već istovetni predmeti: predstavljanje ozbiljne radnje. I ta je jednakost još jednom istaknuta u odeljku 1449 b: »Epopeja, dakle, slaže se s tragedijom utoliko ukoliko opširno u metrima podražava ozbiljne radnje«*; sledi podsećanje na razlike u formi (jedan i isti metar epopeje nasuprot raznolikom metru tragedije), na razliku u načinu i razli-

²² 1460 a; u odeljku 1448 b, Aristotel ide dale da homerski ep naziva »dramskim podražavanjem« (*mimēsis dramatikas*), a povodom Margita upotrebljava izraz »dramsko predstavljanje smešnog« (*to gēlon dramatopoiēsas*). Ova ga jaka određenja, međutim, nimalo ne sprečavaju da zadrži ova dela u opštoj kategoriji narativnog (*mimēsthai apangellonta*, 1448 a). I ne zaboravimo da ih on ne primenjuje na ep uopšte, već samo na Homera. Za detaljniju analizu motiva za takvu pohvalu Homeru ili, uopštenije gledano za praviljenje razlike između platonovske i aristotelovske definicije homerskog mimezisa, videti: J. Lallot, »La mimésis selon Aristote et l'excellence d'Homère«, in *Ecriture et Théorie poétique*, op. cit. S obzirom na stanovište koje nas ovde zanima, ove razlike mogu biti neutralisane bez ikakvih posledica.

²³ 1403 a, b.

* Citirano prema: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Beograd, Zastavka za izdavanje udžbenika, 1980, str. 9, preveo M. Đurić.

ku »po dužini« (radnja tragedije ograničena glasovitim jedinstvom vremena od jednog obilaska sunca); i najзад, gotovo prokrijumčareno poricanje jednakosti predmeta koja je pre toga zvanično izrečena: »Što se tiče njihovih sastavnih delova, oni su ili jedni isti, ili su onakvi kakvi dolaze samo u tragediji. Otud, ko god zaključuje za jednu tragediju da li je dobra ili loša, zaključuje i za epopeju. Jer, što sadrži epopeja, sve to sadrži i tragedija, a što ova ima, to se ne nahodi u epopeji.«^{**} Jasno je šta odnosi prevagu, budući da tekst pripisuje, ako ne tragičkom pesniku, ono bar znalcu tragedija, automatsku prednost na osnovu onog načela: *ko može više može bolje*. Razlog ove prednosti može se učiniti nejasnim i apstraktnim: tragedija bi tako sadržala, a da nikakav reciprocitet nije uspostavljen, »sastavne delove« koje ne sadrži epopeja. Šta to znači?

Bukvalno, bez sumnje to da od šest »sastavnih delova« tragedije (priča, karakter, govor, misli, scenski aparat i muzička kompozicija), dva poslednja samo su njoj svojstvena. Ako zanemarimo ova tehnička razmatranja, vidimo kako i sama paralela nagoveštava da početna zajednička definicija predmeta oba žanra nije dovoljna — i to je najmanje što o njoj možemo reći — da bi se njome odredio predmet tragedije; sumnja koja je potvrđena samo nekoliko redova dalje ovom novom definicijom koja je vekovima bila neprikosnoven autoritet: »Tragedija je, dakle, podražavanje ozbiljne i završene radnje koja ima određenu veličinu, govorom koji je otmen i poseban za svaku vrstu u pojedinim delovima, licima koja delaju a ne pripovedaju; a izazivanjem sažaljenja i straha vrši pročišćavanje takvih afekata.«^{***}

Kao što nam je svima poznato, teorija tragičke katarze izrečena u završnom članu ove definicije nije naročito jasna, i njena je nerazumljivost dovela do poplave, možda, dokoličarske egzegeze. Za nas, međutim, nije u ovom času zanimljivo psihološko ili moralno dejstvo dvaju tragičkih osećanja, već prisustvo tog osećanja u definiciji žanra, kao i skup svih osobenih crta koje su po Aristotelu neophodne da bi se ta osećanja izazvala, i da bi nastala tragedija saobrazna toj definiciji. A to su: razvijanje događaja protiv očekivanja; »peripetija« ili »preokret« radnje u protivno od onoga što se nameravalo; »prepoznavanje« lica čiji je

^{**} *Ibid.*, str. 9.

^{***} *Ibid.*, str. 13.

identitet do tog časa bio nepoznat ili prerušen; nesreću trpi čovek ni sasvim čestit ni sasvim rđav, ne zbog nevaljalstva nego zbog neke kobne greške (*harmartia*); strašno delo koje se izvrši (ili, još bolje, samo što se ne izvrši, ali se u poslednjem času spreči prepoznavanjem žrtve) među prijateljima ili među svojima koji nisu znali da ih vezuju krvne veze...²⁴ Svi ovi kriteriji koji označavaju radnju *Cara Edipa* i *Kresfonta*, kao naj-savršenijih tragičkih radnji i Euripida kao najtragičnijeg pesnika, kao oličenja tragičkog pesnika (*tragikotantos*)²⁵, sačinjavaju novu definiciju tragedije, koju ne možemo prosto prihvatiti i reći da je uža i jasnija od prve, jer je izvesne nesaglasnosti još teže otkloniti: tako, recimo, pojam tragičkog junaka »ni sasvim dobrog ni sasvim rđavog« (prema vernoj Rasinovoj glasi iz predgovora *Andromahi*), već prosto *nesavršenog* (»daleko od toga da bude savršen, valja da uvek ima neku manu«, kaže se u predgovoru *Britanika*), ili nedovoljno vidovitog, ili kao Edip, a to vodi istom ishodu, *previše vidovitog*²⁶ — to je ono čuveno i genijalno Helderlinovo »suvušno oko« — da bi izbegao zamke sudbine, takav je, dakle, pojam naprosto teško uskladiti sa početnom postavkom o ljudima koji nadmašuju one »po sredini«, sem ako tu superiornost lišimo moralne ili intelektualne dimenzije, što nikako ne bi bilo u skladu s uobičajenim značenjem prideva *belton*. A kad Aristotel zahteva²⁷ da radnja bude kadra da pobudi strah i sažaljenje i bez pomoći scenskog aparata, samim iznošenjem činjenica, onda iz toga proizlazi da tragički siže može da bude odvojen od dramskog načina, i prepusten prostom pripovedanju a da samim tim ne postane ep-ski siže.

Dakle, tragično postoji i izvan tragedije, kao što, bez sumnje, postoje i tragedije bez tragičnog, ili bar one koje su manje tragične od drugih. Robortelo, u svom Komentaru iz 1548, iznosi mišljenje da su uslovi

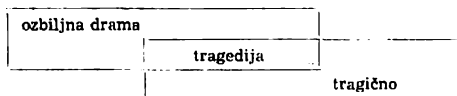
²⁴ Poglavlja od IX do XIV: nešto malo dalje (1450 b), Aristotel će, doduše, uspostaviti, donekle, ravnotežu dodelivši epopeji iste »delove« (sastavne delove) koje i tragediji, osim »scenskog aparata i muzičke kompozicije«, računavši tu »preokrete i prepoznavanja«. Ali osnovni motiv tragičkog — strah i sažaljenje — ostaje epopeji nepoznat.

²⁵ 1452 a, 53 b, 53 a.

²⁶ U stvari zato što je, kao i Lajos pre njega, *previše opomenut* (prorocanstvom). I stoga je, dakle, *previše sklon predviđanju i pre-ris oprezan*; to je kapitalna tema, ovde tragička, jer je smrt u pitanju, drugde (*Skola za žene, Seviljski berberin*) komička, jer je u pitanju zla sreća jednog starike, »nepotrebna« predostrožnost — pa čak i *šetna*, ili, da ostanemo pri tragičnom kontekstu, *nesrećna* ili *kobna*.

²⁷ 1453 b.

koje postavlja *Poetika* ostvareni samo u *Caru Edipu*, i razrešava ovu doktrinarnu teškoću, iznevši stav da izvesni uslovi nisu neophodni da bi se postigao visok kvalitet tragedije, već samo njeno savršenstvo.²⁸ Ova jezuitska distinkcija možda bi zadovoljila Aristotela, jer održava prividnu jedinstvenost pojma tragedije kroz promenljivu geometriju njenih definicija. Istini za volju, ovde postoje dve odelite realnosti: jedna istovremeno modalna i tematska, koju utemeljuju prve stranice *Poetike*, to je realnost ozbiljne drame, koja se razlikuje od ozbiljnog pripovedanja (epopeje), i od niske, ili vesele drame (komedije); ova generička realnost, koja jednako obuhvata *Persijance* i *Cara Edipa*, tradicionalno je krštavana imenom *tragedije*. I Aristotel, naravno, i ne pomišlja da odbaci taj naziv. Druga je isključivo tematska, i gotovo pre antropološka nego pesnička: to je *tragično*, što će reći osećanje ironije sudbine, ili okrutnosti bogova; to je ona realnost na koju se, uglavnom, odnose poglavlja od VI do XIX. Ove se dve realnosti presecaju, i teren na kojem se one poklapaju jeste teren tragedije u strogom (aristotelovskom) smislu reči, tragedije *par excellence*, koja zadovoljava uslove (podudarnost, preokret, prepoznavanje, itd.) izazivanja straha i sažaljenja, ili, još bolje, onu osobenu mešavinu straha i sažaljenja koju u pozorištu izaziva surovo ispoljavanje sudbine.



Ili govoreno rečnikom vrsta, tragedija je, dakle, tematska specifikacija ozbiljne drame, kao što je za nas vodvilj tematska specifikacija komedije, ili krimi-

²⁸ Kornej ga navodi u svojoj *Raspravi o tragediji* (1866), i nešto kasnije primenjuje tu distinkciju na dva aristotelovska zahteva: junakova polunevinost i postojanje prisnih veza među antagonistima. "Kad kažem da su ova dva uslova samo za savršene tragedije, ne želim da kažem da su one koje ih uopšte ne ispunjavaju nesavršene: to bi značilo da te uslove smatram neophodnim, pa prema tome -- da protivrečim samom sebi. Ali pod ovim rečima -- savršene tragedije, podrazumevam one najuzvišenije vrste i najdivljije, tako da tragedije koje ne zadovoljavaju jedan od ova dva uslova, ili pak oba, dok su u svemu ostalom pravilne, ne prestaju da budu savršene u svom rodu, mada ostaju drugorazredne: nisu ni približno tako lepe i raskošne kao one druge -- savršene..." Citirano na osnovu pomenute knjige *Teorija drame* (videti belešku 20), str. 423.

nalistički roman tematska specifikacija romana. Razlikovanje koje je sasvim očigledno od vremena Didroa, Lesinga ili Šlegela, ali koje je vekovima bilo zamagljeno terminološkom dvosmislenošću šireg i užeg značenja reči *tragedija*. Očigledno je da Aristotel naizmenično prihvata jedno i drugo značenje reči, ne vodeći mnogo računa o njihovoj razlici, a bez sumnje, nadam se, ni o teorijskom nesporazumu u koji će njegova nebriga baciti, mnogo vekova kasnije, neke poetičare koji su se uhvatili u zamku ovog nerazlikovanja, i naivno se upeli da sami primene, i druge navedu da primene, na celokupan rod norme koje je Aristotel odredio za samo jednu od njegovih vrsta.

III

Vratimo se početnom sistemu, koji smo ovom zamašnom digresijom prekoračili ali ne i potisnuli: videli smo da u njemu nema niti može biti mesta za lirsku poeziju. Zapažamo i to da je on uzgred zaboravio ili se pretvara da je zaboravio platonovsko razlikovanje čiste narativnosti, ilustrovane primerom ditiramba, od mešovitog načina što ga ilustruje epopeja. Ili još tačnije, da samo još jednom na to podsetim, Aristotel jasno uočava — i *visoko vrednuje* — mešoviti karakter epskog načina; iz njegovog spisa izostaje samo status ditiramba, pa samim tim i potreba da se pravi razlika između čiste i mešovite naracije. Epopeja se, prema tome, mirno može svrstati među narativne vrste: dovoljna je, u krajnjoj liniji, samo pesnikova uvodna reč, čak i kad bi sve što za tim sledi bilo samo dijalog — baš kao što će nekih dvadeset pet vekova kasnije biti dovoljno da nema tih uvodnih reči, pa da nastane »unutrašnji monolog«, prosede gotovo isto toliko star koliko i pripovedanje koje u celosti ima romanesknu »formu«. Sve u svemu, ako za Platona epopeja pripada mešovitom načinu, za Aristotela ona pripada narativnom načinu, u biti mešovitom i nečistom, što samo pokazuje da je kriterij čistote prestao da važi.

Između Platona i Aristotela događa se na ovome planu nešto što je teško oceniti, pored ostalog i stoga što nam korpus ditiramba silno nedostaje. Ali pogubni učinak vekova, bez sumnje, nije tome jedini krivac:

Aristotel već govori o ditirambu kao o nečem što pripada prošlosti, i sigurno ima neke razloge da ga zanemari *mada je to narativna vrsta, i ne samo zato što je to čisto narativna vrsta*, pa, dakle, nije u skladu s načelom podražavanja. A mi iz iskustva znamo da je čista naracija (*telling bez showing*, govoreno terminima američke kritike) samo otvorena mogućnost, gotovo bez primera u obimu celog dela, a još manje celog jednog žanra; teško bismo mogli citirati novelu bez dijaloga, a što se tiče epopeje i romana, tako nešto uopšte ne dolazi u obzir. Ako je ditiramb jedna izmišljena vrsta, onda je čista naracija jedan fiktivan način, ili bar čisto »teorijski«, i Aristotel ga pored ostalog napušta i iz empirijskih razloga.

Time ne prestaje da važi sledeća činjenica: kada uporedimo sistem načina po Platonu i po Aristotelu, vidimo da se uz put jedna kućica ispraznila (pa tako i izgubila). Platonovsku trijadu

narativno	mešovito	dramsko
-----------	----------	---------

smeњуje aristotelovski par

	narativno	dramsko
--	-----------	---------

i to ne prostim oduzimanjem mešovitog načina; nestaje zapravo čista naracija pošto kao takva i ne postoji, a mešovit način biva proglašen narativnim, jedinim postojećim oblikom narativnog.

Pronicljiv čitalac reći će da postoji jedno upražnjeno mesto, a nastavak je lako naslutiti, tim pre što je kraj poznat. Ali idemo redom.

IV

Tokom više vekova²⁹ ovo će platonovsko-aristotelovsko svodenje pesničkog na predstavljачko silno pritiskati teoriju žanrova, i u nju unositi teškoće i pomet-

²⁹ Istorijske indikacije koje slede uglavnom su preuzete iz sledećih knjiga: E. Faral, *Les Arts poétiques du moyen âge*, Champion, 1924; I. Behrens, *op. cit.*; A. Warren, *op. cit.*; M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford, 1953; M. Fubini, «Genesi e storia del

nje. Naravno, pojam lirske poezije nije bio nepoznat aleksandrijskim pesnicima, ali ona nije postavljena kao paradigma ravnopravna s paradigmama epske i dramske poezije, i njena je definicija i dalje čisto tehnička (pesme praćene muzikom na liri) i restriktivna: Aristark, na prelazu iz III u II vek pre nove ere, ustanovljuje listu od devet lirskih pesnika (među kojima su Alkej, Sapfo, Anakreont, Pindar), koja će dugo ostati kanonska, a isključivaće, recimo, jamb i elegijski distih. Kod Horacija, koji je i sam liričar i satiričar, *Pesnička umetnost* se svodi, u pogledu rodova, na pohvalu Home-ru i na izlaganje pravila dramskog speva. Lista grčke i latinske lektire koju Kvintilijan preporučuje budućem govorniku, pominje, osim istorije, filozofije, i naravno, besedništva, sedam pesničkih žanrova: epopeju (koja ovde obuhvata sve vrste narativnih, deskriptivnih ili didaktičkih spevova, gde spadaju spevovi Hezioda, Teokrita, Lukrecija), tragediju, komediju, elegiju (Kalimah, latinski elegičari), jamb (Arhilok, Horacije), satiru («tota nostra»: Lucilije, Horacije), i lirsku pesmu, koja je između ostalog ilustrovana primerom Pindara, Alkeja i Horacija; drugim rečima, lirsko je ovde samo jedna od nenarativnih i nedramskih vrsta, i svodi se na jednu formu — na odu.

