

LIBER

Izdanja Instituta za znanost o književnosti  
Filozofskog fakulteta u Zagrebu

MILIVOJ SOLAR

# IDEJA I PRIČA

## ASPEKTI TEORIJE PROZE

Urednik

Vera Č.Š. Senečić

Recenzent

Miroslav Beker

Likovna oprema

Josip Vaništa



1 9 7 4

## SADRŽAJ

Predgovor . . . . .	7
Uvod . . . . .	9
Smisao teksta . . . . .	23
Istina književnosti . . . . .	35
Poezija i proza . . . . .	49
Analiza proze . . . . .	61
Parafraza i alegoreza . . . . .	73
Pojam priče . . . . .	86
Tehnika pripovijedanja . . . . .	99
Pripovjedač . . . . .	111
Karakter . . . . .	123
Ideja u književnosti . . . . .	135
Idejno-tematska kritika . . . . .	146
Prozne vrste . . . . .	169
Roman . . . . .	181
Tipologija romana . . . . .	193
Novela i bajka . . . . .	205
Vic kao književna vrsta . . . . .	217
Moderna proza . . . . .	228
Umjesto zaključka . . . . .	240
Napomene . . . . .	245
Literatura . . . . .	267
Predmetno kazalo . . . . .	272
Kazalo imena . . . . .	276
Bilješka o piscu . . . . .	284

## PREDGOVOR

*Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu predavao sam 1970/71. studentima komparativne književnosti i studentima trećeg stupnja književnosti kolegij koji sam nazvao Teorija proze. U tom kolegiju obrađivao sam uglavnom pojam umjetničke proze, analizu proznih književnih djela i pojedine prozne vrste, napose roman. Usporedno izlaganje različitih shvaćanja umjetničke proze, određenih pojmovnih sustava koji se koriste u analizi proznih književnih djela i pojedinih učenja o romanu nije mi se tada činilo potpuno zadovoljavajućim; unatoč nekim prednostima ne bih rekao da je ono konačan cilj prema kojem teži nastava književnosti. Nastojao sam zato povezati učenja koja se često na prvi pogled međusobno isključuju, pokušavši da ih razvrstam i unekoliko objasnim unutar vlastitog shvaćanja književnosti, odnosno umjetničke proze. Naravno da mi to nije uvijek uspijevalo, ali me iskustvo, koje stekoh u toku pripremanja predavanja i osobito u seminarskim razgovorima sa studentima, potaknulo da se posla prihvatim iznova. Knjiga koju sam tada odlučio napisati bijaše zamišljena kao pokušaj da se kritički prikažu i objasne pojedina suvremena učenja o umjetničkoj prozi i njezinim vrstama, pri čemu je odlučujuća dimenzija razvrstavanja i objašnjenja trebala da bude opreka između aspekata u kojima dominira analiza određene narativne strukture i aspekata u kojima dominira za-*

htjev za tumačenjem u smislu konačne verifikacije na nekom nekniževnom području.

U toku rada na knjizi nisam takvu zamisao mijenjao u osnovi, ali su me zahtjevi postupnog i sustavnog izlaganja naveli na razradu i produbljivanje spomenute opreke, s jedne strane, a također na pokušaj utvrđivanja vlastita stajališta i u nekim pojedinačnim pitanjima učenja o prirodi i oblicima umjetničke proze, s druge strane. Zbog toga sam sveo na najmanju mjeru jednostavno izlaganje postojećih učenja o umjetničkoj prozi, pokušavši da pojedina shvaćanja obrazlažem ili osporavam unutar određenih problematskih područja, a ne na taj način što bih slijedio pojedine autore ili pojedine pravce u proučavanju književnosti. Nisam pri tome težio sustavnosti u smislu obuhvaćanja svega onoga što je razgranani studij proznih književnih vrsta dosad ostvario; nije me u tome ograničilo samo moje još uvijek nedovoljno poznavanje tako širokog područja, nego i svjesna namjera: nastojao sam, koliko mi se to činilo svrsishodnim, izostaviti ono što smatram da je u postojećoj literaturi tako obrađeno da tome nemam, tako reći, niti što dodati niti što oduzeti. Određene upute o tome postoje u napomenama, a stručna djela kojima sam se koristio u širem smislu navedena su na kraju knjige.

Rad na knjizi otpočeo sam u proljeće 1971, ali su me okolnosti nagnale da ga u dva navrata moram prekidati, drugi put na gotovo godinu dana. To je utjecalo na veću samostalnost pojedinih dijelova, premda sam nastojao održati određeni kontinuitet i problematsku cjelovitost knjige uz cijenu djelomične prerade nekih ranije napisanih poglavlja. Zbog toga su mnogi tekstovi, koje sam ranije objavio u časopisima, ovdje u većoj ili manjoj mjeri izmijenjeni. Što se tiče izvornog oblika predavanja na osnovi kojih je knjiga nastala, mislim da se tako od njega nije mnogo sačuvalo. Nadam se, međutim, da se sačuvalo onaj duh koji po mojem mišljenju treba da prožima nastavu književnosti, onaj duh koji teži prema jedinstvu nastave i života.

U Zagrebu, studenoga 1973.

Autor

## UVOD

Nije se gospodin Jourdain samo iznenadio kada mu je rečeno da govori u prozi; zahvatilo ga je istinsko oduševljenje. Kada mu je najmljeni učitelj objasnio da se misao može izraziti samo na dva načina — ili u stihovima ili u prozi — to ga je još zbunjivalo: Jourdainu vjerojatno nikada nije palo na um da on izražava neke misli, a kamoli da bi se te misli mogle izraziti ovako ili onako. Junaka Molièreove komedije oduševila je tek tvrdnja da je govorio u prozi svaki dan kada je zvao slugu da mu donese papuče. To mu se činilo otkrićem vlastitih skrivenih i njemu samom nepoznatih sposobnosti. Da je mogao osvijestiti to otkriće, koje ga je očaralo, vjerojatno bi ovako rasuđivao: Ako sam četrdeset godina govorio a da nisam znao da govorim u prozi, to mora značiti da sam mogao i umio govoriti na način koji ima svoje vlastito ime, dakle na način koji je nešto posebno. Nisam »naprosto« govorio, ako se može govoriti u prozi i još nekako drugačije; govorio sam, dakle, na način koji ima svoju posebnu kvalitetu. Nesvjesno sam, prema tome, u svom govoru ostvario nešto što ga odlikuje od »govora naprosto«, od običnog govora koji nije ni proza ni stihovi. Zaključak: to što sam govorio u prozi znači da sam znao i umio nešto što ne znaju i ne umiju oni koji naprosto govore.

Gdje je gospodin Jourdain pogriješio? — Pitanje nije tako jednostavno kao što se čini zbog navike pozivanja na očitost i ondje gdje zapravo nije ništa ni predočeno. Možemo doduše reći, pozivajući se na logiku, kako Jourdain griješi, jer pojam »proza« uzima u pozitivnom smislu, a taj se pojam može samo negativno odrediti: ako je proza sve ono što nisu stihovi, smiješno je da građanin koji želi postati plemić to ne razumije. Okolnosti Jourdainova oduševljenja ipak su znatno složenije, želimo li učiniti očitim to negativno određenje proze. Učiteljevo objašnjenje pretpostavlja, naime, odvajanje misli od izraza, kako bi se moglo tvrditi da se misao može izraziti jedino ili u stihovima ili u prozi, a negativno određenje proze pretpostavlja opet da jedino stihovima pripada kvalitet, onaj isti, uostalom, koji danas nazivamo umjetnošću. Znači li to da ova razlikovanja, koja načelno pripadaju staroj retorici, osporavaju da proza uopće ima neki poseban kvalitet u odnosu na običan govor? Znači li to da je proza u njima mišljena kao obična proza, proza običnog govora? Ni Jourdainov učitelj, čini se, nije sasvim precizan; u njegovu objašnjenju leži klica Jourdainovih zabluda: retorika ne govori o prozi obična govora, ona govori o književnoj prozi i o stihovima, ona se služi riječju »proza« kada misli na jedan način kultivirana jezičnog oblikovanja, takav način u kojem misao dolazi do uspjelo obrađena izraza. I govor u prozi podlijegao je u njoj određenim zakonitostima, baš kao i govor u stihovima; u svakom se raspravljanju o prozi ili o stihovima već unaprijed pretpostavljalo da se govori o »njegovanom govoru«. Običan govor, govor »naprosto« kao »prost« govor u svakom smislu, nije uopće mogao biti predmet učena razmatranja, pa ni područje spomenute dihotomije. Jourdain je tako u nekom smislu imao pravo: čim je njegov učitelj svakodnevnu izreku: »Donesi mi moje papuče« nazvao prozom, stavio ju je u razinu razmatranja koju prema tradiciji stare retorike nikako nije mogla postići. Jourdainov »slučaj« ima tako šire okvire: u njemu se ogledaju teškoće oko razlikovanja koja ostaju i nakon što se mijenja predmet na kojem su ona sama uočena.

U obzoru modernijih razgraničenja rekli bismo zato da je Jourdainova pogreška u tome što izraz »proza« nesvjesno razumijeva kao ono što nazivamo umjetničkom prozom. Naša nova distinkcija: umjetnička proza — neumjetnička

proza, nastala na temelju razlikovanja književnosti u širem smislu i umjetničke književnosti, objašnjavala bi vrlo jednostavno Jourdainovo oduševljenje kao smiješnu zabludu s kojom se, tako reći, gotovo svaki dan susrećemo: koliko ljudi danas govori i piše običnu prozu u uvjerenju da stvara umjetničku prozu! Ipak, i u tom obzoru pojavljuje se cijeli niz nejasnoća u razlikovanjima koja se ukrštaju i prepleću u različitim dimenzijama osnovnih značenja. Umjetničkoj prozi pripisujemo, sudeći po samom idiomu, neki kvalitet koji označujemo pridjevom »umjetnički«. Izbjegemo li sve rasprave o tome što zapravo znači umjetnost i kako je valja pobliže odrediti, ostaje ipak jedna uputa sadržana u samoj riječi, uputa da se radi o nečem umjetnom, nečem što nije naprosto prirodno, nego je nekako napravljeno. U tom je smislu umjetnička proza u najmanju ruku »pravljena« na taj način što običnom prirodnom načinu izražavanja pridolazi još nešto, nešto što ga čini različitim od prirodnog načina izražavanja. U sustavu tzv. klasičnog obrazovanja, na osnovi kojeg u nekom smislu govori i Jourdainov učitelj, stih je taj artificijelan izraz koji izražavanju daje kvalitet što ga čini očito umjetnim, a odsutnost stihova upozorava da se radi o nečem što ima sasvim drugačiju svrhu od izražavanja u stihovima. Stoga, kada mi danas kažemo da i stihovi i proza mogu pripadati umjetničkoj književnosti, odnosno književnosti kao umjetnosti, zahtijevamo razlikovanje koje se ne zasniva na nečem očitom, nego se korijeni u spekulativnoj ideji o umjetničkom stvaralaštvu kao kvalitetu koji nije neposredno vezan za formalan, »vanjski« način na koji se oblikuje jezični izraz. Ako se s tog aspekta i ne može reći da gospodin Jourdain ima pravo što sebi pripisuje izražavanje koje zbog termina »proza« smatra umjetnošću, ne može se na prečac reći ni suprotno; »donesi mi moje papuče«, na kraju krajeva, može biti i umjetnička proza, što dokazuje i jednostavni misaoni eksperiment: tu rečenicu možemo shvatiti kao dio Molièreove komedije *Građanin plemić*.

Na prvi pogled ovo kao da protuslovi plodnim rezultatima moderne stilistike, znanstvene discipline koja proučava upravo ono što se najopćenitije naziva umjetničkim kvalitetom jezičnog izraza kako u stihovima tako i u prozi. Stilistika umjetničke proze nije nikakva hipotetična konstrukcija: danas postoje brojni radovi u kojima je na ovaj

ili onaj način proučeno kako pojedini autori, pojedina djela, književne škole ili pak cjelokupne epohe izgrađuju ono što se naziva proznim izrazom, kakvim se služe riječima, kako prave rečenice, kakvi se ritmovi mogu nazreći u njihovim rečenicama, kako su one komponirane u veze cjeline i kakve zaključke, na kraju, iz svih tih i sličnih elemenata možemo izvući za umjetničku vrijednost u najširem ili pak sasvim posebnom smislu (tj. u smislu, pojedine koncepcije umjetnosti). Premda će stručnjaci u najvećem broju slučajeva i sami priznati da se u tim i takvim istraživanjima nije nikada nedvosmisleno utvrdilo u čemu je kvalitet umjetničkog djela ili opusa o kojem je riječ, premda će redovno mnogo skromnije tvrditi kako njihova istraživanja pružaju tek temelje ili elemente jedne veće sinteze, koja će tek uslijediti, ipak su činjenice da je cijelo to nastojanje okrenuto prema analizi tzv. formalnih sredstava izraza, da ono, dakle, na ovaj ili onaj način priznaje razliku umjetničkih i neumjetničkih tekstova na razini samog teksta, i da se iskustva stečena takvim radom ne mogu zanemariti. Mi bismo, doduše, mogli tvrditi da u našem primjeru između rečenice: »Donesi mi moje papuče« koju smo sami izgovorili ujutro i one koja stoji u Molièreovu djelu nema nikakve razlike, ali samo ako je istrgnemo iz veće cjeline kojoj ona u svakom slučaju pripada. Sve rečenice Molièreova djela i sve rečenice koje je netko izgovorio u nekoj govornoj situaciji ipak pokazuju, rekli bi stilističari, razliku i na samoj razini izraza.

No ako ostavimo po strani radikalizirane koncepcije koje prelaze okvire stilistike kao određene znanstvene (pa prema tome i predmetom i metodom ograničene) discipline, moderna deskriptivna stilistika u biti se mora ograničiti na opis onog izbora jezičnih sredstava koji karakterizira pojedina književna djela ili grupe djela.<sup>1</sup> Takav opis ona mora izvesti na temelju lingvističkih kategorija, što znači u okviru određenih okvirnih doktrina o jeziku. U osnovi sve se te doktrine temelje na razlici između predmeta govora (*heuresis*) i oblika govora (*lexis*), na razlici koja niječe jedinstvo sadržaja misli i njezina oblika, na razlici, dakle, koja omogućuje postojanje stilističkih varijanata između kojih se obavlja određeni izbor tzv. sredstava izraza.<sup>2</sup> Taj izbor postaje predmet proučavanja bilo na način deduktivnog svodenja na uzore (u starijim normativnim sustavima) bilo na

način induktivnog zaključivanja zasnovanog na pažljivu opisu što većeg broja primjera (u novijim deskriptivnim sustavima). U ovom posljednjem slučaju, jedino ako opis ne prelazi okvire fonetike, morfologije, sintakse i semantike koja nema filozofske pretenzije, stilistika ne zahvaća problematiku umjetničkog kvaliteta u svim njegovim vidovima; tada je ona relativno egzaktna znanstvena disciplina, ali je tada upravo njezina egzaktnost ograničava na studij sredstava izraza, takav studij kojem je pitanje o svrsi izražavanja neprimjereno i unutar tog lingvističkog pojmovnog aparata nerješivo.

Moderna opisna stilistika, prema tome, neće moći učiniti gospodinu Jourdainu očitom načelnu razliku između umjetničke i obične proze, premda su njezine zasluge velike kada je riječ o utvrđivanju svih onih osobina koje karakteriziraju način izražavanja pojedinog umjetničkog djela, autora ili razdoblja. Stilistiku umjetničke proze zato valja razlikovati od poetike, ako naimo poetiku shvatimo kao disciplinu koja treba da se zasniva na poznavanju načela književne proizvodnje, koja treba da raspravlja »o pjesničkoj umjetnosti samoj i o njezinim oblicima, što je svaki u biti, i kakav oblik treba davati pjesničkom gradivu, ako se hoće da pjesničko djelo bude lijepo«, ... kao što kaže Aristotel u prvoj rečenici djela koje je postavilo temelje evropskoj refleksiji o pjesničkom umijeću. Dok stilistika čuva nasljeđe stare retorike, jer se njezina analiza sredstava izraza temelji u biti na shvaćanju ukrasa (*ornatus*) kao razlike između običnog i kultiviranog (umjetnog pa poslije umjetničkog) govora, dotle poetika ide za utvrđivanjem književnog oblikovanja u širem smislu, tj. u smislu organizacije pjesničkog svijeta djela po načelima svojstvenim pojedinim književnim vrstama.<sup>3</sup>

Treba pri tome primijetiti da je, za razliku od moderne stilistike, upravo svrha književnog izražavanja zanimala Aristotela; ne samo u skladu s njegovim učenjem o svršnom uzroku, nego i u skladu s uvidom da su sredstva uvijek sredstva određenih svrha, što znači da se iz analize sredstava ništa ne može zaključiti o svrsi, nego da zaključak o svrsi prethodi analizi sredstava. Djelomice upravo stoga Aristotelova *Poetika* i *Retorika* čine okvire u kojima se književnost proučavala u dugom razdoblju evropske povijesti, okvire koji određivahu kako je uopće moguće posta-

viti pitanje o načelima proizvodnje onoga što je poslije označeno kao umjetnička književnost. Odredivši o p o n a š a n j e kao bitnu karakteristiku pjesništva, a u v j e r a v a n j e kao bitnu karakteristiku govorništva, Aristotel je otvorio do danas aktualnu raspravu o modalitetima svakog jezičnog izražavanja. Po tim određenjima poetika mora biti zaokupljena onim što i kako se oponaša u pjesništvu, ona mora obraditi sredstva, predmete i načine oponašanja te zbog toga i može uspostaviti elemente pojedinih književnih vrsta, npr. tragedije, izvodeći ih iz »života« koji je predmet oponašanja; tako priča (*mythos*), govor, karakter, misli, predstava i glazba čine elemente analize tragedije, pri čemu priča, uz karaktere, ima odlučujuće značenje. Retorika pak, koja se bavi sposobnošću uvjeravanja, obrađuje sredstva i načine uvjeravanja i popularnog dokazivanja. Ona je vezana uz logiku, jer utvrđuje oblike dokazivanja, a istražuje i pronalazi sva raspoloživa sredstva uvjeravanja raspoređujući dokaze na logičke, etičke i emocionalne. Budući da se retorika ne bavi jezikom u svrhu oponašanja, nego jezikom u svrhu uvjeravanja, ona u biti utvrđuje postupke kojima se može postići najveći mogući uspjeh s obzirom na želju da koga u što uvjerimo.

Kako se mijenja cjelokupna kulturna orijentacija u helenizmu, u srednjem vijeku, u renesansi ili u naše doba, retorika i poetika isprepleću se u različitim shvaćanjima. Prevlast retoričke dimenzije, na primjer u glasovitoj Horacijevoj poslanici, nazvanoj *Ars poetica*, vodi do izjednačavanja funkcije oponašanja i uvjeravanja: ako je svrha književnosti da »i zabavi i koristi«, ova utilitarna dimenzija eliminira dobar dio problematike Aristotelove *Poetike*, čineći poetiku kao učenje o pjesništvu učenjem o sredstvima izraza koji teže maksimalnom efektu. Kada se, zatim, u Ciceronovim retoričkim spisima i Kvintilijanovu *Obrazovanju govornika* oblikuje cjelovit sustav retorike, analiza jezičnog medija ima prvenstvo pred analizom oponašanja: svako učenje o pjesništvu biva učenje o onim sredstvima jezičnog izraza koja se koriste i u pjesništvu. Ako je retorika tada i svojevrsna poetika proze, ona je to samo zato što pravila stihovanog, vezanog govora jedino preostaju poetici kao poetici u vrijeme koje je sklono da formalizirani kriterij umjetnosti na razini izraza zadrži kao jedini predmet reflektivne obrade. Stihovi tako pripadaju poetici, a proza reto-

rici u donekle pojednostavnjenoj shemi razvitka evropske poetike od helenizma do novog doba.<sup>4</sup>

Poetika umjetničke proze nema zato prave kontinuirane tradicije. Ona izrasta iz jednog problematskog kruga, onoga što ga dobro uokviruje novovjekovni naziv »estetika«. Razlikovanje između umjetničke i neumjetničke proze razvija se tek na osnovi razlikovanja umjetničke i neumjetničke književnosti, a njegova je pozadina razvitak znanstvene proze s jedne i umjetničke proze s druge strane. Tek jedna nova ideja, naime, ideja književnosti kao umjetnosti, omogućuje okupljanje i proznih i stihovanih tvorevina u jednu novu zajedničku porodicu, porodicu umjetničkih djela, takvu porodicu koja obuhvaća osim književnih djela i djela likovnih umjetnosti i glazbe. Shvaćanje književnosti kao umjetnosti izrasta na jednom novom, subjektiviranom shvaćanju umjetnosti kao stvaralaštva, na jednoj ideji, dakle, koja crpi svoj izvor u analogiji s načinom na koji u biblijskoj tradiciji Bog stvara svijet. Tek kada u nasljeđe poetike i retorike, kao disciplina koje su nastale na temelju iskustva grčke filozofije, ulazi novi element stvaralačke moći čovjeka — najprije kao kreature, a zatim kao samostalnog kreatora — pojam umjetnosti nadilazi pojam formalnog umijeća i umjetnost postaje kvalitet koji prelazi okvire kultiviranog govora. To omogućuje da se izraz sâm po sebi shvati kao vrijednost, pa i pomanjkanje ukrasa može biti shvaćeno kao pozitivna osobina.

Razumijevanje ove estetičke dimenzije unosi tako više svjetla u komiku Jourdainova oduševljenja. Mi naime pretpostavljamo u umjetničkoj prozi kvalitet koji nije neposredno dan u samoj rečenici: »Donesi mi moje papuče«, pa ni u nekom većem sklopu više rečenica. Radikalna je negacija stare retorike ako kažemo da je, prema tome, sve u načinu kako čitamo rečenice, da je umjetnički kvalitet u čitaocu, a ne u tekstu, ali takva negacija ipak mora dopustiti da tekst usmjerava čitaoca, da on doduše nije automatski umjetničko djelo, ali je ipak neki oslonac na kojem se umjetničko djelo izgrađuje, da je on generatrisa umjetničkog djela, kao što kaže jedan suvremeni teoretičar. U suprotnom, ako prihvatimo sve konzekvencije takve negacije retorike, o velikim književnim djelima uopće ne bismo mogli govoriti. A to dalje znači da poetika umjetničke proze treba da vodi računa o onom što se ostvaruje tako reći

između teksta i čitaoca, o jednom odnosu presudnom za svaku analizu umjetničke proze, takvu analizu koja stvarno želi uvažiti da je njezin predmet umjetnička proza, a ne naprosto prozni izraz. U tom odnosu teksta i čitaoca uspostavlja se određen smisao djela, a taj smisao biva konstituens estetičke dimenzije; tek na temelju smisla književnog djela, onog djela koje prihvaćamo (ili ne prihvaćamo) u okvirima vlastita shvaćanja smisla književnosti, izrasta ono što bismo mogli nazvati predmetnim područjem proučavanja kako književnosti u cjelini tako i umjetničke proze napose.<sup>5</sup>

To će reći da poetika umjetničke proze uvijek, na ovaj ili onaj način, unaprijed uvažava razliku umjetničke i ne-umjetničke proze, jer ili unaprijed pretpostavlja da umjetnička proza »dočarava« pjesnički svijet, dok znanstvena proza npr. to ne čini, ili nastoji u načinu izgrađivanja pjesničkog svijeta pokazati u čemu se taj način razlikuje od onog kojem je rezultat »prozni svijet znanosti«. U oba slučaja, međutim ona u neku ruku transcendiraju književni tekst kao književni tekst, i ta je transcendencija to očitija što je tekst o kojem je riječ bliže običnom govoru ili načinu izlaganja uobičajenom u znanosti. Kada je riječ o stihovima lirske pjesme, stilističku razinu razmatranja nije teško podići na rang estetičke: iscrpna analiza sredstava izraza, svih onih načina odstupanja od običnog govora, počevši od formalne strukture stihova i strofa pa do neuobičajenih značenja riječi uvjetovanih osobitim kontekstom, upućuje odmah na posebnu funkciju jezika koja se ovdje pojavljuje neposredno u rangu posebna realiteta; pjesnički svijet se rađa, tako reći, jednim skokom u novu sferu mogućeg prihvaćanja jezika. I u dramskom tekstu, tekstu koji govori glumac na pozornici, pojavljuje se neposredno osobitost jezika koji sada čini pomoćno sredstvo ostvarivanja jedne složene fikcije, jednog novog, drugog, pa prema tome i drugačijeg, svijeta na pozornici; prirodno je što taj »drugi« svijet traži i drugačiji način govora te što se samo taj svijet pozornice i taj govor pozornice uzajamno uvjetuju unutar sasvim osobita načina postojanja. Tek kada je riječ o prozi romana ili novele, osobito o onoj prozi kojoj ne bez razloga nećemo dati nikakav pridjev pjesničke, ritmičke ili lirske, a da joj pri tome ne poričemo karakter umjetnosti, javlja se teškoća objašnjenja Jourdainove zablude u najčistijem vidu:

javlja se problem izgradnje poetike umjetničke proze koja treba da pokaže kako se proznim, nepoetskim, pa prema tome i neumjetničkim, sredstvima izgrađuje umjetnički poetski svijet.

Umjetnička proza, naime, služi se jezikom na način koji neposredno može u potpunosti odgovarati načinu kojim se koristi znanstvena proza i proza običnog govora. Opisi, izvještaji, razgovori pojedinih ličnosti i često sasvim diskurzivno razlaganje i obrazlaganje ne moraju se nipošto udaljavati od onih oblika jezičnog izražavanja kojima se služimo u sasvim nepoetske svrhe, dok samo poneki tipovi umjetničke proze izričito upozoravaju na tzv. metaforičku upotrebu jezika. Tek posredno može se zapaziti ona razlika koja ipak načelno dijeli sve oblike umjetničke proze od proze u drugim vidovima, jer tek na razini cjelokupna smisla djela možemo govoriti o ostvarenju pjesničkog svijeta koji se gradi na temelju sintetičkog uvida u prikazani svijet kojeg su karakteristike strane zaključivanju podložnoj iskusvenoj verifikaciji. Umjesto da jezik sâm sobom upućuje na vlastitu novu dimenziju u kojoj ga treba prihvatiti i razumjeti, kao što je to slučaj u stihovima gdje jedinstvo ritma i slike upućuje na čitave nizove mogućih asocijativnih tokova, jezik umjetničke proze prikazuje fiktivnu stvarnost kao da je ona zbiljska i time tek posredovano ulazi u svoju vlastitu dimenziju: umjetnička proza služi se sudovima kao i znanstvena proza, samo što su njezini sudovi preudosudovi sa stajališta mogućnosti empirijske provjere, odnosno, drugačije rečeno: diskurzivno mišljenje biva u njoj korišteno kao sredstvo za uspostavljanje onog cjelovita jedinstva koje razložito obrazlaganje nikada ne može postići zbog prirode vlastitog postupka upućenog na razlaganje.

