

INSTITUT ZA KNJIŽEVNOST I UMETNOST
GODIŠNJAK XI

Serija C: Teorijska istraživanja, 5

UREĐIVAČKI ODBOR

*dr Zoran Konstantinović, dr Miloslav Sutić,
mr Branislava Milijić, dr Nada Popović-Perišić,
Dušanka Maricki, mr Novica Milić*

GLAVNI I ODGOVORNI UREDNIK

dr Zoran Konstantinović

PRIREDIO

mr Novica Milić

RECENZENTI

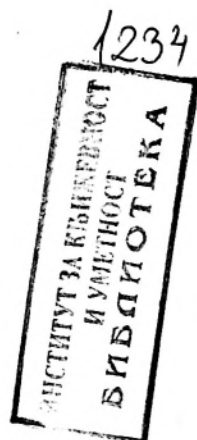
*Dr Krinka Vidaković Petrov, prof. dr Zoran Konstantinović,
prof. dr Ivo Tartalja (za tekst Z. Konstantinovića)*

TEORIJSKA ISTRAŽIVANJA

5

TEKST U KONTEKSTU

INSTITUT ZA KNJIŽEVNOST I UMETNOST
IZDAVAČKA RADNA ORGANIZACIJA »RAD«
BEOGRAD, 1989.



Štampano uz finansijsku pomoć
Republičke zajednice kulture SR Srbije
i Republičke zajednice nauke SR Srbije

Tekst u kontekstu

I

ZORAN KONSTANTINOVIC (Beograd)

TEKST U KONTEKSTU

Sadašnji metodološki trenutak u nauci o književnosti po svemu sudeći u najvećoj meri proizlazi iz uzajamnog prožimanja kako lingvistički inspirisane semiotike i teorije komunikacija tako i snažno prisutne hermeneutičke refleksije koja se u velikoj meri ponovo oslanja na psihoanalizu, pogotovu u nastojanjima francuskih poststrukturalista i u pokušajima američkog dekonstruktivizma, koji se upravo artikuliše kao najnoviji metodološki pravac. Otuda i sintagma »Tekst u kontekstu« kojom želimo da izrazimo ovaj trenutak i otvorimo diskusiju podjednako ukazuje na svoje ishodište kako u lingvistici tako i u filozofiji. Sve što govorimo, svaki akt takvog govorenja, isticao je Sosir (Saussure), počiva u jeziku kao sistemu, pa je otuda i »*acte de la parole*« kao odabiranje iz mogućnosti koje nam jezik nudi i kao stvaranje novih formi govorenja (inovacija) uvek vezano za jezik kao sistem (*langue*), koji je ujedno i sistem pravila koja nameće kontekst. Značenje nekog znaka nastaje tek iz preseka kojim pomoću izraza (*signifiant*) pokušamo zahvaliti smisao (*signifié*), svesni da se i izraz i smisao menjaju u svom kretanju. A to je upravo saznanje gde se hermeneutika uključuje u lingvistiku. Kao veština koja se po Šlajermaheru (Schleiermacher) sastoji u tome da se razume govor i tekst, Dilthey (Dilthey) je hermeneutiku postavio kao osnovu za tumačenje celokupnog razvoja ljudskog duha učeći da pojedinost saznajemo iz celine a celinu iz pojedinosti.

Ruski formalisti usmerili su lingvističke inspiracije na traganja za tim šta je u jeziku pesništva ono posebno lepo, onaj poetičitet kojim se takav jezik razlikuje od običnog govora, a Tinjanov misao o jeziku kao sistemu prenosi u literaturi ističući u svojoj raspravi »Vopros o literarnoj evoljuciji« da i književno delo valja shvatiti kao sistem, te su veće celine u literaturi zapravo sistemi. No to zapravo još nisu dinamički shvaćeni sistemi, već celovitosti za koje je uočeno da svaki deo u njima obavlja neku funkciju, i to upravo takvu zato što se nalazi u toj i takvoj celovitosti. A praški strukturalisti umesto o književnom delu počinju govoriti o tekstu, te po principu »*parole — langue*« počinju raspravljati o takvom tekstu u kontekstu njegove istorijske situiranosti, no također i o tekstu kao rezultatu određenog emocionalnog konteksta. Pogotovu Mukaržovski (Mukařovsky) daje značajna ukazivanja za razumevanje kako funkcionišu literarni tekstovi u estetskom po-

gledu. Tekst je za Mukaržovskog pre svega sistem znakova, pa time semiotika u toliko značajnom obimu ulazi u nauku o književnosti. Ona povezuje tekst i kontekst ističući da tekst kao sistem znakova počiva u znakovnom kontekstu kulture.

U ovakva metodološka razmišljanja ulaze i neka gledanja iz kibernetike, pa se zapravo preko kibernetike uključuje kako teorija informacija tako i teorija komunikacija u pristupanju literaturi, pri čemu će teorija komunikacija posebno poslužiti Jausu (Jauss) i školi u Konstancu da svoju teoriju recepcije razviju u pravcu teorije estetske komunikacije. U osnovi je postavka o sistemima koji sami sobom upravljaju, u kojima postoje dominantne pojave, regulacioni krugovi i povratne sprege, i iz kojih se daju apstrahovati pojedini modeli. Primajući neprekidno nove elemente, pojave se menjaju, što i stvara utisak o kretanju, o dinamičnosti sistema. Ovakav sistem traje sve dotle dok postoji određena povezanost među pojavama. Poremeti li se ova povezanost, sistem počinje da slabi, a može se i u potpunosti raspasti pretvarajući se u nove sisteme. Kibernetika, znači, zapravo povezuje i poistovećuje procese dinamičkog nastajanja i rastvaranja sistema sa procesom našeg saznavanja o njima. Nastala u sferi termodinamike ona je, eto, stigla i u nauku o književnosti. Kod Sovjeta dosta neposredno, kada su počeli da raspravljaju o metodološkom pristupu obimnoj istoriji svetske književnosti (pre svih Hrapčenko i Irina Neupokoeva), a na Zapadu preko sociologije (Luman [Luhmann]), koja je i društvena kretanja videla u obliku sistema. Sistemi, znači, mogu biti i rodovi i epohe, pa također i literarni procesi određenih regiona, a nacionalne književnosti funkciraju u takvom gledanju kao monoliterarni sistemi, koji svi zajedno čine sistem svih literarnih sistema, svetsku književnost, koja se kao ovakav sistem kreće u još obuhvatnijem sistemu društvenih procesa.

U svakom trenutku ovakvog posmatranja možemo se uveriti u povezanost teksta sa kontekstom. Znatan doprinos tome dali su francuski poststrukturalisti. Julija Kristeva u svojim razmišljanjima pod naslovom *Séméiotikè* (1969) povezanost teksta sa kontekstom otkriva u sferi intertekstualnosti teksta, pojam koji ona uvodi uz metatekst kao tekst koji objašnjava neki tekst, uz paratekst, koji imitira ili parodira neki tekst, i uz arhitekst, koji nas odvodi do slojeva nastajanja nekog teksta u piščevoj podsvesti, i to najpre kao fenotekst, koji se ne mora javiti u vidu jezičkih fragmenata već se može sastojati od nekih fragmentarnih slika i posve nejasnih sećanja, zbog čega se u ovom slučaju, nadovezujući također na Sosira, u smislu postsosirske filozofije francuskih poststrukturalista, koji ovakvu filozofiju povezuju sa Frojdom (Freud), može govoriti o semiotici nesvesnog.

Problematika intertekstualnosti čini mi se izuzetno značajna za razumevanje sintagme »tekst u kontekstu«, pa bih samo ukazao na neke radove koji su posebno zaokupljeni tim problemom. Pre svega bih spomenuo časopis *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire* (Toronto) koji je poseban broj (2,1983) posvetio temi »L'intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte« uz obimnu bibliografiju (»Bibliographie annotée, écrits sur l'intertextualité« s. 217-258), sa 339 jedinica, koju je sastavio D. Brus (Bruce). U Ajzencvajg (Eisenzweig) u svom prilogu postavlja intertekstualnost kao najznačajniji problem nauke u književnosti (»L'intertexte de

l'intertextualité, c'est la carrière universitaire«). Istakao bih također i časopise *Poétique* (2,1976), *New York Literary Forum* (2,1978), *Sémiotique et Bible* (15, 1979) *La Pensée* (215,1979) i *Revue des Sciences humaines* (60,1983), a dodao bih tome kao najnoviji prilog studiju B. Šolca (Scholz) »Imitatio', 'Influence', 'Dialogue of the Texts', 'Intertextuality': Constructs for Dealing with Relations between Texts«, objavljenu u zborniku *Sensus communis. Contemporary Trends in Comparative Literature*, koji su priredili J. Ris (Riesz), P. Berner (Boerner) i B. Šolc (Scholz), 1986, s. 125—137. Upravo zbunjujuća je u ovom trenutku terminološka raznorodnost na koju u ovom slučaju nailazimo, pa uz navedene termine 'intertekst', 'metatekst', 'paratekst' i 'arkitekst' sa 'fenotekstom' i 'genotekstom', zatičemo i izraze 'infratekst', 'intratekst', 'hors-texte', 'avant-texte', 'extratexte', 'graphotexte', 'texto-lecte', 'antologico-texte', 'bibliotexte', 'syntexte', 'intermimotexte', 'pré-texte', 'autotexte', 'péritexte' i 'hypertexte', sa kojima su u vezi i označavanja nekih pojava kao 'transtekstualnost', 'hipertekstualnost' i 'hipotekstualnost'.

Svaki od ovih izraza otvara posebnu dimenziju viđenja nekog teksta u njegovoj povezanosti sa njegovim kontekstom. Francuski poststrukturalisti su u ova viđenja uneli uz to i posebnu dinamiku, koju otkrivaju kroz 'diskurs'. Naime, za razliku od statičkog poimanja 'sižea' u ruskih formalista kao odgovarajuće oznake za organizovanost pojedinih elemenata u pripovedanju, istraživanjem diskursa uočavamo neprekidno relativiranje pojedinih elemenata u odnosu na fabulu. Do ovakve relativizacije dolazi menjanjem uzajamnog odnosa u redosledu ovih elemenata i njihove međusobne perspektive, sve dok se na kraju iz tih elemenata ne ostvari jedinstvo smisla i time ujedno i koherentnost teksta. No svaki od tih elemenata je u svakom trenutku građenja teksta povezan i sa kontekstom.

Dekonstruktivisti u ovakva razmišljanja još više unose frejdske postavke kidajući radikalno sa shvatanjem da je subjekt od koga potiče tekst neko celovito ljudsko biće, te u takvom subjektu pre svega vide mesto ukrštavanja raznih sistema, pa zato u tekstu nastoje da ukažu na dominaciju izraza (*signifiant*) nad onim što se pokušava izraziti (*signifié*). Čovek kao da je zahvaćen mrežom jezika i valja dekonstruisati ovu mrežu da bi se došlo do pravih sadržaja nekog teksta. Derida (Derrida) na taj način u svojoj *De la grammatologie* (1967), prožet dubokom skepsom prema označiteljskoj funkciji jezičkih znakova, dokazuje na primer da je Ruso (Rousseau) zbog toga svoje ideje pogrešno prikazivao. Treba tragati za konstitucijom smisla u neposrednoj igri jezika. A ovu igru usmerava odnos između značenja znaka i onoga što on nije u poređenju sa drugim znacima, te Derida ovaj odnos zove »différance« smatrajući da se u tome krije pomeranje ka nastajanju novih značenja. Time je svakako napuštena ideja o čvrstom poretку strukture ali se zato upravo potvrđuje prisutnost konteksta. Jer po Deridinom mišljenju tekst se uopšte ne može objektivirati nalik na neki objekt koji se planski konstituiše, već jedino stiže neku samostalnost i samosvojnost kao neka vrsta »traga« tog odnosa koji ovakav tekst povezuje sa svekolikošću svih tekstova, koje bilo da izričito citira ili, ne pominjući ih, prećutno uključuje, pa zato ono što ovakav tekst organizuje i drži na okupu jeste zapravo ono što mu ne pripada, što mu dolazi iz konteksta.

Ovakve misli se donekle dopunjuju sa tokovima savremene hermeneutike, kada Jaus na primer predlaže da tekst valja pročitati i nekoliko puta (»Zur Abgrenzung und Bestimmung einer literarischen Hermeneutik« u zborniku: *Text und Applikation*, s. 459—482). Još neposrednije nego Gadamer svojim delom *Wahrheit und Methode*, Jaus izvodi literarni tekst iz produktivne, receptivne i komunikativne delatnosti, za koje po uzoru na klasičnu poetiku bira nazive »poesis«, »aistesis« i »katarsis«. Ne bi bilo moguće, kaže Jaus, objasniti subjektivno uživanje u nekom tekstu ukoliko bi se iz takvog objašnjenja apstrahovala komunikativna funkcija umetnosti, koja proizilazi iz konteksta. A kada Gadamer ističe da je svako razumevanje zapravo razumevanje samog sebe, on u jeziku također vidi komunikacioni proces, u kome nema sadašnjosti bez prošlosti, bez tradicija koje određuju posmatračevu strukturu svesti, pa se ni predmet posmatranja ne otkriva posmatraču u punom svom opsegu, već zavisno od istorijskog doba i od stanovišta sa kojega se ono posmatra, pa otuda i govorimo o njegovim različitim aplikacijama i interesima aplikacije (estetskim, komercijalnim, pedagoškim, naučnim, argumentacionim i sl.).

Očito nije lako definisati tekst. »Qu'est-ce qu'un texte?« — pita se P. Riker (Ricoeur) varirajući ovim naslovom svoje studije poznat Sartrov esej »Qu'est-ce que la littérature?« Odgovori da je tekst koherentan redosled rečenica ili da je okončan jezički izraz svakako ne mogu zadovoljiti, pa zato i Riker polazi od mnoštva mogućih definicija koje ujedno i svedoče o mnoštvu potencijalnih odgovora na ovo pitanje. Funkcionalno posmatrano, tekst je sastavni deo komunikative igre kojom se konstituiše neka fabula, kako definiše J. S. Smit (Schmidt: *Texttheorie. Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation*, 1973), ili je pak fabula po sebi, kako smatra K. Stierle (Stierle: *Text als Handlung*, 1981); no u svakom slučaju on se ne može razumeti bez konteksta, pa će odista ona sfera intertekstualnosti sve više doći u središte naših razmišljanja. Na koji se način povezuje tekst sa kontekstom? Traganje nas upućuje na citate i aluzije koje u jednom tekstu signalizuju vezu sa drugim tekstovima, na reminiscencije svake vrste, bilo da je reč o podudarnostima ili veoma suptilnim impulsima. U takvom posmatranju ovi termini, statička poimanja tradicionalnih teorija književnosti, dobijaju posve nova, dinamička značenja, pa ih sada vidimo kao strukturne elemente u neprekidnom kretanju.

Sintagma »Tekst u kontekstu« postavlja se, međutim, ne samo u smislu da je tekst nešto manje ili više određeno u kontekstu, već se otvara i posve nova dimenzija od teksta do književnog dela. Inspirisan očito Bahtinom, koji je ukazao na to da značenje reči nastaje tek iz dijaloga sa čitaocem, Lotman je ovo ukazivanje domislio u pravcu da se tekst tek u procesu istorijsko-konkretnog komuniciranja sa čitaocem kompletira do određenih struktura značenja. Upravo presudna za naše sadašnje metodološko poimanje postala je Lotmanova postavka zapisana u njegovim razmišljanjima na temu *Struktura hudožestennogo teksta*, 1970: »Informacionaja cennost' jazyka i saobščeniya dannyh v odnom i tom že tekste, me-njaetsja v zavisimosti ot struktury čitatel'skogo koda, ego trebo-vanija i ožidanija« (s. 28). Čitačev kod, zahtevi i očekivanja čita-lacke publike određenog vremena i u određenom narodu čine sa-držaj i pojma koji književni teoretičari u Konstancu definišu kao »horizont očekivanja«. Čitalačka publika je sada zapravo onaj kon-

tekst iz kojega izrastaju i pisci, koji potom mogu ovaj horizont očekivanja i pomeriti svojim inovacijama. Uz pisca i delo sada se kao nova kategorija, znači, uvodi u čitalačka publika. No ujedno se razvija i pomenuta Lotmanova misao da čitalac u zavisnosti od strukture svoje svesti menja tekst. U metodološkom pogledu ovo je dovelo do razlikovanja između teksta i njegovih mogućih aktualizacija, o čemu je već govorio Roman Ingarden. No V. Izer (Iser) sada formuliše: »Das Werk ist das Konstituiertsein des Textes im Bewusstsein des Lesers« (*Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 1976, s. 39). Znači: postoji tekst jednom za svagda fiksiran slovnim znacima ali promenljiv u čitačevoj svesti, pa je književno delo zapravo tek ono što se formira u toj svesti. Jaus u vezi s time govori o alteritetu, prvi put u svom radu »Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur«.

Počev sa Lotmanom, međutim, kontekst se počinje shvatati u najširem kulturološkom smislu. »Hudoženstvennoe proizvedenie, vzjatoe samo po sebe, bez opredelennogo kul'turnogo konteksta, bez opredelennoj sistemy kul'turnyh kodov, podobno nadpisi nadgrobnoj na neponjatnom jazyke« (*Struktura hudoženstvennogo teksta*, s. 345). Iz ovakvog kulturnog konteksta izdvajaju se strukture svesti, pa se traga za kolektivnom svesću, onako kako je ovo činio Mičerlih (Mitscherlich), ili se nalik na arheologa nastoji otkrivati strukture svesti u prošlosti, što je karakteristično za Fukoa (Foucault), a posebna pažnja se posvećuje mentalitetu. T. Gajger (Geiger) je mentalitet razradio kao posebnu sociološku kategoriju, za razliku od ideologije, a K. Manhajm (Mannheim) suprotstavlja ideologiji utopiju, pa je J. Habermas u vezi sa mentalitetom, kao ponašanjem nekog pojedinca ili određene grupe u odnosu na date pojave, i u vezi sa ideologijom, kao sistemom mišljenja i vrednosti nekog pokreta i društvene grupacije u kome se apsolutizuje kakav društveni poredak, posebnu pažnju posvetio fenomenu javnosti i javnog mnjenja za razliku od organizovane vlasti s jedne strane i društva, kao sfere privatnog života neke zajednice, s druge strane, s tim što i društvo začas prelazi granice privatnog namećući pojedincu svoje norme. Kontekst određuje kako recepciju tako i stvaranje novih literarnih vrednosti zahvaćenih u tekstu.

Otuda se u poslednje vreme u proučavanju konteksta sve više ističe potreba za ispitivanjem mentaliteta, pa otuda i ime takvim nastojanjima — *Mentality research*. Za razliku od pozitivističkog proučavanja književnosti, koje zanemaruje mnoge strane stvarnog života držeći se subjektivno odabranih činjenica i kulturoloških modela, pa i za razliku od L. Goldmana na primer, koji je literarne oblike pokušavao objasniti kao odraz svesti određene društvene grupacije, ovakvo istraživanje nastoji da otkrije takozvane figuracije kako ih zove Norbert Elias* (Elias), sve one razne oblike uzajamne upućenosti ljudi u neprekidnom procesu ljudskog društva. A ove figuracije se najbolje ogledaju u postojećim institucijama u preseku određenog trenutka, u instituciji porodice, na primer, ili u instituciji braka, u raznim institucijama političkog života ili školstva, u štampi i u raznim formama širenja knjiga, u načinu mecenstva, pa u vezi s time, u nas, na primer, u prenumerantstvu, u pretplati na knjige kakva je bila uobičajena u prvoj polovini prošlog veka, no takve institucije su takoder i prevodilaštvo i njegova funkcija u datom trenutku. Iz tih institucija i institucionalizovanih oblika života otkrivamo mentalitet i ideologiju, sliku sveta, dominant-

ne predstave, mitove, klišeje, utopije — svu onu drugu ravan sveta, kako je zove K. Poper (Popper), a koja nam iz treće ravni, iz ravni naših unutrašnjih doživljaja, zaklanja pogled na prvu ravan, na pravu sliku sveta. Iz razumevanja ovih institucija i institucionalizovanih oblika života proizilazi i objašnjenje za razne literarne strukture, odgovor na pitanje zašto je neki žanr ili neki artistski stil u određenom momentu preovladavao, pa u krajnjoj liniji i tumačenje za sve intertekstualne povezanosti u nekom tekstu.

Otuda francuski teoretičar književnosti D. H. Pažo (Pageaux) zadatak posmatranja književnosti vidi u tome da prati urastanje teksta, kako kaže, i također da analizira ovaj tekst kao deo konteksta. Pažo ovaj programski zahtev ističe u uvodu zbornika *La recherche en littérature générale et comparée* (Pariz, 1983) koji okuplja najistaknutije francuske predstavnike naše stranke. Postavka da postoji jednom za svagda fiksirani tekst koji je već po sebi rezultat mnogobrojnih komunikacionih procesa između pisca i njegovog konteksta, dok delo zapravo nastaje uvek iznova u procesu aktualizacije nekog teksta, i to zavisno od čitačevog kulturnog konteksta, pa se delo zato i menja, daje nauci o književnosti nove, interdisciplinarnе i interkulturne perspektive. A ove nam svakako pomažu da i područje naše nacionalne književnosti, konstituisanje njenih tekstova, vidimo u dijahroniji i sinhroniji kako u povezanosti sa drugim literaturama tako i sa svim oblastima kulture. Očekujemo da ćemo na ovaj način svakako bolje razumeti i konkretnu funkciju nekog teksta u datom trenutku naše istorije književnosti a također i uslove koji su takvom tekstu u tom trenutku odredili ovakvu funkciju i smisao upravo u okvirima konteksta naše nacionalne sredine.

SUMMARY

TEXT IN CONTEXT

The contemporary literary theory defines the relationship between text and context in different ways, according to its conceptual framework and methodological interest. Although it may seem sometimes hidden behind specific problems a theory deals with, the question about this relationship has remained as the most important and perhaps the most productive one. The focus of many recent literary theories has been on the two aspects of this relationship in particular: *intertextuality* and *alterity*. The former concept is used in order to mark the necessary links that every text has with other texts, while the latter serves to explain the characteristic feature of literary texts, that is, their ever new and different reception. Both these terms (as well as many others, like *metatext*, *archetext*, *infratext* etc.) could also be seen as the means of transformation of formerly static notions into the new, dynamic conceptual grid which opens the field for different approaches and methodological investigations.

ATANAS NATEV (Sofija)

UMETNIČKA KOMPOZICIJA KAO ČLAN KOJI POVEZUJE TEKST DELA I KONTEKST NJEVOJE RECEPCIJE

Svaka interpretacija umetničkog dela jeste improvizacija, ali ova ipak iziskuje dokaznu osnovu. Uprkos svoj raznolikosti njegovih zamislivih aktualizacija, uprkos mogućnim aplikacijama na njega, ostaje na snazi presudno pitanje, da li je i kada je opažanje umetničkog dela proizvoljno ili njemu primereno, adekvatno. Na tom paradoksu počiva svaka hermeneutika ako hoće da bude saobrazna umetnosti.

Odakle pritiče dokazna snaga za adekvatnost, za umetničku vernost delu u slučaju načelno improvizatorne, najčešće i kontradiktorne recepcije?

Na prvi pogled čini se da dati tekst sam pruža argumentaciju za nju. Ali to je na izgled tako. Jer, najelementarnije pravo čitaoca na kritičku proveru teksta nedvosmisleno govori suprotno. Kritika se smatra ovlašćenom čak i autora da optuži za nevernost sopstvenom delu (npr. zbog prenatrpavanja teksta suvišnim pojedinostima, ili obratno — zbog osiromašenja oblikovanja; zbog primene nepodesnih sredstava ili odstupanja od glavne niti.) Očigledno postoji »nešto« što je tekstu doduše imanentno, ali nipošto nije identično sa njim.

Tako se tekst za kritičku analizu u prvi mah javlja samo kao predložak. To omogućuje da se pronađe dinamičko jezgro u delu. Tek na osnovu njega se i sam dati tekst proverava u pogledu vernosti delu.

Verifikacija tekstualnog sastava isključivo je intertekstualna stvar. Danas se češće čuje da tek u saobraćanju sa čitaocem jezički artefakt može da postane umetničko delo. Ta tvrdnja čak zaoštrava pitanje o umetničkoj adekvatnosti recepcije. Jer, sociokulturni kontekst omogućuje da nasleđeni tekst postane delo tako što ga istovremeno navodi da promašuje svoju pravu funkciju.

Poznato je da pretenciozne umetničke tvorevine lako postaju predmet socijalnog prestiža. Čas služe dnevnoj politici ili hrane kulturno licemerje; čas je delo sklono neproblematičnom zabavljanju ili pojačava mitologiju određene zajednice; čas obavlja ritual ili navodi jedinku da se razračunava sa svim tim. Pritom ta funkcionalna nestabilnost nije mana umetničkog dela, nego nezaobilazna pretpostavka njegovog društvenog samoodržanja, čak njegovog samostalnog ostvarivanja.

Jedan od najvažnijih zaključaka poststrukturalističke književne teorije sastoji se, po mom mišljenju, u tome da se moramo odreći esencijalnog određenja umetničke specifičnosti — drugim rečima, pokušaja da destilisanjem tekstualnih posebnosti definišemo umetničku osobenost književnosti. Sve te posebnosti su u načelu primenljive i za neumetničke svrhe. Zato se upravo remek-dela najradije trivijalizuju.

To navodi neke istraživače recepcije da književni tekst posmatraju nediferencirano u njegovom društvenom saobraćanju. Tako npr. Stefan Zolkievski govori o »kulturi literackoj« tako što istražuje različite preobražaje teksta u vezi sa sociokulturnim kontekstom ne dotičući uopšte pitanje o specifičnoj recepciji umetnosti. Međutim, to na duge staze ne mogu da budu uverljivi izgledi za nauku o književnosti. Ona će sve više osećati potrebu za jednim nedostajućim pojmom koji bi obuhvatio onaj umetnosti saobrazan član koji povezuje tekst dela i kontekst njegove recepcije.

Poznato je da samoraščlanjivanje teksta nije teorijski nepoznato tle. Još od Diltaja (Dilthey) se sporadično pominje »unutrašnja forma pesništva«. Čak i lingvistika primenjuje od Čomskog (Chomsky) termine »dubinska struktura« i »površinska struktura«. Sada je, međutim, reč o teorijskoj potpunoj tački koja bi, s jedne strane, dopuštala da se preskoči okvir postupka teorije teksta a da, sa druge, iz vidnog polja ne iščezne pravi način postojanja umetničkog dela.

Teodor Adorno dodeljuje tako zvanom zagonetnom karakteru umetničkog dela posebnu ulogu. On piše: »Razumevanjem nije izbrisan taj zagonetni karakter. Još i najsrećnije protumačeno delo htelo bi da bude i dalje razumevano, kao da čeka rastvaračku reč pred kojom bi se razila njegova konstitutivna zatamnjenost.«

Još Hegel je naglašavao »nerazrešeni zadatak« koji sadrži svako umetničko delo. Razlikovao je, ipak, simboličnu od lake zagonetke. Ova druga je »po sebi i za sebe već rešena«, mada nam još nije jasna. Stoga je Sančo Pansa bio u pravu kad je najpre hteo da dozna rešenje, a tek potom zagonetku. Naprotiv, »nerazrešeni zadatak« uvek (»pre i posle«) ostaje očuvan u umetničkom delu. Uprkos tome, čitalac i prilikom čitanja književnog teksta često zapada u položaj Sanča Panse. Nauka o književnosti takođe ga mazi u tom pogledu. Nudi mu stereotipne ključeve za tumačenje teksta. Pretvara se ponekad da sama zna »rastvaračku reč« »pred kojom bi se razila konstitutivna zatamnjenost dela«. Bez obzira na to, za čitaoca je ipak privlačno da samostalno otkriva rečeni zagonetni karakter, da preuzme »nerazrešeni zadatak« dela. Na tome počiva i njegova sklonost improvizaciji i njegov trud oko dokazljive vernosti delu.

Nerazrešeni zadatak umetnosti mora, po mom mišljenju, biti ugaoni kamen pojma »umetnička kompozicija«. To dakako zahteva da se prevlada uobičajena upotreba te oznake. Nelogično je što se pod »kompozicijom« razume ne umetničko postojanje dela, već njegov završen tekstualni sastav — ne »forma formans«, već »forma formata« dela.

To je nelogično utoliko što prilikom komponovanja zapravo sve zavisi od dinamičkog jezgra dela, koje neprestano goni na nova rešenja. Saobrazno njemu izdvajaju se pojedinosti, biraju oblikovni zahvati, povezuju sastavni delovi. Saobrazno njemu nastaje primarni tekst, koji je u istorijskom pogledu doduše autentičan ali u

umetničkom pogledu nikad nije konačan — stalno podleže proverbi.

To je Kant imao pred očima kad je odredio umetničko delo kao »otvoren pojam« — *ergo*, kao nešto što zahteva slobodno i istovremeno zasnovano razumevanje (doduše »otvoren«, ali ipak »pojam«).

U tom smislu je umetnička kompozicija karika koja povezuje tekst dela sa kontekstom njegove recepcije.

Teorijsko razmatranje takvog pojma kompozicije nailazi ipak na niz teškoća, koje ovde možemo da pomenemo samo letimično, u naznakama.

1. Završeni tekst dela može da se opiše, čak naučnim izražajnim sredstvima. Ipak, ne i njegova umetnička kompozicija. Ona se može dokučiti samo hipotetički. Izmiče svakome ko pokuša da je egzaktno formuliše. Put ka njoj vodi kroz autentični tekst, ali se do nje stiže uprkos njemu. Nerazrešeni zadatak dela može se obuhvatiti samo u traganju za njegovim verovatnim rešenjima. Još Aristotel je naglašavao da je pesništvo »saznanje po verovatnoći«. Dešifrovanje kompozicije već je slično sa-komponovanju. Vertifikacija oblikovanja u osnovi je preoblikovanje. Ne samo zato što drugačije naglašava zastupljene sastavne delove, već zato što se oni sami menjaju putem osmoze sa sociokulturnim kontekstom.

2. Kompoziciono jezgro dela daje mu umetničku celovitost. Tačno je da ono sadrži »prazna mesta«, koja zahtevaju dalje konkretizacije i dopune (R. Ingarden). V. Izer (Iser) je svakako bio u pravu kad ih je nazvao »apelativnom strukturom«. Ipak, ona se ne odnose neposredno na umetničku kompoziciju. Umetničko delo nije ukrštenica, koja se može rešiti kad se ispune »prazna mesta«. Njegov nerazrešeni zadatak postoji u njegovoj celini. On se može obuhvatiti samo drugačijim mišljenjem dela u celosti. Tek na taj način stiču improvizatorne konkretizacije i aplikacije izvesnu logičku zasnovanost.

3. Dešifrovanje umetničke kompozicije u isti mah je povezano sa prevrednovanjem postojećih estetičkih predstava. Nerazrešeni zadatak dela potvrđuje se samo kroz njegova promenljiva dejstva.

4. Umetnička kompozicija čini poseban dijalektički karakter dela. Ovaj je Bahtin odredio kao događaj. To je mogao preuzeti od Diltaja. Zanimljivo, slovenska reč »sobitie« dodaje mu jednu bitnu crtu. Jer ta reč znači i »so-bitie«, tj. zajedničko bitisanje. Događaj daleko prevazilazi okvir lakog dijaloga! Verovatnim rešenjima uvek nerazrešenog zadatka verifikuju se i primarni tekst i aktuelni kontekst. Pritom se umetnički dijalog odvija ne putem alternativnih, nego putem antinomijskih rešenja. Posledica alternativnog dijaloga je kompjuterska igra šaha, koja u krajnjoj liniji priznaje samo »mat« ili »remi«. Posledica antinomijskog dijaloga je, naprotiv, zasnivanje mišljenja koje nam nije zajedničko.

5. Dešifrovanje umetničke kompozicije pretpostavlja nastanak odgovarajuće potrebe da se upravo to delo opazi upravo u tom kontekstu. Inače tumačenje gubi karakter primeren umetnosti. Ono postaje samo službeno inventarisanje.

6. Nerazrešeni zadatak razlikuje se stoga od obične zagonetke, koja je »po sebi i za sebe već rešena«, i u umetničkom delu ostaje potencijalno živ zato što ističe neizvesna pitanja ljudske egzistencije u nezadrživoj struji sveta života. On nije namerno šifrovan slučaj, ali ipak iziskuje konkretizaciju da bi se mogao proveriti i hipotetički shvatiti. U tom smislu je Niče (Nietzsche) i dalje u

pravu kad ljudski život poredi sa umetničkim delom koje proizvodi sebe samo.

7. Kompoziciono jezgro je onaj pravi pokretački zakon dela. Ono mu omogućuje da i dalje društveno živi u trojstvu. Tačnije rečeno: u prepletenosti a) načina njegovog oblikovanja, odnosno preoblikovanja, b) mogućnosti njegovog delovanja i c) potrebe za recepcijom kakva ovima odgovara. Samo u sadejstvu ta tri uzajamno uslovljena elementa postaje jezički artefakt umetničko delo. Inače može da se javlja samo kao muzejski eksponat ili kulturna fasada. Pomenuto trojstvo je s jedne strane imanentno delu, a s druge strane isključivo zamislivo u aktuelnom kontekstu. Ono je nepokolebljivo dinamičko: stvara vlastitu biografiju dela; čini ga sastavnim delom estetskog iskustva.

8. Hipotetičko pronicanje u uvek nerazrešen zadatak navodi i recipijenta da slobodno proveri svoj unutrašnji stav prema svetu. Jer, on zadatak dela tek onda shvata kao nerazrešen kad shodno njemu počne da se razračunava sa stereotipima svog ponašanja, svojim pomirljivim prilagođavanjem okolnostima, svojim predrasudama i kulturnim navikama. Tako umetničko delo vrši svoju antitetičku funkciju.

9. Kompozicija u tom smislu usko je povezana sa pravim načinom postojanja umetničkog dela. Ona istovremeno nudi osnovu za umetničku adekvatnost recepcije. Ako se delo iskoristi na drugi način (npr. kao predočavanje poučnih ideja, kao moralni uzor, kao ilustracija istorijskih zbivanja, kao kulturni spomenik itd.), njegov nerazrešeni zadatak ostaje netaknut, a time umrtnjeno i njegovo umetničko dejstvo.

Ovim razmatranjima u obliku teza želeo bih da stavim na diskusiju jedan, nadam se, aktuelan problem.

Prevela s nemačkog
Dušanka MARICKI

SUMMARY

THE ARTISTIC COMPOSITION AS THE LINK BETWEEN THE TEXT OF THE WORK AND THE CONTEXT OF ITS RECEPTION

The question of the text-context relationship should be seen as an aesthetic problem, too. The central category here as well as the starting point for further research, is that of composition of a work of art. However, the composition is not a kind of closed textual makeup, but a dynamic core which governs other elements in the work. It does so in the process of genesis of a text, as well as in the process of its understanding and reception. It is therefore necessary to transform the usual concept of artistic composition into an *open notion*. The paper sketches a series of aesthetic, theoretic and methodological difficulties on the way of such a transformation.

MILOSLAV ŠUTIĆ (Beograd)

KNJIŽEVNI TEKST U SVETLU KATEGORIJA MOGUĆNOST I STVARNOST

(Osnovni principi)

U književnosti i književnoj kritici nisu retke metafore vezane za folklorne oblike ručnog rada: tkanje, pređenje, pletenje, veze-nje. U reči *tkanje* sadržano je osnovno značenje latinske reči *textus*, a ovim metaforama žele da se plastično prikažu stvaralački čin i struktura književnog teksta. Pomenute metafore uslovlila je, pre svega, zagonetnost toga teksta, težnja da se pojam književnog teksta učini jasnijim.

Zagonetnost je, međutim, samo jedna od odlika stvarnosti književnog teksta. A ako smo pomenuli *stvarnost*, onda nam u svesti odmah iskrsava ovoj kategoriji komplementarna filozofska kategorija — *mogućnost*.

Došli smo, tako, do kategorijalnog para, koji nas, čini nam se, uvodi u široki prostor pojma književnog teksta.

Polazeći od ovih kategorija, nećemo ih unapred opteretiti filozofskim značenjima, već ćemo pokušati da ih saobrazimo zakonima književnoteorijskog mišljenja. Ali, zbog njihove filozofičnosti, moramo težiti pojmovnoj preciznosti. Preciznost će se, pak, ovde od-nositi pre svega na najvažnije teze. Koje su to teze?

Najpre, napomena: mogućnost i stvarnost su dve od više *Filozofskih, estetičkih, semantičkih i lingvističkih* kategorija, čijem »zračenju« još uvek nije dovoljno izloženo »tkanje« verbalnih zna-kova koje smatramo književnim.

Zatim, jedno važno pitanje: kojoj od dve pomenute katego-rije dati prednosti u pristupu književnom tekstu? Ovo pitanje čini nam se važnim jer formalna misao, tvorac globalne teorije teksta, u odnosu na koju će ovaj rad biti polemički intoniran, isključivo polazi od stvarnosti teksta, da bi tu stvarnost, ne pitajući se kako nastaje tekst, apsolutizovala, i na taj način u potpunosti isključila dovođenje kategorije mogućnosti u vezi sa književnim tekstom.

Nasuprot globalnoj teoriji teksta, mislimo da se uvek moramo pitati odakle tekst. Jer, književni tekst uvek dolazi odnekud, čak i onda kada, kako se kaže »pada sa neba«, ili kada, prema Platonu, pesnik prima nalog od Boga da bi stvorio pesnički tekst.

Otuda naše opredeljenje za kategoriju mogućnosti kao *početnu* kategoriju u pristupu književnom tekstu. A to ima i šire posledice: hoćemo da kažemo da, u kontekstu za teorijsku misao jedino pri-hvatljivog redosleda, estetika izražavanja neminovno prethodi es-tetici znaka.

Jedino u prisustvu kategorije mogućnosti možemo doći do ovakve, šire definicije književnog teksta, za koju se zalažemo:

Kao skup verbalnih znakova, objedinjenih u književno delo, koje je u osnovi umetničko delo, pa treba utvrditi specifičnost tih znakova prema drugim, umetničkim ili estetskim znacima, tekst je samo deo celine, prvi, jezički sloj u okviru jedinstvenog fenomena toga dela. Pošto je jezik sekundarna pojavnost — tako, između ostalih, misli Lukač (Lukács) — tekst nikako ne može da ima status *supstitucije*, za sve ostalo ishodišnog principa; njegov status makrokosmosa je nemoguć, a njegov, prema Bahtinu (Бахтин) status *monade*, mikrokosmosa, u najmanju ruku je problematičan, jer okupljeni verbalni znakovi ne sačinjavaju jedan, zaseban »organizam«, već nešto što je samo deo celine književnog dela. Tekst je posledica, pa tek onda uzrok. Posledica primarnog stvaralačkog konteksta, a uzrok novih, semantičkih asocijacija, kojima se konstituiše sekundarni kontekst. Tekst je transmisiona pojavnost.

Pre nego što, u vezi sa kategorijom mogućnosti, formulišemo osnovne teze, jedna distinkcija. Postoje dve vrste mogućnosti: mogućnost u gnoseološkom i mogućnost u ontološkom smislu. O ovoj drugoj, ontološkoj mogućnosti, govori Aristotel, na nekoliko mesta u svojoj *Poetici*, a u smislu mogućnosti koje su od već ostvarenog književnog dela upućene u pravcu sveta, čime se, očigledno, potvrđuje komplementarnost kategorija mogućnosti i stvarnosti.

Nas, normalno, najpre interesuje mogućnost u gnoseološkom smislu, ili mogućnost kao stanje pre stvaranja, odnosno u prvim momentima stvaranja književnog teksta.

U koren ove mogućnosti ne možemo dopreti posredstvom empirijske psihologije, koja je činjenicama svesti odričala značenjsku dimenziju, i tako poklekla pred *inspiracijom*, tim u tradicionalnoj teoriji stvaralačkog čina ishodištem prvih proplamsaja mogućnosti književnog teksta, već putem *fenomenološke psihologije* [(Sartre (Sartre)] koja, imajući u vidu značenjsku dimenziju psihčkih činjenica u svesti, konstituiše te činjenice kao fenomene svesti i *objektivnog duha*, i tako dopire do njihove noumenalne dimenzije.

Imajući u vidu činjenicu da je mogućnost svakog književnog teksta pre svega *estetska* mogućnost, to jest mogućnost da se estetsko pojavi u egzistenciji (ovaj preobražaj još nije dovoljno teorijski ispitan) i da dovede do književnog teksta kao umetničke pojavnosti, imajući, dakle, u vidu estetski karakter mogućnosti književnog teksta, možemo reći da je u korenu te mogućnosti sadržan jedan princip: *zov univerzalija*. Ova sintagma upućuje na ritmički organizovano stanje opšteg, nejasnog uzbuđenja, čiji suptrat najadekvatnije izražavaju pojedine estetičke kategorije. Od više primera koji, kada je reč o nastanku pesničkog teksta, potvrđuju aktuelnost pomenutog principa, navodimo samo neka mišljenja i neke pesničke iskaze. Šiler (Schiller): »Osećanje se u meni isprva javlja bez određenog i jasnog predmeta... Prethodi mu izvesno muzikalno duševno raspoloženje, i tek na to se u meni nadovezuje pesnička *zamisao*«. Valeri (Valery): na početku je »prazna ritmička figura ispunjena praznim slogovima«. Crnjanski: »Prvo mi se u bludi nešto javi/belo i mirno, kao daleko stado« (»Povorka«). I, savremeni teoretičar Klaudio Giljen (Guillén): U procesu pisanja univerzalije »vrše svoju funkciju u veoma ranoj fazi«.

Kategoriju mogućnosti aktuelizuje više momenata, od kojih ćemo pomenuti samo tri: *zamisao*, *imenovanje*, i problem razgraničenja *mogućnog* i *verovatnog*.

Pokušaćemo da najkraćim komentarima ukažemo na suštine ovih momenata.

Osnovni problem *zamisli*, koja se, u okviru primarnih mogućnosti pesničkog teksta, prema Šileru javlja posle, »izvesnog muzikalnog raspoloženja«, lišenog »određenog i jasnog predmeta«, je problem: u kojoj meri zamisao nekog budućeg književnog dela ostaje jednaka samoj sebi, a u kojoj se menja u toku sledeće potencijalne faze književnog teksta — imenovanja?

Imenovanje je, pak, postupak koji je u najbližoj vezi sa stvarnošću Književnog teksta, jer uključuje upotrebu osnovnog elementa te stvarnosti — verbalnog znaka. Iz gnoseološke perspektive zanimljivo je, pre svega, pitanje koliko se tokom imenovanja, kroz teorijski dokazan *razmak* između reči i predmeta, u verbalni znak unosi duhovnog, smisaonog »naboja«, i u kojoj meri taj »naboj« menja taj znak? Kao i pitanje u kojoj meri i u kom stepenu preciznosti taj znak uopšte može da zastupa određene duhovnoduševne sadržaje?

Verovatno i *moguće* Aristotel u *Poetici* (Περὶ ποιητικῆς) s jedne strane, izjednačava, a, sa druge, govoreći o tragediji, verovatnost jedne stvari pretpostavlja njenoj nemogućnosti. Uloga verovatnog u fazi nastajanja književnog teksta nikako se ne sme svesti na stav teorije informacije da »ono što je manje verovatno ima veću informacijsku vrednost«. Verovatnost, u okviru više različitih mogućnosti, treba da ukaže na nužni pravac razvoja jednog pisca, na njegovo neminovno usvajanje određenih izražajnih sredstava, čiji stvarnosni pokazatelji mogu da budu *verzije* pojedinih pišćevih dela.¹

Pokušajmo, sada da, krajnje sažeto, ukažemo na neke osnovne momente složene stvarnosti književnog teksta.

Stvarnost teksta za pisca tog teksta počinje onda kada on postane *svestan* oblika reči, kada *pročita* čitav tekst, ili kada hoće da *zameni* neku već napisanu reč. Dakle, svest o tekstu je najpre perceptivna vizuelno-auditivna. Zato nam se stvarnost književnog teksta pre svega ukazuje kao *neposredna čulna stvarnost*.

(Treba odmah reći da, s obzirom na ekstenzivnost sistema verbalnih znakova, nasuprot intenzivnosti nekih drugih materijalnih znakova — simbola, simbolički karakter neposredne čulne stvarnosti teksta još uvek nije u potpunosti dokazan).

Formalna misao tvrdi da je neposredna čulna stvarnost teksta ne samo osnovna, već i suštinska, jedina stvarnost toga teksta. U kojoj meri je ovo stanovište neprihvatljivo, može nam biti jasno tek pošto ukažemo na osnovne elemente te stvarnosti. Naravno, i ovo ćemo učiniti redukujući u najvećoj mogućnoj meri složenu problematiku na osnovne probleme.

Evo tih elemenata: raspored verbalnih znakova u celini književnog teksta; način organizovanja tih znakova u gramatičkom smislu; hijerarhija tih znakova u retoričkom smislu; ono što se u

¹ U bliskoj vezi sa kategorijom mogućnosti, odnosno sa verovatnim, je kategorijalni par *slučajnost* — *nužnost*, čija bi se uloga u procesu nastanka književnog teksta takođe morala podrobno ispitati, polazeći od stavova pomenute *fenomenološke psihologije*.

pesničkom tekstu, grubo, može svesti na pojam *metra*; ono što, u tom tekstu, obuhvata pojam *eufonije*.

Pogledamo li pažljivo svaki od ovih elemenata, videćemo da oni, iscrpljujući se vrlo brzo u svojoj čulnoj neposrednosti, odmah upućuju na neke primarne, obuhvatnije pojmove. Zato odgovor na pitanje šta je, ili kakva je, recimo, stvarnost pesničkog teksta u širem smislu, ne mogu da daju ona formalna istraživanja koja su utemeljena isključivo u neposrednoj čulnoj stvarnosti toga teksta. »Narušavanje koda«, »odstupanje od norme«, »odstupanje od »nulte tačke pisanja«, proglašeni, u okviru ovih istraživanja, za opšte pravilo nastajanja pesničkog teksta, pokazuju se samo kao izuzeci, jer postoje veoma uspela pesnička dela, kakvo je, na primer, Ljermontovljeva (Лермонтов) pesma »Zavet« (Завещание) koja su ostvarena na samoj »nultoj tački pisanja«, bez ijedne stilске figure. Odgovor na postavljeno pitanje nije prevashodno ni u, karakterističnom za pesmu, rasporedu verbalnih znakova na belini hartije, kojim, tvrdi se, neknjiževno delo automatski pretvramo u pesničko delo. Ni u metru, jer Aristotel kaže da se Homer i Empedokle izražavaju u metru, ali da je samo jedan od njih pesnik, a drugi je prirodnjak. Pored toga, ritam se ne svodi na metar kao element neposredne, čulne stvarnosti teksta; on se, čak, uvek ne podudara sa njim. Kompoziciju više uslovljavaju procesi u predmetnoj sferi nego kretanje jezičke mase, a na pokušaj da stvarnost pesničkog teksta iscrpimo gramatički, podelom iskaza na upitni, odrični i potvrdni, reaguje Sartr sa nadjezičke pozicije, primedbom da pesnik u pesmi niti postavlja pitanja, niti daje odgovore, niti nešto potvrđuje, odnosno negira.

Neposredna čulna stvarnost pesničkog teksta, ili, sa izvesnim razlikama u koje sada nećemo ulaziti, književnog teksta uopšte, dakle, uvek upućuje i na nešto drugo. Zato je stvarnost književnog teksta u širem smislu, to jest, ukupna stvarnost književnog dela, neizbežno dvostruka; odnosno ona je, prema ustaljenim terminima, *tekstualno-kontekstualna smisaono-zvukovna* ili, *čulno-inteligibilna*. [Ovaj poslednji par termina očigledno potvrđuje da Hegelovo (Hegel) shvatanje umetnosti nije u potpunosti izgubilo aktuelnost, dok je dvojstvo zvuka i smisla uslovljavalo najprihvatljiviju definiciju pesme, onu Valerijevu: pesma je »produženo kolebanje između zvuka i smisla«].

Da problem bude veći, za teorijsku misao ova dvostrukost istinska je *dihotomija*, uslovljena proizvoljnošću jezičkog znaka [o kojoj govori Sosir (Saussure)], odnosno nepodudarnošću zvukovne strukture verbalnog znaka sa strukturom predmeta za koji je taj znak vezan samo posredstvom određene konvencije. [Veoma mali broj pokušaja da se dokaže podudarnost zvučanja i smisla — Remboovo (Rimbaud) utvrđivanje boje samoglasnika, onomatopejske reči, »zaumni jezik«, koji su proučavali ruski formalisti — samo potvrđuje pomenutu, suštinsku proizvoljnost]. Zato se tekst i kontekst, zvuk i smisao, najčešće odvojeno analiziraju, iako bi, sa aspekta ukupne stvarnosti književnog dela, trebalo težiti njihovom približavanju. Jer, pisci, a pre svega pesnici, hoće da nas uvère da je veza koju oni uspostavljaju između reči i predmeta jedina prava veza.

Rekli bismo, međutim, da problem neotklonjive dihotomije stvarnosti književnog teksta nikako ne smemo rešavati u još većoj meri problematičnim apsolutizovanjem neposredne čulne stvarno-

sti toga teksta, kome formalna misao, stalno ističući svoje neprikosnoveno pravo na književni tekst, pribegava. Apsolutizovanjem koje je sadržano, na primer, u tvrdnji da književni tekst sam po sebi stvara smisao, potpuno nezavisno od značenja koje reči, uključene u taj tekst, sa sobom donose.²

Očigledno je, naime, da ovo apsolutizovanje vodi krajnjem osiromašenju ukupne stvarnosti književnog dela, na sličan način na koji Hajdegerovo (Heidegger) racionalno-formalističko apsolutizovanje govora — »ono si što kažeš« — vodi krajnjem osiromašenju čoveka.

Na kraju, sasvim gruba skica pojave *novih* mogućnosti u stvarnosti književnog teksta.

Književni tekst je neprikosnoven (ne apsolutan) u svojoj neposrednoj čulnoj stvarnosti, ali, posredna čulnost, duhovnost i duševnost, akumulirane u toj stvarnosti, kao i čitaočev receptivni doživljaj, neprekidno otvaraju puteve za nove mogućnosti, usmerene u pravcu ukupne stvarnosti književnog dela kao idealnog cilja. Uz napomenu da te mogućnosti aktuelizuju probleme međuodnosa stvarnosti književnog teksta i *estetskog ukusa, estetskog doživljaja, estetskog suda, estetske istine, estetske vrednosti, estetskog predmeta*, na koje ovde samo ukazujemo, možemo zaključiti da su mogućnosti koje proističu iz neposredne čulne stvarnosti književnog teksta u celini *kontekstualne*, odnosno da su to *intertekstualne* ili *podtekstualne* mogućnosti.

Intertekstualne mogućnosti, koje su višestruke, pretpostavljaju *komparativni* pristup pojedinim književnim tekstovima. Podtekstualne mogućnosti upućuju na dubinu *smisla* književnog dela.

Formalna misao, koja se boji dubine, zastaje pred iole zagonetnijim podtekstom, i predlaže da, ne prateći mogućnosti koje on otvara, ostanemo u tekstu. Na taj način, međutim, književna kritika, ona interpretativna, u potpunosti se parališe, pogotovo ako imamo u vidu činjenicu da saznanja o kontekstu više utiču na naš estetski doživljaj književnog dela, nego saznanja o tekstu. Pa ako je problem *organizovanja* podteksta zaista jedan od najosetljivijih, to nas nikako ne oslobađa obaveze da se, tragajući za podtekstom, pripadajućem svakom književnom iskazu, približimo ukupnoj, kompleksnoj stvarnosti književnog dela.

Idući, putem podtekstualnih mogućnosti u dubinu smisla, mi ponovo stižemo do *univerzalija*, odnosno estetičkih kategorija, koje su prema Ingardenu (Ingarden) utemeljene u poslednjem, četvrtom, *metafizičkom* sloju književnog dela.

Tako univerzalije zatvaraju krug, pojavljuju se istovremeno i na početku mogućnosti koje dovode do stvarnosti književnog teksta, i na kraju mogućnosti koje proističu iz te stvarnosti. Jedino u tom smislu je književno delo tekstom fiksirani *estetski makrokosmos*.

² Imajući ovo u vidu, M. Difren se, s pravom, pita: »Može li se ostvariti smisao iz besmisla, ili je smisao sadržan i u samim elementima uključenim u strukturu?« (V.: Dufrenne, M.: »Structure et sens. La critique littéraire«, — *Revue d'Esthétique*, 1967, N. 1).

LITERARY TEXT IN THE LIGHT OF THE CATEGORIES OF
POSSIBILITY AND REALITY

In this paper we base our approach to literary text on the categories of *possibility* and *reality*, which are only two among other philosophical, aesthetic, semantic or linguistic categories. Contrary to the attitude of a global textual theory, the category of *possibility* situates a text in the process of its production and genesis. It is also useful to distinguish the *gnoseological* from the *ontological* sense of this category, as well as to use phenomenological psychology to get insight into its actualizations like the *call of universals*, the *initial project*, the *naming* etc. Also, this category is close to those of *chance* and *necessity*.

The reality of literary text is double: textual — contextual, sensual — intelligible (sound — sense). This dichotomy characterizes the overall reality of literary work; the text does not produce meaning by itself, but by all elements of its structure that stand in this relationship. The reality of literary text actualizes — within the reader's experience and reception — new *contextual*, i. e. *inter* — and *sub-textual* possibilities.

II

ZDENKO LEŠIĆ (Sarajevo)

KNJIŽEVNI ŽANR KAO KONTEKST
KNJIŽEVNOG DJELA

Na početku svog oglada o Dikensu (Dickens) u knjizi *The Stubborn Structure* (1970) Nortrop Fraj (Frye) je podsjetio da taj engleski romansijer predstavlja problem svim onim kritičarima koji ga žele protumačiti »u kontekstu »viktorijanskog romana«¹ Jer, Dickens nije pisao »realističke romane« kao drugi »ozbiljni pisci« njegovog doba, a ipak se ne može — sve dok se uzima ozbiljno — svrstati ni među »komercijalne pisce« tog vremena, koji su pravili ustupke nerazvijenom ukusu onovremene čitalačke publike. (Poznato je, naime, da je Dickens svoje vrlo životne i realne likove uvlačio u sasvim melodramske, »romantične« i neuvjerljive zaplete, što njegov romaneskni svijet čini krajnje ambivalentnim). Zato Fraj u navedenom ogledu smatra da se Dickens mora tumačiti u jednom drukčijem kontekstu nego što je »kontekst »viktorijanskog romana« (u njegovoj podijeljenosti na »ozbiljni«, realistički *novel* i »komercijalni«, melodramski *romance*). Naime, za Dikensa Fraj kaže: »Ono što on piše — ako se u ovoj prilici smijem poslužiti vlastitom terminologijom — nisu realistički romani već skaske u niskomimetičkom pomaknuću (*fairy tales in low mimetic displacement*)«.² Zato on zaključuje: »Struktura koju Dickens upotrebljava u svojim romanima struktura je tzv. »nove komedije«, koja je do nas došla od Plauta i Terencija preko Ben Džonsona (Ben Johnson), pisca za koga znamo da ga je Dickens obožavao, i Molijera (Molière).«³ Tako dolazimo do Frajova zaključka koji nas u ovoj prilici interesuje: »Svaki Dikensov roman je komedija. (N. B.: riječi kao što je »komedija«, ne označavaju suštinu već kontekst; otuda to znači: »za svaki Dikensov roman očigledan kontekst je komedija«⁴). A svojim sjajnim analizama Fraj je u tom ogledu ubjedljivo pokazao da se Dickens zaista može dobro protumačiti u kontekstu komedije. Ali nas u ovoj prilici ipak ne zanima Frajovo tumačenje Dikensa već njegova upotreba pojma o kojem ovdje raspravljamo.

Obratimo, doista, pažnju na Frajovu upotrebu pojma »kontekst« (kažem: »upotrebom«, a ne Frajovo shvatanje tog pojma). A

¹ Northrop Frye, »Dickens and Comedy of Humours«, *The Stubborn structure* (London, 1970), str. 218.

² Isto.

³ Isto, str. 220.

⁴ »Every novel of Dickens is a comedy. (N. B.: such words as 'comedy' are not essence words but context words; hence this means: 'for every novel of Dickens the obvious kontekst is comedy').« (isto, str. 221).

kako je istakao P. V. Bridžman (Bridgeman), »pravo značenje jednog izraza može se utvrditi i posmatranjem onoga što čovjek s njim čini, a ne samo onog što njime kaže«. I naše nastojanje da definišemo pojam *konteksta* (i pojam *teksta*) može se upraviti u tom pravcu u kojem je taj poznati američki fizičar svojevremeno tražio put u definisanju takvih pojmova kao što je, recimo, »dužina«. Naime, u svojoj *Logici moderne fizike* Bridžman je pisao: »Da se odredi dužina jednog predmeta treba izvršiti izvjesne fizičke operacije. Pojam dužine je zato utvrđen kad su utvrđene operacije pomoću kojih je dužina izmjerena (...) Općenito govoreći, mi pod jednim pojmom ne podrazumijevamo ništa drugo nego niz operacija; pojam je identičan sa odgovarajućim nizom operacija.«⁵ A u suštini je na taj isti način Vitgenštaj (Wittgenstein) definisao značenje u jeziku: »U velikom broju slučajeva — mada ne u svim — riječ *značenje* se može ovako definisati: značenje riječi jeste njena upotreba u jeziku.«⁶ Pokušajmo na taj operativni način definisati pojam *konteksta*. Kako ga upotrebljavamo? Kako ga, recimo, upotrebljava Nortrop Fraj? I da li je takva upotreba relevantna za naš pokušaj definisanja tog pojma?

U svom ogledu o Dikensu Fraj je — vidjeli smo — najpre podsjetio da je tog romansijera teško tumačiti u *kontekstu viktorijanskog romana*, a zatim je predložio da se on sagleda u *kontekstu komedije*. A tu su, očigledno, u pitanju ne samo drukčiji već i formalno različiti konteksti. Jer, u odnosu na tumačeno djelo (na *tekst*, ako hoćete) prvi kontekst je »postavljen« tako reći horizontalno (na sinhronijskoj ravni tzv. stilske formacije: Dikens u odnosu na viktorijanski roman), dok je drugi kontekst vertikalni (na dijahronijskoj osi tzv. žanra: Dikens u odnosu na komediju, »od Plauta do ... Molijera«). U oba slučaja, međutim, kontekst nije nešto što izvana obujima tekst i što ga okružuje na način na koji je okružena riječ u svom kontekstu. (Naime, u svom kontekstu riječ je uvijek doslovno *okružena*, bilo drugim riječima u rečenici, bilo situacijom u kojoj je izgovorena; njen kontekst je, dakle, okružujući). U oba slučaja o kojima Fraj govori kontekst ne okružuje tekst, bar ne u doslovnom, *specijalnom* smislu, već se pretpostavlja da je on u njemu *integriran*. Jer, bez obzira da li se Dikens tumači u »kontekstu viktorijanskog romana« ili »u kontekstu komedije«, pretpostavlja se da on u *tekstu* svojih romana posjeduje svojstva koja opravdavaju da se on tumači na jedan ili drugi način. Stavši, moglo bi se reći da je dati kontekst za jedan tekst upravo onoliko relevantan koliko mu je inherentan, tj. koliko je u njemu integriran. A eto zašto »tumačiti tekst u kontekstu« nipošto ne mora značiti »pristupiti mu izvana«. Naprotiv, to često znači »razumijevati«, pa doista i »otkrivati« (baš kao u Frajovom ogledu o Dikensu) ona imanentna svojstva teksta koja nam omogućuju da ga vidimo u novom svjetlu i tako iznova protumačimo.

Dakle, bez obzira da li se radilo o horizontalno ili vertikalno »postavljenom« kontekstu (sinhronijskom »kontekstu« stilske formacije ili dijahronijskom »kontekstu« žanrovske tradicije), književno relevantan kontekst je onaj — ili obično onaj — koji je integriran u sam tekst. Fraj, na primjer, u samom tekstu Dikensovih romana otkriva postupke koji ga navode na zaključak: »Svaki Di-

kensov roman je komedija (...); to znači: 'za svaki Dikensov roman očigledan kontekst je komedija'. Međutim, treba imati na umu da takav u *tekstu integrirani kontekst* nije specifikum književnosti.