Kvintilijanova lista nije, naravno, *pesnička umetnost*, pošto sadrži i dela u prozi. Kasniji pokušaji sistematizovanja, na kraju antike i na početku srednjeg veka, nastoje da uključe lirsku poeziju bilo u Platonov bilo u Aristotelov sistem, ne menjajući pri tom njihove kategorije. Tako Diomed (kraj IV veka) naziva *rodovima* (*genera*) tri platonovska načina, i u njih smešta što bolje može *vrste* (*species*) koje smo uobičajili da nazivamo žanrovima: *genus imitativa* (dramski rod), gde jedino govore lice, obuhvata tragičku, komičku i satiričku vrstu (poslednja bi bila satirska drama iz starih grčkih tetralogija, koju Platon i Aristotel ne pominju); *genus ennarativum* (narativni rod), gde govori samo pesnik, obuhvata sledeće vrste: narativnu u pravom smislu reči, potom sentencijsku (gnomsku?) i didaktičku; *genus commune* (mešoviti rod), gde naizmenično govore pesnik i lica, obuhvata junačku vrstu (epopeja) i...

generi litterari- (1951). In *Critica e poesia*, Bari, 1966; R. Welek, «Genre Theory, the Lyric, and Erlebnis» (1967). In *Discriminations*, Yale, 1970; P. Szondi, «La Théorie des genres poétiques chez F. Schlegel» (1968), in *Poésie et Poétique de l'idéalisme allemand*, Minuit, 1975; W. V. Ruttikovski, *Die Literarischen Gattungen*, Bern, 1968; C. Guillen, «Literature as System» (1970), in *Literature as System*, Princeton, 1971.

lirsku (Arhilok i Horacije). Proklus (V vek) ukida, kao i Aristotel, mešovitu kategoriju, i u narativni rod svrstava, zajedno sa epopejom, još jamb, elegiju i »melos« (liriku). Žan de Garland (kraj XI veka i početak XII veka) vraća se Diomedovom sistemu.

Pesničke umetnosti XVI veka, uglavnom, odustaju od svakog sistema i zadovoljavaju se jukstapozicijom vrsta. Tako Peletje di Man (1555) nabraja: epigram, sonet, odu, poslanicu, elegiju, satiru, komediju, tragediju, »junačko delo«; Voklen de Lafrenej (1605): epopeju, elegiju, sonet, jamb, šansonu, odu, komediju, tragediju, satiru, idilu, pastoralu; a Filip Sidnej (*An Apology for Poetry*, 1583): junačko, lirsko, tragičko, komičko, satiričko, jampsko, elegijsko, pastoralno itd. Velike poetike klasicizma od Vide do Rapena, u svojoj su biti, kao što znamo, samo komentari Aristotela, gde se neumorno produžava rasprava o vrlinama tragedije i epopeje, a da u XVI veku pojava novih vrsta, kao što su herojsko-romantični spev, pastoralni roman, dramska pastoralna ili tragikomedija, lako svodivih na narativni ili dramski način, ne uspeva da stvarno promeni tu sliku. Poznavanje činjenice da postoje raznoliki nepredstavljajući oblici i očuvanje aristotelovske ortodoksije znalo se kako-tako da izmiri u klasičnoj vulgati i to u vidu lagodne distinkcije između »velikih vrsta« i ... onih ostalih, o čemu savršeno jasno (mada implicitno) svedoči sklop Boalovljeve *Pesničke umetnosti* (1674): pevanje III bavi se tragedijom, epopejom i komedijom; pevanje II reda, slično prethodnicima iz XVI veka, bez ikakve kategorizacije celino, idilu, elegiju, odu, sonet, epigram, rondo, madrigal, baladu, satiru, vodvilj i šansonu.³⁰ Iste godine, Rapen tematizuje i ističe ovu podelu: »Opšta poetika može biti razdeljena na tri različite vrste savršenog speva, na Epopeju, Tragediju i Komediju, i ove tri vrste mogu da se svedu samo na dve, od kojih se jedna sastoji u radnji a druga u pripovedanju. Sve ostale vrste koje Aristotel pominje (?) mogu da se svedu na ove dve: Komedija na Dramski spev, Satira na Komediju. Oda i Ekloga na Herojski spev. Jer Sonet, Madrigal, Epigram, Rondo, Balada samo su vrste nesavršenog speva.«³¹ Sve u svemu, nepredstavljčke vrste imaju da biraju između toga da budu pridodate

³⁰ Podsetimo na to da su pevanja I i IV posvećena transgencijom razmatranjima. A, uzgred, i na to da izvesni nesporedumi, da ne kažemo besmislice, oko »klasične doktrine« dolaze od preteranog uopštavanja specifičnih »pravila« koja su postala poslovična izvan svakog konteksta, pa tako i umetnosti.

³¹ *Réflexions sur la Poétique*, 1674, drugi deo, pevanje I.

»velikim vrstama« (satira komediji, pa tako znači dramskom spevu, oda i elegija epopeji), ili da budu odbacene u spoljni mrak, ili, ako više volimo, u limb »nesavršenstva«. Ništa se, bez sumnje, ne može smatrati boljim komentarom ove segregacijske podele od obeshrabrujućeg priznanja Rene Breja koji se, pošto je proučio klasične teorije »velikih vrsta«, a zatim pokušao da skupi neke napomene o bukoličkoj poeziji, elegiji, odi, epigramu i satiri, odjednom zaustavlja i kaže: »Manimo se toga da pabirčimo ovu tako siromašnu doktrinu. Teoretičari su gajili prevelik prezir prema svemu što nisu velike vrste. Tragedija, herojski spev, eto šta je privlačilo njihovu pažnju.«³²

Pokraj, bolje rečeno ispod velikih narativnih i dramskih žanrova postoji prašina malih oblika, čija ništavnost ili odsustvo poetskog statusa proizlaze, donekle, iz stvarne sićušnosti njihovih dimenzija i pretpostavljene sićušnosti njihovih predmeta, a ponajviše je to me krivo vekovno odbacivanje svega onoga što nije »podražavanje radnje«. Oda, elegija, sonet, itd. ne podražavaju nikakvu radnju pošto u načelu samo iskazuju slično besedi ili molitvi, bilo stvarna bilo izmišljena osećanja i ideje njihovog tvorca. Postoje, dakle, samo dva prihvatljiva načina da im se podari pesničko dostojanstvo: prvi zadržava, proširivši je neznatno, klasičnu dogmu o *mimesis* i nastoji da pokaže kako je i taj tip iskaza na svoj način »podražavanje«; drugi, znatno radikalniji, sastoji se u tome da se raskine sa dogmom i da se jednako pesničko dostojanstvo pripiše i nepredstavljivačkom izrazu. Ova nam se dva stava danas čine suprotnim i logički neizmirivim. U stvari, oni će se smenjivati i nizati gotovo bez ikakvog međusobnog sudara, tako što će prvi pripremati i pokrivati drugi, baš onako kako reforme dolaze na smenu revolucija.

V

Ideja da se vrste nemimetičke poezije objedine i smatraju zasebnim delom pod zajedničkim nazivom lirске poezije nije sasvim nepoznata u klasičnom razdoblju: ova je ideja sasvim marginalna i gotovo heterodok-

³² R. Brny, *Formation de la doctrine classique* (1927), Nizet, 1966, str. 354.

sna. Prvi slučaj koji je otkrila Irena Berens sreće se kod Italijana Minturna, po kome se »poezija deli na tri dela, od kojih se jedan naziva scenskim, drugi lirskim, treći epskim«. ³³ U četrdeset sedmom poglavlju *Don Kihota*, Servantes pripisuje svešteniku četvornu podelu, u kojoj je dramska poezija razdeljena na dva dela: »nepovezano pisanje velikih romana, daje mogućnost piscu da se pokaže epskim, lirskim, tragičkim, komičkim.« Miltonu se čini da je pronašao kod Aristotela, kod Horacija, i u »italijanskim komentarima Kastelvetra, Tasa, Maconija i drugih, pravila za istinsku epsku, dramsku ili lirsku poeziju«; ovo je, koliko je meni poznato, prvi primer našeg pogrešnog pripisivanja trojne podele antičkim piscima. ³⁴ Draiden razlikuje tri »načina« (*ways*): dramski, epski, lirski. ³⁵ Gravina posvećuje jedno poglavlje svog *Ragion poetica* (1708) epskom i dramskom, a sledeće lirskom rodu. Udar de la Mot, koji spada u red »modernih«, poredi tri kategorije, a sebe samog smatra »pesnikom istovremeno epskim, dramskim i lirskim«. ³⁶ I najzad Baumgarten, u jednom tekstu iz 1735. koji nagoveštava *Estetiku*, govori o »lirskom, epskom i dramskom i njihovim žanrovskim podeljicama«. ³⁷ I ovo se nabranje ne može smatrati potpunim.

Nijedna od ovih postavki nije uistinu motivisana niti teorijski potkrepljena. Čini se da je prvi ozbiljan napor u tom smislu učinio Španac Francisco Kaskales, u svojim *Tablas poeticas* (1617) i *Cartas philologicas* (1634); lirsko, veli Kaskales povodom soneta, nema za »fabulu« neku radnju, kao epsko i dramsko, već misao (*concepto*). Zanimljiva je promena koja se unosi u teorijsku ortodoksiju; termin *fabula* je aristotelovski, termin *misao* mogao bi da odgovara, takode, aristotelovskom terminu *dianoia*. Ali shvatanje da misao može da služi kao fabula bilo čemu, sasvim je strano duhu *Poetike* koja izričito definiše fabulu (*mythos*) kao »sastav događaja« ³⁸ i gde je *misao* (»ono čime lica u svojim govorima nešto dokazuju ili neku opštu misao iskazuju«) samo sredstvo dokazivanja datih lica; i Aristotel s punim pravom tvrdi da to »može naći svoje mesto u pre-

³³ *De Poeta*, 1350; ista podela i u njegovoj *Arte poetica* na Italijanskom iz 1563.

³⁴ *Treatise of Education*, 1644.

³⁵ *Predgovor za Essay of Dramatic Poetry*, 1668.

³⁶ Houdar de la Motte, *Réflexions sur la critique*, 1716, str. 166.

³⁷ *Lyricum, epicum, dramaticum cum subdivis generibus (Meditationes philosophicae de nonnullis ad poena pertinentibus*, 1735, § 106).

³⁸ 1430 a; 51 b.

davanjima o retorici³⁹. Čak i kad bismo, kao Nortrop Fraj,⁴⁰ proširili definiciju i njome obuhvatili misao samog pesnika, jasno je da sve to ne može da obrazuje fabulu u aristotelovskom smislu. Kaskales pokriva ortodoksnim rečnikom prostu postavku po kojoj lirska pesma, slično raspravi ili pismu, može da ima za siže misao ili osećanje koje ona prosto izlaže ili izražava. Ova postavka, koja nam se danas čini više nego banalnom, bila je vekovima, mada nema sumnje prisutna u svesti (nema tog pesnika koji ne bi znao koliki ogroman korpus ona pokriva), gotovo sistematski potiskivana, pošto se nije mogla uklopiti u sistem poetike, zasnovane na dogmi o »podražavanju«.

Bateov napor — poslednji napor klasične poetike da preživi tako što će se otvoriti prema onome što je oduvek poznavala a nikad nije htela da prihvati — sas- tojaće se, dakle, u tome da se postigne nemoguće: da se sačuva podražavanje kao jedinstveno načelo celokup- ne poezije, kao i svih ostalih umetnosti, ali da se njime obuhvati i lirska poezija. To je predmet njegovog tri- naestog poglavlja pod naslovom »O lirskoj poeziji«. Bate najpre priznaje da se u prvi mah može učiniti da »ona teže nego ostale vrste podleže opštem načelu kojim se sve svodi na podražavanje«. Tako su, veli on, Davidovi psalmi, Pindarove i Horacijeve ode samo »vatra, ose- ćanje, pijanstvo... pesma koja budi radost, divljenje, zahvalnost... koja je krik srca, zamah u kojem pri- roda čini sve a umeće ništa«. Pesnik u njoj, dakle, izra- žava svoja osećanja i u njoj ništa ne podražava. »Tako su obe stvari tačne: prva, da su lirske pesme istinske poeme; druga, da te pesme nemaju svojstvo podražava- nja.« A zapravo, dodaje Bate, taj čisti izraz, ta istinska poezija bez podražavanja, susreće se samo u duhovnim pesmama. Sam ih je Bog diktirao, a »Bog nema potre- be da podražava, on stvara«. Naprotiv, pesnici, koji su samo ljudi, »imaju jedino pomoć svog prirodnog geni- ja, imaju samo uobrazilju koju pothranjuje veština, sa- mo svoj lažni zanos. Ukoliko je u njima bilo stvarnog osećanja radosti, ono se može opevati, ali tek u jednoj ili dve strofe. Žele li veći obim, na veštini je da tu vat- ru podstiče i održava. Tako se primer proroka, koji pe- vaju bez podražavanja, ne može odnositi na pesnike po- dražavaoce.« Osećanja što ih podražavaju pesnici bar jednim su svojim delom, dakle, samo izmišljena, i taj deo povlači za sobom i sve ostalo, jer pokazuje da se

³⁹ 1436 a.

⁴⁰ *Anatomija kritike*.

mogu izraziti izmišljena osećanja, što je, uostalom, od-
 vajkada potvrđivala praksa drame ili epopeje: »Sve dok
 se u njoj radnja pokreće, poezija je epska ili dramska;
 čim se ona zaustavi, i slika samo stanje duše, čisto ose-
 ćanje koje ova čuti, ona je po sebi lirski: treba joj sa-
 mo dati oblik koji joj odgovara pa da postane pesma.
 Monolozi Polijekta, Kamile. Himene predstavljaju lir-
 ske odeljke; a ako je to tako, zašto osećanje, koje je
 predmet podražavanja u drami, ne bi to bilo u odi?
 Zašto bi se u nekoj sceni podražavala strast, a ne bi
 se mogla podražavati u pesmi? Nema tu nikakve razli-
 ke. Svi pesnici imaju isti predmet, a to je podražava-
 nje prirode, i svi treba da se drže istog načina da bi
 je podražavali.« Znači da je i lirski poezija podražava-
 nje: ona podražava osećanja. Ona »bi se mogla posmat-
 rati kao posebna vrsta, a da se ne ograđujemo o osnovno
 načelo na koje se sve ostale svode. Ali nema razloga
 da se one razdvajaju: lirski poezija se prirodno i nuž-
 no uklapa u podražavanje, sa jednom razlikom koja je
 odlikuje i čini posebnom: to je i njen osoben predmet.
 Ostale vrste poezije imaju za osnovni predmet radnje;
 lirski poezija u celosti je posvećena osećanjima: to je
 njena materija, njen osnovni predmet.«

Evo i lirski poezije uključene u klasičku poetiku.
 Ali kao što smo mogli videti, ovo je uključivanje bilo
 praćeno dvema vrlo upadljivim promenama, s jedne
 i s druge strane: s jedne strane, trebalo je, a da se to
 i ne pomene, preći sa proste mogućnosti fiktivnog izra-
 žavanja na suštinski fiktivnost izraženih osećanja, svesti
 svaku lirsku poemu na utešan primer tragičkog mono-
 loga, kako bi se u središte svekolikog lirskog stvaralaštva
 uneo pojam izmišljanja bez kojeg se ni pojam
 podražavanja ne bi mogao na to da primeni; s druge
 strane, trebalo je, što je već učinio Kaskales, preći sa
 ortodoksnog izraza »podražavanje radnje« na znatno
 širi pojam podražavanja uopšte. Kao što sam Bate kaže,
 »u epskoj i dramskoj poeziji podražavaju se radnje i
 običaji; u lirskoj se opevaju osećanja i podražavane
 strasti.«⁴¹ Nesimetrija je i dalje očigledna, a sa njom
 i potajno i nedopustivo izneveravanje Aristotela. Sto-
 ga će sa te strane biti potrebna dodatna predostrož-
 nost, a to je svrha dodatka poglavlju pod naslovom »Ova
 je doktrina u skladu sa Aristotelovom«.

⁴¹ Poglavlje »O lirskoj poeziji«. Dodajmo, uzgred da prelazak
 od Kaskalesovog *concepto na Bateova osećanja* odmerava distancu
 između baroknog intelektualizma i preromantičkog sentimentalizma.