Time svaki pristup proučavanju umjetničke proze, pogotovo onaj koji želi načelno zahvatiti razliku umjetničke proze od ostalih vidova proznog izražavanja, treba da govori o prikazanoj predmetnosti ili predstavljenom svijetu — kao što je to uobičajeno reći u novijoj terminologiji izrasloj na osnovama fenomenološke analize slojevite strukture književnog djela — više ne o sredstvima prikazivanja. Sloj zvuka, rekli bismo u tom okviru, ne igra u prozi gotovo nikakvu ulogu, a sloj jedinica značenja ne udaljuje umjetničku prozu od proze običnog govora; ritmičko-melodijske linije npr., ako se i mogu zapaziti, ne znače ništa odlučno za smisao



proznog djela, kao što semantička analiza, opet, može pokazati da riječ »kuća« u umjetničkoj prozi ima načelno isto značenje kao i u svakodnevnom iskazu. Tek u trećem sloju po analizama Romana Ingardena,<sup>6</sup> sloju predstavljene predmetnosti ili svijeta, mogu se nazreti mogućnosti utvrđivanja onoga što umjetničku prozu čini umjetničkom prozom, što taj prikazani svijet čini različitim od iskustvenog svijeta prikazanog na drugi način. Problem uspostavljanja pjesničkog svijeta otkriva se tako u analizi proznih književnih djela kao problem jezičnog oblikovanja koje se ne služi, ili se barem ne služi prvenstveno, onim aspektima jezika koji u običnom govoru i znanstvenoj prozi ne dolaze do izraza, nego operira, tako reći, dijelovima fiktivne zbilje: iskustva i znanja o predjelima, ljudima i narodima, o pojedinih sasvim osobitim predmetnim područjima, kao što su ostale umjetnosti, moral ili religija, karakteri i njihovi uzajamni odnosi kao i, možda na prvom mjestu, ljudske sudbine u društvenom životu, postaju građa koja svojim osebnim rasporedom i načinom prikazivanja čini pjesnički svijet proznog književnog djela. Umjetnička proza kao da »na razumski način ponovno osvaja izgubljeno carstvo poezije«, kao što reče Hegel u *Estetici*.

To znači da je poetika umjetničke proze, za razliku od stilistike, upućena na svojevrsni odnos između zbiljskog i pjesničkog svijeta, premda taj odnos nipošto ne treba shvatiti upravo u smislu realističke doktrine o »isječku života« i »odražavanju stvarnosti«. Odnos čitaočeva iskustvenog svijeta i svijeta koji prikazuje autor proznog umjetničkog djela ne može se, naime, uopće uspostaviti, niti se može govoriti o analizi načina izgradnje pjesničkog svijeta, ako se ne pretpostavi određena zbilja koja nije književna zbilja i u poredbi s njom ne odredi način kako ta »istinska zbilja« postaje novom »književnom zbiljom«. Tek je pojednostavnjeni vid tog odnosa onaj u kojem zbilja nastupa kao stvarnost društvenog života, premda i taj vid može biti i te kako plodonosan za istraživanje ako ono nije slijepo za sve nijanse izražavanja i supstilnu upotrebu stilističkih sredstava, jer analiza upravo tih stilističkih sredstava omogućuje da se na osnovi pretpostavke o »stvarnom svijetu« rekonstruira umjetnički svijet koji nije naprosto paslika ovog prvog. Dovoljno je ovdje upozoriti samo na jednu od najutjecajnijih suvremenijih knjiga o pripovjednoj knji-

ževnosti evropskog kulturnog kruga, na djelo *Mimesis* Eri-cha Auerbacha,<sup>7</sup> pa da uvidimo sve vrijednosti i ove metodičke varijante hipotetičkog odnosa stvarnog i pjesničkog svijeta. Auerbacha ne zanima u prvom redu spoznajni karakter književnosti, on je daleko od svake pojednostavnjene teze o odražavanju zbilje, ali je njegovim istraživanjima nužna instancija prema kojoj se određuje svrha sredstava izraza i tu instanciju on pronalazi u svojevrsnom pojmu stvarnosti kao zbilje društvenog života koju književnost na različite načine prikazuje: analiza nove zbilje književnih djela opire se tako na jedan tradicionalni pojam zbilje i u usporedbi s njim utvrđuje sve nijanse razlika i odstupanja, dolaska novog ili prekovremenog zadržavanja starog.

Ova, nazovimo je »klasično realistička koncepcija«, može se zamijeniti i drugačijim shvaćanjima one stvarnosti koja je transcendentna stvarnosti književnog djela te kao takva može služiti kao uporište svim uspoređivanjima osobitosti pojedinih svjetova proznih umjetničkih djela. Na temelju jedne osnovne distinkcije ruskih formalista npr., čije su analize presudno utjecale i na tezu o potrebi da se proučava »djelo kao djelo« bez ikakvih vanjskih okolnosti njegova nastanka, danas ima mnogo utjecaja i razlikovanje između osnovnog slijeda zbiljskih događaja (formalisti su ga zvali »fabula«) i njihove umjetničke transformacije (formalisti su je zvali »siže«). Osnovni slijed događaja koje umjetnička proza, ili barem njezin veći dio, opisuje služi tada kao transcendentna instancija, kao faktički realitet prema kojem se mogu utvrditi odstupanja i nove kombinacije presudne za oblikovanje novog, umjetničkog realiteta. Kronološki slijed događaja vrijedi pri tome kao književnom djelu transcendentni realitet, jer prirodna sukcesija, ireverzibilnost prirodnog zbivanja, u kojem se npr. otac ne može roditi prije sina, biva shvaćena kao ona na shemu reducirana zbilja koja je dovoljno »čvrsta« da može poslužiti kao okosnica čak i eventualnih grafičkih prikaza sukcesivne strukture pojedinog književnog djela.

Također hipoteza o manje-više konstantnoj tematici proznih književnih djela, hipoteza koja polazi od pretpostavke o kolektivno nesvjesnom i o postojanju određenih tipičnih slika, likova i situacija, a koja je u široku zahvatu razrađena u djelu *Anatomija kritike* Northropa Fryea,<sup>8</sup> koristi se zapravo jednim transformiranim pojmom osnovne duhovne

zbilje kao konstantom u utvrđivanju varijacija prilikom njezina književna oblikovanja. Mitska pozadina književnih djela tu biva realitet na kojem se ocrtavaju analize tzv. književnih struktura; umjetnička proza je reprezentacija mitskog iskustva, te klasifikacija načina i oblika te reprezentacije čini osnovu poetike: Aristotelova poetika tu je objašnjena u smislu da njezin osnovni pojam oponašanja valja shvatiti kao odnos mitske i književnoumjetničke zbilje.

U takvim shvaćanjima ne valja ipak tražiti samo povratak starom učenju o književnosti kao imitaciji prirode. Ako je suvremena poetika umjetničke proze upućena na način izgradnje pjesničkog svijeta sredstvima koja inače služe drugačijim svrhama, ako ona mora uzeti u obzir neki pojam zbilje kojim se koristi kao određenom instancijom na koju se opire analiza, to još nipošto ne znači da je napuštena ideja o stvaralačkoj novini književnog djela, ideja koja je vodila shvaćanje o potrebi interpretacije književnog djela kao samostalne cjeline. Naprotiv, u shvaćanjima koja teže prema korekciji ustaljenih pojmova o književnosti kao imitaciji, u korekciji koja prije svega naglašava da odnos književnosti i zbilje nije nikakva imitacija već postojećeg, valja vidjeti pokušaj da se riješi načelna teškoća kako nešto novo i originalno može biti shvaćeno i prihvaćeno od čitalaca koji raspoložu samo »starim« iskustvom. Pojam tradicije prije svega u smislu nekog svima zajedničkog sustava sređenog iskustva na kojem onda izrastaju pojedinačne individualne kreacije, dobiva tako u studiju književnosti sve važniju ulogu, zahvaljujući prije svega utjecaju strukturalne lingvistike Ferdinanda de Saussurea. De Saussureovo razlikovanje, naime, između invarijantnog sustava jezika (*langue*) i govora (*parole*) kao individualnog pojedinačnog stvaralačkog akta, kao i plodonosno upozoravanje na funkcioniranje jezika koji ne čini sustav substancijalno odredivih jedinica, nego se ostvaruje u određenim odnosima na temelju izbora i opozicije, potaklo je istraživanje svih sustava znakova i načina na koji se odvija komunikacija. Lévi-Strausova primjena zasada strukturalne lingvistike na područje široko zamišljene etnologije pružila je, nadalje, određene mogućnosti da se pokušajem utvrđivanja invarijantnih odnosa unutar duhovnih tvorevina kao što su mitovi, a također i umjetnička proza, stvori pojmovna aparatura u kojoj pa-

radigma određenih književnih vrsta služi kao osnova na kojoj se određuju pojedinačna ostvarenja kao varijacije.<sup>9</sup> Pojam književne vrste dobiva tu ponovno odlučujuće značenje, pa se poetika umjetničke proze može zamisliti kao disciplina koja zahvaća područje proznih vrsta okupljenih u jednu porodicu kojom dominiraju novela i roman.

S druge strane, bogato iskustvo interpretacije pojedinih proznih umjetničkih tekstova, iskustvo orijentirano isključivo na posebnost i individualitet umjetničkih tvorevina, upućuje sve više na potrebu da se kritički prouči i sama mogućnost razumijevanja, a ne tek način na koji se zbiva individualno umjetničko ostvarenje na pozadini općeg jezičnog sustava ili konvencija pojedine književne vrste. Ne samo da je polemički naglašavano načelo imanentne interpretacije teksta čista fikcija — jer tekst se uvijek tumači u okviru nekog konteksta — nego je fiktivna konstrukcija i neki općeprihvatljivi, jedinstven, samorazumljiv, »prirodan« kontekst u kojem razumijevanje teksta postiže objektivitet prirodnih znanosti. Jurij Lotman već u okviru dosta nesigurnih pretpostavaka strukturalne metode dolazi do zaključka da je tekst samo jedan od elemenata onoga što nazivamo umjetničkim djelom,<sup>10</sup> a konzekvencije takvog uvida vode u problematiku razumijevanja umjetničkog teksta na razini koja zahvaća neku filozofsku teoriju razumijevanja uopće. Tzv. povijesna interpretativna metoda smatrala je da se svaki tekst može razumjeti iz svog vremena, svojim vlastitim mjerilima i unutar općeg poznavanja povijesnih uvjeta njegova nastanka, ali je ona pri tome zapostavila činjenicu da se taj povijesni kontekst uvijek i sâm za sebe na određeni način interpretira i tako interpretacija pojedinog teksta predstavlja uvijek interpretaciju svih tekstova, odnosno interpretaciju duhovne tradicije u cjelini. Zato je problematika razumijevanja, koju je razvila obnovljena stara metoda hermeneutike, postala neizbježiva u onom načinu proučavanja umjetničke proze koji želi obuhvatiti cjelokupni horizont razumijevanja umjetničke književnosti. Ako bismo se, tako, vratili na primjer oduševljenja gospodina Jourdainea, morali bismo reći da za objašnjenje njegove zablude nije dovoljna ni stilistika, pa ni poetika umjetničke proze; potrebna je uz njih i određena hermeneutika, jer, naime, samo hermeneutika može u najvećoj mjeri pomoći objašnje-

nju činjenice zašto određene »obične rečenice«, poput one: »Donesi mi moje papuče«, možemo razumjeti i kao umjetničku prozu.<sup>11</sup>

Teorija proze ne može se, prema tome, zamisliti po analogiji s teorijom stiha. Teorija stiha, naime, gradi se uvijek na pozitivnom određenju stiha, odnosno, pozitivno određene stiha barem omogućuje njezino zasebno predmetno područje. Kako je stih »izvanredan govor«, »naročito organiziran jezični izraz« ili naprosto »osebujan način jezičnog izražavanja«, njegova posebnost može biti shvaćena bilo kao umjetnički kvalitet (u tradiciji starih poetika) bilo kao osobina irelevantna za umjetničku vrijednost (u novijim istraživanjima), ali podložna zasebnom, predmetom i metodom ograničenom ali baš zato relativno egzaktnom istraživanju. Za suvremeni znanstveni studij stiha tako nije važno da li su stihovi na kojima se obavlja istraživanje izuzetno vrijedni ili su samo korektni proizvodi stihotvorstva; nema teorije umjetničkog stiha; postoji samo teorija stiha kao stiha. Za prozu, s obzirom na opozicije u kojima se ona pojavljuje, kao i nemogućnost da se njezin pojam pozitivno uspostavi u odnosu na stihove ili neku drugu osobinu na razini vanjskog oblika, ono što se naziva umjetničkim kvalitetom postaje presudna granica razgraničavanja. A to znači da teorija proze nije neka posebna znanstvena disciplina unutar teorije književnosti npr.; ona se može zamisliti jedino kao problematsko razmatranje koje uvijek ima »u temelju« neko shvaćanje umjetnosti i književnosti u cjelini, pa bilo to shvaćanje određena razrađena doktrina ili pak samo nejasna, tobože općeprihvatljiva, pretpostavka. Zato nije tek igra riječi ako kažemo da jedino teorija poezije može voditi teoriju proze od načelnih pitanja o prirodi umjetničke književnosti u cjelini i prirodi umjetničke proze napose do posebnih problema načina oblikovanja proznog književnog djela i prirode proznih književnih vrsta.

## SMISAO TEKSTA

U pretposljednem poglavlju romana *Proces* Franza Kafke Jozef K. dolazi u katedralu kako bi njezine umjetničke spomenike pokazao poslovnom prijatelju banke u kojoj je zaposlen. Upozoren od svoje prijateljice Leni da je hajka na njega započela, utučen uzaludnošću vlastitih pokušaja da shvati logiku suda i utvrdi način svoje obrane, on u tjeskobnom raspoloženju susreće u katedrali svećenika koji se predstavi kao tamnički kapelan. Nakon kraćeg razgovora o optužbi, toku procesa i krivnji Jozefu K. se učini da može imati povjerenja u svećenika i da može napokon s njim »otvoreno govoriti«. »Ne zavaravaj se«, reče tada svećenik i ispriča mu sljedeću priču o čovjeku sa sela i zakonu:

»... U uvodnim spisima zakona kaže se o tom zavaravanju: Pred zakonom stoji vratar. Tome vrataru dolazi čovjek sa sela i moli da ga pusti u zakon. Ali vratar mu kaže da ga sada ne može pustiti. Čovjek promisli pa upita da li će onda kasnije smjeti ući. 'Možda', kaže mu vratar, 'ali sada ne.' Kako su vrata koja vode u zakon kao uvijek otvorena, a vratar se skloni u stranu, čovjek se sagnu da kroz vrata pogleda unutra. Primijetivši to, vratar se nasmiješi i reče: 'Kad te toliko privlači, hajde pokušaj ući usprkos mojoj zabrani. Ali pazi: ja sam moćan. A ja sam samo najniži vratar. A od dvorane do dvorane stoje vratari, sve jedan moćniji od drugoga. Već izgled trećega ne mogu ni ja

podnijeti.' Čovjek sa sela nije očekivao takve teškoće, zakon bi trebao biti svakom i uvijek dostupan, misli on, ali kada pogleda pažljivije vratara u krznenu kaputu, njegov veliki šiljati nos, dugu, tanku, crnu, tatarsku bradu, ipak odluči da je bolje čekati dozvolu za ulazak. Vrtar mu daje stoličicu i pusti ga da sjedne kraj vrata. Tamo on sjedi danima i godinama. Čini mnoge pokušaje da ga puste unutra i dosađuje vrtaru svojim molbama. Vrtar ga često podvrgava kratkim saslušanjima, ispituje ga o zavičaju i o mnogim drugim stvarima, ali sve su to ravnodušna pitanja kakva postavljaju velika gospoda, a na kraju mu uvijek ponavlja da ga još ne može pustiti unutra. Čovjek, koji se dobro opskrbio za put, koristi sve, ma kako bilo dragocjeno, da bi podmitio vrtara. Ovaj doduše sve uzima, ali pri tom govori: 'Ja to uzimam samo zato da ti ne bi vjerovao kako si nešto propustio.' U toku mnogih godina čovjek gotovo neprekidno promatra vratara. Zaboravlja druge vrtare i ovaj mu se čini jedinom preprekom ulasku u zakon. On proklinje taj nesretni slučaj, prvih godina glasno, a kasnije, kada ostari, on još samo gunda. Postaje djetinjast, i kako je u toku dugogodišnjeg proučavanja vratara upoznao i buhe u njegovu krznenu ovratniku, moli on čak i buhe da mu pomognu pridobiti vratara. Napoljetku mu oslabi vid te ne zna da li se oko njega stvarno smrkava ili ga to samo oči varaju. Ali zato sad u pomrčini vidi sjaj koji neugasivo izbija iz vrata zakona. Sad ne živi još dugo. Prije smrti u glavi su mu se sva iskustva iz čitavog tog vremena sažela u jedno pitanje koje vrtaru dosad nije postavio. On mu domahne, jer više nije mogao uspraviti svoje ukončeno tijelo. Vrtar se morao duboko sagnuti, jer su se razlike u rastu znatno izmijenile na štetu čovjeka sa sela. 'Što još želiš znati?', upita vrtar, 'ti si nezasitan'. 'Pa svi ljudi teže zakonu', reče čovjek, 'a kako to da sve ove godine nitko osim mene nije tražio da uđe?' Vrtar uviđa da je čovjek pri kraju, i da bi mu još dopro do sluha koji se gasio, prodere se na njega: 'Ovdje inače nitko nije mogao dobiti dozvolu da uđe, jer je ovaj ulaz bio određen samo za tebe. I sada idem da ga zatvorim.'«<sup>1</sup>

Nakon te priče Jozef K. ustvrdi da je vrtar prevario čovjeka. Svećenik odgovara da je takav zaključak pre-nagljen; on bi mogao vrijediti tek sa stajališta čovjeka sa

sela; zapravo nema protuslovlja između tvrdnje da se čovjek sa sela sada ne može pustiti unutra i tvrdnje da je ulaz samo za njega određen. S drugačijeg stajališta moglo bi se ustvrditi da je zapravo vrtar prevaren. »Ti, dakle, vjeruješ da čovjek nije bio prevaren?« pita tada Jozef K. »Nemoj da me krivo razumiješ«, odgovara sada svećenik, »ja ti iznosim samo mišljenja koja o tome postoje. Ne treba da se na njih previše osvrćeš. Spis je neizmjenjiv, i mišljenja su često samo izraz očajanja zbog toga.« Saslušavši zatim još ostala objašnjenja, Jozef K. napokon upozorava na protuslovlja između različitih tumačenja istinitosti svih vrtarovih riječi. »Ne mora se sve smatrati istinitim, mora se samo smatrati nužnim«, odgovara na to svećenik. »Žalosno mišljenje«, zaključuje Jozef K, »od laži se gradi poredak u svijetu.«

Ovo ključno mjesto Kafkina romana *Proces*, a možda i cjelokupna Kafkina opusa, sažima na osebujuan način iskustvo suvremenih načelnih stajališta prema načinima proučavanja književnosti. Jozef K. i svećenik zastupaju dva temeljno različita odnosa prema priči koja se pojavljuje kao samostalna smislena cjelina unutar Kafkina romana: prvi priču o čovjeku sa sela i zakonu shvaća kao objašnjenje vlastite situacije, tražeći u njoj istinu i zbilju svog položaja u odnosu prema prijetećoj moći nepoznata suda i neshvatljiva zakona; drugi brani načelo imanentnog objašnjenja, takvog objašnjenja koje svjesno ne želi prijeći okvire zadane misaone konzistencije, ostavljajući otvorenim pitanje odnosa prema konkretnoj zbilji i istini. Činjenica što je svećenik ispričao priču kao svojevrsno upozorenje Jozefu K., kao upozorenje da se ne zavarava u pogledu povjerenja koje mu je izrazio, govori kako i on priču smatra odgovorom na neko pitanje, štoviše pitanje koje se izravno tiče sudbine Jozefa K. U jednom se, dakle, Jozef K. i svećenik slažu: priča o čovjeku sa sela i zakonu odnosi se na situaciju Jozefa K. Ta pretpostavka omogućuje njihov razgovor, ali se različitost njihovih stajališta povećava razmjerno njihovoj dosljednosti kojom teže prema konačnom objašnjenju. Svećenik doduše pričom govori o situaciji Jozefa K., ali izbjegava onaj zaključak koji Jozef K. jedino može zanimati, zaključak, naime, o tome što se može poduzeti u odnosu prema sudskom procesu; u tumačenjima čuva on skepticizam profesionalnog komentatora. Jozef K.

životno je zainteresiran za jednoznačno objašnjenje priče; on želi da situaciju čovjeka sa sela pred vratima zakona stavi u koordinate vlastite sudbine. Njegovo je razočaranje svećenikovim komentarima isto tako prirodno kao što je prirodan svećenikov uzdržan stav stručnog komentatora prema konkretizacijama. Ogorčenje koje zvuči u riječima Jozefa K. o lažima na kojima se gradi svijet, zapravo je blisko svećenikovo tvrdnji o očajanju zbog nemoći da se spis izmijeni, ali je njihova načelna razlika u shvaćanju svrhe priče o čovjeku sa sela i zakonu: dok Jozef K. želi znati što »zapravo znači« priča o čovjeku sa sela i zakonu, svećenik smatra da priča naprosto postoji, kao i katedrala npr. u kojoj je ispričana, te je njezino pravo značenje izvan dosega bilo kojeg objašnjenja.

Oba stajališta, koja nisu slučajno prisutna u jednom od vrhunskih ostvarenja moderne proze,<sup>2</sup> mogu se razabrati i izvan odnosa u kojem je tekst priča o seljaku i zakonu a njegov kontekst roman *Proces*. I roman *Proces* u cjelini postavlja, baš kao i priča o seljaku i zakonu, niz »činjenica«: bankovni službenik Jozef K. doživio je neprilike, susrete s raznim ljudima, razgovarao je i razmišljao, da bi na kraju bio ubijen. Veza je među tim činjenicama nesumnjiva, roman nije niz nepovezanih iskaza, ali se sustav tih činjenica može ili prihvatiti bez objašnjenja koja bi se odnosila na »prepoznavanje«, ili se može zatražiti konačan odgovor o značenju romana *Proces*. Kritičari Kafkina opusa mogu nam ovdje poslužiti kao uputa: neki od njih govore o Kafkinim djelima baš kao što svećenik govori o svojoj priči, izbjegavajući odgovor na pitanje: »Što je zapravo Kafka htio reći?« Drugi govore kao da slijede zahtjeve Jozefa K. u odnosu na tumačenje priče o seljaku i zakonu; njima je Kafka teolog, kritičar birokracije ili ideolog otuđenja.<sup>3</sup> Time se ponavljaju načelni stavovi koje je sam Kafka jasno ocrtao. Kada Jozef K. u romanu sasluša priču umjesto objašnjenja koja ga zanimaju, on pita sasvim određeno, služeći se svakodnevnim riječima; njega u prvom redu zanima tko je zapravo prevaren, kako je prevaren i zašto je prevaren. Da svećenik nije želio Jozefu K. baš ništa objasniti, on priču ne bi ni ispričao. Tek kada valja dati konačno objašnjenje, svećenik kao da izbjegava odgovor; njegova tumačenja samo ponavljaju ono što je u priči već sadržano. Rekli bismo tako na razini ovog šireg konteksta: čitalac koji pita što je zapravo

Kafka htio reći romanom *Proces* ima naivan stav prema književnosti, ali samo ako zahtijeva objašnjenje na razini neposredna iskustva, pa i tada se njegov stav načelno može opravdati potrebom sličnoj onoj koja tjera Jozefa K. u njegovim pitanjima. Ako takav čitalac traži da smisao romana *Proces* bude doveden u vezu s nekom zbiljom, teško mu se može takav zahtjev osporiti; ako mu, naime, književnost ništa ne govori o njegovu vlastitu životu, čemu je onda čitati? S druge strane, kritičar koji tvrdi da roman *Proces* naprosto postoji, i da njegovo jednoznačno objašnjenje mora zvučiti kao pokušaj objašnjavanja onog što znači kamen na cesti ili drvo u šumi, ima također pravo ako uvažimo neki odnos prema književnosti koji prihvaća neku vrst posredovane neposrednosti; susret s novim bićima može nas obogatiti i bez obzira na naše trenutne životne okolnosti.

Ako na taj način razlikujemo dva osnovna odnosa prema književnim djelima, može se u skladu sa zahtjevima koje postavlja proučavanje književnosti postaviti slijedeće pitanje: na temelju čega onda otpočeti znanstvenu analizu priče o čovjeku sa sela i zakonu? Pretpostavimo da je ta priča uzeta kao primjer proznog umjetničkog teksta, kao primjer na kojem želimo pokazati što je to umjetnička proza, po čemu se ona razlikuje od neumjetničke proze i od poezije, i kako se pojedino djelo umjetničke proze može analizirati. Možemo pri tome dakako reći kako se jednim jednim primjerom ne može obuhvatiti sve što umjetničku prozu čini umjetničkom prozom i kako bi na taj primjer primjenjiv analitički sustav bio uvelike nepotpun, ali je nemoguće osporiti da razradu bilo kako shvaćene teorije proze valja početi analizom nekih primjera proznih umjetničkih tekstova; u suprotnom morali bismo ustvrditi kako smo do nekih spoznaja o umjetničkoj prozi došli uspoređivanjem svega što se bilo gdje i bilo kada, na bilo kojem jeziku i u bilo kojem vremenu, pojavilo kao djelo umjetničke proze. Kako, međutim, pokazati što je umjetničko i što je prozno u priči o čovjeku sa sela i zakonu, kad se već i prije prvog koraka susrećemo s dilemama: Jozef K. i svećenik u romanu *Proces* svaki na svoj način, u skladu sa svojim očekivanjima, razumiju priču o čovjeku sa sela i zakonu, a kritičari Kafkina opusa u cjelini svaki na svoj način razumiju roman *Proces* u skladu sa svojim odnosom prema književnosti. Mogu li se takove razlike u razumijevanju shvatiti

samo kao subjektivne interpretacije objektivnog umjetničkog djela koje je kao objektivni tekst neizmjenjivo, što možda, po svećenikovim riječima, može natjerati u očaj interpretatore? Ili su te razlike u razumijevanju konstitutivni elementi samog umjetničkog djela, ako, naime, umjetničko djelo ne treba tako olako poistovjetiti s onim što znači činjenični, objektivni tekst?

U prvom slučaju, u slučaju kada razlikujemo objektivno djelo od subjektivnih tumačenja, valjalo bi za potrebe znanstvene teorije proze odvojiti na neki način ono što je u tekstu rečeno od onog kako to rečeno biva shvaćeno u ovom ili onom slučaju. Taj naoko sasvim jednostavan postupak, međutim, ne samo da izaziva cijeli niz složenih misaonih operacija, nego se i sâm u svojim načelima zapleće u brojna protuslovlja. Jer, da bismo ono što je rečeno sačuvali od naknadnih subjektivnih interpretacija, bilo bi nužno utvrditi pravo, istinito, objektivno značenje priče o čovjeku sa sela i zakonu, a takvo bi se značenje moralo moći objektivno potvrditi. Postupak potvrđivanja, odnosno verifikacije morao bi opet utvrditi što znače pojedine riječi, odnosno rečenice u priči, što bi dalje zahtijevalo da se značenje riječi sasvim nedvosmisleno utvrdi na taj način što bi se utvrdile predodžbe, odnosno »stvari« na koje se riječi odnose; tekst bi zapravo trebalo »dešifrirati« na temelju neke »šifre«.