Uostalom, ni onaj vanjski, »okružujući« kontekst, koji je karakterisan za *riječ*, nije sasvim stran književnom diskursu. Jer, čitava usmena književnost nezamisliva je izvan onog situacionog konteksta koji okružuje svaku njenu pojavu. Naša junačka narodna pjesma, na primjer, ima svoje značenje, i može se protumačiti, jedino u kontekstu situacije u kojoj je nastala. Za nju u potpunosti važi ono što je S. Ulman (Ullmann) rekao za *riječ*: »Puno značenje jedne riječi može se shvatiti jedino u svjetlu konteksta u kojem se pojavljuje, u odnosu na situaciju u kojoj je izgovorena i, najzad, unutar cijele kulture čiji dio i sama predstavlja.«⁷ Ipak, prirodni književnosti primjereni je onaj oblik jezičke komunikacije u kojem se situacioni kontekst uključuje u tekst kao sastavni dio informacije koja se prenosi. Naime, u književnosti se samo iznimno događa da se »pošiljalac« i »primalac« poruke nalaze u takvim okolnostima u kojima je situacija »pošiljaoca« neposredno vidljiva za »primaoca«, i obrnuto. (Kao kad guslar skupu svojih slušalaca kazuje pjesmu, koja se tiče njihove zajedničke sudbine, i s njima dijeli ne samo konkretne okolnosti života već i pogled na život). Općenito govoreći, književno djelo obično podrazumijeva onu vrstu diskursa u kojem su »pošiljalac« i »primalac« ne samo fizički razdvojeni već i jedan od drugog na neizvjesnu daljinu udaljeni. A u takvom diskursu »pošiljalac« mora u svoj iskaz uključiti i samu situaciju u kojoj se nalazi i koja — kao kontekst — osvjetljava taj iskaz. A ne samo u književnom diskursu već i u jezičkoj komunikaciji uopće svaki za »primaoca« nevidljivi situacioni kontekst mora uključiti u jezički iskaz da bi on bio potpun. Jedan iskaz postaje potpun tek kada je njegov *situacioni kontekst* pretvoren u *verbalni kontekst*. Odnosno, jedna kontekstualno relevantna situacija može biti iskazana tek kada je i sama uključena u iskaz. Ili, kako kaže Suzana Langer, »kada je govornik potpuno svestan konteksta i potrebe da ga iskaže, njegov govor je sasvim zrelo.«⁸

Integriranje konteksta u tekst, dakle, nije svojstvo jedino književnog diskursa, već je, često, nužda i jezičke komunikacije uopće. Ali je ono najviše primjereno upravo književnosti. Jer u njoj i ne postoji ništa što nije uključeno u iskaz: sve što nije integralni dio teksta nema nikakvog značaja. A zbog toga u književnosti »uključiti u iskaz« znači »pridati značaj«, ali i mnogo više od toga, jer često znači i »dovesti do postojanja«, »ostvariti«, pa u krajnjoj liniji i »stvoriti«. Ma kako zvučalo paradoksalno, u književnom diskursu se često događa da sam tekst stvara svoj vlastiti kontekst. Uostalom, samo tako se može shvatiti Frajova tvrdnja da je »za svaki Dikensov roman očigledan kontekst — komedija«, jer u tom slučaju »kontekst« je više nego *integriran u tekst* — on je njime stvoren.

U svakom slučaju kontekst jednog književnog djela ne treba tražiti negdje *okolo*, već ga treba otkrivati u tekstu i zajedno s tekstom. Ali, nije li onda izlišno govoriti o »kontekstu« ako je on integrirani dio teksta? I možemo li kao »kontekst« definisati i ono

⁵ P. W. Bridgeman, *The Logic of Modern Physics* (New York, 1927), str. 7.

⁶ L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (London, 1958), str. 20.

⁷ Stephen Ullmann, *Language and Style* (Oxford, 1964), str. 25.

⁸ Suzana Langer, *Filozofija u novome ključu* („Prosveta“, Beograd, 1972), str. 212.

što je za tekst relevantno samo onoliko koliko je u njemu integrisano?

Bez sumnje, prigovor bi bio sasvim opravdan kada bi takvo značenje »konteksta« pridavali samo književnom diskursu. Međutim, izgleda da je tako i općenito u jezičkoj komunikaciji, u kojoj se »kontekst situacije« (tj. nešto što je vanjsko u odnosu na iskaz također često mora pretvoriti u »verbalni kontekst« (tj. ono što je postalo integralni dio iskaza).

Naime, u jezičkoj komunikaciji — kako nas podsjeća Suzana Langer — »diskurs uključuje dva elementa, koja možemo nazvati *kontekstom* (verbalnim ili praktičnim) i *novošću*. Novost je ono što govornik pokušava da istakne ili izrazi. U tu svrhu on će upotrebiti svaku reč koja mu može poslužiti. Ta reč može biti prikladna ili dvosmislena ili, čak, nova; kontekst, viđen ili iskazan, preinačuje reč i određuje šta ona u datom slučaju znači.«⁹ A čini se da se ista načelna distinkcija može načiniti u slučaju književnog diskursa. Jer, i tu »govornik« (pisac) nastoji da nešto izrazi, pa u tu svrhu upotrebljava svako izražajno sredstvo koje mu se čini prikladnim. A i tu tek kontekst određuje šta to dato izražajno sredstvo u konkretnom slučaju znači. Na primjer, jedan pisac, recimo, Dickens, može u svojim romanima izražavati sudar dvaju društava (*a collision of two societies*) od kojih jedno ne voli i smatra opstruktivnim, a drugo voli i smatra bliskim (*the obstructung and congenial society*, kako kaže Fraj). Da bi to izrazio, pisac se može poslužiti sredstvima realističkog prikazivanja (denotiranja stvarnosti), ali i drugim izražajnim sredstvima, na primjer postupcima melodrame i komedije, tj. žanrova u kojima je po tradiciji izražavana ta kolizija dva svijeta i dva životna principa. A u odnosu na postupke izravne realističke denotacije, ti drukčiji postupci imaju konotativni karakter, jer slike iz tog registra ne treba shvatiti doslovno, kao »prikaz stvarnosti«, već kao literarne simbole za ono što piscu ta stvarnost znači.

Prema tome, za izražajne postupke u književnom diskursu važi ono isto što je rečeno za jezički izraz uopće: »Da li ga treba shvatiti doslovno ili u metaforičkom smislu, mora se odrediti na osnovu konteksta.«¹⁰ Ilustrujmo to bar jednim primjerom. U poznatim Šantićevim stihovima: »I kad nam muške uzmete živote, grobovi naši boriće se s vama...« — lirsko uzbuđenje se izražava hiperbom, koja razara logičnost doslovnog smisla, ali utoliko više intenzivira metaforički smisao. Dakle, hiperbola tu ima vrlo značajnu izražajnu, stilističku vrijednost. Međutim, u pjesmi *Ženidba kralja Mirčete Kraljević* Marko poziva svoje prijatelje da »razviju zmajevita krila« i »izviju se nebu pod oblake« kako bi stigli Turke otmičare. U nekom drugom kontekstu mi bismo ovo također shvatili kao hiperbolu, koja metaforički izražava spremnost na akciju. Ali u kontekstu epske pjesme taj se iskaz mora shvatiti *doslovno*, jer se u njemu ništa ne hiperbolizira, već se samo denotira jedan hiperbolizirani svijet. I zaista:

Kad to čuše krilati junaci,
Rasklopiše iz ramena krila,
Izviše se nebu pod oblake.
Odletješe moru na obalu...

⁹ Isto, str. 213.

¹⁰ Isto, str. 214.

Hiperbolički iskaz nema stilističku vrijednost, jer ne presijeca kontekst u kojem se pojavljuje, već ga samo produžava kao njegov prirodan sastavni dio. Zato stilski efekat nije onakav kao u Šantićevoj pjesmi. A to, ukratko, znači da kontekst (a ovdje je to kontekst žanra) određuje da li jedno izražajno sredstvo (ovdje je to hiperbola) treba shvatiti »doslovno ili u metaforičkom smislu«, pa, štaviše, i da li ono ima stilističku vrijednost ili je stilistički neutralno.

Čini se, međutim, da baš ovdje negdje počinje razlika u funkcionisanju konteksta u jezičkom diskursu uopće i u književnom diskursu. Jer, u jezičkom diskursu »sam kontekst mora uvek biti izražen doslovno, jer on sam nema nikakav kontekst koji bi ga dopunio i odredio mu smisao.«¹¹ Naime, verbalni kontekst u jezičkom diskursu mora biti jasno i potpuno iskazan, da bismo znali koji smisao jednog izraza je u pitanju. Ambivalentnost — kao što znamo — nije ni svojstvo ni cilj jezičke komunikacije. Štaviše, jedno od načela razvoja jezičkog iskaza je tzv. *emendacija*, tj. postepeno prečišćavanje iskaza do njegove potpune jasnoće. A po Suzani Langer ta emendacija se podjednako odnosi i na element *novosti* (tj. ono što se želi saopćiti) i na element *konteksta* (tj. ono što tu »novost« osvjetljava). Naime, kontekst prvobitne riječi-rečenice također traži da se što potpunije i jasnije verbalno izrazi. U književnom diskursu, međutim, kontekstualne ravni se često više podrazumevaju nego što se jasno očituju. Čini se da je u prirodi književnog teksta da poziva na otkrivanje konteksta, u istoj mjeri u kojoj i sam nagovještava gdje ga treba tražiti. A to i dopušta mogućnost kritičke tvrdnje kao što je Frajova: »Dikensa je bolje tumačiti u kontekstu komedije nego u kontekstu viktorijanskog romana«. Pretpostavka za tu tvrdnju nalazi se u strukturi teksta, ali ne kao nešto što je u njemu očigledno, već kao svojstvo koje je otkrila kritičareva intuicija. Određeni kontekst je, dakle, u samom tekstu, ali je, kao i tekst, predmet interpretacije.

Upravo zato što nije očigledan (što nije »izražen doslovno« kao u jezičkom diskursu) kontekst u književnom diskursu često više ima oblik *aluzije* nego emendacije. Jer, dok se u jezičkom diskursu jedan iskaz emendacijom razvija iz prvobitnog, još nedovoljno potpunog i jasnog iskaza, prirodno težeći da što potpunije verbalno izrazi kontekst svog prvobitnog iskaznog oblika, u književnom diskursu jedan kontekst može gotovo nevidljivo biti utkan u tekst s diskretnim »pozivom« da ga otkrijemo i shvatimo. Zato i kažemo da kontekst tu često funkcioniše kao aluzija.

Međutim, jednom otkriven, kontekst nas *nužno* vodi izvan samog teksta, u književnost jednog vremena, ili u tradiciju jednog žanra, na primjer. Naravno, to što je *izvan* teksta za tekst je i dalje relevantno samo onoliko koliko je u njemu integrisano. Ali to ne mijenja činjenicu da se takav otkriveni kontekst proteže izvan teksta u kojem je otkriven, zbog čega, uostalom, i imamo pravo da ga smatramo *kontekstom* tog teksta. A kao što sam na početku rekao, taj kontekst može u odnosu na tekst biti »postavljen« ili horizontalno (kao, recimo, kontekst viktorijanskog romana u odnosu na Dikensa) ili vertikalno (kao, recimo, kontekst komedije, kako je to, u odnosu na Dikensa, predložio Fraj). U prvom slučaju kontekst je takoreći prirodno okruženje svakog ljudskog čina, pa i čina književnog stvaranja, jer se on nužno dešava u istoriji i ima svoj »isto-

¹¹ Isto, str. 215.

rijski kontekst». (Svaki istoričar književnosti prirodno teži da djelo koje proučava vidi u svjetlu takvog konteksta). U drugom slučaju, međutim, riječ je o nečemu sasvim specifičnom i ne baš uobičajenom, tj. o tretiranju *književnog žanra kao konteksta književnog djela*.

Pošto je sam pojam književnog žanra jedan od najkontroverznijih pojmova u istoriji književnokritičke misli, neophodno je u ovoj prilici rasteretiti ga kontroverznih tumačenja i konceptualno ga primjeriti onom shvatanju koje je ovdje relevantno.

Prije svega, iz pojma književnog žanra treba, kako je dobro rekao Škreb, »radikalno izbaciti svako normativno značenje: ne sastoji se značajnost književnoga djela u tome da bude 'idealni tip' svoje vrste, 'prava tragedija', 'pravi roman', 'prava idila', 'prava balada'«. ¹² U stvari, takva normativna koncepcija žanra, po kojoj se književno djelo procenjuje kao aproksimacija jednom idealnom obrascu, odavno je strana modernom osjećanju književnosti. Još od vremena romantičarskog individualizma niko ne shvata književni žanr kao neku apsolutnu formu, koja bi bila preegzistentna u odnosu na književno djelo i koja bi bila njegov »zadani ideal«. Još od tada je, naime, jasno da se »djelo pisane književnosti, prirodno i nužno zaodjelo strukturom vrste, odlikuje upravo svojom jedinstvenom individualnošću i svojom originalnošću«, kako je to u istoj prilici pisao Škreb.

Osim toga, pojmu književnog žanra treba oduzeti i kvalifikativni značaj, jer time što konstatujemo da je na primjer, »Car Edip« tragedija, a »Oliver Twist« roman, mi ta djela ne kvalifikujemo, niti ih poistovećujemo s onim što ih žanrovski određuje, inače bismo tražili opće i tipsko tamo gdje je jedino relevantno ono što je posebno i originalno. Konkretno rečeno, »Car Edip« jeste tragedija, ali se struktura te drame nikako ne iscrpljuje u pojmu tragedije. Pripadnost jednog djela određenom žanru nije analogna odnosu »jedinke« i »vrste« u biologiji, u kojoj se »jedinke« definiše samim klasifikovanjem u određenu »vrstu« i na osnovu obilježja te vrste. Za zoologa jedan konkretni zec se konceptualno iscrpljuje u pojmu zeca. Za istoričara književnosti i književnog kritičara jedan roman se ne iscrpljuje u pojmu romana.

Ali tome nasuprot, pojam književnog žanra ne treba shvatiti ni kao puki instrument klasifikacije, kao neku vrstu heurističke pretpostavke, koja se može napustiti svaki put kad odigra svoju ulogu, na način na koji je, na primjer, Kroče (Croce) shvatao one »pseudoestetičke pojmove« za koje je tvrdio da su čisto empirijski i kao takvi nepodložni rigoroznoj definiciji (»njihove definicije variraju prema slučajevima i intencijama onih za koje se formiraju«¹³). Ako nema karakter biološke »vrste«, koja iscrpno definiše »jedinke« koje joj pripadaju, književni žanr nema ni karakter »fascikle«, u koje naučnik iz praktičnih razloga svrstava te »jedinke«. Jer, iako se »Car Edip« ne iscrpljuje u pojmu tragedije, konstrukcija te drame — kao i njena interpretacija, uostalom — neodvojiva je od tog pojma. Možemo li o toj Sofoklovoj drami misliti drukčije nego kao o *tragediji*? Ne čitamo li je nužno *na fonu žanra* kojemu ona pripada i koji čini neku vrstu konteksta u kojem se ona pojavljuje?

Možda se svako neće složiti s Škrebom tvrdnjom da se »književni tekst bitno razlikuje od neknjiževnog tim što je svako književno djelo primjerak određene vrste«. ¹⁴ Ali je, bez sumnje tačno da se svako književno djelo pojavljuje *na fonu žanra*. Pred nekim novim, neobično struktuiranim tekstom mi se osjećamo nelagodno sve dok ga ne vidimo na fonu nekog žanra i tako raspoznamo kao *književni* tekst. Naravno, drugo je pitanje što se književna djela pojavljuju *na fonu žanra* na različite načine. Jer, jedno prihvata zatečena generička obilježja žanra; drugo se po nekim svojstvima odvajava od određene žive tradicije žanra, suprotstavljajući joj individualna stvaralačka rješenja; treće temeljno preorganizuje strukturu žanra, otpočinjući proces njegove istorijske transformacije, u kojem se on može izmijeniti, pa čak ustupiti mjesto novom žanru. Ali svaki put to naše saznanje o djelu zapravo je kontekstualno: mi ga saznajemo *na fonu žanra*, tj. u kontekstu jedne oblikovne tradicije (a pri tome saznajemo ne samo koliko ono nosi obilježja žanra već i koliko inovira zatečenu strukturu žanra).

U stvari, žanr je u odnosu na individualno književno djelo otprilike ono što je u desosirovskoj terminologiji *la langue* u odnosu na *la parole*. Tako je bar govorio Jan Mukaržovski (Mukařovsky): »Pojedinačno umetničko delo odnosi se prema nadličnoj strukturi analogno odnosu individualne jezičke manifestacije prema jezičkom sistemu, koji je također posed svih i preteže svakog ko u datom trenutku jezik upotrebljava.«¹⁵ Kao individualni »iskaz« (ili signalna »poruka«) književno djelo pretpostavlja neki nadindividualni »sistem« (ili signalni »kod«), koji omogućava ne samo sustavno struktuiranje »iskaza« (ili kodiranje poruke) već i njegovo razumijevanje u činu komunikacije (ili dekodiranje poruke). Kad shvatimo »sistem« (tj. »kod«) jedne poruke, tada smo spremni i za njeno razumijevanje. Tada nestaje i onog nelagodnog osjećanja opskurnosti koji u nama izaziva neka sasvim originalna i potpuno individualna pjesnička struktura. A u književnosti jedan takav »sistem« (ili »kod«) bez sumnje je i književni žanr sa sistemom svojih obilježja. Na ovom mjestu treba, možda, dodati da su ta obilježja žanra zapravo distinktivna obilježja: jedan se žanr, definiše koliko po prisustvu toliko i po odsustvu određenih svojstava. A to svaki žanr uvlači u složene odnose sa drugim žanrovima, koji se razvijaju istovremeno s njim, ili koji su se razvijali ranije i koji predstavljaju njegovu tradiciju. Zato govorimo ne samo o *sistemu žanrovskih obilježja* već i o *sistemu žanrova*.

Ali iako se žanr prema književnom djelu odnosi slično kao »jezik« prema »govoru«, to ipak ne znači da nadindividualna ideja žanra (tragedija, balada, roman, poema itd.) učestvuje u konstituisanju strukture individualnog književnog djela na način na koji »jezik« učestvuje u struktuiranju »govora«. Jer, u jezičkom diskursu *langue* posjeduje — *in abstracto* — sve mogućnosti koje *parole* može konkretno ostvariti, a da mu pri tome, ne nameće neki određen strukturni model, koji bi on u svom struktuiranju morao slijediti. U književnom diskursu *žanr* (kao »sistem«) ne iscrpljuje mogućnosti koje književnom djelu (kao »poruci«) stoje na raspolaganju u njegovom struktuiranju, ali zato mu — bar kao okvir — nudi jedan određen strukturni model. Jer, *žanr* uvijek podra-

¹² Zdenko Škreb, *Studij književnosti* (Zagreb, 1976), str. 47.

¹³ Benedeto Kroče, *Estetika* (Beograd, 1934), str. 166.

¹⁴ Zdenko Škreb, *navedeno djelo*, str. 41.

¹⁵ Jan Mukaržovski, »Ka rečniku pojmova čehoslovačke teorije umetnosti«, *Književna kritika*, 1975, br. 3, str. 33.

zumijeva jedan strukturni model, koji predstavlja »poziv na stvaranje«, kako bi rekao Klaudio Giljen (Guillén). Drugim riječima, žanr podrazumijeva jedan naročit način rješavanja oblikovnih problema pred kojima se nalazi pisac u trenutku struktuiranja djela. Pa ako to nije ni univerzalni ni vječni model, on se uvijek ponaša na isti način, kao regulativna ideja, koja upravlja struktuiranjem djela, ili, tačnije, na čijem fonu se djelo strukturiira (jer se može raditi o prihvatanju, ali i odbacivanju određenih žanrovskih obilježja, odnosno o afirmaciji, modifikaciji, pa i negaciji određene strukture žanra). Književni žanr, dakle, nije samo mogućnost koja piscu stoji na raspolaganju već i ideja koja upravlja njegovim pisanjem (makar i samo donekle i samo nekim njegovim komponentama).

Zavisno od prirode žanra, kao i od njegovog statusa u datom vremenu, ali također i zavisno od intencije pisca, kao i od »očekivanja« čitalaca, žanr može svoja obilježja dati bilo kojoj strukturalnoj komponenti književnog djela, od teme do kompozicione sheme. Međutim, ideja žanra nikad ne reguliše sve njegove komponente. Zbog toga je, s jedne strane, književno djelo tako »slobodno« u odnosu na određeni strukturni model. A zbog toga je, s druge strane, sam taj model tako promjenljiv, tako sposoban za transformacije i tako prilagodljiv različitim funkcijama. U izvjesnom smislu istorija književnosti i nije ništa drugo do proces transformacije žanrova: epa u skaz, skaza u roman; tragedije u građansku dramu, a ove u antidramu; pikarskog romana u društveni roman; utopije u S. F.; ode u parodiju; poslanice u epistolarnu pripovijest, itd. Te transformacije moguće su upravo zato što se kao žanrovska obilježja javljaju samo neke a ne sve strukturne komponente književnog djela. Inače bi žanr bio apsolutni oblik, kako je to i mislila klasicistička poetika. A u tom slučaju žanrovi bi se u istoriji mogli smenjivati, ali ne i preobražavati jedan u drugi, niti proizlaziti jedan iz drugog. A ako se žanrovska obilježja tiču samo nekih a ne svih strukturnih komponenti književnog djela, onda to znači da ideja žanra može i sasvim parcijalno uticati na struktuiranje književnog djela. Uostalom, samo u tom smislu nije kontradiktorna Frajova tvrdnja: »Svaki Dikensov roman je komedija.« Jer, u tom slučaju ideja komedije organizira — bar po Fraju — samo elemente zapleta, ne mijenjajući ukupan romaneskni karakter Dikensovog djela.

Pošto ne podrazumjevaju apsolutno određenje cijele strukture književnog djela, žanrovska obilježja prirodno imaju relativan karakter, pa zato — u krajnjoj liniji — zavise od konteksta. Naime, mi ih opažamo u strukturi jednog teksta kao svojstva tog teksta, ali i kao distinktivna svojstva, koja jednu strukturalnu opciju distingviraju u odnosu na druge: »epsko« u odnosu na »dramsko« i »lirsko«; »epsku opširnost« u odnosu na »dramsku tenziju«; »epsku smirenost« u odnosu na »dramatičnost«, ili »lirsku ganutost«: »epsko posredovanje« (i »naratora« kao »posrednika«) u odnosu na neposredan »dramski prikaz«, ili na neposrednu »lirsku ekspresiju«, itd., itd. Žanrovska obilježja, dakle, podrazumjevaju određeni strukturni model, ali ga i distingviraju u odnosu na druge strukturne opcije. Međutim, kako se ta žanrovska obilježja često tiču pojedinih komponenti strukture, događa se da se ona i ne ponašaju kao obilježja žanra, već kao opcije koje su preuzete radi vlastite izražajnosti iz drugog žanra i koje na taj način dovode do onog »presije-

canja« koje je i strukturno funkcionalno i razumljivo jedino u suočavanju dva konteksta. Tako je, na primjer, u slučaju Brehtovog (Brecht) *epskog teatra*, u kojem se kao dramska sredstva upotrebljavaju neki epski postupci, koji izvan svog izvornog konteksta dobivaju novu funkciju, prilagođavajući se novom kontekstu.

U stvari, pojam književnog žanra podrazumijeva svijest o postojanju jednog strukturnog modela, ali o mogućnosti njegove modifikacije. Zbog toga bi mogla biti plodna pretpostavka da određeni strukturni model (tj. žanr) igra ulogu konteksta, koji je jedini u stanju da odredi da li su izvjesna oblikovna rješenja upotrebljena *doslovno* (tj. kao žanrovska obilježja) ili *u prenesenom smislu*. A tako shvaćen, žanr se ne bi mogao definisati drukčije nego kao u tekstu integrisani kontekst. Upravo to je i mislio Nortrop Fraj kad je izjavio da »riječi kao što je 'komedija' ne označavaju suštinu već kontekst«.

Uzmimo na kraju bar jedan primjer.

U pripovjetci *Poniženje Sokrata* Ranko Marinković više puta uvodi lirski ton, koji čak poprima formu lirske eksklamacije, kao u trenutku rađanja ljubavi između glavnog junaka Jube i Francuskinje Žanet:

Jeannette je shvatila tu opasnost, pa je upravo u tu Jubinu slabost prodrila svojim divnim smijehom, te je od toga i njegovo lice zasjalo kao svjetlo u ogledalu, oboje su se smijali, dugo i bez osobitog razloga, nestašno kao djeca.

Ah, kakvo je to bilo popodne! Kakvo divno, svijetlo radosno popodne, puno sunca i smijeha! ...

Da li ovaj usklik ganutosti može da se shvati doslovno, tj. kao prirodni izražajni postupak tzv. lirske proze? Ili ga je bolje tumačiti u nekom drukčijem kontekstu? Odgovor na to daje, u stvari, sam tekst. Jer, odmah poslije onog lirskog uzdaha dolazi do karakterističnog »presijecanja« konteksta: Žanetin pogled kliznuo je malo ustranu i ona se zacrvenjela, a Juba je istog časa »osjetio da je ona nešto otkrila na njemu, nešto nepristojno i ružno i pošao za njenim pogledom« ...

Ondje u polutami, koju još nije dospio da prekrije knjigom, između svojih nogu, ugleda malu, duguljastu rupu na hlačama, kroz koju su se vidjele bijele gaće ...

Tako je ismijan ljubavni zanos našeg junaka, a mi smo probuđeni iz onog lirskog sna u koji nas je pisac bio uljuljkao. Ljubavna scena koja je započela s toliko radosne nade, u kontekstu jedne lirske emfaze, završila se naglo i podrugljivo:

Ne osvrćući se na njegovo jadno mucanje, ona ustane i bez ijedne riječi izađe iz sobe. Kad su se za njom zatvorila vrata, Juba tužno jekne kao glas iz bunara i nesvjesno za njom ispruži ruku ...

Lirski ton ljubavne scene definitivno je presiječen, a pisac nas uvodi u ironički svijet ljudskih poniženja, o kojima i govori ova pripovijetka. Tako se taj lirski glas naknadno boji tonom podsmje-

šljivosti, jer smo shvatili da je njegov pravi kontekst zapravo — groteska, u čijoj funkciji se i on oglasio.

A i u tom primjeru kontekst je integrisan u tekst i mi ga otkrivamo zajedno sa tekstom. S tim što u tom primjeru ulogu konteksta igra književni žanr (shvaćen, kao i 'komedija' kod Fraja, više kao *modus* nego kao *oblik*). Tako se — meni se bar čini — žanr u izvjesnim slučajevima javlja kao kontekst, koji je integrisan u tekstu, koji nas, ipak, vodi van teksta, u njegovu oblikovanu tradiciju, ali samo zato da bismo ga iznova vidjeli, i to osvijetljenog na nov način, tj. *na fonu žanra*, ili u kontekstu žanra.

SUMMARY

LITERARY GENRE AS THE CONTEXT OF THE LITERARY WORK

The paper starts from the idea that the interpretation of a text in its own context does not mean to approach it from outside. On the contrary, it means to understand and discover its intrinsic characteristics. In this conditions that operate as a background for the understanding and interchronic context, since it can integrate diverse traits of a work into a verbal structure with some independence and autonomy. A genre is a set of conditions that operate as a background for the understanding and interpretation of a text.

MILAN RADULOVIC (Beograd)

UNUTRAŠNJI I SPOLJAŠNJI KONTEKST KNJIŽEVNOG DELA

I Umetnički tekst jeste istovremeno i sopstveni, primaran, unutrašnji kontekst.

1. Lav Tolstoj (Толстой) je izrekao jednostavnu i utoliko opštevažeću istinu kad je književno delo opisao kao »labyrinth ulančavanja«, ili »labyrinth konteksta«, to jest kao niz ili sklop imaginativno-životnih situacija dovedenih u složene, fiksirane pa ipak dinamične unutrašnje i spoljašnje relacije. Drugim rečima, književno delo je lanac ili labyrinth slika i ideja, fiktivnih zbivanja i imaginativnih doživljaja, scena i likova vaskrsnutih umetničkim duhom i jezikom i postojećih jedino u delu i na način konkretnog dela, nesvodivih na događaje, procese i situacije iz stvarnog izvota, neprevodivih ni u jednu drugu formu mimo one koju predstavlja delo neponovljivom posebnosti svog konkretnog bića. Otud je za Tolstoja smisao dela potpuno istovetan sa onim što ono jeste; taj smisao nije moguće »naći« ili »premestiti« negde izvan dela. Pošto sadržine jednog dela nije moguće iskazati ni jednim ni drugim jezikom i nikakvom drukčijom formom do (umetničkim) jezikom i (umetničkom) formom konkretne tvorevine, zadatak književne kritike — smatrao je Tolstoj — nije da »otkrije« značenje dela, ili da dočara njegov smisao, nego: da čitaoca provede kroz konkretan »labyrinth ulančavanja«, to jest sistem unutrašnjih konteksta dela, kroz umetnički tekst kao autohton duhovni i autonoman životni prostor.

2. Svaki književni umetnički tekst teži da sobom vaspostavi neponovljive, originalne imaginativno-životne situacije i zbivanja. Te situacije i zbivanja predstavljaju primaran, unutrašnji, imanentni kontekst umetničkog teksta. Vrednost dela zavisi od toga koliko su njegove sadržine životno uverljive odnosno umetnički originalne, koliko su imaginacijom učinjene živim i realnim. Ono što je umetnički originalno istovremeno je i životno istinito, i obrnuto: ono što je u delu istinski doživljeno to je i umetnički originalno, bez obzira da li je ono iskazano »klasičnim« ili »eksperimentalnim« načinom. Unutrašnja životnost-originalnost dela predstavlja njegov osnovni, prirodan, kontekst, onaj koji delo čini samosmišlenim i samodovoljnim svetom.

U dramskom delu unutrašnji kontekst umetničkog teksta je najočigledniji: kad se izvodi na pozornici, dramski tekst se razvija

kao konkretno životno a ne samo kao jezičko zbivanje. Pozornica i zbivanja na njoj grade stvaran i neposredan životni kontekst dramskog teksta.

I epska dela tvore jezikom konkretne imaginativno-životne situacije, prividno stvarne, dočaravaju određene situacije i zbivanja koja predstavljaju unutrašnji kontekst dela. Likovi, radnja, sam jezik dela, njegove pojedinačne rečenice, postaju jasnim i smislenim tek u imaginativno-životnom prostoru umetničkog dela kao celovitog sveta.

Poetski tekstovi na prvi pogled nemaju unutrašnjeg životnog konteksta: lirska pesma najčešće nema radnje, likova i naracije kojima se vaspostavlja neka imaginativno-životna situacija, kakav je slučaj sa dramskim i epskim delom. Umesto imaginativnog životnog zbivanja u lirici se čitalac susreće sa jezičkim bivanjem ili sa objavljivanjem imaginacije gotovo u čistom vidu. Pa ipak, da bi uopšte razumeo tekst neke pesme, čitalac iza jezika mora da oseća, vidi, zamišlja ili doživljava biće koje pesmom iskazuje svoje misli, vizije i realna osećanja. Ili da iza teksta sluti duhovno biće-poetskog junaka koji jezikom pesme traga za mogućim novim duhovnim doživljajima i iskustvima, onima što ne prethode jeziku već se javljaju jednovremeno sa artikulacijom-strukturacijom jezičke grade-pesničkih slika. Kao da jezikom pesme ličnost ulazi u prostore nad-individualne (kolektivne, arhetipske kosmičke) duhovnosti. Ali, u oba slučaja bilo dakle da tekst pesme izražava realna životna osećanja pesničke ličnosti, bilo da otkriva nove, transsubjektivne duhovne prostore, iza hermetičnog i osvećenog jezika lirske pesme stoji biće koje se pesničkim tekstom oglašava i obraća drugom biću-čitaocu. To opštenje duhovnih bića posredstvom jezika jeste jedno realno životno zbivanje koje istovremeno predstavlja unutrašnji kontekst lirske pesme, iako se taj odnos (odnosno kontekst), prividno uspostavlja izvan teksta (slično kako se u unutrašnji kontekst dramskog teksta uspostavlja na pozornici i među glumcima, dakle prividno izvan dela i njegovih imaginarnih, jedino u jeziku postojećih likova).

3. Samo u okviru unutrašnjeg konteksta — predstavljenog kao niz imaginativno-životnih zbivanja, pojava i situacija — umetnički tekst, odnosno svaka pojedinačna rečenica u njemu više ili manje je funkcionalna i smislena. Izvan toga životnog konteksta koji delo vaspostavlja sobom pojedinačni iskazi u njemu bili bi manje ili više nerazumljivi, beživotni, apsurdni i prazni. *Stoga je tekst, to jest jezik dela, istovetan sa unutrašnjom kontekstualnošću (životnošću), kao što je i unutrašnji kontekst identičan sa jezikom odnosno tekstom dela.*

II *Kultura je sekundaran kontekst umetničkog dela, ali istovremeno i njegova unutrašnja sadržina.*

4. Ako imaginativno-životne situacije koje delo sobom vaskrsava predstavljaju njegov unutrašnji, primaran i imanentan kontekst, onda kulturni horizont u kojem se delo stvara i prima predstavlja prirodan (u smislu neizbežan) spoljašnji, sekundaran, društveni kontekst dela. No kulturni horizont nije neutralan ili stran spoljni prostor u kojem se delo stvara i prima: on je istovremeno i aktivan činilac njegovog nastanka, jedan od unutrašnjih sadržina i osobina

književnog teksta. Utoliko se i kulturni horizont u kojem delo nastaje preobražava u unutrašnju kontekstualnost umetničkog teksta. To se najjasnije ogleda u tematskom sloju dela.

Svaka kultura, moderna koliko i patrijarhalna i crkvena, ima svoj napisan ili nenapisan tematski kodeks, tipične ili vladajuće književne teme, poželjne i zabranjene, konjunktore i ekskluzivne; a u izvesnome stepenu i obliku ima i standardizovan književni stil i kanonizovanu formu književnih dela. U svim tipovima kulture, tematika i građa jednog književnog dela najčešće je preuzeta iz duhovnog, intelektualnog, društvenog ili spontanog duševnog života jednoga vremena ili kulture, to jest iz onog vremena i one kulture u kojima delo nastaje. To, naravno, nije pravilo. Ali i onda kad su građa i tematika jednog dela preuzete iz nekog drugog vremena i drukčijeg tipa kulture, književno delo uključuje se u svoju aktualnu kulturu: tim netipičnim, »stranim« temama delo se mnogo više obraća kulturi u kojoj nastaje nego onoj iz koje crpe teme ili/i formu. Značenje takvog dela uslovljava kultura u kojoj se ono stvara i prima, a ne neka druga, prošla ili buduća, čiji duh delo pokušava da oživi i prizove. Isto tako, kad iz horizonta jedne kulture, pređe u horizont druge, čak i one u osnovi ili prividno potpuno različite, i onda dakle kad književno delo, kako se to kaže, nadživi svoje vreme i svoju kulturu (kao jednu od svojih unutrašnjih sadržina), u novom vremenu i novoj kulturi ono biva primano duhom kulture u koju je »preneto«, a ne duhom one u kojoj je stvoreno.

III *Umetnička forma je metakulturna realnost.*

5. I pored toga što se u umetničkom delu manje ili više jasno ispoljava duh vremena u kojem nastaje, ono nije samo izraz duha jedne kulture — nego istovremeno i svest o toj kulturi, i to svest izgrađena ne iznutra nego izvana: iz perspektive neke prošle ili buduće kulture, ili iz prvorodne i arhetipske, kosmičke ljudske duhovnosti. Vaskrsavajući i imaginativno-životnu duhovnu stvarnost, književno delo u stvari implicitno kritikuje-osvetljava zatvorene forme vladajuće kulture, sagledava njihov smisao i značaj u svetlosti tajanstvene otvorenosti neposredne egzistencije. Procesi osvešćavanja neposredne životne stvarnosti i osvetljavanja konkretne epohalne situacije i osnovnih formi i sadržaja jedne kulture, imanentni su književnom delu onoliko koliko mu je imanentno i značenje: taj proces osvešćavanja života i sadržina-formi jedne kulture istovetan je sa značenjem dela. Izvan kulture, konkretnije: mimo procesa osvešćavanja (spoznaje i proživljavanja) ljudske mere i ljudskog smisla onog kulturnog sistema u kojem delo nastaje, ono ne može da znači ništa.

To, naravno, ne znači da bi u tom slučaju delo bilo besmisleno, jer smisao dela nije svodiv na značenje. Smisao dela je u samom njemu, u njegovom postojanju u formi tekstovne strukture odnosno jezičkog objekta, to jest u njegovoj unutrašnjoj kontekstualnosti — životnosti, pošto su jezik dela i njegova unutrašnja kontekstualnost — originalnost potpuno istovetni. Značenje dela je, međutim, izvan njega, u njegovom spoljnjem kontekstu, to jest u kulturi u kojoj se stvara i prima. Na značenjskom planu svako je delo moguće svesti na konkretnu, novu, originalnu i živu formu umetničke samosvesti jedne kulture, na formu kojom kultura u kojoj delo biva

stvarno postaje svesna same sebe kao posebnog kosmosa. Utoliko je forma umetničkog književnog dela metaforma, ili forma metakulture.

IV Književna forma jednovremeno je i kulturni objekat i duhovno biće

6. Smisao dela nije u tome da govori o kulturi (u kojoj nastaje ili se prima) nego u tome da postoji, da bude. Svojim postojanjem delo govori o biću, i govori kao duhovno biće. Stoga umetničko delo nikad nije samo jezička struktura-kulturni objekat. Umetničkom delu urođena je čežnja da vaskrsne kao individualno duhovno biće, da svoju unutrašnju tekstualnu strukturu objavi kao duhovnu personalnost. Jezički mikrokosmos umetničkog dela teži da se preobrazi u duhovni makrokosmos koji u sebi sadrži duhovnost vaskolikog postojanja. Da bi jedna tekstovna struktura imala status umetničkog dela, ona mora da se objavi kao glas unutrašnje duhovnosti ljudskog bića, ili vaskolikog sveta, i da se samoostvari kao prirodno-duhovna i duhovno-prirodna realnost, a ne samo da se konstituiše kao kulturni fenomen. Drugim rečima, umetnička je samo ona tekstovna struktura koja se objavljuje kao autohtono duhovno biće.

U svakom velikom delu moguće je čuti glas duhovnog bića (samog dela) koje se rađa i javlja iz ništa, koje se iz haosa neposrednog iskustva uzdiže do svetlosti forme i bića. Čitalac, dakle, prisustvuje činu rađanja dela kao duhovnog bića, jer se delo rađa, uvek ponovo, u procesu čitanja. Objavljujući se kao duhovno biće, književno delo se uzdiže iznad kulture u kojoj nastaje ili u kojoj biva primano, ono postaje nadkulturna i nadistorijska realnost, forma unutrašnje večnosti bića koje ga je stvorilo, ili onog koje ga prima, ili forma i sublimacija unutrašnje personalne duhovnosti vaskolikog sveta, vasseljenje. Ali, da bi govorilo kao večno duhovno biće, delo mora da postoji kao tekstovna struktura-objekat izgrađen u konkretnoj kulturi i u dijalogu sa duhom, ritmom, logikom i verom jednog vremena.

Posmatrajući ga kao tekstovnu strukturu, delo je moguće predstaviti kao sistem relacija bez ikakve sadržajnosti, kao jednu krajnje apstraktnu i neutralnu formu, kao jedan tehnološki fenomen ili, u najboljem slučaju, kao geometrijsku sliku stvaraočeve svesti i inteligencije, kao znak njegove tehničke virtuoznosti a ne i kao izraz bića. Isto tako, kad se posmatra isključivo kao kulturna forma ili kulturni fenomen, kao objekat i institucija jedne kulture, delo se može identifikovati sa porukom koju pisac upućuje čitaocu, i na taj način interpretirati ga i predstaviti kao ideološki ili u najširem pogledu kao filozofski fenomen, kao manje ili više sadržajnu, značajnu i dramatičnu poruku koju jedno svesno biće, pisac, upućuje drugom svesnom biću, čitaocu.

7. Ali, i onda kad jednu tekstovnu strukturu posmatra kao objekat, interpretator ne poriče da je ta struktura, kad je umetničko delo, jednovremeno i biće. Ako nije personalna, jedna jezička struktura nije ni umetnička, a ako je umetnička onda je neminovno i personalna. Jer, svaki umetnik reči stvara svoju jezičku organizaciju-strukturu, unosi u to stvaranje egzistencijalni odnos i duhovni etos svog individualnog bića, a sam proces stvaranja dela kao ob-

jektivne strukture oseća kao jednu posve ličnu egzistencijalnu i duhovnu avanturu, kao životnu avanturu svog posebnog, neponovljivog ja. Isto tako, svakom slušaocu ili čitaocu stvoreno književno delo — uprkos tome što je kao objektivna jezička struktura svima istovetno, jer je istovetno sa samim sobom — govori različnim jezikom, tajanstvenim jezikom samog individualnog čitaočevog postojanja. Tako se svakom pojedinom čitaocu može činiti da se delo obraća *upravo njemu, i samo njemu*, istući da ga on, čitalac, sopstvenom duhovnom energijom oživi, vaskrsava, preobrazi iz mrtve jezičke strukture u živo duhovno biće. To je moguće jedino kad je jedna tekstovna struktura istovremeno i *potencijalno* duhovno biće. Da bi vaskrsnulo kao autohtono i personalno duhovno biće, delo mora da sobom oglašuje i prizove individualno duhovno biće svog stvaraoča; ili da simboliše, simbolički ispoljava čovekovu prvorodnu, božansku univerzalnu prirodu; ili da sublimiše, odnosno metaforički predstavlja duhovnu energiju koja pokreće vaskoliko postojanje.

V Spoljašnji i unutrašnji kontekst se ne isključuju nego uslovljavaju i nadopunjuju.

8. Kao što je pojedinačno knjaževno delo istovremeno i objekat i biće, tako je i sam stvaralački čin dvojake prirode. Naime, u svakoj eposi unutar jednog tipa kulture moguće je uočiti *proces proizvodnje* tekstva, odnosno proces reprodukovanja vladajućih tematskih i stilskih standarda i, njihovim posredstvom, dominantne ili tipične slike sveta, one slike koju epoha stvara o samoj sebi, na jednoj strani — i *misteriju stvaranja* umetničkog dela kao posebnog i pojedinačnog duhovnog bića, na drugoj strani. Sadržina, životnost i duhovnost stvaralačkog procesa obznanjenog jednim delom i sublimisanog u njemu i nije ništa drugo do suočavanje — ukrštanje, preplitanje, sudaranje i međusobno nadvladavanje i isključivanje — tih dvaju duhovnih procesa u unutrašnjim prostorima književnog teksta.

9. Ni najmanje umetničko književno delo nije istovetno, a ponekad ni istorodno, sa onim duhovnim, životnim i društvenim procesima koje je moguće identifikovati kao duh jedne kulture ili epohe impliciran u književnom tekstu. Ali ni najveće umetničko delo nije apsolutno nezavisno od duha epohe ili kulture u kojima nastaje. Umetnička duhovnost ispoljava se u jednovremenoj jedinstvenosti, sjedinjenosti sa vladajućim duhom vremena, i na različnosti-suprotstavljenosti tom duhu — suprotstavljenosti bilo s pozicija duhovnosti neke buduće ili prošle kulture, bilo iznutra i u ime čovekove prvorodne duhovnosti, one koju ljudsko biće zrači samim činom postojanja u kosmosu, bilo iznutra vasseljenke personalne duhovnosti. Možda se upravo zahvaljujući tim prividnim protivrečnostima umetnost objavljuje istovremeno i kao organsko jedinstvo i kao kulturna sinteza duha i života, sadržine i forme, inteligencije i intuicije, prirodnog i humanog.

10. Kao tekstovna struktura-jezički objekat svako delo teži da se svojim značenjem situira unutar vladajućeg kulturnog horizonta, ili da se odredi prema njemu; kao što smo videli, u toj težnji i jeste sadržano značenje dela. Ali, kao posebno duhovno biće, svako umetničko delo čezne da svojim unutrašnjim smislom, odnos-

no samim postojanjem u formi duhovnog bića, prevaziđe duh kulture u kojoj nastaje, a takođe i univerzalni duh kulture, onu opštu i specifičnu duhovnost koja se ispoljava u kulturi kao takvoj. Energija kulture jednovremeno i pokreće i koči književno delo: pomaže mu da oformi i objavi sopstveno značenje, ali i zamagljuje njegov ontološki smisao. Stoga — prividno paradoksalno — književno delo može da nastaje i da živi jedino u prostorima kulture, ali svoj ontološki i teleološki smisao ono doseže jedino izvan ili iznad kulture kao zatvorenog istorijskog prostora, u otvorenim, nevidljivim i sveprisutnim prostranstvima postojanja ozračenim prvorodnim ljudskim i personalnim kosmičkim duhom.

11. U izvesnome stepenu svaka kultura, budući zatvoren kosmos, onemogućava da delo ostvari svoje unutrašnje čežnje: da se sjedini s prvorodnom ljudskom i personalnom kosmičkom duhovnošću i da time prevaziđe kulturu i istorijsko vreme i postane *personalno-duhovna i duhovno-prirodna realnost*. Ali, s druge strane, nadkulturno i transistorijsko zračenje dela prividno ne potiče iz prvorodne ljudske i personalne kosmičke duhovnosti nego jedino iz forme i značenja književnog teksta. A forma i značenje dela ograničeni su kulturnim prostorom i istorijskim vremenom. Da li nam možda time delo vaskrsava doživljaj i sugerise ideju: da univerzalne vrednosti (personalna duhovnost vaskrseljene i prvorodna duhovnost ljudskog bića) za čoveka postoje jedino u konkretnom, ograničenom i prolaznom istorijskom vremenu, kao što i konkretno vreme i pojedinačne kulturne vrednosti (npr. forma i značenje jednog dela) dosežu i objavljuju svoj unutrašnji smisao jedino kad se ogledaju u unutrašnjoj večnosti čovekovog duhovnog bića?

12. Duhovni procesi i pojave koje uslovno označavamo pojmovima: unutrašnji i spoljašnji kontekst, smisao i značenje, biće i objekat, večnost i istorija, itd., itsl., — u umetničkom književnom delu nisu međusobno suprotstavljeni, pa stoga ni pojmovi kojima se ti procesi i pojave imenuju nisu protivrečni. (Odnosno, tek prividno, lažno su protivrečni, jer se isključuju i suprotstavljaju međusobno samo na formalnov-logičkom a ne i na egzistencijalnom nivou, gde se u stvari nadopunjuju).

Kad egzistira kao autohtono duhovno biće, književno delo u sebi izmiruje i sažima istoriju i večnost, prirodu i kosmičku duhovnost, unutrašnji i spoljašnji kontekst. Kao duhovno biće, književno delo je prirodno-duhovna realnost i istovremeno kulturni fenomen, nezavisna duhovna realnost i proizvod ljudskog rada. Istovremeno je i puki simbol i realan proces u kojem se svet i život ponovo rađaju i duhovno samoobnavljaju. Pri tom to duhovno biće nikad ne prestaje biti objekt-tekstovna struktura, ali objekat koji se neprestano, u svakom čitaocu ponovo preobražava u personalno duhovno biće. Delo istovremeno i oličava i transcendiraju jedan kulturni horizont (onaj u kojem nastaje), govori kao sam duh kulture u kojoj se javlja i osvetljava dušu jedne kulture iznutra neke druge, izvankulturne-prirodne, ili nadkulture-boažnske duhovnosti.

SUMMARY

INTRINSIC AND EXTRINSIC CONTEXT OF LITERARY WORK

The paper is based on postulation of several theses that could be further analysed in their theoretical or practical applications: an artistic text is at the same time its own intrinsic context; culture is a secondary context of an art work, but also it is its contents; the artistic form is a meta-cultural reality; the literary form is simultaneously a cultural object and a kind of spiritual being; the intrinsic and the extrinsic context do not exclude one another, but make one another possible and complement. From the analysis of these suppositions, the author draws the conclusion that the work of art reflects and at the same time transcends the culture where it belongs by its genesis.

BRANISLAVA MILIJIĆ (Beograd)

TEKST KOMENTARA

I

Komentar bi se najkraće generički mogao definisati kao dodatni ili uporedni tekst osnovnom tekstu; to je pojam koji podrazumeva napomene, tumačenja, reference, kritički osvrt, analizu ili sud itd. sadržaja poruke osnovnog teksta.

U istoriji pisane reči komentar čini jednu sasvim posebnu tehniku kompozicije pisanog teksta. Beleške i zapisi na marginama, na dnu lista ili posebno izdvojeni i naglašeni u samom tekstu, vizuelno su jedan *drugi tekst*, paralelan osnovnom tekstu i strukturiran prema njemu.

Možemo odmah postaviti pitanje — da li je i u kojoj meri komentar neki drugi tekst? Da li komentar ima svoju autonomiju, autentičnost i legitimnost?

Pod komentarom, u stvari, podrazumevamo sve ono što je vrsta, smisao i funkcija onoga što obično nazivamo »diskurs o diskursu«. Literatura ili tekstovi u širem smislu, kazuju nam se samo u susretu sa njima i samo kroz ovu praksu moguće je sagledati identitet jedne društvene i kulturne sredine i njene stvaralačke sposobnosti.

U strukturalno-istorijskoj deskripciji diskursa mogu se izdvojiti dva, iako ne jedina, diskursa, po tome što imaju evidentno istorijsko značenje, neosporni metodološki kontinuitet i veliki institucionalni značaj; to su: komentar i retorika. Veza jedne društvene i kulturne sredine i njenih osnovnih tekstova ogledala se u oba ova modela; postoje dela, epohe i razdoblja u kojima preovladava jedan od ova dva diskurzivna oblika, te se može reći da postoje i retorička kultura i kultura komentara.

Od antičkog razdoblja amblematika poznaje znakove za komentar i retoriku. *Drvo* je znak za retoriku, ono se grana i deli kao živa arhitektura, u kojoj se sve drži i sve ima funkciju; znak za komentar je *izvor*, ishodište žive vode za kojom se traga na mnogo načina u vrtlogu teksta. U našem vremenu, o tekstu o *Talmudu*, Abraham Mol (Moles) tekst sa komentarom upoređuje se *kristalima*. Za njega tekst je ploha kristala koja ima veliko prelivanje planova, ali ograničenu ekstenzivnost, te se, budući da je kristal u stalnom razvoju prebacuje na drugi plan; to prebacivanje na drugi plan podrazumeva plan koji je, u ovom slučaju, metaforički

upoređen sa ivicom kristala u kojoj se sučeljavaju plohe i koja svojom tankom niti može da dosegne do »krajnjih granica sveta saznanja«. Za njega je »umetnost komentara« prebacivanje sa jednog plana saznanja na drugi, koji se postiže putem snage rasuđivanja i tumačenja i može se smatrati veoma starim, za Abrahama Mola skoro »preegzistentnim« oblikom saznanja.

Komentar je nastao iz *sumnje* u mogućnost razumevanja i tumačenja neke poruke. Sumnja kao teorijsko uverenje da se svakoj tezi može suprotstaviti protuteza u osnovi je filozofskog mišljenja koje smatra da nema sigurnih kriterijuma u određivanju istine. Prihvativši sumnju kao metaforičku kategoriju, kao egzistencijalnu nužnost i stav prema svetu, čovek je u svom osnovnom obliku mišljenja, kroz proces kritičkog opažanja, razumevanja i tumačenja, nastojao da dosegne suštinu realnih ili zamišljenih stvari. U obilju pojava koje prate taj složeni odnos čoveka i sveta pojavila se i tvorevina komentara, kod starih Grka ubrojana u veštine, a u nekim mišljenjima našeg vremena smatrana za umetnost. U svakom slučaju, to veliko umeće čovekovog duha prisutno je u svim oblastima njegovog razvoja; nalazimo ga prisutnog u mitološkom mišljenju, u tekstovima različitih religija, juridističkim kodeksima, istorijskim i filozofskim spisima, filološkim raspravama, književnim delima i, najzad, u svim medijima umetničkog izražavanja.

U teorijskom pristupu problematici komentara izdvajamo dva osnovna problema; to su odnos tekst-komentar i tekst u seriji. Njihovo razmatranje omogućilo je da se izdvoje tri vrste komentara: *autorov komentar, komentatorov komentar i komentar komentara*.

1. Analiza odnosa tekst-komentar prati način prelaska sa jednog plana izražavanja na drugi, prelaska primarnog teksta u sekundarni. Komentar se zasniva na zavisnosti od primarnog teksta, koja može da bude dosta labava i on se tada gradi postupkom koji daje utisak udaljavanja od primarnog teksta. Kada se insistira na povezivanju sa nekim delovima primarnog teksta, na njihovom preispitivanju, upoređivanju, komentarisanoj i mogućem povezivanju, tada zavisnost može da bude dosta velika i komentar nastaje na jednom dubljem planu. Ovako nastali tekst komentara nosi kompleksnu poruku čiji se elementi prezentuju na različitim nivoima teksta.

2. U postupku serije komentara, u kome je zastupljen princip komentar komentara, zanemaruju se odlike originalnog teksta u korist uzastopne pojave elemenata koji ga obogaćuju čineći ga u datom trenutku razumljivijim ili prihvatljivijim, i u kome, najzad, originalni tekst postaje samo *pretekst* za seriju naknadno umetnutih tekstova. U dugoj istoriji komentara koja prati svekoliku istoriju ljudskog saznanja i doseže do dubine mitološkog mišljenja uobličjenih u simboliku boga — posrednika brojni su primeri da komentari starih tekstova ili komentari starih komentara mogu da budu značajniji nego komentarisani tekst. Metod komentara omogućava proširenje primarnog teksta i pojavu sekundarnog teksta, koji ima vrednost *paralelnog teksta*, sa mnoštvom novih ideja i dopuna. U tom slučaju osnovni tekst se pojavljuje kao *projektovani tekst* za komentatorovu imaginaciju i kritičku spoznaju. Podrazumeva se sposobnost uočavanja, razumevanja i interpretacija. U dijalogu *Država* Platon je upotrebio izraz *hermeneutiké* u značenju veštine objašnjavanja i interpretacija. Tehnika serije komentara

naročito je razmatrana povodom sakralnih tekstova u kojima se ne može zaobići polazna ideja o nepovredivosti teksta ali koji zavređuje objašnjenje koji će biti neki doprinos osnovnom tekstu. Takav tekst može biti jako teško čitljiv tekst, u smislu pristupa originalnom tekstu, jer pod nekim uslovima on može da postane komentar komentara komentara. Kada je drugi komentar zastareo javlja se potreba da se beleške i objašnjenja ponovo osvetle i iznova situiraju u prošireni kontekst. Uspostavlja se tako hijerarhija umetnutih tekstova u složenoj kompoziciji teksta.

U dugom i bogatom razvoju u svim oblastima ljudskog iskustva primio je komentar različite oblike i različite mogućnosti prenošenja smisla i značenja. Bez pretenzija na potpunost i sistemsko metodološko razmatranje navodimo samo neke mehanizme tumačenja koji prate pojavu komentara i koje samo uslovno, možemo nazvati *metodom komentara*. Može se reći da se tekst komentara prezentira kao *serija asocijacija* koje su nekada više a nekada manje slobodne, ali nikada sasvim nezavisne, jer su uslovljene velikim brojem asocijativnih sistema i pravilima logičkog mišljenja. Neki od mogućih metoda komentara jesu: *Metod zastupništva, kombinovanja, kontradikcije, komplementarnosti, komparacije, dijalektičkog prevazilaženja, serije, otvorenih matrica, itd.*

II

Komentar je svojevrsan *povratak tekstu*, kada se uspostavlja jedna vrsta kritičkog mišljenja, suprotna retoričkom. Može se primetiti da izraz »povratak tekstu« nije u potpunosti dobar, jer tekst ne postoji bez našeg povratka njemu; bitna je uzajamna povezanost osnovnog teksta i komentatora.

Postojanje komentara kao posebne vrste diskursa i njegova legitimnost često se osporavaju. On, ipak, postoji kao jedan značajan deo dijalektike teorija-kritika, ali i kao zaista neophodna etapa refleksivnog mišljenja u približavanju problemu koji počinje tekstem. Komentar religijskih tekstova nije imao jasnu sliku prvog problema, ali je tumačeći tekst tumačio svet i stoga morao da bude komunikativan. Modernom komentaru potreban je dobar razlog za postojanje jer pred njim se postavlja zahtev da sagleda pravi problem i komunicira sa velikim brojem onih koji sa skepticizmom stoje pred svetom. Diskurs modernog komentara nikada ne može da stekne obeležje korisnosti koje je imao retorički diskurs. Njegova namera je da razjasni *teškoće* tekstova, da se probije kroz njihove ne-transparentne delove, ali njegov centripetalni aspekt mu je velika prepreka kada su u pitanju dublji planovi teksta. Na putu stalnog vraćanja tekstu, on postavlja i pitanje svog predmeta i legitimiteta.

Teškoće u tekstu mogu da budu posebnosti figurativnog izražavanja ili sižea vezanih za ličnost autora, i razlikuju se od onih teškoća koje ima »slika« samog teksta. Teškoće u prostoru pisac-tekst, s druge strane, na relaciji tekst-čitalac, ograničavaju interpretativni čin i predmet su hermeneutičkog istraživanja. Teškoće vezane za autorski tekst (a ne za tekst u celini) uvrežile su se, takve kakve su, u prvoj verziji, u nastajanju, teksta. Svaka epoha, uvek iznova im se vraća i komentariše ih. Teškoće vezane za tekst u celini su lingvističke i istorijske prirode i za nas su tra-

dicionalne; već dugo je prisutno uverenje da je starim jezicima i ranijim epohama potreban komentar. Svaki tekst je datiran i postoji uvek neka vremenska distanca u odnosu na prošlo, sadašnje ili buduće vreme. Lingvistička distanca postoji uvek, budući da pisac ima svoj idiolet. Pišćev jezik je ona nesvodljiva posebnost koju poseduje kao svoju legitimaciju, ali, jezik sam govori i »kroz nje-ga« i to je u isto vreme i naš jezik.

Komentator ne opisuje teškoće teksta, već nastoji da ih otklo-ni i, često, poput kakve ličnosti iz literature, veruje u značaj svoje uloge. Sama teškoća ga vodi i podstiče i stvara neku vrstu iščeki-vanja. Komentator živi u prostoru pitanja i odgovora. Često da bi opravdao legitimitet svoga rada, on naglašava pitanja i često kon-struiše i samu teškoću. Teškoće se nalaze ne samo na mikroskop-skom planu mehanizama formiranja smisla i značenja već i na makroskopskom planu dodirivanja i povezivanja različitih dis-kursa.

Komentar ima dve funkcije: prva je ekspertiza teksta kojom garantuje samu egzistenciju teksta, potvrđuje ili ne potvrđuje ne-ki tekst kao verodostojni ili kao literaran. Druga funkcija komen-tara nije da potvrdi neki tekst, već da ga učini bliskim i održi stalni kontinuum sa predmetom teksta.

Postupak komentara nikada nije konačan; u suštini on je cen-tripetalno određen; opčinjen središtem, živim mestom i samom suštinom, komentar nema kao mogućnost put generalizacije, kao što je to slučaj sa retoričkim tekstom. Oslonjen na činjenice, on ne može, ili vrlo retko može da pribegne apstrakciji i svoje akciono po-lje proširuje samo kvantitativno. Gde retoričar radi sa sistemima koje može da proširuje, komentator akumulira i obrađuje sumu podataka, a to se ne može bez istorijskog znanja. Pored teškoće teksta koje nastoji da otkloni, komentar sam ima svoje brojne probleme, a pre svega sopstveni paradoks koji ga sprečava da po-stupak vodi do kraja i često čini da kraj vidi kao utopiju.

Komentar iskazuje osnovni način povratka tekstu, a sam po-kazuje taj povratak nemogućim u procesu bez kraja. To je kon-tradiktornost, ali i izvesna snaga njegovog postojanja. Na isti na-čin kao što je autor-sholastičar bio najpre komentator, tako je i sa-vremeni komentator najpre autor. Prisustvujemo pojavi fenomena intertekstualnosti gde razlika između tumačenog i tumačećeg teks-ta ne postoji.

Postupak povratka tekstu pokazao se kao kontradiktoran; pr-vi pristup se može ponoviti (ima »uvek vode van izvora« teksta izvan teksta, ali to nije uvek ono što komentator traži). S druge strane, povratak tekstovima ima uvek neki trag povratka stvarima te u trenutku kada se komentar stvara tekst ima vrednost pri-marnog elementa, bića, stvari ili događaja.

Praksa komentara pretpostavlja: unaprednje jezika, socijalni prostor, instrument vrednovanja i velike hermeneutičke sisteme vre-mena. Jezik se pokazuje kao dvojaka osnova teksta. U srcu pojedinačnog komentara nalazi se kolektivni rad, anonimni i kolektivni rečnik, koji povratak tekstu i put interpretacije čini »kružnim«. To što je značajno nije problematična istina koju nam otkriva čin komentara, već istina samoga čina komentara, koji ne može da bude sveden na neautentični fenomen.

SUMMARY

THE TEXT OF COMMENTARY

The commentary could be given the generic definition of a text which is supplementary or complementary to an other, basic text. Although the commentary is dependent on another text, it is not illegitimate to ask about its own structure and autonomy, since its relation towards the basic text can be different in every different case. It becomes particularly obvious when we deal with the commentaries that make a series, i.e. when one commentary is being replaced or supplemented by another, and so on, making a chain that can transform or modify the meaning of the original text. Suspended between the task of reproducing the original meaning of the text and the task of its own textual organization, the text of commentary links different elements into a relevant exemple or the systematic analysis of the text-context relationship.

VLADIMIR BITI (Zagreb)

KAKO ISKAZ POSTAJE ISTINIT?