Načelo spekulacije sasvim je jednostavno, i već nam je poznato: ono se sastoji u tome da se iz jedne sasvim marginalne stilističke opaske izvuče trojna podela pesničkih rodova na ditiramb, epopeju, dramu, podela koja vraća Aristotela na početnu platonovsku tačku, a potom ditiramb tumači kao primer lirskog roda, što dopušta da se Poetici pripiše trijada na koju ni Platon ni Aristotel nikada nisu pomišljali. Treba odmah dodati da ovo generičko skretanje nije dokaz na modalnom planu: prema početnoj definiciji čistog narativnog načina, kao što znamo, pesnik je tu jedini subjekat iskazivanja i on ima isključivo pravo govora koje nikada ne prepušta nijednom svom licu. A to se, u načelu, događa u lirskoj poeziji, s tom razlikom što dati govor nije prevashodno narativan. Ako ovo zanemarimo i pokušamo da definišemo tri platonovska načina u terminima čistog iskazivanja, dobijamo ovu trojnu podelu:

iskazivanje rezervisano za pesnika	naizmenično iskazivanje	iskazivanje rezervisano za lica
------------------------------------	-------------------------	---------------------------------

Prva ovako definisana situacija može, isto tako, da bude čisto narativna, ili čisto »ekspresivna« ili da u bilo kojem odnosu pomeša ove dve funkcije. Budući da ne postoji čisto narativna vrsta, na njoj je dakle da obuhvati sve one vrste čija je osnovna svrha da izraze, iskreno ili ne, misli ili osećanja: to je vreća za sve (za sve ono što nije narativno i dramsko)⁴², kojoj obeležje lirskog daje prevlast i draž. Otud ona očekivana slika:

lirsko	epsko	dramsko
--------	-------	---------

S pravom će se prigovoriti ovakvom »prilagodavanju« to da modalna definicija lirskog ne može da se primeni na takozvane »lirske« pozorišne monologe, u stilu Rodrigovih Stanci, do kojih je Bateu toliko stalo, iz razloga na koje smo već skrenuli pažnju, i gde subjekat iskazivanja nije pesnik. Treba li da podsetimo na

⁴² Mario Fubini (op. cit.) navodi jednu vrlo rečitu misao iz italijanskog prevoda Blerovih *Predavanja iz retorike i lepih umetnosti* (1783, *Compendiate del P. Soave*, Parma, 1835, str. 211): »Obično se razlikuju tri pesnička roda: epski, dramski i lirski, dok se pod poslednjim svrstava sve što ne pripada prvim dvama.« Ovo svođenje na tri roda ne nalazi se, međutim, kod samog Blera, koji, privržen klasičnoj orijentaciji, razlikuje dramsku, epsku, lirsku, pastoralnu, didaktičku, deskriptivnu i... hebrejsku poeziju.

to da ovo »prilagođavanje« ne potiče od Batea, kome nimalo nije stalo do načina, kao, uostalom, ni njegovim romantičkim naslednicima. Ovaj (trans)istorijski kompromis, do tada »uvijen«, izbija na površinu tek u XX veku kada je situacija iskazivanja izbila u prvi plan iz već poznatih, znatno opštiljih razloga. U međuvremenu, osetljiv slučaj »lirskog monologa« prelazi u drugi plan. Naravno, pitanje ostaje otvoreno, i, u najmanju ruku, dokazuje da generička definicija ne mora da se poklopi sa modalnom: gledano sa stanovišta načina, Rodrig je i dalje onaj koji govori, bilo da time veliča svoju ljubav ili izaziva don Gormasa; gledano sa stanovišta vrste, ovo je »dramsko«, a ono je (sa ili bez formalnih obeležja metra i/ili strofe) »lirsko«, i razlika je u ovom slučaju (delimično) tematske prirode: nije svaki monolog lirski (takvim se ne može smatrati Avgustov monolog u V činu *Sine*, mada on nije ništa bolje uključen u dramsko tkivo od Rodrigovih Stanci, budući da oba monologa vode ka odluci), kao što će, obratno, ljubavni dijalog (»O čudo ljubavi! O vrhuncu bede ...«) biti to bez teškoća.

VI

Novi je sistem došao namesto starog prostim postupkom pomeranja, zamena i ponovnih nesvesnih ili nepriznatih tumačenja, postupkom koji dopušta da ovaj bude predstavljen, ako ne bez preterivanja ono bez skandala, kao »saobrazan« klasičnoj doktrini: tipičan primer prelaznog koraka, ili kako bi se to drugde reklo, »revizije« ili »promene u razvoju«. U sledećoj etapi koja će označiti istinsko (i prividno konačno) napuštanje klasične ortodoksije, nalazimo svedočanstvo i to na putu koji je označio sam Bate, što će reći, u primedbama koje je njegovom sistemu dao njegov prevodilac na nemački, Johan Adolf Slegel,⁴³ koji je takođe — srećnog li sticaja okolnosti — rođeni otac dvojice velikih teoretičara romantizma. Evo kako sam Bate najpre rezimira, a potom odbacuje te primedbe: »Gospodin Slegel tvrdi da načelo podražavanja nije opštevažeće u

⁴³ *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*, 1751. Bateov odgovor nalazi se u ponovnom izdanju iz 1764, u belešci za poglavlje »O lirskoj poeziji«.

poeziji... Izložićemo u nekoliko reči stavove gospodina Šlegela. Podražavanje prirode nije osnovno načelo u oblasti poezije, pošto sama priroda može da bude bez podražavanja predmet poezije.« A nešto kasnije dodaje: »G. Šlegel ne može da shvati kako oda ili lirska poezija može da se podvede pod opšte načelo podražavanja; to je njegov veliki prigovor. On tvrdi da u najvećem broju slučajeva pesnik radije opeva svoja stvarna nego podražavana osećanja. To je moguće, i ja se sa tim slažem čak i u poglavlju koje on napada. Cilj mi je bio da dokažem dve stvari: prvo, da osećanja mogu biti izmišljena kao i radnje; da se ona, budući delom prirode, mogu podražavati kao i sve ostalo. Verujem da će se gospodin Šlegel složiti sa ovim. Drugo, da sva osećanja izražena u lirici, bilo da su izmišljena ili stvarna, moraju biti podvrgnuta pravilima pesničkog podražavanja, što će reći treba da budu verovatna, odabrana, dostojanstvena, onoliko savršena koliko mogu biti u svojoj vrsti, i najzad, prenesena sa svom ljupkošću i snagom pesničkog izraza. To je smisao načela podražavanja, to je njegova suština.«

Kao što vidimo, do raskida dolazi zbog jedva primetnog poremećaja ravnoteže. Bate i Šlegel se očigledno slažu (a i šta bi drugo) da »osećanja« izražena u lirskoj pesmi mogu da budu bilo izmišljena bilo prava; za Batea je dovoljno da ta osećanja *mogu da budu izmišljena* (jer za Batea, kao i za celu klasičnu tradiciju, podsetimo uzgred, podražavanje nije reprodukcija, već fikcija: podražavati, imitirati znači *praviti se kao da...*); za Šlegela je dovoljno da osećanja *mogu biti stvarna*, pa da se ceo lirski rod izuzme iz tog načela koje, samim tim, prestaje da važi za »opšte načelo«. Tako počinje da se ljulja cela jedna poetika, cela jedna estetika.

Glasovita trijada dominiraće čitavom književnom teorijom nemačkog romantizma — i postromantizma, naravno — ali ne bez novih tumačenja i unutarnjih promena. Fridrih Šlegel, koji je, po svoj prilici, prvi po redu, otkriva i zastupa platonovsku podelu, ali joj daje jedno novo značenje: lirska je »forma«, kaže on otprilike ovako 1797 (kasnije će se vratiti na preciznu sadržinu ove beleške), *subjektivna*, *dramska objektivna*, *epska subjektivna-objektivna*. Ovo su termini platonovske podele (iskazivanje samog pesnika, njegovih lica, pesnika i njegovih lica), ali izbor prideva jasno pomera kriterije sa čisto tehničkog plana situacije iskazivanja prema planu koji bi pre bio psihološki ili

egzistencijalan. S druge strane, antička podela nije sadržala nikakvu dijahronijsku dimenziju: ni Platon, ni Aristotel ne smatraju da bilo koji način prethodi ostalim načinima; ova podela sama po sebi nije sadržala nikakvu vrednosnu oznaku; nijedan način, u načelu, nije smatran boljim od ostalih, dok su, kao što znamo, Platonova i Aristotelova stvarna gledišta o tome bila dijametralno suprotna. Stvari ne stoje isto su Slegelom, za koga je mešovita »forma« očigledno poslednja po redu nastanka: »Poezija je od prirode ili subjektivna ili objektivna, takva mešavina nije još poznata čoveku u prirodnom stanju: ne može, dakle, biti reči o prvobitnom sinkretičkom stanju,⁴⁴ iz kojeg bi potom bile izvedene prostije ili čistije forme; u vrednosnom pogledu, mešovito stanje je prvo po redu: »Postoji epska forma, lirski forma, dramska forma, bez obeležja starih pesničkih rodova koji su nosili ova imena, ali su one međusobno razdvojene jasnom i večnom razlikom. Epska forma, očito, ima prednost. Ona je subjektivna-objektivna. Lirski forma je samo subjektivna, a dramska forma samo objektivna.«⁴⁵ Beleška iz 1800. potvrđuje ovaj stav: »Epopeja = subjektivno-objektivno, drama = objektivno, lirika = subjektivno.«⁴⁶ Čini se da se Slegel malo kolebao oko ove podela, jer se u trećoj belešci, iz 1799, mešovita forma pripisuje drami: »Epopeja = objektivna poezija, lirika = subjektivna poezija, drama = objektivna — subjektivna poezija.«⁴⁷ Po Peteru Sondiju, kolebanje je posledica toga što Slegel čas ima na umu ograničenu dijahroniju, dijahroniju razvoja grčke poezije, koja dostiže vrhunac u antičkoj tragediji, a čas daleko širu dijahroniju, dijahroniju razvoja zapadne poezije, koja dostiže vrhunac u »epskom« shvaćenom kao (romantički) roman.⁴⁸

Čini se da Slegel ovome daje prednost, i to nas nimalo ne čudi. Međutim, ovaj stav ne deli Helderlin

⁴⁴ To je bila i Blerova pretpostavka (*op. cit.*, 1845, t. II, str. 110). On veli da su »u delanju umetnosti, različiti rodovi poezije bili izmešani i, zahvaljujući čudima ili zanosu pesnika, međusobno se prožimahu u jednoj istoj kompoziciji. Tek s napretkom društva i nauke oni su zadobili redom pravilnije forme i data su im imena po kojima ih danas razlikujemo« (što ga, doduše, nimalo ne sprečava da ubrzo zatim izjavi da su »prva dela bez sumnje imala lirsku formu oda i himni«). Znamo da je Gete u baladi video generičku prapocetak, matricu svih potonjih vrsta i da, po njegovom uverenju, »u grčkoj tragediji susrećemo tri objedinjena roda, koji su se tek vremenom međusobno razdvojili« (beleška uz *West-östlicher Diwan*, str. 67).

⁴⁵ *Kritische F. S. Ausgabe*, ed. E. Behler, Paderborn-Munich-Vienne, 1958, fragment 322; datiranje je prema R. Volcku.

⁴⁶ *Literary Notebooks* 1797-1801. II. Eichner, Toronto-London, 1957, № 2065.

⁴⁷ *Ibid.*, № 1750.

⁴⁸ P. Szondi, *op. cit.*, str. 131-133.

u fragmentima koje posvećuje, gotovo u isto vreme⁴⁹, pitanju književnih žanrova: »Lirski spev«, beleži on, »idealno po izgledu, naivan je po svom značaju. To je celovita metafora jednog jedinog osećanja. Epski spev, naivan po izgledu, herojski je po svom značaju. To je metafora snažnih volja. Tragički spev, herojski po izgledu, idealan je po svom značaju. On je metafora duhovne intuicije.«⁵⁰ I ovde, prihvaćeni redosled kao da određuje gradaciju, kojom se prednost daje dramskom (»tragičkom spevu«), međutim, helderlinovski kontekst pre sugerira prednost lirskog, što je posle 1790, i eksplicitno označeno pojmom pindarovske ode kao spoja epske eksplozije i tragičke strasti⁵¹, da bi jedan drugi fragment iz hamburškog razdoblja, odbacio svaku hijerarhiju, pa čak i svaki redosled, uspostavivši među trima rodovima neku vrstu beskrainog lanca međusobnih naizmeničnih nadmašivanja: »Dobro je da tragički pesnik proučava lirskog pesnika, lirski pesnik epskog pesnika, epski pesnik tragičkog pesnika. Jer u tragičkom je vrhunac epskog, u lirskom vrhunac tragičkog, u epskom vrhunac lirskog.«⁵²

U stvari, svi će se Slegelovi i Hilderlinovi sledbenici složiti u tome da u drami vide mešovitu formu, ili još pre — ova reč upravo počinje da se nameće — *sintetičku*, pa, dakle, neizbežno savršeniju. To počinje sa Avgustom Vilhelmom Slegelom, koji piše, u jednoj belešci približno datiranoj 1801: »Platonovska podela rodova nije valjana. U ovoj podeli nema nikakvog stvarnog pesničkog načela. Epsko, lirsko, dramsko: teza, antiteza, sinteza. Spretna sažetost, snažna samosvojnost, skladna celovitost... Epsko, čista objektivnost ljudskog duha. Lirsko, čista subjektivnost. Dramsko, prožimanje jednog i drugog.«⁵³ »Dijalektička« shema konačno je uspostavljena, i prednost je data drami — što uzgred, i sasvim neočekivano, vraća u život aristotelovsko vrednovanje: sukcesija, koja kod Fridriha Slegela nije bila sasvim jasna, postaje eksplicitna: epsko-lirsko-dramsko. Međutim, Seling će izvrnuti redosled prvih dvaju pojmova: umetnost počinje lirskom subjektivnošću, potom se uzdiže do epske objektivnosti i najzad

⁴⁹ Za vreme boravka u Hamburgu, između septembra 1789. i juna 1800.

⁵⁰ *Sämtliche Werke*. Beissner, Stuttgart, 1943, IV, 266, citirao Szondi, str. 284.

⁵¹ *SW*, IV, 202, Szondi, str. 269.

⁵² *SW*, IV 273, Szondi, str. 266.

⁵³ *Kritische Schriften und Briefe*, E. Lohner, Stuttgart, 1963, II, str. 303—306 (voleli bismo, naravno, da nešto više znamo o ovoj zamerci upućenoj »platonovskoj podeli«).

doseže dramsku sintezu ili »identifikaciju.«⁵⁴ Hegel se vraća na shemu Avgusta Vilhelma: najpre epska poezija, prvobitni izraz »naivne svesti jednog naroda«, potom, »na suprotnoj strani«, »kada se pojedinačno Ja odvojilo od suštastvene celine nacije«, lirska poezija, najzad dramska poezija; ova »objedinjuje dve prethodne i tako stvara novu celinu koja dopušta objektivni tok, a istovremeno nas suočava sa događajima koji izviru iz individualne dubine.«⁵⁵

Međutim, redosled koji predlaže Seling konačno će se nametnuti u XIX i XX veku: za Viktora Igoa, koji ima na umu obuhvatnu, više antropološku nego poetsku dijahroniju, lirika je izraz primitivnih vremena, kad se »čovjek budi u tek rođenom svetu«, epika (koja, doduše, obuhvata i grčku tragediju) izraz je antičkih vremena, »kada se sve zaustavlja i ustaljuje«, a drama modernih vremena, obeleženih hrišćanstvom i raskidom između duše i tela.⁵⁶ Za Džojisa, »Lirski oblik je, u stvari, najjednostavniji verbalni izraz jednog trenutka emocije, ritmički poklič, takav kakav je vekovima ranije podsticao čoveka, koji je potezao veslo ili vukao kamenje uz strminu... Najjednostavniji epski oblik vidi se kako se pojavljuje iz lirske književnosti kad umetnik produžuje i razmišlja o sebi, kao o središtu jednog epskog događaja... Dramski oblik se dostiže kada životna snaga, koja je strujala i kovitala se oko svakog lica, ispuni svako lice takvom životnom snagom da on ili ona poprimi poseban i nedokučiv estetski život. Ličnost umetnika, isprva poklič ili kadenca ili raspoloženje, a onda i treperava priča, konačno se prečisti toliko da prestaje postojati i tako reći postaje bezlična... Umetnik kao Bog tvorac ostaje u svom delu, ili pored, ili iza, ili iznad njega, nevidljiv, oplemenjen toliko da više i ne postoji, ravnodušan, i obrezuje nokte.«⁵⁷ Primetimo, uzgred, da je razvojna shema

⁵⁴ *Filozofija umetnosti*, 1802—1803, posthumno izdanje 1839. Tu vidimo: »Lirika — stvaranje beskonačnog u konačnom — pojedinačno. Epika — predstavljanje konačnog u beskonačnom — opšte. Dramatika — sinteza pojedinačnog i opšteg.« (Citirano prema: Philippe Lacoue-Labarthe i Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, 1978, str. 405).