Ako je tako npr. priča o čovjeku i zakonu parabola, onda »šifra« treba da bude ona pouka koju parabola nužno upućuje slušaocima. Značenje riječi u paraboli se, kao što je poznato, na stanovit način može uvijek utvrditi: carstvo zemaljsko u Isusovoj paraboli iz *Novog zavjeta* odgovara carstvu nebeskom, zemaljski sijač žita samo je naziv nebeskog sijača vjere, a njegova su zrna riječ Božja. Postupak koji odgovara »dešifriranju« tako je neophodan za utvrđivanje objektivnosti onoga što je rečeno, a »dešifriranje« je moguće jedino ako smo u posjedu »prave šifre«. Metafizički realitet Isusove parabole odgovara, na primjer, fizičkom realitetu onoga što je rečeno, te se zbog toga u Isusovoj paraboli može nedvosmisleno utvrditi što je zapravo rečeno. Ali, što ako ne možemo utvrditi ni da li je svećenikova priča u romanu *Proces* parabola? U toj se, naime, priči nikako ne može zapaziti neki odnos prema utvrđenom metafizičkom realitetu koji bi joj poslužio kao pozadina, takva

pozadina na kojoj bi se, tako reći, ocrtavalo značenje pojedinih riječi. Ako je čovjeku sa sela u priči tek na umoru saopćeno da je ulaz samo za njega određen, to može značiti da on nije učinio sve što se od njega očekuje, ali također može značiti da je priroda zakona takva da nužno zavarava one koji mu pristupaju, ili pak može značiti da je priroda obavještavanja takva da bitna obavještenja nužno zakašnjavaju. Ako ne znamo što zapravo znači zakon — da li »zakon« zapravo znači »zakonodavac«, »zakonitost«, »Knjiga zakona« ili pak metafizički identitet svega toga — ne možemo ni tvrditi što zapravo treba da znači činjenica da je čovjek sa sela prekasno obaviješten, tj. da li je riječ o kakvoj pouci ili o paradoksu bez ikakve poruke. Interpretacija priče o čovjeku sa sela i zakonu tako je u svakom slučaju subjektivna naprosto zato što njezinoj »pozadini« nedostaje objektivitet na kojem bi se uopće moglo utvrditi da je riječ upravo o paraboli.

Drugačije rečeno, mogućnost utvrđivanja onoga što je rečeno za razliku od onoga kako je to rečeno, shvaćeno i tumačeno, pretpostavlja svojevrsni naivni realizam prihvatanja jezika kao nomenklature. Riječi bi za to stajalište trebale biti samo imena za ideje, što bi značilo, u konkvencijama, da svaka riječ ima samo jedno jedino pravo značenje. Tada, međutim, književnošću, pa ni jezikom u bilo kojem smislu ništa novo ne bi moglo biti iskazano. Kako tu teoriju jezika (koja je inače odgovarala esencijalizmu kulture srednjeg vijeka) danas i nije više posebno osporavati,<sup>4</sup> objektivnost onoga što je rečeno može se tek pokušati utvrditi pozivanjem na ono što je sâm autor mislio ili pak tvrdnjom da doduše ne postoji objektivno značenje pojedinih riječi, odnosno većih smislenih jedinica, ali postoje neki objektivni formalni odnosi koji čine određenu objektivnu strukturu kao određivu konstantu prema naknadnim, varijabilnim interpretacijama značenja. Kako je prvi slučaj tek varijanta već spomenutoga,<sup>5</sup> jer je autorovo značenje riječi isto tako neodredivo izvan postupka verifikacije kao i neko objektivno, »pravo« značenje riječi, potrebno je razmotriti pretpostavku o idealnoj strukturi djela kao onom što je objektivno određivo naspram neodredivih subjektivnih tumačenja.

Nešto pojednostavnjeno mogli bismo tako ustvrditi da je idealna struktura priče o čovjeku sa sela i zakonu odre-

diva ako priču zahvatimo preko triju temeljnih elemenata radnje: 1. vratar nije pustio čovjeka sa sela u zakon, 2. čovjek je odlučio da čeka i 3. vratar je otkrio čovjeku sa sela da je ulaz u zakon za njega određen tek kada to čovjeku sa sela više nije moglo koristiti. Postupak, međutim, kojim smo došli do ovakve strukture zasnovan je na procesu apstrahiranja od nebitnih elemenata; u gornjem nacrtu strukture rečeno je samo ono najbitnije. Kako se pak došlo do toga najbitnijeg, ako ne preko određena načina razumijevanja, odnosno tumačenja? Već su komentari priče o seljaku i zakonu u samom romanu *Proces* u tom smislu vrlo zanimljivi: onaj »sada« u vratarovu saopćenju da čovjeka ne može pustiti unutra biva odlučujuće važan, ili opet sasvim nebitan, u odnosu na to kako tumačimo priču: da li je vratar prevario čovjeka sa sela ili je stvar u tome što čovjek nije učinio ono što se od njega očekuje. Razmišljanje na taj način može se protegnuti i dalje: riječi čovjeka sa sela o tome kako svi ljudi teže zakonu imaju drugačiju važnost ako priču čitamo u okviru romana *Proces*, a drugačiju ako je shvatimo kao sasvim samostalnu cjelinu. Objektivna i u nekom smislu idealna struktura priče može se tako utvrditi tek ako bismo bitne i nebitne elemente priče odredili na kon postupka uspoređivanja različitih djela iste vrste. Takav postupak, međutim, postupak kojim se služe neke varijante suvremenog strukturalizma, ne može se primijeniti za utvrđivanje objektivnosti teksta na razini koja omogućuje razlikovanje njegova objektivnog značenja od subjektivnih interpretacija jednostavno zbog toga što njegov rezultat nije objektivitet djela, nego objektivitet vrste; idealna struktura je objektivna samo kao utvrdiva shema koja se ponavlja u određenom broju slučajeva. Zaključiti da je ta shema ono što je rečeno u tekstu znači ili svjesno apstrahirati od značenja ili prešutno odrediti tobože objektivno značenje teksta, ono što je u tekstu rečeno, na način jedne određene interpretacije (npr. one kakvu predlaže svećenik u romanu *Proces*, kojemu je tekst neizmjenjiv jer može značiti i ovo i ono, što će reći da zapravo ne znači ništa, nego je tek shema u koju mogu »ući« najrazličitija značenja).

Osim toga, objektivna struktura književnog teksta, u našem slučaju teksta priče o čovjeku sa sela i zakonu, mogla bi se odrediti i pogodovala bi razlikovanju između objektivnog značenja teksta i subjektivnih interpretacija tog teksta

samo kada bi bilo moguće ustanoviti jedan objektivni »kut gledanja«, jednu opću perspektivu, jedan jedini pravilni aspekt promatranja. Morali bismo apstrahirati od promatrača, odnosno pretpostaviti »objekt kao takav«, otprilike na onaj način kako je to bilo uobičajeno u prirodnim znanostima devetnaestog stoljeća. No u našem slučaju već se svećenik u romanu *Proces* — kada navodi različite interpretacije vlastite priče — služi metodom mijenjanja aspekata: s aspekta čovjeka sa sela on sâm je prevaren, s aspekta vratarâ i njegova odnosa prema zakonu vratar je prevaren, s aspekta zakona nitko nije prevaren. Postoji li tu stajalište nepristranog promatrača? Mijenjanjem aspekata mijenja se važnost pojedinih detalja u priči, ova ili ona riječ ili rečenica postaju konstituens smisla i tekst dobiva ovakvo ili onakvo konačno značenje. Kada govorimo o samostalnoj priči i njezinim komentarima, Jozef K. je u nedoumici o pravom načinu gledanja, odnosno o istinitosti (što, uostalom i sâm uviđa kada izražava svoje negodovanje: »na lažima se gradi poredak u svijetu«); kada govorimo o romanu *Proces*, odnosno o priči kao dijelu tog romana, čitalac i kritičar su u nedoumici (što izražavaju različite ocjene i različita tumačenja romana *Proces* i Kafkina opusa u cjelini). Značenje priče moglo bi se objektivno utvrditi tek ako bi bio moguć takav komentar koji bi osigurao pravi kontekst razumijevanja pojedinih riječi, rečenica i još većih smislenih cjelina, te na toj osnovi razumijevanje cjeline priče. Takav je komentar, međutim, nemoguć. Kriza općeprihvatljiva komentara koju Kafka izražava u razgovoru Jozefa K. i svećenika može se danas lako zapaziti na svim razinama tumačenja svih književnih tekstova.

Tako dolazimo do slijedećeg zaključka: tekst priče o čovjeku sa sela i zakonu, tekst koji treba da nam posluži kao primjer za analizu umjetničke proze i eksplikaciju njezine prirode, može se razumjeti jedino na osnovi nekog konteksta, a kontekst, opet, koji omogućuje razumijevanje, ne može se jednoznačno odrediti. Priča iz Kafkina romana zahtijeva komentar; »čovjek sa sela«, »zakon«, »vratar« nisu riječi koje se mogu provjeriti jednostavnim postupkom »pronalaženja« onih stvari koje stoje »iza« njih, baš kao što sud u romanu *Proces* nije niti samo naziv zbiljske institucije, niti samo ime pojedincu suprotstavljene moći društvenog mehanizma, niti pak samo aluzija na nepoznatog i neotkri-

venog Boga koji se ipak miješa u ljudsku sudbinu. Tekst ovisi o kontekstu, kontekst opet o drugom kontekstu (ili možda tekstu?) i tako u beskonačnost.

Kako se ovakav *progressus ad infinitum* ipak mora negdje zaustaviti, jer bi u suprotnom vodio radikalnom skepticizmu onemogućivši svaki ozbiljan napor oko proučavanja književnosti, problem utvrđivanja objektivnosti teksta pojavljuje se kao problem utvrđivanja objektivnosti konteksta, tj. kao problem komentara. To se može razabrati i na osnovi poznate razlike između jezika književnog djela i »običnog jezika« npr. izvještaja: dok se stav u izvještaju npr. »sud je nepravedan« može verificirati bilo na osnovi neposrednog iskustva određena konkretnog slučaja (ako »sud« znači određeni zbiljski sud, npr. onaj pred kojim smo izgubili parnicu), bilo na temelju određene teorije (npr. one po kojoj su pravda i pravo nužno odvojeni u nekim društvenim sustavima), dotle se isti stav u *Procesu* ne može verificirati, jer je sa stajališta neposredne izvjesnosti besmislen, a sa stajališta određene teorije uvijek već unaprijed podvrgnut interpretaciji koja upravlja njegovu značenje u ovom ili onom pravcu. Kako se jezik u književnom djelu ne odnosi prema zbilji kao »običan jezik«, tj. preko nekih relativno utvrđenih jedinica označivanja, nego kao cjelovit sustav značenja prema cjelovitu iskustvu čitaoca, cjelovito iskustvo čitaoca postaje problem u svakom učenju koje se ne želi nekritički zaustaviti na tezi o nekom prosječnom iskustvu npr. obrazovana čitaoca određena vremena ili na neodrživim pretpostavkama o nekoj sličnosti cjelovita iskustva svih ljudi koji su ikada živjeli.

Problematicnost konteksta ili »opća kriza komentara«<sup>6</sup> upućuju zato na potrebu da se prilikom razmatranja književnih tekstova koji treba da služe kao primjeri umjetničke proze uzmu u obzir osim samih tekstova i oni načini njihova razumijevanja koji omogućuju da se u tekstu ostvari određen smisao. Smisao teksta, naime, nije naprosto dan jednom za svagda, nego se neprestano ostvaruje u čitanju i razumijevanju, a baš čitanje i razumijevanje uspostavlja u tekstovima određen smisao koji se može razabrati u okvirima određene tradicije. Književnim djelom »ponuđeni« sustav značenja ili tzv. književni svijet mora biti prihvatljiv čitaocu; čitalac mora posjedovati određene uvjete za razumijevanje, jer u suprotnom, kada bi književno djelo »ponu-

dilo« samo svoj vlastiti jezik, odnosno vlastiti sustav značenja u kojem ga valja prihvatiti, nitko ga ne bi čitao, pa ne bi uopće moglo doći do nekog ostvarivanja smisla. Riječ je, dakle, samo o tome da se neprestano ima u vidu kako je stvaralačka djelatnost književnosti uvjetovana pozadinom određene tradicije, i kako ta tradicija nije jednoznačno utvrđena i na neposrednom iskustvu provjerljiv kontekst, nego je uvijek određena interpretacija tradicije, tj. na neki način shvaćena i prihvaćena tradicija. Kriza komentara nije ništa drugo do kriza tradicije, a kriza tradicije nije ništa drugo do potreba da se tradicija uvijek nanovo pokuša shvatiti i odrediti u onom što je u njoj uvjetujuće a što uvjetovano, što stalno a što promjenjivo, što staro a što novo. Tekst tako biva samo jedna od komponenta onoga što smo navikli zvati književnim umjetničkim djelom, pa se utvrđivanje smisla teksta kao objektivnog polazišta za znanstveno proučavanje književnosti mora uvijek iznova pozivati kako na strukturu teksta, njegov stil ili neku njegovu intuitivno shvaćenu vrijednost tako i na one načine razumijevanja teksta u kojima se tekstu pridaje ovakvo ili onakvo relevantno značenje.<sup>7</sup>

Ako smo, prema tome, priču o čovjeku sa sela i zakonu naveli kao primjer na kojem želimo otpočeti razmatranje prirode umjetničke proze i analizu onih načina na koje se ona ostvaruje, razlikovanje između stava svećenika i stava Jozefa K. u komentarima priče pružilo nam je prvu orijentaciju: smisao književnog teksta uspostavlja se ovisno o načinu njegova razumijevanja, a taj način koji omogućuje razumijevanje treba zahvatiti u kritičkoj analizi tradicije u kojoj se on pojavljuje. Teorija proze treba da počne od analize nekih umjetničkih proznih tekstova — to je nesumnjivo, a u toj analizi ona treba da pokuša pokazati što znači da su ti tekstovi umjetnički tekstovi i što znači da su prozni tekstovi. Pri tome nas razmatranje o smislu teksta<sup>8</sup> upozorava na nužnost prethodnog razmatranja tradicije, i to tradicije kao onog okvira unutar kojeg se pojavljuju i unutar kojeg se jedino mogu pojaviti tumačenja, a dva stajališta, stajalište svećenika i stajalište Jozefa K., kao stajališta immanentnog objašnjavanja i transcendentnog tumačenja, ukazuju na dvije problemske razine. Ako, na prvoj razini, književni tekst treba shvatiti kao što Jozef K. shvaća priču o čovjeku i zakonu,



postavlja se pitanje istine književnosti. Ako pak ovo pitanje pustimo po strani, kao što čini svećenik, tada je temeljno pitanje, sada na drugoj razini, zašto taj tekst smatramo prozom a ne poezijom. Drugačije rečeno: treba pokazati u kojem kontekstu smatramo neki tekst umjetničkim tekstom i u kojem kontekstu smatramo neki tekst proznim tekstom.

## ISTINA KNJIŽEVNOSTI

U zoru misaone tradicije evropskoga kulturnog kruga izrečen je stav koji je u velikoj mjeri usmjerio sve kasnije rasprave o odnosu književnosti i istine: književnost laže! Ksenofan i Heraklit izrekli su ovu sudbonosnu misao,<sup>1</sup> a Platon je na njezinu temelju osnovao optužbu koja ni do danas nije sasvim opovrgnuta, jer suparništvo filozofije, odnosno znanosti i književnosti dobiva doduše različite razmjere, ali u biti uvijek zadržava izvornu napetost dvaju pretendena na jednu istinu. Platon je optužio književnost zbog filozofije, Toma Akvinski zbog teologije,<sup>2</sup> mnogi naši suvremenici optužuju je, redovno ne baš sasvim otvoreno i ne suviše dosljedno, zbog pozitivne znanosti ili zbog politike. Kada bilo koja ljudska djelatnost zahtijeva najveći mogući stupanj sveobuhvatnosti, književnost biva ugrožena. U povijesti evropskih književnosti toliko česte apologije književnosti objašnjavaju se tako iz prijeteće suprotnosti misaone i praktične orijentacije koja zbog dosljednosti teži prema isključivosti: obrana književnosti kao odgovor na optužbu zbog laži pretpostavlja neprestanu borbu s duhovnim stanjem u kojem je književnost kao književnost ugrožena.

Optužba književnosti zbog laži pretpostavlja, naravno, određeno razumijevanje istine. Pojam je istine različito shvaćen u najširim okvirima onih misaonih napora koji su težili

cjelovitu objašnjenju svega što jest, ali raznolika tumačenja zadržavaju ipak pretpostavku koja nam može poslužiti kao putokaz: istina i zbilja neodvojivo su povezane u svim raspravama o istinitosti ili laži književnosti. U odnosu prema onomu što je zbiljsko potvrđuje se istina znanosti, filozofije ili politike, pa tako i istina ili neistina književnosti. Pojam je zbilje zato i danas onaj temelj na kojem se gradi svaki odgovor na tradicionalno pitanje o istinitosti književnosti, jer čak i shvaćanje da je to pitanje suvišno uvijek na neki način pretpostavlja da je istina zbilja i da je zbilja istina.<sup>3</sup>

U suvremenoj se književnoj kritici, međutim, zbilja sve manje upotrebljava kao uporište analize i vrijednosne ocjene. Tvrdnja da neko književno djelo ne odgovara zbilji ne shvaća se više odmah kao optužba, a vjernost zbilji nije ni pohvala ni polazište analize. Čak i u slučajevima kada se još uvijek govori o oponašaju ili prikazivanju, pojam je zbilje izgubio značenje čvrstog oslonca analize ili tumačenja u književnom djelu prisutnih umjetničkih vrijednosti. Književna vrijednost kao da postaje neovisna o zbilji, jer nas iskustvo uči da se sa zbiljom postupa u naše vrijeme s krajnjim prezirom. Na zbilju se svakom može pozvati u smislu koji odgovara njegovim vlastitim namjerama, pa se tako čini da je u prosuđivanju književnih djela najbolje ostati unutar »književnog svijeta« kako u estetskom tako i u socijalnom smislu tog naziva. Književna je kritika još nedavno govorila o poetizaciji zbilje u povodu romantizma, o opisivanju zbilje u povodu realizma, o isječku zbilje u naturalizmu ili o slobodnom kombiniranju elemenata zbilje u nadrealizmu, a danas spominje jedino »pjesničku zbilju«, što je u biti način poricanja razlikovanja zbiljskog i nezbiljskog kao kategorija vrijednosnih sudova.

U znanstveno usmjerenom proučavanju književnosti posljednjih desetljeća pojam je zbilje još više izgubio u realističkoj književnoj proizvodnji i pozitivističkoj teoriji utvrđeno značenje. Odustajanje od ideala cjelovite i sustavne slike zbilje na izgradnji koje surađuju sve znanosti, pa i književnost, koja treba da se što je više moguće približi znanosti, dovelo je do nepovjerenja prema široko rabljenom pojmu »objektivne zbilje«. U mnogočemu nesumnjivo plodan utjecaj suvremene lingvistike na proučavanje književnosti uspostavio je novo središte interesa teoretičara književnosti:

umjesto pitanja o prirodi književnosti, okosnicu znanstvenih napora čini objašnjenje načina na koji književnost funkcionira. Tradicionalna teorija o književnosti kao oponašanju zbilje u tom okviru čak i ne mora biti osporavana; ona je jednostavno bespredmetna, jer njezini zaključci ne pripadaju znanstvenom metodičnošću zadanoj problematici.<sup>4</sup> U novije vrijeme rabljeni nazivi kao »izvanjezična zbilja« ili »izvanknjiževna zbilja« jasno pokazuju mjesto kategorije zbilje u tako orijentiranom proučavanju književnosti: zbilja je »izvan«.

Pojam je zbilje ipak nemoguće potpuno isključiti iz proučavanja književnosti, pogotovu ako je riječ o književnim vrstama koje se široko koriste opisom tzv. vanjskog svijeta. U romanima se često opisuju zbiljski ljudi, stvari i događaji, predjeli pa i cijeli narodi, društva, običaji, povijesna zbivanja — i sve to na način koji ne ukida neposredno mogućnost provjerljivosti. Čitalac nerijetko »mjeri« roman zbiljom, i ta poredba ne mora biti tek naivna ocjena istinitosti: Goethe u romanu *Lotta u Weimaru* Thomasa Manna nije istovjetan s povijesnom ličnošću njemačkog pjesnika, događaji oko seljačkog ustanka u Šenoinoj *Seljačkoj buni* ne odgovaraju sasvim zbiljskim povijesnim događajima, ali ni Mannov Goethe ni Šenoin seljački ustanak nisu neovisni o zbiljskom Goetheu i zbiljskom ustanku. Ljudi i događaji u književnim djelima doduše nisu neposredno istiniti, roman ne izvještava neposredno o zbilji kao novinski izvještaj, ali se neki odnos romana prema zbilji kao predmetu opisivanja ne može jednostavno ignorirati: Goetheova ličnost i događaji oko seljačkog ustanka »uzeti« su iz zbilje i zatim su »obrađeni« u književnosti. Ako dozvoljavamo da novinski članak ili povijesni dokument drugačije obrađuju zbiljski događaj od romana ili pripovijetke, priznajemo kako književnost posjeduje p o s e b a n odnos prema zbilji, odnos koji može biti određen i negativno, ali koji je u svakom slučaju nužan za razumijevanje i tumačenje književnih djela. Izmišljeni ljudi i događaji u romanu rijetko su potpuno izmišljeni — oni nose mnoge zbiljske karakteristike — kao što su opet zbiljski ljudi i događaji rijetko bez izmišljenih dodataka. To navodi na jednostavan zaključak: književnost se služi zbiljom kao građom.

Ako u skladu s tim zbilju shvatimo kao građu književnosti, neke se dileme lako rješavaju usmjerivši razmišlja-

nje stazom koja vodi pravo do brisanog prostora preglednog ali suženog vidokruga. Književnost ne sadrži zbilju onakvu kakva ona jest; ona je ne oponaša, nego oblikuje. Podaci, činjenice, osobine ljudi i njihova ponašanja, religiozna učenja i filozofski sustavi — sve to može ući u književno djelo kao što kamenčići ulaze u mozaik. Književnost preoblikuje danu zbilju u onom istom smislu u kojem kiparstvo preoblikuje kamen ili broncu; ona se koristi zbiljskim činjenicama kao što se slikarstvo koristi bojama a glazba tonovima. Odnos književnosti i zbilje odgovara tako odnosu stvari i oblika prema klasičnom obrascu tradicije evropskog mišljenja: kao što je tvar u pojmovnom paru tvar-oblik mišljena kao nešto što doduše jest, ali postaje ovo ili ono tek kad se združi s oblikom,<sup>5</sup> tako je i zbilja kao građa književnosti nešto uzeto izvana, ali tek obradom dovedeno do toga da postaje prepoznatljivo kao ovo ili ono. Književnost proizvodi novu zbilju i zato stvari, ljudi i događaji opisani u književnim djelima duguju svoju sličnost sa zbiljskim stvarima, ljudima i događajima jedino tome što obrada čuva u nekoj mjeri osobine materijala: mramor nije uništen klešanjem niti su zvukovi prestali biti zvukovi u melodiji. I kao što se osobine mramora mogu proučavati i na kipu, ali spoznaja o njegovoj tvrdoći, boji ili glatkoći ne doprinosi ništa, ili barem ništa značajno, spoznaji o kipu, tako se i zbilja može proučavati u književnom djelu tek ako nas književnost kao književnost prvenstveno ne zanima.

Shvaćanju zbilje kao građe suprotstavlja se, međutim, upravo navedena usporedba književnosti sa slikarstvom, kiparstvom ili muzikom. Iako se u raspravama o epici ili dramatici građa doista može shvatiti kao zbilja,<sup>6</sup> književnik ne obrađuje neposredno dijelove zbilje, nego obrađuje jezik. Ono što je kiparu kamen, muzičaru ton a slikaru boja, književniku je riječ. Književnost se služi jezikom, jezik je njezina prava građa, i samo posredno, preko jezika, zbilja se pojavljuje u književnim djelima. Složen odnos: zbilja-jezik-književnost onemogućuje jednostavne zaključke o zabludi naturalizma s njegovim »isječkom života«, ali također govori o tome da književnost nije neovisna o zbilji.

Kako je književnost oblikovanje jezika, a jezik na neki način posreduje između čovjeka i zbilje, odnos je književnosti i zbilje posredovan u smislu koji ne pozna slikarstvo ili glazba. Književnost kao da je »ugrađena« u jezik; ona je

»sustav u sustavu«.<sup>7</sup> To omogućuje aspekt s kojeg pitanje o zbilji i istini književnosti postaje bespredmetno: samo je odnos književnosti i jezika egzaktno određeno predmetno područje, dok se pitanje odnosa jezika i zbilje može svrstati u načelno nerješiva filozofska razmatranja o »posljednjim stvarima«. Unutar objašnjenja načina na koji funkcionira jezik »označeno« nije zbilja, nego tek drugi pol »označavajućeg«, ono je psihička predodžba koja se odnosi na cjelokupno ljudsko iskustvo, a to iskustvo nije istovjetno sa zbiljom. Razlikovanje fikcije i realiteta tu je zapravo napušteno u korist dosta plodne hipoteze, ali na štetu razmatranja odnosa književnosti i zbilje. Ako je, naime, moguće obrazložiti tek odnos književnosti prema jeziku, dok je odnos jezika prema zbilji pretpostavka koja se može i osporavati, zbilja koja se pojavljuje u analizi književnih djela kao mogući predmet razmišljanja zapravo je samo iracionalni ostatak, nešto poput Kantove »stvari o sebi«. Istina književnosti jedino je, tako, rezultat nemoći razlikovanja istine od zablude.

Takvo shvaćanje zbilje u književnosti kao iracionalnog ostatka nakon analize, uostalom rijetko dosljedno izvedeno, suočava se ipak s neobičnom upornošću kojom »puka tvar« prodire u oblik prožimajući oblikovanje i tamo gdje to ne bismo na prvi pogled mogli očekivati. Tamo gdje načelna dosljednost kopa provaliju, praktična djelatnost ocjenjivanja redovno gradi mostove. Neki prijelaz između zbiljskog svijeta i svijeta književnog djela nitko neće osporiti, koliko god ga usvojena teza o književnosti kao stvaralaštvu obvezivala na suprotno. Tome doprinose iskustva književnih kritičara i teoretičara književnosti. Činjenice o Goetheovoj osobi bijahu puka građa i Mannov Goethe tvorevina je romana *Lotta u Weimaru*, romana koji je samo poseban jezični sustav, ali cjelovito značenje toga romana, recimo čak jednostavno: njegova tema, također stoji u nekom odnosu prema zbilji kao nečem što poznajemo i izvan romana. Tema je prema uobičajenom shvaćanju sastavljena od motiva, a motive jedan poznati teoretičar književnosti određuje kao »tipične ljudske situacije«.<sup>8</sup> Ako književnost neprestano varira određene teme koje se temelje na nekim bitnim ljudskim situacijama, što je teza koju prihvaća velik broj suvremenih pravaca u proučavanju književnosti, pripadaju li te situacije zbilji ili književnosti, gradi, tj. iracionalnom ostatku nakon

analize, ili već oblikovanju, tj. onom što je već književno? Ako pripadaju samo oblikovanju, onda to nisu tipične ljudske situacije, nego su to književne ljudske situacije, fenomeni književnosti koji se šire zahvaljujući jedino književnoj tradiciji, odnosno konvencijama. U tom slučaju ipak je otvoreno pitanje kako su se takve koncepcije uopće mogle pojaviti i održati, ako one nisu ni u kakvu odnosu prema zbiljskom životu, ako nisu nikakva zbilja, nego samo književnost. Ako pak teme i motivi pripadaju zbilji, onda se zbilja u književnosti pojavljuje kao regulativno načelo, što ne odgovara njezinoj ulozi neoblikovane »stvari o sebi«.