Iako kvaliteta istinitosti nije vezana isključivo uz jezične tvorvine, elementaran uvid da ona raste u mjeri u kojoj raste i opasnost od njezina gubljenja mogao bi navesti na zaključak da je jezik njezin povlašteni medij. Nema doduše ni jednoga sustava označavanja iz kojega bi opasnost od »klizanja« predstavljena iz polja predmnijevanoga stanja stvari bila isključena, pa se valja složiti s Ekom (Eco) kad kaže da semiotika proučava sve što se može upotrijebiti da bi se lagalo.¹ Ako nas netko upita koliko je sati, na što mu mi u znak odgovora pokažemo svoj sat, taj čin neće upućivati samo na traženo stanje stvari već i na način kako ga valja shvatiti. Pri tom će brojnost modalnih slojeva ovisiti o pretpostavkama informacijske razmjene. Ako je pitanje bilo namijenjeno recimo upoznavanju, gesta će se možda moći shvatiti kao manje ili više hotimično otklanjanje ponude: ako je bilo postavljeno na jezično nepravilan način, gesta bi se opravdala kao pokušaj izbjegavanja eventualnog nesporazuma. No i prije tih modalizacija, sam sat podrazumijeva jedan način mjerenja vremena (ljeti još prilagođen uštedi energije!) čime se predmnijevano stanje stvari uvršćuje u kolektivno prešutno usvojen sustav označavanja vremena. Stoga će neposredno podudaranje predmnijevanoga s predstavljenim stanjem stvari — označenoga s referentom — biti rezultat intersubjektivno visoko ujednačene i u zaborav pohranjene konvencije.

Znatno složenije od toga gestovnoga realizirala bi se kvaliteta istinitosti jezičnog odgovora na postavljeno pitanje. Doima se da je jezik, kad se radi o brzini stapanja predmnijevanoga s predstavljenim stanjem stvari, zakinut u odnosu na vizualne sustave označavanja. U *Riječima i stvarima* podsjeća Fuko (Fuocault) na to da on može predstavljati samo kroz uzastopnost svoje organizacije koja je strana prostornom poretku predodžbe. Odnos jezičnog prema vizualnom znaku analogan je odnosu algebre prema geome-

¹ Usp. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Indiana University Press, Bloomington, 1976), str. 7. Usp. također slijedeći ulomak na str. 59: »Gdje god postoji laž postoji označavanje. Gdje god postoji označavanje postoji mogućnost njegove upotrebe u svrhu laganja. Ako je to točno (a metodološki je nužno prihvatiti da jest), onda je semiotika našla novi prag: između uvjeta označavanja i uvjeta istine.«

triji, što znači da je stanje stvari predstavljeno njime uvijek rezultat provedene analize.² Premda Fuko svakako ima na umu složenu stanja stvari od onoga koje je posrijedi u našem primjeru, ispravnost njegove teze potvrđuje činjenica da se u jezičnom odgovoru na pitanje »Koliko je sati?« visoko uglavljenoj intersubjektivnoj konvenciji mehaničkog mjerenja vremena pridružuje niz manje učvršćenih konvencija što proizlaze iz scenarija govorne razmjene. U jezičnom će odgovoru neizbježno doći do izražaja i *shvaćanje* konvencije mehaničkog mjerenja vremena u rasponu mogućih odgovora od npr. »Oklo jedan-dva« preko npr. »Bit će negdje kvarat do dva« do npr. »Sedam i po minuta do dva«. U tom smislu predstavljeno stanje stvari očitovat će se u znatno većoj mjeri rezultatom suočavanja s predmnijevanim stanjem stvari no što je slučaj kod vizualnog označavanja.

Upravo uvid koji, ma koliko tek konturno, proizlazi iz prethodnog izvoda bio je povodom novijih revizija tradicionalnog shvaćanja istinitosti jezičnog iskaza po načelu nalikosti ili korespondencije. Zakon koji upravlja jezičnom praksom manje je zakon izravnog predstavljanja stanja stvari do zakon *proizvođenja* njihova predstavljanja organiziranim nadovezivanjem jezičnih jedinica. Da se jezična jedinica ne stavlja u odnos toliko prema stvarima koliko prema riječima dao je naslutiti još Sosir (Saussure) kad je u *Tečaju* ustvrdio da se značenjska vrijednost jezičnih jedinica izboruje tek preko gramatičke.³ Ako se značenje, međutim, proglasi samo učinkom gramatičkih odnosa, ne može se objasniti zašto jedna ista rečenica može imati više različitih značenja. Zato je očito da u proces konstitucije značenja valja povrh odnosa među riječima *unutar* iskaza uključiti odnos među komunikantima koji se uspostavlja *pomoću* iskaza. U tome, mislim, treba vidjeti bit Ostinove (Austin) intervencije koja je problem istinitosti iskaza postavila na radikalno nov način. Ako je performativni okvir iskaza taj koji odgovara za proizvodnju njegova značenja (označenog), onda ono više toliko ne proistječe iz zakona jezične gramatike koliko iz zakona jezičnog djelovanja. Komentirajući Ostinovo nastojanje da razbije vrijednost jezične istine vrijednošću društveno ovjerene jezične snage (*illocutionary force*), Derida (Derrida) je sklon prepoznati u takvome misaonom toku Ničeov (Nietzsche) utjecaj.⁴

Pri tom on, pored ostalog, zacijelo ima na umu glasovitu Ničevu raspravu *O istini i laži u izvanmoralnom smislu* gdje se istine razotkrivaju kao istrošene kanonizirane metafore. Poričući svaku vezu između istina kojima čovjek raspolaže o svijetu i samoga svijeta, Niče zapravo anticipira radikalnu Altiserovu (Althusser) dihotomiju između »predmeta spoznaje« i »zbijskog predmeta«.⁵ Iako

² Usp. Mišel Fuko, *Riječi i stvari. Arheologija humanističkih nauka* (Nolit, Beograd 1971), str. 107 f.

³ Ferdinand de Sosir, *Opšta lingvistika* (Nolit, Beograd 1977), str. 189.

⁴ Zak Derida, »Potpis događaj kontekst«, *Delo* 6/1984, str. 23/4. Odgovarajuća rečenica prevedena je neprecizno i trebala bi glasiti otprilike ovako: »Ostin je bio prisiljen osloboditi analizu performativa od autoriteta istine-kao-vrijednosti, od opreke istinito-lažno u njezinu klasičnom obliku i povremeno je zamijeniti vrijednošću snage, vrijednošću razlike snage (*illocutionary* ili *perlocutionary force*). (U tom misaonom slijedu koji je ništa manje do ničeovski, posebno to mi ostavlja dojam kao da ide u smjeru samog Ničea...«

⁵ Usp. Louis Althusser/Etienne Balibar, *Kako čitati Kapital* (CKD SSO, Zagreb 1975), str. 41 ff.

se predmet spoznaje (u Ničea pojam, u Sosira označeno) izgradio jezičnim »poravnavanjem« predjezičnog iskustva različitosti zbiljskih predmeta, suđenje redovito ide obrnutim smjerom te polazi od jezično oblikovanoga predmeta spoznaje (pojma/označenog) kao »zajedničkog nazivnika« za različitost zbiljskih predmeta. Samo zbog toga neproblematiziranoga empirijskog mjerila svijet nam se predstavlja razvrstan i sređen: »Sva zakonitost koja nam toliko imponira u putanji zvijezde ili u kemijskom procesu u osnovi se podudara s onim svojstvima što ih stvarima utiskujemo sami, tako da time imponiramo samima sebi.«⁶

Da je način kako vidimo svijet proizveden vrlo dugotrajnim konvencijama jezičnog ophođenja, može dakle uistinu sloвити kao spoznaja koju je Ostin naslijedio od Ničea. No za razliku od Ostina Niče ipak naglašava posredovanje izvornih, konkretno-osjetilnih opažaja u poopćavanje umske.⁷ Dok se ta njegova inzistencija može još razgovjetno prepoznati recimo u Huserlovoj (Husserl) opreci hiletske i noetske spoznaje⁸ ili u Frojdovoj (Freud) opreci predodžbe stvari i predodžbe riječi⁹, u Ostina se konvencije već krute

⁶ Friedrich Nietzsche, »Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne«, *Werke in vier Bänden*, Bd. 4 (Das Bergland Buch, Salzburg, 1985), str. 551.

⁷ »Mi uopće ništa ne znamo o nekoj bitnoj kvaliteti koja bi se zvala 'čestitost', ali znamo o brojnim pojedinačnim i utoliko nejednakim radnjama koje ujednačujemo ispuštanjem onoga što je u njima nejednako i zatim označujemo kao čestite radnje; napokon od njih oblikujemo stano-vitu *qualitas occulta* pod imenom 'čestitost'. Previđanje pojedinačnog i zbiljskog daje nam pojam... dok priroda ne poznaje... pojmove pa dakle ni vrste, već samo nama nedostupan i neodredljivi x.« (str. 545 f.) Iz ulomka se nadaje karakteristična i kasnije veoma utjecajna mistifikacija »prirode« koja Ničev tretman »zbijskog predmeta« u jednom važnom smislu odva-ja od Altiserovog. Pitanju ću se vratiti u zaključku.

⁸ Opreka se gotovo kao provodni motiv provlači kroz cijelo Huserlovo djelo pri čemu se postupno mijenja njezino razumijevanje. Tako se u *Logičkim istraživanjima* još inzistira na nepomirljivosti data (sadržaja izra-za) i funkcija (činova njihova shvaćanja). Tek u činu zornog predočavanja konstituiraju se značenjska intencija izraza kao predmet (referent). Usp. *Logische Untersuchungen* 2/1, *Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, Husserliana XIX/1 (Haag, 1984), str. 80: »Do opažajne predodžbe dolazi tako što se doživljeni kompleks osjećaja oduhovljuje stanovitim karakterom čina, stanovitim shvaćanjem, mišljenjem; i u mjeri te oduhovljenosti pojavljuje se opaženi predmet dok se kompleks osjećaja ne pojavljuje kao ni čin u kojemu se opaženi predmet konstituiraju kao takav.« Zbog ovisnosti o »stanovitom shvaćanju«, međutim, opaženi predmet ne može biti takav kakav je bio u svom predjezičnom obliku, nego se pojavljuje re-prezentiran i utoliko krivotvoren. Njegova krivotvorenost posljedica je onih momenata jezičnog iskaza koji daju na znanje kako taj iskaz valja u danoj prigodi shvatiti, a budući da ni jedan iskaz ne može bez tih momenata, Huserl drži da je autentičnost predmeta moguće saču-vati samo pod uvjetom da se riječ predoči, ali ne izgovori, kao što se zbiva npr. u unutrašnjem monologu. (Isto, str. 57) (Podrobnom analizom te nje-gove pretpostavke pozabavio se Derida u *Glasi i fenomenu*. V. poglavlje »Glas koji čuva šutnju« u *Republici* 7/8, 1987). Huserl je zatim razradio svoju intuiciju »predodžbe riječi« u *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Husserliana X (Haag, 1964), gdje ju je pretvorio u primordijalnu strukturu predočavanja koja prethodi bilo kakvu postupku označavanja.

⁹ Usp. Sigmund Freud, »Das Unbewusste« (1915), *Werke aus den Jahren 1913–1917, Gesammelte Werke* (Imago, London 1946), str. 300. I. Frojd inzistira na genetskom prioritetu predodžbi stvari koje pripadaju tzv. pri-marnom procesu nesvjesnog dok predodžbu riječi vidi kao njihovo preza-posjedanje i vezivanje sekundarnim procesom predsvjesnog. Predodžbe ri-ječi imaju dakle samo posredan pristup stvarima (preko vizualnih ili aku-stičkih slika) upravo kao kod Ničea. No postavlja se pitanje nije li i odnos predodžbi stvari prema stvarima posredan, nisu li predodžbe stvari samo

u neprekoračiva mjerila jezičnog referiranja na tragu Vitgenštajnova (Wittgenstein) diktuma: »Ako je istina ono što se temelji, tada temelj nije ni istinit niti pak lažan.«¹⁰ Taj ranokantovski postulat teško je održiv, jer ako istina već jest samo stvar jezične igre, onda neizbježno dolazi u posjed onoga tko određuje pravila te igre ili njima barem potpuniye raspolaže. Ciljajući na tu nejednaku postavljenu »sudionika istine« u polju pravila koja je određuju, Barbara Herrnstein Smit (Herrnstein Smith) primjetila je da bi se igra mogla prihvatiti kao temelj jezične referencije samo ako primjer te igre predstavlja — rat.¹¹ Možda nije nužno ići tako daleko, jer i partija golfa ili tenisa podrazumjeva kako igrače, tako i skupljače lopti.

Problem je dakle u tome što pravila, konvencije i maksime koje služe kao podloga istine nisu statične, već su izložene neprekidnoj filogenetskoj, ontogenetskoj i situacionoj mijeni. Taj temeljni uvid, što ga je Hegel otvorio sintagmom »povijesna jezgra filozofijske istine«, bio je prvi put odlučno sadržan već u njegovoj kritici Kantove epistemologije.¹² Um svakoga pojedinog razdoblja obilježen je njegovim smještajem u globalnoj priči Apsolutnog Duha koja usađuje racionalnost svih pripadnika razdoblja u doznačen iskustveni okvir. Tako su svakoj izrečenoj istini pridružena dva vektora: jedan prema onome što u danome trenutku iskustveno vri-

naknadni proizvodi djelovanja predodžbi riječi. Frojd naime piše: »Predodžba koja se ne pretvori u riječ ili psihički čin koji se ne prezaposjedne ostaje u nesvjesnom kao potisnut.« Budući da se svako verbalno zaposjedanje osjetilno-iskustvenog materijala zbiva s obzirom na jezične mogućnosti predočavanja (Frojd to drugdje zove *Rücksicht auf Darstellbarkeit*), nameće se zaključak da je potiskivanje određenih aspekata predodžbi stvari uvijek posrijedi i da je struktura nesvjesnog stoga povratno proizvedena.

¹⁰ Vitgenštajnova postavka (iz *On Certainty*, ur. G. E. M. Anscombe i G. H. von Wright, Harper Torchbooks, New York, 1972, str. 205) podrazumijeva u krajnjem izvodu nepromjenljivost strukture »jezičnih igara« odnosno »životnih oblika«. (Usp. pobliže o tome u Charles Altieri, *Act & Quality. A Theory of Literary Meaning and Humanistic Understanding*, U. of Massachusetts Press, Amherst, 1981, str. 51f.) Ali ne radi se samo o tome da mi znamo kako obrasci percepcije, ponašanja, mišljenja i govorenja nisu ravnali svakodnevicom srednjovjekovnog čovjeka ili starog Grka tako kako ravnaju našom; radi se i o tom da se oni pokazuju različitim i s različitim položajima u recentnoj komunikacijskoj stratifikaciji svijeta života ili npr. iz perspektive djeteta i odraslog. Ono što je kod jednoga još konkretno-osjetilni opažaj ušlo je kod drugoga odavno u posjed uma.

¹¹ Usp. Barbara Herrnstein-Smith, *On the Margins of Discourse. The Relation of Literature to Language* (Chicago University Press, Chicago 1978), str. 105. Smitova u svojoj knjizi naglašava konfliktno-tržišni karakter polja komunikacijskog zajedništva unutar kojega je ravnopravnu podjelu uloga nemoguće zamisliti. Stanoviti su položaji nužno preferirani raspodjelom društvenih odnosa. To možemo provjeriti i u nekoj elementarnoj komunikacijskoj situaciji koja se za jednog sudionika nužno svodi npr. na okvir sobe, za drugoga na okvir zgrade, za trećeg na okvir gradske četvrti... a za x-tog na okvir povijesti čovječanstva. Dakako da među tako naslojenim konfliktnim odnosima situacija uspostavlja određenu hijerarhiju važnosti. Ona ni jednog trenutka nije uglavljena, jer se npr. procesom emisije i recepcije iskaza, koji raspodjeljuje vlastite uloge, restrukturira.

¹² Da je toj kritici posvećena zapravo cijela *Fenomenologija duha*, jasno proistječe iz Hegelova vlastitog sažetka njegove knjige (objavljenog u reklamne svrhe u »Intelligenzblatt der Jenaer Allgemeinen Literatur-Zeitung« 28. listopada 1807) gdje se kaže da *Fenomenologija duha* mora koncepcijom postajanja znanja »nadomjestiti psihološka objašnjenja kao i apstraktnija razmatranja o utemeljenju znanja«. Za eksplicitnu kritiku Kantologije *des Geistes*, Werke in zwanzig Bänden, Bd. 3 (Suhrkamp, Frankfurt/M, 1970), str. 48ff.

jedi kao istina, a drugi prema kretanju Apsolutnog Duha kojemu je ta iskustvena istina samo prolazna etapa. Stoga jezično formulirana istina ne pohranjuje u sebi, preko iskustva, samo tragove prošlih razdoblja, nego, racionalnom transparentnošću iskustva, i klicu budućih. Ona tvori epizodu jedne priče čija će se puna, racionalna istina objaviti tek na kraju pribavljajući konačnu ocjenu vrijednosti svih »usputnih« iskustvenih istina. Sažeto rečeno, Hegel motri Globalnu Priču povijesti kao proces dolaženja istine k sebi samoj. Istina ne može sebe izboriti nikako drugačije do ukorjenjivanjem u narativnu supstancu. Priča je ne samo autentičan, već i nuždan poligon njezina očitovanja. A kao ni u jednoj priči, tako ni u ovoj ne mogu sve pripovjedne instance imati ravnopravnu ulogu: jedne ispisuju scenarij koji druge žive. U stanovitom smislu, scenarij priče ispisuje se na svakoj njezinoj pojedinoj etapi iznova, tako da ispisi podliježu neprekidnoj reviziji pokazujući se i sami relativnima. Priča stalno podriva istine o sebi tjerajući ih prema višim stupnjevima racionalnosti.

Iz nacrtu Hegelova postavljanja problema istine objelodanjuje se koliko su u pogledu mogućnosti njezina dostizanja povlašteni pripadnici mladih razdoblja prema pripadnicima starijih. Pristajući na tu konzekvenciju, Hegel se pokazuje baštinikom romantičarske koncepcije povijesti kao čovjekova progresivnog oslobađanja iz stanja empirijske bezumnosti.¹³ U tom stanju sve elaboracije ljudske povijesti ostaju još pukim opisima događaja i radnji, bez razumijevanja njihove unutarnje motivacije. Ali kad čovjek dospije do pune samosvijesti, odvijanje njegove priče prožima se željeznom logikom, jer slijedi iz razumijevanja razloga ljudskih postupaka koji su pod režijom globalnog povijesnog uma mogli na danoj »fabularnoj točki« izgledati samo tako kao što su izgledali. Isto toliko, dakle, koliko ljudski postupci proistječu iz njihovih nauma, njihovi naumi proizvedeni su »lukavstvom uma« koji se nalazi u procesu svoga samospoznavanja. Sve to u krajnjem izvodu znači da Hegel promatra vremensku uzastopnost povijesti kao logički proces po načelu *post hoc ergo propter hoc* odnosno, u naratološkim terminima, da zaplet otkrića (istine) nadređuje zapletu rješavanja (problema). Povijest preuzima karakter dokaznog postupka u kojemu je svaki korak logičan i nuždan.¹⁴ Budući da potpuni uvid u nužnost svih epizoda priče može imati samo njezin autor, nameće se zaključak da Hegel tretira povijest čovječanstva kao postupno premještanje potonjeg iz položaja aktanta preko aktera do lika i fokalizatora, i potom dalje od pripovjedača preko implicitnog autora do položaja autora kao nedvosmislenog utemeljitelja cjelokupnog pripovjednog univerzuma. Kad se pomisli na književnost vremena u kojemu je Hegel živio, teško mu je zamjeriti što je sebe zamišljao po modelu svemogućeg autora koji ima ključ za »vrata duše« svih instanci fikcionalnog svijeta.¹⁵

¹³ Usp. u vezi s tim Robin Dž. Kolingvud (Collingwood), *Ideja istorije* (Svjetlost, Sarajevo, Globus, Zagreb 1986), str. 107ff.

¹⁴ Nije dakle, čudo, primjećuje Kolingvud, što je najbolja Hegelova povijest upravo povijest filozofije. Usp. *op. cit.*, str. 147.

¹⁵ Po Zmegačevim izvodima u *Povijesnoj poetici romana* (GZH, 1987, poglavlje »Romantizam i roman«) romantičarska poetika temelji se ne samo na divinatorkoj koncepciji stvaralačkog čma koji nikome ne polaže račun za svoju slobodu, već i na univerzalističkoj koncepciji romana shvaćenog kao »poezija novog vremena«.

Ali Hegelovi kritičari polazili su očito iz nešto drugačijeg iskustva priče kad su postavili pitanje je li autor doista ikada slobodan u svojoj djelatnosti raspoređivanja pripovjednih uloga ili su mu parametri te djelatnosti ipak neprimjetno zadani situacijom u kojoj stvara. Pitanje ima krunsku važnost, kao što će se pokazati, jer odlučuje o sudbini prosvjetiteljskog uvjerenja da čovjek, ako već ne uspijeva nigdje drugdje, mora ostvariti potpunu slobodu makar u svojim duhovnim nacrtima.¹⁶ Niče je načelno osporavao tu mogućnost pokazujući povijest čovjekova duha kao postupno, koliko god neprimjetno, uprezanje u doznačene perceptivne i misaone konstrukte. Ideju da čovjekovo kretanje od konkretno-osjetilnoga do univerzalno-pojmovnoga odnosa prema svijetu zapravo podrazumjeva njegovo beznažno otuđivanje od slobode potkrepljivao je on tvrdnjom o procesualnom prikupljanju moći u okrilju svevažićih filozofijskih pojmova koji, netom se iznjedre, zabašuruju svoje pripovjedno podrijetlo.¹⁷ Tako je, obrtanjem Hegela, Priča postala *proizvođačem* Istine umjesto njezinim *proizvodom*. U skladu s time autorska bi funkcija bila samo ishod ukupne povijesti pripovjedanja koja ju je u jednom trenutku isturila kao slobodnu i svemoćnu na račun ostalih funkcija u priči.

Subvertirajući tako Hegelovu legitimaciju te(le)ološke hijerarhije uloga u Globalnoj Priči povijesti, Niče se neopazice opet primaknuo Kantu, s tom razlikom što je transcendentalne uvjete spoznaje generirao iz jezičnog razvitka čovječanstva i učinio ih sinkronijski pokretljivijima. *Ali strukture predstavljanja ponovo su se odvojile od struktura stanja stvari vrativši potonjima status nedohvatljivih »stvari o sebi«*. Koliko je takvo postavljanje problema bilo dalekosežno, potvrđuje činjenica da ono još u potpunosti obilježava tzv. diferencijalne teorije značenja Pirs (Peirce), Sosira i Vitgenštajna. Sosir npr. ne poriče postojanje referentne — upravo suprotno, on je svima jednako bjelodan — već ga samo smatra jezično neimenljivim entitetom koji prethodi sučeljavanju jezika sa svijetom.¹⁸ Hjelmslev je preuzeo tu postavku svojim pojmom »supstancije sadržaja«, amorfnu kontinuiteta kojemu tek oblikovna djelatnost prirodnog jezika postavlja granice perspektivirajući u njemu svoj »predmet«.¹⁹ Jezično izrečena istina o svijetu ostaje rela-

¹⁶ To je uvjerenje na reprezentativan način izrazio Kant u svom odgovoru na anketu časopisa *Berlinische Monatschrift* provedenu 1784. godine pod naslovom »Što je prosvjetiteljstvo?« Kant smatra da prosvjetiteljstvo obilježava etapu zrelosti u razvoju čovječanstva koja se može sažeti u formulu: »Pokoriti se pa ćeš moći rezonirati koliko hoćeš.« Zreli će čovjek naime pristati da se u sferi privatnog života potčini kolektivno određenim ciljevima ako mu se s druge strane dopusti slobodno duhovno očitavanje u sferi javnog života. Fuko je podvrgao taj Kantov članak vrlo zanimljivoj analizi u jednom tekstu nastalom neposredno pred smrt gdje između ostalog kaže: »Kant predlaže Friedrichu II, a da to gotovo i ne skriva, neku vrstu ugovora — mogli bismo ga nazvati ugovorom racionalnog despotizma sa slobodnim umom: javna i slobodna upotreba samostalnog uma bit će najbolje jamstvo pokornosti pod uvjetom da političko načelo koje se mora slijediti (u privatnom životu) samo bude u skladu s univerzalnim umom.« Usp. M. Foucault, »What Is Enlightenment?«, u *Foucault-Reader*, ur. P. Rabinow (Pantheon Books, New York 1984), str. 37.

¹⁷ Ideju da je znanstveni poredak vrijednosti oblikovan po mjerilu moći razvijao je Niče u *Volji za moć* (Beograd 1972), usp. posebno str. 306f.

¹⁸ To sam pokušao detaljnije pokazati u članku »Tekst između semiotike i hermeneutike«, *Republika* 7/8, 1987, str. 143.

¹⁹ Usp. Louis Hjelmslev, *Prolegomena teoriji jezika*, (GZH, Zagreb 1981), str. 54ff. Hjelmslev zove »supstancijom sadržaja« Sosirovo »neodređeno po-

tivna gramatičkim sustavom prirodnog jezika isto tako u mladoga Vitgenštajna. U jezgri je svih tih zamisli predodžba da se referent istinitog iskaza konstituirao po nekim pripovjedno oblikovanim scenarijima svijesti analognima otprilike onome što smo naprijed nazvali »zapletom otkrića«. *Jezična građa mora dakle najprije proklijati pripravljen izotopijske putanje receptivne svijesti da bi izborila neprijepornu kvalitetu zbiljnosti*. Zbog toga je svaka istina naposljetku samo manje ili više stereotipan pripovjedni konstrukt. Valja uočiti koliko se u takvu zaključku reproducira Ničeovo obrtanje Hegelove koncepcije u kojoj je priča bila samo poprište očitovanja istine.

U raspravi koju je nešto kasnije zapodjenula diferencijalna teorija značenja, međutim, više nije reč o pukom obrtanju, jer je priča, sada kao rodno mjesto istine, izgubila svoju prijašnju logičnost i homogenost. U Hegela je zapravo postojala samo jedna priča, providena autorskim potpisom Apsolutnog Duha. Budući da je Apsolutni Duh kao »sveznajućeg autora« proglasio propovjednim konstruktom, Niče se morao pomiriti s konzekvencijom da taj konstrukt ovisi o tome kako interpretiramo priču. Priča se pak odsad može interpretirati podjednako legitimno iz svih položaja koje je generirala svojim odvijanjem. Kao jedan od mnoštva različitih oblika upisivanja povijesti u svijest, ni jedan položaj ne može postaviti isključivo pravo na istinu.

U prvoj fazi htjelo se ograničiti broj tih položaja na broj prirodnojezičkih gramatika, ali je onda postalo jasno da se njihove granice probijaju zajedničkim socio-komunikacijskim stereotipima. To je povećalo broj mogućih interpretacija Globalne Priče, jer se iz položaja svakog žanra u komunikacijskoj stratifikaciji svijeta života pružala ponešto različita perspektiva prema povijesti aktualnog stanja na »tržištu diskurzâ«. Svaki je žanr uspostavljao vlastiti »egzistencijalno obojen« odnos prema ostalima. Krajnji polovi toga odnosa unutar ukupnog polja napetosti žanrovskog sustava — tj. nediskurzivno, bezupitno legitimiranje postojećeg rasporeda (žanr-kao-aktant) i njegovo diskurzivno, aktivno problematiziranje (žanr-kao-autor) — čuvali su, sada u sinkronijskom presjeku, dijakronijsku napetost Globalne Priče između čovjekova konkretno-osjetilnog i njegova univerzalno-pojmovnoga odnosa prema svijetu. Dok su kod Hegela polovi te napetosti obilježavali početak i kraj globalnoga linearno-narativnog slijeda, kod kritičara oni kao da se ciklički smenjuju i simultano pohranjuju bez nade u konačnu asimilaciju jednoga drugim. Konfliktno združivanje organske i intelektualne dimenzije u svakom činu perceptivnog, misaonog ili jezičnog označavanja svijeta — kakvo zatječemo u francuskih interpretata Ničea u obliku permanentne interakcije diskurzivnih s nediskurzivnim praksama — ne suprotstavlja se samo snažnom hegelovskom nasljeđu, već i istovremenim reduktivnim nastojanjima teoretičara govornih činova. Ako su tehnike govornog sporazumijevanja naime potpuno konvencionalizirane, koliko god velik pri tom bio broj interakcijskih scenarija, konstitucija značenja govornog iskaza dužna je svaki put slijediti apriorno pravilo te se kod svih pripadni-

lje pustih predodžaba, a ono se opet može dovesti u vezu s pojedinačnim, nedostupnim i neodredivim x-om prirode kod Ničea primordijalnom strukturom predočavanja kod Huserla i predodžbom stvari kod Frojda. Usp. bilješku 7.

ka komunikacijske zajednice odvijati na istovjetan način. U skladu s tim teoretičari govornog čina zamišljaju prijem diskurzivnog istupa kao afekciju, pomoću njegovih »ilokucijskih signala«, sklopa dijonica zaključivanja zgotovljenoga u svijesti člana komunikacijske zajednice u odgovarajući »zaplet otkrića«. Time se sintaktički determinizam strukturalizma, što ga je Riker (Ricoeur) vrlo prikladno nazvao »kantovstvom bez transcendentnog subjekta«, samo premješta na pragmatičku razinu i istina uistinu bespovratno postaje pripovjednim konstruktom.²⁰ Umjesto apsolutizacije Istine, kao kod Hegela, dobivamo apsolutizaciju Priče, a referent pada u ponor »stvari o sebi«.

Valjalo bi, nasuprot takvom čitanju Kanta, sačuvati inovatorski moment subjekta odnosa sa svijetom kakav je bio sadržan u Kantovu pojmu »empirijske sheme«.²¹ Ona neodlučivo stoji na pola puta između intuitivne partikularizacije i pojmovne determinacije kao nekakav pomičan i premetljiv niz slika neprekidno otvoren asimilaciji novoga — u jednu riječ privremena, promjenljiva veličina. Nediskurzivna dimenzija osigurava joj vjernost »centralnom učenju Kantove kritike uma«, kako ga tumači Kristijan Šteter (Stetter), »naime uvidu da je konstitucija spoznaje upućena na spontanost moći suđenja«.²² Ta vrsta suda po Kantovoj postavci nema nikakva uporišta za svoju izvjesnost, jer je uгода koju pribavlja subjektu neovjerljiva spoznajom. Stoga ona tvori nepredvidljiv i neregularan okvir bilo koje primjene pravila, diktiran povijesnim *hic et nunc*. Tvorbeni faza svakog čina označavanja svijeta, ona koja se razvija iz osjetilne dimenzije tipske sheme, duboko je obilježena kontingencijom povijesnog smještaja toga čina.²³

Teško je dovoljno naglasiti važnost takvog čitanja Kanta, pogotovo kad se uzme u obzir s koliko je uspjeha bio potiskivan u sklopu teorije jezične moći. Možda će biti najbolje da to razmotrimo na primjeru Fukoa (Foucault) kao utemeljitelja ove teorije.²⁴ Fukou je otpočetak bilo stalo do toga da situira diskurzivno očitovanje u povijesnu jedinstvenost. U svojoj prvoj fazi on se približava tome tako što razgraničava »epistemološka polja«, elastične konstelacije nediskurzivnih i diskurzivnih označiteljskih praksi koje čovjeku uopće tek omogućuju zavođenje reda među stvarima. Zavesti red znači uspostaviti sličnosti i razlike, a to se ne da učiniti bez operacija unutar spoznajnog univerzuma svijesti koje »potpisuju« proizvodnju referenata. Spoznajni univerzum sastoji se po ranome Fukoovu nacrtu od donjeg, empirijskog, srednjeg, posredničkog i gornjeg, refleksivnog sloja pri čemu posebnu pažnju »arheologa« privlači srednji sloj koji svojom mrežom prostorno-vremenjskih i aksioloških putova postavlja povijesne uvjete mogućnosti ra-

²⁰ Za slično intoniranu i dosljedno provedenu kritiku teorije govornog čina usp. Cristian Stetter, »O koncepciji historijsko-pragmatičke lingvistike«, *Republika* 11/12, 1987, str. 146ff.

²¹ Kant razrađuje taj pojam u *Kritici čistoga uma* (NZMH, Zagreb 1984), str. 87ff.

²² Usp. op. cit., str. 142.

²³ Taj aspekt instruktivno razvija Manfred Frank u *Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und Textinterpretation nach Schleiermacher*, (Suhrkamp, Frankfurt/M 1977), str. 192ff.

²⁴ U prikazu Fukoove koncepcije koji slijedi skratio sam širu verziju takvog prikaza iz svoje rasprave »Upisivanje govornog događaja« (koja će biti objavljena u zborniku VANU, *Usmeno i pisano/pismeno u kulturi i civilizaciji*, Novi Sad).

cionalnih spoznaja, što će reći, fungira kao apriorni filter značenjske konstitucije istinitog iskaza. Taj filter nije u svom rasporedu nepromjenljiv, jer ga grade dva gipka spleta odnosa: nediskurzivan ili stvarni sa svojim biološkim, moralnim, političkim, ekonomskim praksama, s jedne strane, i diskurzivan ili refleksivni sa svojim diskurzivnim praksama i formacijama, s druge strane. Govorni događaj oblikuje svoj referent na taj način što odnose unutar prvog spleta komentira, prerađuje i povezuje pomoću odnosa unutar drugog spleta. Tako se elementi koji ulaze u tvorbu referenta zapravo nikad ne mijenjaju, nego samo njihova konstelacija podliježe novom *assujettissementu*. Govorni događaj intervenira u nju »strukturalističkom djelatnošću« rasklapanja, izdvajanja, specificiranja, preraspoređivanja i novog sklapanja. Takvim shvaćanjem ukinuta je svaka mogućnost autonomne reakcije spoznajnog univerzuma primateljske svijesti. On postaje pukim poprištem očitovanja diskurzivne moći, poligonom njezina uvećavanja i oplodivanja. U drugoj fazi razvitka svoje koncepcije, Fuko štoviše probija ograničenje toga univerzuma epistemom i širi ga na cjelinu Povijesti koja kroz mirijade mikrostrukturnih odnosa doziva subjekte u svoj homogeni prostor. Na taj način subjekti se raspršuju u subuniverzume jednog globalnog univerzuma i lišavaju bilo kakve kontrole nad moći koja im distribuira položaje. S toga gledišta cjelokupno Fukoovo učenje predstavlja nam se kao radikalna kozekvencija Ničeova »rijeka« »Bog (tj. Apsolutni Duh) je mrtav!«, konzekvencija koja namjesto mrtvaca, posve dosljedno i u punom sjaju, ustoličuje pripovjedni žrvanj Moći.

Teško da ćemo se, međutim, približiti složenoj naravi istine ako je olako, ili čak trijumfalno, diskvalificiramo u korist priče. Time se za Hegela konstitutivan dvostruki vektor svake istine — prema prošlosti proizvedenom iskustvu, s jedne strane, te prema budućem umskom prosvjetljenju toga iskustva, s druge — svodi na jednostruku i stoga potpunu ovisnost o prošlosti. Ukidanjem odnosa prema budućnosti svi se iskazi koji pretendiraju na istinu, od najbanalnijih do filozofskih, ukorjenjuju u tradicijski sklop predrasuda i time relativiraju do međusobnog poravnanja. Ako ni jedan iskaz ne može biti racionalniji od drugoga, ako svi kriju u sebi podjednaku ideološku potku — tada ta posvemašnja relativizacija krije u sebi jednu isto tako posvemašnju apsolutizaciju. Iglton (Eagleton) ju je na primjeru Eliotova shvaćanja književnosti prokomentirao ovako:

»Tradiciju nikad ne možemo uloviti na spavanju. Ona na neki zagonetni način predviđa pojavu još nenapisanih djela. Premda će ta djela, kad jednom budu napisana, izazvati prevrednovanje Tradicije, ona će ih glatko probaviti. (...) Tradicija je u svom protjecanju nedokučiva kao milost božja...«²⁵

Da je u velikodušnom otvaranju povijesnog totaliteta za mnoštvo mogućih iskaznih osmišljavanja, iz »žanrovskih perspektiva« njegovih sudionika, u osnovi posrijedi obogotvorenje toga totaliteta, jednako je precizno uočio i Umberto Eco kad je zapisao da su stvaralačke integracije upućene »a priori u igru jedne organske vitalnosti... koja izgleda valjana i pored različitih i mnogostrukih ishoda«. Povijest nas dobrohotno poziva na »orijentiranu intervenciju, da bismo se slobodno uvrstili u jedan svijet koji je uvijek

²⁵ Terry Eagleton, *Književna teorija*, (Liber, Zagreb 1987), str. 52.

ipak onaj koji je autor htio.²⁶ Tako je položaj sveznajućeg autor- (itet)a, iz perspektive kojega je Hegel pisao svoju povijest (filozofije), sada dodijeljen samoj povijesti. Neka jedan kratki Adornov komentar Hegelova sustava pokaže koliko mu je ovaj zaokret od Boga Istine prema Bogu Priče i dalje ostao dužan:

»Kao u kakvu gigantskom kreditnom sistemu sve partikularno je zaduženo, neidentično, a cjelina nasuprot tome nezadužena, identična. Tu idealistička dijalektika skrivlja svoj paralogizam.«²⁷

Privid pluralizma označiteljskih praksi perpetuiira se, međutim, istom mjerom i kod tzv. postmodernih filozofa koji se zaklinju u oslobađanje od bilo kakve metapripovijesti. Oni poriču smisao višestoljetnoj pretenziji filozofije na istinitost njezina diskursa — pretenziji koja je osobito karakteristična za tzv. modernističko razdoblje — i zagovaraju, umjesto toga, koncentraciju na ona svojstva što ih »teorijska roba« mora posjedovati da bi uspješno konkurisala na »slobodnom intelektualnom tržištu«. Tko još danas može vjerovati u one obuhvatne objasnidbene programe tipa »dijalektike Duha, hermeneutike značenja, oslobođenja umnog ili radnog subjekta ili stvaranja obilja«?²⁸ Svaka kultura proizvodi svoju vrstu priča i one ne trebaju legitimaciju u apstraktnim načelima. Dovoljna im je legitimacija činjenica da u dotičnoj kulturi djelotvorno čine to što čine.²⁹ Jedna od takvih priča koje bi se trebale ovjeriti samim svojim općeprihvaćenim posredovanjem upravo je priča postmodernističkih filozofa o zabludama postkartezijanske filozofije u njezinoj upornoj potrazi za istinom. Priča je, kao što primećuje Kristofer Noris (Norris), pomalo staromodno-linearna, jer završava objašnjenjem kako smo mi »(buržoaska liberalna inteligencija) odstranili probleme tradicionalne filozofije i razvili se na kraju u decentne zdravorazumske pragmatiste. Sličnu pouku možemo naći u mnoštvu devetnaestostoljetnih priča koje se bave iznervjenim pretpostavkama o vlasti i spasonosnom vrlinom razumnog prihvatanja ograničenja ljudske prirode. Takva egzemplarna proza tretira svoje protagoniste kao što Rorty (Rorty) razmatra svoje filozofe od Dekarta (Descartes) do Djujia (Dewey). Radi se o priči koja osporava metanarativni autoritet u interesu prenošenja pragmatističkog ishoda prema kojemu vode sve epizode. Ali to znači usvajanje implicitne teleologije, prihvatanje njezine razvojne pripovjedne logike koja zapravo postavlja zahtjev za nadmoćnim uviđom. (...) Iza činjenica da sve tako jasno upućuje na pragmatistički rasplet počiva strategija postavljanja pragmatizma povrhu svih ostalih djelomičnih shvaćanja.«³⁰

Stoga i u ovom slučaju možemo reći da imamo posla s onim što je Altiser nazvao »izražajnom uzročnošću«: mnoštvo različitih pojava objašnjava se iz perspektive jedne skrivene biti.³¹ Unutar takvog načina razmišljanja smatra se da, ako zaposjednemo tu bit,

²⁶ Usp. Umberto Eco, *Otvoreno djelo* (V. Masleša, Sarajevo 1965), str. 56. i 54f.

²⁷ Citirano prema Slavoj Žižek, *Hegel in označevalec*, (DDU Univerzum, Ljubljana 1980), str. 103.

²⁸ Usp. Jean-Francois Lyotard, *La Condition postmoderne* (Minuit, Paris 1979), str. 1.

²⁹ Isto, str. 36.

³⁰ Usp. Christopher Norris, *The Contest of Faculties. Philosophy and Theory after Deconstruction* (Methuen, London and New York 1985), str. 157f.

³¹ Usp. Althusser/Balibar, *op. cit.*, str. 192ff.

možemo sve što se odigrava u društvenom i kulturnom polju povezati odgovarajućim posredovanjem u organski poredak povijesne cjeline. Posredovanje treba omogućiti da se različite razine onoga što postoji u toj cjelini uklope jedna u drugu i time dovedu u hijerarhijski odnos ovisnosti o »skrivenom bogu« koji ih mimo njihova znanja postavlja u život. Altiser prepoznaje osnovni problem takvoga historističkog načina razmišljanja u tome što se »skrivena bit« koja se prikazuje apsolutnom — naposljetku uvijek očituje kao nekakva povijesno situirana hipostaza. Iako pretendira da ponudi sveobuhvatno *racionalno* rješenje, ta je hipostaza plod konkretnog povijesnog *iskustva*. Ona se u danom trenutku nadodređuje u diskurzivnu dominantu svim ostalim povijesno proizvedenim označiteljskim praksama — zbog čega su je francuski poststrukturalisti rado nazivali *transcendentalnim označiteljem* — ali sam je taj dominantan položaj povijesno determiniran iskazujući svoju djelatnost »prošivanja« povijesnog polja kao svojevrstu »strategiju ograničavanja«.

Ako se radi ilustracije te vrste uzročnosti najprije poslužimo primjerom Hegelova sustava, očividno je da njegovo grandiozno svodenje svih povijesnih opreka na zajednički nazivnik Apsolutnog Duha duguje svoj nastanak istodobnom rastućem po-robljavanju svih vrijednosti. One se u procesu pogađanja društva uniformiraju kvantifikacijom: kvalitativna razlika postaje nevažnom netom se pojmom konvertibilnosti pronađe mogućnost njezina kvantitativnog razrješenja. »Ideja zahvaća sva područja«, piše F. Rosi-Landi (Rossi-Landi), »stoga što novac zahvaća sva područja i što se njegova neutralnost, uvjetovana općom prometnom vrijednošću, pretvara u koju god robu, tj. u koju god upotrebnu vrijednost.«³² Slična se redukcija diskurzivnih razlika odvija na području jezika gdje apstraktni sveobuhvatni pojmovi, preuzimajući vlast, određuju s gledišta svoje općosti sve *individualnosti* kao puke *posebnosti*. U takvom sveopćem poravnanju razlika otpadaju nekad postojeće istinite vrijednosti kao provizorne, jer sadrže u sebi svoju povijesnu negaciju. Ničeova je filozofija tako već obilježena definitivnim prodorom dvoznačnosti u jezgru vrijednosti. U *S one strane dobra i zla* on piše kako je »vjera u opreku među vrijednostima temeljna vjera metafizičara«. Ali moglo bi se dogoditi da je »ono što čini vrijednost tih dobrih i štovanih stvari potajice upravo srodno, svezano, skopčano i možda čak u osnovi jednako s onim opakim, prividno oprečnim stvarima.«³³ Potkraj 19. stoljeća bio je proces podrivanja vrijednosnih opreka toliko uznapredovao da one više nisu mogle, kao u Hegela, pronaći svoju pojmovnu sintezu. U postupku razgradnje pripovjedne sintakse svojega teorijskog diskursa u esejistički, fragmentarni i aforistički stil, Niče korespondira s istovremenim raspadom koherentne romaneskne sintakse u Flobera (Flaubert), Prusta (Proust), Kafke i Muzila (Musil).³⁴ To navodi na pomisao da je na prijelomu stoljeća razmjenska vrijednost bila već bespovratno zaposjela sve upotrebne vrijednosti kao jedini zamislivi oblik njihova legitimiranja.

³² Feruccio Rossi-Landi, *Ideologia* (Isedi, Milano 1978), str. 186. Citirano prema Peter V. Zima, *Textsoziologie* (Metzler, Stuttgart 1980), str. 161.

³³ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, Studienausgabe, Bd. 3 (Frankfurt, Fischer 1968), str. 27f. Cit. prema Zima, *op. cit.*, str. 98.

³⁴ Za detaljniju analizu v. Zima, *op. cit.*, str. 95ff.

Mislim da nam ovim stečeni uvid dopušta zaključak kako na kraju sva »izražajno-uzročna« objašnjenja povijesti stoje i sama u jednom dubljem povijesnom tijeku te da je svaki oblik istine povijesti, odnosno povijesti istine, i sam povijesno determiniran svojom istinom. Upravo je takvu skrivenu iskustvenu determinaciju morao imati na umu Lakan (Lacan) kad je pravom formulom ateizma — što ovdje valja čitati kao »materijalističke dijalektike« — proglasio umjesto »Bog je mrtav!« — »Bog je nesvjesno!«³⁵ Ali pouzdano je da je na nju ciljao Altiser kad je predlagao da se »izražajna uzročnost« zamijeni »strukturnom uzročnošću« kako bi se sve predočene ili izrečene istine o svijetu tretirale kao učinci »odsutne strukture«.³⁶ Svaka je istina rezultat ovladavanja ukupnim poljem označiteljskih praksi iz perspektive jedne od njih koja se drugima nadodređuje kao mjerilo. Ali to nadodređivanje nije arbitrarno, nego determinirano nesvjesnim, transcendentnim temeljem primijenjenoga »transcendentalnog označitelja«. Altiser dakle ponovo pridružuje istini dva vektora, koja su sada proturječno spletena u pojmu *assujettissementa*. Izgovoriti istinu znači postati subjektom najprije utoliko što se diferencijalno polje kolektivnih označiteljskih praksi podređuje jedinstvenom smislu i time individuumu koji tim praksama ovladava pribavlja osjećaj slobode. U istom trenutku, međutim, kada svijet stječe za njega smisao, individuum se »upreže« u »položaj subjekta« utoliko što preuzima funkciju u općem društvenom poretku. Jer smisao koji individuum doživljuje kao svojstvo same stvarnosti i koje mu osigurava identitet — nije ništa drugo do podmetnut ideološki obrazac. Altiser shvaća ideologiju kao nesvjesnu strukturu koje je funkcija da odzrcali i centriraju individue u subjekte pozivajući ih u prepoznatljive slike.³⁷ Tako nerazrješiva prepletenost »slobode« i »ropstva« u kompleksnom proturječju *assujettissementa* zapravo znači da je svijest načelno nesvjesna ustrojstva svoje uvjetnosti.

Ako predočiti ili izgovoriti istinu znači dakle postati subjektom, onda je upadljiva sličnost što je Altiserov pojam subjekta uspostavlja s Lakanovim pojmom »unarnog označitelja« koji je lišen svoga označenoga te se javlja kao prazna negacije, »ništa« koje svemu drugome omogućuje da postane »nešto«, nevidljivi »zaslon« koji upravlja našim viđenjem svijeta.³⁸ Derida je njegovo funkcionisanje nazvao »parazitskom ekonomijom« i opisao kao »uključivanje isključivanja«, »sudjelovanje bez postojanja dijelom«.³⁹ U Greimasovu (Greimas) pak semiotičkom četverokutu sloboda subjekta smještena je na treću poziciju »pozitivnog kompleksnog člana« koji povezuje čla-

³⁵ Usp. Jacques Lacan, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire XI* (Seuil, Paris 1973), str. 29. i 58.

³⁶ Usp. Althusser/Balibar, *op. cit.*, str. 194f. Ukorjenjivanje Altiserova učenja u Spinozi pokazuje da je odnos marksizma s religijskim mišljenjem znatno kompleksniji no što se to dosad na obje strane (s iznimkom, možda, u Kolakowskome) htjelo priznati. Altiser je uostalom veoma blizu Lakanovu shvaćanju istine za koju se u *Écrits* (Seuil, Paris 1966), str. 871f. kaže: »Ulogu što je objava igra u religiji (valja u jeziku psihoanalize reproducirati) kao negaciju (od strane) istine kao uzroka, tj. tako da ta istina onome što daje subjektu temelj uskraćuje da sebe vidi kao njezin dio.« Subjekt je dakle dužan prepustiti »teret uzroka« bogu istine.

³⁷ Usp. Louis Althusser, »Idéologie et appareils idéologiques d'État«, u knjizi *Positions* (Ed. Sociales, Paris 1976), str. 118f.

³⁸ Usp. Jacques Lacan, *Écrits*, str. 819.

³⁹ Usp. Jacques Derrida, »The Law of the Genre«, u zborniku *On Narrative*, ur. T. Mitchell (Chicago UP, Chicago, 1980).

nove binarne opreke s prve i druge pozicije u pripovjednu cjelinu, dok je ropstvo subjekta izazvano »eksplozijom« četvrte pozicije »negativnog kompleksnog člana« koji ponovno razgrađuje narativnu sintagmu u nepomirljivo proturječje.⁴⁰ Svim je tim rješenjima, zajedno s Altiserovim, svojstveno da Hegelova jamca istine, Apsolutni Duh, premještaju na pozornicu nesvjesnog, zbog čega se istina više ne upleće u svoje povijesne manifestacije odozgo, kao pojam ili um koji će na kraju transparirati njihovu iskustvenu osnovu, već odozdo, kao sud ili intuicija koja će ih svaki put konkretno-povijesno utemeljiti. Stoga bi se moglo govoriti o poststrukturalističkom koraku natrag od Hegelove prema kasnoj Kantovoj filozofiji, koja se sve više usredotočavala na intuitivni sintetički sud generiran iz »empirijske sheme«. Već sam naprijed natuknuo nešto o tome da empirijska shema svojim združivanjem organske i intelektualne dimenzije nudi pogodno rješenje opreke između Hegelove svijesti-kao-proizvođača-povijesti i Nietzscheove svijesti-kao-proizvoda-povijesti. To postaje posebno jasnim u razradi što ju je ona doživjela u Šlajermaherovoj (Schleiermacher) filozofiji.

Šlajermaher dokazuje kako u svakom našem predodžbenom ili jezičnom označavanju svijeta postoji podjednako intuitivna kao i racionalna dimenzija, pri čemu prva partikularizira, a druga identifikira svijet. Prvu dimenziju on naziva »osjećajem« i tretira je kao označeno nultog (ili transcendentnog) označitelja bitka (koga on još zove i »bogom«).⁴¹ Osjećaj je dopuna izostalog jedinstva bitka (odnosno boga) i subjekta, komplement konstitutivnog manjka u unutrašnjosti svake samosvijesti. Budući da bitak svojom permanentnom totalizacijom otvara *manque-à-être* usred njezina *trésor du signifiant*, svijest je prisiljena kompenzirati tu konstitutivnu šupljinu u svojoj spoznajnoj bateriji vlastitim totalizacijskim projektom što poniče u osjećaju. Taj totalizacijski projekt — Šlajermaher ga zove »divinacijom«⁴² — vraća otcijepljeni subjekt ka bitku kao posljednjem verifikacijskom temelju svih ljudskih akcija, metadiskurzivnom kriteriju valjanosti svih pojedinačnih iskaza, horizontu konačnog sporazuma među povijesnim individuumima. Pri tom valja postojano držati na umu da je to prisvajanje općenitosti uvijek samo subjektivno zbog čega ne može, kao što je ustvrdio još Kant, postavljati zahtjev da vrijedi generalno za sve, nego samo da vrijedi univerzalno za svakog.⁴³ Divinacija bi se zapravo mogla opisati kao spontani postupak pridijevanja takvoga skupa svojstava drugosti koja nagovara svijest — kakav je karakterističan za samu svijest koja je bila nagovorena. Subjekt nekritički prenosi ponašanje drugosti na svoje vlastito ponašanje tako da možemo s Husserlom govoriti o »analogijskoj aprezentaciji«.⁴⁴ Odatle se objašnjava duboki

⁴⁰ Za instruktivnu analizu toga aspekta Greimasove četverokuta usp. Ronald Schleifer, *A. J. Greimas and the Nature of Meaning: Linguistics, Semiotics and Discourse Theory* (University of Nebraska Press, Lincoln, 1987), str. 26ff.

⁴¹ U rekonstrukciji Šlajermahova poimanja »osećaja« služio sam se analizom M. Franka, *Das individuelle...*, str. 103ff.

⁴² Zmegač (*Op. cit.*, str. 108) napominje da je divinacija bila gotovo najučestalija riječ romantičke filozofije. Zanimljivo je, međutim, da se ona vraća kod Sartra koji, koliko se zna, nije bio bliže upoznat s tom tradicijom.

⁴³ Usp. Immanuel Kant, *Kritika moći sudjenja* (Naprijed, Zagreb 1976), str. 45.

⁴⁴ Usp. Edmund von Husserl, *Cartesianische Meditationen, Husserliana*, Bd. 1 (Haag, 1963), str. 138ff.

osjećaj izvjesnosti i ugođe koji ne može narušiti ni činjenica da za njega nema nikakva izvanjskoga spoznajnog uporišta. Još je Kant isticao da subjekt doživljava svoj sud kao prirodan i logički »premda je samo estetički« te da svojstva pripisana tim sudom predmetu smatra njegovim (tj. predmetnim) svojstvima iako ona više ističu »odnos predodžbe predmeta prema subjektu«. ⁴⁵ Ali posebno je na tom momentu inzistirao Kantov i Šlajermaherov nasljednik Pirs svojim pojmom abdukcije odnosno perceptivnog suda kao »krajnjeg slučaja abduktivnog zaključivanja« koje, »nezabrinuto da li ga išta podržava, uvjerenost u vlastitu ispravnost, vjerodostojnost i opravdanost«, »u propozicijskom obliku tvrdi kakvo je svojstvo percepta neposredno prezentnog umu«. ⁴⁶

Sad se valja vratiti Altiseru da bi se istaklo kako upravo na onoj točki gdje se subjekt osjeća najslobodnijim u svom vladanju bitkom — odsutna struktura bitka ga najpotpunije porobljuje i određuje. Radi se o tom da osjećaj koji porađa divinaciju istodobno svjedoči svojim profilom o kakvoći šupljine što ju je u subjektivnoj svijesti izazvao partikularni položaj u bateriji označiteljskih praksi njegove zajednice. ⁴⁷ Jer u tom policentričnom sustavu svijest nikada nije više od jednoga *alternativnog podsustava* što ovlađava određenim praksama iz raspoloživog fonda samo po cijenu odbacivanja drugih. Odbacivanje, koje je uvjetovano epohalno, društveno i individualno, organizira spoznajnu hijerarhiju svijesti oko nekog dominantnog transcendentnog označitelja, čvorišta složene mreže izotopijskih putanja. Transcendentalni označitelj perspektivira sve aspekte pojedinčeva odnosa prema drugome — osjećajni, predodžbeni, misaoni, djelatni, verbalni — tako što im, svakome s različitim stupnjem djelotvornosti, postavlja misaoni okvir. Ako transcendentni označitelj prema tome, odredimo kao infrastrukturu ili dno spoznajnog univerzuma svijesti, proisteći će da je on faktor njezina reduktivnog objedinjavanja podražaja. Danas postoji razmjerno visoka suglasnost o tome da je redukcija beskonačno kompleksnog spektra informacija s obzirom na određeni interes u temelju čovjekova odnosa prema svijetu. Kad ne bi bilo tako, mogućnost bilo kakve djelotvorne orijentacije bila bi u korijenu spriječena. Samo »receptivna cenzura« vodi čovjeka prema (makar privremenoj) izvjesnosti opstanka bez koje se on ne bi mogao nositi s temeljom neizvjesnosti koju u njegov opstanak preko raznih »priručnijih« posrednika unosi smrt. ⁴⁸ Budući da se nagon prema redukciji gradi na nagonu prema izvjesnosti, on je konzervativan i otporan prema promjeni. Želja mu je da se neprekidno obnavlja u istom obliku. U skladu s tim možemo ga motriti kao pokretača one

⁴⁵ Usp. Kant, *op., cit.*

⁴⁶ Usp. Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, ur. C. Hartshorne i P. Weiss (Harvard UP, 1931ff), § 5.181, 5.54.

⁴⁷ Divinatorska identifikacija podražaja (njegova tekstualizacija) i partikularizacija svijesti koja divinira (njezina kontekstualizacija) po svom su intenzitetu upravo razmjerni procesi. Što svijest bude više zagospodarila podražajem, to će potpunije povratno *determinirati* svoj položaj. Bitno je da je ta determinacija naknadan i nepredvidljiv učinak koji se neprimjetno upisuje na (konstitutivne) margine rezultata tekstualizacije. Na primjeru razvijenih rezultata time sam se podrobnije bavio u *Interesu pripovjednog teksta*, Liber, Zagreb 1987, str. 166ff.

⁴⁸ Usp. za razradu toga momenta pomoću jedne poznate Benjaminove teze *Interes pripovjednog teksta*, str. 146f.

tvrdokorne optativne energije koju je Frojd (Freud) zvao »prisilom na ponavljanje« i koja cementira ideologijski *status quo*. ⁴⁹

No postupak »cementiranja«, važno je istaknuti, nije uvijek isti, nego se mijenja od razdoblja do razdoblja, od pojedinca do pojedinca, kao i od drugosti do drugosti koja podliježe emotivnom, predodžbenom, misaonom, djelatnom ili verbalnom objedinjavanju. Svaka takva drugost i sama se gradi oko nekakva čvorišta izotopijskih putanja. Svaki podsustav ima svoj, manje ili više usmjeren, spektar povezivanja s drugim podsustavima. Ako se za ovu priliku ograničimo na jezične iskaze, onda treba reći da je njihova infrastruktura bitno različite kvalitete od infrastrukture spoznajnog univerzuma svijesti. Potonja je, vidjeli smo, bila iskustveno odlikovan faktor *homogenizacije* dok je infrastruktura jezičnog iskaza upotrebnom odlikovan faktor *heterogenizacije*. Koliko ona uspješno potiče metonimijsko klizanje označitelja, razabire se po teškoćama što su ih teoretičari imali kad su je trebali razgraničiti i imenovati. Tako se govorilo ili se još govori o: pokaznim riječima, deixis, prebacivačima, indeksima, ilokucijskim operatorima, žanrovskim signalima, performativnom okviru, trezorima označitelja, kopulama itd. Spor se vodio oko toga da li infrastruktura fiksira iskaz uz jedinstvenu stvarnosnu situaciju, kao što je tvrdio npr. Benveniste (Benveniste), ili uz uvijek-već-ponovljenu jezičnu igru, kao što su tvrdili npr. Vitgenštajn i Ostin. ⁵⁰ Ima li takve situacije iskazivanja koja napokon može osloboditi iskaz od »citatne napetosti« u odnosu na ostale iskaze i pribaviti mu karakter (jednokratnog) događaja? Postavljeno na taj način, pitanje ne može dobiti valjan odgovor što hoće (makar i privremeno) staviti u zgrade udio infrastrukture spoznajnog univerzuma recipijenta iskaza. Time se poriče relativna samostalnost sintetske operacije svijesti koja se *uvijek najprije strukturira s obzirom na vlasti interes* težeći njenoj reprodukciji. U svakom činu konstitucije značenjske kvalitete iskaza ta se metaforička težnja suočava s otporom infrastrukture iskaza koja generira — *ponovno vlastitim interesom rukovođeno* — metonimijsko kretanje.

*
* *

Privest ću sada ovo dugotrajno i oprezno razgraničavanje tere na za jednu primjereniju teoriju istine kraju tako što ću izdvojiti nekoliko preliminarnih zaključaka:

1. Vraćajući se na početno iznesene teze, najprije valja reći da je svaka istina rezultat sučeljavanja jedne intencije (predmnijevanja, povezivanja) i jednog ispunjenja (predstavljanja, predočavanja). Interes je intencije da raščlani ispunjenje dok je interes ispunjenja da objedini intenciju. U tom smislu možemo s nešto nužnog pojednostavnjenja reći da je nosilac intencije diskurzni podsustav iskaza dok je nosilac ispunjenja nediskurzni podsustav svijesti. Kvaliteta

⁴⁹ Najbolji uvod u Frojdiv pojam *Wiederholungszwang*, daju J. Laplanche i J.—B. Pontalis u *Vocabulaire de la Psychanalyse* (PUF, Paris 1967), s. v. *compulsion de répétition*. Dobar uvod u Lakanovu razradu daje Elisabeth Wright, *Psychoanalytic Criticism. Theory in Practice* (Methuen, London and New York 1984), str. 113ff.

⁵⁰ Usp. u vezi s tim Shoshana Felman, *Le Scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues* (Seuil, Paris 1980), posebno drugo poglavlje, str. 17—30.

istine povisuje se s intenzitetom sraza tih dvaju podsustava, što znači da je jezik povlašteni medij očitovanja istine.