⁵⁵ *Esthétique*, VIII (Poezija), francuski prevod, str. 19; videti *ibid.*, str. 151 i u VI, str. 27—28. Romantička trijada određuje celokupnu arhitekturu Hegelove *Poetike* — ali ne i njenu stvarnu sadržinu, koja je zapravo fenomenologija nekoliko specifičnih žanrova: homerski ep, roman, oda, lied, grčka tragedija, stara komedija, moderna tragedija, žanrova svedenih na nekoliko paradigmatičkih dela i autora: *Ilijada*, Vilhelm Maester, Pindar, Gete, *Antigona*, Aristofan, Šekspir.

⁵⁶ *Predgovor Kromvelu*, 1827.

⁵⁷ *Dedalus*, franc. prevod, str. 213—214. (Citirano prema: *Portrait d'un artiste*, str. 253—254, videti belešku br. 1).

izgubila svaki »dijalektički« trag: od lirskog krika do božanske dramske bezličnosti, postoji pravolinijski i jednoznačan razvoj u pravcu objektivnosti, bez ikakvog znaka »preokretanja za i protiv«. Isto se može reći i za Stajgera, kod koga prelazak sa lirskog »uzbuđenja« (*Echgriffenheit*) na epsku »panoramu« (*Überschau*), a zatim na dramsku »napetost« (*Spannung*), predstavlja neprekinuti proces objektivacije, ili postepenog razdvajanja »subjekta« od »objekta«. ⁵⁸

Bilo bi lako i pomalo uzaludno, odnositi se ironično prema ovom taksinomičkom kaleidoskopu, u kojem se previše zavodljiva shema trijade ⁵⁹ stalno preobražava ne bi li preživela, gde forma prihvata svaku sadržinu, po čuđi slučajnih proračuna (niko ne zna da odgovori koji rod istorijski prethodi ostalima, ukoliko se takvo jedno pitanje uopšte postavlja), a svojstva su međusobno razmenjiva: ako se, bez većeg kolebanja, tvrdi da je lirsko »najsubjektivniji« način, onda »objektivnost« treba obavezno pripisati jednom od druga dva roda, dok se silom prilika srednji pojam pripisuje preostaloj trećini; ali kako ovo ne zahteva nikakvu očiglednost, onda je ovaj poslednji izbor isključivo određen jednim implicitnim — ili eksplicitnim — vrednovanjem, koje ima svoj pravolinijski ili dijalektički »razvoj«. Celokupna istorija teorije rodova i vrsta obeležena je ovim zapanjujućim shemama, koje informišu i deformišu, često nepravilno književno polje, i tvrde da otkrivaju prirodan »sistem«, tamo gde one same konstruišu veštačku simetriju, zahvaljujući mnogim lažnim prozorima.

Ove nasilne konfiguracije nisu uvek potpuno beskosne, naprotiv: kao sve privremene klasifikacije, pod uslovom da su i prihvaćene kao privremene, imaju nesumnjivu otkrivačku funkciju. Lažan prozor može ponekad da gleda na pravu svetlost, i da otkrije značaj do tada nepoznatog termina; prazna ili s mukom nastanjena kućica može posle duga vremena da pronađe svog legitimnog posednika: kada Aristotel, proučavajući primere uzvišenog pripovedanja, uzvišene drame i niske drame, iz toga izvodi, a iz otpora prema praznini i iz sklonosti ka ravnoteži, postojanje niskog pripovedanja koje privremeno izjednačava s parodijskom epopejom, on i ne sluti da time čuva mesto za realistički roman. Kada Nortrop Fraj, drugi veliki majstor *fearful symmetries*, proučava tri tipa »fikcije«: lična-introvertova-

⁵⁸ E. Staiger, *Grandbegriffe der Poetik*, Zurich, 1946.

⁵⁹ O ovoj zavodljivosti vidi: C. Guillen, *op. cit.*

na (romantički roman), lična-ekstrovertovana (realistički roman) i intelektualno-introvertovana (autobiografija), on iz toga izvodi postojanje jedne vrste intelektualno-ekstrovertovane fikcije, kojoj daje ime *anatomije* i koja obuhvata fantastično-alegorijsko pripovijedanje jednog Lukijana, Varona, Petronija, Apuleja, Rablea, Bartona, Svifta i Sterna, onda se bez sumnje takav postupak može dovesti u pitanje, ali ne i njegovi rezultati.⁶⁰ Kad Robert Sol prerađuje Frajevu teoriju o pet „načina“ (mit, *romansa*, visoki mimezis, niski mimezis, ironija) da bi u nju uneo više reda i poretka, i kad nam daje svoju zapanjujuću listu podvrsta fikcije i njihovog neizbežnog razvoja,⁶¹ teško bi bilo prihvatiti ga od reči do reči, a još bi teže bilo ne naći u tome nikakvog podsticaja. Isto važi i za nezgodnu ali neuništivu trijadu o čijim je samo nekim preobražajima ovde bilo reči. Jedan od, možda, najneobičnijih sastoji se u raznovrsnim pokušajima da se ova trijada poveže s jednim drugim, poštovanja dostojnim triom vremenskih instancija: prošlost, sadašnjost, budućnost. Bilo je mnogo tih pokušaja, i ja ću se zadovoljiti time da povežem desetak primera koje navode Ostin Voren i Rene Velek.⁶² Radi što sažetijeg čitanja, izložiću ovo poređenje u obliku dveju tablica sa dvostrukim ulazom. Na jednoj se pokazuje vreme koje svaki od autora pripisuje svakom rodu:

ROD PISAC	LIRSKI	EPSKI	DRAMSKI
Humbolt		prošlo	sadašnje
Seling	sadašnje	prošlo	
Zan Paul	sadašnje	prošlo	buduće
Hegel	sadašnje	prošlo	
Dalas	buduće	prošlo	sadašnje
Vičer	sadašnje	prošlo	buduće
Erskin	sadašnje	buduće	prošlo
Jakobson	sadašnje	prošlo	
Stajger	prošlo	sadašnje	buduće

⁶⁰ *Anatomija kritike*, (Teorija zanrova).

⁶¹ *Op. cit.*, str. 129—138.

⁶² *Op. cit.* i navedeni članak. Referentni tekstovi: Humbolt, *Über Goethes Hermann und Dorothea*, 1796; Schellin, *Philosophie der Kunst*, 1802—1803; Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, 1813; Hegel, *Ästhetik* (VIII), oko 1820; E. S. Dallas, *Poetics*, 1832; F. T. Vischer, *Ästhetik*, vol. 5, 1857; J. Erskine, *The Kinds of Poetry*, 1920; R. Jakobson, *Napomene o Pasternakovoj prozi*, 1935; E. Stajger, *Grundbegriffe der Poetik*, 1946.

Druga tablica (koja je samo drukčiji način predstavljanja prve) ističe imena, pa tako i broj autora koji ilustruju svaku od atribucija:

VREME ROD	PROŠLO	SADAŠNJE	BUDUĆE
LIRSKI	Stajger	Seling Žan Paul Hegel Vičér Erskin Jakobson	Dalas
EPSKI	Humbolt Šeling Žan Paul Hegel Dalas Vičér Jakobson	Stajger	Erskin
DRAMSKI	Erskin	Humbolt Dalas	Žan Paul Vičér Stajger

Kao i kad je reč o čuvenoj »Boji samoglasnika«, i ovde ne bi bilo naročito umesno prosto zaključiti da su naizmenično sva vremena pripisana svakom od tri roda.⁶³ Zapravo padaju u oči dve dominante: upadljiva bliskost između epskog roda i prošlog vremena, i između lirskog roda i sadašnjeg vremena; bilo je, međutim, teže spariti dramski rod, jer je on, očigledno, u sadašnjem vremenu po svojoj formi (pozorišna predstava) i (tradicionalno) u prošlom vremenu po svom predmetu. Mudrost je, možda, nalogala da mu se namegne mešoviti ili sintetički naziv, i da se ostane pri tome. Nesreća je htela da postoji još jedno vreme, i sa njim neodoljivo iskušenje da se ono pripíše nekom rodu.

⁶³ Zapaža se da su neke liste nepotpune, što, s obzirom na upornu težnju za sistemom, može pre biti za pohvalu. Humbolt zapravo protivstavlja epsko (prošlo vreme) tragičkom (sadašnjem vremenu), u okvirima jedne znatno šire kategorije koju on naziva *plastikom*, i koju globalno protivstavlja lirskom; bilo bi odveć smelo kad bi se iz toga u njegovo ime izvelo da je lirsko – buduće vreme, i da se na srodan način dopune Hegelova i Jakobsonova podela.

otud pomalo nategnut znak jednakosti između drame i budućeg vremena, i još dve-tri teške izmišljotine. Ne može uvek biti pravi pogodak,⁶⁴ i ako ima ikakvog opravdanja za te odveć smele pokušaje, ja bih ga najpre tražio u našem trajnom nemirenju s previše jednostavnim nabranjanjem kakvo je, recimo, Jolesovo nabranjanje devet *prostih formi* — što ovome nije ni jedina mana, niti jedina vrlina. Devet prostih formi? Vidi, molim te!⁶⁵ Kao devet muza? Pošto je tri puta po tri? Pošto je jednu zaboravio? Itd. Kako nam je teško da priznamo da je Joles prosto pronašao njih devet, ni više ni manje od toga, i da se lišio sitnog, hoću reći, jeftinog zadovoljstva da taj broj i opravda! Istinski empirizam uvek nus zapanji svojom neumesnošću.

VII

Sve do sada pominjane teorije — od Batea do Stajgera — predstavljale su, poput Aristotelovog sistema, inkluzivne i hijerarhisane sisteme, tako što su različiti pesnički žanrovi u njima bili raspoređeni bez ostatka u tri bitne kategorije, kao potklase: pod epikom, epopeja, roman, novela itd.; pod dramatikom, tragedija, komedija, građanska drama itd.; pod lirikom, oda, himna, epigram itd. No i ovakva klasifikacija ne prestaje da bude krajnje elementarna, budući da u okviru svakog od pojmova u ovoj trojnoj podeli posebni žanrovi postoje bez ikakvog reda, ili se, pak, organizuju — iznova kao kod Aristotela — po jednom drugom načelu razlikovanja, načelu koje nije nimalo u skladu sa onim koje motivirše samu trojnu podelu: junački ep *vs* sentimentalni ili »prozaični« roman, dugački roman *vs* kratka novela, uzvišena tragedija *vs* komedija iz običnog života. Ponekad se oseti potreba za nešto zgusnutijom taksinomijom koja bi po istom načelu raspoređivala sve žanrove.

⁶⁴ Drugu jednu jednakost, između žanrova i gramatičkih lica, predložili su ako niko drugi ono bar Dalas i Jakobson, slažući se u tome (mada se razlikuju u pogledu na vreme) da prvo lice jednine pripisu lirskom a treće jednine epskom. Dalas, pri tom, sasvim logično dodaje, dramsko — drugo jednine. Ova podela deluje privlačno; ali šta da činimo sa množinom?

⁶⁵ Kao vežbu iz ispravljanja Jolesove liste, videti »Belešku Izdavača« uz francuski prevod *Prostih formi* (*Formes simples*), Seuil, 1972, str. II-9, i Todorov, *Dictionnaire*, str. 201.

Najčešće korišćen način sastoji se u tome da se trijada uvede u svaki od rodova. Hartman⁶⁶ tako predlaže da se pravi razlika između čiste lirike, epske lirike i dramske lirike; između čiste dramatike, lirske dramatike i epske dramatike; između čiste epike, lirske epike i dramske epike — tako da svaku od dobijenih klasa, po svoj prilici, definiše jedna dominantna crta i jedna sporedna crta, s tim što bi se obrnuta mešovita stanja (kao što su epsko-lirsko i lirsko-epsko) mogla da međusobno potru i tako bi se sistem sveo na šest stanja: tri čista i tri mešovita. Alber Gerar,⁶⁷ primenjuje ovo načelo i ilustruje sve slučajeve jednim primerom ili većim brojem primera: čistu liriku Geteovom *Putnikovom noćnom pesmom*; dramsku liriku Robertom Brauningom: epsku liriku, baladom (u nemačkom značenju reči); čistu epiku Homerom; lirsku epiku *Vilinskom kraljicom*; dramsku epiku *Paklom* ili *Zvonarem Bogorodičine crkve*; čistu dramatiku Molijerom; lirsku dramatiku *Snom letnje noći*; epsku dramatiku Eshilom ili Klodelovim *Zlatokosim*.⁶⁸

No ovo nizanje trijada ne samo da umnožava nedogled osnovnu podelu: ono, i ne hoteći, pokazuje da između čistih tipova postoje i prelazna stanja, tako da cela skupina čini trougao ili krug. Na ideju da se od svih vrsta načini spektar žanrova došao je prvi Gete: „Ova tri elementa (lirski, epski, dramski) mogu se kombinovati i beskrajno se mogu varirati pesničke vrste; stoga je i teško pronaći poredak po kojem se one mogu razvrstati jedna uz drugu ili jedna posle druge. Možda bi rešenje bilo da se poredaju u krug, jedan naspram drugog, tri osnovna elementa i da se pronađu uzorna dela u kojima preovlađuje svaki element ponasob. Zatim bi se prikupili primeri koji naginju u jednom ili drugom smeru sve dok se najzad tri elementa međusobno ne spoje, a krug u celosti ne zatvori.“⁶⁹ Ovu ideju u XX veku prihvata nemački estetičar

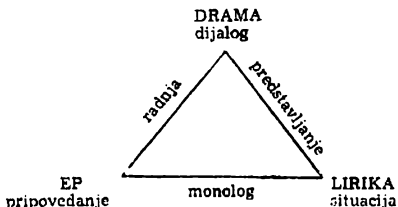
⁶⁶ *Philosophie der Schönen, Grundriss der Ästhetik*, 1924, str. 233—239; videti Ruttkovski, op. cit., str. 37—38.

⁶⁷ A. Guérard, *Preface to World Literature*, New York, 1940, poglavlje II. „The Theory of literary Genres“, videti Ruttkovski, op. cit., str. 38.

⁶⁸ Manje sistematičnu naznaku ovog sistema susrećemo u priručniku: W. Kayser, *Das Sprachliche Kunstwerk* (Bern, 1948). Ovde se tri „osnovna stava“ (*Grundhaltungen*) mogu sa svoje strane da dele na čistu liriku, epsku liriku itd., ili, pak (za liriku), prema obliku iskazivanja ili „prezentacije“ (*äußere Darbietungsform*), ili, pak, prema antropološkoj sadržini (za epiku i dramatiku). Ovde susrećemo trijadu u trijadi, i dvosmislenost njenog principa, modalnog i/ili tematskog.

⁶⁹ Beleške za *West-östlicher Diwan*, 1819. Videti kasnije belešku 78.