Na sličan način javlja se potreba utvrđivanja zbiljskog u odnosu prema književnom i u ostalim aspektima analize, osobito analize opsegom većih i složenijih književnih vrsta. Red npr. opisanih događaja u *Seljačkoj buni* Augusta Šenoe pripada oblikovanju, to je red koji pripada isključivo romanu, a same te događaje neovisno o djelu možemo shvatiti kao građu, odnosno zbilju. No uzročno-posljedični niz zbivanja oko pripremanja ustanka, njegova izbijanja i gušenja, u djelu ćemo teško moći odrediti samostalno, bez ikakva odnosa prema zbiljskom uzročno-posljedičnom redu tih zbivanja. Nazovemo li prvi red događaja u tradiciji ruskih formalista fabulom, a drugi sizeom, fabula treba da pripada zbilji a size književnosti, pri čemu fabulu ipak nećemo shvatiti kao neoblikovanu građu. Fabula nije ni idealan logički konstruiran sustav događaja prema kojem bismo mjerili efekte koji se postižu odstupanjem ili mijenjanjem toga sustava, ali ona nije ni skup besmislenih činjenica kao elemenata koji se mogu po volji raspoređivati. Zbilja kao fabula nameće se analizi kao primarni racionalni oblik umjesto kao nerastvoriva iracionalna tvar.

Ako je pojam zbilje pri svemu tome izgubio značenje nećeg prisnog i svakome poznatog, potreba za utvrđivanjem odnosa književnosti i zbilje, kao što vidimo, nije izostala. Ako nam shvaćanje zbilje kao stvari, odnosno građe ne pomaže u analizi književnih djela, ostaje da se oslonimo na relaciju kojom se književni kritičari koriste čak i onda kada usvajaju jedino aspekt funkcioniranja književnosti: jezik se odnosi prema univerzumu ljudskog iskustva, a književnost oblikuje dio tog univerzuma. Književno djelo u tom smislu oblikuje svoj vlastiti svijet, a taj se svijet odnosi prema zbiljskom svijetu kao prema nekoj hipotetičnoj sumi svih

mogućih iskustava. »Unutarnji« svijet književnog djela i »vanjski« svijet književnog djela čine se u tom okviru prikladnijim nazivima od suviše općenitih: književnost i zbilja.

Neznatna razlika između pojmova svijeta i zbilje otkriva se pri tome, nakon pomnijeg razmatranja, kao sudbomosni zaokret koji mišljenje upućuje u novom smjeru. U pojmu zbilje, naime, nije sadržan nikakav svijet, i samo je prividno svejedno kažemo li »zbilja« ili »vanjski svijet«. Zbilju mislimo najčešće kao zbir svega što postoji, odnosno što se zbiva: stvari, njihovi odnosi, ljudi i događaji u zbilji ne moraju biti sređeni; kaos je također zbilja. Svijet, naprotiv, nije kaos; on po grčkoj predaji nastaje iz kaosa time što je kaotična zbilja nekako sređena. Svijet nije naprosto zbir stvari, nego je red među tim stvarima, on je smisljeno organizirana zbilja, koja doduše ne mora biti spoznata, ali je na neki način uvijek već unaprijed poznata i stoga nastupa kao obzor spoznavanja. Vanjski je svijet neki »vanjski« kozmos koji je usporediv s našim unutarnjim redom (ili neredom uostalom).

Problem odnosa književnosti i zbilje kao osnova za razumijevanje istinitosti književnosti dobiva time novu dimenziju: »svijet književnog djela« naglašuje određeni red i raspored unutar književnog djela, on je slika stvarnog svijeta samo ako zadržava ista načela smislene organizacije koja moramo prihvatiti ako govorimo o vanjskom svijetu: roman nudi svoju sliku svijeta, a mi je prihvaćamo uspoređujući. Svijet *Seljačke bune* Augusta Šenoe uspoređujemo sa slikom seljačkog ustanka koju smo dobili na temelju povijesnih dokumenata, svijet *Kiklopa* Ranka Marinkovića sa slikom svijeta zagrebačkog društva između dva rata koju smo stvorili na temelju vlastitog iskustva ili pričanja naših znanaca, svijet *Altenburških oraha* André Malrauxa sa svijetom evropskih intelektualaca, odnosno našim znanjem o njihovim duhovnim preokupacijama. Takva usporedba nije nikada ocjena, osim ako pretpostavljamo apsolutnu ispravnost naše vlastite slike svijeta, ali je ona temelj na kojem se gradi osnovna mogućnost svakog razumijevanja književnosti. Bez ikakva pojma o zbiljskom svijetu, o svijetu književnog djela ne bismo mogli ni govoriti. U graničnom slučaju, kada zbog ovih ili onih razloga osnovna načela smislene organizacije nekog književnog djela uopće ne možemo prihvatiti, tj. dovesti u sklad s našom slikom svijeta, govorimo o kaosu

besmislica čak i povodom onog djela koje nam se kasnije može otkriti kao izvanredno ostvarenje.

Ako književno djelo na taj način dobiva smisao tek u usporedbi s našim shvaćanjem svijeta, zbilja je kao moguća slika svijeta na jedan drugačiji način neophodna kategorija proučavanja književnosti od zbilje kao apsolutne slike svijeta ili kao neposredne izvjesnosti iskustva. Sliku svijeta koju daje književno djelo možemo doista uspoređivati sa slikama svijeta koje smo dobili iz povijesnih dokumenata, znanstvenih rasprava, religioznih uvjerenja ili filozofskih sustava, ali takve usporedbe samo na preduvjenjima o tome što je zbilja, odnosno koja je slika zbilje »prava«, mogu osvijetliti odnos književnosti i zbilje, s neminovnim zaključkom da književnost, ako već ne laže, sigurno prešućuje istinu. S druge strane, analiza književnog djela slobodna od bilo kakve usporedbe s pojmom zbilje nužno rastvara zbilju na iracionalni ostatak, jer je smisljena organizacija svijeta kao zbiljskog svijeta uvjet, a ne rezultat književnog ostvarenja. Gledano iznutra, doista je zbilja »izvan« književnosti; gledano »izvana«, ona je »unutra«. Optička varka nastaje zbog odvajanja književnosti i zbilje u svrhu znanstvene, odnosno filozofske analize, dok je stvarno zbilja uvijek na neki način i književna, a književnost je uvijek na neki način nužno zbiljska.<sup>9</sup>

Objašnjenje ovog stava bit će jasnije ako dosadašnje razmatranje odnosa književnosti i zbilje nastavimo izravnim objašnjenjem konzekvencija odnosa književnosti i istine. Povijesna optužba književnosti zbog laži, naime, počinje sumnjom u ispravnost mitske slike svijeta, odnosno sumnjom u zbilju onakvu kakva je ona upravo govornom, tj. književnom djelatnošću postavljena. Tek kada je izvjesnost mitske slike svijeta poljuljana, jer filozofija želi sa svoje strane postaviti sliku prave zbilje, iskrsava pitanje o istini književnosti, jer se književna djela, npr. Homerova, ne prihvaćaju više kao neosporno istinita, odnosno, ono u njima opisano nije više samo po sebi shvaćeno kao zbiljsko. Kada i filozofija, odnosno znanost želi sa svoje strane odrediti što je zbiljsko a što nezbiljsko, što istinito a što lažno, što besmisleno a što smisleno, što red a što nered, te na taj način oblikovati zbilju kao svijet, praktično priznata svemoć književnosti biva ugrožena. Kao odgovor na Platonov izazov razvijaju se tada dvije osnovne teze obrane, takve obrane

koja će osigurati barem mogućnost da književnost i dalje gradi svoje svjetove s pretenzijom na opće važenje, ali sada u z filozofiju, teologiju, znanosti ili politiku. Tako se u biti na dva načina brani ugrožena istinitost i pravo na zbilju književnosti: tezom o određenom stupnju istine koji postiže književnost i tezom o posebnoj, vlastitoj istini književnosti.

Prvu tezu razvio je dosljedno već Aristotel, razlikujući između književnosti i povijesti u smislu historiografije:

»Povjesnik se naime i pjesnik ne razlikuju tim što govore u mjerilima ili bez mjerila — jer bi se mogla i Herodotova djela metnuti u mjere pa bi jednako bila povijest neka u mjerama ili bez mjerâ — nego je to razlika što jedan govori ono što se dogodilo a drugi ono što se može dogoditi. Zato je pjesništvo mudrije i vrednije od povijesti, jer pjesništvo govori više općenito a povijest pojedinačno.«<sup>10</sup>

Aristotelovo je stajalište izlazište mnogih rasprava o »srednjem« položaju književnosti, između mnijenja i spoznaje. Oponašajući zbilju, koja je za Aristotela prije svega proces, razvoj, rast i kretanje, književnost ne prikazuje pojedinačno kao takvo, npr. »ono što je Alkibijad doživio«, nego pojedinačno u odnosu prema njegovoj općenitoj biti, npr. »ono što kakvu licu pripada govoriti ili raditi po vjerojatnosti ili nuždi«. <sup>11</sup> Književnost tako, oponašajući ono što se zbiva nužno, prikazujući proces u kojem sve postaje ono što jest po svojoj biti, izvodi općenito iz pojedinačnog i postupa na neki način suprotno od logike koja izvodi pojedinačno iz općenitog. Književnost je stoga općenitija od povijesti, ona sadrži istinu nužnosti, tj. istinu višu od istine neposrednog izvještavanja. Ali, kako ta istina nije potpuno adekvatna općenitosti, odnosno vrsti, koja je Aristotelu obrazac općenitog u zbilji, književnost je, gledano s druge strane, manje vrijedna ili manje istinita od filozofije. Aristotelovo shvaćanje zbilje kao razvoja određuje pri tome posredno i odnos književnosti prema zbilji.

Na takvu tumačenju Aristotela temelje se i suvremena shvaćanja o »konkretnoj univerzalnosti« književnosti, shvaćanja koja i danas vladaju u okviru svake manje ili više dosljedno postavljene mimetičke teorije o književnosti. Ephemernu doktrinu naturalizma nije bilo teško osporiti: istinitost, poistovječena s vrijednošću književnosti, ne može

ovisiti o vjernosti u opisima detalja, jer bi nas to vratilo na naivno uvjerenje o književnosti kao izvještaju, uvjerenje koje i najobičniji primjer bajke može lako oboriti. Kako se uloga mašte, izmišljenih ličnosti, nestvarnih pa i nemogućih događaja ne može zanijekati, istina književnosti, misli se u ovakvu okviru, nije u opisu postojećeg, nego u pronalaženju i prikazu onog što je bitno, a bit se i pojava ne moraju neposredno slagati. Karakter u romanu nije istinit zato što predstavlja opis pojedinog zbiljskog čovjeka — Mannov Goethe nije povijesni Goethe — nego je karakter istinit jer jednu mogućnost ljudskog postojanja pokazuje u njezinoj dosljednosti, jer razvija unutarnju nužnost postupaka ličnosti na način koji je u zbilji sadržan samo potencijalno, u spletu slučajnih, nevažnih i nebitnih okolnosti. U oslobađanju od tih okolnosti, ali bez apstraktnog uopćavanja koje vodi do »prazne« pojmovne općenitosti, postiže književnost vlastitu uvjerljivost, onu uvjerljivost koju razna tako upravljena učenja određuju kategorijom posebnog, tipičnog, esencijalnog, ili jednostavno istinitog u smislu otkrića zakonitosti prikazanih pojava, pojava koje su lažne u svojoj pukoj pojavnosti budući da im tek pripadnost određenom zakonu daje značenje pravih činjenica. Istina književnosti tako je u načelu istovjetna s istinom filozofije i znanosti; razlika je samo u modalitetima: književnost sadrži ili manje istine od filozofije, odnosno znanosti (književnost je spoznaja nižeg stupnja), ili ona na drugačiji način izvještava o istini (književnost govori u slikama a znanost u pojmovima).

Bitno je drugačija teza o posebnoj, vlastitoj istini književnosti. Njezin je povijesni izvor vjerojatno u nagovještajima renesansnih poetičara, koji prvi put u misli o pjesniku kao stvaraocu vide mogućnost da se »lijepa laž« književnosti obrani pred strogim sudom teologije. Moderne doktrine, od romantizma do naših dana, tu su misao prihvatile i razvile, jer ona odgovara suvremenom znanstvenom poimanju istine kao evidencije. Sto se više neposredna izvjesnost shvaća i prihvaća kao jedini kriterij istinitosti, što manje ideja kritičkog realizma o slaganju između zbilje i mišljenja zauzima mjesta u spoznajnoteoretskim, pa i estetičkim raspravama, to jače biva uvjerenje da i književnost valja prihvatiti isključivo kao ljepotu koja je sama sebi dovoljna jer sama o sebi neposredno svjedoči. Tzv. esteticizam samo je jedna od vari-

janata takve orijentacije. Ako je tradicionalno filozofsko razmatranje umjetnosti i književnosti polazilo od jedinstva ljepote i istine kao najviših humanističkih vrijednosti, destrukcija čvrstog vrijednosnog sustava javlja se nužno i kao suprotstavljanje ljepote istini, a to suprotstavljanje dovodi do danas često izrazito naglašavanog stava: vrijednost je književnosti sasvim druge vrste od vrijednosti znanosti; tek metaforički možemo govoriti o istini književnosti, jer je poetska istina nešto načelno različito od istine u smislu znanosti i svakodnevnog života.

U tezi o poetskoj istini prisutna je obrana književnosti kao »lijepa laži« na način koji u velikoj mjeri odgovara suvremenom iskustvu o proizvođenju i prihvaćanju književnih djela. Umjetničko stvaranje, doživljavanje i intuicija svakom su poznati, gotovo prisni nazivi kojima opisujemo splet odnosa književnika, književnog djela i publike, a u tom obzoru pitanje o pravoj zbilji i nema smisla: u književnim djelima prikazane ljude i događaje prihvaćamo kao uvjerljive, prave i istinite jedino ako se oni u cjelini svijeta djela pojavljuju kao integralni dijelovi cjeline, izazivajući nepomućen, jedinstven doživljaj. Ustanak seljaka u Šenojnoj *Seljačkoj buni* prihvaćamo ili ne prihvaćamo kao neodvojivi dio našeg cjelovita doživljaja djela; doživljaj djela svjedoči sâm o svojoj istini ili ne svjedoči; smisao je djela evidentan i ta se evidencija ničim izvana ne može provjeriti. Sa stajališta egzaktne znanosti svi sudovi u književnom djelu nisu ni istiniti ni neistiniti; oni su kao sudovi besmisleni te rasprava o istini književnosti može jedino pokazati kako postoje različite vrste istine, jer je istina kao istina, neka »opća« istina, zapravo fikcija. Književnost je bitno drugačija vrsta djelatnosti od znanosti; njezina je istina relevantna na drugi način no istina znanosti (ona može biti praktična, etička ili naprosto: estetska istina).

Nije teško zapaziti da oba ova načelna stajališta brane književnost od optužbe zbog laži na taj način što se pojmom zbilje koriste u smislu koji dopušta neki izvorni odnos književnosti i zbilje. U relaciji: književnost — zbilja književnost je konstanta, a zbilja je promjenjiva. To će reći da se razlike u shvaćanjima o prirodi odnosa književnosti i zbilje, razlike koje dovode do različitih tumačenja istine književnosti, ne temelje na bitno različitim shvaćanjima književnosti, nego na bitno različitim shvaćanjima zbilje. Možemo

slobodno reći da književnost oponaša zbilju, da izražava zbilju, da je ona samosvojna zbilja ili da je fikcija, pa da se sva ta određenja uopće ne isključuju tako dugo dok ne odredimo što će vrijediti kao prava zbilja. O načinu shvaćanja zbilje ovisi shvaćanje odnosa književnosti i zbilje a time posredno i shvaćanje istine književnosti, jer o zbilji možemo govoriti tek na temelju određenog poimanja svijeta, takvog poimanja koje »postavlja« s jedne strane zbiljsko a s druge nezbiljsko, te tako utvrđuje raspon u kojem se pojavljuje istina. S obzirom na zacrtane mogućnosti obrane književnosti, odnosno obrane njezine istinitosti, javlja se dilema: ili prihvatiti načelnu mogućnost objašnjenja cjeline svijeta te priznati da književnost u tom objašnjenju surađuje, ili poreći takvu mogućnost i priznati književnosti neku posebnu, vlastitu istinu. U prvom slučaju konzekvence nas vode do teze o apsolutnom znanju, u drugom slučaju o radikalnom fikcionalizmu; ili postoji apsolutna zbilja ili je svaka zbilja fikcija.<sup>12</sup>

Ponovno se time otkriva aktualnost Platonove optužbe. Priznajemo li apsolutnu sliku svijeta, književnost je ili lažna ili je suvišna. Prihvaćamo li fiktivnost istine, priznanje posebne istine književnosti vodi opet, na drugi način, do protjerivanja književnosti iz ozbiljnog društvenog života uspostavljenog znanosti, tehnikom i politikom, jer djelatna fikcija, smatra se, ima prednost pred nedjelatnom kakva je fikcija književnosti. Književnost se pred sudom znanosti ne može opravdati.

Sporno ovdje ostaje ipak jedno pitanje: otkuda znanosti, filozofiji, politici ili teologiji pravo da sudi književnosti? Iz dosadašnjeg razmatranja proizlazi da se to pravo zasniva na »prisvajanju« zbilje koja je u tim djelatnostima na neki način »sređena« i tako uspostavljena kao »vanjski« svijet koji je nadređen onom »unutarnjem« svijetu književnih djela. Znanstvena je slika svijeta tako objektivna, književna je subjektivna; znanost i tehnika grade zbiljski svijet, književnost ga odslikava ili gradi po tom modelu svoje male, fiktivne svjetove. Zbilja je dakle znanstvena, tehnička ili politička zbilja npr., ali zbilja nikada nije književna zbilja.

Nasuprot tome sjetimo se Nietzscheova stava: »priroda je lažna a umjetnost istinita!«<sup>13</sup> Taj je stav samo obrtanje tradicionalne optužbe književnosti, ali ipak potiče na razmi-

šljanje. Obrnemo li gornje teze o objektivnom svijetu znanosti i subjektivnom svijetu književnosti, lako otkrivamo mogućnost da optuženi postane tužitelj. Ako je književnost lažna sa stajališta filozofije, filozofija je lažna sa stajališta književnosti. Isto vrijedi za znanost, teologiju ili politiku. Nema li književnost također pravo da prisvoji zbilju pozivajući se na izvornost mitske predaje u kojoj je zbilja uspostavljena kao svijet na način koji sigurno više odgovara književnosti nego filozofiji, znanosti ili politici? U tom mjerilu književna je zbilja objektivna i primarna, a znanstvena npr. subjektivna i izvedena.

Time dolazimo do ključne točke razumijevanja konteksta u kojem treba shvatiti onu tradiciju koja omogućuje kako prihvaćanje pretpostavke da tekst priče o čovjeku sa sela i zakonu može značiti za nas umjetnost, tako i prihvaćanje pretpostavke da on može biti, s jedne strane, shvaćen kao »umjetnička istina« nesvodiva na bilo koju drugu istinu, ili, s druge strane, da se njegova istina može svesti na istinu filozofije, znanosti ili teologije. Dva »mjerila« su neprestano prisutna u evropskoj tradiciji, odnosno, upravo zato što oba ta mjerila imaju svoje izvore u dugoj tradiciji mišljenja o književnosti i umjetnosti, oba se pojavljuju na ovaj ili onaj način u svakom suvremenom raspravljanju o književnosti. Kontekst shvaćanja istine i zbilje u tom je smislu odlučujući temelj za shvaćanje onoga što će vrijediti kao umjetnost. Zato, dakle, valja imati na umu u daljnjem izlaganju:

Treba odbaciti shematiziran i jednoznačan odnos književnosti i zbilje; nipošto nije samo po sebi jasno da je književni svijet slika zbiljskog svijeta i da književnost treba uspoređivati sa zbiljom kao što neku stvar uspoređujemo s drugom stvari ili s njezinim otiskom. Zbilja, uostalom, nije nipošto određeniji pojam od književnosti; istina kao interpretacija zbilje uvijek je u pitanju. No, na osnovi toga ne valja ni zaključiti kako proučavanje književnosti treba da pitanje istine pusti po strani, zadovoljivši se analizom onoga što je u književnim djelima rečeno. Ono što je izrečeno u književnim djelima izrečeno je o svijetu, a ne o fikciji. Istina, odnosno neka koncepcija zbilje, uvijek je »pozadina« na kojoj se umjetnost ostvaruje, i bez shvaćanja problematike te pozadine nema ni pravog shvaćanja onoga u čemu je umjetnost nekog književnog djela. Kada

je riječ o proznim književnim djelima, to je tim važnije što govor umjetničke proze biva sličniji običnom govoru i govoru znanosti. Jedino razlikovanje između kriterija istine zasnovanog na provjerljivosti iskustva, i kriterija koji se ne poziva na iskustvo, nego na istinu u smislu cjelovita shvaćanja zbilje, može pomoći da se problem umjetničkog u nekom književnom tekstu sagleda u dimenziji onoga što uvjetuje svako znanstveno proučavanje, a ne onoga što je rezultat ovog ili onog književnokritičkog postupka. Tradicija shvaćanja istine književnosti uvjet je za razumijevanje umjetnosti u književnosti, odnosno umjetničke književnosti, a samo interpretacija te tradicije omogućuje razumijevanje umjetničke proze.

## POEZIJA I PROZA

Ako ustvrdimo da je priča o čovjeku sa sela i zakoniu iz Kafkina romana *Proces* primjer umjetničke proze, ustvrdili smo zapravo, u skladu s dosadašnjim izlaganjem, da je smisao tog teksta u određenom posebnom odnosu prema našem shvaćanju zbilje i istine, a također i da taj tekst valja razlikovati od poezije. Pri tome se nameće misao da je prozni karakter teksta unekoliko manje važan od njegova umjetničkog karaktera, da je razlikovanje poezije i proze na nekoj »nižoj razini« od razlikovanja umjetnosti i neumjetnosti, da je pitanje o odnosu umjetnosti i neumjetnosti temeljno, načelno pitanje, dok je pitanje o odnosu poezije i proze tek jedan svojevrsni specijalistički problem. Ta se misao, međutim, nameće samo iz svjesnog ili nesvjesnog prihvaćanja sheme sustavne dedukcije koja teoriju književnosti izvodi iz neke estetičke ili lingvističke doktrine. U stvari, naše izlaganje o problematici istine književnosti nije uopće uspostavilo neku definiciju umjetnosti, da bi se onda na osnovi te definicije mogla obaviti i neka klasifikacija umjetnosti pa zatim i klasifikacija književnosti. Naprotiv, razmatranje o tome kako je moguće da neki tekst razumijemo kao umjetnost, i kako je moguće da ga ipak u tom okviru tumačimo na različite načine, ostavila je otvorenim pitanje u kojem i kakvom kontekstu možemo govoriti o umjetničkoj prozi. Pitanje razlikovanja umjetnosti i ne-



umjetnosti i pitanje razlikovanja poezije i proze za nas su zato istog ranga; ona treba da se uzajamno osvjetljaju, a ne da odgovor na prvo uvjetuje odgovor na drugo pitanje.

To treba napomenuti, jer je, prije svega, i samo razlikovanje između proze i stihova, odnosno razlikovanje između proze i poezije, konstitutivan element razumijevanja cjelokupne tradicije shvaćanja književnosti kao umjetnosti. Stih, »vezani slog« ili »vezani govor«, kako bi rekli naši stari poetičari, ne pojavljuje se, naime, u zori evropske književnosti kao neki tek vanjski element razdvajanja: »vezani govor« prihvaća se kao jedini mogući govor koji je pjesnički baš zato jer je i formalno odijeljen od obična govora, odnosno govora kojim se služi svakodnevno saopćavanje. Stih kao na određen način već »formulaičan« govor ujedno je nosilac tradicije koja raspolaze arsenalom postojećih iskaza koji unaprijed vrijede kao mitska mudrost; Homer je kao pjesnik ujedno učitelj mudrosti, jer se njegovi stihovi neposredno prihvaćaju kao ono što mi danas nazivamo umjetnost.<sup>1</sup> Što već Aristotel upozorava na formalni karakter stihova kada govori da između Empedokla i Homera »nema ništa zajedničko osim mjere«,<sup>2</sup> to samo znači da on govori već na pozadini sukoba filozofije i književnosti, pri čemu književnost valja u tom smislu uzeti kao usmenu tradiciju stihovanog i formulaičnog načina izražavanja koje prezentira mitsku mudrost. Aristotel već »spašava« Homera i tragičare od Platonove, odnosno od filozofske kritike i zbog toga interpretira mitsku mudrost u smislu bitne razlike između Empedokla i Homera, ali mu pri tome još uvijek vrijedi kao samo po sebi razumljivo uvjerenje da se pjesništvo piše u stihovima, dok se u prozi pišu filozofija, retorika i historiografija. Aristotelovo mišljenje o književnosti pripada tako već kulturi pismenosti i kulturi koja je diferencirana na relativno odvojene sektore, ali kulturi u kojoj tzv. estetska dimenzija još ne čini razliku u kvalitetu, nego samo razliku u stupnju: književnost, odnosno poezija samo je na pola puta između pojedinačnosti historiografije i općenitosti filozofije. Tek kada se filozofija, govorničtvo i historiografija razvijaju do te mjere u smjeru znanosti da ih je neophodno razlikovati od onih prozanih vrsta koje nemaju znanstvene namjere, pojavljuje se razlikovanje između proze i poezije, odnosno proze i stihova u n u t a r umjetničke književnosti.

Prozne umjetničke književne vrste pojavljuju se tako na temelju razlikovanja koje razbija jedinstvo stiha, poezije i umjetničkog,<sup>3</sup> odnosno, pojavljuju se kada kvalitet umjetničkog ne biva formalno određen stihom, nego se stavlja u intenciju: poetski tekstovi postaju oni tekstovi koji nisu znanstveni, oni tekstovi u kojima se ne želi prezentirati znanstvena istina, nego se želi ostvariti ljepota. Tako je problem razlikovanja proze i stihova neprestano uvjetovan problemom razlikovanja poezije i proze, a razlikovanje poezije i proze ima svagda kontekst u shvaćanju ljepote, odnosno u shvaćanju umjetničkog kvaliteta koji nije neposredno zamjetljiv na razini vanjskog oblika. U povijesnoj perspektivi umjetnička proza tako se javlja kao svojevrsna opozicija formalizaciji umjetničkog kvaliteta; tek kada stih kao stih nije sâm po sebi neka vrijednost, nego kada se on može shvatiti i kao rezultat umjetnosti i kao rezultat vještine stihotvorstva, proza također može biti ne samo znanstvena proza, nego može biti i umjetnička proza. Tako je i sama pojava umjetničke proze nerazdvojivo povezana sa shvaćanjem književnosti kao umjetnosti, a takvo shvaćanje izaziva cijeli niz posljedica: od destrukcije retoričkog shvaćanja stila do uvjerenja kako je individualni izraz sâm po sebi vrijednost bez obzira na utvrđena opća pravila izražavanja.