2. Svakom od sučeljenih podsustava u proizvodnji istine mora se priznati relativna samostalnost (individualnost). Na takav zaključak navode teškoće kako onih teorija koje su pokušavale diskurzne podsustave (jezik/razliku/povijest) objasniti iz nediskurzni (svijest/identitet/istina), i čiji je reprezentant Hegel, tako i onih teorija koje su pokušavale postupiti obrnuto, i čiji je reprezentant Niče. Svako od tih objašnjenja bilo je naposljetku prisiljeno pristati na jednu stvar »o kojoj se ne može govoriti« jer pripada području nebulozne transcendencije: prvo (Hegelovo) učinilo je to s budućnošću koju se navodno ne može prizvati stoga što je povijest (interpretativno) dovršena; drugo (Ničeovo) učinilo je to s prošlošću koju se navodno ne može prizvati stoga što je povijest (interpretativno) otvorena. Ali pravi problem filozofije naposljetku se pokazuje u sadašnjosti koja u oba spomenuta rješenja podliježe nekritičkoj hipostazi. Ta ponovljena hipostaza upozorava da bi upravo sadašnjost mogla spadati u sferu tzv. strukturnog nesvjesnog, koje zbog svoje konstitutivne odsutnosti ne podliježe osvješćivanju, ali ipak na bitan način intervenira u odnos prošlosti i budućnosti. Prošlost je *per definitionem* područje izvjesnosti, budućnost pak *per definitionem* područje neizvjesnosti. Nema podsustava u kojem tendencije koje se generiraju s tih područja — organska i intelektualna, iskustvena i racionalna, integrativna i distributivna — uvijek-već ne stoje u odnosu infrastrukture i suprastrukture, iako se stupanj dominacije jedne nad drugom kao i raspodjela uloga među njima mijenja. Ta činjenica dopušta pomirenje Lakanove inzistencije na svijesti kao (prošlošću izbaždarenom) tekstu s Deridinom inzistencijom na tekstu kao (prema budućnosti otvorenoj) svijesti, ali samo pod uvjetom da uočimo kako o stupnju dominacije »gospodara« nad »robom« i o raspodjeli tih uloga među »zaraćenim snagama označavanja« ni u jednom trenutku ne odlučuju sami podsustavi, nego sadašnjost kao njihova istina koja ih nadilazi.

3. Istina, kao područje konstitutivnog neznanja podsustava, određuje njegovu individualnost. Individualnost sadrži u sebi sve one odnose što ih podsustav nije mogao podijeliti s drugim podsustavima. Utoliko je ona područje načelno beskonačne potencije koje je, valjda, imala na umu Šošana Felman kad je ustvrdila da »paradoksalno, stvari koje nemaju povijest tvore povijest«.⁵¹ Jer istina/individualnost podsustava uvijek je samo naknadni konstrukt njegova neprekidnog rada koji artikulira svoj otpor u onoj mjeri u kojoj ga na to prisili težnja jedne snage podsustava da zagospodari nad drugom. Bez toga probuđenog otpora, ona je po posvemašnjoj neodređenosti svoje strukture analogna Lakanovu pojmu nesvjesnog što ga je Frank, braneći ga od pokušaja poistovjećivanja bilo s jezikom ili s transjezikom, na jednom mjestu opisao ovako: »Ono nije ni jezično ni izvanjezično, ni povijesno ni natpovijesno: ono je upravo negacija inherentna jednoj određenoj (historijskoj) tekstu-ri označitelja na jedan po sebi nesignifikantan način, negacija zahvaljujući kojoj ta tekstura može značiti.«⁵² Što je veći otpor sadaš-

nosti što ga podsustav izaziva sučeljavanjem prošlosti kao izvjesnosti i budućnosti kao neizvjesnosti u svom prostoru, dakle, to je profiliranija njegova istina i to bogatije njegovo značenje. Razrastanjem istine podsustava raste i njegova značenjska neodlučivost, mogućnost njegova trošenja na različite načine. U tom smislu mogli bismo reći da istina jednog podsustava, tako kako se razvija i zacrtava polje svojega značenja, istodobno tjera vodu na mlin vlastitoj lažnosti.

SUMMARY

HOW DOES AN UTTERANCE BECOME TRUE?

The rule which governs our linguistic practice is less a sort of direct representation of things or events than a kind of production of representations. After Saussure it has become known and accepted fact that the primary relationship is not the one between a word and a thing but that semantic value of a linguistic unit depends on its syntactic place. However, if the meaning is declared to be only an effect of grammar, it is not possible to explain why and how the same linguistic unit can have different meanings. It is therefore necessary to include into the process of meaning constitution not only the relation between word *within* an utterance, but also the relation between communicants established *by* the utterance. It poses many new problems for the theory of text, above all the problem of the relation between meaning and force. The paper analyses different approaches to this problems as it was exemplified in traditional philosophy and theory of meaning (from Hegel to Nietzsche and Husserl), as well as in recent contributions by Austin, Foucault, Derrida, Althusser, Lacan and others.

⁵¹ Isto, str. 209.

⁵² Usp. *Das individuelle Allgemeine*, str. 70. Osim s Altiserovim shvaćanjem ideologije, valjalo bi povući paralelu ovako određenoga pojma nesvjesnog i s Džejmsonovim (Jameson) »amfibijskom kategorijom« ideologema, s jedne strane pseudoideje, a s druge protopripovjednog teksta. Usp. *Političko nesvesno* (Rad, Beograd 1984), str. 98ff.

III

DUŠANKA MARICKI (Beograd)

NAUKA O TEKSTU I NAUKA O KNJIŽEVNOSTI

Jedan od fundamentalnih uvida novije nauke o jeziku, da se zapravo ne sporazumevamo pomoću rečenica nego pomoću većih smisaonih celina, da se upotreba jezika, jezička komunikacija i interakcija vrše u obliku teksta i da područje ispoljavanja znatnog broja lingvističkih pravilnosti nije rečenica već zapravo *tekst* kao osnovna jezička činjenica, doveo je u toku poslednje dve decenije u evropskom i američkom naučnom prostoru do naglog i burnog razvitka jedne nove discipline — *nauke o tekstu*, i do stvaranja mnogobrojnih i veoma raznorodnih *teorija teksta*, od čisto gramatičkih, zasnovanih na transfrastičkoj analizi jezičkog materijala, preko onih koje se temelje na teoriji komunikacije, teoriji jezičkih radnji i govornih činova, preko semiotičkih teorija, sve do najopštijih, stvorenih u ambicioznom poduhvatu da se vaspostavi analogija između teorije teksta i teorije sveta. Očigledno je pri tom da se usmerenje na istraživanje teksta javilo u raznim pojedinačnim humanističkim naukama — sem lingvistike, u sociologiji, psihologiji, pravnoj nauci, teologiji i, dakako, u nauci o književnosti, što je nametnulo potrebu da se razmišlja o nauci o tekstu kao posebnoj, interdisciplinarno zasnovanoj naučnoj grani koja nastoji da otkrije, istraži, opiše i sistematizuje pravilnosti koje omogućuju i na kojima se temelji stvaranje i razumevanje tekstova, da osvetli spoljašnji i unutrašnji kontekst različitih aspekata upotrebe jezika i oblika komunikacije, da otkrije zajedničke osobine struktura i funkcije teksta i da tako istovremeno vaspostavi povezanost između humanističkih i društvenih nauka. Tako shvaćena, nauka o tekstu zasniva se dakako na nauci o jeziku, tačnije: gramatici, ali pri tom postupa obuhvatnije. Naime, nauka o tekstu je opšta disciplina, koja obuhvata sve moguće vrste tekstova: svakodnevne i terapeutske razgovore, novinske članke i izveštaje, reklame i propagandne tekstove, uputstva za upotrebu, tekstove zakona i ugovora, udžbenike, zapise i natpise, propise, pesme, romane i druge književne tekstove itd. i istražuje razlike između vrsta tekstova, njihove strukture, funkcije i delovanja. Osnovu svega predstavlja lingvistički opis teksta, koji se smatra najpouzdanijim i najcelovitijim opisom.

U odnosu na književnost, koja se ovaploćuje u jeziku, usmerenje na lingvističko istraživanje teksta javlja se zapravo u trenutku kad je postalo očigledno da tradicionalne metode tumačenja književnog dela — istorijske, filološke, deskriptivne itd. — i tradicio-

nalni pristupi književnosti više nisu dovoljni, da ne mogu da obuhvate i relevantno tumače celokupno predmetno područje današnje književnosti, pogotovo kad je posredi masovna proizvodnja i konzumiranje trivijalne književnosti, biografija, memoara i drugih »graničnih« književnih vrsta u spisateljskoj praksi našeg vremena. Tako se nauka o tekstu s jedne strane shvata kao mogućnost da se proširi predmetno područje nauke o književnosti, a sa druge kao put da se prevaziđe kriza nastala usled elitizma u tumačenju književnosti, koji priznaje samo poetsku vrednost »vrhunskih« dela, pri čemu se, međutim, ispostavlja da sam pojam »poetskog« u nauci o književnosti nije u potrebnoj meri promišljen ni egzaktnije definisan. S obzirom na to, u uslovima masovne komunikacije i masovnog obrazovanja kao obeležja našeg vremena, nastava književnosti i jezika u školama i na univerzitetima, koja počiva na tradicionalnim shvatanjima, ne pridonosi na odgovarajući način razvijanju individualnih jezičkih sposobnosti kao pretpostavci za aktivno sudelovanje svih potencijalnih učesnika u književnoj i tekstualnoj komunikaciji.

Stoga se u nauci o književnosti izgradilo uverenje da moderna teorija književnosti ima smisla ako se prevashodno oslanja i nastavlja na rezultate i metode moderne teorije jezika, pri čemu i jedna i druga čuvaju relativnu autonomiju.

Uostalom, tradicija istraživanja jezika književnog dela u novijoj nauci o književnosti seže još od radova obavljenih u okviru ruskog formalizma, preko praškog strukturalizma, danske glosematike, engleske i američke »antropološke lingvistike«, distribucionizma i francuskog strukturalizma. Za novo približavanje nauke o jeziku i nauke o književnosti i za neposrednije uključivanje lingvističkih postupaka i lingvističke terminologije u metodologiju nauke o književnosti bitan teorijski podsticaj predstavljala je definicija poetskog teksta koju je 1958. g. izrekao R. Jakobson: »Poetska funkcija nije jedina funkcija verbalne umetnosti već samo njena dominantna, određujuća funkcija; u svim drugim verbalnim delatnostima ona, nasuprot ovome, deluje kao sporedna, uzgredna konstituenta.« Ovakva definicija zapravo sugerise da nema suštinske razlike između »poetskog« i »nepoetskog« teksta, odnosno, da je izučavanje književnosti nužno upućeno na lingvistiku.

Međutim, presudnu podsticajnu osnovu za obimna lingvistička proučavanja književnog teksta pruža generativna transformaciona gramatika N. Chomskog (Chomsky) i to pre svega razlikovanjem dubinske i površinske (logičko-semantičke i morfo-sintaksičke) strukture jezika i pojma jezičke kompetencije i performancije. Na toj osnovi razvija M. Birviš (Bierwisch — 1965) u nemačkom jezičkom prostoru, a to je evropsko područje na kojem su ovakva usmerenja i istraživanja najrazuđenija, postavke tzv. »generativne poetike«, koja analogno jezičkoj kompetenciji pretpostavlja »poetsku kompetenciju« kao model čovekovih sposobnosti da proizvodi poetske strukture i da razume njihovo dejstvo. Poetika, je, prema Birvišu, empirijska nauka, koja koristi rezultate lingvističke analize da bi stvorila teoriju književnih tekstova. Lingvistička analiza pri tom je usmerena na utvrđivanje odstupanja od važeće jezičke norme, jer takvo odstupanje je — već prema R. Jakobsonu — karakteristična osobina poetske upotrebe jezika. Međutim, da bi moglo da obrazuje poetske strukture, odstupanje mora imati sistematski karakter, pri čemu pravila tog novog sistema sama više nisu lingvistička, ali se oslanjaju na lingvistički materijal.

Ovakvo shvaćena »generativna poetika«, kao i opravdanost mnogobrojnih istraživanja književnih tekstova metodom transformacione gramatike dovode se u sumnju sa semiotičkog stanovišta. Naime, primećuje kritički jedan od potonjih analitičara prožimanja poetike i lingvistike R. Klepfer (Kloepfer — 1975), Birviš ne posmatra poetsku kompetenciju kao nešto opšte i nužno, već kao dodatnu, sekundarnu, izvedenu iz lingvističke kompetencije i naknadno stečenu. Pored toga, »generativna poetika« može da obuhvati samo parcijalne aspekte predmeta, jer, naglašava Klepfer, i samo odstupanje u književnosti može biti trojako: odstupanje od govornog jezika, od književne norme i od norme imanentne tekstu. Zatim, »poetsko« nije nekakav poseban jezik već ispoljavanje čovekove jezičke sposobnosti, sistematsko korišćenje mogućnosti koje su svuda latentno prisutne i rezultat procesa stvaranja znakova i znakovnih sistema, koji se zasniva u opštoj sposobnosti čovekovo da stvara semiozu, pa su tako, nasuprot tezi »generativne poetike«, opšti, nužni i primarni. Sem toga, poetski postupci kao izraz dublje osnove, samih poetskih principa, suviše su složeni i mnogobrojni da bi se mogli obuhvatiti u generativnoj gramatici teksta, tj. opisivanjem fonoloških sintaktičkih i semantičkih transformacija u rečenici, nizu rečenica, tekstu kao celini. Zato se istraživanje poetskih postupaka mora utemeljiti semiotički, u tri dimenzije.

Takav pokušaj da semiotički egzaktno zasnjuje razliku između lingvističkog i literarnog, između jezičkog i književnog teksta, veoma sistematično preduzima H. F. Plet (Plett — 1975). Plet, naime, konstatuje da nauka o tekstu i nauka o književnosti imaju različito predmetno područje: tekst, odnosno književnost. Dok se pod pojmom »književnost« podrazumeva specifična (poetska, estetska) forma jezičkog oblikovanja, pojam »tekst« je ekstenzivniji, obuhvatajući, što kazuje da je književnost istovremeno i tekst (književni tekst), ali ne i obratno. Predmetno područje književnosti je, dakle, uže, ograničenije od predmetnog područja teksta, a ograničenje je jednako utvrđivanju modusa estetičnosti teksta.

Da bi razlučio književne i neknjiževne osobine teksta, Plet svoja istraživanja usmerava najpre od nauke o tekstu ka nauci o književnosti a potom u obrnutom smeru, od nauke o književnosti ka nauci o tekstu. Pri tom na osnovu semiotičkog modela Č. Morisa (Morris) postulira semiozu teksta koja se sastoji od sintakse (formalno-strukturalna dimenzija), semantike (značenjska dimenzija) i pragmatike teksta (komunikacijska dimenzija) kao tri u načelu neophodna i ravnopravna područja izučavanja teksta. Tekst se tu, naime, shvata kao ograničena jezička jedinica koja se u svakoj od tri dimenzije, sintaksičkoj, semantičkoj i pragmatičkoj, konstituiše na osnovu merila ekstenzije (kao nadznak koji se sastoji od većeg broja parcijalnih znakova), delimitacije (određivanje početka i završetka teksta na osnovu odsustva anaforičkih, odnosno katarifičkih elemenata) i koherencije (povezanosti teksta, koja se na analitičkom planu ostvaruje putem konektorâ, znakova povezivanja, odnosno supstituenata, koji preuzimaju ranije informacije — supstituenda). Nauku koja tako određuje predmet svog istraživanja Plet naziva »integrativnom naukom o tekstu«, budući da obuhvata sve dimenzije tekstualnosti, odnosno sve mogućnosti konstituisanja teksta. Ta nauka je pri tom opšta i apsolutna pošto obuhvata sve vrste tekstova, koji se u sve tri dimenzije mogu istraživati različitim metodama — sociološkom, jurističkom, lingvističkom, te-

ološkom, i u okviru svake metode spoljašnjim i unutrašnjim pristupom. Istražujući kategorije i postupke koji bi poslužili kao sistematičan, egzaktni instrumentarij za opisivanje teksta, sam Plet se dosledno ograničava na lingvističku metodu, odnosno na »lingvističku teksta« i njenom primenom, u području neknjiževnih tekstova kao i na primeru književnih elemenata, stilskih, retoričkih figura (fonoloških, morfoloških, sintaksičkih, semantičkih, grafematskih), nastoji da osvetli mogućnosti jezičke estetičnosti, tj. literarnosti.

Plet pri tom polazi od tradicionalnih određenja književnog i književnosti, ali zaključuje da se pri podrobnijoj analizi ona zapravo pokazuju kao intuitivna, restriktivna, teorijski nedovoljno zasnovana, da svaki pravac posmatranja književnosti do danas na svoj način konstituiše područje književnog, odvajajući ga od onog što ne smatra književnošću, i svaki stvara sopstveni, drugačiji literarni kanon. Stoga se, prema Pletu, za današnje istraživače postavlja zadatak da pronađu sistem metodskih relevantnosti koji bi obuhvatao dosadašnje pojmove književne estetičnosti i osvetlio osnovne pretpostavke našeg poimanja književnosti, odnosno koji bi omogućio da egzaktnije, ne više uglavnom intuitivno, »po suštini«, razlikujemo literarno od tekstualnog.

Tom zadatku Plet pristupa tako što, oslanjajući se na Abramsovu (M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, 1958) sistematizaciju dominantnih određenja književnosti, koja su se smenjivala u istoriji književne teorije i kritike osvetljavajući uvek jednu od relacija književnog dela (svet — umetnik — publika) ili delo samô kao četiri osnovna načina konstituisanja literarnosti postavlja mimesis, ekspresiju, recepciju i retoriku. Ako se te četiri perspektive konstituisanja literarnosti, ekspresivna (književnost kao individualni izraz autora), receptivna (književnost kao emocionalno ili intelektualno delovanje na čitaoca), mimetička (književnost kao *imitatio naturae* ili *imitatio auctorum*) i retorička (književnost kao jezičko umetničko delo) iskazuju kao semiološki proces, onda ekspresivnost označava aspekt pošiljaoca (adresanta), receptivnost — aspekt primaoca (adresata), mimetički momenat — aspekt referencije a retorički — kôd poruke, tj. inventar znakova pri »saopštavanju« umetničkog dela. U hodu od nauke o književnosti ka nauci o tekstu, postaje jasno da ova shema može da se primeni i na sve neknjiževne poruke, na sve iskaze u obliku jezičkog teksta, pa se stoga napor istraživača i usmerava na to da se načini razlika između njegovog intenzivnog i ekstenzivnog shvatanja, da se »literarni« znak razluči od »tekstualnog«, odnosno da se »literarnost« odvoji od »tekstualnosti«.

Na taj način, nauka o književnosti, prema Pletu, zapravo se »smešta« u nauku o tekstu. Ili pak, kako to formuliše T. A. van Dijk (van Dijk), tvorac interdisciplinarnog koncepta nauke o tekstu, ova nauka javlja se u odnosu na nauku o književnosti kao proširenje područja istraživanja jer omogućuje zasnivanje književnih analiza na obuhvatnijim analizama obeležja teksta uopšte i proučavanje upotrebe jezika u književnim tekstovima. Naime, mnoga obeležja zajednička su književnim i neknjiževnim tekstovima, i književna obeležja često se mogu adekvatno uočiti i opisati tek u odnosu na opšta obeležja teksta. Pored toga, ovako shvaćena nauka o tekstu omogućuje da se, proučavanjem upotrebe jezika, prevaziđe jaz koji postoji između nauke o jeziku i nauke o književnosti, a ta-

kođe, na obrazovno-kulturnom planu, jaz između studija jezika i studija književnosti, da se različite vrste komunikacije obuhvate u njihovom socijalnom i kognitivnom kontekstu. Nauka o tekstu, naime, može da istražuje i ona obeležja teksta koja nisu ni samo gramatička, ni samo književna.

U tom smislu, razvila se počev od šezdesetih godina nova parcijalna disciplina nauke o jeziku — *lingvistika teksta*. Njen zadatak je da istraži uslove, zakonitosti i procese konstituisanja teksta kao transfrastičke, makrolingvističke jedinice, odnosno, da utvrdi invarijantne znakovne strukture teksta. Ona se pri tom oslanja na *gramatiku teksta*, koja, polazeći bilo od rečenice ka tekstu ili od teksta ka rečenici, vrši mikrolingvističku analizu, opisuje pravilnosti u konstituisanju strukture teksta i (gramatički) objašnjava njegovu koherenciju i konsistenciju, uzimajući u obzir i tematske i pragmatičke momente teksta. Posebno mesto u okviru ovakvih istraživanja svakako pripada *semantici teksta*, koja istražuje semantičku koherenciju, značenjsku strukturu teksta i njen odnos prema smislu teksta; zatim, *pragmatici teksta*, istraživanju odnosa teksta prema autoru i primaocu, njegove pretpostavke i delovanja, uslove i situaciju u kojoj se realizuje, njegovu svrhu, funkciju, intencionalnost, prihvatljivost, podobnost.

Već odavno nepregledno obilje istraživanja koja su sa tih mnogobrojnih i različitih aspekata i sa različitim perspektivama obavljena u američkoj, francuskoj, sovjetskoj, nemačkoj nauci (ova poslednja predstavljala je osnovu za naš pregled istraživanja), svakako su bitno pridonela otkrivanju pravilnosti i zakonitosti u konstituisanju, razumevanju i delovanju tekstova. Svakako su stečena značajna saznanja u nekim područjima izučavanja književnog teksta — u oblasti tzv. nove retorike, metrike, narativnih struktura, u teoriji metafore i metonimije, u tipologiji književnosti, zatim, naročito poslednjih godina, u području pragmatike i empirijskih istraživanja književnosti (mehanizmi tzv. »prerade teksta« i »razumevanja priče«).

Istovremeno se, međutim, takođe pokazalo da je primena ovako razrađenih i razuđenih teorija i instrumentarija istraživanja na pojedinačne književne tekstove veoma komplikovana i da dobijeni rezultati ne opravdavaju uvek uloženi istraživački napor. Tako M. Hart (Hart) npr. čak veoma kritički primećuje da dobar deo takvih minucioznih i detaljističkih istraživanja možda nije ni trebalo obavljati. Jer, eksplikatorna moć lingvističkih operacija na književnom tekstu u suštinskom pogledu ipak je veoma ograničena. Kao izrazito individualne performativne tvorevine, rečeno jezikom generativne gramatike, književni tekstovi, naime, teško se mogu svoditi na nivo sposobnosti za građenje tekstova, tj. na nivo kompetencije »idealnog govornika« jednog jezika. S druge strane, takva istraživanja su, prema R. Harvegu (Harweg), svakako opravdana i imaju smisla utoliko što osvetljavaju pre toga nedovoljno istraženu dimenziju književnog teksta, u koju obično nemaju uvida ni autor dela ni njegov čitalac. Međutim, ona ne mogu biti bitnije da pridonese razjašnjenju šta je jezičko umetničko delo, odnosno šta je to što tekst čini umetničkim delom.

THE SCIENCE OF TEXT AND THE SCIENCE OF LITERATURE

One of the fundamental insights of the contemporary studies of language — that we communicate not only by sentences but by larger semantic units, and that the field proper to human communication and interaction is *text* — has been impetus to many rapid and productive developments in European and American theory. The theory or the science of text, that has effected many and diverse disciplines (such as sociology, psychology, theology, law sciences etc.) and not only linguistics, gives rise to many new questions in the field of literary studies. In this paper we try to sketch the effort of a few contemporary authors (Plett, van Dijk, Hart, Harweg) to establish the rigorous difference between syntactic, semantic and pragmatic dimensions of communication in order to make a new and stable foundation for a science of text. Within this approach, the particular importance is invested in the distinction between such phenomena as »literariness« and »textuality«, since it can be seen as a basis for an »integral science of text«.

MIHAILO HARPANJ (Novi Sad)

JIRŽI LEVI I POKUŠAJ ZASNIVANJA
GENERATIVNE POETIKE

Nesumnjivo je da jednu metodološku orijentaciju savremene češke nauke o književnosti najbolje reprezentuje niz Jan Mukaržovski — Feliks Vodička — Jirži Levi. Ne samo po tome što su to najpoznatija imena u širim književnonaučnim relacijama, već pre svega po njihovom doprinosu svetskoj nauci o književnosti, pa i esteticima. Jan Mukaržovski (Mukařovský, rođen 1891. god.), jedan od osnivača praške strukturalne škole i njen čelni predstavnik u oblasti nauke o književnosti i estetike, formirao se u međuratnom periodu, što reprezentuju njegove fundamentalne knjige *Kapitoly z české poetiky* (Poglavlja iz češke poetike I, II, III, 1948). Njegove posleratne knjige, *Studie z estetiky* (Studije iz estetike, 1966) i *Cestami poetiky a estetiky* (Putevima poetike i estetike, 1971), sadrže mahom studije iz tridesetih i četrdesetih godina. Feliks Vodička (Felix Vodička, rođen 1909. god.), mlađi predstavnik češkog strukturalizma i sledbenik Mukaržovskog, razradio je neke njegove teorijske i metodološke postavke, naročito u oblasti metodološkog zasnivanja književne istorije, o čemu svedoči njegova, takođe fundamentalna studija *Literární historie, její problémy a úkoly*, objavljena u čuvenom strukturalističkom zborniku *Čtení o jazyce a poesii* (Književna istorija, njeni problemi i zadaci, zbornik Štíva o jazyku i poeziji, 1942), pa i ogledna književnoistorijska monografija *Počátky krásné prózy novočeské* (Počeci novočeške umetničke proze, 1948). Najzad Jirži Levi (Jiří Levý, rođen 1926), u pravom smislu već učenik strukturalizma, koji se bavio teorijom umetničkog prevoda, teorijom stiha i metodologijom proučavanja književnosti u najširem smislu. I kao što to već često biva, odlazili su obrnutim redom: najpre najmlađi Jirži Levi (umro 1967), pa Feliks Vodička (1973) i Jan Mukaržovski (1975). Njihovo delo je dakle okončano, tako da se mogu sagledati teorijske i metodološke koordinate njihovih radova. Bitnije je to što njihovo delo ni posle relativno dužeg vremenskog razdoblja u osnovama ne prestaje da bude podsticajno. Čak i kad se radi o Jiržiju Levom, koji nije stigao da svoje najzanimljivije projekte do kraja teorijski i metodološki uobliči.

Jirži Levi se kao naučnik formirao krajem četrdesetih godina, dakle u vreme za koje se ne može reći da je bilo pogodno za razvijanje strukturalističkih koncepcija u Čehoslovačkoj. Ali u krajnjem slučaju ne treba razmišljati kakav bi bio njegov naučni razvoj da

su prilike bile drukčije. I ovako imamo pred sobom naučno delo koje sledi određene metodološke zakonitosti. Po obrazovanju anglista, Levi je dvadeset godina permanentno objavljivao radove o engleskoj i američkoj književnosti i književnoj nauci. Postepeno je pak ovaj domen svoga naučnog interesovanja sve više počeo posmatrati sa tačke gledišta teorije prevoda i teorije stiha. Može se reći da su pedesete godine njegovog naučnog rada protekle u promišljanju i formulisanju problematike teorije umetničkog prevoda — pre konačne verzije knjige *Umění překlada (Umetnost prevoda, 1963)*, koja utemeljuje čehoslovačku strukturalnu teoriju umetničkog prevoda, objavljivao je niz parcijalnih studija i univerzitetskih udžbenika posvećenih ovoj problematici. Od druge polovine pedesetih godina jače se ispoljava njegovo interesovanje za stih. Prevod i stih u njegovoj naučnoj delatnosti ne predstavljaju pak dva odeljena domena, već su uzajamno i višestruko povezani. Proučavao je, između ostalog, prevodilačke supstitucije stiha, čime je dao veliki doprinos teorijskom i analitičkom utemeljenju uporedne metrike. No treba naglasiti da je za sve njegove radove iz svih oblasti proučavanja književnosti karakteristična težnja za što temeljnijim naučnim zasnivanjem toga što zovemo književnom naukom. Metodološku osnovu ovakvih njegovih nastojanja možemo videti u pozitivnom teorijskom nasleđu klasičnog strukturalizma na jednoj strani, a na drugoj strani u novijim orijentacijama, inspirisanim pre svega semiologijom i teorijom informacije. Ova komplementarnost klasičnog strukturalizma i semiologije odnosno teorije informacije nije doduše otkriće Jiržija Levog, ali treba naglasiti da je on neke postulate takve orijentacije nastojao krajnje maksimizovati. U njegovoj posmrtno objavljenoj knjizi signifikantnog naslova *Bude literární věda exaktní vědou? (Hoće li nauka o književnosti postati egzaktna nauka?, 1971)*, koju je za štampu brižljivo pripremio Miroslav Červenka, sa ovog aspekta zanimljive su, pored naslovne, još studije *Kibernetika i poezija, Teorija informacije i književni proces* i pre svih obimnija *Geneza i recepcija književnog dela*. Pitanje u naslovu knjige i u naslovu istoimene studije postavlja istraživač koji ne poriče dostignuća dotadašnje književne nauke, već želi da pronađe puteve i načine funkcionalnijeg i organizovanijeg proučavanja književnosti. Traženje odgovora na postavljena pitanja i nacрте ponuđenih odgovora treba posmatrati u kontekstu nastanka ovih studija (polovina šezdesetih godina). Postoji u tim studijama, naravno, i tzv. informativni sloj, pre svega u studiji *Teorija informacije i književni proces*, sa zadatkom da obavesti češku naučnu javnost o novim naučnim strujanjima u svetu. No Levi ni u ovakvim radovima ne ostaje na nivou površnog informisanja, već sa kritičkim pristupom promišlja pojedine teorijske teze i metodološke orijentacije.

To je karakteristično upravo za studiju iz 1965. godine u kojoj se zapitao hoće li nauka o književnosti postati egzaktna nauka. Iz postavljenog pitanja logično proizilazi činjenica da nauka o književnosti nije, ili još nije, egzaktna nauka. Levi smatra da može postati egzaktna, čak je tada, šezdesetih godina, prilično jasno nazirao puteve kako da postane egzaktna. Pre svega tada, pedesetih i šezdesetih godina, potpunije se kao nauka, ili naučni postupak, konstituisala teorija informacije. »Veoma široke mogućnosti za primenu preciznih metoda u književnonaučnom radu otvara teorija informacije, jer se tu egzaktni postupci koriste u analizi saopštenja;

a svako književno delo neosporno ima karakter saopštenja» — kaže Levi, no svestan je da primena ovih metoda u proučavanju književnosti ne može da bude mehanička. Pojedine etape književnog procesa, shvaćenog kao kompleksni proces književne komunikacije, opiru se egzaktnoj spoznaji, jednostavno rečeno, teže su merljive. Ali istraživač ne treba da rezignira, da ih prihvati kao nemerljive. U konkretnoj analizi književnog dela treba, prema Levom, razlikovati strukturalni od funkcionalnog postupka. Strukturalni postupak je moguć kod jednostavnijih slučajeva, kod kojih je poznat inventar elemenata u procesu i njihovi odnosi, što omogućava definisanje rezultatne strukture (npr. u teoriji stiha, gde se rezultatna struktura može čak matematički izraziti). Funkcionalni postupak se primenjuje kad zbir elemenata koji ulaze u književni proces nije u potpunosti poznat i o njihovim odnosima može se zaključivati tek neposredno, iz rezultatnih funkcija. Ovde dolazi do izražaja analiza po delovima. Od strukturalizma se naime ustalilo mišljenje da je sistemaska analiza, koja proučava delo kao celinu, najviše plodotvorna, nadređena linearnoj analizi, koja razlaže delo u niži dimenzionalni niz. Ali i ovakvo razlaganje može da bude plodotvorno, jer može da osvetli selekciju i kombinaciju delatnost autora a time doprinese upoznavanju i definisanju prenošene informacije. Naravno, najteži problem je predstavljao, pa i sada predstavlja, pojam estetske informacije. Levi smatra da se ne možemo zadovoljiti sa izjednačavanjem neočekivanosti i estetske vrednosti (Abraham Mol [Moles]), ni sa shvatanjem da je estetska informacija nekodirana, pa shodno tome i nekomunikabilna (Maks Benze [Bense]). Ni on je doduše ne može tačno definisati, no pretpostavlja da primenom nekih egzaktnih metoda ipak možemo makar posredno doći do objašnjenja i onih strukturnih relacija koje se takvim objašnjenjima opiru. Koristeći paralelno termine verovatnoća i neočekivanost, dakle matematičke i psihološke vrednosti, Levi smatra da u rešavanju mnogih pitanja biće »potrebno konfrontirati matematičku odnosno logičku analizu sa rezultatima psihološkog eksperimenta (ili sociološkog istraživanja)«.

Svestan je da su ovakva proučavanja tek u počecima, no već u toj početnoj fazi vidi prednosti, jer se okreće pažnja književne nauke »od opštih meditacija i neosnovanih estetskih 'sudova' ka interesovanju za konkretni tok estetskog procesa i ustrojstvo estetskog objekta«. Ovakva nastojanja Jiržija Levog najviše su se izrazila u njegovoj poslednjoj studiji, *Geneza i recepcija književnog dela*, većim delom objavljenoj tek posle njegove smrti. Ako pogledamo naslove pojedinih poglavlja ove obimnije studije (*Geneza prevoda, Geneza književnog dela, Recepcija književnog dela, Karakter sa gledišta geneze i recepcije, Metodološki zaključci*), vidimo da je Levi zagovornik kompleksnog pristupa književnosti, nastoji da je posmatra u procesu. Kaže da je za savremenu nauku o književnosti (šezdesetih godina) karakterističan eidocentrizam, koji je pozitivnu ulogu odigrao pre nekoliko decenija, kao reakcija na pozitivizam i vulgarni psihologizam, no smatra da sada sazrevaju uslovi da se u proučavanju književnosti naprave koraci »ispred« i »iza« dela. Naravno, nije Levi prvi zagovarao proučavanje geneze i recepcije književnog dela; takvi pokušaji su prisutni već ranije, i u češkom strukturalizmu, kod Mukaržovskog a naročito kod Vodičke. Među prvima je pak, i to ne samo u domaćem kontekstu, težio ka maksimalnoj metodološkoj doslednosti ovakvih proučavanja, verujući da se svaki

strukturni činilac i svaka strukturna relacija može generativno i rekognoskativno proučiti i izložiti. U svojoj studiji Levi upravo analizira generativni i rekognoskativni proces »koji su stanovišta formalne strukture procesi odlučivanja a sa stanovišta funkcije rezultata pojedinih odlučivanja semiološki procesi«. Levi naime smatra da u ovakvoj vrsti proučavanja metodološki veoma podsticajna može da bude teorija igara, pre svega u formulaciji američkog naučnika Karlina (*Mathematical Methody and Theory in Games, Programming and Economics I*, 1959) koji razlikuje jednostavnije statičke i složenije dinamičke probleme odlučivanja. Statička situacija u odlučivanju jeste npr. izbor određenog motiva, no čim se taj motiv želi posmatrati u toku genetičkog ili recepcionog procesa, uključuje se u dinamički proces. Levi doduše kaže da su njegove analize »demonstracija metode u njenoj najjednostavnijoj formi«, međutim često se na izgled statičke situacije transformišu i dinamičke. Tada se koristio postupkom razlaganja dinamičkih situacija na niz statičkih, postupkom koji je u teoriji igara često prisutan (Karlina: »Dinamički proces se može shvatiti kao statički ako iste promenljive, uvođene u raznim vremenskim intervalima za sobom, uvek tretiramo kao nove promenljive«). Na drugoj strani Levi u kombinaciji sa metodološkim postavkama teorije igara primenjuje osnovne kategorije semiološkog sistema: paradigmatSKU i sintagmatSKU jezičku os. ParadigmatSKI odnosi predstavljaju skup iz kojeg se bira prilikom statičkog procesa odlučivanja (princip selekcije) a u sintagmatSKO odnose znak se uključuje kroz dinamički proces odlučivanja, u relaciji prema znacima koji mu prethode i koji za njim slede (princip kombinacije).

U ovakvim metodološkim okvirima Levi dakle želi da prikaže mogućnost egzaktnijeg proučavanja geneze prevoda, geneze književnog dela, recepcije književnog dela i strukture karaktera. Treba naglasiti da njegove analize svesno zadržavaju nivo demonstracije predložene metode, jer postoje indicije da je određene analitičke poteze mogao i proširiti i teorijski produbiti. Time treba objašnjavati i njegov izbor književnog dela za analizu njegove geneze (Poov *Gavran*). Na taj izbor je nesumnjivo uticala i srećna okolnost u vidu rasprave *Filozofija kompozicije* koja već sama po sebi predstavlja određenu vrstu opisa generiranja književnog iskaza. Po u *Filozofiji kompozicije* kaže: »Namera mi je da jasno pokažem kako se nijedno mesto u njegovom sklopu [u *Gavranu* — M. H.] ne može pripisati slučaju ili podsvesti — da je delo išlo napred korak po korak ka svom završetku s neumitnošću i strogom doslednošću matematičkog problema.« Citirane reči u potpunosti odgovaraju zahtevima generativnog shvatanja nastanka književnog dela. Levi konfrontirajući tekst *Gavrana* sa tekstom *Filozofije kompozicije*, prati pojedine poteze u generiranju pesme. Potez u teoriji igara predstavlja izbor jedne alternative iz paradigme mogućih alternativa. Paradigma jeste širok skup strukturnih elemenata, ali nije neograničen; objedinjuje ga, što istovremeno znači da ga ograničava i definiše, određena instrukcija. Ovakvu instrukciju Levi zove definitorna: »Definitorna instrukcija je forma paradigme a paradigma je njen sadržaj.« Na drugoj strani postoji izborna instrukcija na osnovu koje se iz određenog skupa alternativa bira. Kad je Po dakle iz mogućih alternativa izabrao lepotu (kao »jedino priznato područje pesme«), ona prema Levom postaje definitorna instrukcija za paradigmu iz koje se sledećim potezima biraju ostali članovi, čak do terminalnog

simbola koji je u *Gavranu* ime Lenora (lepota — lepa žena — Lenora). Naravno, ni u konfrontiranju *Gavrana* i *Filozofije kompozicije* ne možemo pratiti generativni lanac svih strukturnih elemenata od polazne paradigme do terminalnog simbola i sintagmatSKOM nizu. U praktičnim analizama književnih dela to je još teže, jer su tekstovi tipa *Filozofije kompozicije* mnogo više izuzetak no pravilo. U većini slučajeva dakle generativni lanac treba pratiti od terminalnog simbola da polazne paradigme. Poov postupak prema Levom predstavlja jedan od mogućih generativnih modela pesme. Drugi put, koji polazi od teksta dela i kreće se »protiv struje« generativnog procesa, pretpostavlja i iziskuje konstruisanje rekognoskativnih modela. Levi naime naglašava da u Poovim prilično determinističkim formulacijama postoji nešto prećutano, i to bitne instrukcije za izbor između članova određene paradigme. To što Po smatra da najpesničkiju situaciju predstavlja spoj lepote i tuge proističe iz jedne osnovne definitorne instrukcije. Prema Levom to je, pored konteksta, pre svega estetska norma: »Neporecivi — a književnoteorijski savladiv — uzrok svih odlučivanja jeste estetska norma.« Ona je jedna od polaznih tačaka u konstruisanju rekognoskativnih modela. Prvi korak u ovakvoj rekonstrukciji prema Levom mogu da budu »nekoliko poslednjih koraka pre uspostavljanja poslednje verzije terminalnog simbola«, odnosno stilističke varijante pojedinih delova književnog teksta. Stilističke (pa i motivske) varijante su naravno mnogo češće od kompleksnog generativnog opisa nastanka književnog dela. Levi smatra da upravo varijante omogućavaju praćenje genetičke strukture teksta, i to kako na nivou invarijantnosti, uspostavljene skupom obaveznih instrukcija, tako i na nivou varijabilnih rešenja, kao rezultata određene estetske instrukcije. Prema Levom invarijantnost predstavlja sastavni deo kôda književnog dela a varijabilna rešenja su sastavni deo estetske norme dela: »Našom terminologijom rečeno kôd je dakle sistem definitornih instrukcija pojedinih paradigmi, estetska norma pak skup instrukcija za izbor unutar paradigmi.«

U definisanju kôda književnog dela Levi polazi od Morisa koji kaže da posmatranjem znakova i njihovih kombinacija mogao bi se »formulisati jezik za analizu pojedinih književnih dela, slično kao što bismo mogli analizirati matematički ili naučni sistem«. Za neke segmente književnosti kôd se zaista može dosta lako odrediti — Levi navodi primere kako se mogu na kompjuteru generirati razne metričke forme češkog stiha. S estetskom normom stvari stoje drukčije. Levi se pita da li se i estetska norma može razložiti na sistem pravila na osnovu kojih je određeni tip umetnosti generiran. Nastavljajući na razmatranja Jana Mukaržovskog o problematici estetske norme i estetske vrednosti Levi dolazi do zaključka da »svaki čin vrednovanja i individualne estetske norme se može shvatiti kao konkretno funkcionisanje apstraktnog sistema estetskih zahteva, dakle estetske norme u smislu *langue*«. Pošto je estetska norma istorijska kategorija, postoji mogućnost njenog razlaganja na elementarne razvojne instrukcije. No razvoj norme ne treba posmatrati u kretanju od norme A do norme B, već od A do ne-A, od norme do njenog slabljenja. Norma naime ne postoji samo u pozitivnoj, već i u negativnoj formi. Evidentirajući dakle binarne alternative pojedinačnih estetskih zahteva datog vremena identifikujemo »normene«, kako Levi naziva osnovne jedinice estetske norme. Na taj način se uspostavlja određena paradig-

ma estetske norme (Levi navodi primere čuvanja granica između komike i tragike, granica između žanrova, između pojedinih ob- razaca stihova, tri klasicistička jedinstva drame kao »normene« šire paradigme sa zahtevom za racionalističkom segmentacijom književnih pojava kao definitornom instrukcijom). Ovakvo defini- sanje sistema estetske norme značajno je pre svega sa stanovišta recepcije, jer može da doprinese objašnjenju vrednosti dela (na- ravno, vrednosti sa stanovišta estetske norme).

U zaključku poglavlja *Recepcija književnog dela* Levi kaže da ponuđen model nastanka književnog dela »ima zajedničko meto- dološko ishodište sa generativnim gramatikom jezika« a model in- terpretacije dela u biti polazi od »rekognoskativnog modela jezi- ka«. Smatra da na ovim »metodološkim principima se može izgra- diti generativna (rekognoskativna) poetika«.

Oba modela predstavljaju otvorene sisteme. Generativni ne daje konkretno tumačenje geneze pojedinih književnih dela, već pruža samo okvir za takva tumačenja. Rekognoskativni takođe — daje okvir za interpretaciju u domenu recepcije dela. I pored iste »strukture instrukcija i hijerarhije paradigmi« modeli nisu izo- morfni, jer je rekognoskativni složeniji: »Konačno, značenje' nas- taje ne samo izborom od mogućih konotacija znakova sadržanih u tekstu, već u njega ulaze i elementi iz lične 'leksike' primaoca, tj. iz njegovog ličnog iskustva.« Kao analitički postupci su odvojeni, barem sa aspekta polazne tačke: rekognoskativni model polazi od tačke do koje generativni stiže, naravno, u obrnutom pravcu. Mogu se međutim u analizi i prožimati, što Levi demonstrira u razmat- ranju strukture književnog karaktera sa aspekta geneze i recepcije.

Na kraju treba reći da je Levi do ovog pokušaja metodološ- kog zasnivanja generativne poetike došao promišljanjem situacije i dometa strukturalističke nauke o književnosti. U opoziciji prema pozitivističkom kauzalitetu u posmatranju odnosa književnih poja- va prema spoljašnjoj okolini, strukturalizam ističe pojam funkci- je, iz koje proističe posmatranje pojava u više strukturnom po- retku. To je značilo korak napred u sistemskom proučavanju knji- ževnosti, ali Levi kaže da se dobijeni rezultati često nisu mogli kon- trolisati, tj. »često je stvoren model koji je doduše imao svoju 'unutrašnju logiku', tačno su određeni odnosi između njegovih ele- menata, ali nije bilo mogućnosti kontrole da li model stvarno odra- žava modeliranu pojavu«. Mogućnost ovakve kontrole može da pru- ži generativni aspekt: razlaganje književnog iskaza na elemente i pravila za kombinaciju da bi se na osnovu toga mogao rekonstrui- sati tekst i tako prekontrolisati odgovarajući model.

Velika je šteta što ova njegova studija predstavlja kraj nauč- ne aktivnosti Jirži Levog. Neke njene postavke svakako još izis- kuju teorijsku razradu i pre svega analitičku proveru. Studija je inače nastala u vreme znatnog oduševljenja matematičkim i kiber- netičkim metodama, koje je kasnije opalo. To ne znači da ponuđe- ni generativni postupak nije inkorporiran u savremena proučava- nja književnosti, i u Čehoslovačkoj, gde se manifestovao u nešto modificiranom vidu (proučavanje stvaranja kao književne komu- nikacije i recepcije kao književne metakomunikacije). Sa samim generativnim postupkom međutim uvek su postojale i postoje od- ređene teškoće: ne treba ići dalje od težine zadatka detaljnog ge- nerativnog opisa svih strukturno relevantnih elemenata obimnijih književnih dela. Jirži Levi je ovakvih i drugih teškoća bio svestan.

Verovao je pak da ih ovakva metodologija iz sebe same može po- stepeno prevladavati i tako bitno doprineti egzaktnijem zasniva- nju nauke o književnosti.

SUMMARY

JIRY LEVÝ AND HIS ATTEMPT TO FOUND THE GENERATIVE POETICS

The contemporary literary theory in Czechoslovakia is best represented in works by Ian Mukařovský, Felix Vodička and Jiří Levý. Jiří Levý (1926—1967) is a particularly interesting author in the field of analyzing the text-context relationship, by his focusing on the problems of genesis and reception of literary texts. In the question about whether the science of literature can become an exact science he saw the possibility to sketch new answers. Therefore he postulated a generative theory of literary communica- tion not only as prerequisite to a general theory of language, but also as a kind of a more rigorous scientific approach to literature. The generative poetics enables us to follow the process of generating of texts as well as to account for their aesthetic norms and values.

MIROSLAV BEKER (Zagreb)

POSTSTRUKTURALIZAM ILI KRAJ ILUZIJE O AUTONOMIJI KNJIŽEVNOG DJELA

Ideja o autonomiji književnog djela je stara kao i sama povijest književnih teorija. Naime, već je Aristotel govorio kako je tragedija cjelina, kako mora imati početak, sredinu i kraj, kako sve proizlazi iz strukture čiji je svaki dio nezamjenljiv jer, kao što Aristotel dodaje, ako bi bilo koji dio izostao, morala bi od toga trpjeti cjelina. Aristotel je bio svjestan da je umjetničko djelo cjelina na svojoj posebnoj razini, pa, prema tome, kolikogod je isticao da je umjetnost mimesis, oponašanje, ipak je ustvrdio da je djelo odgovorno *samome sebi*, a ne prema predmetu koji navodno oponaša. Vrlo je to jasno došlo do izražaja kada Aristotel govori da, ukoliko pjesnik krivo prikazuje konja, njegova pogreška nije prema pjesništvu, nego prema znanosti o životinjama, ili ako griješi u pogledu hranjivosti nekog ploda onda čini pogrešku prema medicini, a ne prema umjetnosti. Dakle, umjetnost ima svoje posebne zakone, na nju se ne mogu jednostavno prenositi pravila životne stvarnosti.

Ideja o autonomiji umjetničkog, pa naravno i književnog, djela stekla je u romantizmu — koji je isticao organski karakter umjetnine — posebno značenje, a vrlo je utjecajna i u našem stoljeću. To bismo mogli reći i za našu sredinu gdje se ponavljala — i još uvijek se ponavlja — ideja o autonomiji djela, o cjelovitosti i zaokruženosti uspješnog romana, pjesme ili drame. Neću zaboraviti radove iz prvih godina zagrebačkog časopisa za znanost o književnosti *Umjetnost riječi* kada je interpretacija, npr. Vidrićeve poezije, počela analizom metrike i došla do dalekosežnih zaključaka o odsutnosti čovjeka i dojma otuđenosti u tom djelu. Bio je to uspješan pothvat s ciljem da se dokaže teza kako interpretacija može početi s bilo koje točke ili iz bilo kojeg aspekta, pa će, ako se radi o vrijednom djelu a interpretacija je valjana izvedena, bitna svojstva pjesme kao jedinstvenog i zaokruženog entiteta izaći na vidjelo. Kao što sam već rekao, uvjerenje o autonomiji i zaokruženosti književnog djela smatralo se neprikosnovenim i iznad svake diskusije sve do pred nekog vremena, otprilike do pojave poststrukturalizma.

Nije lako u nekoliko riječi opisati radikalni preokret koji je poststrukturalizam značio, a nije ni jednostavno odabrati pravi početak, budući da takvog početka zapravo i nema, a i sami poststrukturalisti govore o *mitu* porijekla. No, poslužiti ću se sjećanjem

na učenje Zdenka Škreba. Raspravljajući o načelima periodizacije Škreb daje primjere iz Geteove (Goethe) poezije i Zole gdje oba autora opisuju neke osnovne biološke funkcije. Da li ćemo zbog toga i Getea smatrati naturalistom, pita se retorički Škreb. Odgovor je naravno negativan, uz obrazloženje da se u Getea radi o potpuno drugačijem shvaćanju čovjeka (nego u Zole), pa da prema tome ne može biti govora o naturalizmu ili o naturalističkoj crti u Geteovu djelu. Dakle, ono što bitno određuje neki pravac je shvaćanje čovjeka, pa ću tako i ovaj kratki i letimični prikaz nekih postavki poststrukturalizma početi s promjenama u pogledu na čovjeka, pojedinca. Da odmah upozorim na ono osnovno po čemu se poststrukturalisti razlikuju od ranijih shvaćanja o čovjeku: poststrukturalisti ne priznaju stabilan, zaokružen i autonoman ljudski identitet nego ističu upravo obratno, da pojedinac zapravo predstavlja niz sitnica koje kroz njega djeluju i govore. Jer, kako se može govoriti o pojedincu kao o neponovljivom identitetu kada npr. kroz mene zbroje brojni glasovi: glasovi moje obitelji, moje porodice, mog kraja, moje nacije, klase, mog školovanja, literature koju čitam i svih ostalih komponenata mog konteksta. I nesvjesno, kada govorim i djelujem, kroz mene se oglašuje moja okolina, moje porijeklo — bez obzira da li sam asimilirao ideje i težnje svoje sredine ili se prema njima negativno ili indiferentno odnosim. Po tom shvaćanju bismo mogli reći zajedno s Rolanom Bartom (Barthes) kada citira sv. Marka iz Biblije: »Moje ime je legija: jer mi smo brojni.«

A sve komponente (o kojima je upravo bila riječ) izražene su putem jezika koji, kao što znamo, nije prozirno staklo kroz koje promatramo svijet, nego jezik tako reći *kroji* naše poimanje svijeta. Da je to tako postaje očito kada usporedimo razne jezike. Kako npr. prevesti njemački *Onkel* ili engleski *uncle* na srpski ili hrvatski? Da li je to *ujak*, *stric* ili *tetak*? Ako nam kontekst nije poznat, prijevod u doslovnom smislu riječi nije moguć. Ne radi se tu o nekom rijetkom i iznimnom slučaju, nego je upravo suprotno točno, naime — razlike između jezika su toliko rasprostranjene i one se kreću od radikalnih neslaganja/nepodudaranja do razlika u nijansama i sjenčanjima značenja. Razlike u značenju su očite ne samo na području leksike nego i na razini glagolskih vremena i aspekta glagola. No iz našeg kuta gledanja bitno je da jezik aktivno djeluje na našu sliku svijeta koji nam sam po sebi nije poznat. Na taj način jezik, koji tako reći udišem kao zrak i koji sa svojim zakonima postoji izvan i prije nas poput filtera, stoji ne samo između mene i svijeta nego čak između mene i vlastite samospoznaje. Jer kada i sam sa sobom razgovaram opet se služim jezikom, riječima, dakle znakovima. Bilo je i brojnih pokušaja da se izbjegne, mimoide i na neki način preduhitri jezik u svom sistematizirajućem djelovanju, tj. da se pruži i prikaže ljudsko iskustvo još prije nego što je filtrirano (da tako kažemo) usvojenim jezikom — to je npr. bio pokušaj Virdžinije Vulf (Woolf) u njezinom romanu *Izlet na svjetionik*, pripisujući ženskom načinu pisanja žitkost, vitalnost i neposrednost, a muškoj mašti sklonost prema racionalizaciji, tj. umrtvljavanju jezičkog sistema.

Zbog isticanja složenosti procesa ljudske svijesti nije čudo da je poststrukturalizam obnovio interes za psihoanalizu, jer za Frojda (Freud) možemo reći da je proširio naše znanje o čovjeku, ot-

krivši da naša svijest samo djelomično određuje naše odluke i naše djelovanje, a dobar dio našeg ponašanja je zapravo ovisan o podsvijesti, tako da bismo se mogli poslužiti poznatom uporedbom sa santom leda. Kao što je vršak sante koji strši iznad površine tek mali dio ledene mase, tako i svjesni dio našeg *ja* ima manji udio u cjelokupnom ponašanju. Po riječima američkog kritičara Danijela Vejasa (Weiss): psihoanalitička kritika »počinje od pretpostavke da stvaralački proces uvijek uključuje demonsko nesvjesno čiji su doprinosi umjetničkom djelu iznad izbora umjetnikove svijesti, te zapravo često kao da predstavljaju sve što je suprotno umjetnikovim priznatim namjerama« (iz: *The Times Literary Supplement*, 24. I 1986, str. 80). A u reviziji Frojdova učenja, u djelu Žaka Lakan (Lacan), psihoanaliza je dobila svoje lingvističko usmjerenje tvrdnjom da pojedinac kroz razne faze ulazi u simbolički poredak, tj. u sistem jezika, i koji — kao što smo već čuli — postoji prije pojedinca te ima utjecajnog udjela na stvaranje naše slike svijeta. Pojedinac dakle nije odlučujući faktor koji vlada sistemom nego je tek njezin djelić. Slično je o tom problemu govorio i marksistički filozof Luj Altiser (Althusser) koji u jednom često citiranom odlomku tvrdi da je pojedinac »decentriran, konstituiran strukturom koja ni sama nema 'središta' osim u imaginarnom krivom/lažnom prepoznavanju 'ega', tj. u ideološkim formacijama u kojima se (tobože) prepoznaje«.

Zapravo je cijela predodžba o pojedincu kao kreatoru i odlučnom faktoru u stvaranju sistema dovedena u pitanje ili, kao što strukturalisti ističu, Dekartov (Descartes) stav, sažet u njegovoj čuvenoj *Cogito ergo sum* više ne možemo smatrati adekvatnim opisom ljudskog ponašanja. Da se vratimo Lakanu — koji je toliko pažnje posvetio čovjeku kao sudioniku u sistemu jezika — umjesto Dekartove izreke *Cogito ergo sum* bilo bi adekvatnije reći, kao što to predlaže jedan engleski kritičar, *Loquor ergo sum*, tj. »Govorim, dakle jesam.«

Ako se čovjek prije svega izražava kroz jezik, tj. putem znakova, onda je stav prema znaku od velikog značenja za književnu teoriju. I u tom pogledu su stavovi poststrukturalista karakteristično odstupili od strukturalizma. Saussure je naime govorio o stabilnom znaku gdje su označitelj i označeno u vezi kao prednja i stražnja strana lista papira. Za razliku od tog naglaska na stabilnosti znaka, poststrukturalisti ističu labilnost te cjeline. Ne samo da je veza između označitelja i označenog nestabilna u smislu višeznačnosti gdje jedan označitelj može imati više značenja — što najčešće svjedoči o kontekstu, a na čemu se temelji dobar dio viceva, napose — sa seksom kao tematikom — nego i u samom označitelju poststrukturalisti otkrivaju sklonost prema klizanju u slične ili srodne zvukove (pa prema tome i smislene) cjeline. Zbog toga u jednoj riječi osjećamo »trag« druge, kao da postoje latentne interferencije, kao da je svaka riječ prošarana odjecima i tragovima drugih riječi, koje kao da su u njoj upisane nevidljivom tintom. Jedna riječ nas podsjeća na drugu, tako mene npr. riječ *tom* odmah podsjeća na *som*, *bančin* (kao pridjev od *banka*) na *bančiti*, stručni termin *semioza* me podsjeća na opaku bolest *mieloza* itd. Interferencije, odnosno latentna »stršanja« jedne riječi u drugoj, postaju još izrazitija kod stranih riječi kako su one usvojene u pučkom govoru. Tu *buldozer* postaje *buldožder*, *ventilator* — *vrtilator* i slično. No, mogli bismo ići i dalje: ako je naime pjesnički

jezik posebno organiziran obični jezik — kao što npr. vrt nije ništa drugo doli posebno njegovana priroda — nismo li u cijeloj igri pjesničkih figura svjedoci istih latentnih interferencija? Jedan stih ili rima ima svoj smisao tek kao trag druge rime ili anticipacija rime koja slijedi. I stopa u stihu stječe svoj smisao, vrši svoju funkciju — bez obzira da li svojom pravilnošću ili odstupanjem od nje — tek u odnosu prema onome što prethodi ili slijedi, dakle prema svom kontekstu. Još je izrazitija ovisnost (u smislu viška ili traga) kod jezičnih figura: kako uopće zamisliti metaforu, metonimiju, antitezu, pa zatim aliteraciju, asonancu i slično, bez drugog člana? Ako je točno da je pjesnički jezik tek njegovana varijanta svakodnevnog govora, neće nas začuditi da u tom jeziku nailazimo na posebnu koncentraciju interferencija u smislu traga i viška, tj. općenito nestabilnosti znaka. Takve interferencije — na oba načina, tj. vertikalno (označitelj — označeno) ili horizontalno (označitelj — označitelj) — pružaju piscu neslućene mogućnosti dvosmislenosti, aluzija, duhovitosti i ironije, pa nije čudo da na takve pojave nailazimo tako reći od samih početaka evropske književnosti, npr. u grčkoj tragediji i kasnije u Šekspira (Shakespeare). U drugu ruku je vrlo karakteristično za klasicizam da je Šekspiru zamjerao takvo iskorištavanje višesmislenosti pa tako Semjuel Džonson (Johnson) Šekspirovo igranje smislom, engleski *punning*, smatra njegovom sudbonosnom greškom koju mu nije mogao oprostiti. Višesmislenost se naime izravno sukobljavala s ideologijom klasicizma koja je tražila stabilnost i dosljednost znaka. Tek u romantizmu braća Šlegel (Schlegel) ističu ironiju kao važan element književnosti, te revaloriziraju književnost prema tom kriteriju, izdvajajući autore u kojih je ironija — tj. osjećaj za drugo značenje — najistaknutija. U dvadesetom stoljeću fenomenolozi upozoravaju na nužnost parcijalnosti naših spoznaja, što vodi do osporavanja općih i apsolutnih pojmova a time i do kritičkog postupka poznatim pod nazivom dekonstrukcija, bit kojega je poricanje stalnosti i čvrstoće nekog pojma. A ta novost je imala kao popratnu pojavu revalorizaciju književne tradicije: Džojcs (Joyce) je sada visoko na vrhu ljestvice i to ne samo zbog *Uliksa*, nego i na temelju njegova *Finneganova bdijenja*, upravo zbog teleskopiranja riječi, kreiranja novih izraza i pravog iskrenja značenja. A Džojcs nam može poslužiti kao uvod u treći važni aspekt poststrukturalizma: to je intertekstualnost — teza o nužnosti da neki književni tekst nije samonikao, nego da kroz njega prolaze niti prošlosti. Važno je ipak imati na umu da intertekstualnost i intertekst nisu samo novi termini za već dobro poznato istraživanje utjecaja i pojedinačnog porijekla nego je to svijest o u biti anonimnim elementima prošlosti u kasnijem tekstu. Ili, kao što upozorava Majkl Rifater (Riffaterre):

Neka mi se dozvoli da anticipiram i tako izbjegnem zabune oko moje terminologije. Neki stručnjaci brzopleto uzimaju intertekst kao izvore, te kao da smatraju kako je intertekst tek novo skovana riječ za utjecaj ili oponašanje. Mora nam biti jasno da intertekst ne znači zbirku književnih djela koja su možda izvršila utjecaj na tekst ili koje je tekst možda oponašao. Isto tako to nije tekst koji može objasniti tekst ili njegove učinke na čitaoca, a niti tekst koji bi se mogao upotrijebiti kao osno-

va za usporedbu kako bismo istakli autorovu originalnost. Intertekst je korpus tekstova, tekstualnih fragmenata ili tekstu sličnih segmenata sociolekta koji ima udjela u jednoj leksici i, u manjoj mjeri, u sintaksi s tekstom koji čitamo (izravno ili neizravno) u obliku sinonima ili antonima. Štoviše, svaki član tog korpusa je strukturalni homolog teksta: opis olujne noći može poslužiti kao intertekst za sliku miroljubivog dana; prelaz kroz pijesak bez staze u pustinji može poslužiti kao intertekst za plovidbu kroz brazde morskih dubina.

(*Critical Inquiry*, 1984, br. 1, str. 142)

Nasuprot tome intertekstualnost je svijest o postojanju interteksta, to je zapažanje da naše čitanje teksta ne može biti potpuno i zadovoljavajuće ako ne idemo kroz intertekst, ukoliko nije funkcija komplementarnog ili proturječnog, intertekstualne homologije.