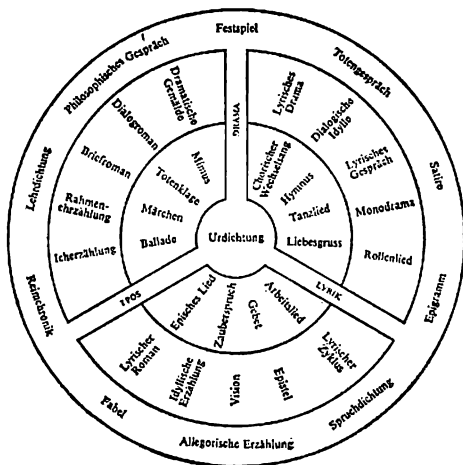
Julijus Petersen,⁷⁰ čiji se žanrovski sistem oslanja na prividno homogenu grupu definicija: epos je monološko pripovedanje (*Bricht*) radnje (*Handlung*); drama je dijaloško predstavljanje (*Darstellung*) radnje; lirika je monološko predstavljanje situacije (*Zustand*). Ovi su odnosi najpre predstavljani u vidu trougla na čijim se ugaoim tačkama nalazi po jedan od osnovnih rodova sa svojim specifičnim obeležjima, svaka strana trougla predstavlja crtu zajedničku za dva međusobno povezana tipa: između lirike i drame, predstavljanje, što će reći neposredno izražavanje misli i osećanja, bilo od pesnika, bilo od lica; između lirike i epa, monolog, između epa i drame, radnja:



Ova shema otkriva jednu onespokojavajuću, a možda i neizbežnu asimetriju (nje je bilo i kod Getea): naime, za razliku od epa i drame, čije je specifično obeležje formalno (pripovedanje, dijalog), kod lirike je ono definisano kao tematska crta: jedino lirika ne obrađuje radnju, već situaciju; i samim tim, zajedničko obeležje drame i epa jeste tematsko obeležje (radnja), dok lirika deli sa svoja dva suseda dva formalna obeležja (monolog i predstavljanje). Ali ovaj klecavi trougao tek je početak jednog mnogo složenijeg sistema kojem je cilj da sa svake strane rasporedi mešovite i prelazne vrste, kao što su, recimo, lirska drama, idila ili dijaloški roman, i da, s druge strane, vodi računa o razvoju književnih formi od primitivnog *Ur-Dichtunga*, takode nasleđenog od Getea, do najrazvijenijih »učenih oblika«. I odjednom trougao postaje, a prema Geteovoj sugestiji, točak u čijem je središtu *Ur-Dichtung*, tri su osnovna roda, tri paoka, dok prelazne forme zauzimaju tri

⁷⁰ -Zur Lehre von der Dichtungsgattungen-. *Festschrift A. Sauer*, Stuttgart, 1925, str. 72-110; sistem i shema preuzeti su i usavršeni u *Die Wissenschaft von der Dichtung*, Berlin, 1939, Ernest Band, str. 110-126; videti i Fubini, *op. cit.*, str. 261-269.

preostala dela, i one same razdeljene u segmente tri koncentrična prstena, gde je razvoj oblika raspoređen od centra ka periferiji:



Na shemi ostavljam nemačke žanrovske termine koje upotrebljava Petersen, budući da njihovi ekvivalenti na našem jeziku nisu uvek dovoljno oigledni. Krenućemo od *Ur-Dichtunga*. Sto se ostalih tiče, podemo li od eposa, dobijamo u prvom krugu: baladu, priču, tužbalicu, mim, horsku pesmu, himnu, orsku pesmu, madrigal, radnu pesmu, molitvu, bajalicu, epsku pesmu: u drugom krugu nalaze se: pripovedanje u prvom licu, okvirno pripovedanje, roman u pismima, dijaloški roman, dramska slika, lirska drama, dijaloška idila, lirski dijalog, monodrama (primer: Rusoov *Pigmalion*); *Rollenlied* je lirska poema pripisana nekoj istorijskoj ili mitološkoj ličnosti (Beranžeova *Opraštanja Marije Stjuart*, ili Geteova *Prometejeva oda*); lirski ciklus (Gete-

ove *Romanske elegije*), poslanica, vizija (*Božanstvena komedija*), narativna idila, lirski roman (prvi deo *Vertera*, dok drugi deo, po Petersenu, pripada pripovedanju u prvom licu); u poslednjem krugu nalaze se: hronika u stihovima, didaktički spev, filozofski dijalog, festival, dijalog mrtvih, satira, epigram, gnomski spev, alegorijska povest, basna.

Kao što vidimo, prvi krug, počevši od centra, obuhvata pretežno spontane i narodne vrste, bliske Jolešovim »prostim oblicima«, na koje se Petersen neposredno poziva; u drugom su krugu kanonske forme; dok treći pripada »primenjenim« formama, gde se pesnički diskurs stavlja u službu neke moralne, filozofske ili kakve druge poruke. U svakom od ovih krugova, žanrovi su poredani prema svojoj bliskosti ili srodnosti sa tri osnovna tipa. Očigledno zadovoljan svojom shemom, Petersen izjavljuje da ona može da posluži »kao busola koja pomaže da se orijentišemo u različitim pravcima sistema književnih žanrova«; nešto uzdržaniji, Fubini više voli da svoju konstrukciju uporedi sa »jederenjacima u boci koji krase neke kuće u Liguriji« i čijem se savršenstvu divimo i ako nismo kadri da im vidimo svrhu. Bilo da je prava busola ili lažan brod, Petersenova ruža književnih žanrova nije, možda, ni toliko dragocena niti toliko beskorisna. Uz to, uprkos izričitim pretenzijama, ona čak i ne pokriva sve postojeće žanrove: prihvaćeni sistem predstavljanja ne ostavlja nimalo mesta za najkanonskije »čiste« žanrove, kao što su oda, epopeja, tragedija; i njegovi krajnje formalni kriteriji definisanja ne dopuštaju mu nikakvo tematsko razlikovanje, ono koje bi protivstavljalo tragediju komediji ili herojski ili sentimentalni roman (*romance*) realističkom romanu naravi (*novel*). Možda bi nam bio potreban nekakav drugi kompas, pa i treća dimenzija, no i tada bi bilo teško da se te raznolike i nepodudarne mreže međusobno poklope, što je slučaj sa sistemom Nortropa Fraja. I ovde, snaga sugestije uveliko premaša eksplikativne, pa i prosto deskriptivne moći. O ovome se može samo sanjariti... Pa tome, valjda, i služe lađe u boci — a pokatkad i stare busole.

No još nećemo napustiti štand sa zanimljivostima a da ne bacimo bar pogled na poslednji, ovog puta čisto »istorijski« sistem, zasnovan na romantičkoj trojnoj podeli: reč je o sistemu Ernesta Bovea, danas već zaboravljene ličnosti, no koja, kao što smo već videli, nije

izmakla pažnji Irene Berens. Njegovo delo, objavljeno 1911, nosi upravo naslov *Lirika, epika, drama: zakon književnog razvoja tumačen opštim razvojem* (*Lyrisme, épopée, drame: une loi de l'évolution littéraire expliquée par l'évolution générale*). Boveovo polazište je Predgovor Kromvelu, gde sam Viktor Igo nagoveštava da se zakon smenjivanja lirskog-epskog-dramskog može da primeni na svaku fazu razvoja svake nacionalne književnosti: tako, za Bibliju, Postanje — Knjiga Kraljeva — Knjiga o Jovu; za grčku poeziju, Orfej—Homer—Eshil; za nastanak francuskog klasicizma, Malerb—Šaplen—Kornej. Za Bovea, kao za Igoa, kao i za nemačke romantičare, tri »velika roda« nisu proste forme (možda je Petersen najveći formalista), već »tri osnovna načina poimanja života i sveta«, koji odgovaraju trima razdobljima evolucije, jednako ontogenetske i filogenetske, i, prema tome, funkcionišu na bilo kojem nivou sjedinjavanja. Bove uzima za primer francusku književnost,⁷¹ ovde razdeljenu na tri ere, od kojih je svaka podeljena u tri perioda: ovde je opsesija trojstva dovedena do vrhunca. Međutim, ogrešivši se o sopstveni sistem, Bove nije pokušao da načelo razvoja projektuje na ere, već na periode. Prva era, feudalna i katolička (od nastanka do 1520), ima prvi isključivo lirski period od nastanka do početka XII veka; u pitanju je, naravno, usmena i narodna lirika od koje danas gotovo da nema nikakvog traga; potom prevashodno epski period, od 1100. do negde 1328: junačke pesme, viteški romani; lirika je u opadanju, drama je još u začetku; ona cveta u trećem periodu (1328—1520), sa misterijama i farsom o *Patlenu*, dok se ep pretvara u prozu, a lirika, sa izuzetkom Vijona koji potvrđuje pravilo, u Veliku retoriku. Druga era, od 1520. do revolucije, jeste era apsolutnog roajalizma; lirski period traje od 1520. do 1610. i ilustruju ga Rable. Plejada, lirske tragedije Žodela i Monkretjena; Ronsarove i Di Bartaove epopeje u stvari su neuspele i promašene, D'Obinje je, pak, liričar; epski period traje od 1610. do 1715. i za njega nije bitna ionako neuspela zvanična epopeja (Šaplen), već *roman*, koji dominira celom epohom i dostiže vrhunac sa... Kornejem; Rasin, čiji genij nije romaneskan, i ovde je izuzetak, i njegovo je delo, uostalom, tada bilo loše prihvaćeno; Molijer nagoveštava procvat drame, karakterističan za treći period od 1715.

⁷¹ Razvoj italijanske književnosti, ometen nedostatkom nacionalnog jedinstva, služi kao protivprimer. Ništa o drugim književnostima.

do 1789, period koji se može smatrati dramskim zahvaljujući *Tirkareu*, *Figarou* i *Ramoovom sinovcu*; Ruso navešćuje naredni period, lirski period treće ere, od 1789. do naših dana, u kojem od 1840. dominira romantički lirizam; Stendal najavljuje epski period, od 1848. do 1885, kojim dominira realistički i naturalistički roman, period kada u (parnasovskoj) poeziji presušuje lirska žica, i kada se Dima-sin i Anri Bek nalaze na početku jednog čudesnog dramskog procvata iz trećeg perioda, što započinje 1885. i jednom zasvagda je obeležen Dodeovim dramskim radom i, naravno, Lavedanovim. Bernštajnovim i ostalih džinova scene; lirska poezija, međutim, zapada u simbolističku dekadenciju: pogledajte samo Malarmea.⁷²

VIII

Romantičko tumačenje sistema načina kao sistema žanrova nije ni u kojem pogledu predstavljalo epilog ove duge istorije. Tako je Kete Haburger, krenuvši od toga da se na tri osnovna roda ne može primeniti anti-tetički par subjektivnost/objektivnost, odlučila, ima tome nekoliko godina, da trijadu svede na dva člana, na *liriku* (stari »lirski rod«, kome su pridodati drugi oblici ličnog iskazivanja, poput autobiografije, pa čak i »romana u prvom licu«), koju karakteriše *Ich-Origo* njenog iskazivanja, i na *fikciju* (koja objedinjuje dva preostala roda, epski i dramski, potom izvesne oblike narativne poezije, poput balade). Fikciji je svojstveno iskazivanje kojem se može ustanoviti poreklo.⁷³ Kao što vidi-

⁷² Ernest Bove predavao je na univerzitetu u Cirihiu. Njegova je knjiga posvećena njegovim učiteljima Anriju Moriu i Zozetu Bedjeu. Izjašnjava se za potpuno antipozitivističko intelektualno zajedništvo sa Bergsonom, Voslerom i Kroteom (uprkos neslaganju oko prikladnosti pojma žanra). Izjavljuje da nije pročitao ni redak od Hegela, pa tako, možemo pretpostaviti, ni od Selinga; kako karikatura može da ne poznaje svoj model?

⁷³ *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1937. U pitanju je dvojna podela srodna onoj koju predlaže Anri Bone: »Postoje samo dva roda, jer sve ono što je realno može da bude posmatrano bilo iz subjektivnog, bilo iz objektivnog ugla... Ova se dva roda zasnivaju na prirodi stvari. Dajemo im ime poezije i romana« (*Roman et Poésie, Essai sur l'esthétique des genres*, Nizet, 1951, str. 138-140). I prema Zilberu Diranu, postoje dva osnovna roda, zasnovana na dva »oblika«: imaginarnog, dnevnom i noćnom, a to su epika i lirika, ili mistika, dok bi romaneskno bilo samo »trenutak«, onaj koji označava prelaz iz prvog u drugo (*Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Corti, 1961).

mo, rod isključen iz Aristotelove *Poetike*, sada zauzima polovinu polja: istina, to polje nije više isto, budući da se sada proteže na čitavu književnost, uračunavši i prozu. Uostalom, šta mi danas — što će reći od vremena romantizma — podrazumevamo pod poezijom? Najčešće, čini mi se, ono što su predromantičari podrazumevali pod lirskim. Vordsvordova⁷⁴ formula, koja definiše celokupnu poeziju onako kako Bateov prevodilac definiše samo lirsku poeziju, nije naročito pogodna budući da daje veliku prednost osećajnosti i spontanosti; isto se ne može reći i za definiciju Stjuarta Mila, za koga je lirska poezija *«more eminently and peculiarly poetry than any other»*, ona isključuje svako pripovedanje, svako opisivanje, svaki didaktički iskaz kao antipoetski. Mil uz to dodaje da je svaka epska poema *«in so far as it is epic... is no poetry at all»*. Ovaj će stav potom preuzeti i zastupati Edgar Alan Po, tvrdeći da *«dugačka poema ne postoji»*. Bodler će ga razviti u svojim *Beleškama o Pou*⁷⁵ i njegove postavke imaće za krajnju konsekvenciju potpuno odbacivanje epskog ili didaktičkog speva. Sve će ovo preći u našu simbolističku i *«modernu»* vulgatu, pod vidom danas pomalo omraženog, ali i dalje aktivnog pojma *«čiste poezije»*. Budući da razlika među žanrovima, pa čak i razlika između poezije i proze, nije još sasvim zbrisana, naše implicitno poimanje poezije može se izjednačiti sa starijim poimanjem lirske poezije. Drugim rečima: ima više od jednog veka kako mi smatramo da je *«more eminently and peculiarly poetry»*... upravo onaj tip poezije koji je Aristotel isključio iz svoje *Poetike*.⁷⁶

IX

Pokušao sam da pokažem zašto je i kako je došlo do toga da se najpre zamisli, a zatim pripiše Platonu i Aristotelu, podela *«književnih rodova»*, koju odbacuje čitava njihova *«nesvesna poetika»*. No treba odmah naglasiti, kako bismo imali bolji uvid u istorijsku real-

⁷⁴ *«Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings»* (predgovor za *Lyrical Ballads*, 1800).

⁷⁵ Stuart Mill, *What is Poetry?* i *The Kinds of Poetry*, 1833; Edgar Poe, *The poetic Principle*, posthumno izdanje, 1839; Baudelaire, *Notices sur Edgar Poe*, 1856, i 1857.

⁷⁶ Videti još i knjigu skorašnjeg datuma: Jean Cohen, *Le Haut Langage*, Flammarion, 1979.

nost, da je do ovoga došlo u dva maha i iz dva različita motiva: na kraju klasicizma, kada je ova atribucija bila posledica još živog poštovanja ortodoksije i potrebe da ona služi kao jemstvo; u XX veku, kada se sve može pre objasniti retrospektivnom iluzijom (vulgata je tako čvrsto utemeljena da je teško zamisliti kako nije oduvek postojala), a takođe (ovo osobito važi za Fraja) i sasvim legitimnim ponovnim buđenjem interesovanja za modalno tumačenje — što će reći za tumačenje putem situacije iskazivanja — književnih činjenica; između ovog dvoga, nalazi se romantičko i postromantičko razdoblje kada se malo vodilo računa o tome da se u sve umešaju Platon i Aristotel. Ali aktualno spajanje ovih različitih pozicija — recimo, činjenica da se teoretičari istovremeno pozivaju na Aristotela, Batea, Šlegela (ili, videćemo, Getea), na Jakobsona, na Benvenista i na analitičku angloameričku filozofiju — još više ističe teorijsku štetnost ove pogrešne atribucije, ili — da nju samo definišemo uz pomoć teorijskih termina — ovog brkanja načina i žanrova.

Kod Platona, još i kod Aristotela, osnovna podela, kao što smo videli, imala je strogo utvrđen status, budući da se eksplicitno odnosila na *način iskazivanja*. Ukoliko su i uzimani u razmatranje (vrlo malo kod Platona, znatno više kod Aristotela), književni žanrovi su bili razdijeljeni prema načinima iskazivanja: ditiramb je uvršten u čisto pripovedanje, epopeja u mešovito pripovedanje, tragedija i komedija u dramsko podražavanje. No sve ovo nije sprečilo da dva kriterija, žanrovski i modalni, ne budu apsolutno heterogeni i suštinski različitog statusa: svaki je književni žanr bio isključivo definisan na osnovu specifikacije sadržine koju niko nije propisivao u definiciji načina, a ovaj i određuje žanr. Naprotiv, romantička i postromantička podela ne gleda na lirsko, dramsko i epsko kao na proste načine iskazivanja, već kao na istinske vrste, čija definicija neizbežno sadrži jedan makar i mutan tematski elemenat. To se jasno vidi, pored ostalog, i kod Hegela, za koga postoji epski *način*, definisan određenim tipom socijalne pripadnosti i ljudskih odnosa, lirska *sadržina* (»individualni siže«), dramska *sredina* »sva u sukobima i sudarima«, ili kod Igoa, za koga je primer istinske drame neodvojiv od hrišćanske poruke (razdvajanje duše i tela); vidi se i kod Vietora, po ko-

me tri velika roda izražavaju tri »suštinska stava«⁷⁷: lirski osećanje, epski saznanje, dramski volju i delanje, čime se, uz permutaciju epskog i dramskog, oživljava podela koju je predlagao Helderlin pred kraj XVIII veka.