Zbog toga je i sinkronijsko razlikovanje između poezije i proze otežano brojnim faktorima koji djeluju na suvremeno shvaćanje umjetničke proze i njezinih odnosa prema poeziji. Brojne tekstove danas označujemo kao poeziju iako oni nisu u stihovima, dok je istovremeno tradicija da samo stih vrijedi kao poezija toliko jaka da ne možemo uopće prihvatiti znanstveno djelo pisano u stihovima kao znanstveno djelo. Stihotvorstvo smatramo anti-poetskim, dok istovremeno u umjetničkoj prozi dopuštamo jezičnu organizaciju koja se približava stihovima smatrajući je ipak umjetničkom prozom. Ako pak stihove shvatimo kao stanovitu uputu da valja obratiti pažnju na jezik kao jezik, a ne na ono što je jezikom saopćeno, to bi značilo da je umjetnička književnost u cjelini »jezik kao jezik«, što bi opet zahtijevalo, u konzekvencijama, da se i umjetnička proza vrednuje po količini i kakvoći »ukrasa« koje koristi, čemu se očito protivi inzistiranje na jednostavnosti u umjetničkoj prozi realizma ili realističke tradicije npr. Složenost ovih odnosa ne dopušta tako da se svi tekstovi koji treba

da vrijede kao književnost jednostavno najprije podijele na umjetničke i neumjetničke, te da se nakon toga svi umjetnički tekstovi podijele na prozne i poetske tekstove. Prije bi se moglo ustvrditi obratno: iz različitih razlikovanja poezije i proze proizlaze različite posljedice s obzirom na shvaćanje umjetničke književnosti, te se poezija i proza mogu razmatrati u najširem okviru cjelokupna jezičnog izražavanja, u okviru shvaćanja mita, znanosti ili čak kulture u cjelini.<sup>4</sup> I u nekim na prvi pogled sasvim elementarnim učenjima o razlici poezije i proze pojavljuju se, naime, teze o emocionalnosti, slikovitosti i maštovitosti poezije prema prevlasti razuma, većoj koncentraciji na pojmovno mišljenje i određenu logičnost proze, što u daljnjim konzekvencijama vodi do takovih razlikovanja koja daleko nadilaze područje umjetničke književnosti.

Ako, zato, u zamršenu spletu mogućih rasprava o poeziji i prozi počemo jedino od neke opće pretpostavke kako proza i poezija čine dva vida u kojima se ostvaruje književnost, kao orijentacija može nam poslužiti svako utemeljeno razlikovanje vrsta, načina ili tipova unutar književnosti, bez obzira da li ono doista želi zahvatiti upravo razlikovanje poezije i proze ili ide na neke još općenitije modalitete književnog izražavanja. U tom smislu spomenimo najprije jednu distinkciju Edwarda Sapira:

»Croce je stoga potpuno u pravu kad kaže da se djelo književne umjetnosti nikada ne može prevesti. Uprkos tomu književnost se daje prevesti, ponekad sa začuđujućom točnošću. To opet pokreće pitanje ne isprepleću li se u umjetničkoj književnosti dvije različite vrste ili razine umjetnosti — uopćeno, ne-lingvistička umjetnost koja može biti prenesena u drugi lingvistički medij bez gubitaka i osebujna lingvistička umjetnost koja nije prenosiva. Vjerujem da je distinkcija doista neosporna, premda praktično dvije razine nikada nisu čiste. Književnost se ostvaruje u jezičnom mediju, ali taj medij sadrži dva sloja: latentni sadržaj jezika, naše intuitivno registriranje iskustva — i posebnu sustavnost danog jezika, onaj osebujni način na koji smo registrirali to iskustvo. Književnost koja crpi svoje sokove uglavnom, ali nikada u potpunosti, iz donjeg sloja — kao, na primjer, jedna Shakespeareova drama — može se prevesti a da ne izgubi odviše od svog karaktera. Ako se pak ostvaruje više u gornjem

nego u donjem sloju — kao, recimo, neka Swinburneova pjesma — onda je ona onoliko dobra koliko se ne može prevesti. Objе vrste književnog izraza mogu biti i velike, ali i osrednje.«<sup>5</sup>

Sapirova tvrdnja o dva tipa književnosti možda se ne čini nekom posebnom novinom; u njoj je zapravo izrečeno staro iskustvo o moći i nemoći prevođenja. Sapir, međutim, to iskustvo povezuje s određenim shvaćanjem jezika, što mu omogućuje da razlikuje dvije razine ostvarivanja književnosti od kojih jednu naziva lingvističkom a drugu ne-lingvističkom. Ne-lingvistička razina je zapravo, smatra Sapir, logička struktura koja svoj savršeni oblik ima u algoritmu; na lingvističkoj razini pak jezik izražava konkretno, personalno iskustvo, koristeći se obilnom materijalnim elementima jezika: zvukom, ritmom, muzikalnošću. Objе su razine ostvarivanja književnosti potencijalno sadržane u jeziku kao jeziku; književnost se dijeli na dva osnovna tipa ostvarujući u većoj mjeri bilo jednu bilo drugu.

Sapirove intencije prisutne su na ponešto drugačiji način i u Sartreovu razlikovanju proze i poezije. Filozof, za razliku od lingvиста, istu distinkciju opisuje na širem planu odnosa jezika i zbilje, upozoravajući na razliku između pjesnika i prozaika, odnosno govornika:

»Zapravo, pjesnik se najednom odrekao jezika-oruđa; on je izabrao, jednom zauvijek, pjesnički stav koji riječi smatra stvarima, a ne znacima. Jer dvosmišlenost znaka uključuje mogućnost da se po želji prođe kroza nj kao kroz okno i potraži preko njega označena stvar, ili da se pogled okrene prema njegovoj stvarnosti i da se on sâm promatra kao objekt. Čovjek koji govori nalazi se s onu stranu riječi, blizu objekta, pjesnik se nalazi s ovu stranu. Za prvog, one su pitome; za drugog, one ostaju u stanju divljine. Za onog riječi su korisne konvencije, oruđe koje se pomalo linja i troši i koje se baca kad više ne može da služi; za ovog drugog one su prirodne stvari koje rastu na zemlji prirodno kao trava i drveće.

Ali, zaustavlja li se pjesnik na riječima kao što slikar čini s bojama a muzičar sa zvucima, time nije rečeno da su one izgubile u njegovim očima svako značenje; to je posljedica samog značenja koje riječima daje njihovo verbalno jedinstvo; bez njega one bi se rasule u zvukove ili u poteze pera. Jedino ono (zna-

čenje) također postaje prirodno; to više nije svrha uvijek iznad dosega i težnja za transcendencijom ljudskog; to je svojstvo svakog naziva, analogno izrazu lica, blagom osjećaju tuge ili igri zvukova i boja. Zaliveno u riječ, apsorbirano njezinom zvučnošću ili njezinim vizualnim izgledom, zamračeno, degradirano, ono je također stvar, nestvorena, vječna; za pjesnika jezik je struktura vanjskog svijeta. Govornik odgovara prilikama u jeziku, opkoljen je riječima; one su produžeci njegovih osjetila, njegove štipaljke, njegove antene, njegove naočale; on njima iznutra upravlja, on ih osjeća kao vlastito tijelo, on je okružen jednim verbalnim tijelom kojega teško da je svjestan a koje proširuje njegovo djelovanje na svijet. Pjesnik je izvan jezika, on vidi riječi s naličja, on kao da ne podliježe ljudskoj sudbini i kao da, prilazeći ljudima, nailazi prvo na riječi kao na prepreku. Umjesto da prvo upozna stvari po njihovu imenu, on je, čini se, s njima najprije u nijemom kontaktu, a zatim, okrenuvši se prema riječima koje su za njega druga vrsta stvari, dodirujući ih, okušavajući ih, pipajući ih on otkriva u njima malo vlastito svjetlucanje i posebne srodnosti sa zemljom, s nebom, s vodom i sa svim stvorenim stvarima. Zbog toga što se ne zna služiti riječima kao značima aspekata svijeta, on vidi u riječima sliku u tih aspekata. I verbalna slika koju on izabere zbog njezine sličnosti s vrbom ili jasenom ne mora nužno biti riječ kojom se mi koristimo za označavanje tih predmeta. Kako je on već izvana, umjesto da su mu riječi putokazi koji ga upravljaju izvan njega samog između stvari, on ih smatra zamkama za hvatanje stvarnosti koja izmiče; ukratko, čitav jezik njemu je ogledalo svijeta.<sup>6</sup>

Na kraju navedimo još kako suvremeni etnolog, odnosno antropolog Claude Lévi-Strauss razlike u ostvarivanju smisla jezične tvorevine opisuje kao razlike između poezije i mita, pozivajući se ponovno na mogućnost prevođenja:

»Neka mi se dozvoli da ovdje otvorim kratku zgradu, kako bih jednim primjerom objasnio originalnost koju mit pokazuje s obzirom na sve ostale lingvističke činjenice. Mit se može definirati kao onaj vid diskurza u kojem formula *traduttore traditore* praktično nema nikakve vrijednosti. U tom pogledu mjesto mita na ljestvici vidova lingvistič-

kog izražavanja nasuprot je poeziji, pa bilo što se moglo reći za njihovo zbližavanje. Poezija je oblik jezika koji je krajnje teško prevesti na strani jezik, i svako prevođenje ima za posljedicu brojne deformacije. Nasuprot tome, vrijednost mita kao mita ostaje usprkos i najgorem prijevodu. Koliko god bilo naše nepoznavanje jezika i kulture ljudstva odkuda smo ga primili, mit prima kao mit svaki čitalac u cijelom svijetu. Supstancija se mita ne nalazi ni u stilu, ni u načinu pripovijedanja, niti u sintaksi, nego u priči koja je ispričana. Mit je jezik, ali jezik koji radi na vrlo visokoj razini gdje se smisao uspijeva odlijepiti, ako tako možemo reći, od lingvističkog temelja na kojem se počeo kretati.<sup>7</sup>

Ove teze jednog lingvita, jednog filozofa i jednog etnologa poslužiti će nam kao putokaz. U njima je, naime, prisutno razlikovanje koje se može razviti u skladu s našim izlazištem u problemu smisla književnosti. Teškoće izravne primjene Sapirova, Sartreova i Lévi-Straussova razmatranja na područje proučavanja književnosti, određenije rečeno, shvaćanja umjetničke proze i razlika između proze i poezije, proizlaze iz njihove generalizacije u toku koje nestaje razlika između proze i umjetničke proze, odnosno, u slučaju Lévi-Straussa, mita i umjetničke proze (ili barem jednog dijela umjetničke proze). Ipak, neće biti slučajno što se sva tri mislioca kreću na sličnom terenu i dolaze do gotovo istih zaključaka, stavljajući ih doduše u različit kontekst na osnovi kojeg izvode i donekle različite konzekvencije. Dovedemo li, tako, Sapirov i Sartreov tekst u vezu s Lévi-Straussovom, zapažamo da jedina bitna razlika postoji u povezivanju »druge razine« jezika u prva dva slučaja sa znanošću, a u trećem s mitom. To može uputiti na slijedeće zaključke:

U jednoj vrsti književnosti, nazovimo je poezijom, smisao se ostvaruje maksimalnim iskorištavanjem samosvojnosti i samodostatnosti jezika. To će reći da strogo poetska upotreba jezika osporava razlikovanje jezika i »predstavljene predmetnosti«, onog što je predstavljeno iz samog predstavljanja, jezičnog i izvanjezičnog, književnosti i zbilje. U poeziji se stoga neposredno ujedinjuje subjektivno i objektivno, ja i svijet, čovjek i priroda, ujedinjuje se jer je poetski govor svojevrsna »objava« koja garanciju vlastita digniteta ima jedino u unaprijed pretpostavljenom prihvaća-

nju onog što je rečeno kao na svoj način istinitog i zbiljskog. To ne znači ništa drugo do da poeziju prihvaćamo kao poeziju ili je ne prihvaćamo; ona uspijeva određeni smisao nametnuti sama po sebi, ili ga ne uspijeva nametnuti; mi taj smisao možemo prihvatiti s obzirom na naše iskustvo, ili ga ne možemo prihvatiti. Poezija nameće dimenziju jezične stvarnosti kao jedine zbilje; ona nameće određen način prihvaćanja takve zbilje služeći se, tako reći, jezičnom građom kao takvom: zvuk i ritam mogu čak biti presudni, a spletovi mogućih asocijacija koji se povezuju u smislene »svjetove« upravljani su prije svega vezama riječi s riječima, a ne riječi sa stvarima. Tako je smisao poezije načelno neodrediv izvan ponavljanja i nabranja mogućih smislenih struktura koje upućuju na moguće aspekte razumijevanja, odnosno tumačenja. Stih zato prirodno dominira poezijom, jer unaprijed upućuje na takav način oblikovanja koji se izravno služi jezičnom organizacijom »slobodnom« od neposredne veze sa svakim značenjem koje je »izvan« materije jezika.

Druga vrsta književnosti, umjetnička proza, ostvaruje smisao pretežno na razini »predstavljene predmetnosti«, premda njezin književni svijet ne predstavlja zbiljski svijet po načelu »riječi znače stvari«. Imaginarni svijet umjetničke proze prihvatljiv je također tek u okviru određene samodostatnosti jezika (književnost ne podliježe verifikaciji), ali on ipak obavlja svojevrsnu organizaciju nečeg što možemo nazvati elementima zbilje jer zadržava razliku između predstavljenog i samog predstavljanja. To će reći da se u takvom jeziku ostvareni smisao može odvojiti, barem u velikoj mjeri, od »jezične podloge« njegova ostvarivanja (stoga je umjetničku prozu načelno moguće prevoditi).<sup>8</sup> Smisao predstavljenog književnog svijeta, međutim, nije dokučiv izravnim povezivanjem s logičkom strukturom i tzv. prirodnim zakonima, kojima, kako se smatra, zahvaćamo zbiljski svijet. Jedino u graničnim slučajevima, kada umjetnička proza prelazi u znanost, takvo je nešto moguće, a upravo u tome i leži razlika između obične proze, znanstvene proze i umjetničke proze koja se pak, upravo zato, s druge strane, otkriva i kao nešto slično mitu. (Mit, naime, za nas također posjeduje »imaginarni svijet« prenosiva smisla, ali smisla koji se ne može eksplicirati jednostavnim metodom dešifriranja. Određena mnogoznačnost mita ipak je druge vrste od mno-

goznačnosti poezije, premda je takva mnogoznačnost jasno razlučiva on načelne jednoznačnosti znanosti. To će reći: ona vrst književnosti koju nazivamo umjetničkom prozom lako se poistovjećuje i sa znanostu i s mitom ako se uzimaju u obzir jedino načini ostvarivanja smisla kojima se ona služi, tj. jedino načini izgradnje određena smislenog svijeta. Uska veza između umjetničke proze i mita, s jedne strane, te umjetničke proze i znanosti, odnosno filozofije, s druge strane, upućuje tako na mogućnost da se ostvarivanje smisla u proznim umjetničkim književnim djelima shvati bilo po jednom bilo po drugom modelu.

U mnogim raspravama o poeziji i prozi sklonost da se proza razmatra ili po modelu mita ili po modelu znanosti može se zapaziti zbog napora da se poezija apsolutno odvoji od proze i poveže s mitom, odnosno da se potpuno odvoji od mita i poistovjeti u potpunosti s umjetničkom prozom ukidajući pri tome svaku razliku između poezije i proze. Tako Hegelov sustav apsolutne znanosti npr. opreku poezije i proze utvrđuje u okviru koji odgovara poistovjećivanju poezije i mita. To je vidljivo kad Hegel kaže o poeziji:

»Poezija je starija od umjetnički usavršenog proznog govora. Ona je izvorno predstavljanje istine, jedno znanje koje još ne razdvaja opće od njegove žive egzistencije u pojedinačnom, ona zato i pojavu, svrhu i sredstvo još ne suprotstavlja jedno drugome dovodeći ih rezoniranjem tek kasnije u međusobnu vezu, nego jedno shvaća samo u drugom i preko drugoga. Stoga ne iskazuje ona u slikama neki već za sebe u svojoj općenitosti spoznat sadržaj; naprotiv, ona se zadržava, primjereno svom neposrednom pojmu, u substancijalnom jedinstvu, koje takvo razdvajanje i puki odnos još nije izvršilo.«<sup>9</sup>

I kad govori o prozi:

»S jedne strane promatra ona (prozna svijest) opsežan materijal stvarnosti prema razumskim vezama uzroka i posljedice, svrhe i sredstva, te ostalim kategorijama ograničenog mišljenja, općenito uzevši prema odnosima vanjskog i unutarnjeg. Stoga sve što je posebno nastupa jednom lažno kao nešto samostalno, drugi put biva dovedeno u puki odnos s nečim drugim te tako shvaćeno u svojem relativizmu i ovisnosti, a da se ne ostvari ono slobodno jedinstvo koje

u svim svojim razgranjivanjima i razlaganjima ostaje ipak totalna i slobodna cjelina — jer su te posebne strane samo eksplikacije i pojave onog jedinog sadržaja koji čini njihovo središte i ujedinjuću dušu, te sebe također potvrđuje kao prodiruće oživotvorenje.<sup>10</sup>

Na osnovi takva, prema sadržaju orijentirana utvrđivanja razlika poezije i proze teško se može izbjeći konačni zaključak kako je mit prava poezija, štoviše i kako je mit, odnosno poezija izraz prave zbilje, odnosno prava zbilja sama (zaključak koji je, uostalom, izveo već Schelling u svom sustavu transcendentnog idealizma), dok je umjetnička proza na taj način prvi stupanj filozofske, odnosno znanstvene obrade iskustva o svijetu, takve obrade koja svoj konačni cilj postiže u spekulativnom filozofskom sustavu, odnosno apsolutnom znanju.

S druge strane, razlikovanje poezije od mita, razlikovanje koje je, kao u slučaju Lévi-Straussa npr., uvijek inspirirano formalnom analizom načina izražavanja, pojavljuje se redovno kao svojevrsna opreka opće strukture ili tzv. unutarnje forme i individualnog stila, kao opreka koja je u krajnjim konzekvencijama svodiva na opreku između jezika i govora strukturalne lingvistike Ferdinanda de Saussurea.<sup>11</sup> Kada se mit shvati kao forma, kada su »granice mita formalne a ne supstancijalne«, kao što kaže Roland Barthes, mit se predstavlja kao svojevrsni komunikacijski sustav zasnovan na formalnim odnosima označavanja, sustav koji teži da uklopi u sebe sve druge sustave, način komunikacije koji teži da se nametne svim drugačijim načinima komunikacije. Znanstveni jezik, odnosno njegov dovršeni oblik: algoritam s jedne, i jezik poezije s druge strane, tada su sustavi koji se maksimalno opiru mitu, sustavi koji su oba suprotni mitskom sustavu. Tako Roland Barthes objašnjava:

»Još se jedan jezik opire mitu koliko god može: naš pjesnički jezik. Suvremena je poezija<sup>12</sup> regresivni semiološki sustav. Dok mit ide prema ultra značenju, proširivanju prvobitna sustava, poezija, naprotiv, teži da opet pronađe infra značenje, predsemiološko stanje jezika; ukratko da ponovno pretvori znak u smisao: njezin ideal — u tendenciji — nije dozidanje smisla riječi, nego smisla samih stvari.<sup>13</sup> Zato ona kviri jezik, povećava koliko god može apstraktnost

pojma i arbitrarnost znaka te olabavljuje do krajnjih granica vezu označavajućeg i označenog; 'lebdeća' struktura pojma ovdje je iskorištena do maksimuma: poetski znak pokušava reprezentirati sve mogućnosti označenoga u nadi da će postići na kraju neku vrst transcendentnog kvaliteta stvari, njihov prirodni (ne ljudski) smisao. Otuda esencijalističke ambicije poezije, uvjerenje da jedino ona dohvaća same stvari, baš kada želi da bude anti jezik. Sve u svemu, od svih korisnih govora pjesnici su najmanje formalisti jer samo oni vjeruju da je smisao riječi samo oblik, kojim se realisti poput njih ne mogu zadovoljiti. Zbog toga se naša moderna poezija stalno potvrđuje kao ubojica jezika, kao neka vrst prostorne, primjetljive tišine. Poezija zauzima položaj suprotan mitu: mit je semiološki sustav koji teži da se proširi u sustav činjenica; poezija je semiološki sustav koji teži da se suzi na sustav biti.«<sup>14</sup>

Bez obzira na neke nejasnoće u ovom izlaganju (koje se u nekoj mjeri, čini se, i samo koristi pjesničkim jezikom umjesto znanstvenog), ono dobro otkriva razliku između »supstancijalnog« Hegelova i »formalnog« strukturalističkog obrazlaganja prirode razlike između proze i poezije. Ako je Hegelu umjetnička proza zapravo već neki vid filozofije, Barthesu je zapravo filozofija neki vid umjetničke proze, s tom razlikom što baš mit prethodno biva shvaćen jednom kao izvorni sustav iskustva (kao pra-istina), a drugi put kao uvijek mogući i uvijek relativan način sređivanja iskustva (kao jedna od fikcija). Tako se ponovno vraćamo na problematiku istine književnosti, problematiku koja i ovdje služi kao ishodište daljnjih razlikovanja. Pri tome se na književnoteoretskoj razini ukazuju moguće konzekvencije:

Prije svega, povijesna perspektiva problematike odnosa proze i poezije nije sasvim jednostavna uputa o tome kako odnos poezije i stihova te odnos poezije i proze treba relativirati s obzirom na povijesne epohe u kojima se on jedino može utvrditi i izvan kojih on nema uvijek isti, ili čak nema nikakav, smisao. Nema sumnje, doduše, da Barthes sasvim točno upozorava (u napomeni) da je otpor prema mitu karakterističan samo za modernu poeziju, odnosno, barem da je karakterističan za modernu poeziju ako tu poeziju shvatimo na onaj način na koji je Barthes eksplicira, i da iz toga proizlazi kako pojam poezije nije »statičan«

promatramo li ga u tzv. dijakronijskoj perspektivi. To znači da proučavanje poezije i proze treba doista, u prvom redu, upravititi prema tipičnim oblicima u kojima se proza i poezija pojavljuju u pojedinim epohama, jer traženje općih razgraničenja može lako dovesti do brojnih nesporazuma, budući da se isti nazivi upotrebljavaju u raznim epohama za različite tvorevine. I ne samo to: razvijanje strukturalizma upravo na osnovama razumijevanja cjelovita sustava odnosa, u kojima tek cjelina odnosa određuje značenje pojedinih dijelova ili elemenata, vodi prema dosta plodnim zaključcima. Jurij Lotman je u tom smislu uvjerljivo pokazao kako tako zvani vankstovni odnosi uvelike uvjetuju shvaćanje onoga što će u pojedinoj epohi vrijediti kao umjetnička proza, te da, dakle, okvire povijesnog razmatranja pojedinih fenomena proze i poezije valja razumjeti uvijek ne samo u međusobnim odnosima, nego čak i u odnosima svih načina izražavanja, pa čak i svih kulturnih područja. Umjetnička proza se uvijek pojavljuje »na pozadini« nekog shvaćanja poezije, kao i »na pozadini« nekog shvaćanja npr. filozofije ili historiografije, a u konzekvencijama i »na pozadini« nekog shvaćanja umjetnosti u cjelovitu sustavu kulturnih vrijednosti svake epohe. No, sve to stoji kao radna hipoteza tek ako smo svjesni kako taj historijski kontekst u koji treba staviti cjelokupni kulturni sustav nije prirodno dan, kako on nije nikakva činjenica koju bismo posjedovali zbog raspolaganja nekim rezultatima povijesnih istraživanja.

Stoga historijsko relativiranje pojma umjetničke proze ne može izbjeći potrebu nalaženja nekih temeljnih okvira u kojima se i ono samo jedino može i mora provesti. Ograničenje na sinkronijsku perspektivu suvremena stanja može se provesti tek uz cijenu prihvaćanja određenih doktrina, pri čemu je neophodno njihovo provjeravanje u širem povijesnom kontekstu (za koju svrhu, međutim, ne postoji neko u povijesnom smislu zaokruženo iskustvo suvremenosti) ili provjeravanje u cjelovitu misaonu sustavu (za što bi bio potreban zaokruženi filozofski sustav, što bi vodilo tezi o postizanju apsolutnog znanja). To, međutim, najbolje pokazuju teškoće u analizi proze.

## ANALIZA PROZE

Analiza umjetničke proze na prvi je pogled jednostavnija od analize poezije. Lirska pjesma od nekoliko stihova tako je cjelovita i u svakom detalju neizmjenjiva tvorevina da svaki pokušaj razdvajanja njezinih sastavnih elemenata biva u nekoj mjeri unaprijed osuđen na neuspjeh; ritam, zvuk i smisao u njoj su nerazdvojivo povezani i jedinstveno se prihvaćaju. Ona se »otkriva« u trenutku i rastavljanje na pojedine riječi, slogove, slike, taktove ili manje smislene cjeline uvijek je nalik razbijanju nečega što samo kao cjelina može biti dostupno razmatranju. U analizi lirike stoga je uvijek očita opasnost da čar pjesmom izazvana dojma ode u nepovrat, baš kao što se boja kao boja ne može svesti na svjetlosne valove određene frekvencije. Analitički postupak tu je uvijek prisiljen tražiti elemente cjeline na razini koja nije razina neposrednog dojma; tek jedan stav, uvelike drugačiji od prirodnog neposrednog prihvaćanja, omogućuje da se izgradi neki pojmovni sustav u okviru kojeg se elementi pjesme mogu izdvojiti kao konstitutivni dijelovi cjeline kao predmeta razmatranja. Analiza lirike uvijek se nužno provodi u drugoj dimenziji od one neposrednog razumijevanja teksta lirske pjesme; ona zahtijeva »pojmovni aparat«, koji pruža neka koncepcija versifikacije, neka estetička ili lingvistička doktrina ili neka posebno raz-

vijena sposobnost da se vlastiti dojam opisuje kao objektivni predmet refleksije.

Nasuprot tome proza se lakše raščlanjuje. Relativna dužina proznih književnih djela i jezik koji neposredno zahtijeva napor oko shvaćanja drugačiji od onog u svakodnevnom govoru traže da se čitanje, odnosno razumijevanje odigrava u nekim etapama. Roman se čita od poglavlja do poglavlja, razumijevanje pojedinih odlomaka zbiva se doduše ovisno o već pročitanom, ali ipak samostalno, a pamćenje nije obvezno sačuvati sve detalje izraza pa da ipak djelo bude prihvaćeno u okviru jedinstvena dojma.<sup>1</sup> Tako etape čitanja i razumijevanje, koje nije obavezno vraćati se na svaki i najmanji detalj načina izraza, navode na misao da se obrisi elementarne strukture neposredno naziru u formalnoj djeljivosti normalnog jezičnog saopćavanja, odnosno napisana teksta, kao niza različito grupiranih znakova, riječi i rečenica. Čini se zato kako se analiza proze može sigurno osloniti na iskustvo koje lako dolazi do činjeničnih elemenata proznog izraza, a da onaj najnužniji pojmovni aparat može pružiti svaka elementarna gramatika proširena učenjem o osnovama kompozicije svakog jezičnog sastava. U tom smislu ovako opisuje načela analize proze jedna suvremena rasprava, *Anatomija proze* Marjorie Boulton:

»Ako analiziramo prozu, moramo se koristiti drugačijim jedinicama (od jedinica poezije, op. MS): riječ, zatim rečenica (koja sama može, ako je dulja, biti razdijeljena u pojedine izraze ili zavisne rečenice), pa odlomak i napokon veće jedinice kao poglavlje ili ponekad manje određeni odsječak. Novela ili esej ne mogu imati veće jedinice od odlomka, ili se mogu dijeliti na pojedine odsječke u kojima se uvode novi argumenti ili nova građa; to će ovisiti o pojedinostima književne vrste ili pojedinog djela.