Iz te perspektive intertekst nije prvenstveno Džojsova obrada Uliksa nego je to daleko više: to je čitav splet nasljeđa i prerade ranijih tema, postupaka i izraza, pri čemu je nemoguće izdvojiti nešto što bi bilo originalno ili autonomno. Koliko god nam se takav način rezoniranja možda činio čudnim, kad se zamislimo nad povišću evropske književnosti moramo priznati da je neka vrsta intertekstualističkog stava karakteristična za dobar dio te povijesti. Jer npr. u izboru tema grčki su tragičari posizali za mitskom (već poznatom građom, Rimljani su oponašali Grke, u srednjem vijeku je imitativno djelovanje bilo opće prihvaćeno, renesansa svjesno obnavlja antiku a klasicizam nastavlja tu tradiciju, smatrajući originalnost nepoželjnom. Tek s romantizmom rađa se kult originalnosti koji smo mi od tog doba naslijedili. Gotovo bismo mogli reći da se poststrukturalizam sa svojim naglaskom na intertekstualnosti nadovezuje na tu važnu crtu evropske književne tradicije koja nije isticala originalnost. No intertekstualnost nije samo niz preuzetih postupaka iz prošlosti nego se to odnosi i na same izražajne mogućnosti, na sam jezik kojim je djelo pisano. Spomenuli smo *Finneganovo opijelo* kao uzorak fiktivnog općeljuskog jezika, no valja dodati da je to proizvod Džojsove velike erudicije, njegove proračunatosti i upravo kompjuterske kombinatorike, a rezultat je jedva razumljivo djelo gotovo idealno za akademsko istraživanje zakučastih odlomaka i citata. Na neusporedivo skromnijoj razini popularne umjetnosti naići ćemo na brojna djela iz kojih kao da progovara prosječan čovjek, *home moyen sensuel* iz našeg podneblja. Imam na umu dva filma, zasnovanim na književnim tekstovima, *Svog tijela gospodar* i *Tko pjeva zlo ne misli*.¹ Oba filma su bi-

¹ *Svog tijela gospodar* novela je od Slavka Kolara, a *Tko pjeva zlo ne misli* od Vjekoslava Majera. Ne bi bilo teško prikazati, npr. na noveli *Svog tijela gospodar* razliku između »tradicionalnog« i poststrukturalističkog, posebno intertekstualističkog pristupa. Dok bi tradicionalna kritika u noveli tražila načela cjeline i zaokruženosti, najnovija bi kritika krenula drugim putem. »Tradicionalisti« bi u svoj prilog mogli navesti opipljive argumente. Priča npr. ima pri kraju izrazito aristotelovsku peripetiju (kada Roža poziva Ivu da je tuče, jer će barem na taj način osjetiti da ima muža) koja »prirodno« zaokružuje fabulu. Moglo bi se dalje navoditi kako priča (kroz Rožino djelovanje i Ivinu odsutnost) vodi, nekako nagmje, prema takvom raspletu, i slično. Za razliku od toga »intertekstualisti« bi krenuo od djela prema van, prema drugim djelima. I to ne u smislu otkrivanja duga, npr. Anti Kovačiću (dug koji vjerojatno postoji ali to nije predmet intertekstualističkog intere-

la među najpopularnijima u svoje vrijeme i pretpostavljam da su dobar dio svoje popularnosti zahvaljivali upravo činjenici što su oba prave riznice poznatih idioma, izreka i klišeja pučkog i građanskog govora pa su gledaoci uživali upravo u tom općeljudskom i lako prepoznatljivom aspektu tih filmova. Padaju mi s time u vezi Geteove riječi koje je, ako se ne varam, izgovorio na Šilerovu (Schiller) sprovodu: »Was uns einigt ist das Gemeine« — ono što nas ujedinjuje, s time da *gemein* znači *zajednički* ali i *prostački*, *vulgarno*, a slične konotacije ima i latinska riječ *vulgus* (od čega naravno dolazi naša riječ *vulgaran*), tj. puk, svijet, a onda *prostački svijet*, *svjetina*.

Ne može biti sumnje da su razlike između najnovijih strujanja na području književnih teorija veće od veza sa prošlošću (čak i s neposrednom prošlošću kao što je npr. *New Criticism*) pa zbog toga možemo smatrati opravdanim kada poznati stručnjak za suvremene književne teorije, Amerikanac Džonatan Kaler (Culler), govori o radikalnom obrtu perspektive u najnovijim teorijama, dok Katarina Belzi (Belsey) (u knjizi *Critical Practice*, London 1980) uspoređuje kritičke teorije današnjice i prošlosti s kontrastom između Ptolomejeva i Kopernikova pogleda na astronomiju. Nije zbog toga teško zaključiti da su strukturalisti i poststrukturalisti u okviru tih radikalnih promjena stavova napustili i ideju o autonomiji književnog djela kao iluzije ranijih pristupa književnosti i umjetnosti.

sa), nego bi možda prvi korak bilo otkrivanje sličnosti s drugim Kolarovim djelima. Jedan od takvih ključnih elemenata je pijanka na sajmu koja vodi do Ivinog obračuna s Rožom. Pijanku/feštu/svadbju kao zglobni element, pokretač radnje i prekretnicu češće nailazimo kod Kolaru (npr. u *Brezi*, *Krizi*, *Svadbi Imbre Futača*), a zatim (u sličnoj funkciji) u svjetskoj književnosti kod (između ostalih) Dostojevskog, Dikensa (Dickens), Fildinga (Fielding), pa zatim i Šekspira (Klaudijevo pijančenje predstavlja fon na kojemu se Hamletu javlja duh njegova oca) i Sofokla (Edip saznaje na gozbi za svoje porijeklo). Mogli bismo ići dalje u otkrivanju sličnih analogija/homologija no to nije za takvu bilješku. Spomenimo samo Kolarovu izvanrednu upotrebu sociolekta svog vremena (novela je objavljena 1932) i sredine koju prikazuje. Poslužimo se jednim primjerom (kada pandur čita Ivino pismo iz vojske):

— Faljen Isus i Marija! — započeo čitati Mata, a slušaoci i nehotice odgovaraju:

— Na se veke budi faljen! ...

— Dragi moji roditelji — nastavlja pandur — to vam piše vaš sin Iva koji vas s tim pozdravlja i želi sve dobro od dragoga boga i od srca svoga ...

— I tebi bog dao zdravljuje, sinek moj — upada u riječ debela Bara (...)

— Samo mi budi zdrav, da mi se sretno doma povrneš! ...

— Muči, baba, kaj zanovetaš! — ljuti se njen suhi i kosmati Jakob.

Slavko Kolar, *Pripovijesti, autobiografija*
(Matica hrvatska, Zora, Zagreb 1964), str. 50.

Očito je da kroz ovaj odlomak govore cijele generacije sličnih govornika te da je autentičnost dijaloga zapravo njegova *neautentičnost* u upotrebi klišeja i općih mjesta, a to je ono na što nas intertekstualna kritika upozorava.

SUMMARY

POSTSTRUCTURALISM OR THE END OF THE ILLUSION OF AUTONOMY OF LITERARY WORK

Since Aristotle the idea of autonomy of literary work has been one of leading theoretical and aesthetical ideas; its influence has been particularly strong in this century. It seems that so-called structuralism puts the end on it, by its insistence on plurality and difference of forces that take part in constitution of texts and their meanings. The notion of text's stability has been put into question: language is always plural and meaning is de-centered, as well as the notion of its author. Every sign retains the trace of other signs, every text has traces of other texts and contexts. In this sense, the notion of intertextuality is indispensable for analysing of literary works both in systematic and historical terms.

NOVICA MILIĆ (Beograd)

TEKST I TEKST U KONTEKSTU: DEKONSTRUKCIONISTIČKA TEZA

Dekonstrukcionista teza glasi: Značenje je vezano za kontekst, ali je kontekst neograničen.¹

Na prvi pogled, njome se ne kazuje ništa što već nije ranije rečeno u istoriji hermeneutičkih teorija; štaviše, moglo bi se dodati da je posredi relativno prosta jednačina u kojoj dolaze do izraza dva problema koji su oduvek mučila teoriju. Formuliramo te probleme na sledeći način: 1) isti iskaz može imati različite semantičke učinke u različitim kontekstima (situacijama iskazivanja); 2) iskaz zadržava izvesnu meru nezavisnosti i uprkos različitim kontekstima funkcioniše na sličan način. Smatra se da se obe ove pojave empirijski mogu dokazati; ono što ih čini problemima jeste, pre svega, njihov odnos. Ukoliko se prvi slučaj jednoznačno uopšti u pravilo o zavisnosti iskaza od konteksta, a drugi u pravilo o nezavisnosti ili autonomiji iskaza, jasno je da se između ove heteronomije i autonomije logički ne može neposredno uspostaviti koherentna relacija; izvesna koherencija se može dostići samo posredno, na nivou nekog od činilaca koji su zajednički za oba slučaja. Međutim, čim se ovaj odnos posreduje nekim zajedničkim elementom, time se on transformiše u određenu hijerarhiju: ne samo da su ostali činoci stavljeni u odnos zavisnosti prema onom zajedničkom, nego su i pojave heteronomije i autonomije određene hijerarhijski — jedna na račun druge, jedna u zavisnosti od druge. Time je pitanje odnosa ovih pojava rešeno kao logičko pitanje — one se, naime, više ne moraju uzajamno isključivati, ali se otvorilo pitanje epistemološke vrednosti novonastale hijerarhije. Poput svake hijerarhije, povlašćeni činilac nastoji da u potpunosti potčini ostale, ali pošto heteronomija i autonomija iskaza ne mogu biti svodljive jedna na drugu, osnovni model po kojem se rešava pita-

¹ »Meaning is contextbound, but context is boundless« — Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca: Cornell University Press, 1982), p. 123. Reč je o radu koji je autor najpre objavio pod naslovom »Convention and Meaning: Derrida and Austin«, *New Literary History* 8:1, 1981, pp. 15—30, i koji pripada nizu radova usredsređenih na problematiku odnosa značenja i konteksta. Prvi u tom nizu je Deridin ogled »Signature événement contexte« (u knjizi *Marges de la philosophie*, 1972), kritika tog ogleada iz pera Džona R. Serla (John R. Searle, »Reiterating the Differences«, *Glyph* 1, 1977) i odgovor Deride na Serlovu kritiku (*Limited inc.*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977).

Deridin »Potpis događaj kontekst«, Serlova kritika i Kalerov komentar objavljeni su u prevodu na naš jezik u časopisu *Delo* 33:6, 1984.

nje njihovog odnosa ostaje uvek dualistički: ma koliko jedna teorija zagovarala samosvojnost iskaza, ta samosvojnost ostajala je uvek relativna i važila je za određene okolnosti koje je teorija morala da propisuje — drugim rečima, važila je pod uslovom da se, uz specifikaciju imanentne vrednosti teksta, specifikuje i kontekst. Najbolji primer su svakako književne teorije o autonomiji značenja, ili, tačnije, teorije o književnom značenju kao autonomnom polju govora.

U odnosu na ovakav teorijski model — dovoljno čest u istoriji da se nazove tradicionalnim — intervencija Žaka Deride (Derrida) ide u dva pravca.

Najpre je, po Deridi, potrebno utvrditi razloge zbog kojih se relacija značenja i konteksta teorijski postavlja kao jedan hijerarhijski odnos — u pitanju nije toliko dualizam modela koliko tenzije koje ga, s jedne strane, reprezentuju kao logičko, stabilno, potpuno rešenje i istovremeno mu narušavaju tu satbilnost uvodeći nove, dodatne specifikacije. Drugo, potrebno je izvući konsekvence iz tog odnosa — preokrenuti hijerarhijski odnos dislociranjem tenzija, tj. dekonstruisati tradicionalnu predstavu koju model stvara o sebi, i to pomoću uvida u mehanizam tog modela.

Prvi potez se sastoji u Deridinom iznalaženju jedne kategorije koja bi igrala ulogu koju zajednički činilac igra u tradicionalnom teorijskom modelu; to je *iterabilnost* (*itérabilité*). Iterabilnost (»iter bi, inače, dolazilo od *itara*, *drugi* na sanskritu... upotreba logike koja povezuje ponavljanje i alteritet« — *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit, 1972, p. 375) je upravo ta pretpostavljena osobina jedne oznake koja joj omogućuje da se konstituiše kao prepoznatljiv nosilac značenja, kao obeležje, ili spona materijalnog, prisutnog označitelja i »mentalne slike«, odsutnog označenog. Oznaka se ne može podvesti ni pod jedan od ova dva elementa — sasvim u vlasti prisustva (i drugih kategorija kojima upravlja načelo prisustva: intencija, pre svega) oznaka bi postala izvestan identitet čija bi apsolutna autonomija — zatvorena, osobena, izolovana struktura — onemogućila njeno ponavljanje, reprodukovanje, njen konvencionalan karakter. To je prva konsekvence iterabilnosti. Druga je da se, kao ponovljiv činilac, oznaka može realizovati u različitim uslovima i nezavisno od okolnosti kad je »prvi put« nastala (tj. nezavisno od svog »porekla«): oznaka »nosi sa sobom izvesnu snagu raskida sa svojim kontekstom, tj. sa skupom prisustva koji čini momenat njenog upisivanja. Ta snaga raskida nije slučajna predikat nego sama struktura« oznake *ibid.*, p. 377). Međutim — i to je treća konsekvence iterabilnosti — ukoliko je oznaka autonomna u odnosu na kontekst u kojem je nastala, ukoliko se ona ne može ni svesti ni izvesti iz njega, utoliko je ona u određenoj meri autonomna u odnosu na svaki dalji kontekst u kojem se može ponoviti, reprodukovati i ostvariti nov semantički spoj, tj. učinak: ona se, kao kakav citat, otrgnut sa svog »izvornog« mesta, ponovo može nakalemiti u drugi, promenjen kontekst i unekoliko predrugojčiti (alterirati) svoje »prvobitno« značenje. »Svaki znak«, veli Derida, »može da se *citira*, stavi među navodnike; time on može da raskine sa svakim datim kontekstom, beskonačno produkujući nove kontekste, na način koji se apsolutno ne može zasititi. Time se ne pretpostavlja da oznaka važi van konteksta, već obratno, da postoje samo konteksti bez ikakvog središta za apsolutno usidrenje« (*ibid.*, p. 381).

Pre nego što se osvrnemo na mogućnost književnoteorijske upotrebe Deridine ideje o iterabilnosti, želimo da ukratko ispitamo jednu već postojeću tezu o odnosu značenja i konteksta, vezanu za dekonstrukciju.

U *Gramatologiji*, u poglavlju koje se bavi »pitanjem o metodi«, čitamo rečenicu koja je potom postala dekonstrukcionistička parola: »Il n'y a pas de hors-texte« (*De la grammatologie*, Paris: Minuit, 1967, p. 227). Rečenicu nije tako teško prevesti u uobičajenom smislu prevođenja, koliko je složeno prevesti je u smislu načelnog teorijskog ili metodskog stava. »Nema ničeg izvan teksta«, odnosno »nema (ničeg) van-tekstovnog« — tako shvaćena ona može biti uzrok mnogim nedoumicama. Dekonstrukcionistička kritika je prebrzo razumela da Derida tvrdi da je *sve tekst*, iz čega su proistekla barem tri važna stava: 1) tekst je zajednički imenitelj sveg što se piše, filozofije, nauke i književnosti, a pošto je »sve tekst« nisu važne razlike između ovih velikih žanrova — to su »tekstovi« koji se mogu čitati na isti način; 2) u ponešto iskrivljenom romantičarskom smislu, koji se u novije vreme vezuje za jakobsonovsku lingvistiku i poetiku, nema ničeg izvan teksta znači da tekst upućuje na sebe; on nije »referencijalan« već »autoreferencijalan«; 3) proširena postavka da je »sve tekst« mogla bi se nazvati tezom o pantekstualnosti: »tekst« su istorija, društvo, subjekt, pa i fenomeni koji nisu neposredno vezani za pismo — svet stvari.

Pogrešno razumevanje ove Deridine rečenice nastalo je kao rezultat pogrešne primene definicije termina »tekst«. Poput niza termina koji se upotrebljavaju u savremenoj misli o književnosti (ili u analizi diskursivnih fenomena), »tekst« je dobio niz značenja čija uzajamna zamena može dovesti do zbrke. U pojmovnom smislu, tekst je pre svega određen izvesnom autonomijom i ograničenošću (strukturnog tipa), kao i produktivnošću (semantičkih i materijalnih strata jezika). Ove karakteristike, nisu, pak, na istom nivou, i upravo je u tome teškoća razumevanja teksta — teškoća čitanja. Autonomija teksta nalaže da se unutar njega traže njegova značenja; produktivnost teksta, međutim, vodi uvidu u rad jezika nesvodljivog na zatvorene strukture. Autonomija teksta nije uzrok produktivnosti teksta, već je pre obrnuto: produktivnost je pretpostavka te autonomije.

Ako razumevanje pomenute Deridine rečenice proširimo kontekstualno na odeljke koji joj prethode i slede, videćemo da se u njima govori upravo o razlici između autonomije i produktivnosti teksta kao o teškoći »zadatka čitanja«: »Čitanje uvek mora da cilja na izvestan odnos, koji pisac ne opaža, između onoga čime on upravlja i onoga čime ne upravlja u obrascima jezika koje koristi. Taj odnos nije izvesna kvantitativna raspodela senke i svetla, već označilačka struktura koju kritičko čitanje mora da proizvede.« Svako čitanje, nastavlja Derida, jeste neka vrsta komentara; mi čitamo na osnovu već stvorenih jezičkih i drugih predstava, pri čemu je od naročite važnosti izvestan pred-sud o tekstu koji čitamo, poput saznanja o žanru datog teksta (njegove autonomije u odnosu na druge tekstove). Postupak kritičkog čitanja iziskuje da ove prethodno zauzete stavove proveravamo prilikom čitanja, da obavljamo — uz čitanje konkretnog teksta — paralelni ili dopunski posao »čitanja« naših pred-stavova, pa i »čitanja« pred-stavova autora datog teksta. Sve to dovodi do umnožavanja postupaka i građe, do uvida u tekstualnu produktivnost.

Pred tom produktivnošću Derida savetuje oprez i u tome ne odstupa od opštih, elementarnih metodoloških uputstava. Staviše, moglo bi se reći da on od njih »odstupa« utoliko što nastoji da ih se, što je moguće strožije, drži. On ih radikalizuje uzimajući ih kao vrstu pred-stavova koje i same treba ispitivati, nikako da bi se oni odbacili, nego da bi im se procenila analitička »čitalačka« snaga. Ako se njih držimo, da li se onda može reći da treba da, za razumevanje teksta, pribegnemo nekom van-tekstovnom sredstvu poput »namere« autora ili poput prethodno zauzetog tumačenja za koje smatramo da je dovoljno »autoritativno« da reši dileme našeg zadatka čitanja? To nam, dosledno izvedena, ne bi savetovala ni tradicionalna metodologija. Držati se onoga što u tekstu zaista piše — tačnije: onoga što se u tekstu zaista može pročitati — zajedničko je mesto tradicionalne i Deridine metode.

Problem nastaje utoliko što ne čitamo samo dati tekst već i pomenute pred-stavove. Reklo bi se da oni pripadaju »van-tekstu«. Međutim, da bismo ih proverili moramo ih u čitanju teksta, sravnjivati s tekstom, odmeravati prema tekstu — uključiti ih, na izvestan način, u tekst. Deridin »pantekstualizam« je samo dosledna primena tzv. imanentnog pristupa koji ne zatvara oči pred svojim pretpostavkama. »Uključiti, na izvestan način, u tekst« te pretpostavke znači reći da »nema ničeg izvan teksta« i da pitanje »načina uključivanja« dobija presudnu važnost; to znači održati razlike između žanrova, pitati se o referencijalnom statusu teksta, odnosima između jezičkih obrazaca (gramatičkih, retoričkih) itd. »Nema ničeg izvan teksta« ne znači tvrditi da nema stvari ili subjekta izvan jezika, već da ne postoji izvanjezičko mesto (»transcendentalni označitelj«) koje bi odnose onog »izvan« i onog »unutar« unapred i jednoznačno uređivalo; odsustvo takvog mesta ne uprošćava nego usložnjava zadatak čitanja.

Radikalnost koju su dekonstrukcionista tražili kod Deride (i grešeci ispunjavali sebi želju za njom na pogrešnom mestu) nije od »pantekstualne« vrste; naše upućivanje na kontekst Deridine rečenice po svoj prilici bi razočaralo Deridine sledbenike iz sedamdesetih godina ili pristalice popularnih prikaza dekonstrukcije s početka osamdesetih. Međutim, upravo takva radikalizacija Deride imala je za posledicu ispuštanje iz vida nekih njegovih teza koje ako nisu radikalne — a ono su zaista značajne.

Tako, na primer, Deridini sledbenici su propustili priliku, koliko je nama poznato, da pomenutu rečenicu dovedu u vezu sa jednim mestom iz knjige *Diseminacija*, gde se ona ponavlja i objašnjava (to je utoliko čudnije ukoliko deridijanci spise svog učitelja citiraju kao vernici svete knjige). U ogledu »Hors livre« (»Van knjige«) Derida beleži: »Il n'y a que du texte, il n'y a que du hors-texte«, čemu prethodi objašnjenje odnosa ovih »texte« i »hors-texte«: »Reći navodno da ne postoji apsolutno ništa van teksta ne znači postulirati idealnu imanenciju [tj. pantekstualizam — prim. N. M.], neprestanu rekonstrukciju odnosa pisma prema sebi. Nije više reč o idealističkoj ili teološkoj operaciji koja, hegelovski, suspenduje i prevazilazi ono spoljašnje diskursa, logosa, pojma ili ideje. Tekst potvrđuje spoljašnje, markira granicu te spekulativne operacije, dekonstruiše i redukuje učinke svih predikata pomoću kojih spekulacija sebi prisvaja spoljašnje. Ako ne bi bilo ničeg van teksta to bi impliciralo, zajedno sa transformacijom pojma teksta uopšte, da tekst više nije nikakva unutrašnjost koju zatvara neka druga unutrašnjost ili

neki identitet po sebi (mada bi motiv »spoljašnjeg po svaku cenu« mogao katkad da odigra ohrabrujuću ulogu: izvesna unutrašnjost može biti strašna) već jedno drukčije raspoređivanje učinaka otvaranja i zatvaranja« (*La dissémination*, Paris: Seuil, 1972, pp. 42. 50).

Kroz ove »učinke otvaranja« treba ući u tekst i preko njih sravnjivati pretpostavke čitanja, kao što treba zahvatiti i »učinke zatvaranja« teksta u sebe, mesta gde on iskazuje svoju autonomiju, gde sebe razlikuje od »spoljašnjosti«. Deridino izričito pominjanje »transformacije pojma teksta uopšte« opominje još jednom na prebrzo izjednačavanje karakteristika pojma »tekst« koje ne pripadaju istoj analitičkoj ravni, i njegove postavke sasvim očigledno nisu usmerene prema ukidanju »referencijalnosti« i proglašavanju »autoreferencijalnosti«, tj. pantekstualizma. To što određeni, različiti, sasvim konkretni (filozofski ili književni) tekstovi eksplicitno naglašavaju svoju »referencijalnost« ili »autoreferencijalnost« obavezuje nas da takve tvrdnje u tekstovima treba ispitati i sravniti ih u samim tim tekstovima. Deridina dekonstrukcija je usmerena prevashodno prema razgradnji ovakvih iluzija koje pojedini tekstovi nameću kao svoje jedine istine.

Razume se, od takvog načela nisu izuzeti ni Deridini tekstovi, utoliko pre što predlažu model kritičkog čitanja, razlikovanja pretpostavki i učinaka. Kad Derida, na primer, tvrdi da je termin »dekonstrukcija« u izvesnom smislu, »neprevodljiva« reč, u pitanju nije empirijsko značenje »prevođenja« već hermeneutičko, vezano za »teškoću definisanja«; zanemarivanje te dve različite ravni dovodi do brisanja samog značenja dekonstrukcije usmerene na razgrađivanje navodne analitičke stabilnosti definicija. No to ne znači ukidanje definicija, već i otuda što jezik (i tekst kao njegova mogućnost) ne dopušta tako nešto. Upravo zato što je moguća supstitucija svake reči drugom reči (pa i reči »déconstruction« »dekonstrukcijom«, »razgradnjom« ili kojom drugom) moguće je postavljati pitanja o njenoj »prevodljivosti«, njenoj »teškoći definisanja« i »učincima otvaranja i zatvaranja« u ovim supstitucijama. Baš zato što je »prevodljiva«, ta reč, zaključuje Derida u istom tekstu,² predstavlja teškoću i u tome je njena »šansa« ili »sreća« — koja, očito, nije empirijske vrste.

Na opasnost zamenjivanja nivoa verovatno je najbolje ukazao Pol de Man (de Man) u jednom sličnom »pismu« povodom termina »error« i »mistake« i njihove zamenljivosti. Odgovarajući na primedbu da ne razlikuje ove dve »kategorije« već ih »prevodi« jednu u drugu, de Man podvlači razliku između empirijskih razlika i supstitucija i onih analitičkih: »Kad god se jedan binarni par analizira ili »dekonstruiše« time se nikada ne podrazumeva da je ta opozicija bez valjanosti u datoj empirijskoj situaciji (miko pri zdravoj pameti ne bi mogao da tvrdi da je zauvek nemoguće razlikovati noć od dana ili vrelo od hladnog), već samo da figura opozicije, koja je uključena u sve analitičke sudove, nije pouzdana, upravo zato što — u području jezika kojem, kao figura, pripada — dopušta supstitucije koje se ne mogu na isti način pojaviti u svetu

² »Dekonstrukcija« je reč suštinski zamenljiva u jednom lancu supstitucija... — »Pacific Deconstruction, 2. Lettera a un amico giapponese«, *Revista di estetica*, 17, 1984, p. 9. Iako se ovaj izraz nametnuo kao oznaka za jedan književnoteorijski pravac, termin u samim Deridinih tekstovima funkcioniše kao simulakrum ili figura u lancu kojem pripada i termin iterabilnost (uz *différance*, *diseminacija*, *supplément*, *écriture*, *parergon* i sl.).

iskustva. Kad se pređe sa empirijskih opozicija poput noći i dana na kategoričke opozicije poput istine i neistosti, epistemološki ulog se značajno povećava zbog toga što se, u području pojmova, odlučno primenjuje načelo isključivanja. Kritička funkcija dekonstrukcije ne sastoji se u zamagljivanju distinkcija već u identifikovanju snage jezičke figuracije kad ona transformiše razlike u opozicije, analogije, kontigvitete, preokrete, ukrštanja i druge odnose koji artikuliše tekstualno polje tropa i diskursa» («A Letter from Paul de Man», *Critical Inquiry* 8 : 3, 1982, pp. 510—11).

Zamenjivanje nivoa ili brisanje razlika između njih svakako je pojava vezana za razumevanje, odnosno čitanje. Već smo naveli da se ono može posmatrati kao stalni proces razlikovanja iz kojeg nije izuzet nijedan tekst, pa ni Deridin. Na ovu okolnost *kritičkog* čitanja samog Deride treba, dakle, obratiti posebnu pažnju.

Polazeći od toga da je dekonstrukcionizam pokušaj primene Deridinih stavova na razumevanje književnih fenomena, uočava se niz pitanja od kojih mnoga nadilaze specifičan slučaj ovog teorijskog pravca. Najpre, mora se uzeti u obzir način na koji izvesna teorija neku filozofiju prilagođava svojim potrebama; Deridini radovi nisu ni književnoteorijski u širem niti književnokritički u užem smislu da bi se mogli neposredno primenjivati; njih je potrebno reinterpretirati i prevesti u oblik koji bi pogodio ispitivanje književnih fenomena. Da li je takav, reinterpretativan proces jednosmeran, od filozofije preko teorije do čitanja književnih tekstova, ili se rad adaptacije mora uvek iznova staviti pod znak pitanja, ne zbog toga što načelno nije moguće, već pre obrnuto, zato što rad adaptacije i primene ni sam nije bez određenih posledica po razumevanje kako onoga što se prilagođava tako i onoga zarad čega se prilagođava? Samo ako se prelaženje sa filozofeme na teoriju ili metodologiju ne uzme za samorazumljiv postupak moguće je sprečiti simplifikacije koje nigde nisu poželjne, a koje u poslovima oko književnosti mogu biti pogubne. Već navedeni primeri pojednostavljenog razumevanja Deridinih postavki o tekstu i vantekstualnom govore u prilog opreznosti ove vrste.

Posmatrana u svetlosti kritičkog čitanja, Deridina ideja o iterabilnosti pokazuje da se ne može naprosto preneti u književnu teoriju a da se pri tom ne transformiše i samo značenje pojma teorije — slično onome što je Derida, vođen upravo idejom iterabilnosti, učinio sa pojmovima jezika i pisma, odnosno teksta. Mada bi se, kao što smo na početku istakli, teza o iterabilnosti oznake na izgled lako uklopila u stanovište o višeznačnosti književnog značenja, ta teza, kako ćemo odmah videti, nagoveštava nešto daleko značajnije.

Pre svega, time što je značenje nesvodljivo na bilo koju od kategorija prisustva, teorija književnog značenja se ni sama ne može realizovati kao zatvoren, dovršen, potpun sistem; obratno, teorijski aparati kojima se pristupa čitanju književnih tekstova moraju biti neka vrsta pokretnih modela na koje se čitanje oslanja zato da bi ih, u određenom momentu koji markira sam tekst, lišilo njihove opšte i normativne snage. Ti aparati — poput iterabilnih oznaka — moraju u sebi nositi »snagu raskida« sa onim kontekstom koji ih produkuje i nameće kao opštevažeće principe. Ma kako teorijski formulisali zadatak čitanja književnog teksta uvek će biti moguće u tekstu prepoznati značenjske potencijale kojima tekst prestaje da se pokorava teoriji i kojima počinje da je, eksplicitno ili implicitno, »razgrađuje«. Istraživanje raskoraka između teorijskih pretpostav-

ki i značenja u tekstu postaje time onaj činilac koji dovodi do transformacije tradicionalnog pojma teorije.

Druga i treća konsekvencija ideje o iterabilnosti od jednake je važnosti po teoriju kao i prethodna. Ukoliko se prihvati stanovište o raskidanju oznake sa svakim datim kontekstom njenog proizvođenja, odnosno o kontekstima koji se unapred ne mogu kontrolisati niti iscrpiti dodatnim specifikacijama, teorija književnog značenja se može zamisliti samo u obliku privremenih, lokalnih i uvek konkretnih uopštavanja koja su jedan — i možda ne najbitniji — deo procesa čitanja. Drugim rečima, pojam teorije se mora modifikovati u jedan od učinaka koje ima čitanje književnog teksta, nikako kao glavni, a još manje jedini cilj postojanja književnosti.

Oba ova zahteva koje dekonstrukcionistička teza postavlja pred književnu teoriju — neprekidno ispitivanje raskoraka između unapred zauzetih stavova i samoga teksta, neophodnost lokalizacije i konkretizacije teorijskog zadatka — sa stanovišta tradicionalnog modela i uloge književne teorije mogu se doživeti kao njena suspenzija, pa čak i ukidanje. Time se može objasniti rasprostranjeno mišljenje o dekonstrukciji kao destrukciji teorije. Međutim, potreba da se transformiše izvestan model teorijskog mišljenja ne znači da se to mišljenje ukida — utoliko pre što čitanje (kao proces koji dovodi do potrebe za teorijom, iako sam ne može biti iscrpljen, opisan ili propisan teorijom) već u sebi nosi izvesnu »snagu raskida«, snagu vlastite generalizacije. Poziv na čitanje kao na stalnu »kontekstualizaciju, dekontekstualizaciju i rekontekstualizaciju« književnog, kao i svakog drugog značenja predstavlja osnovni smisao dekonstrukcionističke teze o vezanosti značenja za kontekst i o neograničenosti konteksta. Taj je poziv i sam teorijski, makar, paradoksalno, vodio gubitku povlašćenog stanovišta teorije, tj. gubitku povlašćenosti jednog modela teorije nad drugima, jednako mogućim i potrebnim.

SUMMARY

TEXT AND TEXT IN CONTEXT: THE DECONSTRUCTIVE THESIS

The deconstructive thesis (in words of Jonathan Culler: »Meaning is contextbound, but context is boundless«) should account for the well-known paradox: 1) the same utterance can have different semantic effects in different contexts or situations; 2) the utterance retains its independance in spite of different contexts. This thesis is further analysed according to its formulations in works of Jacques Derrida and Paul de Man. It is shown that it becomes necessary to transform not only conceptual apparatus of traditional theory, but even the meaning of theory as such, if we are to grasp the relationship between text and context in the sense of the two above named problems.

RADOMAN KORDIĆ (Beograd)

NEURUČENI OZNAČITELJ

Teoriju označitelja Lakan (Lacan) izlaže, uglavnom, u svim svojim tekstovima. Moglo bi se reći da on i misli u nastavcima i da tako uobličuje sve bitne ideje teorijske psihoanalize. Razumljivo, vremenom je ponešto menjao u svom shvatanju. Ja ću ovde pokušati da prikazem teoriju označitelja kako je izložena u »Seminaru o 'Ukradenom pismu'« 1956, tj. u dodatku iz 1966. Svoje tumačenje zasnovaću na tezi o neuručenom označitelju, koja u Lakanovom tekstu ne zauzima značajno mesto. Reklo bi se da on s njom i nije ni imao neke velike teorijske ambicije, ili, možda, nije video mogućnosti koje ona implikuje, mada su one uslov obrazovanja i razumevanja nesvesnog teksta. Stoga mi se čini da pomenuta teza za teorijsku psihoanalizu, barem za onaj njen deo koji se odnosi na estetski predmet, može biti vrlo plodna.

Šta je, zapravo, neuručeni označitelj? Kakav je njegov značaj u tekstu i za tekst? Lakanova definicija označitelja utvrđuje odnos jednog označitelja s drugim; jedan označitelj predujmljuje i, u neku ruku, proizvodi drugi, a to znači i da omogućuje njegovo razumevanje i primanje. Ništa, međutim, u definiciji ne pokazuje na način primanja označitelja, odnosno na njegovu dvosmislenost (o njoj će Lakan govoriti u poslednjim seminarima), koja zaprećuje potpuno primanje označitelja. Prema tekstu »Seminar o 'Ukradenom pismu'« u prirodi je označitelja da ostane neuručen. Dužnost je, opet, analitičara da tu njegovu prirodu raskrije i, naravno, ceo mehanizam delovanja označitelja.

Etimološkom analizom reči *to purloin* (originalni naslov Poove (Poe) priče je *The purloined Letter*) Lakan najpre utvrđuje da je Bodler (Baudelaire) (on je prevodilac, naravno, na francuski Poove priče) izneverio Poa, prevodeći *purloined* sa *volée* (ukraden — izneveravaju ga i naši prevodioci); potom Lakan utvrđuje da *to purloin* znači staviti na stranu, skloniti. Dakle, nije reč o ukradenom, nego o zabačenom pismu (*lettre détournée*), ili poštanskim jezikom rečeno, veli Lakan, o neuručenom pismu (*lettre en souffrance*). Ovo je važno utvrditi, između ostalog i zato što je to pismo predmet priče i materijalizovani označitelj. Razume se, ono je postalo predmet priče zahvaljujući tome što je zalog čitave jedne istorije (koja je sama priča), što je prošlo putanju koja mu je predodređena (reč je o putanji koju ucrtava automatizam ponav-

ljanja). U toj osobini, kaže Lakan, potvrđuje se njegov označiteljski karakter.

Za razumevanje umetnosti i za teoriju umetnosti je važno da ovo pismo, označitelj, uvek stiže na svoje odredište, što je suprotno tezi da označitelj ostaje neuručen. Protivurečje valja ispitati. Na njega je naišao i Derida (Derrida), koji je ustvrdio da je Mari Bonaparta (Marie Bonaparte) razumljivije pokazala isto to što Lakan tvrdi, naime da pismo kao materinski falus stiže na odredište, tj. kod kraljice. Lakan, međutim, odgovara da je namena pisma da bude uništeno. Kraljica nema nikakvog razloga da ga čuva kao uspomenu.

Namena označitelja, takođe, može biti da bude uništen, drugim rečima, da bude potpuno shvaćen, protumačen, što je, naprosto, nemoguće. Rečeno je uvek polu-rečeno. S druge strane, odredište označitelja u umetničkom tekstu samo je prividno poznato. Ne postoji, prema tome, mogućnost, ni da bude uručen, između ostalog i zato što, na primer, trag drugog označitelja kojeg zamenjuje uvek ostaje neuručen. Lakan o tome, doduše, ništa ne kaže. Ali iz njegovih odrednica označitelja proizilazi da je on upućen na neku adresu. Tu ulogu pismu je nedvosmisleno namenio: ono nijednog trenutka ne gubi označiteljsku funkciju, iako ona (funkcija) zavisi od strukture dela. Ovu, opet, određuje lanac označitelja. Poistovećivanje pisma (stvari) i označitelja u Poovoj priči nije drugo do strukturna zamka, manifestacija strukturacije. Status označitelja i pisma koje ga (označitelj) materijalizuje nije isti. Drugim rečima, označitelj ne mora da stigne na pravu adresu, on je, čak, i nema. U tom smislu on je uvek neuručeni označitelj — i u klasičnoj označiteljskoj situaciji, onda kad predstavlja subjekt za jedan drugi označitelj. To što je subjekt znači samo da drugi označitelj od njega prima svoju poruku u izokrenutom obliku. Nikada, dakle, označitelj ne ulazi u posed nekog drugog označitelja.

Označitelj svoju poruku može da primi samo ako se nalazi u označiteljskom lancu, to će reći, kad je pozvan, kad ga predumišljuje označitelj kao subjekt. U umetničkom tekstu ovaj poredak ostaje. No u okviru njega je uvek moguća zamena označitelja. Metaforizacija je otuda bitno sredstvo gradnje višesmislenosti teksta. Ne treba izgubiti iz vida ni to da zamena mesta u označiteljskom poretku omogućuje i oslobađanje jezičnosti (*lalangue*).

Opiranje označitelja da se nedvojbeno i jednoznačno raskrije, da raskrije svoju označiteljsku funkciju bitna je crta strukturacije umetnosti. Uz to, ono je uslov opstanka označitelja u njegovoj označiteljskoj funkciji i, u tom smislu, uslov govora umetnosti. Lakan veli da se označitelj može održati samo ako se premešta. To premeštanje on upoređuje sa premeštanjem slika u svetlećim reklamama ili znaka u kompjuterskim memorijama. Ovo, veli Lakan, »zbog njegove izmenljive funkcije« koja od njega zahteva da napusti svoje mesto i da se ponovo na njega vrati, da kruži.

U kruženju označitelja lako je prepoznati automatizam ponavljanja u freudovskom smislu. Ponavljanje je odlika bića čiji subjektitet uspostavlja simbolički poredak. Subjekt sledi svoju simboličku nit, a ona se uvek ispreda iz automatizma ponavljanja i ne prestaje da se ispreda ni onda kad ga označitelj određuje kao u Poovoj priči.

Subjekt i u intersubjektivnom odnosu sledi simboličku nit, štaviše, biće subjekta se modeluje u trenu kad ga pohodi označi-

teljski lanac. Nesumnjivo, označitelj ima sistematičnost i postojanost koju subjekt nema. Znači li to onda da se o neuručenom označitelju može da govori samo zato što ne postoji adresa kome on može biti upućen? Označitelj nema, naime, određenog primaoca pošto je subjekt ekscentriran. Označitelj zbog toga ne uručuje ni umetničko delo, mada se ono organizuje kao lanac označitelja, dakle, po pravilima po kojima se povezuju označitelji i koja delu obezbeđuju sistematičnost i postojanost. No označitelj uspostavlja subjekt u njegovom subjektitetu... »premeštanje označitelja«, veli Lakan, »određuje subjekte u njihovim činovima, u njihovoj, suzbini, u njihovim odbijanjima, u njihovim zaslepljenostima, u njihovim uspesima i u njihovoj kobi bez obzira na njihove urođene darove, na njihovo društveno iskustvo, bez obzira na karakter ili seks«... Jednom reči, tamo gde je Frojd (Freud) video seksualni determinizam Lakan vidi determinizam označitelja. Kako je onda moguće govoriti o neuručenom označitelju kad upravo od njegovog uručjenja zavisi celokupna čovekova delatnost. Ovde moram da pitam: nije li u determinizmu označitelja sadržano njegovo neuručivanje? (Ispoljavanje, uručivanje, seksualnosti kod Frojda reguliše princip inhibicije.)

Označitelj određuje čovekove čine. No čovek to ne zna. Zna označitelj, pretpostavljamo da zna. Čovek ne može ni da zna. Njemu su dostupni efekti delovanja označitelja. Najzad, iz odnosa S_1 i S_2 valja zaključiti da ni označitelj ne zna. S_1 ne zna, S_2 ne zna da zna. Znanje je skriveno u automatizmu ponavljanja i označitelj uporno pokušava da ga doturi. Logično, ako automatizam ponavljanja počinje, kao što tvrdi Lakan, u *ustrajnosti* označiteljskog lanca, i ako je pojam *ustrajnost* korelativan Hajdegerovom pojmu *eks-sistencija*, tj. ekscentričnom mestu (kako ga Lakan još imenuje) gde treba situirati subjekt nesvesnog. Valja uočiti da je označitelj uvek upućen ovom nesvesnom subjektu. Da li mu je i stvarno uručen možemo doznati tek iz diskursa koji nesvesno obrazuje. Ova beseda uskraćuje subjektu kartezijsku izvesnost i čak bilo kakvu izvesnost.

Jedina izvesnost koju subjekt može imati jeste izvesnost simboličkog poretka, ukoliko on prenosi iskustvo subjekta. Umetničko delo bi moglo da bude uverljiv dokaz da subjekt vlastito iskustvo doista prenosi na označiteljski lanac. No i u tom slučaju subjekt sledi zakon označiteljskog lanca, koji određuje efekte, kao što su isključenje, potiskivanje, negacija, kojih je subjekt nesvestan. Još je važnije, možda, da ovi »efekti verno slede premeštanje (*Entstellung*) označitelja«, kao ono u svetlećim reklamama koje uručuje označitelj svakome i nikome. Zapravo, moglo bi se reći da on dok god se premešta ostaje neuručeni. Kad prestane da se premešta prestaje i da funkcioniše kao označitelj.

Lakan je bio na tragu ove drame označitelja u svojoj analizi Poovog »Ukradenog pisma«, u kojem raspoznaje dramu pripovedanja i dramu uslova pripovedanja. I jedna i druga, rekao bih, proizilaze iz činjenice što se pismo, kao u svetlećim reklamama, premešta s mesta na mesto, što označitelj ostaje neuručeni. U stvari, označitelj se, kao slika svetleće reklame, uvek iznova nudi, lakonovski rečeno, ne prestaje da se uručuje. Sem toga, označitelj ostavlja trag na mestu gde se nalazio. Najupečatljiviji je onaj koji uspostavlja subjekt u njegovom subjektitetu. Bitno je da označitelj ostavlja beleg, da kažem, svom posjedniku, koga, zapravo, oz-

načitelj poseduje. Kod Lakana je izrično tako. No iz činjenice da označitelj uspostavlja, poseduje, subjekt u njegovom subjektivitetu ne proizilazi i da je on uručen označitelju. Faktički, označitelj pripada samo simboličkom poretku. Kada Dipen ukrade pismo od ministra, ovome ne ostaje u rukama nešto beznačajno, kaže Lakan. (Pošto pretpostavljam da Poova priča nije nepoznata ne osećam potrebu da je rezimiram, niti pak da pozivanja na nju šire obrazlažem.) Naprotiv, odsutnost označitelja, koja ostaje u ministrovim rukama, nije manje delotvorna od prisutnosti označitelja. On je odsutnost označitelja koji je proizveo izvesne efekte na ministrovo ponašanje na primer. S druge strane, zahvaljujući automatizmu ponavljanja prazno mesto funkcionise kao mesto na kojem se označitelj pojavljuje. Lako je prepoznati u ovom rasporedu sistem intersubjektske komunikacije, koji (sistem) uređuje determinizam označitelja. U dijalogu, recimo, prema teoriji označitelja jedan govornik predstavljao bi subjekt za svoga sagovornika. U tom smislu je razumljiva Lakanova tvrdnja da komunikacija može dati utisak da sadrži samo jedan smisao; kao da se gomila značenja, koja se pokazuje u svakoj komunikaciji, može neutralizovati samom činjenicom što je jedan sagovornik iz komunikativnog procesa ne zapau. Bitno je da komunikativni proces ni na ovom nivou, ne samo što ne jemči, nego i ne obezbeđuje uručenje označitelja, čak on ga ostavlja automatizmu ponavljanja. U komunikativnom procesu označitelj se premešta kao slika u svetlećoj reklamici.

Položaj označitelja još nisam sasvim raskrio. Nešto više ga objašnjava Lakanova tvrdnja da poruka »pripada dimenziji jezika«, i da čoveku nije strana ni pre-simbolička komunikacija, govor pčela recimo. U pre-simboličkoj komunikaciji označitelj, prema teoriji, ne može postojati. Međutim, u gomili komunikaciju između dva subjekta posreduje jedan neizrecivi odnos, koji karakteriše komunikaciju pčela (pre-simboličku komunikaciju). Označitelj, u tom slučaju, ili je potisnut ili postoji kao označitelj manjka koji je i sam označitelj. Ovo važi za grupu koja se obrazuje oko nekog objekta. No ta mogućnost subjektu nikad nije uskraćena. Zbog toga poruka ostaje dimenzija jezika, a jezička komunikacija nikad nije čista, nije potpuna.

Ne-celost komunikacije pokazuje da se registar isti nalazi na mestu do kojeg subjekt, takoreći, ne može da dospe. On ne može doći ni do subjektiviteta (kod Lakana subjekt ne subjektivizuje sam sebe). Drugi je apsolutizovan. U suštini, registar istine subjektu je nepristupačan, tj. dostupan mu je na mestu Drugog, gde mu je dostupan i označitelj. Subjektu, dakle, označitelj može biti uručen samo na mestu Drugog. A na to mesto, budući ekscentriran, on, praktično, ne može ni da dođe.

Čovek je, ipak, biće koje govori, biće koga obrazuje jezik. Iz te činjenice proizilazi da mu je označitelj izvorno uručen, razume se, ukoliko materijalizuje instancu smrti. On mu je izvorno uručen kao konačnom biću. Stvarno će mu biti uručen u trenutku smrti. U tom smislu, svaka rasprava o označitelju pretpostavlja eshatologiju označitelja. Lakan u »Seminaru o »Ukradenom pismu« ne objašnjava kako to označitelj materijalizuje instancu smrti. Svakako, neće biti razlog to što pismo uvek svog posjednika dovodi u opasnost. Pre će biti da je ta opasnost dramatizacija ove osobine označitelja.

Na jednom mestu Lakan tvrdi da znanje o nagonu smrti možemo dobiti samo iz jezika, koji zahvata rad ovog nagona; ja bih re-

kao kojeg ovaj nagon dijalektizuje. Konačno, simbolizacija i započinje iz rada nagona smrti, Frojd i Lakan kažu iz gubitka objekta, iz manjka koji obrazuje i prvi označitelj, ali koji je i konstitutivni faktor subjekta. No pošto nijedan označitelj ne može sam sebe da označi, kako Lakan kaže u seminaru »Logika fantazma«, jasno je da to što umesto sebe označuje i materijalizuje jeste instanca smrti; zato je i »po svojoj prirodi simbol odsutnosti«. Instanca smrti koju materijalizuje označitelj jeste i nije tamo gde jeste. To, međutim, ne stvara neizvesnost označitelja. Subjekt ostaje u neizvesnosti. Istina, s tačke gledanja govoro-bića (*parlêtre*), ona mora da, makar i neznanstveno, zahvati i označitelj, utoliko što ne postoji siguran adresat kome treba da bude uručen; razume se, ovo ne znači da označitelj uopšte pretpostavlja nekakvog adresata. Rekao bih da ga on ne pretpostavlja, da ga on obrazuje; čak, kako Lakan kaže za svet Poove priče, svet nema smisla ako ga ima označitelj. I dosledno tome subjekt nema smisla ako ga ima označitelj.

Ovaj smisao mora biti skriven. Dokaz je nužnost tumačenja. No za Lakana, i za ovaj pokušaj razumevanja označitelja bitno je »da je ono što je skriveno uvek samo ono što nedostaje na svom mestu«. To znači da označitelj može biti kod subjekta, ali ne na svom mestu — na tom mestu se nalazi, recimo, simptom, ili, u tekstu, drugi označitelj. Naravno, u ovoj situaciji označitelj je i uručen i neuručen. Simptom pokazuje da je označitelj potisnut, da ga subjekt zna. Recimo to kao Lakan: neko može držati pismo (reč je o pismu iz Poove priče) a da ga ne poseduje. Označitelj, doista, nije na svom mestu. Lako je zamisliti da ovo ne važi samo za običnu komunikaciju, nego i za umetnički diskurs. Tragovi označitelja koji nije na svom mestu nalaze se u nesvesnom diskursu. Za ovaj oblik neuručivanja označitelja može se reći da je svojstven strukturalizaciji, ulančenju označitelja, ali on može biti proizvod i ideoloških intervencija pripovedača, itd.

Iz Lakanovog tumačenja Poovog »Ukradenog pisma« proizilazi još jedan neočekivani zaključak, neočekivan s obzirom na determinizam označitelja, koji mora da važi svagda i svuda. Izgleda, naime, da postoje subjekti koji su otporni na taj determinizam, što je, po teoriji označitelja, prosto nemoguće. Valja, dakle, izvideti o čemu je tu reč, tj. zašto označitelj pismo nema isti uticaj na ministra kao i na ostale ličnosti koje su ga posedovale i koje je ono (kao označitelj) posedovalo. U ministrovim rukama pismo nije bilo sredstvo moći; mogao ga je, prinudno, upotrebiti u neoznačiteljskoj funkciji; ukratko, označitelj nije bio na svom mestu. Sredstvo moći pismo postaje tek kao označitelj. A da bi postalo označitelj mora nastaviti da se kreće po svojoj putanji, to će reći, mora biti u simboličkom poretku, koji konstituiše čoveka.

Da li je onda u ministrovom slučaju pismo ispalo iz simboličkog poretka, što je nemoguće, ili simbolički poredak nije konstituisao ministra, što je takođe nemoguće? Preostaje ono što Lakan često ponavlja: pošiljalac dobija od primaoca vlastitu poruku u izokrenutom obliku. Takva razmena poruka mora da postoji i između subjekta i označitelja, ministra i pisma — za ministra pismo nije sredstvo moći i tu poruku on od označitelja dobija. Ovakva razmena poruka karakteristična je i za primanje teksta, koji autor teksta veruje da proizvodi, dok ga, po Lakanovom mišljenju, proizvodi označitelj, što mu (autoru) na sva pitanja odgovara, neutešno: »Jedi svoje Dasein.«

Ovaj odgovor subjekt dobija od svakog teksta, bez obzira na to kako je organizovan. I to je, naoko, paradoksalno — sred formalizacije govora, time i subjekta, jer on je govor, subjekt se javlja kao nešto drugo teksta, nešto drugo što svoje tubivstvo, ipak, ima samo u jeziku. Isti princip u teorijskoj psihoanalizi važi i za psihoanalitički tekst, tim pre za svako tumačenje. Lakan za svoje *Spise* kaže da su deo avanture koja se zove psihoanaliza (on status psihoanalize različito određuje, no uvek je razumeva kao duh avanture), koja ih, u isto vreme, stavlja u pitanje.

Otkuda ovo cepanje teksta? Jedana njegov vid može se naći kod Frojda, u njegovoj podeli na manifestni i latentni nivo teksta. Kod Lakana je reč o cepanju koje nameće priroda, bit, psihoanalize. Dvojnost joj je svojstvena; zbog toga ona ne može postati nauka, pogotovu ne nauka o nesvesnom, koje je nesvesno individue, učinak označitelja.

Nerazrešena pozicija subjekta, barem u »Seminaru o 'Ukradenom pismu'«, takođe može biti razlog cepanja teksta. Lakan odbija hegelovski samosvesni subjekt; on je to morao da učini prosto zato što je proizvodnja subjekta, kako je on razumeva, potpuno nesamerljiva sa bilo kakvom samosvešću. Lakan će nesvesno pamćenje — koje Frojd ne oduzima subjektu, jedinki, mada Lakan tvrdi da već kod Frojda ono nije svojstvo živog, iako, ipak, jeste — sasvim formalizovati, tako što će ga uvesti u uređenje lanca formalnog jezika. Valja napomenuti da je Lakan u »Seminaru o 'Ukradenom pismu'«, tako reći, na početku svojih istraživanja jezika, tj. njegove simboličke funkcije. U seminaru *Naličje psihoanalize* iz 1969/70. godine on govori o predačkom znanju koje proizvodi automatizam ponavljanja i koje je proizvod uvek istog načina opiranja života smrti. Ovo nesvesno znanje jeste svojstvo živog. Međutim, već u seminaru... *ili loše* iz 1971/72. on tvrdi da se život pokazuje kao nužnost diskursa pošto ne nalazi ništa drugo da se opre smrti do vlastitu reprodukciju.

Prevrat subjekta i s njim u vezi statusa teksta ili, bolje, besede, nije izveden odjednom. Nije to bilo ni moguće, između ostalog i zato što je on bio deo Lakanovog programa zasnivanja teorijske psihoanalize. Jedna od središnjih tačaka, barem u »Seminaru o 'Ukradenom pismu'«, jeste saznanje kako formalni jezik određuje subjekt. U ovoj fazi Lakan se još nije sasvim lišio subjekta kako ga je ustanovila zapadna filosofija. Vidi se to iz njegove tvrdnje da sprovođenje programa istraživanja kako formalni jezik određuje subjekt zavisi od toga da li će u taj program subjekt uložiti vlastiti program. Naravno, Lakan je svestan drame subjekta, koju on shvata kao dramu konverzije, što je delimično, ispravno. Dоследno teorijskoj psihoanalizi ne radi se o konverziji subjekta, no o konverziji psihoanalitičkog i filosofskog učenja i, moglo bi se dodati, o konverziji shvatanja teksta, koja proizilazi iz Lakanovog prevrata subjekta; u stvari, subjekt je već preobraćen. Lakanova beseda ga ne preobraća, ona pokazuje ono što je oduvek bilo ne-skriveno i što je, doduše, filosofija maskirala.

Pogledajmo na koji način, po Lakanu, formalni jezik određuje subjekt i strukturu teksta, ukoliko je tačna moja pretpostavka da preokret u shvatanju teksta proizilazi iz Lakanovog prevrata subjekta. On uzima jedan niz: α , β , γ , δ , koji iz realnosti ne donosi ništa više do ono što mi u njemu pretpostavljamo. Bitno je da ovaj niz donosi sobom sintaksu u kojoj će Lakan otkriti Frojdiv

automatizam ponavljanja, istina, uz njemu svojstveni obrat. Lakan, naime, moguću primedbu /koja bi mogla doći iz lingvistike i pre psihoanalize i filosofije/ da α , β , γ , δ , ne postoje ukoliko ih se subjekt ne seća, odbacuje jednostavno tako što tvrdi da nju zapravo i dovodi u pitanje i to time što se u nizu, veli Lakan, ponavlja *ono što nije bilo*. Naravno, ovo što nije bilo ne treba izjednačiti sa ništa. Nije bilo ono što niz proizvodi, što je efekat niza, čak nije postojao ni sam niz.

Ovo nepostojanje Lakan će razjasniti u seminaru... *ili loše*. Kratko rečeno, ono je nepostojanje simbola koji ga čini nepostojanjem. Simboličko, dakle, ustanovljuje status nepostojanja, ono ga određuje kao nepostojanje. Logično je, stoga, što nepostojanje ne može biti ništa.

Funkciju automatizma ponavljanja, te njegovu ulogu u simboličkom i izgradnji teksta Lakan će razjasniti u dodatku »Seminaru o 'Ukradenom pismu'«. Kod Frojda automatizam ponavljanja znači ponavljanje traumatičnog događaja. Po Lakanu automatizam ponavljanja Frojd koristi da reafirmiše koncepciju prisećanja, koja (koncepcija) pretpostavlja nesvesno i pronalazak izgubljenog objekta. Lakan će odatle, bez nekih većih objašnjenja (nisu bila ni potrebna s obzirom na to da je simboličko proizvod gubitka objekta), zaključiti da je automatizam ponavljanja, u suštini, simboličko ponavljanje. Ni sledeći stav: čovek ne konstituiše simbolički poredak, nego ovaj konstituiše čoveka, on ne objašnjava u ovom tekstu, iako je to jedna od temeljnih ideja teorijske psihoanalize. No i jedno i drugo on će razjasniti, kao što to po pravilu čini, u kasnijim seminarima. Ali o tome govori i u seminaru *Ja u Frojdovoj teoriji i tehnici psihoanalize* iz 1954/55. u kojem, takođe, govori i o Poovom »Ukradenom pismu«. No ovde je bitno da Lakan simboličku funkciju izvodi iz gubitka objekta, te da simbolički poredak, jezik prethodi čoveku, makar, utoliko ukoliko mu prethodi automatizam ponavljanja, koji, zapravo, konstituiše prvi označitelj, kako to Lakan tvrdi u seminaru »Naličje psihoanalize«.

Simbolički determinizam, tj. funkciju simboličkog poretka Lakan objašnjava uz pomoć Frojdovog slavnog primera deteta koje česte majčine odlaske od kuće simbolizuje tako što kalem vezan kanapom baca ispod kreveta i otuda ga izvlači, prapraćajući igru rečima ima — nema. Za Lakana je bitna shema igre i činjenica da je predmet te igre posve indiferentan. Može ga zameniti bilo koji drugi predmet. Nikakav odnos pre igre dete nije imalo prema kalemu. Ova igra, veli Lakan, »manifestuje u njegovim radikalnim crtama determinizam koji ljudska životinja prima od simboličkog poretka«. Pitanje je da li taj determinizam deluje u svakoj delatnosti ljudske životinje. Morao bi, između ostalog i zato što simbolički poredak konstituiše čoveka. Lakan, stoga, kaže da ne zna subjekt — zna jezik. Time je implicirana autonomija označiteljske prakse, teksta; označiteljski determinizam je njen uslov. Ali on čini i to da tekst nikada ne može biti uručen. U tom smislu su nužne saborne istine o nekim značenjima teksta.

No status teksta nije sasvim jasan uprkos logičnosti Lakanove formalizacije, autonomnosti označiteljske prakse. Nevolje pričinjava subjekt. Označiteljski determinizam uvek posreduje određeni subjekt, koji svoju subjektnost dobija na mestu Drugog, gde ga, da tako kažem, sprovodi označitelj. Prethodno mora ući u simbolički poredak, što on neprekidno i pokušava. Lakan to ovako kaže:

»Čovek doslovno posvećuje svoje vreme razvijanju strukturalne alternative u kojoj prisutnost i odsutnost jedna drugu pozivaju.« U trenutku njihovog suštinskog spoja, »u nultoj tački želje«, ljudski objekt se potčinjava uslovima simbola. Ovaj proces važi za sve ljude. Trenutak spoja odsutnosti i prisutnosti, nulte tačke želje, uvek je različit — i kod istog čoveka. Determinizam označitelja mora da računa sa ovom razlikom, koja je i jemstvo samosvojnosti i smislenosti govora, tj. teksta. Ona, drugim rečima, utiče na oformljenje označiteljskog lanca. Otuda i disimetrija, koju je Lakan otkrio u matematizaciji svoje formalizacije, u verovatnoći pojavljivanja različitih simbola u lancu.

Za razumevanje statusa teksta prema teorijskoj psihoanalizi, kako je ona skicirana u »Seminaru o 'Ukradenom pismu'«, valja uzeti u obzir i označiteljsko nadodređenje označenog i to u dijahronijskoj i sinhronijskoj ravni. Ovo označiteljsko nadodređenje, veli Lakan, može se situirati samo u simboličkom determinizmu, koji je uslov logičke izgradnje teksta. Doduše, u seminaru »Neznanje koje zna omašku«, Lakan kaže da se umetnost nalazi s one strane simboličkog, čak da je veština — neočekivano i suprotno njegovom mišljenju jezika, označitelja, subjekta. Kojega bi to subjekta, na primer, umetnost trebalo da bude veština, ako u umetničkom iskazu ima više istine, po Lakanovoj tvrdnji, no u bilo kojem bla-bla? Odakle ta istina u umetničkom iskazu? Ona može biti samo istina označitelja, nesvesnog subjekta, te jezika. Šta je onda ta veština? Po svemu sudeći, govor nesvesnog subjekta.

U »Seminaru o 'Ukradenom pismu'«, Lakan tvrdi da autonomija simboličkog omogućuje praksu slobodnih asocijacija. Ali, autonomija simboličkog je i garant subjektiviteta, logično, i sve subjektive delatnosti. Istina, to je po sebi jasno, sistem slobodnih asocijacija razlikuje se od sistema teksta, iako se oboje obrazuju po pravilima koja su im imanentna i koja su u nekakvoj vezi sa diferencijom nulte tačke želje, tj. s položajem subjekta. Bitna razlika je u tome što u tekstu čovek misli simbolički poredak. No po Lakanu čovek može misliti simbolički poredak ako je već u njemu. Čovek je, prema tome, uvek samo koautor vlastitog teksta. On nikad ne stigne da pošalje poruku koju želi, niti pak prima poruku koja mu je poslana.