Prelaz s jednog statusa na drugi jasno, ako ne voljno, ilustruje jedan glasovit Geteov tekst,⁷⁸ već nekoliko puta uzgred pomenut a sad ga treba zasebno razmotriti. Gete tu prostim »pesničkim vrstama« (*Dichtarten*), kao što su roman, satira ili balada, suprotstavlja »tri autentične prirodne forme« (*drei echte Naturformen*) poezije, a to su ep, definisan kao čisto pripovedanje (*klar erzählende*), lirika kao silovito ushićenje (*enthusiastisch aufgeregte*), drama, kao živo predstavljanje (*persönlich handelnde*). »Ova tri pesnička načina« (*Dichtweisen*), dodaje on, »mogu da deluju bilo zajedno bilo odvojeno.« Opozicija između *Dichtarten* i *Dichtweisen* tačno pokriva razliku između vrsta i načina, i nju potvrđuje čisto modalna definicija epa i drame. Za razliku od toga, definicija lirike pre je tematska, što čini da termin *Dichtweisen* postaje nepodesan i upućuje nas na neodređeniji pojam *Naturform*, koji pokriva sva tumačenja i koji je — verovatno iz tog razloga — češće prihvaćen od strane komentatora.

No osnovno je pitanje upravo to da li ova oznaka »prirodne forme« može s pravom da se primeni na trijadu *lirsko/epsko/dramsko* definisanu žanrovskim pojmovima. Načini iskazivanja mogu, strogo uzevši, da budu označeni kao »prirodne forme«, bar u onom smislu u kojem se govori o »prirodnim jezicima«: na stranu književna namera, korisnik jezika treba stalno, čak i nesvesno, da pravi izbor između govornih ponašanja, između diskursa i pripovesti (u Benvenistovom značenju reči), između doslovnog citiranja i indirektnog stila, itd., itd. Razlika u statusu između žanrova i načina leži upravo u ovome: žanrovi su često književne ka-

⁷⁷ »Die Geshichte literarischer Gattungen« (1831), francuski prevod, *Poétique*, 32, str. 480—506. S istim smo se terminom (*Grundhaltung*) susreli kod Kutzera, i s istim pojmom već kod Bovea, koji je govorio o »osnovnim načinima da se shvati život i svet«.

⁷⁸ Reč je o dvema povezanim beleškama (*Dichtarten i Naturformen*) za *Diwan* iz 1819. Lista *Dichtarten* je sledeća: alegorija, balada, kantata, drama, elegija, epigram, poslanica, epopeja, pripovest (*Erzählung*), basna, junačka pesma, idila, didaktički spev, oda, parodija, roman, romansa, satira; no čini mi se da je modalno tumačenje iskazano u istoj belešci dvema sledećim napomenama: »U francuskoj tragediji ekspozicija je epska, središnji deo dramski«, i, po strogo aristotelovskom kriteriju: »Homerska je epopeja (*Heldendichtung*) čisto epska; ransod je uvek u prvom planu da bi ispričao događaje; niko ne može da otvori usta pre nego što mu on da reč«; u oba slučaja, »epsko« očito znači *narrativno*.

tegorije,⁷⁰ načini su kategorije koje su povezane s lingvistikom, ili, još tačnije, sa onim što se danas naziva *pragmatikom*. »Prirodne forme«, dakle, u sasvim relativnom smislu reči, i u meri u kojoj jezik i njegova upotreba jesu prirodne datosti u poređenju sa svesnom i promišljenom izradom estetskih formi. Ali romantička trijada i njene potonje izvedenice nisu više na istom terenu: lirsko, epsko, dramsko ne suprotstavljaju se ovde *Dichtartenima* kao načini verbalnog izricanja koji prethode bilo kojoj književnoj definiciji i ne zavise od nje, već pre kao neka vrsta *arhižanra*. *Arhi*, budući da se za svakog od njih misli da natkriljuje i sadrži u sebi, u hijerarhijskom nizu, izvestan broj empirijskih žanrova, koji su, naravno, ma koja bila njihova širina, dugovečnost ili sposobnost obnavljanja, činjenice kulture i istorije; ali još (ili već) *žanrovi*, jer njihovi kriteriji definisanja uvek sadrže, videli smo, jedan tematski elemenat koji se ne može formalno ili lingvistički opisati. Ovaj dvostruki status nije samo njima svojstven, jer »žanr« kao što je roman ili komedija može, takođe, da bude podeljen na određene »vrste« — viteški roman, pikarski roman itd.; komedija karaktera, farsa, vodvilj itd. — a da nikakva granica nije unapred nametnuta ovom nizu priključaka: svi znamo da vrsta *kriminalistički roman* može sa svoje strane biti podeljena na bezbrojne podvrste (policajska enigma, triler, »realistički« krimić na Simenonov način itd.), da se s malo dosetljivosti uvek mogu umnožiti instancije između vrste i pojedinca, i da niko ne može označiti kraj umnožavanju vrsta: špijunski roman bio je, pretpostavljam, sasvim nepredvidljiv za jednog poetičara XVIII veka, i još mnoge vrste koje će tek nastati, danas su nam sasvim nezamislive. Rečju, svaki žanr može da sadrži više vrsta, a arhižanrovi romantičke trijade ne razlikuju se međusobno ni po jednoj prirodnoj prednosti. Jedino ih još možemo opisati kao poslednje — i najobuhvatnije — instancije klasifikacije koja je u upotrebi: ali primer Kete Hamburger pokazuje da nova redukcija nije unapred isključena (ničeg ne bi bilo nerazumnog, naprotiv, u tome da se zamisli spajanje, obrnuto od onog koje Hamburgerova predviđa, lirskog i epskog, a da se zasebno ostavi samo dramsko, budući da je to

⁷⁰ Preciznosti radi, sigurno bi trebalo napisati: čisto estetske, budući da je pojam žanra zajednički svim umetnostima; »čisto književni« znači, dakle, ovde: svojstven estetskom nivou književnosti koji ova deli sa ostalim umetnostima, a kao suprotnost njenom lingvističkom nivou, koji ona deli sa ostalim tipovima diskursa.

jedina forma sa strogo »objektivnim« iskazivanjem); kao i primer Rutkovskog⁸⁰ koji svedoči o tome da se uvek može predložiti neka druga vrhovna instancija, recimo *didaktičko*. I tako redom. U klasifikaciji književnih vrsta, kao i u svakoj drugoj, nijedna instancija nije po svojoj biti »prirodnija« ili »idealnija« — sem ako se izađe iz okvira samih književnih kriterija, što su implicitno činili stari teoretičari sa modalnom instancijom. Nema tog generičkog nivoa koji može biti smatran više »teorijskim« od nekog drugog, ili koji može biti dosegnut metodom koja je »deduktivnija« od drugih metoda: sve vrste, svi podžanrovi, žanrovi ili superžanrovi jesu empirijske klase, nastale iz posmatranja istorijske datosti, što će reći, jednim deduktivnim postupkom koji je pridodat prvom, induktivnom i analitičkom, kao što se jasno vidi na tabelama (bilo eksplicitnim, bilo implicitnim) jednog Aristotela ili jednog Fraja, gde jedna prazna rubrika (komično pripovedanje, intelektualno-ekstrovertovano) pomaže da se otkrije žanr »parodija«, »anatomija«) koji bi inače zauvek ostao neprimеćen. Veliki idealni »tipovi« koji se tako često protivstavljaju,⁸¹ od Geteovog vremena, samo su šire i manje specifikovane klase, čija kulturna rasprostranjenost već samim tim ima izgleda da bude veća, no čije načelo nije ni više ni manje transistorijsko: »epski tip« nije idealniji niti prirodniji od žanrova »roman« ili »epopeja« koje on, kako se misli, obuhvata — sem ako ga ne definišemo kao skupinu suštinski *narrativnih* žanrova, što nas odmah dovodi do podele prema načinima: jer priča, kao i dramski dijalog, jeste suštinski vid iskazivanja, što se ne može reći ni za epsko ni za dramsko, niti, naravno, za lirsko u romantičkom značenju ovih reči.

Podsećajući na ove često nepoznate očiglednosti, nisam nikako imao nameru da književnim žanrovima poreknem svaku »prirodnu« i transistorijsku osnovu: smatram, naprotiv, da je isto toliko očigledno prisustvo jednog egzistencijalnog stava, jedne »antropološke strukture« (Diran), jedne »mentalne dispozicije« (Joles), je-

⁸⁰ Op. cit., poglavlje VI, »Schlussfolgerungen: eine modifizierte Gattungspoetik«.

⁸¹ Pod ovim nazivom (Lammert, Todorov u *Dictionnaire*), ili prema nekom terminološkom paru: *kind/genre* (Warren), *način/žanr* (Scholes), *teorijski žanr/istorijski žanr* (Todorov u *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970), *osnovni stav/žanr* (Viétor), *osnovni žanr*, ili *osnovni tip/žanr* (Peterson); ili, uz još po neku nujansu, *proste formelaktuelne forme* (Jolles). Aktuelna pozicija Todorova bliža je onoj koju ja zastupam (*L'origine des genres* 1976, *Lex Genres du discours*, Seuil, 1978, str. 50).

dne »imaginativne sheme« (Moron), ili, kao što se jednostavnije kaže, jednog u pravom smislu epskog, lirskog, dramskog »osećanja« — ali, isto tako, i tragičnog, komičnog, elegičnog, fantastičnog, romantičnog itd., čija priroda, poreklo, trajnost i odnos prema istoriji tek treba da budu proučeni,⁶² jer kao generički pojmovi, tri činioća tradicionalne trijade ne zaslužuju nikakav poseban hijerarhijski rang: epsko, na primer, natkrijuje *epopeju*, *roman*, *novelu*, *priču* itd., jedino ako se shvati kao način (= narativan); ako se shvati kao žanr (epopeja) i ako mu se da, kao što Hegel čini, osobena tematska sadržina, onda ono *ne sadrži* više romaneskno, fantastično itd., već se nalazi na istom nivou s njima; isto važi i za dramatično u odnosu na tragično, komično itd., i za lirsko u odnosu na elegično, satirično itd.⁶³ Ja samo poričem da jedna krajnja generička instancija, i jedino ona, može da bude definisana uz pomoć pojmova koji isključuju istoričnost: ma s kojeg nivoa opstosti da posmatramo, uvek vidimo da generička činjenica neraskidivo združuje, pored ostalog, činjenicu prirode i činjenicu kulture. Takođe je jasno da proporcije i tipovi odnosa mogu da variraju, ali nijednu instituciju nisu u celosti stvorili bilo priroda, bilo duh — kao što nijednu u celosti ne determiniše istorija.

Ponekad se predlaže (što čini Lemert u svojim *Bausformen des Erzählens*) jedna više empirijska i sasvim relativna definicija idealnih »tipova«: u pitanju bi bile *najtrajnije* generičke forme. Ovakve razlike u stupnjevima — na primer, razlika između komedije i vodvilja, ili između romana uopšte i gotskog romana — ne mogu se poreći, i samo se po sebi razume da je najveći istorijski opseg najvećim delom vezan za najveći konceptualni opseg. Međutim, treba se obazrivo služiti

⁶² Uvek se postavlja problem odnosa između vanvremenih arhetipova i istorijske tematike kad god se citaju dela poput *Diranozovog Mitakog dekora* (*Décor mythique*), ove antropološke analize romanesknog, koja prividno nastaje sa Aristotom, ili *Moronove Psihološke komičnog žanra* (*Psychocritique du genre comique*), ovog psihološkog pristupa jednom žanru rođenom sa Menandrom i novom komedijom — Aristofan i stara komedija, na primer, ne postaju po istoj »imaginativnoj shemi«.

⁶³ Terminologija katkad odražava i pojačava terminološku zbrku: *drami* i *epopeji* (shvaćenim kao posebni žanrovi) mi u francuskom možemo da protivstavimo samo plitak pojam *lirska pesma*; *epsko* u modalnom smislu nije uistinu idiomatsko, i to nikome ne smeta; to je germanizam koji i ne mora da se prihvati; što se *dramskog* tiče, ono, zapravo, i na nesreću, označava dva pojma, žanrovski (= svojstven drami) i modalni (= svojstven pozorištu), tako da se ništa, na modalnom nivou, ne može staviti u paradigmatički odnos sa *narativnim* (jedino jednoznačnim); *dramsko* ostaje dvosmisleno, a treći nam termin apsolutno nedostaje.

argumentom trajanja: dugovečnost klasičnih formi (epopeje, tragedije) nije pouzdan znak transistoričnosti, jer ovde treba voditi računa o konzervativnosti klasične tradicije, kadre da vekovima održava mumificirane forme. Za razliku od ovakve trajnosti, postklasične (ili paraklasične) forme bivaju brzo istorijski istrošene, i to ne toliko svojom krivicom koliko krivicom novog istorijskog ritma. Pouzdaniji kriterij bila bi sposobnost širenja (u različitim kulturama) i spontanog vraćanja (bez pomoći tradicije, nekakvog *revivala* ili »retro« mode); takvim bi se mogao smatrati, za razliku od marljive obnove klasične epopeje u XVII veku, gotovo spontan povratak epskog u ranim junačkim pesmama. No kad se suočimo sa takvim siželima, vrlo brzo ustanovimo nedovoljnost, ne samo naših istorijskih znanja već još pre i mnogo više naših teorijskih izvora: u kojoj meri, na koji način i u kojem smislu, vrsta *narodna pesma* pripada epskom žanru? Ili još: kako definisati epsko bez reference na model i homersku tradiciju?⁸⁴

Vidimo u čemu se sastoji teorijska štetnost jedne pogrešne atribucije koja se najpre mogla smatrati prostom istorijskom greškom: ona je projektovala svojstvo prirodnosti koje je *legitimno* svojstvo i privilegija triju načina *čistog pripovedanja/mešovitog pripovedanja/dramskog podražavanja* (»postoje samo tri načina predstavljanja putem jezika radnji itd.«) na trijadu rodova ili arhižanrova, *lirika, epika, drama*: »nema i ne može biti više od tri osnovna poetska stava itd.«. Igrajući nedopustivo (i nesvesno) na dve tabele, na modalnoj i na generičkoj,⁸⁵ ona je od arhižanrova stvorila idealne ili prirodne tipove, koji to nisu niti to mogu da budu: nema arhižanra koji bi sasvim izbegao istoričnosti sa-

⁸⁴ Videti: D. Poirion, »Chanson de geste ou épopée? Remarques sur la définition d'un genre«, in *Travaux de linguistique et de littérature*, Strasbourg, 1972.

⁸⁵ Jedini, ili gotovo jedini, moderni poetičar koji (na svoj način) zadržava razliku između načina i žanrova jeste, koliko znam, Norrrop Fraj. Mada on krštava (na engleskom) rečju *modes* ono što se obično naziva žanrovima (mit, romana, mimeza, ironija), a imenom *genres* ono što bih ja nazvao načinima (dramski, usmeno pripovedanje ili *ep*, pismeno pripovedanje ili *fiktija*, pevanje za sebe ili *lirika*). I jedino se ova poslednja podela, i samo ona, kod njega eksplicitno oslanja na Aristotela i Platona, i uzima za kriterij formu ispoljavanja, što će reći komuniciranja sa publikom. Giljen (op. cit., str. 386–388) pravi razliku između tri klase: žanrovi u pravom smislu reči, metričke forme i (pozivajući se na Fraja srećnom zamenom termina) »načine ispoljavanja, kao što su *narativno* i *dramsko*«. On pri tom dodaje, i ne bez razloga, da za razliku od Fraja, ne veruje »da ovi načini predstavljaju osnovni princip svakog žanrovskog razlikovanja, i da su specifični žanrovi forme ili primeri tih načina«.

čuvavši pri tom *generičku definiciju*.⁸⁶ Postoje načini, na primer: pripovedanje; postoje žanrovi, na primer: roman; veza između žanrova i načina vrlo je složena, i bez sumnje nije, kako Aristotel sugerira, stvar proste inkluzije. Žanrovi mogu probiti okvire načina (ispripovedani Edip i dalje je tragičan), kao što dela probijaju okvire žanra — možda na drugi način: no mi dobro znamo da jedan roman nije samo priča, i, prema tome, nije vrsta priče, pa čak ni vrsta pripovedanja. Mi u toj oblasti samo to i znamo, a i to je, bez sumnje, suviše. Poetika je vrlo stara i vrlo mlada »nauka«: možda bi bilo korisno da ono malo što »zna« ponekad zaboravi... Možda je ovo sve što sam želeo u tom smislu da kažem — a i to je, naravno, suviše.