Ako studiramo prozno djelo riječ po riječ, moći ćemo razumno govoriti o izboru rječnika; ako ga zatim studiramo rečenicu po rečenicu, imat ćemo potpuno shvaćanje njegova ritma, gramatičke strukture, prirodnosti, prikladnosti predmetu i jasnoće. Studiramo li pak djelo, ako je dosta dugačko, odlomak po odlomak, možemo pronaći nešto novo o ritmu i razumjet ćemo logički slijed, pripo-

vjednu napetost ili bilo koju drugu moguću svrhu postupka. Ako studiramo veliko prozno djelo kao roman u cjelini, proučavat ćemo ga poglavlje po poglavlje i tako procjenjivati cjelokupnu strukturu priče, ili analizirati suvislost dokaza u knjizi koja obavještava ili uvjerava.«<sup>2</sup>

Ovaj jednostavni nacrt analitičkog postupka, međutim, lako zapažamo, ne odnosi se jedino na umjetničku prozu, premda ovu svakako ima u vidu uz ostale načine proznog izražavanja. Postupak koji on preporuča uvjetovan je podjelom proze na narativnu, dramatsku, informativnu i kontemplativnu. Svakom od tih tipova odgovara određena upotreba jezika, pa način analize, zajedno s podjelom proze koja je s njim u suglasnosti, odgovara tradiciji stare retorike, tradiciji u kojoj svrha govora određuje način govora, a način govora biva analitički zahvaćen preko sredstava izraza. Umijeće proze u tom je okviru umijeće dobrog pisanja, odnosno govorenja, a dobro pisati, odnosno govoriti znači pisati ili govoriti po određenim pravilima, posebnim za svaku priliku, a utvrđenim na osnovi kanoniziranih djela koja vrijede kao nepovredivi uzori. Izbor riječi, poredak rečenica, ritam, figure, te tematske i metaforičke konvencije obuhvaćaju tako onaj pojmovni aparat kojim se može utvrditi što je dobra proza u najopćenitijem smislu, pa i onaj poseban slučaj dobre proze koji danas nazivamo umjetničkom prozom.

Nema sumnje da tako zacrtana analiza proznih tekstova ima mnoge prednosti: ona široko područje proze pregledno dijeli po načelima izvedenim iz osnovne funkcije jezika, iz sporazumijevanja: čovjek govori da bi nešto rekao, nešto što želi da netko drugi razumije, a prema onome što zapravo želi reći bira stih ili prozu, i zatim, ako se odlučio za prozu, onu vrstu proze koja najviše odgovara njegovim namjerama. Analiza načina izražavanja u tom je smislu, dakle, analiza umjetničke proze, pa moderna stilistika, koja doduše transformira tradicionalne kategorije retorike, ipak nasljeđuje jednu staru tradiciju kojoj se ne mogu zanijekati dosljednost i široke mogućnosti zahvata u analizu proznog teksta. Stilistika umjetničke proze, pogotovo ako je proširena na problematiku kompozicije, uspješno obavlja cijeli niz određenih istraživanja koja se odnose na elemente jezičnog izražavanja u umjetničkoj prozi, odnosno na opis jezičnih sred-

stava izraza koji karakteriziraju neko djelo, autora, grupu autora ili književnu epohu.

Ne smijemo, međutim, zaboraviti da stilistička analiza ima uza svoje prednosti i svoja nužna ograničenja, ograničenja koja proizlaze upravo iz istih načelnih razloga iz kojih proizlaze i njezine prednosti. Stilistika je kako u svojoj zamisli tako i u pojmovnom aparatu koji razvija, zapravo relativno autonomna znanstvena disciplina; ona istražuje sredstva izraza, a ne ono što se izražava, ili, što je zapravo isto rečeno s drugog aspekta, ona govori o sredstvima izražavanja, ali se ne pita o svrsi izražavanja jer tu svrhu pretpostavlja ili pak, ako o njoj govori, govori o njoj iz jedne tuđe, a ne iz svoje vlastite dimenzije. To će reći da pitanje: Što je stil? ne spada u stilistiku, kako god to možda čudno zvučilo, niti se rasprave o tome da li je stil ukorijenjen u personalitetu autora, da li on izražava koherenciju prikazanog svijeta ili nekog načina gledanja i sl., vode u skladu s metodologijom stilističke analize. Zato bi pojmovni aparat stilističke analize mogao u potpunosti zadovoljiti za potrebe analize proze kao umjetnosti tek ako bi bilo unaprijed točno utvrđeno koja je svrha umjetničke proze, tek ako ne bi bilo nikakva spora o tome što je proza kao umjetnost, tek ako bi, kao u staroj retorici, određena koncepcija jezika omogućila sve dimenzije u kojima se umjetnička proza uopće može razmatrati, analizirati, vrednovati i čak uspostaviti kao posebna kulturna vrijednost.<sup>3</sup>

Navedena načela analize proze otkrivaju tako tek jedan pravac analitičkog postupka, a na njima zasnovan analitički pojmovni aparat koristi se, što je na prvi pogled paradoksalno, uspješnije kada je riječ o poeziji no kada se on doista razvija na području umjetničke proze u užem smislu. Odstupanja, naime, od normalnog jezika i obilje »umjetnih« sredstava izraza, karakterističnih za uspjele stihove, mnogo je lakše shvatiti u dimenziji koja se sama sobom nameće kao estetska dimenzija, odnosno kao neka poetička upotreba jezika, no što je to slučaj u prozi, gdje je i vrlo suptilna analiza detalja u izražavanju upućena na izbor te očekuje sintezu na jednom novom području, npr. onom koje se poziva na fabulu, karaktere ili ideje kao novu razinu elementarnata prozne strukture, takvih elemenata koji se ne mogu sveći na sredstva izraza a da se njihovo značenje ne proširi da-

leko izvan granica retorike. S obzirom na potrebu takva »prijelaza« od načina izražavanja prema izraženom, odnosno prikazanom svijetu, analiza proze čini se težom od analize poezije; ako se čar lirske pjesme ne može rastaviti na neke sastavne dijelove, uočljivo je barem da jezik te pjesme nije običan jezik. U proznom djelu pak, osobito u nekim vrstama proznih djela, analiza bi trebala pokazati kako umjetničko djelo nastaje iz običnog jezika, te se čini da umjetnost »pridolazi« nečemu što se u elementima izraza ničim ne razlikuje od neumjetnosti.

Ove promjene aspekata, koje uvjetuju da se analiza proze čini jednom lakšom, a drugi put težom od analize poezije, vezane su uz naslijeđe mnogih analitičkih pojmova koji najčešće nisu u skladu s proklamiranim zahtjevima modernih strujanja na području proučavanja književnosti. Mnogo je, naime, lakše zalagati se za neka načelna stajališta oko shvaćanja književnog djela, pa i ta stajališta na ovom ili onom pogodnom primjeru pokazati kao da ilustracija znači argumentaciju, nego svaki pojam analize napose obrazložiti u cjelini shvaćanja koje zastupamo. Tako zapažamo da se golema većina istraživača i teoretičara umjetničke proze služi već na razini proučavanja kompozicije pojmovima koji se ne mogu u potpunosti razumjeti ako imamo u vidu isključivo tradiciju stare retorike. Analiza romana nikada nije ni jedino ni prvenstveno analiza koja ide redak po redak i koja se zaustavlja na opisu sredstava izraza, pa bio pojam »sredstvo izraza« i vrlo široko shvaćen. Prije bismo mogli ustvrditi kako prvenstvo pripada pojmovima koji se odnose na svojevrstan realitet djela, a ne na način njegove prezentacije: građa, motiv, fabula, siže, karakter, perspektiva, pripovjedač, mjesto, vrijeme, ideja; sve su to pojmovi koji potječu i koji se mogu razumjeti više iz tradicije estetike no iz tradicije retorike.

Ovdje je doduše umjesna primjedba da osnove analitičkog pojmovnog aparata koji je i danas u upotrebi valja najprije tražiti u Aristotelovoj poetici, pa je ipak barem za njih presudna tradicija poetike, a ne tradicija estetike. Aristotel odista navodi šest dijelova tragedije: fabulu, karakter, govor, misli, predstavu i glazbu, te utvrđujući uzajamni odnos i važnost tih dijelova daje temelje onim pojmovima koji se i u modernijim sustavima u većoj ili manjoj mjeri ponavljaju. Presudna je pri tome, međutim, naknadna inter-



pretacija Aristotelovih shvaćanja, ona interpretacija koja pojam oponašanja sužuje ili proširuje u skladu sa zamislima koje problematiku Aristotelove poetike zahvaćaju redovno u obzoru koji joj po svojoj prilici izvorno ne pripada. Bez obzira na širinu filozofskog zahvata u kojem poetika čini jednu određenu disciplinu vezanu s ostalim filozofsko-znanstvenim disciplinama čvrstim vezama objašnjenja u cjelini filozofskog sustava, poetika je upravo svojim određenjem u z retoriku, barem u onom što je u Aristotelovoj *Poetici* sačuvano i tako poznato bez nagađanja, disciplina koja najviše odgovara onom što bismo danas mogli označiti kao »teoriju književnih vrsta«. Ona govori o »pjesničkom umijeću i njegovim vrstama«, a oponašanje kao njezina centralna kategorija povezuje u zajedničku porodicu samo ep, tragediju, komediju, ditiramb, auletiku i kitaristiku. Naravno, nema nikakve načelne zapreke da se na Aristotelovim kategorijama pokuša izgraditi neka koncepcija koja će obuhvatiti književnost, pa i umjetnost u cjelini, ali valja pri tome imati na umu da ovakve polazne Aristotelove klasifikacije nipošto ne odgovaraju modernijim shvaćanjima. Ovakvo grupiranje, koje kitaristiku i auletiku uzima kao vrste istog roda kojem pripadaju i ep i tragedija, upozorava da se krećemo u okvirima u kojima se uopće ne može pojaviti pojam umjetničke proze kao jednog dijela umjetničke književnosti, takve književnosti koja je opet dio umjetnosti. To će reći da svaki pokušaj osuvremenjivanja Aristotelova pojmovnog aparata, pokušaj koji je bez sumnje nužan ako se Aristotelovim pojmovima koristimo u svrhu analize suvremene književnosti, zahtijeva korjenite zahvate i u najopćenitiji način predočivanja predmetnog područja književnosti. Rekonstrukcija Aristotelova shvaćanja u poetici ipak je nešto sasvim drugo od konstrukcije novog pojmovnog sustava na temelju Aristotelovih zasada; dok u prvom slučaju treba da detaljno uđemo u Aristotelovu prezentnu književnost sa svim njezinim osobitostima i na svim razinama njezina stvaranja i prihvaćanja, u drugom valja da modernom shvaćanju književnosti kao umjetnosti i umjetnosti kao stvaralaštva, sa svim novim distinkcijama na razini rodova, vrsta, pa i opće funkcije književnosti, primjerimo Aristotelov pojmovni aparat.

U tom posljednjem smislu, rekli bismo, estetika, a ne moderna stilistika, ključ je one interpretacije Aristotelove

poetike koja je odlučna za primjenu njegovih pojmova u modernoj analizi proznih književnih djela. Estetiku, koja je za Baumgartena *gnoseologia inferior* i kao takva smještena u sustav Leibniz-Wolffovske metafizike, valja pri tome razumjeti iz njezine gnozeološke orijentacije.<sup>4</sup> To znači da i shvaćanje proznog književnog djela biva unaprijed orijentirano idejom o tome da umjetnička proza doduše stvara svoj fiktivan svijet, ali da je taj svijet rezultat svojevrstne spoznaje stvarnog svijeta i da je tako bit umjetničke književnosti razumljiva jedino iz njezina odnosa prema onom što vrijedi kao bit stvarnog svijeta. Na tome zasnovana estetička analiza slojeva književnog djela utvrdit će zato da sloj predstavljene predmetnosti ili svijeta biva konstitutivan sloj proznog književnog djela, onaj sloj kojem samo »pridolaze« drugi slojevi bitno ga ne određujući. Dok stih npr. sâm po sebi zadržava pažnju na zvuku, ritmu, melodiji jezika ili pak nekim grafičkim efektima, dok on, tako reći, ne dopušta da se prodre do dubljih slojeva književnosti zadržavajući shvaćanje i dojam na razini riječi kao riječi, proza odmah prodire do značenja i konstitucije fiktivnog svijeta. U prozi se odmah napuštaju sve formalne osobine izraza kao nevažne osobitosti jezičnog prikazivanja, te jezik postaje svrha samom sebi na drugoj razini no što je to slučaj u poeziji: konstituiraju se u svijesti čitaoca događaji, ljudi, predjeli i sve ono što, najkraće rečeno, čini ljudski život, pa taj predstavljeni ljudski život služi ponovno kao materijal daljnjeg oblikovanja, npr. oblikovanja onoga što nazivamo sudbinom, karakterom, životnom pričom i slično.<sup>5</sup> Ako se, stoga, raspravlja o strukturi proze, kao što je to običaj u novijim studijama, raspravlja se zapravo redovno o strukturi prozom predstavljena svijeta. Motivi i njihovo povezivanje, činjenična građa skupljena iz povijesnih ili iz drugih izvora, karakteri i njihovi odnosi, vremenske i prostorne koordinate i načini njihova osvještavanja, isprekidan ili neprekinut lanac događaja s uzročno-posljedičnim ili pak slučajnim vezama; — to su najviše korištene mogućnosti.

Ovo »prelaženje« raščlanjivanja proznog teksta u raščlanjivanje fiktivnog književnog svijeta najlakše je objasniti na nekom primjeru. Ako npr. roman *Proces* Franza Kafke treba da bude predmet analitičke obrade, onda se svakako najprije nameće potreba raščlanjivanja po poglavljima i manjim kompozicijskim jedinicama kao što su odsječci, to

više što roman nije dovršen niti je pisan *in continuo*, pa postoji doduše završno poglavlje ali i niz onih koja su nedovršena ili pak jedva započeta. Cjelina romana se tako raspada na niz relativno slabo ili čak gotovo nikako povezanih dijelova, a jedinstvo tih dijelova nije osigurano nikakvim pravilima dobrog pisanja, odnosno uspješnog komponiranja u smislu stare retorike; upravo unatoč mjerilima onoga što bismo mogli zvati dobrim sastavkom ili uspjelo i jasno ispričanom pričom, *Proces* je izrazito loše napisan i još lošije sastavljen, jer ga je moguće shvatiti kao niz nedorađenih fragmenata. Ipak, za razliku od te nedorađenosti koja bi trebala da uvjetuje i manjak umjetničke cjelovitosti, čitalac ništa ne gubi od cjelovita dojma, dapače on neće kompozicijske nedostatke uopće primijetiti jer ih vrlo lako nadomješta vlastitom imaginacijom koja je potaknuta onim što je napisano do te mjere da joj ono što nije dokraja rečeno ne čini neku osobitu smetnju. Ako je tekst nepotpun u smislu čitanja »redak po redak«, vizija svijeta je potpuna u dovoljnoj mjeri da zaokupi čitaoca: novi svijet romana *Proces* otvara se već na prvim stranicama i razvija bez teškoća u onom trenutku kada čitalac počinje imaginativno zahvaćati određeni kontinuitet zbivanja i obrise karakterata. Otkada Jozef K. kao da stoji pred našim duhovnim očima pritisnut zagonetkom prijetećeg suda, ili čak još ranije, zbunjen iznenadnim ulaskom stražara u njegovu vlastitu sobu, pokazuje se kao presudan zadatak raščlanjivanja tkiva cjelokupnog romana utvrđivanje uzajamnih odnosa između okolnosti jednog svijeta i jedne ili više osoba koje tom svijetu pripadaju. Pitanje tako više nije naprosto pitanje onoga što je rečeno i kako je rečeno, nego pitanje onoga što je kao potencija sadržano u rečenom; nisu to samo pojedina mjesta neodređenosti, kao što je ustvrdio Roman Ingarden, nego je cjelokupni niz rečenica, koje najprije prihvaćamo kao izvještaje, ostvario smisao koji počinjemo u neku ruku »prepoznavati«. Mi se snalazimo u romanu kao što se snalazimo u životu: nisu nam potrebni svi detalji izgleda pojedinaca i njihova ponašanja da bismo stvorili sud o ličnostima, niti je nužno da nam sve o nekom događaju bude poznato pa da ga svrstamo u jedan od mogućih lanaca sudbina ljudi, grupa ljudi ili naroda, lanaca kojima se koristimo da bismo zbilju svijeta oko sebe kako-tako osmislili i učinili barem donekle preglednom za odre-

đene zaključke potrebne da bismo uopće mogli živjeti kao ljudi. I sada, ako je potrebna naknadna refleksija o pročitanoj i shvaćenom romanu *Proces*, refleksija na osnovi koje se može obavljati i analiza, pojavljuju se sami po sebi, ili se u daljnjem procesu apstrahiranja izlučuju, određeni elementi: umjesto rečenica javljaju se motivi u širem smislu riječi kao pokretači zbivanja i radnje, poglavlja su etape u njezinu razvitku, dijalози služe karakterizaciji na temelju koje utvrđujemo personalitet i slično.

Naravno da se u toku ovakva postupka javlja cijeli niz novih pitanja. Ako svijet romana *Proces* valja po tim načelima rekonstruirati, tj. ako je analiza vođena upravo težnjom za rekonstrukcijom, to znači da jedan način mišljenja, kojem je ideal matematički (ili, u ovom slučaju vezan s pojmom strukture, bolje rečeno: geometrijski) proračun, biva korišten kao analitičko oruđe. Otuda se određen shematizam javlja kao nužan rezultat, a nešto kao kostur romana *Proces* kao konačan zaključak. Ovaj prostorni način predočivanja primjenjuje se tada i na vrijeme koje biva shvaćeno kao kronometarsko protjecanje, podijeljeno na određene vremenske odsječke, pa se sukcesija pripovijedanja raspada na simultanu sliku prikazana svijeta, a sâm svijet književnog djela pojavljuje se kao pregledna i mjerljiva slika određenih stvari i osoba. Uzalud tada uvjeravanja o osobitosti umjetničkog svijeta, o njegovoj originalnosti i nemogućnosti svodenja na modele ili slike stvarnosti ostvarene nekim drugim sredstvima: znanstvenom analizom rekonstruirani svijet Kafkina *Procesa* ne otkriva, upravo zbog vlastite analitičke dosljednosti, ništa što bi taj svijet bitno razlikovalo od bilo kojeg drugačije ostvarenog svijeta, npr. onoga koji može ostvariti uspjela sociološka, historijska ili naprosto memoarska deskripcija austro-ugarske birokracije.

To znači da svaka analiza proznog književnog djela, analiza koja nastoji barem zadržati nešto od umjetničkog ako već ne učiniti jedino umjetničko svojim predmetom, mora donekle iznevjeriti načelo dosljedne analize i prihvatiti već unaprijed određenu razliku između prirodno danih predmeta prirodnih znanosti, predmeta u kojima se mogu lako utvrditi određene činjenice i iskustvom, odnosno eksperimentom izdvojiti elementarni dijelovi, s jedne strane, te određene smislene cjeline koju valja najprije razumjeti a zatim analizirati, cjeline koja je predmet društvenih znano-

sti, s druge strane. Time nije rečeno da valja produbljivati jaz između prirodnih i društvenih znanosti, jaz koji se danas uvijek nanovo pokušava zatrpiti (čini se, međutim, uvijek na štetu osjetitosti društvenih znanosti), nego samo da određenu razliku valja ne samo načelno priznati, nego je i praktično uvažiti prilikom svake analize proznih književnih djela. To će reći vrlo jednostavno: književno se djelo načelno ne bi smjelo rastvoriti u elemente neke druge sfere realiteta. Uzeto kao metodička uputa, to znači da određeno prethodno razumijevanje i okvirno shvaćanje onoga što se želi analizirati određuje analizu, dok opet »poimanje pjesništva, određena spoznajna namjera, jezične mogućnosti izrasle iz iskustva s pjesništvom i iz znanstvene tradicije kao i obrazovni horizont tumača unaprijed određuju razumijevanje i tumačenje«,<sup>7</sup> na što upozorava Ulfert Ricklefs utvrđujući: »Ne postoji objektivna analiza pojedinačnih elemenata koja bi vodila shvaćanju cjeline, nego je specijalna analiza već uvijek određena realizacijom smislene cjeline.«<sup>8</sup>

Uvažimo li ovo iskustvo hermeneutike kao uputu za shvaćanje osnova analize proznih tekstova, biva neophodno da osviješteno razumijevanje (bolje reći: pred-razumijevanje) onoga što umjetničku prozu čini umjetničkom prozom prethodi svakoj analizi i svakom drugom teoretskom odnosu prema književnosti. Tu se doduše čini kao da paradoksalno tvrdimo kako sinteza treba da ide prije analize, ali taj privid nastupa samo ako sintezu i analizu na ovom području ne shvaćamo kao uzajamno uvjetujuće postupke. U tim postupcima, naime, jedino logičko shvaćanje smisla cjeline ima prioritet pred shvaćanjem dijelova, a ne da operativni postupak sinteze prethodi operativnom postupku analize.

Kako ovaj zaključak zvuči donekle apstraktno i u neku ruku neodređeno, valja upozoriti na slijedeće:

Čak i empirijski mogu se najviše korišteni pojmovni sustavi analize podijeliti na dvije skupine, naravno ako ostavimo po strani isključivo stilističku, odnosno retoričku dimenziju analize o kojoj je već bilo govora. Na jednoj strani stoje tada oni analitički postupci koji teže da u analizi svijeta proznog književnog djela sačuvaju vlastitost tog svijeta, odnosno koji nastoje da taj svijet nikako ne poistovjete s iskustvenim svijetom filozofije i znanosti. Njihov je rezultat objašnjavanje elemenata proznih književnih djela kao

elemenata jednog svijeta koji isključivo pripada imanentnom smislu književne tvorevine. Taj svijet biva na ovaj ili onaj način doveden u vezu s pričom kao nečim što je suprotstavljeno zbilji i istini, pri čemu, smatramo, odsjaj izvorna značenja Aristotelova termina *mythos* igra odlučujuću ulogu. Rečeno donekle pojednostavnjeno: svijet proznog književnog djela biva shvaćen po analogiji sa svijetom mita, sa svijetom koji se može razumjeti jedino preko shvaćanja posebnih mitskih, što će reći neznanstvenih, veza i odnosa među ljudima i događajima. Ako je iskustvo književnosti na koje se oslanja pred-razumijevanje svijeta književnog djela orijentirano prema mitskim koordinatama prostora, vremena, zbivanja i ljudskih sudbina, analiza će nužno nastojati da makar i na shematiku svede upravo ono što bismo mogli nazvati neznanstvenom, mitskom slikom svijeta, a to će se na književnoteoretskom području iskazati kao dominacija onih pojmova koji obuhvaćaju priču kao priču, pojmovna poput fabule, sižea, motiva, karakterizacije i perspektive.

Na drugoj strani opet stoje oni postupci koji teže da prozno književno djelo protumače u onim okvirima u kojima tumačimo i zbiljski svijet, na temelju iskustva koje nam znanost i filozofija pružaju u objašnjavanju svijeta, odnosno, najjednostavnije rečeno: na temelju znanstvene slike svijeta. Spoznajni karakter književnosti tada će, htjeli mi to ili ne, doći u prednji plan analize, jer, bez obzira na proklamirane namjere, svijet književnog djela biva nužno doveden u najuži odnos s onim što je shvaćeno kao ono zbiljsko i istinito stvarnog svijeta i života. Pojmovi bitnog i tipičnog tu se ne mogu izbjeći, a najdublja unutarnja struktura književnog svijeta mora biti izvedena na osnovi pronalazanja onih njegovih karakteristika koje »iza« pojavnosti priče upućuju na neku bit koja se »skriva« u raznovrsnosti pojedinačnih događaja, sudbina i karaktera. Nećemo pogriješiti ako tu bit nazovemo idejom u skladu s onom istom tradicijom koju smo respektirali pozivajući se u prvom slučaju na Aristotelov pojam *mythosa*. Umjesto *mythosa* pojavljuje se, doduše, sada *logos* kao konstituens objašnjavanja, Platonovo shvaćanje umjetnosti biva paradigma umjesto Aristotelove poetike, ali u osnovi ista težnja prema reflektiranom odnosu prema književnim djelima biva sačuvana. Jedino što sada nije priča kao priča ostala za analizu područje koje se ne smije prekoračiti, nego je i ona sama po-

dložna tumačenju koje u njoj pronalazi izraz jedne druge, ne više samosvojne, zbilje i istine. U tom smislu pojmovi kao osebujno shvaćena tema, karakter i osobito ideja imat će na književnoteoretskom području važnost koja će daleko nadmašiti važnost ostalih.

Naravno, ovakvo svrstavanje pojmova koji se rabe u analizi prozних književnih djela valja shvatiti samo kao konstataciju izvornih tendencija, kao načelnu orijentaciju koja nipošto ne osporava mogućnost kombinacija, s jedne strane, ili pak korištenja i jednog i drugog pojmovnog aparata bez ikakve svijesti o njihovim načelnim razlikama, s druge strane. Naravno da postojeći, tradicijom uspostavljen i iz dosta različitih izvora crpljen analitički aparat ne može uvijek odgovarati idealnim zahtjevima za misaonu dosljednost, među ostalim i zato što opasnost metodološkog shematizma ne prestanto prijeti da proučavanje književnosti pretvori u »razgovor o metodi koji se vodi kako bi se sama stvar zaboravila«, kao što to reče jedan suvremeni teoretičar. Ipak, ako se i javlja neka opasnost pretjeranog konceptualizma suvremene znanosti o književnosti, ona je manja od opasnosti brzopletog oduševljenja svakom pomodnom terminologijom koja tobože sve pojmove definira iznova. Iskustvo u analizi književnih djela koje nam daje duga tradicija nastave književnosti i tradicija koja ide unatoč različitim, pa i divergentnim tokovima u neprekinutom lancu od grčke filozofije preko helenističke filologije, retorskih škola srednjovjekovnih univerziteta sve do naših dana, ne smije biti jednostavno zanemareno. U tom smislu i najmoderniji načini analize često duguju prošlosti mnogo više no što se čini ako njihove pojmove ne podvrgnemo kritičkom provjeravanju unutar onih obzora razumijevanja koji su izvan dosega njihova uvida. Shvaćanje dviju osnovnih tendencija u obrazovanju pojmovnih aparata za analizu umjetničke proze stoga se mora, s jedne strane, osloniti na razumijevanje povijesti onih načina kako se književnost u evropskom kulturnom krugu uopće mogla proučavati, objašnjavati i tumačiti, dok, s druge strane, upravo to shvaćanje može pomoći da se osvijesti kako je prošlost nastave književnosti prisutna i u sadašnjosti.

## PARAFRAZA I ALEGOREZA

Tekst romana *Proces* vodi raspravu o smislu priče o seljaku i zakonu putovima eksplikacije: svećenik je šuteći prihvatio tvrdnju Jozefa K. o lažima na kojima se gradi poredak u svijetu, iako se ona, kaže se, »sigurno nije podudarala s njegovim mišljenjem«, dok je Jozef K. »bio premoren te nije mogao sagledati sve zaključke«. Njihova se rasprava, dakle, mogla i nastaviti. Ako su i jedan i drugi pri tome u nekoj mjeri uvažavali argumente protivnika, barem kao dopustiva pitanja, možemo zaključiti da su se oni ipak u nečem i slagali: dopuštali su unaprijed mogućnost eksplikacije, štoviše njezinu potrebu i nužnost. Osim toga, roman *Proces* ne sadrži samo priču o čovjeku sa sela i zakonu; komentari te priče isto su tako njegov integralni dio kao i sama priča. To će reći da je priča na neki način neodvojiva od njezina objašnjavanja. Objašnjavanja »pripadaju« priči o čovjeku sa sela i zakonu, ako je ona shvaćena kao dio romana *Proces*. *Proces* upućuje tako na svojevrsno jedinstvo umjetničkog teksta i njegove eksplikacije. Ovo jedinstvo opet traži objašnjenje: nije samo po sebi jasno zašto književna djela treba eksplicirati i zašto da eksplicacija djeluje na ono što se naziva »prirodom književnosti«.