Postoji jedan izuzetak od ovog pravila — psihoanalitička situacija, ali ne svaka. Lakan je, izgleda, mislio da je on jedini analitičar, te da on jedini izlazi nakraj sa nesvesnim.

Treba još razabrati: čega je proizvod to što sam nazvao koautorstvo teksta. Očevidno, dvosmislenost označitelja koju autor ne može da kontroliše, koja je svojstvo označiteljskog lanca. Ipak, ta dvosmislenost raskriva uzročni vid označitelja, koji je, doduše, u tekstu skriven. Primer Poovog pisma to jasno pokazuje. Suštinu uzročnog vida označitelja Lakan ovako objašnjava, na primeru pisma, naravno: pismo je moglo delovati unutra: na aktore priče, računajući tu i pripovedača, i isto tako vani: na nas, čitaoce, i, takođe, na svog autora, a da nikad niko nije mario šta je ono htelo reći. To je uobičajena sudbina svega što se piše. I ovo objašnjenje uzročnog vida označitelja, koje ima poetski karakter, protivureči Lakanovoj tvrdnji da se umetnost nalazi s one strane simboličkog, odnosno da je veština. Treba reći da ovakva protivurečja nisu retka ni neobična u Lakanovoj teoriji, pogotovu kada stavove deli dvadesetak godina kao što je ovde slučaj. Ipak, čini se, da se La-

kanu u dijalogu s jednim slušaocem njegovog seminara, omakla tvrdnja da je umetnost s one strane simboličkog. U tom slučaju, naime, ona ne bi mogla biti organizovani govor, čak ne bi bila moguća, ako je čovek uistinu u simboličkom poretku čim počne da ga misli. A u umetnosti on misli upravo simbolički poredak. Stoga, ako se o umetnosti može govoriti kao veštini to može biti samo veština oslobađanja govora jezičnosti (*lalangue*).

Čovek ima iluziju da je on, njegova svest, tvorac simboličkog reda. I ne bez razloga. On, doista, kao subjekt ulazi u taj poredak, ali, veli Lakan, zahvaljujući specifičnom zevu njegovog uobraziljskog odnosa sa bližnjim. Zabunu, dakle, stvara nerazlikovanje simboličkog i imaginarnog. To nerazlikovanje može da izazove zabunu i pri određivanju statusa teksta. Iluzija da ga stvara prevashodno svest potiče iz istog specifičnog zeva uobraziljskog odnosa s bližnjim, uobraziljskog zeva u stvaranju koji omogućuje subjektu (autoru) da uđe u simbolički poredak.

SUMMARY

THE SIGNIFIER IN SUFFERANCE

The paper is organized as an analytic commentary of the well-known »Seminar on 'The Purloined Letter'« by Jacques Lacan, the cornerstone of the so-called theoretical psychoanalysis. The focus is on Lacan's theory of signifier and his thesis that it cannot be delivered in the full and immediate sense; the chain of signifiers always mediates meanings and communication and this mediation is even constitutive for human subject. However, there is a contradiction between this thesis and the other one where Lacan says that the signifier (or the letter in Poe's story) »always arrives at its destination«, which also has important theoretical implications. The two statements do not have, however, the same status in Lacan's theory of signifier.

IV

MARTA FRAJND (Beograd)

POLITIČKI KONTEKSTI KOSTIĆEVE TRAGEDIJE PERA SEGEDINAC

Želela bih ovom prilikom da na jednom konkretnom primeru iz naše književne prošlosti ukratko pokažem kako politika, shvaćena kao kontekst književnog dela, može da odredi ne samo njegovo nastajanje i oblikovanje nego i njegov dalji život u okvirima određene kulturne tradicije. Govorila bih o Kostićevom *Peri Segedinu*, o jednom od najboljih dramskih tekstova naše književne istorije, o tragediji započetoj 1875, konačno oblikovanoj 1882. godine¹, izvedenoj prvi put u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu 1882, a poslednji put, na istoj sceni, 1960. godine.

Tekst *Pere Segedinca* je iz više razloga idealan primer za prikazivanje i dokazivanje ovakve pretpostavke. Navela bih ovde samo dva, koji mi se čine najvažnijim. Pre svega, radi se o jednom sjajnom dramskom tekstu, čiji kvalitet (književni, estetski, pozorišni) postoji nezavisno od politike u njemu ili oko njega. Preveden na bilo koji strani jezik i izveden u sredini koja nedovoljno poznaje ili uopšte nema predstavu o srpskoj istoriji XVIII i XIX veka, *Pera Segedinac* bi mogao da se prikazuje kao vredno dramsko delo. Ljudski problemi i humane vrednosti iskazani u njemu mogu da nađu odziv u svakoj čitalačkoj ili gledalačkoj publici.

Drugo, u pitanju je *dramski* tekst koji, po prirodi stvari, uvek ima dva osnovna konteksta u kojima se stvara i ostvaruje — književni i pozorišni. Od ta dva konteksta, ovaj drugi, pozorište, ima izuzetnu fleksibilnost i nestalnost. U svakom izvođenju, od jedne do druge rediteljske postavke, od jedne do druge grupe glumaca, iz dana u dan, teatar formira dramski tekst na nov i neponovljiv način. Iz predstave u predstavu taj tekst ima takođe različiti skup primalaca — pojedinaca sjedinjenih činom posmatranja pozorišnog izvođenja. A taj skup primalaca i pozorište u kome se oni nalaze neizbežno podrazumevaju i širi istorijski, društveni, idejni, a time i politički kontekst u kome se delo izvodi i prihvata ili odbija. Tako da bi se sa sigurnošću moglo tvrditi da nema dva pozorišna izvođenja jednog dramskog teksta koja su ikada igrana u potpuno istom pozorišnom kontekstu.

Polazeći od ovih osnovnih premisa hteli bismo da istaknemo kako je politički sadržaj *Pere Segedinca*, odnosno politički kon-

¹ Delovi tragedije *Pera Segedinac* objavljeni su prvo u časopisima *Javor* (1874) i *Srbadija* (1881, 1882); ceo tekst objavljen je 1882. u Beogradu, a drugo, »popravljenno« izdanje 1887. u Novom Sadu.

tekst unutar ovog dramskog teksta (uprkos tome što je organski deo drame, savršeno spojen sa ostalim njenim slojevima značenja) postao faktor koji je često ometao da se ova tragedija prihvati kao veliko umetničko delo, da se doživi i oceni putem svojih humanih, univerzalnih, a ne aktualnih, političkih implikacija. Na žalost, spoljašnji politički kontekst, doveden u vezu sa njenim unutrašnjim političkim kontekstom, svodio je Kostićevu tvorevinu skoro uvek na okvire »drame iz povesti naroda srpskog«, kako ju je nazvao on sam. A to znači da je njeno celokupno značenje bilo uvek sužavano na istorijsku dramu u kojoj je podsvest srpskog naroda bila, u izvođenju i u recepciji, važnija od svekolikih ljudskih dilema koje se u ovom tekstu na sjajan pesnički način oblikuju i razrešavaju.

Pišući *Peru Segedinca* inspirisan i podstaknut nizom političkih događaja i razmišljanja, Kostić je u stvari sam odredio potonji život svog dramskog dela. Miodrag Popović je, u radu »Politička drama Laze Kostića«, detaljno opisao način na koji su brojni Kostićevi doživljaji u ličnom životu i u političkom delovanju postepeno umetnički transponovani, uopštavani i osmišljavani u višegodišnjem komponovanju *Pere Segedinca*². Zato se ovde ne bismo ponovo osvrćali na stupnjeve tog umetničkog procesa ugrađivanja ličnog iskustva u univerzalni tragični tekst.

Politički kontekst vremena nastajanja ove tragedije, što ga je Kostić sjajno iskazao kroz politički kontekst jednog trenutka iz dalje prošlosti, iz XVIII veka, sadržavao je u sebi četiri osnovne političke ideje. One su kasnije, zavisno od promena u spoljašnjem političkom kontekstu u kome je *Pera Segedinac* izvođen, u velikoj meri određivale i način njegove rediteljske interpretacije i recepciju dela kod publike. Te ideje Kostić je, u najopštijim crtama, delio sa Ujedinjenom omladinom srpskom u čijem je radu aktivno učestvovao. Kroz lično, vrlo živo angažovanje u političkom životu Srba u Vojvodini, a kasnije na kratko vreme i u političkom životu Srbije i Crne Gore, Kostić je imao prilike da te ideje doživi i vidi na delu daleko bolje od mnogih svojih savremenika.

Sažeto opisane, ideje koje su se u tekstu *Pere Segedinca* konstituisale kao politički kontekst unutar drame, bile su sledeće:

1. Ideja SRPSTVA, oslobođenja Srba od Turske i Austrije, njihovog ujedinjavanja i obnavljanja njihove slavne prošlosti i uloge na Balkanu. Ova ideja je inače najtrajnija misaona nit u Kostićevom životu, i radu, stalno prisutna u njegovoj poeziji, lirskoj i dramskoj, u njegovim javnim istupanjima i teorijskim i kritičkim napisima. Umerenija i kritičnija nego zamisao mnogih njegovih savremenika i istomišljenika u Srba, ova ideja dobila je u Kostićevom *Peri Segedincu* jedno od najlepših ovaploćenja u srpskoj romantičarskoj drami.

2. Ideja OTPORA prema nepravičnoj vlasti austrijskog cara, protiv pokušaja unijačenja, rođena u stalnoj političkoj borbi i povremenim pobunama srpskog življa u Austro-Ugarskoj Monarhiji. U njoj se, kako je to izvrsno iskazano u *Peri Segedincu*, mešaju osećanje ugroženosti, razočarenja u vlast koja je mnogo obećavala i skoro uvek izneveravala Srbe u Vojvodini, gorčine zbog nezahvalnosti koju je monarhija pokazivala prema onima od čije je borbene sposobnosti zavisio njen opstanak.

² V. Savremenik, VI (1960), 11, 12, str. 593—610; 1—14.

3. Ideja NEPOVERENJA prema Mađarima, nekad skrivenim, nekad otvorenim neprijateljima, a nešto ređe saveznicima u otporu prema habsburškom carstvu. Gorka iskustva koja su se gomilala više od dva veka u zajedničkom životu sa Mađarima u okviru austrijskog carstva, stalna želja mađarskog plemstva da potčini srpske seljake, dramatična zbivanja u 1848. i 1849. godini, Nagodba iz 1867. godine, vešta politika bečkog dvora koja je stalno radila na neslozi srpskog i mađarskog življa, sve je to izgradilo osećanje nepoverenja, ali istovremeno i svesti da se mora živeti na istom tlu i pronaći neki način međusobne komunikacije.

4. Ideja KRITIKE visoke crkvene hijerarhije Srpske pravoslavne crkve, ideja osude najvišeg sloja sveštenstva koje je zbog ličnih interesa izdalo i Boga (odnosno pravoslavlje) i naciju (Srpsstvo). Potreba da se ova misao izrazi na adekvatan dramski način navela je Kostića (pored onih elemenata takvog viđenja koje je prihvatio iz postojećih istorijskih izvora i shvatanja) da lik mitropolita Vićentija Jovanovića znatno izmeni u odnosu na istorijske činjenice. Gradeći karakter Vićentija u *Peri Segedincu* Kostić je kao materijal upotrebio i nepotpuna istorijska saznanja svog vremena, a još više živi lik veoma nepopularnog bačkog episkopa Germana Anđelića, koji je upravo 1882. bio ustoličen za patrijarha carskim dekretom, umesto zakonskim izborom, kao i crte koje je uočavao kod nekih drugih crkvenih velikodostojnika, svojih savremenika. Ova kritika crkvene vlasti nije, međutim, podrazumevala ni kritiku čestitog nižeg sveštenstva, ni pravoslavlja kao ideje.³

Date ideje, prirodno i vešto ujedinjene i međusobno i sa ljudskom, ličnom povešću graničarskog kapetana Pere Segedinca, Kostić je veoma uspelo izrazio kroz dramski tekst. One nikada ne deluju kao elemenat koji je dodat ili nametnut spolja, koji ometa ili usporava osnovni tok glavne radnje, koji ličnosti pretvara u glasnogovornike ideja umesto u bogate, čovečne, karaktere. Sjedinjavanjem i osmišljavanjem ovih ideja Kostić je izbegao nametljivu politiziranost i raskol između aktualnog i humanog sadržaja dramske radnje, koji deluju negativno na kvalitet većine naših istorijskih drama i tragedija devetnaestog veka. Posmatran sa književne, umetničke tačke gledišta, politički kontekst je prirodni deo dramskog teksta *Pere Segedinca* i ne remeti njegovu literarnu, estetsku koherenciju.

Međutim, budući da je dramski tekst, tragedija *Pera Segedinca* je od premijere do danas, na pozornicama u Novom Sadu i u Beogradu, bio, uvek i neizbežno, deo jednog šireg pozorišnog i društvenog konteksta. U kontekstu teatra, pojedini delovi dramskog teksta mogli su biti naglašavani, ili potiskivani, ili sasvim izbacivani iz izvođenja, a drugi su mogli zauzimati njihovo mesto, zavisno od rediteljske koncepcije. Horizont očekivanja publike pred kojom je ova tragedija bila izvođena u stotinak godina svog

³ M. Savić, u studiji o Kostiću, navodi u nekoliko mahova odlomke iz Kostićeve prepiske u kojima ovaj izričito tvrdi da je lik Vićentija komponovao prema izvorima (Gavrilu Vitkoviću i Maksimu Ludajiću), da su prvi delovi *Pere Segedinca* objavljeni pre »slučaja« Germana Anđelića, te da Vićentije u drami i Anđelić u životu nisu povezani, niti je lik Vićentija namerno ocrnjen više nego što je to bio u izvorima kojima se Kostić koristio. U navedenim pismima Kostić takođe nekoliko puta naglašava pesnikovo pravo da slobodno formira likove u delu prema svojoj koncepciji a ne prema istorijskoj istini. V. Milan Savić, *Laza Kostić* (Novi Sad, 1929), str. 38—39. i 84—85.

postojanja, usmeravao je i obeležavao u velikoj meri i način na koji je stvarana rediteljska koncepcija i način na koji je publika reagovala na nju. Taj horizont očekivanja bio je opet, sa svoje strane, deo daleko šireg društvenog i političkog konteksta u trenutku izvođenja. U našim prostorima, u našim pozorištima, prikazivanje i uspeh Kostićeve tragedije bili su zbog toga neobično zavisni od trenutnih političkih prilika, odnosno od elemenata u spoljašnjem političkom kontekstu u okviru koga su postojali i pozorište koje je izvodilo *Peru Segedinca* i gledaoci koji su prisustvovali izvođenju.

U svakoj predstavi *Pere Segedinca* počinjala je nova interakcija između političkog konteksta prisutnog unutar Kostićevog dela i političkog konteksta aktivnog u datom vremenu i gledalištu. To je moralo dovesti do toga da je *Pera Segedinac* mahom bio izvođen i prihvaćen zbog političkog konteksta unutar dela koji je odgovarao političkom kontekstu izvan dela, a da su njegovi trajniji umetnički kvaliteti bili manje ili više zanemarivani. Evo kako to izgleda kroz kratak pregled hronologije izvođenja ova tragedije u Novom Sadu i Beogradu.

Premijera u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu, 26. januara 1882. godine, sa Dimitrijem Ružićem, najslavnijim glumcem našeg romantičarskog teatra, u naslovnoj ulozi, izazvala je ogromno interesovanje i oduševljenje publike. Postavka drame išla je svakako na to da naglasi analogije između aktualnih prilika u Vojvodini u to vreme i doba i pojave *Pere Segedinca*. Politički naboj koji je premijera stvorila bio je sasvim dovoljan razlog austro-ugarskim vlastima da predstavu zabrane već posle prve reprize. I sve do sloma habsburške monarhije i stvaranja Jugoslavije *Pera Segedinac* nije više izvođen kod Srba u Vojvodini.

Ako je 1918. godine nestala Austro-Ugarska, u međuratnoj Jugoslaviji ostao je i dalje drugi politički protivnik *Pere Segedinca* — Srpska pravoslavna crkva koja se protivila scenskom predstavljanju jednog od svojih najuglednijih velikodostojnika iz prošlosti, kakav je bio Vićentije Jovanović, na način na koji ga je Kostić opisao u svojoj tragediji. To je bio jedan od razloga zbog kojih se Kostićevo delo pojavljuje u ovom periodu na sceni pozorišta u Novom Sadu samo kratko u 1921. godini, da bi Josip Kulundžić pokušao da ga postavi ponovo, 1941. godine, pred sam rat. Kulundžićeva postavka u Narodnom pozorištu Dunavske banovine, zasnivala se, međutim, na znatno prerađenom Kostićevom tekstu. Glavni negativni lik drame postao je Vukić, a lik Vićentija Jovanovića rehabilitovan je u skladu sa njegovom istorijskom ličnošću, ne bi li se izbegle nepravilnosti sa crkvom. Iako je postigla uspeh na premijeri, ova postavka bila je kratkog veka zbog izbijanja rata, tako da je izgubljena mogućnost da se prati njena recepcija, da se sagleda kako je Kulundžićeva izmena u unutrašnjem političkom kontekstu tragedije mogla da deluje na njen dalji život na sceni. U Novom Sadu, *Pera Segedinac* postavljen je u novije vreme samo jednom, kada je Kostićev neprerađen tekst izvođen u Srpskom narodnom pozorištu 1960. godine, povodom pedesetogodišnjice Kostićeve smrti.

U Beogradu je *Pera Segedinac* izveden prvi put tek 1900. godine⁴, na zalaganje tadašnjeg dramaturga Narodnog pozorišta, Bra-

⁴ O sudbini ove tragedije i drugih Kostićevih drama i prevoda drama na sceni u Beogradu govorio je najpotpunije Živojin Petrović, u radu »Laza

nislava Nušića. Raniji pokušaj da se ova drama postavi odmah posle novosadske premijere propao je upravo zbog toga što politički kontekst unutar nje nije nimalo odgovarao pro-austrijskom političkom kontekstu ondašnje obrenovičevske Srbije. Pojavljujući se 1900. u jednom trenutku u kome je publika bila daleko više zainteresovana za unutrašnju politiku i život Srbije nego za Srbe u Vojvodini, premijera je prošla dosta nezapaženo (čak se ne zna sa sigurnošću ko ju je režirao ni ko je igrao naslovnu ulogu) i predstava je ubrzo sknuta sa repertoara. Međutim, *Pera Segedinac* je ubrzo doživeo svoj beogradski trijumf zahvaljujući aneksionoj krizi. U toku 1908. i 1909. godine drama se izvodi dosta često pred publikom izbezumljenom od oduševljenja i antiaustrijskog raspoloženja, koja predstave koristi kao svojevrsne demonstracije. Tako politika unutar dela nalazi neposredan i snažan odziv u političkom raspoloženju njegovih gledalaca, delo se prihvata kao politički akt a ne kao estetski doživljaj, izvođenje kao rodoljubivi ritual, a ne kao teatarski čin. Unutrašnji i spoljašnji politički kontekst teksta tragedije dolaze u tom istorijskom trenutku u najaktivniji kontakt i postižu apsolutni sklad, zasenjujući sve druge, poetske i ljudske kvalitete Kostićeve tragedije.

U jednom trenutku kao što je bilo uzbuđenje zbog aneksije Bosne i Hercegovine, lik mitropolita Vićentija nije bio bitan za odziv publike i mogao je da prođe neopaženo preko pozornice, ne izazivajući energičnu akciju crkve. U međuratnom Beogradu, sedištu Patrijaršije, njegova pojava morala bi izazvati reakciju crkvenih vlasti, pa tako u ovom razdoblju Kostićeva tragedija ne doživljava nijednu postavku. Ali je zato ubrzo posle drugog svetskog rata, u novoosnovanom Jugoslovenskom dramskom pozorištu *Pera Segedinac* dočekao svoj zvezdani trenutak. Postavka ove tragedije, koju je režirao Mata Milošević, pretvorila se u veliki trijumf mladog pozorišnog ansambla, a Milivoje Živanović je u naslovnoj ulozi ostvario jednu od svojih najvećih kreacija⁵. U tom času, 1950. godine, drama je mogla biti igrana kao tragedija jednog čestitog vojnika koji je izgubio poverenje u carsku, tuđinsku, i svoju, domaću, duhovnu, vlast, i u pokušaju da se pobuni protiv njih doživeo vojnički poraz koji se pretvara u veliku moralnu pobjedu. Između političkog konteksta Jugoslavije pedesetih godina ovoga veka i političkog konteksta unutar Kostićeve tragedije nisu postojali ni neslaganje ni političke analogije. Ovaj neutralni odnos unutrašnjeg i spoljašnjeg konteksta Miloševićeve postavke Kostićeve drame nije ometao da se *Pera Segedinac* izvodi ili posmatra kao prevashodno pozorišni čin, kao izvođenje jednog velikog poetskog teksta naše romantičarske drame, kao oživljavanje domaće klasike. Postavka Kostićeve drame u to vreme nije imala nikakve implikacije političkog akta, koje bi ometale njenu recepciju.

Na žalost, nisam sigurna da li bi danas, trideset i šest godina posle izvođenja u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, *Pera Segedinac* mogao biti igran na ovaj način, a još manje mogao biti

Kostić i Narodno pozorište u Beogradu, 1869—1914«, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, XXI (1973), XXII (1974), 3, 1, 2, str. 424—467; 57—71; 293—235.

⁵ Ova postavka doživela je premijeru 1. 2. 1950. Scenografiju je radio Milenko Šerban, a kostime Mira Glišić. Pored Živanovića, igrali su: Viktor Starčić (Vićentije), Branko Pleša (Milan), Nada Riznić (Mara) i Marija Crnobori (Jula).

shvaćen i cenjen kao u ono vreme. U političkom kontekstu koji danas okružava pozorište u nas pojavila se velika osetljivost na pitanje nacionalnog, a naročito na pitanje međunacionalnih odnosa. Zbog toga se bojim da je malo verovatno da bi se ova drama mogla u ovom trenutku izvoditi a da je neki od kritičara ne ocene kao delo srpskog nacionalizma, ili kao delo koje svojim slikanjem Mađara pogoršava međunacionalne odnose u višenacionalnoj zajednici kao što je Vojvodina, ili pak kao delo koje, ružeći velikodostojnike Srpske pravoslavne crkve, udara na svetinje srpskog naroda i ugrožava njegov nacionalni identitet.

Na osnovu svega što sam izložila, mogla bih zaključiti da je sjajna Kostićeva tragedija *Pera Segedinac* tokom svoje stogodišnje pozorišne istorije bila nedužna žrtva međusobnog delovanja političkog konteksta koji je u nju uneo autor i političkog konteksta onih trenutaka u kojima je ona bila postavljena na scenu ili uklanjanja sa nje. To su razlozi zbog kojih je bila izvođena daleko manje nego što to po svojim dramskim kvalitetima zaslužuje; zbog toga je najčešće postavljana tako da u njoj dođu do izražaja pojedini politički, pre nego umetnički kvaliteti; zbog toga je primana od strane publike i kritike zavisno od ideja a ne od estetskih, poetskih kvaliteta koje u sebi sadržava. Politika, koja je bila inspiracija njenog stvaraoца, postala je zla kob njene sudbine u pozorištu.

SUMMARY

THE POLITICAL CONTEXTS OF LAZA KOSTIĆ'S TRAGEDY *PERA SEGEDINAC*

Kostić's tragedy *Pera Segedinac* is an outstanding example of a major dramatic work that suffered badly from inadequate critical interpretations, biased productions, and wrong reactions of the audience. This was due to the lively interaction between the political context inherent to the work, built into it by Kostić himself, and the wider political contexts within which it was produced on Serbian stages during the hundred or so years of its literary and theatrical existence. This interaction of an inner and an outer political context of the text of this tragedy made it thoroughly dependent on the politics. This unnatural situation prevented the evaluation of the tragedy based on its poetic, literary, and aesthetic values, which would be the only proper way of judging it.

SVETOZAR KOLJEVIĆ (Sarajevo)

EPSKI IDIOM I DRAMSKI KONTEKST

Lordova (Lord) studija *Pevač priča* — kao kruna rada koji je započeo Murko, a značajnim delom dalje razvio Milman Peri (Parry) — otkrila nam je da usmena epska pesma ne ide baš od usta do usta, već se rađa iz posebne sposobnosti manipulacije ogromnim brojem formula, manipulacije koja neminovno uvek nosi pečat određene individualnosti pevača i njegovih mogućnosti unutar zajedničkog kolektivnog osećanja sveta. Usmena epska pesma ne pravi se, dakle, od reči nego od formula — odnosno, kao što je to još Milman Peri kazao, od »grupa reči koje se redovno koriste pod istim metričkim uslovima da izraze datu bitnu ideju«. ¹ To je ono što su Peri i Lord otkrili kao zajedničko kod Homera i Huse — i što je Lord obelodanio u svom pionirskom i epohalnom članku »Homer, Peri i Huso«. ² Štaviše, epski pevač ne samo da koristi gotove obrasce i formule, kao i narativne sheme, nego ih koristi, kao što su pokazala brojna, a naročito Čedvikova (Chadwick) i Geze-manova istraživanja, pod duboko analognim uslovima »herojskog doba«. Otud stotine stihova u kojima se opisuje okršaj ili okršaji u srcu svake epske tvorevine razvijenijeg karaktera, otud većanja ili razmena glasnika kao priprema za taj okršaj, otud gozbe i zdravice, otud živopisne slike junaka, njegove odeće i oružja, kao i njegovog konja, te otud moralno jedinstvo vizije u kome hrabrost i junaštvo, često i lukavstvo, po pravilu predstavljaju vrline, a kukavičluk uvek manu, kako u *Ilijadi*, tako i u *Beovulfu*, *Pesmi o Rolandu*, *Nibelunzima*, pa i u našim kosovskim, hajdučkim i ustaničkim pesmama ili pak u Njegoševoj zbirci *Ogledalo srpsko*.

Usmeni pevač, dakle, ne pamti pesme nego formule i improvizuje pod uslovima brze kompozicije na osnovu vrlo stroge književne konvencije određenih narativnih shema, darujući svom pevanju dah onog moralnog osećanja života koje podrazumeva »herojsko doba«, a koje je on posisao, da tako kažemo, sa očevim mlekom. Perijevo i Lordovo rasvetljenje Homera kao usmenog pesnika u ovom smislu, odnosno pesnika kod koga se broj formula

¹ M. Parry, »Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style«, *Harvard Studies in Classical Philology*, XLI (1930), p. 80.

² A. B. Lord, »Homer, Parry, and Huso«, *American Journal of Archaeology*, N. S., LII (1948), pp. 34—44. U prevodu Milice Babić ovaj članak je objavljen na srpskohrvatskom jeziku: S. Koljević, *Ka poetici narodnog pesništva*, Beograd, 1982, str. 446—466.

penje na oko 90 posto,³ ostaje verovatno trajno rešenje jedne drevne zagonetke, kao i model na osnovu koga je već dosad objavljeno preko hiljadu i osam stotina članaka i studija koji razmatraju ova pitanja u desetinama različitih književnih tradicija.⁴ Razume se, postoje granice do kojih se Homer, odnosno srednjovekovni dvorski usmeni pevač epskih priča, ili pak kaluđer koji je prepisivao i menjao u prepisivanju velike povesti nešto ranijih, katkad i paganski bojenih vremena, pa čak i jedan hajduk kao što je Tešan Podrugović, mogu baš sasvim objasniti pomoću za Lorda i Perija već legendarnog Cor-Huse Huseina ili pak Avde Međedovića. Postoji, dalje, u sveskolikoj evropskoj epskoj tradiciji neuporedivo snažnije prožimanje literarnog i usmenog, nego, recimo, u tradicijama indijanskih plemena u Americi ili pak urođeničkog usmenog pesništva u Africi, bez obzira što novijim američkim folkloristima zbog toga ceo evropski »folklore« može izgledati »faklore«.

Ukratko, Perijev i Lordov odgovor na jedno veliko pitanje postavio je niz novih pitanja, među kojima je posebno zanimljiv estetički krug problema koja on pokreće. Kakva je zapravo priroda umetnosti, odnosno poetika koja se ostvaruje tako mehaničkim, klišejskim i shematičnim sredstvima, unutar tako predvidljivog moralnog osećanja sveta? A ako je usmeni pevač u brzini svog izvođenja uvek osuđen da koristi gotove formule, kako je ijedna od tih formula nastala? Naša narodna epika do Vukovih vremena, odnosno zaključno s njima, predstavlja izuzetno autentičan i zanimljiv prostor za razmatranje ovih pitanja — kako stoga što je stepen autentičnosti beleženja izuzetno pouzdan, tako i stoga što često omogućuje i bogato dijahrono posmatranje života formula i pesama u različitim stadijumima epskog razvoja.

Estetička priroda umetnosti zasnovane na formulama ogleda se u dva osnovna vida. Prvo, što brojne formule nisu, da tako kažemo, pale s neba, nego su izrasle iz jednog organskog doživljaja sveta kosmičkih moralnih razmera, te upravo stoga stvaraju jedinstven epski imaginativni prostor, odnosno umetnički kontekst jezika, senzibiliteta i morala unutar koga funkcionišu. Najširi dramski kontekst epskog doživljaja sveta ogleda se možda u tome što »žarko sunce«⁵ zrači i neku moralnu svetlost »sa neba vedroga«,⁶ što ta ista svetlost pada na čoveka, životinju i »vitu jelu«.⁷ Junak

se i sam kreće »kako zvizda priko vedra neba«⁸; njegova sablja »sja... ko na gori žarko sunce«⁹; »vita jela« ga štiti od neprijatelja,¹⁰ ostaje krajnji svedok priče,¹¹ ili mu pak, u svojoj »tankovrhoj« varijanti, naznačuje zaumni sklad s onu stranu svih »ljutih zmija«, i sveskolikog »trnja« i »koprive« ovoga sveta.¹² A kad junaka krasi »bijelo perje« ili pak »bela kita perja«¹³, onda to nije samo konfekcijska dekoracija nego i znamenje neke mogućnosti uzleta iz istorije. Zato ga, valjda, tako često vidimo i kao »sokola«,¹⁴ a tu opet nije reč tek o nekakvom »poređenju«, nego i o slici koja otkriva suštinsku istovetnost. Junak, naime, jeste »soko«, »sivi soko«, »soko siva ptica«,¹⁵ pa je čak i mesto gde se junaci rađaju »gn'jezdo sokolova«.¹⁶ Štaviše, koliko ova vrsta formula — koja podrazumeva da istorijski, prirodni i duhovni moral nisu tek metaforički analogni nego istovetni u suštini — provejava kroz celokupnu tradiciju našeg epskog pevanja lepo se vidi i po tome što ni u deseteračkim pesmama Vukovih vremena junak nije zaboravio onaj nemušti jezik kojim se obratio orlu već u prvim stihovima prve bugarštice kojom su oni »Sklavoni« zabavljali napuljsku kraljicu krajem 15. veka¹⁷ — i Marko, naime, kao i negda Janko, razgovara univerzalnim jezikom ljubavi i uzajamne podrške s orlom, odnosno sokolom, jezikom koji podrazumeva da korespondencija i komunikacija između ljudskog i prirodnog sveta nije simbolična nego totalna. Taj totalitet — čvrst i postojan kao epske formule koje ni vekovi istorijskog iskustva nisu mogle da razbiju — stvara estetsku iluziju skulptorske pouzdanosti i trajnosti u tako fluidnom medijumu kao što je to jezik. Ta pouzdanost epskog prostora, moralna i duhovna, nije nikakva semantička fatamorgana, nego izraz i onog doživljaja sveta u kome konj ne može biti i »rdav« ili pak takav da bi trebalo pokazivati razumevanje prema slabostima koje su mu urođene, »vjera« ne može biti »meka« ili tek »potvrda«, »nevjeru« nismo dužni »razumeti«, »vijernica« ne označava, kao danas, samo pobožnu ženu, ni voda, a kamoli vino, ne može biti »mlaka«, kao što, uostalom, ni »dvori« ne mogu biti »sivkasti«, ni nebo »oblačno« ili šareno. Znamo, dakako, da to niti jeste, niti je ikada bilo tako, ali takve i slične formule stvaraju osnovni kontekst, osnovne moralne i duhovne pretpostavke unu-

⁸ Gezeman, br. 47, stih 86; br. 143, stih 104; Karadžić, IV, br. 39, stih 153.

⁹ Bogišić, br. 23, stih 15; Gezeman, br. 67, stih 55 (»sinu sablja kako žarko sunce«).

¹⁰ Karadžić, III, br. 7, stihovi 66–70.

¹¹ Gezeman, br. 17, stih 70.

¹² Karadžić, II, br. 5, stihovi 2, 119.

¹³ »Bijelo perje«, Bogišić, br. 32, stih 35 (zbog različitog aranžmana ovo je stih 30 u rukopisu »Popjevke slovinske«, br. 5); br. 45, stih 20; br. 50, stih 13; Gezeman, br. 64, stih 52; br. 80, stih 12; br. 100, stih 17; Karadžić, II, br. 47, stih 110 (»bela kita perja«).

¹⁴ Bogišić, br. 30, stih 6; br. 57, stih 66 (zbog različitog aranžmana ovo je stih 49 u rukopisu »Popjevke slovinske«, br. 5); br. 58, stihovi 6, 7, 8, 18, 19, 22; Gezeman, br. 83, stih 62; br. 87, stih 10; br. 92, stihovi 42, 43; Karadžić, II, br. 44, stihovi 4, 26, 456, 507; III, br. 50, stihovi 21, 27; IV, br. 28, stih 7.

¹⁵ »Sivi soko«, »soko siva ptica« ili »dva siva sokola«, Bogišić, br. 36, stihovi 2, 5; br. 51, stihovi 16, 17, 23; br. 58, stih 20; Gezeman, br. 109, stih 12; br. 112, stih 20; br. 166, stihovi 5, 14, 23; Karadžić, II, br. 5, stih 124; br. 46, stihovi 49, 57; III, br. 3, stih 52; br. 78, stih 34.

¹⁶ Karadžić, IV, br. 28, stih 7; br. 32, stih 335.

¹⁷ Videti M. Pantić, »Nepoznata bugarštica o despotu Đurđu i Sibinjanin Janku iz XV veka«, Zbornik Matice srpske za književnost i jezik, XXV (1977), str. 427.

³ Videti A. B. Lord, *The Singer of Tales*, New York, 1974, p. 142.

⁴ Videti J. M. Foley, »Literary art and oral tradition in Old English and Serbian poetry«, *Anglo-Saxon England*, XII (1983), p. 188.

⁵ V. (B.) Bogišić, *Narodne pjesme iz starijih, najviše primorskih zapisa*, Beograd, 1878 (u daljim navodima Bogišić), br. 18, stihovi 39, 51; br. 20, stih 19; br. 23, stih 15; br. 37, stih 9 (zbog različitog aranžmana ovo je stih 6 u rukopisu »Popjevke slovinske«, Nacionalna i sveučilišna biblioteka, Zagreb, R 4091, pesma br. 10); G. Gezeman, *Erlangenski rukopis starih srpskohrvatskih narodnih pesama*, Sremski Karlovci, 1925 (u daljim navodima Gezeman), br. 67, stih 55; br. 71, stih 43; br. 75, stihovi 3, 9, 41; V. S. Karadžić, *Srpske narodne pjesme* (u daljim navodima Karadžić), II, ur. V. Nedeljković, Beograd, 1976, br. 10, stih 28. »Jarko sunce« je običnije u Karadžićevim zbirkama: Karadžić, II, br. 29, stih 565; br. 44, stih 321; III, br. 78, stihovi 161, 173; IV, br. 24, stih 446.

⁶ Bogišić, br. 1, stihovi 74, 81; br. 28, stihovi 12, 25; br. 30, stihovi 67, 70, 76, 90; Gezeman, br. 10, stih 2; br. 47, stih 86; br. 75, stih 39; br. 109, stih 18; Karadžić, II, br. 10, stih 79; br. 55, stih 34; III, br. 31, stihovi 2, 21; IV, br. 24, stih 95.

⁷ Bogišić, br. 83, stihovi 13, 19; Gezeman, br. 17, stih 70; br. 174, stihovi 1, 20; Karadžić, II, br. 74, stihovi 46, 58 (»tanka jela«); III, br. 7, stihovi 66, 75, 77; br. 78, stih 205.

tar kojih svakojaka neverstva i ljudske ludosti otkrivaju svoje pravo lice.

Ali za razliku od ovog generalnog, kosmičkog dramskog konteksta — naznačenog univerzalnim formulama različitih vekova i pevača — epski šabloni i idiomi ostvaruju svoje osnovno značenje i individualnom pevačevom manipulacijom neposrednog konteksta u određenoj epskoj situaciji. Kakvi su imaginativni i estetski potencijali ovakve pevačeve kontekstualne manipulacije visoko šabloniziranog epskog jezika najbolje se vidi upoređenjem različitih verzija iste pesme, naročito u trenucima i situacijama kad njihov epski jezik počinje da koristi iste formule. Tako, recimo, u jednoj ranijoj verziji »Ženidbe kralja Vukašina«, zabeleženoj u 18. veku u blizini Dubrovnika, u jednom od sudbonosnih trenutaka vojvoda Momčilo će da usni »čudan sanak«, u kome će se poviti »sinja magla« od nemačke zemlje, iz magle pasti »ljuta zmija«, koja će mu se saviti oko srca, a kada on zovne svoju ljubav da ga oslobodi od »zmijske proklete«, ona će se oglasiti o njegov poziv.¹⁸ Kada Momčilo ispriča taj san svojoj braći, ona će mu kazati:

San je klapnja, sam je Bog istina.¹⁹

Nije, razume se, bez izvesne tragičke ironije sledeći okršaj u kome će braća izginuti, a Momčilo ostati »na konjicu svome, /Kano zmija na drvetu suhu«. Kad mu sestra »pruži platno dvoru niz prozore«, i kad mu žena prereže to platno, on će postati bespomoćna žrtva nemačkog bana, kome će biti žao kad shvati kolikog je junaka pogubio. Stoga će on odrezati njegovoj ženi-izdajnici »ruke polak«, izvaditi joj »crne oči«, te venčati Momčilovu sestru »sebi za ljubovcu«, pošto je sam izveo i odgovarajuće naravoučenije obraćajući se Momčilovoj »nevjernici«:

*Kad nevjero učini Momčilu,
I meni je hoćeš učiniti.²⁰*

Sve u svemu, dalmatinska varijanta je, i pored pada na kraju, uglavnom u prilično veštom, pa mestimično i maštovitom proseku na-čeg epskog pevanja. No ogromna razlika u estetskom dometu Vukove varijante proističe ne samo iz neuporedivo snažnijeg i dubljeg završetka (u kome gledamo »žuru« Vukašina u njegovom »likovanju«), pa ne ni samo iz poneke uspešnije formule — »krpe platna«, umesto »platna«²¹, nego pre svega iz pevačevog neuporedivo snažnijeg dramskog instinkta i rasporeda epskih formula i šablonskih situacija. Takav jedan šablon je, svakako, kažnjavanje nevernice i izdajnice na kraju erlangenske varijante — iako ovde možda nedostaju konji i repovi. Međutim, tu istu šablonsku zamisao Vukov pevač stavlja Momčilu, a ne njegovom protivniku u usta, i to Momčilu koji na samrtni savetuje Vukašina da uzme njegovu sestru a ne nevernu ženu:

Rodiće ti, k'o i ja, junaka.²²

¹⁸ »Od Nijemaca ban i žena Momčila vojvode«, Bogišić, br. 97, stihovi 38—45.

¹⁹ Isto, stih 47.

²⁰ Isto, stihovi 67—68, 85, 107—114.

²¹ »Ženidba kralja Vukašina«, Karadžić, II, br. 25, stihovi 219, 223, 233, 235.

²² Isto, stih 228.

Jedna jednostavna epska ideja — kazna nevernice — postaje u ovom stihu kosmička drama u kojoj se ogleda koliko je ljudski život važniji od svakog pojedinačnog života. Kao što se, uostalom, i prilikom Momčilovog zloslutnog sna vidi koliko Vukov pevač, za razliku od dalmatinskog, ima šekspirovske snage, snage genija koji svu tragiku i komiku življenja i ljudskog morala obuhvata jednim jednim pogledom. Jer kod Vukovog pevača Momčilo ne saopštava svoj san o »pramenu magle« koja se povila od »proklete zemlje Vasojeve« svojoj braći, nego svojoj ženi, kuji Vidosavi, koja je već spalila krila njegovom konju i postarala se da mu se sablja zalepi za korice kad pokuša na megdanu da je izvuče. A kad mu žena na to kaže:

San je laža, a Bog je istina,²³

ona se služi istom formulom kao i Momčilova braća u dalmatinskoj verziji — ali na način koji rečito govori o suštinskoj superiornosti epskog genija nad epskom osrednošću.

S druge strane, promena dramskog rasporeda u srcu pesme često je praćena i potpuno novom jezičkom stilizacijom istovetne osnovne zamisli. Tako na primer u obe verzije »Smrti vojvode Prijezde« — erlangenskoj i Vukovoj — u srcu drame poraza leži herojski izbor smrti i zajedničkog samoubistva muža i žene koji tako, ne padajući neprijatelju u ruke, spasavaju svoju ljudsku, ličnu i kolektivnu čast i veru. Ali dok u erlangenskoj verziji muž, s dosta nespretnom galanterijom dramskog rasporeda, poziva ženu da u smrti podeli njegovu sudbinu koja je zapravo već zapečaćena vojnim porazom, dotle kod Vukovog pevača — u neuporedivom potresnijem rasporedu moralnih uloga — žena se obraća mužu s tim pozivom, koji je u isti mah i znak odanosti njemu i zajednički zavet svemu onome što je život za njih, odnosno što su oni u zajedničkom životu, predstavljali. No ova značajna promena dramskog rasporeda, koja opet svedoči o neuporedivoj superiornosti umetničkog instinkta kod pevača koji peva u istoj tradiciji moralnih ideja, praćena je i potpunom promenom jezičke stilizacije. Umesto krajnje nezgrapnog poziva muža u erlangenskoj verziji:

Aidi ljubo u moravu vodu.²⁴

suočavamo se s jednim od onih ženskih glasova koji su i inače po spremnosti na samopregor i žrtvu karakteristični za neke od krajnjih dometa našeg epskog pevanja:

*Morava nas voda odranila,
Nek Morava voda i sarani.²⁵*

Teško da bi se ovo moglo smatrati formulom — po bilo kojoj definiciji izuzev možda sa stanovišta generativne gramatike sa kojeg gotovo sve u jeziku počiva na nekom šablonu. Pored toga, ponavljanje ovakvog skakanja u vodu delovalo bi pre groteskno nego patetično; ukratko, primer je značajan što svedoči da se umetnički iskaz Vukovih pevača ne pravi isključivo od formula, pa čak ni od ideja ili pak rasporeda dramskih situacija, nego ipak i od reči.

²³ Isto, stih 152.

²⁴ Gezeman, br. 70, stih 118.

²⁵ Karadžić, II, br. 84, stihovi 104—105.

Katkad, međutim, u analognim sudbonosnim trenucima različitih verzija »iste« pesme, dramski raspored uloga ostaje istovetan, osnovne slike i formule pokazuju vrlo visok stepen bliskosti, a ipak gotovo isti stihovi nemaju ni izdaleka istu imaginativnu snagu. Tako, recimo, u jednom od najdramatičnijih i najdirljivijih trenutaka erlangenske verzije poznate pesme »Nevjera ljube Grujićine«, nekako dete krade noževu od majke-izdajnice i pokušava da preseče konopce kojima su ocu vezane ruke. Kada, međutim, ugleda »crnu krvcu« iz očevih ruku i od straha baci noževu, otac ga teši:

*neboimi se dijete stipane
nisi sinko mene porezao
iz litara cerna krvca suri.²⁶*

Ako se zanemare fonetske i pravopisne zavrslame, moglo bi se reći da neposredna snaga slike proističe iz paradoksa u kome se krajnji vid očinske nežnosti izražava u slici krvavih konopaca koji su u isti mah znamenje jednog trenutka lične i nacionalne sudbine. U varijanti Vukovog pevača taj trenutak ima isti dramski raspored, pa čak je i veoma slično stilizovan:

*A ne boj se, Stevo, čedo moje!
Krv ne ide iz babine ruke,
Nego ide krvca iz konopca.²⁷*

Znatno snažnije imaginativno dejstvo ovih stihova ne potiče iz onoga što se u njima vidi: da li je »čedo moje« snažnije od suzdržanog »dijete stipane« krajnje je problematično, kao što je problematično da li je veštiji paralelizam sintakse Vukovog pevača (»Krv ne ide.../Nego ide...«) dovoljna naknada za gubitak slike »cerne« krvce. U neposrednom kontekstu Vukov pevač pokazuje očigledno izoštrije osećanje epske dramaturgije, te nam znatno razrađenije dočarava sliku »nevolje goleme« nekakog deteta:

*Noži teški, a dete nekako,
Jedva nože dovuču do babe,
Oberučke jedva podignu,
Te nasloni nože na konopce,
Pa povuče nože po konopcu,
Te preseče na ruku konopce,
Poseč' Gruju po desnici ruci,
Iz ruke mu crna krvca pođe;
Pisnu dete, kano guja ljuta...²⁸*

Ničeg od svega ovoga — izuzev posekotine po desnici ruci i »cerne krvce« — u erlangenskoj varijanti nema ni u tragu. Nema čak ni one široko rasprostranjene formule »guje ljute«, možda izuzetno zanimljive i stoga što u svojim podvarijantama (»zmije« ili »ljute zmije«) katkad označava istim rečima krajnji vid ljudske muke, a katkad, opet, herojske osobine velikog junaka. Međutim, štura slika erlangenskog pevača u kojoj dete, po očevom savetu, zubima vadi nož, na svoj način takođe je veoma snažna, bez obzira na to što je jezički

²⁶ Gezeman, br. 117, stihovi 81—83.

²⁷ »Nevjera ljube Grujićine«, Karadžić, III, br. 7, stihovi 215—217.

²⁸ Isto, stihovi 204—212.

nespretno zapisana (»subom nejakijem«).²⁹ No na kraju krajeva, nije možda toliko ni bitna ova jača razvijenost neposrednog konteksta kod Vukovog pevača, koliko neuporedivo veća umetnička razudnost i motivacija u pesmi kao celini. Prvo, samo u njegovoj varijanti Stevanov odnos prema majci i ocu razvijen je u zaumnu moralnu dramu: samo u toj varijanti dete, uprkos majčinom naporu da ga prevvari i ubedi da ne dolaze Turci nego trgovci, trči da probudi oca i, kad ga majka »dostiže« pred šatorom, dolazi do strašnog izliva majčinske surovosti:

*Udari ga rukom uz obraze,
Kako ga je lako udarila,
Tri puta se dete premetnulo,
Tri mu zdrava iskočila zuba,
A četiri s mesta s' pomerila.³⁰*

Drugo, samo u toj varijanti, zarobljavanje Grujićino razvijeno je u motiv beskrajsne očinske ljubavi prema sinu: otac bi se mogao oteti trojici Turaka i Maksimiji, ali se priseća da bi mu dete poturčili:

*Pa kuda će moja grešna duša?
Kroz dete se predaje Turcima.³¹*

Treće, samo u toj varijanti suočavamo se sa strašnim slikama dečije muke i nevolje ljute prilikom putovanja s Turcima, majkom i zarobljenim ocem. A kad se dete požali ocu da su mu »nejake« noge, da ne može »s konjima putovati«, da ga Turci »kamdžijama biju po očiju«,³² te kad ga otac posavetuje da zamoli majku da ga primi na svog konja, majka će opet da pokaže svoju užasnu surovost:

Sa konja ga udara kamdžijom.³³

Sve su to elementi na kojima počiva motivacija i moralni smisao sinovljevog napora da oslobodi oca, odnosno očeve utehe da ne teče krv iz njegove ruke nego iz konopaca, ali isto tako i elementi na kojima se gradi, i jedino može da se gradi, moralno osmišljenje i umetničko ozarenje ove velike epske drame. Dok u erlangenskoj varijanti Grujo nudi ženi da bira da li će mu svećom svetleti ili ga služiti rujnim vinom (?), da bi je zatim namazao »prahom i sumporom«, iskopao »jamu do pojasa«, »užegao« joj »kose na glavi« i seo »piti ladno vino«,³⁴ u verziji Vukovog pevača Grujo će ponuditi ženi izbor između sveće i sablje (u sarkastičnom smislu puno logičniji), a u završnoj sceni spaljivanja, kada Grujo pokaže da je njegova surovost prema ženi dostojna njene surovosti prema njemu i detetu, nekaki Stevan će da izroni kao pravi junak koji iznosi ovu surovu pesmu na svojim nejakim plećima u prostore konačnog umetničkog osmišljenja i moralnog ozarenja:

*Krasni babo, Novaković-Grujo!
Izgoreše mojoj majci dojke,
Koje su me odranile, babo,
Koje su me na noge podigle.³⁵*

²⁹ Gezeman, br. 117, stih 68.

³⁰ Karadžić, III, br. 7, stihovi 26—30.

³¹ Isto, stihovi 93—94.

³² Isto, stih 104.

³³ Isto, stih 118.

³⁴ Gezeman, br. 117, stihovi 123, 125—127.

³⁵ Karadžić, III, br. 7, stihovi 313—316.

U tom času — unutar veoma tradicionalnih narativnih shema i motiva hajdučije, junaštva, izdaje, očinske i sinovske ljubavi, s jednim možda izuzetnim motivom majčinske surovosti prema sinu — dramski kontekst dobija tako neočekivan obrt da osnovna moralna ideja, kao i epski idiom kojim se ona izražava izlazi iz sveta formula i istorijskog morala, te postaje nosilac sasvim jedinstvenog umetničkog ozarenja i ostvarenja. To ozarenje ne bi ni moglo, razume se, da se u epskoj tradiciji ponavlja: motiv sinovljeve ljubavi koja prevazilazi majčinu surovost toliko je snažan, izuzetan i originalan da je potpuno izvan matice osnovnih patrijarhalnih pretpostavki o životu, iako zapravo počiva na neobičnoj dramatizaciji nekih njihovih elemenata. Isto bi se, dakako, moglo reći i o Momčilovoj velikodušnosti u trenutku smrti — jer očigledno nikakva patrijarhalna norma ne nameće obavezu dušebrižništva za porod neprijatelja od čije se ruke gine. Pa možda čak i rasplet »Smrti vojvode Prijezde« — kao ženin poziv mužu u smrt — odstupa od epskih i patrijarhalnih normi, kao, uostalom, i toliki drugi vrhunski uzleti u našoj narodnoj epici. No ta imaginativna dostignuća mogu se, dakako, ostvarivati na vrlo različite načine — među kojima je promena dramskog konteksta istom epskom idiomu ili pak promena dramskog rasporeda uloga izrazito obeležje usmenog epskog pesništva.

Sličnog je karaktera možda i ona imaginativna strategija usmenog epskog pesništva koja nizu sličnih stihova — kao u slici krvi koja teče iz konopca — daje neuporedivo bogatiju motivaciju i dramatizaciju tako da gotovo isti epski idiom deluje s neuporedivo većom umetničkom snagom u jednoj varijanti nego u drugoj. No, razume se, ma koliko ovakvi i slični primeri bili izuzetno zanimljivi s obzirom na neke karakteristike poetike usmenog epskog pesništva, razlike u dometu pojedinih varijanti najčešće se ostvaruju daleko očiglednijim sredstvima. Ako je reč o pojedinim stihovima i formulama, bolji pevač najčešće nalazi i slikovitiju formulu ili izraz: »krpu platna« umesto »platna«, kao prikladniji izraz škripca u kome se našao vojvoda Momčilo u »Ženidbi kralja Vukašina«. Ili, u »Bolanom Dojčinu«, umesto erlangenskog pitanja:

*moreš li ti brat'co prigoriti
da mi arap ljubi b'jelo lice,³⁶*

u verziji Vukovog pevača »isto« mesto glasi:

*Progovara Jelica devojka...
»Nisu tvoji dvori prokapali,
No su suze Jelice sestrice.«³⁷*

A malo kasnije u erlangenskoj verziji brat moli sestru da ga »opaše svilenim pojasom«:

*od svitnjaka do bijela grla
i njega e sestra opazala,³⁸*

³⁶ Gezeman, br. 110, stihovi 15—16.

³⁷ Karadžić, II, br. 78, stihovi 61, 63—64.

³⁸ Gezeman, br. 110, stihovi 70—71.

dok kod Vukovog pevača ta molba dobija znatno uzbudljiviji oblik:

*»O Jelica, moja mila sejo,
Donesi mi jednu krpu platna,
Utegni me, sele, od bedara,
Od bedara do vitih rebara,
Da se moje kosti ne razminu,
Ne razminu kosti mimo kosti.«³⁹*

No u ovakvim i sličnim slučajevima, koji bi se mogli ilustrovati desetinama primera, često su razlike u umetničkoj snazi i dometu još i znatno oštrije — i to ne stoga što bi bolje varijante bile znatno bolje od »Bolanog Dojčina« ili »Vojvode Prijezde«, koliko stoga što gore varijante mogu da budu i mnogo gore od erlangenskih varijanta ovih pesama. Ako bi se tražio najdrastičniji primer ovakve razlike, možda bi se mogli navesti stihovi u kojima je reč o podeli plena u erlangenskoj varijanti pesme »Gavran harambaša i Limo«:

*kad su stali deliti blago
blago dele junački kalpaci
mnogo pusto sarobio roblje
i skupo vuče prodavao roblje
bijelu pulu za kamiš i lulu
poturicu za poluoč'nicu
dva turčina za oku dudun.⁴⁰*

Kod starca Milije ti »isti« stihovi idu u možda najlepší san o pravdi koji se može naći u našoj svekolikoj narodnoj epici:

*Kako pravo blago podijeli,
Sve na mrtva kao i na živa,
Živi svoje blago uprtiše,
A mrtvima osta na kupove.⁴¹*

To svedoči, dakako, koliko je dalekosežno Vuk bio u pravu kada je tako jednostavno primetio: »kakogod što jedan čovek ljepše i jasnije govori od drugoga, tako i pjesme pjeva i kazuje.«⁴² Međutim, u okviru modernog komparativnog posmatranja evropske epike, kontekstualne manipulacije epskog idioma, stvaranje novih formula, katkad i slika koje se čine kao formule jer su u njihovom duhu stasale (iako se zbog originalnosti svog koncepta i konteksta zapravo samo jedan jedini put mogu koristiti) svedoče koliko se epika Vukovih pevača razlikuje od modela koji su tako uspešno opisali Peri i Lord. To ne znači, dakako, neminovno i razliku u imaginativnom dometu i vrednosti — konačno, Perijevom i Lordovom modelu pripada, pored onoga što su oni zabeležili i objavili, i Homerovo pesništvo. Međutim, Vukova epika ni izdaleka ne ovisi u tolikoj meri o formulama i narativnim shemama, odnosno o konceptu formule koji prožima celokupnu strukturu epskog pevanja, tako da je u opisanju tog modela potrebno uočiti i neka njegova sasvim osobena obeležja. Jer pored brojnih formula koje bi se lako mogle podvesti

³⁹ Karadžić, II, br. 78, stihovi 169—174.

⁴⁰ Gezeman, br. 17, stihovi 61—67.

⁴¹ Karadžić, III, br. 42, stihovi 389—392.

⁴² »Predgovor uz Narodne srpske pjesme, knj. I, u Lipisci, 1824«, Karadžić, I, str. 536—537.

pod Perijevu definiciju »grupa reči koje se redovno koriste pod istim metričkim uslovima da izraze datu bitnu ideju« — a to su, pre svega, formule u kojima se opisuju gozbe, razmene poruka, pripreme za okršaj ili megdan, pojava junaka i njegovog oružja, osnovni sukob i likovanje u pobedi ili porazu⁴³ — na pesničkim vrhuncima Vukovog modela nalazimo i grupe reči koje nikada ranije nisu bile na okupu, kao i one koje bi teško ikada više mogle da se nađu zajedno. »Bitna ideja« izražava se, dalje, često i različitim rečima ili pak modifikacijama postojećih formula koje u odsudnim pesničkim trenucima idu dotle da dovode do razlike između pesničkog uzleta i kraha. Najzad, »bitna« ideja se često i »bitno« menja zahvaljujući velikim mogućnostima različite manipulacije istog epskog idioma u promenjenom dramskom kontekstu, tako da se tradicionalni motivi često koriste »s estetskim smislom za ironiju«.⁴⁴ U ovom smislu zanimljiva je Foliјеva (Foley) temeljita komparativna analiza nekih Višnjicevih i Podrugovićevih pesama koja pokazuje da su Vukovi najveći pevači »umeli da isprepletu obrasce usmene tradicije s umećima književne umetnosti, te da se u tom procesu napajaju s oba izvora značenja: u njihovim pesmama očituje se kako reverberativna dubina tradicije, tako i fino razrađena površina stvaralačkih i originalnih ideja«.⁴⁵ U tom viđenju model Vukove epike postaje zahvalna osnova za razmatranje nekih temeljnih obeležja staroengleske poezije u kojoj se mešaju elementi usmene i literarne kulture. A u toj svetlosti, najšire gledano, epski glas Vukovih pevača znatno je složeniji od »čistog« usmenog glasa herojskog doba; zahvaljujući znatnom nasleđu temeljnih pojmova i obeležja feudalne i hrišćanske kulture, koja se mešaju s nekim svojstvima paganskih vremena i potonje ratarske, patrijarhalne civilizacije, u njemu se, možda i s obzirom na relativno pozno beleženje, još bogatije ogleda sva ona mešavina tradicionalnog usmenog pesništva i umeća literarnog porekla koja je tako karakteristična za nacionalne epopeje evropskog kulturnog kruga, kao feudalno ruho paganskih vremena u *Beovulfu*, *Pesmi o Rolandu* i *Pesmi o Nibelunzima*. Jer crni humor *Beovulfa* potiče velikim delom iz raskoraka između hrišćanskih prosvetljenja i paganskih lomača i borbi s čudovištima, kao što je duhovni uzlet iz strašnih krvoprolića *Pesme o Rolandu* omogućen dvorskim sjajem i feudalnim konceptom časti oličenim u zvuku Rolandovog roga. Na sličan način i Sigfridov čarobni plašt, ubistvo zmaja i kupanje u njegovoj krvi, pripadaju drugom veku i svetlu od dvorskog sjaja, raskošnih poklona i viteške etike, tako da se *Nibelunzi*, kao i sve ove druge velike evropske nacionalne epopeje, moraju posmatrati kao »poslednji sloj stalno rađene i preslojavane freske«. No funkcija ovih nacionalnih epopeja — sačuvanih u rukopisima od početka 11. do početka 13. veka, te objavljenih u talasima romantičkog interesovanja za »prirodnu poeziju« i srednji vek u drugoj polovini 18. i prvoj polovini 19. veka — unutar književne istorije svojih naroda znatno je drugačija od onog mesta koje epopeja Vukovih pevača zauzima u istoriji srpske književnosti. Prvo, evropske nacionalne epopeje, socijalno gledano, pripadaju tzv. »visokoj« kulturi svog vremena. Drugo, raskorak između vremena njihovog postanja i ob-

⁴³ Videti moj rad »Formula, priča i doživljaj sveta«, *Gradina*, god. XV (1980), br. 3, str. 69—78.

⁴⁴ J. M. Foley, »Literary art and oral tradition in Old English and Serbian poetry«, *Anglo-Saxon England*, XII (1983), p. 198.

⁴⁵ *Isto*, str. 212.

javljanja takav je da se one moraju prevoditi za savremenog čitaoca; i doista bi bilo nezamislivo da bilo koja od njih postane osnova jedne demokratske jezičke revolucije. Treće, zahvaljujući tzv. »normalnom« razvoju ovih evropskih književnosti i njihovom velikom procvatu u renesansi i klasicizmu, njihove nacionalne epopeje ostaju pre svega znamenje daleke i velike feudalne kulture, dok epopeja Vukovih pevača u uslovima tzv. »retardiranog« književnog razvoja postaje ogromna oblikovna snaga u svekolikom području srpskohrvatskog jezika — kod Njegoša, Mažuranića i Đinka Šimunovića, kod tako različitih pisaca kao što su Radičević, Zmaj i Kostić, Kočić i Domanović, Milan Rakić, Ivo Andrić, Branko Miljković, Matija Bećković, pa i toliki drugi pesnici i pripovedači prvorazrednog književnoistorijskog značaja. Da li možda usporeni, »retardirani« razvoj ima i u književnosti, kao, uostalom, i kod najsloženijih vrsta u zoologiji, čak i nekih svojih prednosti?

SUMMARY

THE EPIC IDIOM AND THE DRAMATIC CONTEXT

The paper starts from the idea that the epic poet improvises his verses according to the already established and canonized formulas and conventions, and then focuses on the important issues linked with the idea of patterns. Namely, if we accept this idea, then we have to confront the following question: how such a poetics can be realized if it is bound to depend on already given patterns? By a broad analysis of our epic tradition, the author suggests that the patterns of epic poetry form an unique imaginative univers which serves as a context or a kind of a dramatic expression for particular experience of a poet and his audience. It is documented by a comparative analysis of different versions of the same epic material.

MILO LOMPAR (Beograd)

NEZAVRŠENOST TEKSTA

Autobiografija Milovana Vidakovića

Potencijalnost književnog teksta radikalno se raspoznaje u ogledanju sa njegovom nezavršenošću. Problematicnost teksta doziva smisao njegovog zasnivanja: šta činjenica njegovog nezavršavanja znači?