X

Sve ovo je, uz neka manja doterivanja i dodavanja, tekst članka objavljenog u časopisu *Poétique*, novembra 1977, pod naslovom »Žanrovi, tipovi, načini«. Filip Ležen mi je odmah skrenuo pažnju da je zaključak preterano slobodan, ili figurativan. Ako treba (a treba li?) da govorimo bukvalno, onda ćemo reći da poetika ne treba da »zaboravi« svoje prošle (ili sadašnje) zablude, već da ih bolje upozna kako ne bi iznova u njih zapala. Ako je pripisivanje teorije o »tri osnovna roda« Platonu i Aristotelu istorijska greška koja dovodi do ozbiljne teorijske pometnje, onda, naravno, mislim da je se treba osloboditi i zadržati je u pamćenju kao vrlo poučnu.

No, s druge strane, ovaj je okolišni zaključak prikrivao, gotovo nesvesno, jednu teorijsku nedoumicu, na koju ću sada pokušati da se vratim preko ovog detalja: »bez sumnje«, rekao sam, »(veza između žanrova)

⁸⁶ Ova podvučena odredba bez sumnje je jedina tačka u kojoj se ja odvajam od kritike što je F. Ležen upućuje pojmu »tipa« (Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, str. 326–334). I ja mislim kao i Ležen da je tip »idealizovana projekcija« žanra. Međutim, mislim kao i Todorov da postoje apriorne forme književnog izražavanja. Ali ove apriorne forme ja vidim samo u načinima, koji su lingvističke i preknjiževne kategorije. Da, naravno, i ne govorimo o sadržinama, koje su, takođe, uveliko vanknjiževne i tranaliterijske. Kažem »uveliko«, a ne »sasvim«: slažem se bez ikakvih ograda sa Leženom da je autobiografija, kao i svi žanrovi, istorijska činjenica, ali smatram da njene sadržine nisu to u celosti, i da »građanska sveća« ne objašnjava sve.

nije, kako Aristotel sugerira, stvar proste inkluzije itd. Ono »kako Aristotel sugerira« jest, priznajem, dvosmisleno: da li Aristotel sugerira da to jeste ili da to nije. Tad mi se činilo da je rekao da jeste, no očigledno nisam bio sasvim siguran, odakle ono obazrivo »sugerira« i dvosmislena konstrukcija. Kako stvari, zapravo, stoje, ili kako mi se danas čine?

Kod Aristotela, a za razliku od onoga što se javlja kod većine kasnijih teoretičara, klasičnih i modernih, odnos između kategorije žanra i kategorije onoga što ja u njegovo ime nazivam »načinom« (uostalom, ni sam se termin žanra ne javlja u *Poetici*) nije *prosta inkluzija*, ili, tačnije rečeno, nije *prosta* inkluzija. Inkluzija postoji i ne postoji, ili postoji (bar) *dvostruka* inkluzija, što će reći presek. Kao što vidimo na tablici⁸⁷ izvedenoj iz Aristotelove *Poetike* — a i to sam tek naknadno zapazio — kategorija žanra (recimo, tragedije) uključena je istovremeno u rubriku načina (dramski) i u rubriku predmeta (uzvišen). Strukturalna razlika između Aristotelovog sistema i sistema romantičkih i modernih teorija, sastoji se u tome što se ove poslednje uglavnom svode na shemu jednoznačnih i hijerarhijskih inkluzija (dela u vrstama, vrste u žanrovima, žanrovi u »tipovima«), dok je aristotelovski sistem — ma kako bio rudimentaran — implicitno tabelaran, implicitno pretpostavlja tabelu sa (bar) dva ulaska, gde je svaki žanr istovremeno povezan (bar) sa jednom modalnom kategorijom i sa jednom tematskom kategorijom: tragedija je, na primer (na tom nivou), istovremeno definisana kao-ona-vrsta-dela-uzvišenog-predmeta-koja-se-izvode-na-sceni, i kao-ona-vrsta-dela-predstavljenih-na-sceni-čiji-je-predmet-uzvišen, epopeja istovremeno kao ispričana-herojska-radnja i kao pripovedanje-jedne-herojske-radnje itd. Modalne i tematske kategorije nemaju između sebe nikakvu vezu zavisnosti, način ne uključuje niti povlači za sobom temu, tema niti uključuje niti povlači za sobom način, i samo se po sebi razume da bi prostorno predstavljanje tabele moglo da bude obrnuto, sa predmetom u apscisi a načinima u ordinati; ali način i teme, presecajući se međusobno, uključuju i određuju žanrove.

Dakle, danas mi se čini da sve u svemu i ukoliko je potreban (da li je potreban?) jedan sistem, onda je Aristotelov sistem (znači još jednom, *torriamo alla antico...*) i pored toga što isključuje, danas sasvim neopravdano, nepredstavljачke žanrove, po svojoj strukturi

⁸⁷ Str. 146.

superiorniji (što će reći, naravno, delotvorniji) od većine sistema koji su za njim sledili, i kojima bitno šteti njihova inkluzivna i hijerarhijska taksinomija, koja svaki put od prve sprečava svako kretanje i vodi u ćor-sokak.

Pronašao sam još jedan takav primer skraćnijeg datuma u delu Klausa Hempfera, *Gattungstheorie*,⁸⁸ delu koje bi htelo da je sintetični prikaz osnovnih postojećih teorija. Pod istovremeno skromnim i ambicioznim naslovom »sistematska terminologija«, Hempfer predlaže jedan implicitno hijerarhijski sistem, čije bi inkluzivne klase, od onih najširih do onih najužih, bile »načini pisanja« (*Schreibweisen*), zasnovani na situaciji iskazivanja (to su naši načini; na primer: narativni vs dramski); »tipovi« (*Typen*) su specifikacije načina: na primer, a u okviru narativnog načina pripovedanje »u prvom licu« (homodiegetsko) vs »auktorialno« pripovedanje (heterodiegetsko); »žanrovi« (*Gattungen*) su konkretna istorijska ostvarenja (roman, novela, epopeja itd.), dok su podžanrovi (*Untergattungen*) uže specifikacije u okviru žanra, recimo, pikarski roman u okviru žanra-romana.

Ovaj je sistem na prvi pogled privlačan (za onog ko ne može da odoli toj vrsti stvari), najpre zato jer se na vrh piramide postavlja kategorija načina, koja je, po mom uverenju, najuniverzalnija budući da počiva na transistorijskoj i translingvističkoj činjenici paradigmat-skih situacija. Potom stoga što kategorija tipa daje pravo da se uvedu i submodalna određenja koja su otkrivena još pre stotinak godina zahvaljujući proučavanjima narativnih oblika: ako je narativni način uistinu jedna pregenerička kategorija, onda je jasno da teorija žanrova u celini treba da obuhvati i submodalna određenja naratologije, a isto, naravno, važi i za moguće specifikacije dramskog načina. Ne može se, takođe, poreći (a to sam već priznao) da se žanrovska kategorija kao što je roman može podeliti na uža i lakše shvatljiva određenja kao što su pikarski roman, sentimentalni, kriminalistički roman itd. Drugim rečima, kategorija načina i kategorija žanra neizbežno zahtevaju. svaka za sebe, dalja deljenja, i ništa nas, naravno, ne sprečava da ih nazovemo »tipovima« i »podžanrovima« (iako izraz tip nije preporučljiv niti zbog svoje transparentnosti niti zbog svoje paradigmat-ske podudarnosti: izraz *podnačin* bio bi istovremeno jasniji i »sistematičniji«, što će reći simetričan). Ali nezgode nastaju

⁸⁸ München, W. Fink, 1973, str. 26–27.

onog časa kada kategorija žanra treba da se poveže s kategorijom »tipa«. Jer ako narativni način u izvesnom smislu uključuje u sebe žanr roman, sam se roman ne može podvrgnuti nekoj posebnoj specifikaciji narativnog načina: ako se narativnost podeli na homodiegetsku i heterodiegetsku naraciju, jasno je da žanr roman ne može da se u celini uklopi ni u jedan od ova dva tipa, budući da postoje romani »u prvom licu« i romani »u trećem licu«.» Rečju, ako je »tip« podnačin, žanr nije podtip, i tako se kida lanac inkluzija.

Ali ova *sistematska terminologija* zadaje teškoće još u jednoj tački, koju sam do sada izbegavao da pomenem: najviša kategorija »načina pisanja« (*Schreibweisen*) nije toliko homogena (čisto modalna) kako je izgledalo, jer ona sadrži i druge »aistorijske konstante« a ne samo narativni i dramski način; Hempfer, valja reći, pominje samo jednu, ali njeno je prisustvo dovoljno da poremeti ravnotežu cele klase: »satirički« način, čije je određenje, kao što se vidi, tematske prirode — i kao takvo bliže je aristotelovskoj kategoriji predmeta nego kategoriji načina.

No odmah moram reći da se ova kategorija odnosi samo na taksinomičku nekoherentnost klase nazvane »načini pisanja«, u koju se, zapravo, trpaju bez reda sve »konstante«, ma kojeg da su reda. Kao što sam već rekao, slažem se s tim da postoje »aistorijske«, ili tačnije, transistorijske konstante, ne samo u okviru načina iskazivanja već i u oblasti krupnih tematskih kategorija, kao što su herojsko, sentimentalno, komično itd., čije bi eventualno nabranjanje, možda, samo usitnilo i iznijansiralo, poput Frajevih »načina«, ili drukčije, onu osnovnu opoziciju koju je postavio Aristotel između uzvišenih, ljudima jednakih i niskih »predmeta«, a da se time ne dovede u pitanje princip tabele žanrova na kojoj se presecaju modalne i tematske kategorije, kojih bi s jedne i s druge strane bilo više no što je Aristotel predvideo: što se tema tiče, to je očigledno, i ja iznova podešavam na to da je najbitniji deo *Poetike* posvećen detaljnom opisu tragičkog sižea, dok su izvan definicije ostale sve »manje tragičke« forme ozbiljne drame: što se načina tiče, trebalo bi bar stvoriti mesto za nepredstavljajući način (ni narativan ni dramski) direktnog

»Dodajmo uzgred da ova »formalna« određenja, što će reći submodalna, obično nemaju status podžanrova, ili vrsta, kao što su pikarski roman, sentimentalni roman itd., koje smo već pominjali. U pravom smislu (pod) žanrovske kategorije uvek su na prvi pogled povezane sa tematskim određenjima. Ali treba to izbliza pogledati.

izražavanja,²⁰ kao što bi trebalo podeliti načine na podnačine koje sam Hempfer uočava: postoji više »tipova« priповести, više »tipova« dramskog predstavljanja itd.

Mogla bi se, dakle, zamisliti jedna mreža aristotelovskog tipa, koja bi bila samo nešto složenija od Aristotelove, i gde bi n tematske klase presečene p modalnim i submodalnim klasama određivale velik broj (što će reći np, ni više ni manje od toga) postojećih ili mogućnih žanrova. No ništa nam ne daje za pravo da unapred ograničimo na dva broj tih lista parametara, i tako sačuvamo princip tabele s dvema dimenzijama: kada Filding, sasvim u aristotelovskom duhu, definiše *Džozefa Endrusa* (i unapred *Toma Džonsa* i neka druga dela) kao »komičnu epopeju u prozi«, mada se bez nekog većeg napora termin *komična epopeja* može svrstati u četvrtu kućicu iz aristotelovske tabele, određenje »u prozi« neizbežno uvodi u treću osu parametra koja prelazi okvire modela tabelarne mreže i tako ga poništava, jer opozicija u *prozi*/u *stihu* nije samo svojstvena narativnom načinu (kao opozicija *homo/heterodiegetski*), već se tiče i dramskog načina: postoje, bar od Molijera pa nadalje, komedije, a od Skiderijeve *Aksijane*, i tragedije u prozi. Potrebna bi, dakle, bila zapremina s trima dimenzijama — čiju je treću dimenziju, podsećam, već implicitno predvideo Aristotel pod vidom pitanja »čime«, koje određuje izbor formalnih »sredstava« podražavanja (kojim jezikom, kojim stihom itd.). Sklon sam da zamislim kako se, možda, zahvaljujući srećnoj slabosti ljudskog duha, svi veliki zamislivi parametri žanrovskog sistema svode na tri vrste konstanti: tematske, modalne i formalne, i kako bi neka vrsta providne kocke, manje spretne i manje dopadljive od Petersenovog rozele, stvorila bar za neko vreme iluziju da se sa svim tim može izaći nakraj i da se sve može prikazati. No ni sam nisam u to sasvim siguran. Predugo sam baratao, mada krajnje oprezno, raznim shemama i projekcijama mojih mudrih prethodnika da bih se i sam upustio u tu opasnu igru. Biće nam dovoljno ako za sada postavimo tezu da izvestan broj tematskih, modalnih i formalnih određenja *relativno trajnih i transistorijskih* (što će reći sa znatno sporijim ritmom menjanja od onih koje

²⁰ Uvek je, naravno, teško, ili nespretno, uneti u paradigmu načina predstavljanja način koji nije predstavljajući. I upravo je o istoriji tih smetnji ovde u glavnim linijama i bilo reči, i bojim se da u ovom času otvaram samo jedno njeno novo poglavlje. Sem ako nepredstavljajući način ne može, možda, da se uključi u sistem kao nulti stepen?

Istorija — »književna« i »opšta« — obično poznaje) daju obrise pejzaža u koje je ucrтана evolucija književnog polja, i u velikoj meri determinišu nešto što bismo mogli nazvati rezervom žanrovskih mogućnosti iz koje ta evolucija pravi svoj izbor — ne bez iznenađujućih poteza, naravno, ne bez ponavljanja, čudljivosti, naglih promena ili nepredvidljivih ostvarenja.

Znam da ova vizija Istorije može ličiti na lošu karikaturu strukturalističkog košmara, na manipulisanje onim po čemu je upravo Istorija nesvodljiva na tu vrstu slike, što će reći skupne i ireverzibilne. Uzmimo samo za primer generičko sećanje (*Oslobodeni Jerusalim seća se Eneide*, koja se seća *Odiseje*, koja se seća *Ilijade*), koje ne podstiče samo na podražavanje, pa, dakle, na nepokretnost, već i na razlikovanje — naravno da se ne može ponavljati ono što se podražava — pa tako i na minimum evolucije. No i dalje ostajem pri tome da je potpuni relativizam podmornica na jedra, da istoricizam ubija Istoriju i da proučavanje preobražaja zahteva da se ispituju, pa, dakle, i uzmu u obzir, trajne pojave. Istorijaska putanja nije, naravno, determinisana, no na njoj ipak ima putokaza: pre građanskog razdoblja građanska drama nije bila mogućna; no, videli smo, građansku dramu možemo definisati kao obrnutu simetriju herojske komedije. A primećujem i to da Filip Ležen, koji vidi, čini mi se s pravom, u autobiografiji žanr relativno skorašnjeg datuma, definiše taj isti žanr u pojmovima u kojima nema nikakvog istorijskog određenja (=retrospektivno pripovedanje u prozi kojim jedno lice iznosi sopstveni život i stavlja težište na njega, pre svega na povest svoje osobnosti-): autobiografija je, verovatno, jedino mogućna u moderno vreme, ali njena definicija, u kojoj se kombinuju tematske (nastajanje jedne realne individualnosti), modalne (autodiegetsko retrospektivno pripovedanje) i formalne crte (u prozi), tipično je aristotelovska, i strogo intemporalna.⁶¹

⁶¹ Istoričnost se ovde, naravno, uključuje čim se stane na stanovište da su pojmovi postajanja i individualnosti nezamislivi pre XVII veka; ali ova (hipoteza ostaje izvan same definicije. — Pravo reći, nisam siguran da sam sa autobiografijom izabrao najteži primer: teže bi sigurno bilo zamisliti Aristotela kako definiše vestern, ili *space opera*. Izvrsna tematska određenja neizbežno nose pečat svog *terminus a quo*.

— I dalje ostaje važećom činjenica, reći ćete mi, da je ovo odveć smelo povezivanje pojava, takođe, retrospektivno i da Ležen, možda, podseća na Aristotela, ali Aristotel ne navešćuje Ležena i on nikada nije definisao autobiografiju.

— Slažem se s tim, no već smo videli da je on, nekoliko vekova pre Fildinga, definisao, sa izuzetkom jedne pojedinosti (proza) moderni roman, od Sorela do Džojso: »nisko pripovedanje« — da li se išta bolje od tada našlo?

— Rečju, u poetici se sporo napreduje. Možda bi trebalo sasvim dići ruke od jednog tako marginalnog (u ekonomskom smislu reči) pothvata, i prepustiti istoričarima književnosti, koji na to imaju najviše prava, empirijsko proučavanje žanrova i njihovih vrsta, kao socio-istorijskih institucija: romanska elegija, junačka pesma, pikarski roman, plaćevna komedija itd.