Raspravu o tradiciji shvaćanja književnosti valja zato proširiti razmatranjem onog okvira u kojem se eksplicacija

uopće može pojaviti kao konstitutivni element same književnosti. Prije svega: zašto je uopće potrebna eksplikacija?

Eksplikacija je potreba i nužnost unutar tradicije književnosti evropskog kulturnog kruga, jer su u toj tradiciji književna djela prihvaćena kao kulturne vrijednosti u stavu koji poznaje različite kulturne sektore naknadno ujedinjene naporom oko općeg obrazovanja i odgoja. Književnost u evropskom kulturnom krugu pripada obrazovanju: od antike do danas ona je obrazovni predmet i sredstvo odgoja.<sup>1</sup> Ta činjenica, međutim, treba da izazove čuđenje ako imamo na umu sukob pjesništva i filozofije, pjesništva i teologije, pjesništva i znanosti. Obrazovanje koje se oblikuje u sustav i koje nose obrazovne ustanove zahtijeva racionalizirani kozmos vrijednosti i mogućnost posredovanog, institucionaliziranog i specijaliziranog rada na odgoju i obrazovanju, rada upravljenog u smjeru koji nikada nije određen nekom »književnom istinom«. Kako književnost izrasta na tlu mitologije, njezina je prikladnost vrhunskim vrijednostima, izvedenim ili barem usklađenim s filozofijom, teologijom ili politikom, u najmanju ruku uvijek u pitanju. Nadalje, ako književnost pripada obrazovanju, spontanitetu neposredne mitske predaje biva suprotstavljena smišljena i usmjerena posredovana djelatnost učitelja koji prenose obrazovnu vrijednost književnosti učenicima. Između djela i čitalaca pojavljuje se poznavalac, a poznavanje književnosti kao književna kultura postaje sastavni dio načelno raslojene opće kulture. Učenje književnosti pri tome zahtijeva svojevrsnu prethodnu obradu književnih djela koja postaju predmeti prikladni obrazovanju i time dostupni eksplikaciji, takvoj eksplikaciji koja u njima traži i nalazi kulturne vrijednosti. Učenje književnosti time postaje poseban zadatak koji zahtijeva sistematizaciju svega što je o književnosti poznato i takav odnos prema književnosti koji njezin smisao čini podobnim za nastavu. Određeni pojam o književnosti uvijek je pripadnosti književnosti obrazovanju, a jedino unutar te pripadnosti biva ostvarena mogućnost eksplikacije. Mogućnost eksplikacije tako je neshvatljiva bez tradicionalnih najširih određenja književnosti; osnovne tendencije takvih određenja čine obzor u kojem se pojavljuju pojedine eksplikacije. Razmotrimo ih redom:

U tradiciji evropskog kulturnog kruga književnost je vezana s nadahnućem. Platon je govorio o »božanskoj mah-

nitosti« pjesnika,<sup>2</sup> a u srednjem vijeku, iako je nepoznat Platonov *Fedar*, sačuvani su jasni tragovi teorije o »božanskom ludilu pjesnika«.<sup>3</sup> Na tu se teoriju nadovezuje prihvaćanje potrebe stvaralačkog zanosa, naročito oduševljenja ili barem posebne nadarenosti koju spominju mnoge poetike, čak i one izrazito racionalistički orijentirane, od Scaligera do Boileaua. Istovremeno, književnost je shvaćena kao obrt, odnosno vještina. To potvrđuje način na koji se književnost predavala u retorskim školama, a također i činjenica da su stare poetike redovno najvećim dijelom skup pravila, propisa, uputa i savjeta književniku s obzirom na sasvim »tehnički« dio njegova rada. Osim toga, vrhunski književna djela prihvaćena su kao nepresušan izvor mudrosti. Homer u staroj Grčkoj i Vergilije u čitavom srednjovjekovlju smatrani su učiteljima mudrosti, a taj se stav u osnovi zadržao u svim nacionalnim kulturama koje priznaju i cijene vlastite klasike književnosti kao ljude čija djelatnost zahvaća mnogo šire od ostvarenja na području »čiste« književnosti.

Razmotrimo li ova tri dominantna određenja književnosti s obzirom na prikladnost književnosti obrazovnim vrijednostima i načinu na koji se književna djela mogu predavati na školama i univerzitetima i tako doista »predati« mlađim generacijama, može se lakše objasniti kako i zašto književnost postaje kulturnom vrijednošću.

Uvidamo odmah da teza o nadahnuću ne vodi književnu nastavu; ona je rezultat uvida u bitno drugačiju strukturu mitskog iskustva koje se suprotstavlja razumu. Shvaćanje književnosti koje bi se oslonilo isključivo na učenje o inspiraciji vodilo bi do ukidanja svake nastave književnosti, odnosno nastava književnosti se u društvu koje priznaje isključivo pravo nadahnutosti ne može ni zasnovati. Stoga učenje o inspiraciji u njegovanju književne tradicije nikada nije imalo odlučujuće značenje. Ono se ipak zadržalo zahvaljujući spoznaji da se književnost doista ne može dokraj naučiti, pri čemu ta činjenica nema ni izdaleka ono značenje koje joj često pripisuju moderne doktrine zasnovane na stvaralačkom subjektivitetu kao mjeri svake djelatnosti. Nijednom vještinom ne može svatko savršeno ovladati, a urođena nadarenost, pa i trenutno nadahnuće ili oduševljenje ne igra u znanstvenoj, političkoj ili nekoj drugoj ljudskoj djelatnosti ništa manju ulogu no što igra u književnosti. Učenje o inspiraciji tako ne može biti pretpostavka na

kojoj se gradi nastava književnosti; ono jedino upućuje na činjenicu da književnost nikada nije, tako reći: bez ostatka ušla u racionalizirani sustav obrazovanja.

Drugačije stoji sa shvaćanjem književnosti kao obrta. Književnost se može učiti, kao i svaki drugi obrt, praktičnom vježbom u proizvodnji. Shvaćanje književnosti kao obrta u tom je smislu konstitutivno za određeni vid nastave književnosti, pa i za shvaćanje književnih djela kao kulturnih vrijednosti. Književna je kultura jednim svojim dijelom, danas možda ponešto zapostavljenim, osnovana na poznavanju načina kako se »prave« književna djela: ona je kultura načina izražavanja kao i kultura poznavanja gotovih proizvoda. Učenje književnosti kao obrta tako je i danas moguće, a vježba u proizvodnji, potpomognuta savjetima i uputama, »škola« je koju prolazi svaki književnik. Ako savjeti i upute o pravljenju književnih djela dobiju sustavni karakter sređenih i preglednih znanja o tehnici književne proizvodnje, nastaje jedan tip poetika koje se opet mogu izlagati i objašnjavati. Ipak, takve poetike ne osiguravaju još književnosti mjesto u obrazovnom sustavu. Njihovo specijalističko učenje odgovara onoj teoriji koja se koristi u svakoj majstorskoj radionici, a namijenjeno je isključivo budućim pjesnicima. Književnost, međutim, uče i oni koji ne žele biti književnici. S pravom pjesničku školu razlikujemo od škole u kojoj se književnost uči kao obrazovni predmet. Tako shvaćanje književnosti kao obrta čini samo jedan aspekt kulturne vrijednosti književnosti: nastava književnosti ne iscrpljuje se u učenju umijeća pisanja, iako je umijeće pisanja neodvojivo od načina na koji književnost postaje obrazovni predmet.

Tehnici, naime, lijepog izražavanja već sustav stare retorike dodaje topiku. Kao »spremište zaliha« općih misli, gotovih formula, prikladnih predmeta prikazivanja, tema i čitavih fabula,<sup>4</sup> topika pokazuje kako je već u retorskim školama shvaćeno da obrazovna vrijednost književnosti mora ovisiti ne samo o onom kako se govori, nego i o onom što se u književnosti kaže. Nema stoga isključivo »tehnički« orijentirane poetike. Svaka poetika povezuje sustav znanja, koje treba poznavati da bi se prenijelo iskustvo pravljenja književnih djela, s učenjem o onom što je u književnim djelima vrijedno spoznaje. Time se shvaćanje književnosti kao obrta veže sa shvaćanjem književnosti kao riznice iskustava,

mudrosti i znanja. Ova je druga teza pri tome odlučujuća za kulturnu vrijednost književnosti i nastavu književnosti jer ona praktično znači: ono što je vrijedno u književnom djelu valja tako shvatiti i obraditi da, s jedne strane, ne dođe u sukob s racionalitetom sustava kulturnih vrijednosti, a da, s druge strane, bude sačuvano književno kao takvo, jer bi inače književnost postala suvišnom. Zadatak se nastave književnosti može pri tome sasvim određeno postaviti: ona mora »prenositi« vrijednost književnosti.

Pretpostavlja se, dakle, da književna djela sadrže određena korisna iskustva. Ta su iskustva, uz način njihova izražavanja, predmet obrazovanja i sredstvo odgoja. Književna djela, prema tome, učenici treba da čitaju, odnosno slušaju, ali zbog opasnosti nerazumijevanja ili krivog razumijevanja čitanje, odnosno slušanje treba da bude upravljeno prema onom što je bitno u smislu koji određuje sustav vladajućih vrijednosti, a da pri tome ipak samosvojnost književnosti ne smije biti potpuno napuštena. Eksplicacija se temelji na »prenosivosti« smisla književnog djela, odnosno na mogućnosti takve misaone obrade književnih djela koja iz književnosti čini riznicu vrijednih iskustava.

Ako u ovakvu okviru pretpostavimo da Kafkina priča o seljaku i zakonu, odnosno cijeli roman *Proces*, sadrži neka obrazovno vrijedna iskustva, intencija svećenika i intencija Jozefa K. u komentarima priče vode nas u pravcu zaključka o dva osnovna načina na koja se smisao priče može učiniti razumljivim, shvatljivim i prihvatljivim i onom tko ga prvobitno, zbog ovih ili onih razloga, ne može dokučiti. Ako pažljivo pratimo izlaganje svećenika, zapažamo da on, kao što je već upozoreno, upućuje jedino na ono što je u priči već sadržano; on zapravo prepričava naglašavajući uvijek nove elemente. Jozef K., nasuprot, želi priču protumačiti. Činjenica da mu to ne uspijeva ništa ne govori o potrebi njegova napora; tumačenjem on priču ne želi ponoviti »na njezinu području«, nego je prenijeti u neko drugo, njemu prihvatljivije i shvatljivije područje, tj. područje njegova osobnog iskustva s obzirom na događaje koji ga zadesiše. I ovdje se tako očituju obrisi dvaju načelnih postupaka kojima se služi svaka najšire shvaćena nastava književnosti. Ta dva postupka nazvat ćemo prepričavanjem i tumačenjem, odnosno, s obzirom na njihovo tradicionalno porijeklo, parafrazom i alegorezom.

Parafraza, valja odmah reći, nije nipošto tako jednostavan postupak kao što bi se moglo pomisliti na osnovi predrasude našeg vremena o potrebi apsolutne originalnosti. »Prepričati« doduše znači »ponoviti«, ali prezir prema parafrazi nema osnove ni u tradiciji proučavanja književnosti ni u svakodnevnom bavljenju književnim djelima na razini sasvim »laičkog« odnosa. Čak neovisno o iskustvu nastave književnosti, u kojem parafraza igra neobično važnu ulogu od retorskih škola do moderne »domaće lektire«, prepričavanje uključuje vrlo složen, štoviše u neku ruku sustavan, odnos prema književnim djelima. Taj odnos otkriva analiza onoga što zapravo biva zahvaćeno u prepričavanju.

Za oznaku onoga što biva prepričano u prepričavanju koriste se uglavnom dva naziva: »sadržaj« i »fabula«. Ni jedan od tih naziva, međutim, ne odgovara sasvim onomu što biva prepričano. »Sadržaj«, čak bez obzira na mnogoznačnost tog naziva koji izaziva mnoge nesporazume, ne odgovara ni u smislu »onoga što je sadržano u djelu«, jer prepričavanje nipošto ne ostaje na razini građe koja je u djelu korištena niti pak doista obuhvaća ono što je u djelu sadržano u smislu »svega o čemu se govori«. Opisi prirode, ličnosti i njihovih karakternih osobina, razgovori i razmišljanja u prepričavanju redovno zauzimaju mnogo manje mjesta od »onoga što se dalje dogodilo«. U tom smislu književnoteoretski pojam »fabula«, čini se, više odgovara onomu što se obuhvaća prepričavanjem. Ipak, književnoteoretski pojam fabule mora biti mnogo određeniji od onoga što se laički prepričava; fabula nikada nije parafraza, jer kao element određene književne strukture nikada ne može obuhvatiti cjelovitost koju parafraza na neki način nužno zahtijeva. Ono što je u prepričavanju sadržano tako je istovremeno šire od pojma fabule, a uže od pojma sadržaja; parafraziraju se redovno uglavnom elementi fabule, ali prošireni kriterijem koji nije znanstven: dva navođenja iste fabule ne smiju se načelno razlikovati kao dvije parafraze; u prepričavanju je svagda prisutan određen faktor subjektivnosti. Prepričavanje doduše nastoji sačuvati poredak elemenata djela o kojem je riječ, ali taj poredak nužno biva podvrgnut pojedinačnom sudu o tome što je važno a što nevažno, što značajno a što beznačajno, što odlučujuće a što sporedno.

Subjektivnost prepričavanja ipak nipošto ne znači da se prepričavanjem izražava samo osoban odnos prema djelu o kojem je riječ. Upravo suprotno, smisao djela nastoji se prepričavanjem »zadržati«, izraziti bez ikakvih preinaka, prenijeti onakav kakav on doista jest. Parafraza nije znanstven postupak, ali ona čuva određeni izvorni odnos prema djelu, odnos koji, strogo rečeno, ne dopušta »prevode-nje« na neki drugi jezik. Prepričavamo li priču o seljaku i zakonu, u načelu ništa od smisla te priče ne smije biti izgubljeno, odnosno, gubitak mora biti mnogo manji no ako npr. ustvrdimo da čovjek sa sela znači čovjeka koji traži boga, zakon objavu, a vrtar providnost. Isto vrijedi i za pokušaj parafraze Kafkina *Procesa*; ona mora sačuvati neki ostatak napora oko reprodukcije. Iako taj napor teži nemogućem, on ipak pretpostavlja da postoji neka smisljena cjelina nesvodiva na nešto izvan sebe same, nazovimo je pričom, i na »navgovor« priče pričom i odgovora.

To biva jasnije ako prepričavanju suprotstavimo tumačenje. Tumačenje, za razliku od pokušaja parafraze, ne nastoji sačuvati oblik svojstven književnosti: ono »prevodi« književno djelo na jezik koji nije svojstven jedino književnosti. U svakodnevnom iskustvu, kao i u iskustvu nastave književnosti, to se jasno pokazuje: prepričavanju »sadržaja« pročitano djela redovno slijedi tumačenje koje jasno razlikujemo od samog prepričavanja. Nakon izlaganja: roman *Zločin i kazna* opisuje ubojstvo koje je počinio student Rascoljnikov, koji, međutim, nije mogao podnijeti grižnju savjesti i... na kraju je priznao vlastiti zločin, slijedi: Dostojevski je tim romanom izrazio nužni slom individualne pobune protiv društvene nepravde. Ili: Dostojevski razvija problematiku čovjeka prepuštena samom sebi nakon spoznaje da je bog mrtav. Ovakav tip zaključaka zahtijevao je također Jozef K. u našem primjeru, iako na razini individualnog iskustva: njega, naime, ne zanima analiza priče koju je svećenik ispričao u općim aspektima, ali ga zanima što priča o čovjeku sa sela i zakonu govori o njegovoj vlastitoj krivnji i mogućnosti obrane pred stvarnom prijetnjom suda koji ga ugrožava u njegovoj osobnoj egzistenciji.

Tumačenje slijedi onaj put koji u tradiciji evropske književnosti zacrtava postupak nazvan alegorezom. Već kod Herodota, a zatim kod Euhemerosa i Theagenesa, te kod stoičara i u srednjovjekovnom tumačenju Biblije,<sup>5</sup> javlja se

shvaćanje koje književno djelo uzima kao alegoriju, pretpostavljajući da se u njemu skriva smisao dostupan racionalnom objašnjenju. Sudbinu alegoreze u evropskoj tradiciji ovako opisuje Ernst Robert Curtius:

»Grci se ne htjedoše odreći ni Homera ni znanosti. Tražeći izmirenje, nadoše ga u alegorijskom objašnjavanju Homera. Homerska alegoreza slijedi u stopu homersku kritiku predsokratičara. Ona počinje u 6. stoljeću, razvivši različite smjerove i faze, u koje nam se ne valja upuštati. U poznoj antici dobiva ona novu moć nad duhovima. Helenizirani Židov Filon prenosi je na *Stari zavjet*. Od ove, židovske alegoreze *Biblije* potječe kršćanska alegoreza crkvenih otaca. Paganstvo je prenijelo u svom opadanju alegorijsko tumačenje Vergilija (Makrobije). Biblijska i vergilijska alegoreza slijevaju se u srednjovjekovlju u jedno. To vodi do toga da alegorija postaje podlogom općenito svake interpretacije teksta. U tome ima svoj korijen sve ono što se može označiti srednjovjekovnim alegorizmom. On se očituje u 'moraliziranju' i Ovidija i drugih autora alegorijskim izvedbama; ali i u tome da personificirane biti nadosjetilne vrste — poznoantički je čovjek posjedovao, kako smo vidjeli, doživljajnu dispoziciju za njih — mogahu postati nosiocima radnje poetskih tvorevina: od Prudencijeva djela *Psychomachia* do filozofske epike 12. stoljeća; otuda do *Romana o ruži*, do Chaucera, do Spensera, do Calderónovih sakramentalnih igara. Alegorijsko shvaćanje Homera bijaše još za Erazma (*Enchiridion*, c. 7) i za Winckelmannna samo po sebi razumljivo.«<sup>6</sup>

Tumačenje, naravno, valja shvatiti nešto šire od alegoreze koja je, ipak, samo jedan određen način tumačenja, ali takav način koji upućuje na najdublje osnove svakog tumačenja, pa i onog koje se pojavljuje u nekim modernim varijantama interpretacije.<sup>7</sup> I tumačenje, naime, čuva neku težnju prema reprodukciji, ali u bitno drugačijem vidu no parafraza. Smisao se djela u oba ova temeljna postupka nastoji sačuvati, ali dok jednom, u prepričavanju, transpozicija ide u nekom smislu načinom mitskog iskustva, drugi put, u tumačenju, ona ide načinom iskustva teologije, filozofije ili znanosti. Mogli bismo zato reći, donekle pojednostavnjeno: ako prepričavanje na nagovor priče pričom i odgovara, tumačenje na nagovor priče odgovara idejom.

Prepričavanje i tumačenje, prema tome, dva su temeljna načina teoretske obrade književnih djela, takve obrade koja omogućuje da smisao književnih djela biva sačuvan, izrečen i »prenesen« u dimenziji koja nije isključivo književna. To su tako dva odnosa i prema smislu književnosti, dva odnosa u kojima je sadržana u nekoj mjeri stara suprotnost *mythosa* i *logosa*; u priči prisutna organizacija svijeta ne slaže se s načelima slike svijeta osnovane na prirodnim znanostima, teologiji ili filozofiji; postupak prepričavanja čuva mitsko iskustvo prisutno u književnosti. Tumačenje »prevodi« ovo iskustvo na »jezik« neke doktrine ili oblasti koja svojim iskustvom nije identična s književnošću; protumačiti književno djelo znači shvatiti ga u odnosu prema onom što je u njemu u najširem smislu riječi logično. Mit je »sadržaj« parafraze, kao što je ideja »sadržaj« alegoreze.

Naravno, ova suprotnost *mythosa* i *logosa*, prisutna u parafrazi i alegorezi, objašnjiva je jedino na temelju uporišta koje dopušta tako dalekosežne razlikovanje. Ako je moguće da o književnim djelima govorimo s aspekta *mythosa* i s aspekta *logosa*, smisao književnosti mora biti shvaćen u obzoru koji oba ta aspekta ujedinjuje. Jedinstvo i razlikovanje stavova Jozefa K. i svećenika u našem primjeru proizlazilo je iz cjeline romana *Proces*, jer je taj roman predstavljao pozadinu mogućih odnosa prema priči o čovjeku sa sela i zakonu. Isti odnosi prema Kafkinu romanu u cjelini, rekosmo, mogu se razabrati tek ako pretpostavimo odnos prema našem individualnom iskustvu koje u tom slučaju postavlja red »činjenica«. *Logos* i *mythos* dvije su koncepcije u kojima nam se otkrivaju dvije različite slike svijeta. Ako odnos književnosti i zbilje, odnos posredovan jezikom, i nismo doveli u sumnju, između znanstvene i mitske slike svijeta otvara se tako nesklad dvaju temeljno različitih načela smislene organizacije.

Tradicionalni sukob mitologije i filozofije vraća se tako posredovan novovjekovnom predodžbom o slici svijeta: Frazerova su istraživanja obrađivala mit kao oblik društvenog života, Cassirerova kao način mišljenja, Freud pa zatim Jung usmjerili su pažnju na mit kao izraz elementarnih podsvjesnih struktura, pa je time otvoreno područje mogućeg ujedinjenja različitih svjetova književnih djela s jednom općom slikom svijeta koja ipak nije znanstvena. Pri-



sutnošću mitskog u književnosti može se tako objasniti zašto se svjetovi književnih djela ne raspadaju na uzajamno neovisne sustave značenja, odnosno zašto književnim djelom »dočarani« svjetovi predstavljaju kolektivno prihvatljive tvorevine. Elementarno mitsko iskustvo zbilje time je shvaćeno kao prvobitan, arhaičan način osmišljavanja svijeta, odnosno čovjekova položaja u zbiljskom svijetu. Suvremeni istraživači stoga rado govore o mitskim strukturama, arhetipovima i načinima na koje mit predstavlja zbilju.<sup>8</sup> Mitsko u književnosti zahvaća tako zbilju koja još nije shvaćena kao svijet podložan prirodnim i društvenim zakonima, ali koja je ipak nešto već oblikovano, pregledno i podložno daljnjoj obradi. Mitska slika svijeta bila bi, dakle, način strukturiranja zbilje koji je književnost zadržala i nakon svjetskopovijesne pobjede logosa. Bez obzira što je logos zavladao stvarnim svijetom, svijetom prirode i organiziranog društvenog života, *mythos*, kao lijepa »divlja misao« raste još uvijek na individualnom, subjektivnom, iracionalnom tlu umjetnosti.<sup>9</sup>

Suprotnost je *mythosa* i *logosa* na prvi pogled pogodno načelo shvaćanja i znanstvenog proučavanja književnosti, jer nas ona oslobađa tradicionalne problematike istine i zbilje književnosti, razdijelivši načine organizacije iskustva i pretpostavivši dvije slike svijeta koje mogu biti i ravnopravne, ali su međusobno nemjerljive. Pozivanjem na arhetipske situacije i likove, ili poseban mitski sustav označavanja, odnosno ostvarivanja jezičnog sadržaja, otvara se jedno polje proučavanja književnosti koje može donijeti i plodonosne spoznaje za povijest književnosti, ali tek uz prihvaćanje konzekvencija koje su bliže tradicionalnoj optužbi književnosti zbog laži no obrani njezina integriteta u kulturi znanosti i tehnike. Književnost je, naime, kao ostatak mitske slike svijeta zapravo anakronizam, književna je slika svijeta fikcija u službi olakšanja života na način opijuma ili religije, a pokušaj spašavanja književnosti u njezinoj tobožnjoj etičkoj djelatnosti kosi se s osnovama mitologije, koja je s etičkog aspekta nužno amoralna. Osim toga, pretpostavivši suprotnost *mythosa* i *logosa*, književnost treba da ostvaruje isključivo mitsku sliku svijeta, što zahtijeva da mitu pripišemo upravo takav način odnosa prema zbilji koji uspostavlja sliku svijeta, a to je odnos koji pripada upravo znanosti. Izraz »slika svijeta« sadrži, naime, uvje-

renje da je sve zbiljsko predstavljeno kao nešto sredeno prema načelima ljudskog razuma, da je pregledno i kao struktura, odnosno sustav podložno, u krajnjim konzekvencijama, matematičkom proračunu; riječju: da je prisutno kao nešto »naslikano«.<sup>10</sup> U tom smislu slika svijeta pripada samo našem dobu znanosti i tehnike, ona je svojevrsan izraz pobjede *logosa* nad *mythosom* u načinu mišljenja i shvaćanja, te je pitanje nismo li pretpostavljanjem srednjovjekovne ili mitske slike svijeta izvršili nasilje nad poviješću, izmjerivši unaprijed područje istraživanja mjerom suvremene znanosti? To je tim značajnije što upravo orijentacija na prisutnost mitskog u književnosti teoretski i praktično ističe kako u prvobitnim društvima i tzv. primitivnim kulturama valja tražiti ključ za razumijevanje onoga što smatra mitskom slikom svijeta.

Ako struktura svijeta književnog djela odgovara strukturi mitske slike svijeta, jer je objašnjiva u svom odnosu prema zbilji tek na osnovi mitskog oblikovanja svijeta, književnost surađuje na općoj mitskoj slici svijeta, književno je djelo dio mitologije shvaćene kao sustavnog objašnjenja zbilje. Ako tako npr. svijet *Braće Karamazova* shvatimo kao strukturu utemeljenu na strukturi općeg mitskog svijeta, elementi priče o Velikom inkvizitoru moraju se shvatiti kao supstancijalni, jednoznačno određeni »atomi« kojih pregledan raspored pruža novu sliku kombinirajući već poznate i prema tome prepoznatljive supstancijalne činjenice. Krist ili Veliki inkvizitor moraju se shvatiti kao arhetipovi, a time se složeni splet odnosa pretvara u konstrukciju koju je moguće i matematički izraziti algoritmom. Poseban mitski svijet književnog djela »obrađuje« tako teoretski zahvat mitskog kritičara u sustav koji je izgubio svoju početnu suprotstavljenost racionalnom sustavu osnovanom na provjerljivim značenjima znanstvenog jezika objašnjivog izvana, konkretnom situacijom ili nadređenim mu pojmovnim sustavom neke znanosti.

Pokušamo li, opet, zadržati mnogoznačnost kao osobinu mitskog svijeta uspostavljenog književnim djelom, teškoće objašnjenja strukture mitskog svijeta postaju nesavladive. Poseban sustav u kojem Krist i Veliki inkvizitor nemaju nikakvo opće značenje čini ih do te mjere konkretnim da ni smisao djela *Braća Karamazovi*, a kamoli njegovu strukturu, ne bismo mogli nikome saopćiti. Morali bismo se za-

dovoljiti »pokazivanjem«: ako koga zanima tko je Ivan Karamazov i što znači legenda o Velikom inkvizitoru u romanu, neka čita *Braču Karamazove*; ono što on sâm u djelu vidi njegov je svijet *Braču Karamazovih*, i svaki je daljnji razgovor nemoguć jer bi s konkretne razine tobožnjeg istinskog doživljaja prešao na apstrakciju pojmovnog jezika.