Na početku *Autobiografije* Milovana Vidakovića, posle prvog paragrafa čija je usmerenost okrenuta slici *pada*,¹ postoji podatak koji se razumeva na nivou deskripcije: »Gora se ova holmovi, i gustimi šumami okružena, nad selom na podobije Tavora uzvišuje: triugolni vid njen izdaleka pada u oči, kao plast sena.« (Milovan Vidaković, *Autobiografija*; u: *Memoari XVIII i XIX veka*, izbor, uredio Milorad Pavić, MS, SKZ, Novi Sad, Beograd, 1964, str. 143.) Značenjski položaj ove informacije dvostruko je upitan: ako se ona razumeva samo kao opis mesta u kojem je junak rođen, onda ju je moguće pomeriti na manje bitnu poziciju od početne,² a ako se prihvati rizik da postoji relevantno semantičko polje unutar kojeg je ona enkodirana, nužno je prepoznati njegovo utemeljenje.³

Drugu mogućnost signalizira ponavljanje ovog iskaza: »Sad seljani skupe se u agin dvor i tu se posovetuju kuda ćeju se ukloniti; i najposle zaključuje da pobegnu u Podlužje, u neke guste šume i lugove, koje im ot sela po nekih ravnicah k severu leže.« (Isto, str. 162. — Ovo i sva dalja podvlačenja u Vidakovićevom tekstu pripadaju autoru ovog rada.)

I: »... a najpače, kad nam potom šume ozelene, i listvena se drvesa tako zguste, da je svakomu lako tu gde je koji hoteo sakriti se bilo, i iz zaseda na neprijatelja pucati.« (Isto, str. 163—164.)

Priroda ponavljanja ovog iskaza pokazuje karakter promene njegovog položaja u tekstu: iz pozicije nepokretnosti u prvom iskazu, šume su pomerene u znak dinamičnosti zbivanja; dobile su i značenjske atribute: gradi ih situacija *bega u šume*, jer im dopisuje značenje simboličke projekcije u egzistenciji: javljaju se kao sklonjenost, sačuvanost, prikrivenost postojanja.⁴ Ovakva zas-

¹ »... padši potom pod igo tursko.« (Isto, str. 143).

² Sa stanovišta pripovedne svrhe on je nerelevantan: postoji nesklad između njegovog položaja i njegove uloge u tekstu.

³ Mimo pripovedne svrhe.

⁴ Ta činjenica je dodatno značenjski opterećena preciznom karakterizacijom *šuma* u drugom iskazu.

novanost šuma objavljuje *beg* kao otkrivenost, nezaštićenost i nezaklonjenost postojanja; on je, zato, manifestna ravan egzistencije.

Početna deskripcija javlja se kao anticipacija kazivanja o egzistenciji: o begu i sklonjenosti; ali, ona se tu ne iscrpljuje: »U takovom ubo strahu mi živeći više krat je se nam dogodilo da smo zimi, noću, našestvijem u selo turske vojske uznemireni bivali, i nekoliko puta po snegu u šumu begali.«⁵ (*Isto*, str. 152.) Šume su direktna pribežišta: u njih se odlazi nužnošću zbivanja, one imaju konkretan (u zbivanjima) i simbolički vid (projekcija). Značenjska obremenjenost šuma raste i nadgrađuje prvi paragraf: navedeni iskazi raskrivaju (utiskuju, dopunjuju, grade) semantičko polje unutar kojeg je smešten. Saznanje da je junakovo rodno mesto *šumovito* razumeva se u suprotnosmernosti sklonjenost/izloženost i govor o *šumama* uvodi kao kazivanje o egzistenciji: dolazi do čitanja prikrivenih (potencijalnih) značenja prvog pominjanja šuma; to nije više deskripcija okoline, već obrazovanje unutrašnjeg smisla zbivanja: skrivenost/otkrivenost egzistencije.

Dolazi do nove koncentracije značenjskih upisivanja u prostor šuma: »...da su se sva sela Beogradu obližna, poplašila, i da već koja su po drumovi begaju u šume i zbivaju se u zbegove. Zato sad i naši seljani pohite što berže, da ono hudo letine zberu, pak da se i mi u šume kud iselimo.« (*Isto*, str. 160.) Šume su središte zbega; glagoli zaposedaju mesto pokazatelja dinamike zbivanja: »izbegnuti«, »begaju u šume«, »iselimo«, »begali«. Šume su ishodište bekstva; par beg/šume jeste imanentnost pozicije šuma objavljene u njihovom prvom pominjanju. Događa se i njena eksplikacija: »Kad se ovako u ovo gorovito mesto naselimo, najdemo se, istina, u bezopasnosti, i othodnemo malo od straha turskog...«⁶ (*Isto*, str. 164.) Šume su prostor u kojem je egzistencija lišena opasnosti otkrivenog; par je usložen: skrivenost-bezopasnost/otkrivenost-opasnost. Postoji i raspored u egzistenciji: pode-la na jurenje (koga?) i bežanje (od koga?), na traženje i skrivanje. I na samom okončanju teksta ovaj pojam se javlja istovetno utemeljen.⁷ Unutar prve deskripcije u tekstu smešten je, dakle, značenjski sistem koji obeležava — prisustvom — celokupan tekst.

On, naravno, obuhvata i poziciju junaka: »Pred kućom našom potok je izvitijem svojim izobražavao malo poluostrvce sa zelenom šumom, u kom je mati mene slučajno, tu pod jednom topolom rodila, po skazanju godine 1780, meseca maja.« (*Isto*, str. 143.) Metaforičkom utemeljenošću šuma pročitani podatak je označavanje junaka: rođen je u znaku temeljne projekcije teksta: iznikao u šumi, u prikrivenosti koja izmiče ubijanju — *njom* je obeležen. Tako se i njegov put javlja kao predodređen:⁸ to je put ka prik-

⁵ I: »Koji smo imali u gori, i koje gde po šumah i lugovi naše stanove (salaše), bili smo u namereniju do nužde tamo izbegnuti, gde nam je i stoka: svinje, ovce, koze, i goveda preko zime bivala.« (*Isto*, str. 152.)

⁶ Latentan oblik ovog iskaza javlja se i ranije: »Šume velike, derva na sve strane izobilno; poprave seljani sebi, gde je koji hoteo, kolibe, u koje se sklonimo, da tu samo prezimimo, a na proleće, da se u Kosmajске planine, više budući, za bolju od Turaka bezopasnost, preselimo.« (*Isto*, str. 162.)

⁷ Uveče gde bi na prenoštije stigli, zakrili bi ispod kakve šume polje, kao kakov tabor... no što smo zbog Turaka zailaziti morali, i sve se šuma i gora deržati...« (*Isto*, str. 169.)

⁸ Sve su to značenjska upisivanja, koja su nastala kao odgovor na potpunu otvorenost i nemarkiranost prvog podatka.

rivenosti, sklonjenosti egzistencije; na manifestnom nivou teksta to je — put u Srem. Drugo označavanje junaka, koje se javlja bitno kasnije u tekstu⁹ i koje ga postavlja na mesto aktera u zbivanjima, utisnuto je ovom metaforičkom osnovom. Pojavljivanje te uzajamnosti jeste u manifestnoj ravni: junakova urođena »mir-noća« (kao produženost njegovog mesta/simbola rođenja), kojom se *ističe* (uposebljuje), znak je sklonjenosti knjizi; upućenost njoj vodi ga (projekcijom) u Srem. *Ta* ljubav je obeležje okreta ka skrivenosti i mirnoći, što je vraća njenoj zadatosti (mestu rođenja) u kojoj se prvi put javila i sa kojom gradi egzistencijalno načelo junaka.¹⁰ Oba označavanja junaka su istovetnog porekla: metaforička osnova šuma njegovu egzistenciju raskriva kao put u skrivenost. Početna deskripcija je inicijalno mesto metaforičkog sistema koji obuhvata junaka:¹¹ irelevantnost njegovog rođenja po sebi, metaforičkim sistemom, menja svoj značenjski predznak.

Početna deskripcija unosi unutrašnji sistem značenja u tekst; on se raspoznaje pri kraju teksta: tekst je označen *šumama* i njegova narativnost je prelomljena kroz njih; on se objavljuje pod senkom šuma i na pitanje o prizmičnosti opisanih zbivanja odgovara se kroz raskrivanje onoga što šume u tekstu znače.

Pripovedanje je prožeto nagoveštajem (predviđanjem) rata: »Osobito većma i većma glaskati se poče, da će Turci s Nemci rat imati, pak se strah neki u narod useli, što će s njimi biti, opominjući se, da su više puta u takvoj prilici ot Turaka siromasi postradali: počne kao i svaki dobar otec promišljati, kuda će s nami.« (*Isto*, str. 146.) Ovaj iskaz menja značenjsku perspektivu opisanih zbivanja u tekstu: ono dogođeno (ispričano) pomerenom je iz ležišta, izgrađena saznanja (o okolini, smrti majke...) su početno mesto za razgradnju postojećeg: perspektivom rata — koju ovaj iskaz zasniva, a koja je prisutna kroz čitav tekst — njihovo postojanje javlja se kao stanje-pred zbivanjem, ono što se razgrađuje. Prvo javljanje o ratu ima za obeležja zagonetno, nejasno, nevidljivo: »glaskati se poče« — nije izvesno,¹² ali jeste već-tu, nedefinisano, a raspoznato u obrisima; »pak se strah neki u narod useli« — prostor ogledanja već-nadolazećeg zbivanja temeljno je različit od postojećeg: ne-izvesnost kojom stupa ruši izvesnost postojećeg kao takvu: uspostavlja se, kao temeljna u tekstu, suprotnosmernost postojećeg i već-nadolazećeg; »što će s njimi biti« — tekst je izvorna otvorenost svojih elemenata, njihova razasutost mogućnosti.¹³

Od ovog iskaza tekst je upitanost nad već-nadolazećim: predznak rata je početno mesto skrivene, osnovne situacije: put u skrivenost (manifestno: seoba u Srem). Kada se svaki put u tekstu ovaj predznak javi,¹⁴ on — iznova — označava zbivanja postoje-

⁹ *Isto*, str. 156, 159.

¹⁰ Bitno je da se ovo odvija kada on postaje *akter* u zbivanjima.

¹¹ To se vidi i po njegovom obuhvatanju nekih — narativno nevezanih — podataka o junaku: da je junak bio »najčuvstvitelniji« (*Isto*, str. 145.) — od sve braće zakonomerno je zbog toga što je rođen u šumi, u senci skrivenosti.

¹² Zbog potrebe za takvim svojstvima perspektive rata junak/narator izostavlja eventualni širi dijapazon uzroka rata, koji je, u trenutku pisanja, imao. Redukcija je svrsishodna.

¹³ Što protivreči dogođenoj završenosti postojećeg.

¹⁴ »Ah! i ne spominji mi, Saro moja ljubezna!« vozopio bi nam otec, »kad promislím samo šta smo pre nekoliko godina bili, i na šta smo sada spalí, serdce moje bole... barem da hoće rat biti, kao što se govori, pak

čeg, dopisuje značenja pretpostavljenošću onoga što sledi. On postojeće razgrađuje iz perspektive apsolutne otvorenosti: kakav je odnos između postojećeg (zbivanja u tekstu) i već-nadolazećeg (predznak rata)?

Posle kazivanja o Ismailovom ranjavanju dolazi podatak o njegovim pretnjama Vidakovićima: one su nova otvorenost za usloznavanje značenja prethodnih zbivanja, ali njihovo zadržavanje u obliku *pretnje* komunicira se već-nadolazećim: »No dade bog, te će se uskoro nekako i rat s Nemci početi, i so tim će nas zlo ovo mimoići.« (Isto, str. 149.) Već-nadolazeće nije nagovešteno, jer je *tu*, skoro uvedeno u zbivanje: postojeće se razlaže i bliži svom uzmičanju. Slika rata ima protivrečna značenja: dok je, u prvom iskazu, označavala *zlo*, čija neizvesnost pojačava njegovu snagu, ovde se rat pojavljuje — u ravni Vidakovića kao porodice — kao *dobro*, od boga poslato, koje, iako za narod znači užas, za pojedince može biti spasenje. Ta protivrečnost već-nadolazećeg pokazuje njegovo utemeljenje van manifestno konstituisanih značenja.

Narativna linija (epizoda sa Ismailom: zbivanje-postojeće) smiruje elemente svoje potencijalnosti (pretnja) u okviru »lajtmotivskog« predznaka (rat: već-nadolazeće). Granice između postojećeg i onog-iza se smanjuju, zbivanje ne znači po sebi, već kroz posredovanje onog nadolazećeg. Potencijalnost zbivanja izvorno je smeštena u nadolazećem: tekst ostaje u postojećem (zbivanje), ali je njegova potencijalnost tu neutemeljiva. Na delu je uzajamno impliciranje različitih zbivanja i situacija, njihovo značenjsko korespondiranje. Već-nadolazeće (seoba u Srem) projektuje novi smisao u postojeće (zbivanje): epizoda sa Ismailom nije događanje koje je uslovilo kasnije (Pavkovo) seljenje, već ima značaj paradigme: nije uzrok, ali izgrađuje seljenje kao ishod razaranja postojećeg: ona komunicira sa seobom kao takvom, a ne samo Pavkovom.¹⁵ Ako se razumeva doslovno, događaj sa Ismailom nije u vezi sa seobom: ispričan je kao slika stanja lišena drugog značenja (postojeće) i tu ostaje zatamnen. Razumevan kroz korespondenciju sa drugim značenjima (Pavko, Vidaković, Here) pokazuje vezu sa seobom. Ono što, na nivou narativnog, zatvara njegovu referentnost, aktivira potencijalnost njegovih referenata.

Osobeni odnos između postojećeg i već-nadolazećeg ogleda se u pripovednom završetku kazivanja o Ismailu (sudbina aktera u sukobu): »A stric naš Pavko, dna kako mu je sin Milisav Ismaila onako isekao i osakatio, taki jednu noć sa svojom ženom (vtoroga braka) Stojnom, i sa svoja tri sina: Ljubisavom, Petrom i Papom, i s jednim pastorkom (ot Stojne), Stevanom, sve je pokupio što je poneti mogao, kuću zatvorio i u Srem utekao, gdi ode u Zemun svojem nekojemu ot strica bratu, Diši, koji je bio sin našega deda Joana...« (Isto, str. 150.)

kuda puklo, da puklo.« (Isto, str. 145). Ovo prizivanje rata je motivacijski usidreno u psihološkoj ravni oca (Stevana) i izražava njegov negativan stav, koji ne ostvaruje perspektivu rata, već je usmeren protiv njegovog životnog stanja kao takvog. Utoliko se ovaj iskaz razlikuje od smisla onih replika o ratu koje su svojom metonimijskom osnovicom utkane u metaforički okvir *hega u šume*. — Mimo motivacije motren, on je nagoveštaj (oblikom »proročkog« dozivanja) onoga što će determinisati zbivanja, ali se tu i raspoznaje njegova »psihološka« uslovljenost: akter se ponaša suprotno od svoje »sadašnje« želje: Isto, str. 146.

¹⁵ Ona ima referenta i u seobi Vidakovića sa kojom narativno ne korespondira.

Specifičnost iskaza okreće pažnju ka onom kojim je počelo kazivanje o Ismailu: »Aga... bijaše čelovek mlad, plav, povisok, i malo boginjav, no dobrota ot gospodinar Turčin imenom samo, a delom pravi hristjanin.« (Isto, str. 146.) Ova karakterizacija je »narativna kopča« za kazivanje o Ismailu.¹⁶ Zamršenost ovog statusa pokazuje nesvrishodnost takvog povezivanja, jer je, iz perspektive samog iskaza, karakterizacija nezasnovana.¹⁷ Ona se, međutim, aktualizuje aginim govorom pri kraju teksta, govorom koji je potvrđuje.¹⁸ To znači da je ona eksplicitna prethodnica njegovog govora s kraja teksta: sada postaje problematizovano viđenje njene svrhe kao »narativne kopče«, ono biva smešteno u pozadinu, a izranja rastresena i zapletena konstrukcija jednog lika, koja pokazuje osobenost tehnike pripovedanja. Ova tehnika problematizuje položaj iskaza o Pavku. Jer, dvostrukost pozicije »narativne kopče« u priči o Ismailu karakteristična je za narativni postupak; paralelnu strukturu ima i narativna jedinica u kojoj se govori o »udaji« junakove sestre: povezivanje prethodnog (o Ismailu) i narednog kazivanja (o sestri) ostvaruje se logično smeštenim kazivanjem o sudbini Pavka — ono, ovde, deluje kao završavanje kazivanja o Ismailu.

Ono što — iz tog ugla¹⁹ nije odgovarajuće predstavlja kazivanje o dedi Joanu i njegovoj deci (preseljenima u Srem), jer to nema tačku korespondencije sa prethodnim.²⁰ Podaci o njemu postoje kao početak novog kazivanja (o sestri, jer je prijatelj tog dede hteo njome da se oženi);²¹ priča o sestrinoj sudbini — koja tek tu počinje — uvedena je značenjem već-nadolazećeg, ispoljenim u kazivanju o dedi Joanu. Istovremeno, to kazivanje komunicira sa ranije saopštenim podacima o njemu,²² koji dodatno razlažu svrhu njegovog pominjanja, jer hoće da zaokruže govor o njemu okončavši ga njegovom smrću; ono komunicira i sa projekcijom junaka,²³ koja otkriva središte »narativne kopče«; uvodeći već-nadolazeće ona definiše »povezivanje« kao njegov deo. Iskaz o Pavku prisutan je u obliku žarišta različitih tokova: zatvara kazivanje o Ismailu u smislu »pripovedanja« — to mu je narativna svrha; uvodi kazivanje o Joanu lišeno narativne svrhe u prethodnom smislu, označava ga već-nadolazećim, iz čije perspektive je moguće kazivanje o sestri. Kazivanje o Ismailu moguće je i okončati i nastaviti (ujediniti) kazivanjem o sestri tek već-nadolazećim. Njegovu dvostrukost objavljuje iskaz o Pavku.

On ima još jedno mesto: »Na to dojde nam u zbeg serbsko voinstvo, pod imenom svobodni hor (freichor), među kojima i moj stric Pavko, kao kapetan nad trista ljudi, te nas okupe, da se i mi što skorije u Srem uklonimo...« (Isto, str. 167—168).

I: »Pogledam na njega, začudim se i obradujem kad u ovom husaru poznam brata mojega ot strica Milisava, s kojim mi je otac govorio.« (Isto, str. 169—170).

¹⁶ Jer, ovaj je bio sluga na aginom dvoru: Isto, str. 147.

¹⁷ Komunikacija sa podatkom: »...no opet mi smo u strahu živili, s nekom pritom i nadeždom na zastupljenije age našeg i aginice, kume nam bivše.« (Isto str. 149), ovde se ne temelji, jer agina dobrota nije tu potvrđena.

¹⁸ Isto, str. 160—161.

¹⁹ Koji zastupa prethodnu pretpostavku o epilogu kazivanja.

²⁰ Isto, str. 150.

²¹ Isto.

²² Isto, str. 144.

²³ Isto, str. 156.

Ponovnim javljanjem likova obezvređuje se logika pripovedne svrhe i aktivira potencijalnost iskaza o Pavku, raspoznata u prostoru već-nadolazećeg. Ponovljeni iskaz, novo označavanje podataka o junaku, raskriva principijelnu problematičnost denotativnog značenja teksta. Značenjska obremenjenost iskaza o Pavku²⁴ pokazuje da su zbivanja implicirana već-nadolazećim; zbog nedefinisane (a izvesne) pozicije označitelja otkriva se iskošeni, prizmični karakter zbivanja: ona su multiplikovana. U čemu je smisao te multiplikovanosti, gde je njen temelj?

U tekstu postoji podatak: »Sprama naše kuće preko potoka bila su tri brata: Ilija, Milutin i Nikolaj (koliko se ovoga opomenuti mogu, mlad čelovek, visok i lep, izučio Sveto pismo i zapopio se bio je); ove su ljude Here zvali zato što su se iz Hercegovine tu doselili bili, i to zbog svojego imenija da što od Turaka ne postradaju.« (Isto, str. 146.) Pripovedna svrha iskaza je u tome da su ovi ljudi bili rođaci žene koja je Vidakovićima, posle smrti njihove majke, pomagala.²⁵ Ona je nedovoljna: značenje iskaza vodi saznanju da su oni *preseljenici*; dopunjuje ga izdvajanje jednog među njima, koje je — u ravni pripovedne svrhe — nesvrshodno. Ono je zagonetka teksta, koja traži odgovor: »Ovaj je ubo izučio potom privatno u svojem domu Nikolaja Herina (sušta koji je sad poginuo), dao ga zapopiti i učinio ga bio svojim kapelanom... I tako on pusti se niz potok begati; a mladi ustremi se uz neko preko potoka berdašce, da pobegne tu u jednu šumicu, koja je upravo spram hana bila. I kako je se siroma begajući uz berdo ono pogao bio, pukne puška, ot koje tu padne! Dokle su doterčali, dotle on već izdanuo bio, i najdu mu tane u usti.« (Isto, str. 154.)

Pripovedna svrha prepoznaje se kao irelevantna: takvom je čini saznanje da su oni došli da ne postradaju, da se sklone. U prvom iskazu, nefunkcionalno izdvajanje jednog junaka ostvaruje potencijalnost njegove kasnije smrti: *preseljenici*, otišli iz raspadnutog sveta, hoće da stupe u nerasprsnute okvire drugog; ali, bežanje je uzaludno: novi svet njihove egzistencije, postojeće kao takvo, se raspada. *Ubijeni* pop, *obeleženi* u prvom iskazu, oličava paradigmatički ishod (smisao) bekstva. Smisao zbivanja određen je nedefinisanim istaknutošću junaka: on nije utemeljen u junaku kao takvom, već u konotativnom okviru junakove sudbine. Smrt objavljuje još jedno raspadanje postojećeg čiji je ishod znan (kazivanje o Herama): beg u prikrivenost (šume). Metaforički smisao teksta pročitava zbivanje: otkrivenost vodi u smrt,²⁶ beg u skrivenost postojanja. Zbivanje (komunikacijom sa *begom u šume*) otkriva svoju unutrašnju suprotnosmernost: otkrivenost/skrivenost; to je razlog postojanja prvog iskaza (isticanje junaka), koji temelji ono što događaji izgrađuju: čin isticanja junaka je čin logike koju osvedočavaju događaji.

Tu logiku izgrađuje i ovaj iskaz: »Po skazanju mojih starijih, Dragutin je Vidaković doselio se u Nemenikuće selo (u beogradskoj županiji) ot Drine reke, iz mesta Loznica zovoma, u vreme još Georgija II Brankovića, despota i grafa i to zbog neke bune,

²⁴ Njoj je saglasna složenost strukturalnih elemenata teksta (implicitiranja narativnih jedinica), koja onemogućava linearnost teksta.

²⁵ Isto, str. 146.

²⁶ Pop je ubijen u bekstvu: beg je imanentnost stanja-između, postojećeg koje se raspada.

nemira i na bosanskoj granici turskog napadenija, uklonio se sa svojim plemenom ovam dublje u Srbiju.« (Isto, str. 144.) Ovaj iskaz, koji prethodi kazivanju o Herama, dobija značenje obrasca celokupnog ishoda teksta, jer uspostavlja paralelizam sa kazivanjem o Herama. Iskaz o Vidakovićima upoređen sa iskazom o Herama, na pozadini celokupnog teksta, postavlja *nužnost* osnovnog ishoda teksta: ako Here nisu uspele da se sklone od raspadanja postojećeg, već su primorane na ponovno traganje za uporišnom tačkom postojanja, onda je to traganje imanentno i Vidakovićima. Jer, i oni su *preseljenici*, koji se bekstvom sklanjaju od zla; to je međusobni paralelizam ovih iskaza, tek potencijalno ostvaren u kazivanju o Herama, a raspoznat na kraju teksta kao determinisan. Paralelizam ospoljšuje metaforičku osnovu teksta: on aktivira mnogostrukost i transfer značenja obuhvaćenih *begom u šume*.²⁷

Kazivanje o popovoj smrti završava se pričom o njegovoj sestri: »On je imao neku sestru, udatu već, koja se nije mogla za njim utešiti, no najposle sirota ot prevelike tuge svoje i poludi, i tako skonča život svoj.« (Isto, str. 154.) Motivacija je precizna, jer popov tragični udes biva pročitao na pozadini sudbine njegove sestre. Postoje, dakle, podaci lišeni funkcionalnog utemeljenja u pripovednoj svrsi koji odvajaju značenja teksta od doslovnog okvira: podatak o sestri apsolutno (zatvoreno) je saglasan prethodnom zbivanju, on ne može da poništi svoje motivacijsko usidrenje: njena sudbina je lišena *drukčijeg* prostora od ovog, koji je okreće smislu popove sudbine u tekstu.²⁸ Zatvorenost ovog podatka ozakonjuje unutrašnju strukturiranost elemenata teksta na način njegovog odvajanja od doslovnosti. To se vidi u sledećem iskazu: »S desne strane Kosmaja u vreme naših despota bio je jedan lep monastir, pod imenom Tresije, a s leve drugi, zovomi Vertište: no oba sada leže u razvalinah.« (Isto, str. 143.)

Ovaj iskaz kroz lokalizovanje junakovog mesta rođenja gradi vezu sa denotativnim okvirom teksta: konotativni okvir, međutim, artikuliše razvaline manastira kao svedočanstvo raspadanja. Njegovu značenjsko opterećenje (slika razvaljenih manastira) saglasna je kasnijem opisu molitve u tekstu: »Imao je običaj (otac — M. L.) svagda u subotu uveče i uoči svakog praznika, celu svoju familiju na večernju molitvu sovokupiti, dom tamjanom okaditi, i sveću voštanu sam užeci, koju bi na stenu od vostočne strane postavio, i tako svi k vostoku okrenuti, napred mi deca, a za nami stariji stali bi, i najmanje pol časa bogu bi se molili. Ikone u kući imali nismo, no svako je se molilo kako je koje znalo, i ono je na usta svoja svako proizvodilo, što je kto u onaj par na serdču k bogu čuvstvovao: molitve bo iz knjige znali nismo.« (Isto, str. 157—158.) *Svetost* oskrnavljena, znak vere i institucija apsoluta destruirani: razvaljeni manastiri u prethodnom iskazu jesu potencija neinstitucionalizovane molitve u drugom iskazu. Dvostruko je usmerenje njihove vere: ona je transcendentna (dimenzija apsoluta),²⁹ ali i realno projektujuća (jedino postojanje projekcije

²⁷ Podatak, čiji je smisaoni oslonac u manifestnoj ravni teksta odvojen od ovih implikacija, da su ove dve kuće bile u prijateljstvu (Isto, str. 145) samo je dopunski element paralelizma ovih kazivanja.

²⁸ I, time, upisuje u prostor *bega u šume*.

²⁹ »A najpače oni su s upovanjem na promisl božiji, svagda u nadeždi bili, da će im u čim odlakšati, i da će ih bog kadgod ot nasilja turskog izbaviti i osloboditi.« (Isto, str. 158.)

omogućava smisao seljenju). Protivrečno usredištenje vere saglasno je slici manastira u razvalinama: slika *vere* nije okrenuta (samo) periodu prošlosti i *pada*, niti njegovim posledicama; suprotno, manastiri su obeležje nepostavljenosti u postojeće, nečeg *nužno* projektujućeg i pomerajućeg (manifestno: seljenje i odlazanje). Oni su zaloga projekcije: pomeranjem značenjskog težišta sa prošlih na buduće događaje (korespondencija manastira i vere kao projekcije) preinačava se u značenje iskaza o manastirima.

No, to nije tačka iscrpljivanja njegovih značenja: razvaline su lišene *prisustva* raspadanja postojećeg.³⁰ Sa stanovišta početne slike ono je *bilo*, simbol usklađen sa pozicijom *pada* u prvom iskazu teksta, nešto što se motri sa tačke čija stabilnost omogućava uvid. Izgrađena prividnost stabilnog sveta koji osvetljava razvaline pokazuje se, docnije, problematičnom — znak da se tekst otvara pred samim početkom raspadanja postojećeg, *njegovog* prelazanja u razvaline: »I kad sam se god s kim spustio s Kosmaja u Trešije, i vidio onaj monastir, kojego stene još u moje onde vreme nisu sasvim srušene bile; ako sam i dete bio, čisto bi mi se serdce u meni zaplakalo, slušajući ot starijih kakov je to lep monastir u vreme naših despotov bio, i sad tako zapušten i porušen u pustinji leži!« (*Isto*, str. 167.)

Uvid nastaje u zbegu, u situaciji odlazanja. *Ponovljena* slika razvaljenih manastira aktuelizuje, a ne simbolizuje značenje sveta: raspadanje postojećeg je ukidanje stabilne tačke motrenja na manastire i njihovo izdizanje (vraćanje) u zbivanje: oni su, ponovo, prisustvo zbivanja. Situacija bežanja (to se događa u zbegu) utemeljuje se kao situacija sveta u raspadanju. Slika manastira s početka teksta jeste njegova zadata (potencijalna) tema: i na nivou iskaza o veri, i na nivou iskaza o postojećem ona — konotativnim okvirom — ukazuje na seljenje i odlazanje, iskoračenost zbivanja.³¹ Na tom mestu upisuje se u značenjski prostor *bega u šume*: manastir, kao ponovljeni znak raspadanja postojećeg, aktuelizuje značenje prikrivenosti (kao sigurnosti) i odlazanje ka neizvesnosti i neidentifikovanosti već-nadolazećeg. Aktuelnost raspadaanja postojećeg konstituiše *beg u šume* kao odrednicu za nastupanje već-nadolazećeg; manastir je značenjski celovit tek iz perspektive već-nadolazećeg (seoba u Srem: *beg u šume*).

Ponovljenost situacije organizuje narativnu jedinicu; govoreći o običajima narator/junak piše: »... imadaše bo i lep glas i viđaše se književen biti; tko je bio, ja kao dete nisam znao; no to pamtim da je mnogim tu poznat, i u nekoj osobitoj česti kod svijū bio. On nešto ustanovi vid svoj na mene, i podugo me gledaše, pak zapita jednog do sebe: »Čije je, veli, ovo detence?« na koje mu onaj odgovori: »To je, reče, Stefana Vidakovića dete.« Ja, budući tu blizu, čujem to. »Da mu ga bog poživi!« priloži starac, »blagougodno dete neko, imati će, veli, lepe dare, i šteta će biti, ako ga na knjigu ne dā.« (*Isto*, str. 156.) Junak je označen, sadržaj njegovog postojanja ispunjava izuzetnost (izdvojenost). Postupak se, kasnije u tekstu, ponavlja: »No s koliko mi se onaj stari

³⁰ One korespondiraju sa seljenjem preko vere kao osnove projekcije, a ne preko slike raspadanja postojećeg.

³¹ Da to jeste osnovni momenat teksta pokazuje i »spoljni« podatak: osim junakovog rođenja, jedino je datirano u tekstu samo seljenje (*Isto*, str. 169), što ukazuje da on, iako je ostao prekinut (bez nastavka) nije nezavršen.

ugodnim pokazao, s toliko potom žao mi bude na njega gdi polazeći nam, rekne mojemu ocu za mene: »Ama, Stevane, šteta, veli, za ovo dete što nije musulman, ja bi ga, valha, za sina uzeo.« (*Isto*, str. 160.)

U dva razdvojena iskaza junak, istovetno, od posmatrača zbivanja postaje pasivni akter u njima: do tog časa, žarište zbivanja (pripovedanja) bilo je okrenuto nekom segmentu; sada, u dijapazon zbivanja biva uveden junak autobiografije. *Uveden* — on je, dakle, pasivan; njegova posebnost objavljena je pomoću drugih i njegov status je problematičan. U kakvoj se to vezi nalazi sa suprotnosmernošću postojećeg i već-nadolazećeg.

Junak nije dosegao aktivitet (delanje), on je neizgrađen, *otvorenost* je njegova dominanta, njegova unutrašnjost i sapripadnost. Neizgrađeni junak nije nepostojeći, tu je njegovo središte: on je junak u nastajanju. Neformiranost osnovne personalnosti otkriva zbivanja kao ishodište teksta: ona određuju junaka. Ova činjenica ima dvostruke reperkusije.

Junakova pasivna ne-delatnost³² — u denotativnom okviru teksta — vođena je njegovim postavljanjem na mesto deteta i isključivim percipiranjem okoline: nema dečijeg aktiviteta, već postoji samo svet »zrelosti« koji on motri.

Njegova ne-izgrađenost — u konotativnom okviru teksta — saglasna je svetu u raspadu; izgrađivanje se javlja kao projekcija,³³ nešto što nije, ali dolazi, prodor već-nadolazećeg u postojeće: junak je označen (ostvariv) već-nadolazećim i zato se ne konstituiše u postojećem.

U tekstu ne postoje obrnuti procesi: svet u raspadu — junak u nastajanju, već postoji paralelnost između slike sveta i junaka: formirani junaci odlaze iz raspadnutog sveta, njihova izgrađenost mu ne pripada; junaci koji nisu formirani takvi i ostaju u postojećem koje se raspada. Postojanje je usložnjeno projekcijom. Ali, kod prvih, ona nije deo njihovog samoostvarivanja kao izgrađivanja, već deo njihovog postojanja kao takvog: oni odlaze, jer principijelno njihova jednoznačna celovitost nije sapripadna mnogoznačnoj fragmentarnosti sveta u raspadu. Drugi, pak, odlaze iz tog sveta jer u njemu ne mogu da se utemelje: on divergentno deluje na njihovo samopostavljanje u celovitost.

Dijalektika postojećeg koje se nije raspalo (kao razvaljeni manastiri u prvom pojavljivanju) i već-nadolazećeg koje nije stupilo (kao ono što projekciju ostvaruje, kao *život* u Sremu; ali, to u tekstu ne postoji) gradi osnovnu situaciju teksta: stanje-između (istovremeno i stanje-iza i stanje-pred) i raspadanje kao takvo određuju mesto junaka u tekstu. To je saglasno saznanju da je metaforički okvir zbivanja (a ne akteri u njima) središnje mesto teksta i to komunicira sa *begom u šume* (prikrivenost/otkrivenost): *beg u šume* (seoba u Srem) kao zaustavljenost i stanje jeste to raspadanje koje jedino-jeste. Čitav tekst je u znaku već-nadolazećeg, onog čega u njemu nema, njime temeljen.

Struktura narativne jedinice,³⁴ koju grade iskazi o junaku, precizno je oformljena: počinje isticanjem junaka da bi, u okviru

³² On ne dela na primećujući, aktivan način.

³³ Maštanja o učenju knjiga u Sremu: *Isto*, str. 166—167.

³⁴ Od: »Pri istoj ovoj litiji došao tu bijaše ot nekuda i jedan strani muž...« (*Isto*, str. 155) do: »Ama, Stevane, šteta, veli, za ovo dete što nije musulman, ja bi ga, valha, za sina uzeo.« (*Isto*, str. 160.)

njegove projekcije, usidrila smisao isticanja i njegov odnos prema celom tekstu (junak, kao knjigom obeležena mogućnost, ima projekciju ostvarenja sebe-mogućnosti; ona ga povezuje sa već-nadolazećim — seoba u Srem). To, motivacijski, gradi dva pravca kazivanja: o situaciji u postojećem kao spoljašnjem (nekadašnje i sadašnje prilike)³⁵ i o junakovom unutrašnjem koje se vezuje za knjigu (pripovedanje o stričevom i očevom pričanju).³⁶ Odatle se — motivacijski dosledno — uvodi kazivanje o molitvama (unutrašnjost postojećeg: referira prema razvaljenim manastirima)³⁷ i o zemlji³⁸ (spoljašnjost postojećeg), da bi ovo drugo poslužilo za zaokruživanje narativne jedinice, jer dovodi do ponovnog obeležavanja junaka (epizoda sa porezom).³⁹

Direktnu oznaku prekidanja ove narativne jedinice čini prva reč posle nje (»Međutim...«), jer ostvaruje drukčiji odnos prema kazanom i pripovedno ga odvaja. Strukturiranost narativne jedinice pokazuje dvostrukom njenu poziciju u tekstu: ona je samostalni segment (izgrađivanje junaka) i, istovremeno, ta samostalnost određena je onim van nje (postojeće — već-nadolazeće). Izdvajanje junaka sapripadno je suprotnosmernosti postojećeg i već-nadolazećeg, njome određeno:⁴⁰ *oba pola* grade *smisao* zbivanja, a ne junak: kazivanje nije o njemu i kada jeste; ono jeste o njima i kada je o njemu.

Neki iskazi imaju nesvrshodnu potrebu za celovitošću; govoreći o Koči, nesuđenom ženiku svoje sestre, junak/narator u fusnoti dodaje: »Koj će potom, nastavšu ratu, skupiti protiv Turaka svobodni hor i postati ot strane nemečke kapetanom, i prekrasne je usluge dvoru austrijskomu u vojenoj protiv Turaka službi činio, u kojoj i pogine.« (Isto, str. 150.) Sudbina tek spomenutog aktera je zaokružena; njegov status je neizuzetan, a zaokruživanje ga čini nejasnijim. Njime je, individualizacijski, junak izbrisan; to se nadoknađuje na paradigmatiskoj ravni: celovitost njegove sudbine nešto znači u odnosu na raspadanje postojećeg. Ona je smeštena u prostoru budućnosti i deo je već-nadolazećeg, njime je utisnuta.⁴¹ Njome se skriveno podriva postojeće, odslikava njegov raspadanje uvedeno sintagmom »nastavšu ratu«: sagledavanje akterove sudbine celovito vezano je sa »ratom«, predznakom raspadanja postojećeg.

Na isto upućuje i drukčiji nefunkcionalni podatak: »Između proćih tu u hanu služitelja imadaše on i nekog Srbina Mišku, malo, istina, manita, no on je se s njim hvalio da mu je od sviju najverniji bio.« (Isto, str. 147.) On u tekstu ne poseduje nikakvog referenta:⁴² njegova potpuna otvorenost, uzrokovana pitanjem o

³⁵ Isto, str. 156—157.

³⁶ Isto, str. 157.

³⁷ Isto, str. 158.

³⁸ Isto, str. 159.

³⁹ Isto, str. 159—160.

⁴⁰ Do paralelnih zaključaka o junaku dovodi, dakle, i analiza strukture narativne jedinice u kojoj se govori o njemu.

⁴¹ Upoređena sa celovitošću koja ide u prošlost (Isto, str. 143—144) ona je istovetna po karakteru, a različita po pravcu: dok se ova javlja kao deo postojećeg (jer komunicira sa onim što mu prethodi), ova komunicira sa već-nadolazećim. Ovo ne treba brkati sa »lajtmotivskim« vraćanjem junaku (bilo kom), jer se ono ističe ponavljanjem i drukčije se značenjski organizuje.

⁴² Eventualna ironijska karakterizacija Ismaila koja bi se odavno mogla izvesti nije relevantni referent na metaforičkom nivou.

temeljenju, neprekidno upućuje ka raspadu postojećeg, ka okrenutosti već-nadolazećem.⁴³ Prazninu svoje upotrebe (nesituiranost kao takvu) ne može popuniti egzistencijalnom *punoćom* postojećeg, već *prazninom* (mogući temelj nesituiranosti) već-nadolazećeg.

Dve dimenzije su bitne za suprotnosmernost postojećeg i već-nadolazećeg: »Zato retko je se kto sa svojom familijom ot onud u Srem ili Banat, obližnje provincije, i ot Serbov takođe obita-eme sušte, preseliti hoteo, razve u ratovi i velikih razmiricah, što su kad izbegavali, no i ot ovih mnoge je serdce paki u svoje otečestvo povuklo, da su se i opet vratiti morali...« (Isto, str. 158.) Prvo, rat (predznak već-nadolazećeg) jeste signal za odlazak (u Srem), jer obeležava obezglavljenost postojećeg: odnos ovog iskaza sa ispričanim tekstom pokazuje celokupan tekst kao artikulaciju postojećeg u raspadu; ovaj iskaz, nevezan narativnom svrhom, gradi prikriveni govor o smisaonoj pozadini te svrhe.

On, s druge strane, na obrazini ovako utemeljene suprotnosmernosti upisuje novu dimenziju zbivanja: obescorenjenost egzistencije. Vraćanje postojećem sapripadno je odlazanju od njega. Unutar odnosa postojećeg i već-nadolazećeg smešta se tema odlazanja i vraćanja: izvor kao počelo i bit egzistencije determiniše odlazanje; determinisanost zahteva vraćanje.⁴⁴ Raspadanje postojećeg jeste uništavanje mesta, staništa, nastanjenosti, ali otkrivanje izvora kao imanentnosti. Zato, već-nadolazeće kao seljenje iz nastanjenosti nije oduzimanje biti egzistenciji koja se seli: ono doživljava, rušeći, pitanje o smislu i poslednji iskaz teksta mora biti: »...i hoće li nam suđeno biti, da se mi sretno opet u našu zemlju, u naše mило otečestvo povratimo?« (Isto, str. 170.) Završni iskaz pokazuje da suprotnosmernost postojećeg i već-nadolazećeg jeste okvir pitanja odlazanje/vraćanje,⁴⁵ čiji egzistencijalni smisao je nesumnjiv: to je pitanje o biti egzistencije. Raspadanje postojećeg ishoduje nenastanjenost⁴⁶ i raspoznaje tuđost kao već-nadolazeće. Skala osnovne suprotnosmernosti u tekstu je i široka i protivrečna.

POSTOJEĆE: razvaljeni manastiri, Here: zadatost smrti, Vi-dakovići, ukorenjenost egzistencije i njena prividnost

VEĆ-NADOLAZEĆE: rat,⁴⁷ seoba u Srem, tuđost egzistencije: obescorenjenost, projekcija (junaka)⁴⁸

⁴³ Da nema ovog iskaza prethodni bi se mogao rastumačiti kao građenje slike sveta sa čvrstim i stabilnim jezgrom: narator metafizički hoće da okonča sudbinu svakog junaka. Ovako, ta perspektiva biva zatamnjena. U nekim drugim slučajevima (informacija o junakovoj sestri i slično) različit je temelj informacije, ali je uvek u ravni već-nadolazećeg.

⁴⁴ Ispod prividno linearnog ulančavanja događaja postoji kretanje ka zavičaju, okret i vraćanje, ciklično zaokruživanje puta. To organizuje metaforičku celovitost autobiografije.

⁴⁵ Ono se javlja na početku seljenja: »I tako svi gotovo u ime boga krenemo na put.« (Isto, str. 168.) Dolazi do ostvarenja onoga što je čitav tekst, preko perspektive rata, označilo: počinje seoba kao rezultat raspada-nja postojećeg i stupanja već-nadolazećeg. U blizini njihovog doticanja izranja par odlazanje/vraćanje koji determiniše završetak: impliciranje ranijih elemenata i završnog su nesumnjiva.

⁴⁶ Momenat završavanja (prekida) teksta.

⁴⁷ Rat se shvata kao deo već-nadolazećeg, jer njegovog prikazivanja u tekstu nema, već se čuju glasine i odjeci.

⁴⁸ »Ili u proleće, taki u martu mesecu, kako se vreme otvori, kad bi nam mlade i devojke sa momci u Kosmajске planine po cremuž išli, s kojima i mi deca prestanemo, pervo mi je bilo s Kosmaja na sremske planine, to jest na Frušku goru gledati, vreme nestrpljivo očekivajući, da samo narastem, i u Srem pređem.« (Isto, str. 156.) I u okviru junakove projekcije prelazak u Srem je ostvarenje egzistencije; postoji paralelizam između

Gde je ishodište osnovne suprotnosmernosti teksta? Slika života u zbegu⁴⁹ mogla bi protivrečiti tvrdnji o šumama kao skrivenosti. To je opovrgnuto razumevanjem da *beg u šume* nije jednak životu u njima, jer se on javlja dvočlano (i jedino tako): kao beg i kao šume; stanje je određeno komunikacijom ovih odrednica sa raspadanjem postojećeg.⁵⁰ Šume su prikrivenost i sklonjenost kao takva, polje postojanja (i tako se u tekstu javljaju), a ne prostor autentičnosti u egzistenciji: projekcija skrivenosti nije ostvarenje egzistencije. Slika zbivanja u zbegu nije relevantna do kao svojevrsno pokazivanje raspadanja postojećeg; sneg, odsustvo hrane, bolest, nedoktriniranost vere su tematski ekvivalenti raspadnutosti postojećeg, njegovi referenti u vezi koja se prepoznaje metonimijskom.

Mogućnost da *beg u šume* bude jezgro transformacije značenja u ovim kazivanjima sa denotativnih na konotativne reference postoji u horizontu pomerajućih elemenata teksta: odsečeni od teksta koji nedostaje omi, potencijalno utisnuti njime, komuniciraju sa sopstvenom izvedenošću i metaforizacijom, jer jedino ona ispunjava prazno mesto označitelja, postaje ishodište teksta, mogućnost samoizgrađenosti. Postojeće i već-nadolazeće⁵¹ obuhvaćeni su *begom u šume*, jer ih ta metaforizacija gradi kao elemente celine (teksta).⁵² Zato, *jezgro* prenosa značenja u tekstu jeste prostor ispunjen *begom u šume*, uporno ponavljanim kroz čitav tekst i jedinim koji obuhvata problematičnu neutemeljivost stanja-između:⁵³ samostalno (kao samorazumljivo) prepoznavanje ovih elemenata nije relevantno⁵⁴ za otkrivanje njihovog odnosa: on je u središtu transfera značenja teksta, na drugom nivou i izmiče.

Takvim rasporedom elemenata⁵⁵ tekst se, paralelno, i otvara i završava: zbog okrenutosti već-nadolazećem on stoji u potenci-

već-nadolazećeg u unutrašnje projekcije junaka, koja uzima oblik kazivanja o postojećem kao junakovom ne-ostvarenju.

⁴⁹ Isto, str. 162—164.

⁵⁰ »...da će se cela zemlja sad uskolebati i da možemo tu postradati.« (Isto, str. 168.) Dinamika raspadanja iskazuje se glagolima; slika raspadanja postojećeg, njegove okončanosti i dovršenosti: »Gledimo na sela skroz koja i pored kojih smo prolazili, sva već u travi obrasli gde nikoga u njima nejma, sve je otišlo bilo: vinogradi, vertovi, stanovi, sve je to pusto, i u korovu leži; a dreva: kruške, jabuke, šljive pod plodom, no još nezrelim s prignutimi zemlji granami dremaju; mi deca terčimo, i onako zeleno voće jemo.« (Isto, str. 168.)

⁵¹ Pozicija već-nadolazećeg (i postojećeg) uspostavlja se upravo nezavršenošću teksta: ta činjenica, u mnogostrukosti svojih značenja, to omogućava; već-nadolazeće koje nije *tu*, njegovo odsutno prisustvo (prisutno odsustvo) nije moguće drukčije konstituisati.

⁵² Smisao dijapazon onoga što je obuhvaćeno *begom u šume* nalazi se u konotativnom okviru značenjskih referenci autobiografije.

⁵³ Jedino njegovo značenje obuhvata neutemeljivost koja upućuje na ono što nestaje (raspada se) i onome što dolazi (već-pojavljuje se), neutemeljivost sveta u klizanju, nepostavljenost i nemanje mesta.

⁵⁴ Kada se kaže da *beg u šume* predstavlja unutrašnji obuhvat značenja teksta to znači da se otkriva imanentna zasnovanost iskaza u njemu: tu razlozi književnoistorijske prirode pokazuju svoju irelevantnost, jer je reč o značenjskom prestrukturiranju teksta. Ali, to ne znači da se njihov smisao ništi u principu; u slučaju pojedinih iskaza javlja se relevancija književnoistorijske prirode: »Dan na dan ljupko nam proleće... tončaje ideje.« (Isto, str. 165—166.) I: »Teško svagde onomu narodu... muči i pati.« (Isto, str. 154.)

⁵⁵ Koji, nizom pokazanih postupaka, multiplikuje sliku zbivanja, razastire njihove obrasce i pokazuje da tekst nadilazi ravan zbivanja kao takvog i njegovu relaciju sa verovatnošću koju istorijski doziva kao referencu; i koji utemeljenje vidi u onome što razotkriva *smisao* tih zbivanja.

jalnoj poziciji: značenjski se konstituiše iz odsustva, već-nadolazećeg kao takvog (bez konkretizacije), neoznačenosti onoga kome se referenca upućuje. Istovremeno, postoji u njemu proces samozatvaranja, samokonstituisanja,⁵⁶ koji organizuje kao koherentnu celinu. On je paralelan prethodnom: kao što zadržavaju označenost onoga što će nastupiti, elementi teksta izgrađuju se i u onome što sad postoji;⁵⁷ oni su, u jednom smislu, završeni (zatvoreni); u drugom, oni su završenost okrenuta (nije, dakle, u sebi, već je okrenuta, upućena; pozicija obostranosti određuje ih kao potencijalnost teksta) raskrivanju sopstvenih — time i relativnih, prividnih — zatvorenosti. Odsustvo završetka (konteksta)⁵⁸ je, paradoksalno, njegova prisutnost; tekst se ponaša — prema tom nemanju završetka — dvoznačno: težnja da se samoizgradi, da okonča narativnu energiju, da dopre svom smislu i težnja da se odredi (prepozna) prema nemanju završetka, da ga uvede kao datost (paradoksalno: datost koja nije data) koja ispoljava referentnost prema tekstu. Dvoznačna pozicija, stvorena radom paralelnih i protivrečnih procesa, ishodište je potencijalnosti teksta. Samoizgrađivanje htenjem da zatvori, otvara nove relacije između, po njemu, zatvorenih elemenata, a upućenost onome čega nema principijelno pita samorazumljivost svih elemenata teksta.

SUMMARY

NON-CLOSURE OF THE TEXT

The paper starts from the idea that the non-closure of the text organizes its internal configuration and that it could be demonstrated by taking into account the genre of autobiography. By analysing the unfinished text of Milovan Vidaković's *Autobiography*, the twofold nature of the text can be revealed: at one hand the statements form an unity or a kind of a closed structure, while at the other hand they remain open for missing part of the text.

⁵⁶ Tu je razlika između nezavršenosti ovog teksta i nezavršenosti autobiografije Simeona Piščevića: u njoj tog procesa nema.

⁵⁷ Svi elementi ispoljavaju se kroz impliciranje ova dva načela; postoje protivrečno: kao otvoreni (ka već-nadolazećem) i kao zatvoreni (u postojećem).

⁵⁸ Sve se ovo razumeva i preko odnosa između nezavršenog teksta i nepostojećeg konteksta: utisnut nepostojećim drugim, prvi mora da proizvodi svoju metaforizaciju da bi se samokonstituisao.

NIKOLA KOLJEVIĆ (Sarajevo)

KONTEKSTUALNO TUMAČENJE PESNIČKOG TEKSTA

Reč »noć«, pisao je Ajvor Ričards (Richards) 20-ih godina našeg veka može izazvati toliko različitih misli i osećanja koliko ima ljudi koji je čuju. Ali rečenicom se ta varijabilnost sužava, pasusom još više, a ako se ta reč pojavi u tako složenoj celini kakva je pesma, »reakcije« sposobnih čitalaca mogu imati sličnost koju jedino pojava unutar takve celine može da obezbedi.

S ovakvim uverenjem niko se danas više ne bi sporio. Mogao bi jedino pomisliti kako je u pitanju opšte mesto raširene svesti o važnosti konteksta u preciznom oblikovanju i razumevanju svakorsnih značenja.

A u stvari, ovakav naglasak na kontekstu, zasniva se na jednom bitnom i za mnoge discipline pokretačkom uviđanju, koje je filozofski artikulirano tek prvom polovinom ovog veka. Zasniva se, naime, na svesti o tome kako ništa nema značenje po sebi, već tek u nekom odnosu, a najčešće u celom spletu složenih i hijerarhijski uređenih odnosa. Mi te odnose često tek podrazumevamo. Nismo ih svesni pa nam ideja o značenju kao posledici uključenosti jednog znaka u neki kontekst može izgledati čudno. Ili pak te odnose rđavo izgrađujemo, pa govorimo koješta ili ne razumevamo ništa.

Čuvena De Sosiropa (Saussure) podela jezičkog znaka na oznaku i označeno podrazumeva tu istinu da je značenje uvek odnos između dve prepoznatljivo različite stvari. Nešto može dobiti status znaka tek kada se odnosi prema nečemu drugom, kao što se oznaka u jeziku odnosi prema označenom izvan jezika. Ali ova široko upotrebljiva ideja može izazvati osećanje da postoji prirodno i čvrsto jedinstvo između oznaka i značenja. A ono nije sasvim prirodno i još manje je čvrsto. I upravo tu je ideja konteksta spasonosno intervenisala. Jer čim otkrijemo da u Njegoševom stihu *Šta je čovjek, a mora bit čovjek!* jedna ista reč dobija dva suprotna značenja, jasno nam je i da je značenje posledica uključenosti jednog znaka u različite moguće kontekste kao obrasce koji imaju manje ili više stroga sistemska određenja. Da reč »čovjek« u vekovnoj jezičkoj upotrebi nije imala čas najniža, a čas najviša značenja, i Njegošev stih bi bio načelno nemoguć i nerazumljiv. Ali kako »čovjek« ponekad i ponekom zvuči gordo, a drugi put jako problematično, ti suprotni konteksti su omogućili i ovaj Njegošev stih. Štaviše, na ovom primeru bismo možda mogli i zaključiti da je jedino od bitnih svojstava vrednosti Njegoševe poezije u njegovoj moći

da stvara sprege najudaljenijih konteksta. Ta moć je u njegovoj poeziji verovatno prisutnija nego i kod jednog drugog našeg pesnika.

Drugim rečima, moderni naglasak na ideji konteksta — jer sama reč »kontekst« je postojala i ranije — proističe iz sve raširenije svesti o tome da je značenje uvek posledica pojavljivanja nekog znaka u izvesnom okruženju. Iz tog okruženja korisnik znaka stvara obrazac kao strukturu unutar koje taj znak funkcioniše kao znak. Zbog toga je ukupno značenje jednog obrasca u stvari splet odnosa koji čine njegovu strukturu. Značenje nije samo određeno strukturom, već se i pojavljuje kao struktura.

Tako je ideja konteksta, kao nečeg što nužno ide uz tekst i sama dobila kontekstualno različita značenja. E. D. Hirš (Hirsch) s pravom primećuje da pod kontekstom možemo podrazumevati ili »konstruisanu predstavu o čitavom značenju, dovoljno usku za određivanje značenja jednog dela, a tu reč istovremeno upotrebljavamo za označavanje onih datosti ambijenta koje će nam pomoći da dođemo do ispravne predstave o celini«. Datosti situacije pomažu nam da konstruišemo jedan tip značenja. Ali te datosti neposredno ne određuju jezička značenja. U Jakšićevoj pesmi *Na Liparu* naslov vrlo široko određuje ambijent iz kojeg je pesma nikla. Ali u Radičevićevoj pesmi *Kad mlidijah umreti* naslov sugeriše jednu celinu »dovoljno usku« za određivanje značenja njenih delova. A i jedno i drugo su konteksti tih pesama.

No ove dve upotrebe pojma »kontekst« u stvari podrazumevaju jedna drugu. U izgradnji značenja prva prirodno prethodi drugoj. Odnosno, druga se, da bi dokazala svoju valjanost, uvek poziva na prvu. Mi najpre ustanovljujemo sferu pa tek onda vrstu relevantnosti, da pomenem još jednu ključnu ideju koju je pojam konteksta nužno povukao za sobom. Zato ne postoji opasnost branjanja dve pomenute funkcije termina »kontekst«. Pre bi se moglo govoriti o tome kako se plodnost ideje konteksta ogleda u njenom grananju na podvrste. Govorimo o »književnom« i »društvenom« kontekstu, ali i o situacionom i jezičkom.

Jednostavno rečeno, ideja konteksta je, čini se, postala popularna osvešćivanjem sve većeg broja ljudi za činjenicu da sve što mislimo i govorimo postaje daleko određenije i razumljivije kada se pozovemo na »datost ambijenta« koje imamo u vidu, i na »dovoljno usku« određenje celine. Tako je ideja konteksta išla ruku pod ruku sa modernom relativističkom svešću o prirodnoj ograničenosti svakog značenja kao spleta izgrađenih odnosa. U isti mah, ideja konteksta podrazumeva da se jedan isti znak pojavljuje u veoma različitim okruženjima koja regulišu njegovo značenje. Za različite potrebe i svrhe, iz istog ambijenta mogu se birati različite datosti da bi se izgradili obrasci značenja. Pri svakom određenju konteksta, jezik gubi magijsku moć nad svešću. Više ne vlada on nama, već mi njim. Zato ideja konteksta podrazumeva demokratsku svest kada svako, imajući u vidu neku vrstu, ima pravo da izabere ugao gledanja iz kojeg će odrediti kontekst i strukturu značenja. Dogmatska i totalitarna svest podrazumeva da je »glavni« kontekst svega na svetu jednom zauvek određen, i da je sve na toj istoj osi značenja relevantno. A tamo gde je kontekst univerzalan, ideja konteksta je suvišna.

U mnogim disciplinama kontekstualno shvatanje značenja je pre svega pomoglo da se preciznije odrede granice svake discipline. Otkrivajući kontekst i vrstu relevantnosti čovek otkriva čime se, zapravo, bavi. Štaviše, ideja konteksta — koja u suštini podrazumeva i stabilnost i elastičnost značenjskih struktura — može pomoći i u otkrivanju različitih mogućih načina relevantnog ispitivanja jedne iste klase pojava.

U tumačenju poezije, kontekstualni pristup je dragocen, čini se, pre svega zbog dva bitna uslova (pored drugih bezbrojnih) koje načelno podrazumeva uspešno funkcionisanje pesničkog teksta u samom doživljaju i njegovoj naknadnoj artikulaciji u tumačenju.

Neću reći ništa novo ako kažem da je osnovno obeležje književnog teksta njegova bitno figurativna upotreba jezika. Književnost je drugostepeni modelativni sistem, kako kažu semiotičari. Ali njena »drugostepenost« se ogleda baš u sposobnosti nadgrađivanja figurativnog značenja nad bukvalnim, prvostepeno jezičkim. Metafora se ne odnosi neposredno na predmet o kojem je reč, već tek posredno preko drugog predmeta koji je svojevrsan, novostvoren znak za onaj prvi. Ali kakav znak i čime semantički regulisan? Kontekst je u tom slučaju jedini putokaz pri izgradnji značenja, jer nema mogućnosti direktne provere prirode znaka iskustvom o svetu. Iz toga proizlazi, kao što primećuje Suzana Langer, da je za razumevanje svake figurativne upotrebe jezika presudan preduslov postojanje jasno uočenog bukvalnog konteksta. Jer nema, naime, nekog drugog konteksta u odnosu na koji bismo ovaj prvi mogli tumačiti. Tako je kontekst naša poslednja nada u prvi oslonac pri otkrivanju mogućeg značenja jedne pesme. Ponekad nas se neke pesme jednostavno »ne tiču«, ne uzbuđuju nas. Ili nam se pak može desiti da pesma izgleda haotično nepovezana, a onda se odjednom »otvori«. U ovakvim slučajevima, veoma je često u pitanju teškoća otkrivanja bukvalnog konteksta. Pitanje »o čemu je ova pesma?« mnogima izgleda kao nešto strano prirodi umetnosti zbog onoga »o«. Ali, u stvari, bez implicitnog ili tumačenjem eksplicitiranog odgovora na to pitanje svaka pesma za nas ili ne postoji ili postoji mnogo više fantomski nego što to priroda poezije nalaže.

Sa druge strane, poznata je stvar da jedna ista pesma istom čoveku može više da znači u trećem ili petom susretu, nego u prvom. Umetnost je uopšte najkompaktniji način čuvanja i prenošenja informacije. Međutim, prva posledica te kompaktnosti je da, budući brižljivo zapakovana, sva značenja jedne pesme nikad nisu potpuno vidljiva na njenoj »površini«. Otud je onaj treći ili peti susret uvek u znaku daljeg »otpakivanja«, u znaku otkrića novih značenja kao otkrića legitimnih implikacija onih već postojećih. U takvom procesu dogradnje značenja presudno je otkrivanje figurativnih potencijala pesničkog teksta. Jer, naravno, budući da svaka pesma funkcioniše kao jedna nedeljiva celina i svaki deo teksta ima i izvesnu figurativnu vezu sa celinom. Otud u poeziji ne postoje samo slike i metafore, nego je ceo tekst u metaforičkom odnosu prema kontekstu. Taj odnos nikada nije shematičan, već upadljivo u svakoj pesmi iznova uspostavljen kao njen neponovljiv i jedinstven jezik.

S obzirom na takve usložene veze između teksta i konteksta u svekolikoj uvetnosti, kontekstualno tumačenje je dragoceno kao ispitivanje mogućnosti i tipa metaforičkog smisla kao niza »dub-

liji» značenja koja su »površinom« tek implicirana. Često se kaže da je mnogo važnije šta pesma jeste nego šta znači. Nesumnjivo, već zbog toga što je pesma otelovljenje a ne obrazloženje nekog značenja kao strukture. Ali je manje očigledno, a jednako nesumnjivo da do onog što jedna pesma *jeste* u prvom redu dolazimo tako što otkrivamo metaforičnost potencijale teksta u odnosu na bukvalni kontekst. U stvari najveći deo moderne književne teorije i književne kritike 20. veka bavi se ispitivanjem složenih načina obrazovanja značenja u književnom delu, odnosno praktičnim ispitivanjem impliciranih značenja koja ulaze u ukupnu poruku, upravo stoga što je ovakva relacija teksta i konteksta uočena kao književno bitna.