— Bio bi to i golem poraz, i prividno dobar posao za sve nas. No ja sumnjam da bi se mogla lako, ili bar dovoljno celishodno, napisati istorija jedne institucije koja se prethodno ne bi definisala: u *pikarskom romanu* postoji *roman*, i ako pretpostavimo da je *pikaro* socijalna datost epohe, za što literatura nije nimalo odgovorna (ovo je pomalo gruba pretpostavka), preostaje nam da definišemo tu vrstu uz pomoć najrodnijeg žanra, a sam žanr uz pomoć nečeg drugog, i evo nas iznova u srcu poetike: šta je roman?

— Jalovo pitanje. Jedino je važan *taj* roman i ne zaboravimo da dokazni način ne zna za obavezu definicije. Bavimo se onim što postoji, što će reći, pojedinačnim delima. Pišimo kritiku, a kritika se lako može lišiti opštih pojmova.

— Ona teško može bez njih, budući da im pribegava a da to i ne zna i da ih ne zna, i to baš u času kad tvrdi da može bez njih: i sami ste rekli »*taj roman*«.

— Recimo »*taj tekst*« i ne govorimo više o tome. — Ne verujem da ste nešto dobili tom promenom. U najboljem slučaju, vi prelazite iz poetike u fenomenologiju: šta je *jedan tekst*?

— To se mene nimalo ne tiče: uvek mogu da se na njega ograničim i komentarišem ga po svojoj volji.

— Vi se, dakle, ograničavate na jedan žanr?

— Koji žanr?

— Na komentar teksta, za ime boga, i čak, budimo precizni, na komentar-teksta-koji-ne-vodi-računa-o-žanrovima: što je podvrsta. Istinu govoreći, vaša me rasprava zanima.

— I mene vaša. Zeleo bih da znam otkud vam ta silna potreba da *izađete* iz teksta putem žanra, iz žanra putem načina, iz načina...

— Putem teksta, u daljoj prilici i promene radi. No činjenica je da me za sada tekst jedino zanima zbog svoje *tekstualne transcendentnosti*, što će reći zbog svega onog što ga dovodi u vezu, vidljivu ili skrivenu, sa drugim tekstovima. Ovo nazivam *transtekstualnošću* i u to uključujem i *intertekstualnost* u strogom smislu reči (i već »klasičnom« otakako je pojam uvela Julija Kristeva), što će reći doslovno prisustvo (više ili manje doslovno, celovito ili ne) jednog teksta u drugom tekstu: citiranje, što će reći eksplicitno pominjanje jednog teksta koji je istovremeno predstavljen i izdvojen uz pomoć navodnika, najočigledniji je primer ovog tipa funkcija, koje sadrže mnoge druge primere. Tu svrstavam, a pod pojmom *metatekstualnosti* (nastalom po modelu *jezik/metajezik*), transtekstualni odnos koji povezuje komentar sa tekstom kojeg komentariše: svi književni kritičari, već vekovima, stvaraju metatekst a da to i ne znaju.

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

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

— Vaš je smisao za jednostavnost prilično sumnjiv. Poigravanje rečju *tekst* predstavlja već davno poznat žanr.

— Slažem se s vama. I predložio bih da ovo bude poslednje.

— Više bih voleo...

— I ja, takođe, ali šta ćete, čovek ne može sebe da promeni, i kad dobro razmislim, ništa ne mogu da obećam. Nazovimo, dakle, *arhitekstualnošću* odnos teksta prema sopstvenom arhitektu.⁶² Ova je transcendentnost sveprisutna, ma šta o tome mogao da kaže Kroče i ostali o nevažnosti žanrovskog stanovišta u literaturi, i drugde: da su se neka dela, od vremena *Ilijade*, sama od sebe podvrgla tom stanovištu, da su se druga, poput *Dožanstvene komedije*, tome najpre opirala, da samo suprotstavljanje ovih dveju grupa ocrtava konture jednog sistema žanrova — i, prostije bi se moglo reći, da mešavina žanrova ili odbacivanje žanrova predstavlja žanr za sebe — i da ništa ne može da postoji izvan tih grubih kontura, i ništa se ne može samo na njih da svede: to je, dakle, prst među zupčanicima.

— Puštam vas da ga tu stavite.

— Grešite: to je moj zupčanik, a vaš je prst. Arhitekst je, dakle, sveprisutan, iznad, ispod, oko teksta, i ovaj tka svoje platno tako što ga ovde-onda zakači za mrežu arhitekture. Ono što se naziva teorijom žanrova, ili *genologijom* (Van Tigem), teorijom načina (ja predlažem reč *modistika*; *naratika* ili *naratologija*, teorija priče je njen deo), teorijom figura — ne, to nije retorika, ili teorija diskursa, koja uveliko natkriljuje sve ovo; *figuratika* mi je svojevremeno padala na pamet; šta biste rekli za *figurologiju*?

— ...

— A potom teorija stilova, ili *transcendentna stilistika*...

— Zašto transcendentna?

— Da lepše zvuči, i da bismo je suprotstavili Spicerovoj stilističkoj kritici, koja sebe najčešće smatra imanentnom tekstu; teorija formi, ili *morfologija* (pomalo zapostavljena u poslednje vreme, no stvari se mogu promeniti; ona obuhvata, između ostalog, *metriku*, shvaćenu, kako predlaže Mazalejra kao opšte proučavanje pesničkih formi), teorija tema, ili *tematika* (tematska kritika bi se tako smatrala njenom primenom na konkretna dela), sve ove discipline...

— Ne volim mnogo taj pojam.

⁶² Terminom *arhitektura* i pridevom *arhitekstualan* koristila se Mary-Ann Caws (*«Le passage du poème»*, CAIEF, maj 1978), ali u značenju koje mi izmiče.

— U tome se slažemo. Ali »disciplina« (dovedimo je u pitanje ovim navodnikom) nije, ili bar ne treba da bude, institucija, već samo oruđe, prelazan način, koji se brzo ukida, da bi na njegovo mesto došao neki drugi (neka druga »disciplina«), koja će, takođe... i tako redom: osnovno je ići napred. Nekima smo se već koristili, no pošteđecu vas nekrologa u njihovu čast.

— Sve je jednako upotrebljivo. Ali vi niste završili svoju rečenicu.

— Mislio sam da sebe toga pošteditim, ali vama ništa ne može promaći. Sve ove »discipline«, dakle, i neke koje tek treba izmisliti i odbaciti kad na njih dođe red — a sve služe tome da se oblikuje i bez prestanka preoblikuje poetika — mogu, u nedostatku boljeg, da posluže ispitivanju te arhitekstualne transcendentnosti. Ili, da budemo skromniji, tome da se po njoj nekako plovi. Ili, još skromnije, pluta, negde izvan granica teksta.

— Spopala vas je nekakva pustolovna skromnost: plutati po transcendentnosti, na palubi »discipline« predodređene da propadne (ili da se preinači)... Gospodine poetičaru, loše ste krenuli.

— Moj dragi Frederiče, zar sam rekao da krećem?

Žerar Ženet (Gerard Genette) jedan je od najznačajnijih francuskih predstavnika strukturalističke kritike i teorije književnih formi. Ruski formalisti, engleska nova kritika, francuska tradicija tematske kritike i, naravno, Bartova već obavljena sinteza svih tih iskustava, osnovna su teorijska podloga Ženetovih razmišljanja o književnosti. Njegove prve tri knjige, međutim, nose naslov *Figure*, što jasno upućuje na tesnu povezanost Ženetovih teorija i sa nekim postavkama klasičnih poetika i retorika (norma, odstupanje, kontinuitet, »neprekidno i sporo« preobražavanje itd.). Moglo bi se slobodno reći da prisustvo te klasične »pesničke umetnosti« i retorike u opštem kontekstu modernog teorijskog nasleđa, da taj neobičan spoj starog i novog, taj trajni dijalog između njih, to uporno traganje za novim u starom i starim u novom, to slobodno kretanje po golemim prostorima teorijskog mišljenja, i čini posebnost Ženetovog teorijskog doprinosa. On ima jasan, jednostavan, ali ne i lako dostižan cilj: i onda kada se bavi opštim teorijskim problemima kao što su *verovatnost* i *motivacija*, *osobnosti pripovedanja*, *žanrovske posebnosti*, *signali literarnosti*, kao i onda kad svoju analitičku pažnju usredsređuje na pojedine pisce (gde Prust ima privilegovano mesto), on nastoji da prouči složene odnose između pojedinačnog i opšteg u književnosti. Ili, kao što je sam rekao u jednoj studiji o Prustu koja već u naslovu krije tu relaciju (»Metonimija kod Prusta«, *Figure III*): »Analizirati, to ne znači ići od opšteg ka posebnom, već od posebnog ka opštem«. Ovaj je paradoks, paradoks svake poetike, a verovatno i svake saznavne aktivnosti, uvek razapete između ova dva nesavitljiva opšta mesta: postoje samo pojedinačni pred-

meti, i postoji samo nauka o »opštem«, a svemu ovome treba dodati i »jednu manje rasprostranjenu istinu, da je opšte u srcu pojedinačnog, pa dakle — suprotno rasprostranjenom predubedenju — i saznanje u srcu tajne«.

Ovaj je izbor isključivo obuhvatio Ženetove tekstove koji su posvećeni tim eksplicitno opštim teorijskim problemima. Njihov je redosled pokušaj da se tekstovi grupišu po nekim tematskim jezgrima i u nizu koji bi poštovao jednu staru retoričku (i logičku) normu (videti šta o njoj misli sam Ženet u eseju *Retorika i obrazovanje*), a to je kretanje od jednostavnijeg ka složenijem.

Sve su Ženetove knjige objavljene u izdavačkoj kući Seuil, i to ovim redosledom: *Figures I*, 1968. (drugo izdanje 1976); *Figures II*, 1969. (drugo izdanje 1979); *Figures III*, 1972; *Introduction à l'architexte*, 1979; *Palimpsestes*, 1982. Izborom nije obuhvaćena samo poslednja knjiga, jer predstavlja masivnu, jedinstvenu celinu koja je verovatno Ženetova teorijska suma, ispunjavanje zadataka što ga je postavio sebi na poslednjim stranicama *Uvoda u arhitekst* koji je u celini uključen u ovaj izbor. Ostali tekstovi objavljeni su u knjigama *Figure*, i to ovim redosledom: I. *Književna utopija (L'utopie littéraire)*, *Strukturalizam i književna kritika (Structuralisme et critique littéraire)* i *Figure (Figures)*; II. *Retorika i obrazovanje (Rhétorique et enseignement)*, *Književnost i prostor (La littérature et l'espace)*, *Granice pripovedanja (Frontières du récit)*, *Verovatnosti i motivacija (Vraisemblance et motivation)* i *Pesnički jezik, poetika jezika (Langage poétique, poétique du langage)*; III. *Poetika i istorija (Poétique et histoire)*.

Nekoliko je značajnih Ženetovih tekstova i ranije prevedeno na naš jezik. Neki od njih nisu uključeni u ovaj izbor: *Razlozi čiste kritike*, *Književnost kao takva (Treći program Radio-Beograda, jesen 1970, preveo Branko Jelić)*, *Kritika i poetika (u knjizi Strukturalni prilaz književnosti, Nolit, 1978, preveo Milan Bunjevac)*.

M. M.

BIBLIOTEKA ZODIJAK

1. *Karl Marks*: BIROKRATIJA I JAVNOST
2. *Seren Kjerkegor*: OSVRT NA MOJE DELO
3. *Salvador Dalí*: AUTOBIOGRAFIJA
4. *Ežen Jonesko*: POZORISNO ISKUSTVO
5. *Nikola Milošević*: NEGATIVNI JUNAK
6. *Iz starog zaveta*: ZENA I LJUBAV
7. *Rajt Mils*: ZNANJE I MOC
8. *Igor Stravinski*: MOJE SHVATANJE MUZIKE
9. *Etiambl*: POZNAJEMO LI KINU
10. *Zan Rostan*: LJUBAV U ŽIVOTINJA
11. *Bogdan Bogdanović*: URBANISTIČKE MITOLOGEME
12. *Iz Kur'ana časnog*: SVETU CELOM OPOMENA
13. *Moris Merlo-Pontí*: OKO I DUH
14. *Spiro Kuljić*: NEOBIČNI OBIČAJI
15. *Rober Eskarpi*: OTVORENO PISMO BOGU
16. *K. G. Jung*: LAVIRINT U COVEKU
17. *Đorđe Petrović*: TEORETIČARI PROPORCIJA
18. *Vatsajajana*: KAMA SUTRA
19. *Mao Ce Tung*: KINESKA REVOLUCIJA
20. *Andrija Krešić*: KRITIKA KULTA LIČNOSTI
21. *Danko Grlić*: KO JE NIČE
22. *Pavle Jakšić*: SAVREMENI RAT, I
23. *Pavle Jakšić*: SAVREMENI RAT, II
24. *Konrad Lorenc*: O AGRESIVNOSTI
25. *Bronislav Malinovski*: NAUČNA TEORIJA KULTURE
26. *Zoran Glušćević*: MIT, KNJIZEVNOST I OTUĐENJE
27. *Živojin Turinski*: BOJE, VEZIVA, TEHNIKE SLIKANJA
28. *Đuro Sušnjić*: OTPORI KRITIČKOM MISLJENJU
29. *Žorž Bataj*: EROTIZAM SUZE EROSOVE
30. *Sreten Petrović*: ESTETIKA I IDEOLOGIJA

(Naslove od 1 do 30 uredio M. S. Maksimović)

31. *A. Alvarez*: OKRUTNI BOG
32. *Martin Hajdeger*: UVOD U METAFIZIKU
33. *Orel David*: POTČINJENA MISAO
34. *Ivan Ilić*: MEDICINSKA NEMEZIS
35. ESTETIKA MODERNOG TEATRA
36. *Bikhu Njanadživako*: BUDIZAM
37. *Džon Tejlor*: CRNE RUPE
38. *Martin Buber*: JA I TI
39. *Alister Hamilton*: FASIZAM I INTELEKTUALCI
1919—1945.
40. *Tomas Sas*: ETIKA PSIHOANALIZE
41. *Ludoviko Silva*: MARKSOV KNJIZEVNI STIL
42. RANI HAJDEGER
Recepcija i kritika *Bivstva i vremena*
43. *Oktavio Paz*: LUK I LIRA
44. *Rolan Bart*: SAD, FURIJE, LOJOLA
45. *Ričard Dokins*: SEBIČNI GEN
46. *Bruno Betelhajm*: SIMBOLIČNE RANE

47. *Ervin Sredinger*: STA JE ŽIVOT? UM I MATERIJA
48. *Ji Ding* ILI KNJIGA PROMENE
49. *Karl Jaspers*: SOKRAT, BUDA, KONFUCIJE, ISUS
50. *Alfred Smit*: POJAM PRIRODE U MARKSOVOM
UČENJU
51. *Geršom Solem*: KABALA I NJENA SIMBOLIKA
52. *Stiven Vajnberg*: PRVA TRI MINUTA
53. SUFIZAM
Priredili D. Tanasković i I. Sop
54. *Herbert Markuze*: PRILOZI ZA FENOMENOLOGIJU
ISTORIJSKOG MATERIJALIZMA
55. *An Ibersfeld*: ČITANJE POZORIŠTA
56. *Fric Perls*: GESTALTISTIČKI PRISTUP PSIHOTERA-
PIJI
57. *Zak Atali*: BUKA
58. *Zan-Zak Ruso*: SANJARIJE USAMLJENOG SETAČA
59. *Carls Dženks*: JEZIK POSTMODERNE ARHITEKTURE
60. *Zerar Zenet*: FIGURE

U PRIPREMI

ČOVEK U RASPRAVI S DUŠOM

Berlinski papirus 3024

Prevod sa staroegipatskog i komentari: Ljubinka Radova-
nović

Jan Patočka: JERETIČKI ESEJI

Karl Jaspers: ANAKSIMANDER-HERAKLIT-PARMENID-
PLOTIN-ANSELMO- LAOCE- NAGARDUNA

Zil Miše: VESTICA

Nikolaj Fjodorov: FILOZOFIJA OPŠTE STVARI

G. I. Gurdžijev: IZBOR

BIBLIOTEKA ZODIJAK



Zerar Zenet: FIGURE ● Stručno mis-
ljenje: Mirjana Miočinović ● Lektura:
Marija Milinović ● Korektura: Jelisa-
veta Konstantinović, Zdenka Kolare-
vić ● Izdanje: „Vuk Karadžić“, Kra-
ljevića Marka 9, Beograd ● Prvo iz-
danje ● Tirraž: 2000 primeraka ●
Stampa: GRO „Kultura“, OOUR
„Stamparija Kultura“, Makedonska 4,
Beograd, 1985.