Ova dva osnovna vida korisnosti kontekstualnog tumačenja pesničkog teksta pokušaću da ilustrujem na dva već pomenuta klasična primera srpskog romantizma.

Svojim naslovom Jakšićeva čuvena pesma *Na Liparu* ne govori mnogo o svom bukvalnom kontekstu. Lipar je tu pre likovni nego pesnički kontekst, pre određenje situacije koja je prethodila pesmi nego čvrst temelj same pesme. Ljubomir Simović sa pravom primećuje da mnoge Jakšićeve pesme »obično predstavljaju pravu i neposrednu reakciju na neki događaj, tako da je mnogo šta u njima ostalo nedorađeno«. I prvo i drugo se ovde ogleda u naslovu. Osim toga, sama ideja pesnika koji se ispovedno obraća pticama, na prvi pogled je dozlaboga romantičarski sentimentalna. On im tepa »siročići mali«, kao što odrasli kada tepaju deci neretko dolaze u situaciju glumački smešnog kreveljenja. On ih čak pomalo apsurdno pita da li su i njih »možda, jadi otrovali?«. Kažem apsurdno, stoga što od otrovanog čoveka možemo prirodno očekivati i da psuje i da reži i da cinično uzdiše, ali ne i da tepa pticama. Najzad, kod Jakšića kao pesnika uvek se tonski smenjuju dve krajnosti: titanska samouverenost i kukavno jadikovanje nad samim sobom. *Na Liparu* je nesumnjivo pesma ove druge vrste, pa već i taj samosažaljivi narcizam može da odbije čoveka od želje za izgradnjom značenja ove pesme kao duhovnog predmeta u sopstvenom umu. Naročito ako je reč o čoveku koji sa Jakšićem ne deli istovetnu strukturu romantičarske svesti.

Međutim, ono što Jakšićevu pesmu čuva od ovakvih mogućih početnih optužbi zasniva se na dva bitna momenta. Na prvom mestu, napadno uočljivo obeležje ove pesme jeste da je napisana u dijaloškom obliku. A kao što znamo, svako neposredno obraćanje — za razliku od »apsolutnog« govora sebi ili svima — podrazumeva stilsku premerenost našoj predstavi o svesti onoga kome se obraćamo. Bez obzira na to što može biti smešno nekome sa strane, tepanje deci nije smešno onome koji tepa. Za njega je to idealni govorni tip koji omogućava komunikaciju. Otud u Jakšićevoj pesmi imamo ne samo različite jezičke slike već su te slike posredovane slikom jednog karakterističnog govornog tipa. A to znači da je poznato Jakšićevo romantičarsko kukanje nad svojom sudbinom ovde kontrolisano činjenicom da on jadikuje u stilu obraćanja pticama. Tako se dijaloško obraćanje ovde pojavljuje kao nov posrednik između pesnikove ispovesti i njenog značenja. Umešto pitanja »zašto kuka?« pesma nam ovakvom dijaloškom organizacijom nameće pitanje »šta hoće kukanjem pred pticama?« Štaviše, dijaloški oblik ovde ne čuva verodostojnost opisa nekog stvarnog ispovedanja, već se nameće kao mogući, zamišljeni dijalog.

To vidimo po tome što Jakšić zamišlja šta bi ptice njemu rekle, kad bi govorile. Ovaj momenat još više upućuje na konstruktivnu funkciju dijaloškog oblika kao bitnog u izgradnji svojevrsnog jezika ove pesme. Pitanje je, dakle, šta je stvarni razlog ovog imaginarnog dijaloga i šta njim u pesmi Jakšić postiže.

Uočavanju značaja ovakve formalne organizacije cele pesme najviše pritiču u pomoć stihovi:

Ali moje srce, ali moje grudi
Ledenom su zlobom razbijali ljudi,
Pa se, mesto srca, uhvatio led.

Jakšić se ovde služi svima znanom i klišejski umrtvljenom metaforom »ledenog srca«. Istina, on tu izandalu metaforu regeneriše tako što je proširuje u sliku. Ali ovde je bitno nešto drugo. To, naime, da je reč o stihovima koji najizravnije upućuju na bukvalni kontekst cele pesme. Pomoću njih se najsmislenije može odgovoriti i na pitanje o razlozima i funkciji karakteristične formalne organizacije.

Zar nije, naime, tako prirodno i razumljivo da pesnik pokušava naći put iz svoje osećajne pustinje tako što će zamišljati nešto toliko lirski treperavo kao što je razgovor sa pticama? Zar nije zamišljanje tako često prirodan put do osećanja? I zar nije saosećanje kao duhovni gest ono što u čoveku pokreće istinsko osećanje? Tu je na delu stara istina da smo mi jedni drugima izvor života.

Onog trena kada smo otkrili ovakav bukvalni kontekst, čini se da cela pesma postaje daleko prihvatljivija i smislenija. Formalni elementi u njoj se odjednom semantizuju, a očigledna, bukvalna značenja dobijaju naknadnu figurativnu funkciju. Prvi stih *Jeste li mi rod, siročići mali?* odjednom progovara i svojim upitnim oblikom. Taj upitni oblik sada ne govori samo o pesnikovoj glumljenoj ili iskrenoj nežnosti prema pticama, nego i o njegovom nesigurnom, pipavom pokušaju uspostavljanja kontakta. Možda su i njih *jadi otrovali*, možda je i njih *progonio svet*. Može biti, a može i ne biti. I upravo to *alternativno* traženje veze između sebe i ptica pokazuje koliko je pesnik neposredno ne oseća. U tom smislu početak ove pesme je u stvari figurativna slika Jakšićevog pokušaja da se osećajno probudi zamišljanjem ptičje sudbine. Jednom uspostavljena, ovakva veza će se rasplamsati u pesmi. I na kraju će, paradoksalno, dovesti do bola, do »tužnog mirisa uvelog bosiljka«. Ali takva poenta negira početno, daleko veće prokletstvo hvatanja leda na srcu.

Drugim rečima, *Na Liparu* je pesma o ponovnom oživljavanju iz obamrlosti pomoću imaginarnog izlaska iz sebe u drugoga, pesma o obnovi izvornog osećanja pomoću saosećanja. A budući da je to saosećanje delo mašte kojim se pesnik spasava kao stvarni čovek, ovo je i pesma o lekovitosti same poezije kao fikcije. I u tome je, čini mi se, pre svega snaga i originalnost ovog lirskog remek-dela našeg romantizma.

Svim ovim nipošto ne bih hteo reći da u tumačenju postoji jedan put do bukvalnog konteksta pesme. Ali bih ustvrdio da taj kontekst često nije očigledan i da još češće nemamo »dovoljno usku« predstavu o njemu da bi bila korisna za prepoznavanje funkcije mnogih detalja teksta. Najzad, kategorički bih branio uvere-

nje da bez konstrukcije bukvalnog konteksta nijedna pesma za nas ne može postojati kao lična duhovna svojina. Nesumnjivo, i bez otkrića bukvalnog konteksta, *Na Liparu* može postojati za mnoge ljude kao egzotičan dokument o romantičarskom senzibilitetu. Ali ne može postojati kao pesma koja se pomoću romantičarskih pesničkih konvencija prostire daleko izvan njihovih istorijskih granica.

Za razliku od Jakšićeve pesme koja je u stvari naglašeno konstruktivistička, Brankova labudova pesma *Kad mlidijah umreti* insistira na verodostojnosti opisa. U njoj nema opasnosti da ne shvatimo bukvalni kontekst. On je već u naslovu najpreciznije određen. To nije pesma o smrti, čak nije samo ni o žalu zbog dolaska smrti, već baš o *razmišljanju* povodom osećanja bliske smrti. U izgradnji značenja te pesme veća je opasnost da ne osetimo šta ona govori dok prividno tek opisuje, i šta sve slika svojim prividno tek ispovednim govorom.

U početnim stihovima Brankove pesme, tvrdio je Rastko Petrović, čujemo kako »huji vreme«. U prvom stihu »Branko nam govori da — lisje žuti; u drugom ono je požutilo i već pada; treći stih kazuje da će ono ponovo ozeleniti, a četvrti da ga pesnik zelenog više videti neće«. Naravno, ova Rastkova primedba je tek kritička metafora kojom on sugerise jednu posebnu dimenziju metaforičnosti Brankove pesme. Jer mi tu, u stvari, ne čujemo šum vremena već šum krila Brankove mašte koja zamišlja prolazak vremena. Ali Rastkova kritička metafora je briljantna jer nam skreće pažnju na činjenicu da je Brankov početni opis metaforički organizovan. Ne narušavajući okvirnu verodostojnost opisa, Branko slaže kockice detalja tako da one dobijaju i jedno novo, drugostepeno značenje. Odjednom uočavamo da je redosled »žuti... pada... zelenoga ja više nikada« zapravo gradacija koja otepljuje »odlepljivanje« Brankove misli od početnog pogleda na jesenje lišće. Otkrivamo da ta gradacija rađanja misli iz pogleda slika i njen meteorski kratak let do mraka koji je, da paradoks bude bolniji, u znaku prolećnog zelenila.

Štaviše, ovakav Rastkov kritički uvid možemo potvrditi i produbiti na kompozicionom planu redosleda strofa. Jer one nisu samo jedna iza druge, već ima duboke logike u njihovom izvijanju jedne iz druge. U prvoj strofi Branko polazi od pogleda na jesenje lišće, kroz prozor ili na ulici. I mesto i vreme su tu sažeti u jednu tačku. U drugoj strofi, koja počinje stihom *Zbogom žitku, moj prelepi sanče*, Brankova misao počinje da kruži pejzažima svekolikog života. Jer tu se nabranje — i »zore« i »danka« i »groma« i »oluje« — metaforički doima kao put Brankove misli od jedne životne lepote do druge. Najzad, već od uvodnog stiha *O, pesme moje, jadna siročadi!* treća strofa postaje slikom usredsređenja Brankove misli na poeziju, kao središnju i duhovno najvišu tačku životnog pejzaža. Time je, uzgred rečeno, duboko opravdano, budući semantizovano, ono uvodno, konvencionalno »O« koje s pokrićem narušava stvorenu ritmičku inerciju deseterca.

Otuda imamo pravo reći da krivulju Brankove misli o životu pred licem smrti možemo videti, zahvaljujući drugostepenoj, metaforičkoj organizaciji jezika ove pesme. Štaviše, tu misao možemo i čuti, budući da lomljenje stiha na početku sugerise bolesničko gubljenje daha, kao što i sve veći polet u potonjim strofama otepljuje predsmrtnu negaciju tela duhom, kao onaj zanos koji se

sobom hrani kad »duša pljesne rukama«, kako to kaže Jejs. Rečju, Brankova pesma *Kad mlidijah umreti* pripada onoj malobrojnoj i možda najdragocenijoj podvrsti poezije u kojoj je sve opis i simbol u isti mah, u kojoj se putanja duhovnog procesa nenametljivo i lako ispoljava kao prostosrdačna ispovest.

Ovim, naravno, neću da kažem da Radičevićeva pesma ne može, poput Jakšićeve, relevantno postojati za nas dok ne uočimo prirodu odnosa između teksta i konteksta u njoj. Naprotiv, to je takva pesma koja, zato što nije »konstruktivistička«, funkcioniše na mnogo elementarnijem i socijalno razuđenijem nivou. Svakome je ona, kako se to kaže, »razumljiva«. Ali hoću da kažem da ona za nas postaje još mnogo veća pesma kada otkrijemo način na koji je njen izraz motivisan njenim sadržajem, kada otkrijemo metaforičke dimenzije teksta koje bukvalni kontekst kontroliše svojom centripetalnom funkcijom, ali koje se pesnički izvijaju nad njim.

Stoga je svako kontekstualno tumačenje poezije omeđeno dve ma krajnjim tačkama. S jedne strane je bukvalni kontekst, a sa druge načelno figurativan tekst. I samo tumačenje kao čoveku prirodan oblik duhovnog usvajanja doživljenog, nije ništa drugo nego naizmenično kretanje u tim suprotnim pravcima, odnosno otkrivanje tačaka preseka tih unakrsnih pravaca. Spajanjem tih otkrivenih tačaka preseka, stvaramo u svesti duhovni lik onoga što zovemo pesmom.

Naravno, ovakav opštom idejom konteksta pokrenut i disciplinovan pristup pesničkom tekstu ne isključuje ni postojanje ni vrednost drugih mogućih pristupa. Ali postoje dva krupna razloga iz kojih se čini da je kontekstualni pristup primarniji i važniji po svojoj opštoj kulturnoj funkciji.

U prvom redu kontekstualno tumačenje omogućuje neposredniji kontakt između tumača i pesme nego što je to slučaj i sa jednim drugim pristupom koji podrazumeva neku opštu teorijsku sistematizaciju. Iz prostog razloga što u kontekstualnom pristupu između tumača i pesme ne stoji mreža ideja koja svojom uređenošću uvek zahteva poštovanje pravila neke teorijske igre.

S tim u vezi je druga bitna pretpostavka kontekstualnog tumačenja. Ono podrazumeva da do onog što je u pesnikovoj upotrebi jezika umetnički »drugostepeno« dolazimo na osnovu već postojećih ili načelno mogućih obrazaca u prirodnom jeziku. Figurativna organizacija pesničkog teksta bila bi potpuno nerazumljiva kada u samim osnovama jezičkog razvoja ne bi stajalo figurativno načelo i kada raznovrsne jezičke igre, kako to kaže Vitgenštajn, ne bismo uspešno igrali i izvan poezije. A razumljivost i striktnost pravila tih »igara« i sama je kontrolisana obelodanjenim kontekstom govora, iznova stvorenim za svaku posebnu pesničku priliku. Otuda kontekstualno tumačenje ne zahteva nikakav sistematizovan metajezik niti teži izgradnji specijalizovane terminologije. Naprotiv, ambicija takvog pristupa je da kritički oblikuje svoj izraz raspoloživim i univerzalno razumljivim sredstvima prirodnog jezika, odnosno, da svoju preciznost nalazi u što čvršćoj vezi sa uočljivim obeležjima samog pesničkog čina.

Na tome se i temelji elementarna kulturna funkcija kontekstualnog tumačenja pesničkog teksta. Kao koherentna artikulacija doživljaja pesme, kontekstualni pristup predstavlja u stvari primaran kritički čin izgradnje značenja književnog dela. Jer zahvaljujući tumačenju na nivou doživljaja, pesma počinje objektivnije

da postoji kao nešto što se više ne hrani samo izvornom, pesnikovom svešću. Putem tumačenja, kao psihološki i istorijski po nečem uvek novih projekcija značenja, pesnički tekst postaje relevantan za mnoge duhovne situacije koje sam pesnik nije mogao ni da nasluti. Prisustvo u tim situacijama je ono što sam nazvao istorijskim životom pesme.

Dakako, prirodno kontekst jedne pesme nikada nije samo ona duhovna situacija koja je najneposrednije aktualizovana u samoj pesmi. Pesma je uvek okružena i ambijentom duhovne biografije svog tvorca, ispoljene u drugim delima i karakterističnim postupcima u životu. Kao što je i prirodno ambijentirana književnoistorijskim obeležjima svoje epohe. Ti širi konteksti se u tumačenju najčešće nesvesno pojavljuju kao one »datosti ambijenta« koje nam pomažu da konstruišemo neposredno relevantan kontekst kao »dovoljno usku« celinu koja će pomoći u određivanju značenja svakog dela. Ti širi konteksti pesme predstavljaju u stvari njene »strukturne rezerve«, kako to kaže Lotman.

Ali zar to ne znači i da kontekstualni pristup omogućava tumačenje poezije ne samo kao pojedinačnog pesničkog, već i kao karakterističnog ljudskog i istorijskog čina, a da ne zagazimo u plicake biografizma i historicizma? Ako biografija i istorija ne objašnjavaju poeziju, to ne znači da svaka pesma ne funkcioniše kao metafora i u biografskom, odnosno istorijskom bukvalnom kontekstu. »Obavestio sam se u koju epohu pesma spada — kaže na jednom mestu Emil Štajger (Staiger) — i tako sam u neku ruku, zahvaljujući istorijskim rezonancama, pojačao njen zvuk.« A takve, ako ne i jače »rezonance« nesumnjivo donosi povezivanje jedne pesme sa drugim delima istog čoveka.

Otuda se kontekstualno tumačenje prirodno proširuje i na one kontekste koji nisu neposredno dati samom pesmom. Stoga je i tu na delu obnova drevnih humanističkih interesovanja, koja bivaju i nadahnuta i disciplinovana modernim shvatanjem značenja kao strukture odnosa između teksta i konteksta.

SUMMARY

CONTEXTUAL INTERPRETATION OF THE POETIC TEXT

The contextual interpretation of a literary text could be extended towards those contexts which are not always given in the immediate way by the text itself. Using this approach we may interpret literary work not only as a particular work, but also as a part of a historical or human creative act, where it can »resonate« in a more characteristic way. The contextual interpretation can also be seen as a primary critical act of understanding; by referring to such poets as Đura Jakšić or Branko Radičević, the author describes different semantic and linguistic aspects of this critical act of understanding.

NADA POPOVIĆ-PERIŠIĆ (Beograd)

HOFMAN—KOFMAN—OV/A MAČAK MUR ILI PISANJE KAO KALEMLJENJE

»Mačak Mur jeste tekst i to tekst o pisanju kao opštem kalemljenju. Mur kalemi svoj individualni život na život čitave vrste kao što Hofman (Hofmann) kalemi svoj tekst na Tikov (Tieck) tekst; ali dok Hofman komplikovanim predstavljanjem teksta, pismom čiju prirodu određuje citat nastoji da dekonstruiše teološku koncepciju knjige i autora, izvornog genija, oca dela, Mur naprotiv, pomoću istog postupka citiranja objavljuje svoje plemenito poreklo i obezbeđuje narcističku potvrdu svog identiteta i genija...«

Kako govoriti Drugo? Ako je slediti Saru Kofman (Kofman) i njen rad na tekstu, njeno čitanje Hofmanovog *Mačka Mura* onda bi odgovor bio: stvarajući »novi mimezis«, stvarajući tekst koji imitira svoj predmet. Sara Kofman čita Hofmanovog *Mačka Mura* tako što svojim jezikom prelazi Hofmanov diskurs tragaajući za »napuklinama« ili »pogreškama«, otvorima spojeva i artikulacija, gde bi se tekst mogao raščlaniti. Za Saru Kofman se slobodno može reći da je verni Deridin (Derrida) sledbenik. Metod koji ona primenjuje u čitanju ili (ponovnom) pisanju Hofmanovog dela jeste dekonstrukcija, odnosno shvatanje teksta kao kolaža/montaže. Po Deridi bilo u redu govora, bilo u redu pisanog diskursa, nijedan element ne može funkcionisati kao znak, ukoliko se ne odnosi prema drugom elementu, koji sam nije prisutan. Posledica ovog isprepletanja jeste, da se svaki »element« — fonem ili grafem — uspostavlja na temelju traga koji u njemu ostavljaju drugi elementi iz lanca ili iz sistema. Kolaž/montaža jeste zapravo manifestacija »grama« na nivou diskursa. Svaki citirani element razbija kontinuitet ili pravolinijski diskurs i nužno vodi dvostrukom čitanju, čitanju fragmenta, koji se poima u odnosu na tekst iz kojeg potiče: čitanje istog fragmenta kao inkorporiranog u jednu novu celinu, drukčiju celinu. U kritici kao i u književnosti, kolaž uzima oblik citata ali citata dovedenog do krajnosti, budući da je kolaž »granični slučaj« citata. Od samog početka dakle ponavljanje je strategija dekonstrukcije.

Ponavljjanje je metod čitanja Sare Kofman. »Citiranje spaja akt čitanja i akt pisanja.« Citiranje ponavlja: ono omogućava čitanju da odzvoni u pisanju. Čitanje postaje novo pisanje kao stalno vraćanje i kao pravi pristup Drugom. Svaki tekst zahteva vraćanje, ponovno — čitanje. Ali *re-lire* znači i *relier* (ponovo čitati

i povezati). Čitanje povezuje pisanje i novo čitanje. Tu, na tom teorijskom planu, interveniše pojam inter-tekstualnosti. Fragmenti teksta, nezavisni komadići grupišu se, prožimaju međusobno i grade to »kružno-sećanje« koje pominje Bart (Barthes):

»Inter-tekst je zapravo ta nemogućnost da se živi izvan bes-krajnog teksta.«

Mačak Mur je jedno od onih retkih subverzivnih dela čija se modernost samo potvrđuje s vremenom. Zašto je Sara Kofman izabrala baš *Mačka Mura*. Možda zato što je Hofmanovo delo odista priča o tekstu kao citatu, kalemljenju, ili zato što Hofman odista dovodi u pitanje pojam autora, ili možda zato što je oslanjajući se na metaforu, alegoriju, Sara Kofman mogla da progovori o problemu »ženskog«. Mačak Mur želi da postane pisac. Ali ne samo to. On želi da progovori o svojoj pravoj prirodi, da razbije vekovno nerazumevanje razuma i instinkta. Kako? Pisanjem. Upisivanjem u tekst. On cepa (dere kandžom) tekst. Ostavlja svoj trag.

Šta radi Sara Kofman? Mimikrijom, vragolastim reprodukcijom Hofmanovog teksta ona potkopava privilegovanu poziciju prvobitnog i originalnog diskursa i uvodi pomeranje koje kroz repetitivnu omogućava izbijanje potisnutog, u ovom slučaju »ženskog«. Akcenat se pomera sa Hofman na Kofman. Sa H(homme, muškarac, homo — isto) na K(kalemljenje, kandža koja razdire ime autora ostavljajući svoj »ženski« trag, upisuje Drugo).

O čemu govori Hofmanova knjiga? Ambicija mačka Mura je da postane pisac. Tu ambiciju jednog mačka Hofman je uobličio u delo koje parodira tradicionalni »roman sazrevanja«, izvrgava ruglu ljudsko ponašanje i bitno menja prostor čitanja i pisanja. Mačak Mur, se nadovezuje na čitavu liniju čuvenih mačaka u istoriji i literaturi. Pokazuje se naime da je mačka omiljena životinja brojnih pisaca: gotovo bi se reklo da postoji posebna veza između mačke i »kulture«. Danteova mačka svojim nejakim šapama požrtvovano drži sveću da bi osvetlila svom gospodaru dok radi. Petrarčina (Petrarca) mačka, pravi ratnik, kandžama štiti pesničke spise od neprijateljskih zuba pacova. Skarlatti (Scarlatti) svojoj mački duguje inspiraciju za Fugu mački: hiljadu i jedna varijanta jedne muzičke rečenice onako kako bi je mogla — zašto da ne — odsvirati mačka. I najzad mačak Mur, autobiograf — knjiga Sare Kofman nosi naslov *Autobiogrebiya* — već na početku oseća potrebu da otkrije svoje plemenito poreklo. On bez skrupula izjavljuje da je potomak čuvenog mačka u čizmama.

Mačak u čizmama, mačak pun plemenitosti, inteligencije i erudicije. Zahvaljujući takvom književnom postupku preplicu se biološka i književna srodnost, preplicu se tkanje života i tkanje knjige čime se ukida metafizička opozicija života i književnosti.

Čin pisanja za ženu smešta se i ispisuje u telu. Upražnjavati pismo, znači upražnjavati otvaranje nad životom pomoću kojeg život postaje tekst.

Mačak Mur prebacuje ljudima da ga ne razumeju, da brkaju svoju školsku mudrost, nominalističku nauku sa realnošću. Jezik koji govori čovek pretpostavlja jasnoću i razgovetnost ali ne zna za dubinu. Iza praznih zvučnih reči nauka krije svoje neznanje. Takav jezik nije kadar da izrazi osećanja, navike i običaje životinjske vrste. Nauka nije spoznaja već sistem kvaziparanoidnih

projekcija, rezultat resantimana i ljubomore čoveka. Razum na koji je čovek toliko ponosan jeste sistem drugostepenih racionalizacija.

Namera Sare Kofman očigledno jeste da dovede u pitanje funkcionisanje i vladavinu Logosa. Ona preuzima Hofmanov diskurs, uvodi ga u drugi kontekst čime menja njegov osnovni ili tradicionalni smisao. Da bismo ponovo otkrili drugojakost moramo dekonstruisati klasični pojam autora, oca dela. Svojim čitanjem Sara Kofman nastoji da pokaže da u svakom tekstu konačno postoje bar »dva teksta, dve ruke, dve vizije, dva puta slušanja«. Zajedno, simultano i odvojeno. Mačak Mur je primer dvostrukog pisma: jedno pismo koje dovodi u pitanje, razara, para drugo na sasvim jedinstven način. Divlji, dijabolički zahvat (grebež) mačka para knjigu guli vlastito ime autora, dere jedinstvenost zaokruženog dela koje se zatvara između korica knjige.

Mačka slobodna, nezavisna životinja ne plaši se da pokaže i upotrebi svoje kandže, da ostavi svoj znak (*griffe*): u ljudskom svetu smatraju je hipokritom, lupežom, lopovom, neprijateljem čoveka. Mačka očigledno izaziva ambivalentna osećanja. Ista ambivalentnost vezuje se za ženu koja je često predstavljena kao mačka. Ova analogija poslužiće Sari Kofman da pomeri akcenat, da da (upíše, ostavljajući svoj znak, ogrebotinu) drugi smer Hofmanovom delu. Ona to ne čini nikad eksplicitno. Analogija je uspostavljena gotovo uz put, na marginama teksta, i ničim ne dovodi u pitanje čitanje Hofmanovog dela. Ona samo prosto otvara i drugi prostor čitanju ovog dela. Onaj »iskosa«, sa »ženina mesta«.

Šta mačka može da uradi da bi se suprotstavila neprijateljstvu i nerazumevanju ljudi. Ona mora da postane pisac, istoriograf (istorioznačitelj), da upotrebi svoje kandže. Žena treba da piše, da žena piše o ženi i da navede ženu na pisanje od kojeg je silovito bila udaljena kao što je bila udaljena i od svog tela: iz istih razloga, pomoću istog zakona, s istim ubilačkim ciljem. Mačkama jedino ostaje da pišu, da bi ih čovek razumeo. Žena treba da se rodi u tekstu. Pisati znači zadati udarac narcizmu muškarca, njegovoj poziciji vladanja, oduzeti mu presto.

Napraviti od mačka autobiografa znači dovesti u pitanje razum i pozitivističku nauku kad je reč o razumevanju prirode životinje, pozivati se na drugi tip spoznaje. Napraviti od mačka autora predstavlja ili šalu njegovog tvorca da bi se izazvala znatiželja publike ili dramsko lukavstvo pomoću kojeg se publici saopštavaju izvesna osećanja ili ideje.

Schlosser — kultivisani gledalac, u Hofmanovom delu, obraćajući se autoru pita: »Nije li istina da je vaše uzvišeno delo mistična teorija o ljubavi, otkrivanje prave prirode ljubavi?« Zar čitanje Sare Kofman nije pisanje o smrti autora, zalaganje za uvođenje instance čitaoca kao konstitutivnog činioca teksta, zagovaranje pisanja kao opšteg kalemljenja.

No odgovor Hofman — Kofman je drugačiji. Pripisivati mačku želje da kaže više od onog što je rekao jeste način da se njegov govor odbaci, poništi. Tražiti iza teksta ili režije ono što je autor hteo da kaže jedan je od načina da se izbriše tekst i pismo, da se Drugi (mačak) učutka. Tražiti iza teksta drugi tekst koji bi bio njegova istina jeste tik svojstven čoveku. Treba se osloboditi tog tika, smatra Sara Kofman; treba zaboraviti čitavu intelektualnu kulturu i nauku da bismo prihvatili činjenicu da mačak može da

govori a da ništa ne kaže, to jest da može da piše. Tekst upućuje na samog sebe. Tekst nije traganje za smislom, za pretpostavljenom »du—binom« koja krije istinu već scena (bina) jezika: jezik govori, reči se kreću, prepliću, odmotavaju, zavode. Treba odbaciti nauku, razum. Hofman daje prednost ludilu, sanjarenju, snu, smehu. Kofman samom pisanju. Ona premešta akcenat: svojim čitanjem dekonstruiše tekst, skreće jezik, zavodi... Naučiti mačka da piše znači ispisati pismo u samom životu, jednim gestom ukinuti opoziciju instinkta i inteligencije, dovesti u pitanje kartezijsku problematiku, napustiti teren razuma i nauke, otvoriti se za druge prostore.

Čitanje Sare Kofman dovodi pre svega u pitanje naš odnos prema meta-jeziku. Pisanje je ugroženo potiskujućim operacijama meta-jezika, to jest operacijama komentara, operacijama kodiranja: »drugo pismo« opire se opštoj potrebi da se sudi, da se dijagnosticira, svodi, imenuje... da se imenuje na način koji nije ljubavna preciznost poetskog imenovanja već rad policijske cenzure kakvo je filozofsko imenovanje. Znanje je uvek saučesnik moći: onaj ko je na mestu znanja ima privilegiju moći. »Volim onog za kog pretpostavljam da zna« — kaže Lakan. Misao je uvek do sada bila organizovana u odnosu na tu prednost, na taj višak vrednosti koji pripada onom ko zna. Niko — od velikog broja onih koji pokušavaju da zakorače u prostore još ne-mišljenog — ne može da se oslobodi ideje da je pod prismotrom predaka, velikih očeva, tirana pojmova; nije kadar da ne pomisli da iza njegovih leđa postoji uvek čuveno Ime Oca koje je tu da proveri da li u onom što pišete nema »pravopisnih« grešaka.

»Kad je mačak Mur počeo da piše svoja razmišljanja o životu on je iscepao stranice iz jedne već objavljene knjige koju je našao kod gospodara... stranice su ostale u rukopisu (...) objavljene su zatim kao da su pripadale delu...« Tim gestom on pokazuje da pismo dozvoljava svaku upotrebu: svodeći tekst na jednostavno sredstvo produkcije, mačak Mur desakralizuje tekst, dovodi u pitanje vlasništvo... Plagijat? Parodija »citirajućeg pisma« koje time ističe suštinski »citirajuću prirodu« svakog pisma i odsustvo očinstva. Mačak Mur kalemi se na mačka u čizmama: kalemljenje dovodi u pitanje njegovu originalnost vezujući ga za čuvenog pretka i u isti mah Hofmana lišava punog očinstva nad tekstom. Time mačak ostvaruje ubistvo autora kao oca dela. Kada čitalac ne priznaje postojanje autora koji poseduje intencije i garantuje značenja književnog dela on stavlja u pitanje autoritet autora a time vlasništvo očinstva. Odbijajući da prihvati pravila kritičkog ugovora koji prednost daje autoru, čitalac postaje instanca nelojalnosti i nevernosti.

Može se čak reći da je čitav mačkov život, čitavo njegovo iskustvo samo književni citat, ponavljanje onog što je pročitao u knjigama: tekst života i tekst pisma se prepliću. Kalemljenje života na literaturu lišava mačka vlastitog života. Iskustvo nije nikad iskustvo same stvari već je uvek tekst već dešifrovan kroz književni kod. Kao što je autor samo jedna funkcija tako čak ni potpis nije jemstvo autentičnosti. Uvodno slovo fiktivnog izdavača, predgovor autora, postskriptum izdavača umnožava pismo uvodeći mnogobrojne »etikete« (*griffe*) koje cepaju identitet autora: žig fiktivnog izdavača, žig Hofmana, žig mačka Mura...

Kako zapravo izgleda knjiga »Autobiogrebež« Sare Kofman? Tekst, kopile, nečisti tekst koji meša život mačke sa njenim pismom, prekida poredak logosa: knjiga bez početka i kraja, gde je hronološki red narušen. Mačja rapsodija rašiva listove knjige, uvodi drugo u isto, briše identitet i jedinstvo dela, lomi tradicionalne okvire čitanja: čitaocu je nemoguće da se identifikuje sa junakom, da ostane spolja: i sam čitalac može da stavi svoj znak (*griffe*), da ponovo ispiše knjigu. *Griffe* (kandža, znak, marka) jeste instrument samog pisanja ali i sredstvo odbrane od vlasništva Drugog. Tekst treba da rađa tekst, da navodi na pisanje.

Koje shvatanje literature podrazumeva postupak Sare Kofman? Tekst je efekat čitanja. Čitanje je ispisano u tekstu: tekst je rezultat susreta autora i čitaoca. Čitajući Hofmanov tekst na kofmanovski način, Sara Kofman se upisala u tekst, ostavljajući svoj znak, zagrebala po imenu autora, po Imenu Oca.

SUMMARY

HOFMANN—KOFMAN'S *MUR THE CAT*, OR: WRITING AS GRAFTING

In the contemporary literary studies, and in the field of *l'écriture féminine*, the contribution of a French theoretician Sarah Kofman is of particular importance. In the present paper the author analyses her interpretation of the well-known E.T.A. Hofmann's story *Mur The Cat* in her book *Autobiographeures* (1976). Kofman understands writing as a process of leaving the marks, even on the body surface. The method of her reading is deconstructive: the text is seen as a kind of collage, where all elements enter into textual play according to the logic of grafting. Such an approach implies working out a series of new terms and new ways of understanding of the textual practice in question.

ODABRANA BIBLIOGRAFIJA*

- Abrams, M. H. »How to do Things with Texts«. *Partisan Review* 46, 1979.
- Agacinski, S. et al.: *Mimesis des articulations*. Paris, 1976.
- Altiery, C. *Act and Quality. A Theory of Literary Meaning and Human Understanding*. Amherst, 1981.
- Austin, J. L. *How to do Things with Words*. Cambridge, Mass., 1962.
- Бахтин, М. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, 1975.
- Бахтин, М. *Эстетика словесного творчества*. Москва, 1979.
- Bal, Mieke. *Narratologie*. Paris, 1977.
- Barthes, R. »Introduction à l'analyse structurale des récits«. *Communications* 8, 1966.
- Barthes, R. »De l'oeuvre au texte«. *Revue d'Esthétique* 3, 1971.
- Barthes, R. »Texte, théorie du«. *Encyclopaedia Universalis*, 15. Paris, 1968—75.
- Barthes, R. *Le plaisir du texte*. Paris, 1973.
- Barthes, R. *Le bruissement de la langue — essais critiques IV*. Paris, 1984.
- Bayer, K. *Sprechen und Situation*. Tübingen, 1977.
- Beardsley, M. C. *The Possibility of Criticism*. Detroit, 1970.
- Beaugrande, R. de. *Text. Discourse and Process*. Norwood, 1980.
- Beaugrande, R. de, W. Dresskier. *Introduction to Text Linguistics*. London, 1981.
- Baudrillard, J. *L'échange symbolique et la mort*. Paris, 1976.
- Baudrillard, J. *Les stratégies fatales*. Paris, 1983.
- Bellemin-Noel, J. *Vers l'inconscient du texte*. Paris, 1979.
- Benois, J.-M. *La révolution structurale*. Paris, 1975.
- Bersani, L. *A Future for Astyanak: Character and Desire in Literature*. Boston, 1976.
- Blanchot, M. *L'entretien infini*. Paris, 1969.
- Bleich, D. *Subjective criticism*. Baltimore, 1978.
- Bloom, H. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York, 1973.
- Bloom, H. *A Map of Misreading*. New York, 1975.
- Bloom, H. *Poetry and Repression*. New Haven, 1976.
- Bloom, H. et al. *Deconstruction and Criticism*. New York, 1979.
- Bouzais, C. de. *Essais de la théorie du texte*. Paris, 1973.
- Bremond, C. *Logique du récit*. Paris, 1973.
- Brutting, R. »Ecriture« und »Texte«: *Die französische Literaturtheorie nach dem Strukturalismus*. Bonn, 1976.
- Booth, W. *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism*. Chicago, 1979.
- Bouzais, C. *Essais de la théorie du texte*. Paris, 1973.
- Burton, D. *Dialogue and Discourse*. London, 1980.
- Charles, M. *Rhétorique de la lecture*. Paris, 1977.

* Bibliografija obuhvata u načelu radove posle 1970.

Charles, M. *L'arbre et la source*. Paris, 1985.

Cohen, J. »Théorie de la figure«. *Communications* 16, 1970.

Coquet, J.-C. *Sémiotique littéraire: contribution à l'analyse sémantique du discours*. Paris, 1973.

Coulthard, M. *Introduction to Discourse Analysis*. London, 1977.

Coward, R., J. Ellis. *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of Subject*. London, 1977.

Culler, J. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Ithaca, 1975.

Culler, J. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca, 1981.

Culler, J. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, 1982.

Daneš, F., D. Viehweger, eds. *Probleme der Textgrammatik*. Berlin, 1976.

Deleuze, G. *Logique du sens*. Paris, 1969.

Deleuze, G. *Proust et les signes*. Paris, 1970².

Deleuze, G., F. Guattari. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris, 1975.

De Man, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York, 1971.

De Man, P. *Allegories of Reading*. New Haven, 1979.

De Man, P. *The Resistance to Theory*. Minneapolis, 1986.

Derrida, J. *De la grammatologie*. Paris, 1967.

Derrida, J. *L'écriture et la différence*. Paris, 1967.

Derrida, J. *La dissémination*. Paris, 1972.

Derrida, J. *Marges de la philosophie*. Paris, 1972.

Derrida, J. »La loi du genre«. *Glyph* 7, 1980.

Dinnerstein, D. *The Mermaid and the Minotaur*. New York, 1976.

Donovan, J., ed. *Feminist Literary Criticism: Exploration in Theory*. Lexington, 1975.

Dorfmueller-Karpusa, K., J. S. Petöfi. *Text, Kontext, Interpretation. Aspekte der texttheoretische Forschung*. Hamburg, 1981.

Dressler, W. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen, 1972.

Dressler, W., S. J. Schmidt. *Textlinguistik. Kommentierte Bibliographie*. München, 1973.

Dressler, W., ed. *Current Trends in Textlinguistics*. New York, 1977.

Dubois, J. et al. *Rhétorique générale*. Paris, 1970.

Ducrot, O. *Dire et ne pas dire: principes de sémantique linguistique*. Paris, 1972.

Ducrot, O., T. Todorov. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, 1972.

Eagleton, T. *Marxism and Literary Theory*. London, 1976.

Eagleton, T. *Criticism and Ideology*. London, 1976.

Eco, U. *La struttura assente: introduzione alla ricerca semiologica*. Milano, 1968.

Eco, U. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington, 1979.

Edwards, L., A. Diamond. *The Authority of Experience: Essays in the Feminist Criticism*. Amherst, 1977.

Eikmeyer, H. J., H. Rieser, eds. *Words, Worlds and Context. New Approaches in Word Semantics*. New York, 1981.

Eimermacher, Karl, ed. *Texte des sowjetischen Literaturwissenschaftlichen Strukturalismus / Тексты советского литературоведческого структурализма*. München, 1971.

Eisenstein, H., A. Jardine, eds. *The Future of Difference*. Boston, 1980.

Elam, K. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London, 1980.

Felman, S. »Turning the Screw of Interpretation«. *Yale French Studies* 55/56, 1977.

Felman, S. *La folie et la chose littéraire*. Paris, 1978.

Felman, S. *La scandale du corps parlant: Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*. Paris, 1980.

Fish, S. *Is There a Text in This Class?* Cambridge, Mass., 1980.

Fish, S. »How to do Things with Austin and Searle: Speech Act Theory and Literary Criticism«. *Modern Language Notes* 91, 1976.

Fokkema, D. W., E. Kunne-Ibsch. *Theories of Literature in the 20th Century: Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception*. New York, 1977.

Foucault, M. *Language, Counter-Memory, Practice*. Ithaca, 1977.

Frank, M. *Das Sagbare und das Unsagbare: Studien zur neusten französischen Hermeneutik und Texttheorie*. Frankfurt/M., 1980.

Frank, M. *Was ist Neo-Strukturalismus*. Frankfurt/M., 1983.

Gasché, R. »Deconstruction as Criticism«. *Glyph*, 6, 1979.

Gasché, R. *The Tain of the Mirror*. Cambridge, Mass., 1986.

Genette, G. *Mimologiques*. Paris, 1976.

Genette, G. *Introduction à l'architexte*. Paris, 1979.

Genette, G. *Palimpsestes*. Paris, 1982.

Genette, G. et al. *Théorie des genres*. Paris, 1986.

Girard, R. *La violence et le sacré*. Paris, 1972.

Girard, R. »To Double Business Bound«: *Essays in the Literature, Mimesis, and Anthropology*. Baltimore, 1978.

Girard, R. *Critique dans un souterrain*. Lausanne, 1976.

Glinz, H. *Textanalyse und Verstehenstheorie*. Wiesbaden, 1977.

Graff, G. *Literature against Itself: Literary Ideas in Modern Society*. Chicago, 1977.

Graham, J. F., ed. *Difference in Translation*. Ithaca, 1985.

Gray, B. *The Grammatical Foundation of Rhetoric. Discourse Analysis*. The Hague, 1977.

Greimas, A. J. *Du sens: essais sémiotiques*. Paris, 1970.

Greimas, A. J., ed. *Essais de sémiotique poétique*. Paris, 1971.

Greimas, A. J., J. Courtés. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la science du langage*. Paris, 1979.

Grosse, E. U. *Text und Kommunikation. Eine linguistische Einführung in die Funktion der Texte*. Stuttgart, 1976.

Gumperz J., D. Hymes, eds. *Directions in Sociolinguistics*. New York, 1972.

Hamon, P. *Texte et idéologie*. Paris, 1984.

Harari, J., ed. *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca, 1979.

Hartman, G. *The Fate of Reading and Other Essays*. Chicago, 1975.

Hartman, G., ed. *Psychoanalysis and the Question of the Text*. Baltimore, 1978.

Hartman, G. *Criticism in the Wilderness*. New Haven, 1980.

Hartmann, P., H. Rieser. *Einführung in die Textlinguistik*. Braunschweig, 1973.

Helbig, A. »Bibliographie zur Textlinguistik«. *Deutsch als Fremdsprache* 13, 1976.

Hirsch, E. D. *Validity in Interpretation*. New Haven, 1967.

Hirsch, E. D. *The Aims of Interpretation*. Chicago, 1976.

Hohendal, P. E. *The Institution of Criticism*. Ithaca, 1982.

Holland, Norman. »Unity Identity Text Self«. *PMLA* 90, 1975.

Holland, N. *5 Readers Reading*. New Haven, 1975.

»Intertextualité«. *Poétique* 27, 1976.

»Intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte«. *Texte* 2, 1983.

Irigaray, L. *Speculum, de l'autre femme*. Paris, 1974.

Irigaray, L. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris, 1977.

Iser, W. *Der implizite Leser*. München, 1972.
 Iser, W. *Der Akt des Lesens*. München, 1976.
 Jacobs, C. *The Dissimulating Harmony*. Baltimore, 1978.
 Jacobus, M., ed. *Women, Writing and Writing About Women*. London, 1979.
 Jameson, F. *The Prison House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton, 1972.
 Jameson, F. »Ideology of the Text«. *Salmagundi* 31, 1975—76.
 Jameson, F. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, 1980.
 Jauss, H. R. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/M., 1970.
 Jauss, H. R. *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. München, 1977.
 Jefferson, A., D. Robey, eds. *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*. London, 1982.
 Johnson, B. *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore, 1980.
 Kibedi-Varga, A. *Rhétorique et littérature*. Paris, 1971.
 Kloepfer, R. *Poetik und Linguistik*, München, 1975.
 Koch, W. A., ed. *Strukturelle Textanalyse*. Hildesheim, 1972.
 Krieger, M. *Theory of Criticism*, Baltimore, 1976.
 Krieger, M., L. Dembo, eds. *Directions for Criticism: Structuralism and Its Alternatives*. Madison, 1977.
 Kristeva, J. *Semiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris, 1969.
 Kristeva, J. *La révolution du langage poétique*. Paris, 1974.
 Kristeva, J. *Polylogue*. Paris, 1977.
 Kofman, Sarah. *Nietzsche et la métaphore*. Paris, 1972.
 Kofman, S. *L'enigme de la femme*. Paris, 1980.
 Kummer, W. *Grundlagen der Texttheorie. Zur handlungstheoretischen Begründung einer materialistischen Sprachwissenschaft*. Reinbek bei Hamburg, 1975.
 Lacan, J. *Ecrits*. Paris, 1966.
 Lacan, J. *Seminaires...* Paris, 1973 ff.
 Lacoue-Labarthe, P., J.-L. Nancy. *Le titre de la lettre*. Paris, 1973.
 Laruelle, F. *Machines textuelles: déconstruction et libido d'écriture*. Paris, 1976.
 Leech, G., M. H. Short. *Style in Fiction*. London, 1981.
 Lentricchia, F. *Beyond the New Criticism*. London, 1980.
 Léon, P. R. et al. *Problèmes de l'analyse textuelle / Problems of Textual Analysis*. Montreal, 1971.
 Levý, J. Cf. *infra*.
 Longacre, R. E. *The Grammar of Discourse*. New York, 1983.
 Lotman, Ju. *Лекции по структуральной поэтике*. Тарту, 1964.
 Lotman, Ju. *Структура художественного текста*, Москва, 1970.
 Lux, F. *Text, Situation, Textsorte*. Tübingen, 1981.
 Lyotard, J.-F. *Discours, figure*. Paris, 1971.
 Macherey, P. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris, 1966.
 Macksey, R., E. Donato, eds. *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Baltimore, 1970.
 Macksey, R., ed. *Velocities of Change*. Baltimore, 1974.
 Mark, C. T. *Deconstruction in Context*. Chicago, 1986.
 McGann, J. *Textual Criticism and Literary Interpretation*. Chicago, 1985.
 Mehlman, J. *A Structural Study of Autobiography*. Ithaca, 1974.
 Miller, J. H. *Fiction and Repetition*. Cambridge, Mass., 1982.
 Mitchell, J. *Psychoanalysis and Feminism*. New York, 1975.
 Norris, C. *Deconstruction: Theory and Practice*. London, 1982.
 Norris, C. *The Deconstructive Turn*. London, 1983.

Ohmann, R. »Speech Acts and the Definition of Literature«. *Philosophy and Rhetoric* 4, 1971.
 Olsen, S. H. *The Structure of Literary Understanding*. London, 1978.
 Petit, P. *The Concept of Structuralism: A Critical Analysis*. Berkeley, 1975.
 Petöfi, J. S. *Transformationsgrammatiken und eine ko-textuelle Texttheorie*. Frankfurt/M., 1971.
 Pageaux, D. H., ed. *La recherche en littérature générale et comparée*. Paris, 1983.
 Petöfi, J. S., H. Rieser, eds. *Studies in Text Grammar*. Dordrecht, 1973.
 Petöfi, J. S. *Vers une théorie partielle du texte*. Hamburg, 1975.
 Platt, H.-F. *Textwissenschaft und Textanalyse, Semiotik, Linguistik, Rhetorik*. Heidelberg, 1975.
 Podlewski, R. *Rhetorik als pragmatisches System*. Hildesheim, 1982.
 Pratt, M. L. *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington, 1977.
 Ray, W. *Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction*. London, 1984.
 Ricoeur, P. »The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text«. *New Literary History* 5, 1973.
 Ricoeur, P. *La métaphore vive*. Paris, 1975.
 Riesz, P., ed. *Sensus communis: Contemporary Trends in Comparative Literature*. London, 1986.
 Riffaterre, M. »The Selfsufficient Text«. *Diacritics* 3, 1973.
 Riffaterre, M. »Le tissu du texte«. *Poétique* 34, 1978.
 Riffaterre, M. *La production du texte*. Paris, 1979.
 Sadock, J. M. *Toward a Linguistic Theory of Speech Acts*. New York, 1974.
 Said, E. *Orientalism*. New York, 1978.
 Said, E. *The World, the Text, and the Critic*. London, 1984.
 Schmachtenberg, R. *Sprechakttheorie und dramatischer Dialog*. Tübingen, 1982.
 Schmidt, S. J. *Textlinguistik. Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation*, München, 1973.
 Schmidt, S. J. *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft*, 1, 2. Wiesbaden, 1980—82.
 Scholes, R. »Towards a Semiotics of Literature«. *Critical Inquiry* 4, 1977.
 Searle, J. R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge, Mass., 1969.
 Searle, J. R. »The Logical Status of Fictional Discourse«. *New Literary History* 7, 1976.
 Sebeok, T. *The Sign and Its Masters*. Austin, 1979.
 Serres, M. *Hermes, I—V*, 1968—1979.
 Serres, M. *Le parasite*. Paris, 1980.
 Smith, B. H. *On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language*. Chicago, 1978.
 Stanzel, F. *Theorie des Erzählens*. Göttingen, 1979.
 Starobinski, J. *Les mots sous les mots: les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris, 1971.
 Stewart, S. *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. Baltimore, 1979.
 Stierle, K. *Text als Handlung*. München, 1981.
 Suleiman, S., I., Grosman, eds. *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton, 1980.
 Todorov, T. *Les genres du discours*. Paris, 1980.
 Todorov, T. *Symbolisme et interprétation*. Paris, 1978.
 Todorov, T. *Théories du symbole*. Paris, 1977.

- Tompkins, J. P., ed. *Reader-Response Criticism*. Baltimore, 1980.
 Труды по знаковым системам. Тарту, 1964 ff.
 Van Dijk, T. A. *Some Problems of Generative Poetics*. The Hague, 1971.
 Van Dijk, T. A. *Some Aspects of Text Grammars*. The Hague, 1972.
 Van Dijk, T. A. *Pragmatics of Language and Literature*. Amsterdam, 1975.
 Van Dijk, T. A. *Text and Context*. The Hague, 1977.
 Van Dijk, T. A., W. Kintsch. *Strategies of Discourse Comprehension*. New York, 1983.
 Van Dijk, T. A., ed. *Discourse and Literature. New Approaches to the Analysis of Literary Genres*. Amsterdam, 1985.
 Werlich, E. *Typologie der Texte*. Heidelberg, 1975.
 White, H. *Metahistory: The Historical Interpretation in 19th Century Europe*. Baltimore, 1973.
 White, H. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, 1978.
 Zholkovsky, A. *Themes and Texts. Toward a Poetics of Expressiveness*. Ithaca, 1984.

INDEKS IMENA

- Abrams, M. H., 66, 148
 Adorno, T., 12, 54
 Ajzencvajg (Eisenzweig), M., 6
 Altijeri (Altiery) Č., 48, 148
 Altiser (Althusser), L., 46, 54—58, 60
 —61, 79
 Andrić, I., 119
 Anđelić, G., 105
 Aristotel, 13, 16—18, 77, 83

 Bahtin, M., 8, 13, 16, 148
 Balibar, E., 46, 54, 56
 Bart (Barthes), R., 78, 144
 Bečković, M., 119
 Belzi (Belsey), K., 82
 Benjamin, V., 58
 Ben Džonson (Ben Johnson), 21
 Benvenist (Benveniste), E., 59
 Benze (Bense), M., 71
 Berner (Boerner), P., 7
 Birviš (Bierwisch), M., 64—65
 Bodler (Baudelaire), Š., 93
 Bogišić, B., 110—12
 Bonapart (Bonaparte), M., 94
 Bridžman (Bridgeman), P. V., 22
 Brus (Bruce), D., 6

 Cima (Zima), P. V., 55
 Crnjanski, M., 16

 Čedvik (Chadwick), P., 109
 Cervenka, M., 70
 Comski (Chomsky), N., 12, 64

 Dekart (Descartes), R., 54, 79
 De Man, p., 89—91
 Derida (Derrida), Ž., 7, 46—47, 56, 59,
 85—91, 94, 143
 Difren (Dufrenne), M., 19
 Dijk, T. A. van, 66, 68
 Dikens (Dickens), Č., 21—25, 28, 82
 Diltaj (Dilthey), V., 5, 12—13
 Džui (Dewey), Dž., 54
 Domanović, R., 119
 Dostojevski, M., 82

 Džejmson (Jameson), F., 60
 Džojcs (Joyce), Dž., 80—81
 Džonson (Johnson), S., 80

 Eko (Eco), U., 44, 53—54
 Eljas (Elias), N., 9
 Eliot, T. S., 53
 Empedokle, 18

 Felman, Š., 59—60
 Filding (Fielding), H., 82
 Flober (Flaubert), G., 55
 Foli (Foley), Dž. M., 110, 118
 Fraj (Frye), N., 21—22, 24—25, 28—29
 Frank, M., 52, 57, 60
 Frojd (Freud), S., 6, 47—48, 51, 59,
 78—79, 97—99
 Fuko (Foucault), M., 9, 45—46, 50, 52
 —53, 60

 Gadamer, H. G., 8
 Gajger (Geiger), T., 9
 Gete (Goethe), J. V., 78, 82
 Gezeman (Gesemann), G., 109—11,
 113—17
 Giljen (Guillén), K., 16, 28
 Goldman, L., 9
 Gremas (Greimas), A. Ž., 56

 Habermas, J., 9
 Hajdeger (Heidegger), M., 19
 Hart, M., 67—68
 Harveg (Harweg), R., 67—68
 Hegel G. V. F., 12, 18, 48—55, 57, 60
 —61
 Hirš (Hirsch), E. D., 136
 Hjelmslev, L., 50
 Hofman (Hofmann), E. T. A., 143—47
 Homer, 18, 109—10
 Hrapčenko, 6
 Huserl (Husserl), E., 47, 49, 51, 57, 61

 Iglton (Eagleton), T., 53
 Ingarden, R., 9, 13, 19
 Izer (Iser), V., 53

 Jakobson, R., 61
 Jakšić, Đ., 136, 138—41
 Jaus (Jaus), H. R., 6, 8

 Kafka F., 55
 Kaler (Culler), Dž., 82, 85, 91
 Kant, I., 13, 48, 50, 52, 57, 58

- Karadžić, V. S., 110—19
 Karline, K., 72
 Klefer (Kloepfer), R., 65
 Kočić, P., 119
 Kofman, S., 143—47
 Kolakovski (Kolakowski), L., 56
 Kolar, S., 81—82
 Kolingvud (Collingwood), Dž., 49
 Kostić, L., 103—08, 119, 138
 Kovačić, A., 81
 Kristeva, J., 6
 Kroće (Croce), B., 26
 Lakan (Lacan), Ž., 56, 59—61, 79, 93—101
 Langer, S., 23—25, 137
 Laplanš (Laplanche), Ž., 59
 Levi (Levy), J., 69—75
 Liotar (Lyotard), Ž.-F., 54
 Lord, A. B., 109
 Lotman, Ju., 8—9, 142
 Lukač (Lukács), Đ., 16
 Luman (Luhmann), N., 6
 Ljermontov, M., 18
 Mažuranić, I., 119
 Majer (Mayer), V., 81
 Manhajm (Mannheim), K., 9
 Marinković, R., 29
 Mičerlih (Mitscherlich), K., 9
 Miljković, B., 119
 Mol (Moles), A., 39, 71
 Molijer (Molière), Ž. B. P., 21—22
 Moris (Morris), C., 65
 Mukaržovski (Mukařovský), J., 5—6, 27, 69, 71, 73, 75
 Muzil (Musil), R., 55
 Niče (Nietzsche), F. V., 13, 46—47, 50
 Neupokojeva, I., 6
 —51, 53, 55, 57, 60—61
 Noris (Norris), K., 54
 Nušić, B., 107
 Njegoš, P. P., 119
 Ostin (Austin), Dž. L., 46, 59, 61, 85
 Pažo (Pageaux), D., 10
 Pantić, M., 111
 Pavić, M., 121
 Perle, M., 109
 Petrarka (Petrarca), F., 144
 Petrović, Ž., 106
 Petrović, R., 140
 Pirs (Pierce), C. S., 50, 58
 Piščević, S., 133
 Plaut, 21—22
 Platon, 15, 40
 Plet (Plett), H. F., 65—66, 68
 Po (Poe), E. A., 72—73, 93, 95—96, 99—101
 Pontalis, Ž. B., 59
 Popović, M., 104
 Poper (Popper), K., 10
 Prust (Proust), M., 55
 Radičević, B., 119, 136, 140
 Rajt (Wright), E., 59
 Rakić, M., 119
 Ričards (Richards), A. A., 135
 Rifater (Riffaterre), M., 80
 Riker (Ricoeur), P., 8, 52
 Ris (Riesz), J., 7
 Rembo (Rimbaud), A., 18
 Rorti (Rorty), R., 54
 Rosi-Landi (Rossi-Landi), F., 55
 Ruso (Rousseau), Ž.-Ž., 7
 Sartr (Sartre), Ž.-Ž., 8, 16, 57
 Savić, M., 105
 Serl (Searle), Dž., 85
 Simović, Lj., 138
 Skarlati (Scarlati), Đ., 144
 Smit (Smith), B. H., 48
 Sofokle, 26, 82
 Sosir (Saussure), F. de, 5, 18, 46—47, 50, 135
 Spinoza, B., 56
 Šantić, A., 24—25
 Šekspir (Shakespeare), V., 80, 82
 Šiler (Schiller), F., 16—17, 82
 Škreb, Z., 26, 78
 Šlajermaher (Schleiermacher), F. D. E., 5, 52, 57—58
 Šlajfer (Schleifer), R., 57
 Šlegel (Schlegel), 80
 Šmit (Schmidt), J. S., 8
 Šolc (Scholz), B., 7
 Štajger (Staiger), E., 142
 Šteter (Stetter), K., 52
 Štirle (Stierle), K., 8
 Terencije, 21
 Tik (Tieck), L., 143
 Tinjanov, Ju., 5
 Tolstoj L., 31
 Ulman (Ullmann), S., 23
 Vajs (Weis), D., 79
 Valeri (Valery), P., 16
 Vidaković, M., 121—133
 Vidrić, V., 77
 Vitgenštajn (Wittgenstein), L., 22, 44, 50—51, 141
 Vodička, F., 69, 71, 75
 Vulf (Woolf), V., 78
 Zmaj, J. J., 119
 Zola, E., 78
 Žižek, S., 54
 Žmegač, V., 49, 57

Radovi iz ovog Zbornika pročitani su na istoimenom naučnom skupu, održanom marta 1986. godine u Beogradu, u organizaciji Projekta za teoriju Instituta za književnost i umetnost.

SADRŽAJ

I

- Zoran Konstantinović: Tekst u kontekstu — — — — — 5
 Atanas Natev: Umetnička kompozicija kao član koji povezuje tekst dela i kontekst njegove recepcije — — — — — 11
 Miloslav Sutić: Književni tekst u svetlu kategorija mogućnost i stvarnost — — — — — 15

II

- Zdenko Lešić: Književni žanr kao kontekst književnog djela — — — 21
 Milan Radulović: Unutrašnji i spoljašnji kontekst književnog dela — 31
 Branislava Milijić: Tekst komentara — — — — — 39
 Vladimir Biti: Kako iskaz postaje istinit? — — — — — 45

III

- Duškanka Maricki: Nauka o tekstu i nauka o književnosti — — — 63
 Mihailo Harpanj: Jirži Levi i pokušaj zasnivanja generativne poetike 69
 Miroslav Beker: Poststrukturalizam ili kraj iluzije o autonomiji književnog djela — — — — — 77
 Novica Milić: Tekst i tekst u kontekstu: dekonstrukcionistička teza — 85
 Radoman Kordić: Neuručeni označitelj — — — — — 93

IV

- Marta Frajnd: Politički konteksti Kostićeve tragedije Pera Segedinac — 103
 Svetozar Koljević: Epski idiom i dramski kontekst — — — — — 109
 Milo Lompar: Nezavršenost teksta — — — — — 121
 Nikola Koljević: Kontekstualno tumačenje pesničkog teksta — — — 135
 Nada Popović-Perišić: Hofman—Kofman—ov/a Mačak Mur ili pisanje kao kalemljenje — — — — — 143
 Izabrana bibliografija — — — — — 149
 Indeks imena — — — — — 155

INSTITUT ZA KNJIŽEVNOST I UMETNOST
Beograd, Đušina 7/III

IZDAVAČKA RADNA ORGANIZACIJA »RAD«
Beograd, Moše Pijade 12

Za Institut za književnost i umetnost
Dr Miodrag Maticki

Redakcija Zbornika završena 1988.

Rukopis predat u štampu 1988.

Štampanje završeno 1989.

Korektori
Nada Gajić, Jelica Lazić, Jovanka Šimić i Milica Stambolić

Nacrt za korice
Stevan Vujkov

Štampano u 700 primeraka

Štampa: Grafička radna organizacija »Kultura«,
OOUR »Slobodan Jović«
Beograd, Stojana Protića 52

CIP — Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82.091(082)

TEORIJSKA istraživanja. — Beograd: Institut za knji-
ževnost i umetnost: Rad, 1985 — . — књ. ; 24
5: Tekst u kontekstu / [priredio Novica Milić]. — 1989. —
157 стр. — (Godišnjak / Institut za književnost i umetnost;
11. Serija C; 5)

Библиографија: стр. 149—154.

ISBN 86-09-00163-6

82.01(082)

ПК: а. Наука о књижевности — Зборници
б. Текст — Анализа — Зборници

YU ISSN 0351—7802