Prisutnost elementarne mitske strukture u književnosti nije tako, ako je dosljedno provedena sa svim konzekvencijama, sigurno izlazište objašnjenja koje pretendira, među ostalim, na zasnivanje neke znanstvene povijesti književnosti u širokom kontekstu antropologije. Problematično je da li i sâm pojam mitske strukture, građen na predodžbi o mitskoj slici svijeta, uopće odgovara mitskom odnosu prema zbilji, a povijesna mijena onoga što danas zovemo književnošću pokazuje da o književnosti kao književnosti možemo govoriti tek nakon raspada jedinstva mitske kulture, onog raspada koji uvjetuje pojavu takvih posebnih oblika ljudske djelatnosti koji se nazivaju: umjetnost, književnost, religija, filozofija, znanost. Književnost u suvremenom smislu, u smislu koji još uvijek zadržava možda već prevladanu predodžbu o književnosti kao umjetnosti, nešto je drugo no književnost kao predaja ili književnost kao kanon neke religije, pa se moderno razmatranje književnosti može osloniti na razumijevanje mitologije tek uvjetno, prihativši mitske elemente književnosti kao rezultat p r o m j e n e mitske izvorne strukture u skladu s kulturom koja više nije utemeljena na mitskim osnovama. A to znači da tek razumijevanje kulturne tradicije, unutar koje mitsko nije izvanvremenska konstrukcija, osigurava tlo kritičkog proučavanja književnosti. Mitska je slika svijeta kao temelj objašnjenja strukture svijeta književnog djela, prema tome, hipotetična konstrukcija pretpovijesti književnosti iz koje treba da objasnimo povijest književnosti i pojam književnosti kao književnosti. Uzmemo li, međutim, umjesto pretpovijesti poznatu povijest književnosti evropskog kulturnog kruga kao izlazište, odnos se književnosti i zbilje može vidjeti u sasvim drugoj dimenziji: književnost biva shvatljiva tek unutar pripadnosti kulturnoj tradiciji, koja pretpostavlja svojevrsno jedinstvo *mythosa* i *logosa*, a to će reći, s aspekta eksplicacije, svojevrsno jedinstvo parafraze i alegoreze. Kraće rečeno: književni svijet pripada povijesnom svijetu.

Tako shvaćene konzekvencije parafraze i alegoreze upućuju na nužnost svojevrsnog kompromisa između dvaju tipova pristupa onomu što se naziva svijetom književnog djela. Taj je, naime, svijet nepojmljiv i besmislen izvan mogućnosti njegova dovođenja u vezu sa zbiljskim svijetom, a kriza je komentara izraz otvorenih mogućnosti da se zbiljski svijet prihvati i doživi i u obzoru koji pripada znanosti i u obzoru koji pripada mitologiji. Unutar te opreke zbiva se ono što nazivamo književnošću, zbiva se kao neprestani pokušaj pronalaženja novih dimenzija njihova jedinstva. To jedinstvo naravno ipak ne znači da se pokušaj eksplicacije književnog djela ne upravlja u većoj ili manjoj mjeri prema jednom ili prema drugom: parafraza i alegoreza idealni su tipovi mogućih shvaćanja književnog svijeta, one čine obzor u kojem se pojavljuju i pokušaji različitih tzv. pristupa književnosti: izgradnja svijeta književnog djela može se razmatrati s obzirom na u njemu prisutnu dominaciju mitske svijesti, ili pak s obzirom na dominaciju znanstvene svijesti u onom što je u djelu rečeno.

Time je obzor komentara svećenikove priče u romanu *Proces* Franza Kafke proširen do granica onih uvjeta unutar kojih se pojavljuju cjelokupni sustavi analize umjetničke proze. Posredno se ti uvjeti odnose na cjelokupnu nastavu književnosti iz koje izrasta i ono što se danas naziva znanošću o književnosti; neposredno oni se odnose samo na teoriju umjetničke proze koja zahvaća razradu onih načela po kojima se oblikuje svijet književnog djela kao svojevrsna slika zbiljskog svijeta. Razlikovanje parafraze i alegoreze nema izravnog značenja za razumijevanje lirike, a na području drame nužno bismo ga morali vezati uz problematicu scenske izvedbe, što bi zahtijevalo sasvim posebna razmatranja. Tek na području umjetničke proze ono može poslužiti kao poticaj da se shvati kako inzistiranje na priči, odnosno fabuli, strukturi fabule i načinima povezivanja motiva u najširem smislu, s jedne strane, te inzistiranje na ideji, temi, i posebnom načinu vrednovanja, s druge strane, ima najdublje temelje u tradiciji što ujedno upućuje na potrebu da se oba ova temeljna načina neprestano uzajamno uvjetuju i povezuju u pokušajima da se umjetnička proza zahvati u dimenziji komunikacije pisca i čitaoca.

## POJAM PRIČE

Aristotel u *Poetici* smatra da je priča (*mythos*) glavni dio i duša tragedije.<sup>1</sup> Tragedija mu je oponašanje ozbiljna i završena čina, ona je najviši književni oblik jer oponaša zbilju kao činjenje, kao ljudska djelatnost u kojoj svatko postaje ono što jest po svojoj biti, u kojoj se ozbiljuje po nuždi ili vjerojatnosti ono što postoji samo u mogućnosti. Priča tako može biti shvaćena i kao kategorija kojom se objašnjava odnos književnosti i zbilje, odnos koji pojam oponašanja (*mimesis*) označuje imenom praznim tako dugo dok nije jasno što se ima shvatiti kao zbilja.

Aristotelov je pojam *mythos* zacrtao problematiku; tumačenja su pošla u različitim pravcima kojih je zajedničko ishodište vidljivo tek u zamršenu spletu međusobno povezanih značenja termina izraslih iz objašnjavanja književnosti u tradiciji onog načina mišljenja o književnosti koji se u oslanjanju na Aristotela naziva poetikom. Pojam »mit« dobio je danas široko značenje, određeno prije svega razlikovanjem mitskog od povijesnog, te u toj liniji također od filozofskog i znanstvenog: suvremeni studij mitologije počinje filozofskom kritikom mitova, a u devetnaestom stoljeću postaje znanstvenom kritičkom analizom mitske svijesti.<sup>2</sup> Pri tome je sačuvano mišljenje da je reprezentativni oblik mitske svijesti, prepoznatljive i sačuvane također u ritualu, magijskim postupcima, religijskim vjerovanjima i u svim umjet-

nostima, ipak priča. Otuda mogućnost da i danas Aristotelov termin *mythos* prevedemo kao »priča« i da o mitu govorimo kao o priči bez ikakva ustezanja, jer, uostalom, *mythos* znači, stoji u svakom rječniku: »riječ«, »priča«. S obzirom na ustaljeno razlikovanje priče i istine, o kojem će još biti govora, suvremenom racionalizmu takvo se poistovjećivanje čini sasvim dovoljnim kako za objašnjenje mita tako i za objašnjenje priče: oboje pripada mašti, izmišljenom, nezbiljskom, pa prema tome i neozbiljnom, a u aspektu objašnjavanja iracionalnom.

Bliska je shvaćanju priče kao određenog oblika u kojem nastupa mitska svijest upotreba naziva »priča« kao oznake književne vrste.<sup>3</sup> U naših starijih autora priča je ime kraće prozne vrste; pripovijetka su i novela nazivi koji su kasnije prevladali, pa se priča još samo ponekad upotrebljava za oznaku takve književne vrste u kojoj je naglašen odnos prema nestvarnom, iako ne sasvim na način bajke. Nediferenciranom značenju priče kao književne vrste doprinijela je uz to upotreba naziva »priča« s aspekta književnoteoretske problematike u smislu elementa određenih književnih vrsta.

Kao književnoteoretski pojam Aristotelov *mythos* ipak je samo djelomice vezan s pojmom priče. Za oznaku određene strukture, koju Aristotel vjerojatno ima u vidu, u nas se uvriježio naziv »fabula«, zahvaljujući možda i tome što imamo poseban naziv »basna« za književnu vrstu koja je u njemačkom dobila ime prema »fabula« (*Fabel*), pa je u njemačkoj terminologiji prisutna dvosmislenost u nas izbjegnuta. U engleskom je, međutim, Aristotelov termin preveden kao *plot*, što mi prevodimo kao »zaplet«. Tako se shvaćanje Aristotelova *mythosa* kao književnoteoretskog pojma razdvaja na fabulu i zaplet, pri čemu opet oba termina nisu nipošto tako čvrsto određena, kao što bi se to moglo očekivati zbog njihove široke primjene u znanstvenim i kritičkim analizama.

Određeno razlikovanje između naziva priča (*story*), u našem smislu fabule, i zapleta (*plot*), predložio je Edward Morgan Forster u svojoj raspravi *Vidovi romana*:<sup>4</sup> priča, odnosno fabula, njemu je izlaganje događaja »sređenih u vremenskom slijedu«, a zaplet je logička struktura. Priča izaziva tako u publici jedino želju da se sazna što će se dalje dogoditi; zaplet zahtijeva spoznaju unutarnjih veza i

odnosa između ispričanih događaja, odnosno pojava. Primjer je za prvo jednostavna struktura: »Umro je kralj i zatim je umrla kraljica«; primjer za drugo je: »Umro je kralj, i zbog toga je umrla kraljica.« Primjeri jasno pokazuju: načelo je priče zbrajanje, jednostavno nizanje koje zadovoljava znatiželju bez većih ambicija, a izražava prirodnu radost navođenja svega što je o nečem poznato. Načelo je zapleta odgonetanje: zaplet traži rasplet, tj. on je namjerno takvo prikazivanje koje zahtijeva da se tek na kraju pokaže što je što i zašto je nešto takvo kakvo jest. Zaplet je složenija i usavršenija struktura od priče, koja je ipak, kao najjednostavniji element proznog književnog djela, osnovni praoblik cjelokupne pripovjedne književnosti.

Ovo razlikovanje nije neosporno; njemu se može primijetiti da je zaplet, upravo u smislu složenije strukture, samo način razvijanja priče, odnosno fabule. Dovodi ga u sumnju, osim toga, aspekt koji zahvaljujemo ruskim formalistima: u njihovoj terminologiji fabula je, kao uzročno-posljedični niz događaja koji pripadaju građi, odnosno zbilji izvan književnosti, suprotstavljena sižeju kao posebnom umjetničkom rasporedu fabularnih elemenata. Siže je tada način konstituiranja priče kao elementa književnog djela, on odgovara u našem uobičajenom smislu fabuli, a zaplet je način organiziranja sižeja.<sup>5</sup>

Pojam priče, izveden iz Aristotelova *mythosa*, čuva dakle i u svakodnevnoj i u književnoteoretskoj upotrebi inoga značenja nastala u diferenciranju aspekata za koje se može pretpostaviti da u Aristotelovoj *Poetici* bijahu još uključeni u nerazlučivo jedinstvo filozofske, književnoteoretske i, kako bismo danas rekli, kulturnopovijesne problematike. S druge strane, nediferencirano i opće značenje naše riječi »priča«, značenje koje, kako se čini, nije najpogodnije za znanstvenu specifikaciju i klasifikaciju, otkriva se i u značenju koje odgovarajući termini imaju u nekim drugim jezicima: *story* je u engleskom opći termin, koji u nekim kombinacijama označuje vrstu (*short story* prevedimo kao novela, a ponekad i doslovce kao »kratka priča«), ali znači i, kao što smo vidjeli, ono što odgovara u našoj terminologiji fabuli. Engleski naziv *tale* također prevedimo kao »priča«, najviše u smislu vrste koja odgovara bajci ali i pripovjetcu. Njemački *Erzählung* također prevedimo kao »priča« u najširem smislu (kao pripovijedanje), ali i *Geschichte* je

također i priča (kao što je naša riječ »pripovijest«, pogotovo u starijim napisima, često sinonim za priču). *Sage* i *Märchen* svrstavamo često u pojam priče, te ih tako nekad i prevedimo, a *Fabel* je ne samo basna, nego i priča u smislu fabule. Priča je, prema svemu tome, naziv kojim možemo označiti mit i bajku, pripovijetku, zaplet, fabulu i siže, a također i sve ono što je ispričano ali nije istinito. Ovo posljednje potvrđuje potreba naglašavanja u slučaju kada želimo ispričati nešto istinito kao priču: to je istinita priča.

U nemogućnosti da znanstveno odredimo i ograničimo pojam priče, potreba ovog izraza »istinita priča« može nam poslužiti kao putokaz u analizi odnosa književnosti i zbilje, odnosno istine. Priča se, naime, kao što vidimo u svakodnevnu govoru, suprotstavlja zbilji i istini. »Kao u priči« znači nevjerovatno, čudnovato, ako već ne i lažno; priče se pričaju djeci, a odraslima služe tek kao sredstvo obmane. U izrazu »istinita priča« sadržana je zato nevjerica prema mogućnosti da nešto ispričano kao priča bude zbiljsko, ali i uvjerenje da je priča neki oblik jezičnog izražavanja koji se može primijeniti i protiv svoga pravog smisla, tj. u svrhu istinitog izvještavanja. Priča tako nije izvještaj, iako nije suprotna izvještaju; ona je, rekli bismo još prije svake analize, neki način govora. U izrazu »istinita priča« vidi se također kako nije nužno da priča pripada samo književnosti, točnije rečeno: umjetničkoj književnosti.

Priča se pojavljuje i u svakodnevnom govoru, ali ona nije naprosto dio razgovora. Prije bismo mogli reći da s nastupom priče prestaje razgovor; priča ne traži sugovornika, nego slušaoca. Dulje saopćenje nitko neće nazvati pričom, osim ako ne aludira na njegovu neistinitost. Izvještaj o nekom događaju, opis prometne nesreće npr., također nije priča, ali takav opis pričom može postati. Na prvi pogled čini se da to ovisi jedino o načinu kako o našoj ili tuđoj prometnoj nesreći govorimo. Kažem li naprosto: »Jučer sam doživio sudar u Draškovićevoj ulici« i navedem li redom sve važne detalje tog sudara, priča se neće pojaviti. S druge strane, otpočnem li opis uvodom koji nagovješćuje nešto neobično što će se otkriti u daljnjem nizanju pojedivosti, zahvativši pri tom neko vremensko razdoblje, priča je na pomolu: »Krenuo sam tog oblačnog jutra s čudnim osjećajem da će se nešto dogoditi...« sasvim je dovoljno

da svatko nasluti moguću priču. Priča je, rekli bismo prema tome, određena nekom izvještačenošću govora, i upravo je ta izvještačenost razlog što se izvještaj o prometnoj nesreći pretvara u priču kojoj posvećujemo pozornost, ali ne ukazujemo ujedno i povjerenje u smislu istinitosti. Isti događaj može ali ne mora biti priča, slično kao što isti vic, ovisno o tome kako je ispričan, može ali ne mora biti smiješan.

Konstituiranje priče ipak ne ovisi samo o kićenom govoru. Nešto može biti ispričano i sasvim jednostavnim jezikom, bez traga bilo kakve izvještačenosti ili namjernog odugovlačenja, pa da to ipak doživimo kao priču, dok ne doživljavamo kao priču ono što artificijelnošću izraza liči na pjesmu, pohvalni govor ili dramsku situaciju. Način je izraza, naime, nedjeljiv od onoga što je izraženo: »sadržaj« priče o sudaru nije sudar kao takav, zbiljski sudar, nego sudar upravo onako kako sam ga ja doživio i ispričao; mojim doživljajem i mojim pripovijedanjem on je postao pričom; izvan toga on je tek činjenica ili niz činjenica. Priča zato nije samo oblik pripovijedanja u koji se može staviti bilo kakav »sadržaj«. Priča je oblikovanje govora u kojem naš sudar nije ostao onakav kakav jest, nego je tako preoblikovan da je postao »pričom o sudaru«.

Ako je priča kao »oblik« nedjeljiva od ispričanog kao »sadržaja«, sam vanjski oblik pripovijedanja ne igra bitnu ulogu u konstituiranju priče; bitno je nešto što bismo uvjetno mogli nazvati kvalitetom ispričanog. Ako bismo pošli od spomenutog razlikovanja priče i istine, ispričano u priči dobiva neku nestvarnu dimenziju, nešto što izaziva sumnju u realitet, a ipak se može prihvatiti kao smisljeno. Priča mora imati neku smislenu organizaciju, neku strukturu koja ne zahvaća samo vanjski oblik kazivanja, nego i ono ispričano, a ta organizacija, odnosno struktura ne smije jednostavno odgovarati stvarnim ili izmišljenim činjenicama. Čak i jezik nam kaže: u priči se priča, a ne izvještava se o nečem provjerljivom.

Što i kako se priča u priči? — Forsterovo upozorenje o priči (*story*) kao fabuli ovdje može za nas biti korisno, iako je izrečeno s aspekta užeg od ovdje prisutnog: priča je izlaganje događaja složenih u njihovu vremenskom slijedu. Priči prema tome odgovara vremenska sukcesija zbivanja; kako je samo pripovijedanje sukcesivno, za priču je

bitno nizanje po načelu onog što se dalje zbilo. Ovome ipak treba nadodati činjenicu koju Forster zanemaruje: beskrajno nizanje »i onda«, »i onda« ne čini još priču; ono objašnjava pričanje priča i interes za priče, npr. one Šeherezadine, ali ne omeđuje pojedinu priču kao zaseban entitet. Želja da se sazna što je dalje bilo mora biti nečim izazvana, ali mora biti zatim i relativno zadovoljena, jer se u pričanju bez kraja i konca ne ostvaruju nikakve priče. Naprotiv, za priču je potreban određeni prijelom u zamišljenom kontinuitetu izlaganja o svemu i svačemu. »Krenuo sam tog oblačnog jutra...« u tom smislu može biti prekid u razgovoru koji označuje da počinje nešto drugo. Neznatna promjena u načinu izražavanja ovdje najavljuje da se nešto može očekivati. Priča ima nužno početak.

Početak je, po Aristotelovoj definiciji, »ono poslije čega nešto nužno dolazi, a prije čega nema ništa«. <sup>6</sup> Ta je definicija upotrebljena u analizi tragedije, ali kako je priča glavni dio, odnosno bitni element tragedije, možemo smatrati da vrijedi i za priču. Izvod se tu lako može nastaviti: početak zahtijeva također sredinu i završetak. Priča ih mora posjedovati, odnosno, bolje rečeno: početak, sredina i kraj čine priču. Da bismo opis prometne nesreće doživjeli kao priču, nije nužan ukrašeni govor; nužno je da taj opis šire zahvati u ono prije i ono poslije samog sudara. Ako sve to zajedno čini neku cjelinu, nešto što se samo izdvaja od ranijeg govora o kupovini automobila, na primjer, i kasnijeg o njegovu popravku, priča se pojavila. Ona nije puko prepričavanje zbivanja; ona zbivanje tako reći omeđuje, uspostavivši u nizu događaja neke od njih kao početne, a druge kao završne. Time je stvoren jedan zamišljeni poredak u izlaganju, kojim je ujedno sređeno ono što ima biti izloženo. Vrijeme zajedno s onim što je u vremenu, onim što se zbiva u vremenu, prestaje biti beskrajno protjecanje: ono je na neki način »zatvoreno« između početka i kraja.

Time biva objašnjeno zašto biografija redovno, pogotovo ako je napisana poslije smrti čovjeka o kojem je riječ, podsjeća uvijek na »životnu priču«, ali također i zašto svaka biografija nije odmah, sama po sebi, neka priča. Rođenje i smrt kao međaši unutar kojih se odigrava život opisan u biografiji bez sumnje su početak i kraj kao uvjeti »zatvorenog« vremena priče (otuda sličnost svake biografije i priče), ali rođenje i smrt su ujedno vanjski samom pri-

povijedanju: njih kao početak i kraj nije uspostavilo samo pripovijedanje biografije, nego su oni nametnuti vanjskom zbiljom koja je odvojiva od pripovijedanja (biografija zato nije identična s pričom, odnosno »stvarna« biografija nije priča). Nizanjem stvarnih, općevažećih činjenica o nečijem životu, podataka o školovanju, zaposlenju, ženidbi i sličnom, biografija se udaljava od priče (biografiju koju prilazemo molbi za zaposlenje nitko neće nazvati pričom), jer smisleno značenje tih događaja nije uspostavljeno unutar izlaganja; oni imaju svoje značenje početka i kraja, te prijelomnih trenutaka unutar toga, u kontekstu opće-prihvatljive ocjene života (važna je npr. funkcija koju je netko obavljao u državnoj službi). Tzv. romansirana biografija, međutim, odmah biva shvaćena kao priča, jer sustav događaja kao prijelomnih trenutaka nečijeg života biva uspostavljen samim pripovijedanjem, na temelju shvaćanja i ocjene života koje nije automatski općeprihvatljivo (važna je npr. i slučajna pomisao koja je nekog barem hipotetički dovela do znanstvenog otkrića ili umjetničkog ostvarenja). To će reći da sustav događaja u vremenu, pa i samo »zatvaranje« vremena koje omogućuje priču ne smije biti odjeljivo od pripovijedanja: priča se rađa tek ako ona sama po sebi konstituira vlastiti početak i vlastiti završetak, a unutar toga i vlastiti sustav važnog i nevažnog, značajnog i beznačajnog, nužnog i slučajnog.

Ostaje da u svjetlu ovih zaključaka objasnimo razlikovanje priče i istine koje se, kao što rekosmo, zasniva na pretpostavci neke nestvarne dimenzije onog ispričanog u priči. Zašto, naime, priču ne bismo prihvatili kao istinu?

Ovdje je prije svega potrebno upozorenje da odbijanje prihvaćanja priče kao nečeg istinitog nije sadržano u samom pojmu priče: mi ne prihvaćamo u svakodnevnu govoru da priča nikako ne bi mogla biti istinita; prihvaćamo tek da priča redovno nije istinita jer je na neki način »izvan« istine. Priča nije isto što i laž; nju jedino istina ne obavezuje, a to znači da prešutno i nesvjesno prihvaćamo da način kako u priči prikazujemo događaje načelno više odgovara neistini nego istini. To će reći: kao da smo uvjereni kako red i sustav događaja koji nudi priča, zajedno sa svojim zatvaranjem vremena, ne odgovara zbiljskom redu i sustavu. Budući da priča spada danas uglavnom u književnost, prastara teza pred Sokratika i Platona da književnost laže

očito nije ostala bez utjecaja na svakidašnjicu. Prešutno uvjerenje da priča u načelu laže pri tome biva shvatljivo iz vladajućeg preduvjerenja o istini.

Neistinitost priče temelji se na neskladu priče i zbilje, jer zbilja biva shvaćena na način koji ne odgovara smisljenoj organizaciji priče. Zbilja je, smatramo poučeni ne toliko iskustvom koliko suvremenim razumijevanjem zbilje, nešto što nije samo po sebi smisleno. Vrijeme u zbilji teče bez početka i kraja, a događaji se vežu u nizove koji se samo umjetno, nekim aspektom pristupa, mogu ograničiti. Nužno i slučajno, važno i nevažno, značajno i beznačajno, temelje se za nas na općevažećoj spoznaji (što će reći: spoznaji prirodnih znanosti), a takva je priči strana, jer se priča u svojoj organizaciji ispričanog ne može pozvati na provjerljivost iskustvenih činjenica. Priča je zato izmišljena; ona je fikcija (što na određeni način potvrđuje i engleska riječ *fiction* kao oznaka za pripovjednu prozu). U priči su »zatvaranje« vremena, početak i završetak, te i sâm bitni redosljed ispričanog nasilje mašte nad zbiljom; priča je nezbiljska i zato neistinita.

U tom smislu razlikujemo priču kao proizvod mašte od povijesne istine koju utvrđujemo kritikom povijesnih izvora.<sup>7</sup> Mitovi, legende, sage i slične tvorevine ne mogu izdržati pozitivnu kritiku, tj. kritiku koja se temelji na načelu znanstvene provjere: kao moguće vrijedi samo ono što se može opravdati svodenjem na djelatne uzroke; neobjašnjivo u tom smislu biva nemoguće, nevjerovatno i nezbiljsko, ali uvijek samo zato što je zbilja kao zbilja već unaprijed racionalizirana. Ispričano u priči ne odbacujemo tako kao neistinito zbog toga što ono nikako ne odgovara nikakvoj zbilji, nego zbog toga što ono ne odgovara onoj slici zbilje kojoj dajemo određeno pravo prvenstva: načela smislene organizacije zbivanja u priči nisu identična s načelima organizacije koje primjenjujemo u ocjenjivanju onoga što je zbiljsko u svakodnevnom životu današnjice, životu prožetom znanošću. Neistinitost priče proizlazi iz priznavanja istinitosti znanstvene slike svijeta.

Otuda je moguć povratak na Aristotelovo shvaćanje *mythosa*. Priča se pojavljuje kao oblik organiziranja zbilje; u kaotični splet događaja unosi ona vlastiti red; pitanje je tek kakvu važnost ćemo pridati tom redu: hoće li on vrijediti kao pravi red stvari ili kao samovoljna konstrukcija.

Ako je u osnovi priče neko razvrstavanje koje se zbiva u toku pripovijedanja, daljnji zaključci o priči mogu se izvesti na temelju oblika pripovijedanja. Iz dosad rečenoga možemo pretpostaviti da se načelo priče pojavljuje u svakom pripovjednom obliku, jer je smisljena organizacija zatvaranja vremena, te početak i kraj određena zbivanja uvijek isti razlog zašto pričom možemo nazvati mit, legendu, sagu, fabulu, zaplet i siže. To pokazuje i analiza određenih najjednostavnijih oblika pripovijedanja:

Njemački teoretičar književnosti André Jolles upozorio je, naime, na razliku između složenih oblika umjetničkog pripovijedanja, oblika koji su rezultat razvijene artistske svijesti, i jednostavnih oblika kojima pripada logičko i historijsko prvenstvo jer predstavljaju izvorno jednostavnu djelatnost samog jezika. Utvrdio je i analizirao više takvih jednostavnih oblika: legendu, sagu, mit, bajku, kazus, memorabile, zagonetku i vic. Svaki od tih oblika predstavlja svojevrsan način jezičnog strukturiranja zbilje: legenda je tako npr. određena paradigmatiskim razlikovanjem dobra i zla, saga životom obitelji, mit izvornim postavljanjem pitanja i odgovora o porijeklu nečega u smislu postanka. Kao crvena nit provlači se Jollesovim obrazloženjima pri tome jedna misao; jednostavni oblici nisu tek načini izražavanja, odnosno opisivanja već unaprijed poznate i sredene zbilje; oni su načini na koje jezik konstituira zbilju kao nešto što može postati predmetom mišljenja i djelovanja. U tom smislu mit ili legenda nisu puke tvorevine mašte, niti se one u svoje vrijeme tako prihvaćaju; mit, legenda ili saga u vrijeme svog nastanka, u vrijeme koje ne poznaje znatnosti i njom izazvanu racionalizaciju zbilje, priznate su kao istina: ono u njima ispričano samim tim što je ispričano postaje zbiljsko. Nema povijesti izvan mitske, odnosno legendarne povijesti, nema razloga da se načelno odbaci čak i mogućnost izravne penetracije želje u realitet prisutne u bajci, nema druge smislene organizacije vremena i događaja, rekli bismo u skladu s našim analizama, od one ponuđene u mitu ili legendi. Jednostavni oblici objašnjivi su jedino u toj izvornoj dimenziji njihova priznavanja za zbilju i istinu, jer u suprotnom, načela njihova strukturiranja odvajamo od onoga što je strukturirano i tako gubimo iz vida jedinstvo onoga što i kako je nešto izrečeno.

Jollesovo stajalište važno je za analizu priče jer jedinstvo svih jednostavnih oblika može biti objašnjeno ako prihvatimo da je njihov praoblik priča. Jollesovi jednostavni oblici mogu se u najširem smislu nazvati pričama; osnovna struktura zatvaranja vremenskog toka između početka i kraja, kao i uspostavljanje bitnih događaja kao prijelomnih trenutaka, biva prepoznatljiva kako u bajci tako i u legendi ili u sagi. Ako je možda vic u tom smislu sporan zbog kratkoće i posebne sažetosti, treba da naglasimo kako čak i Jollesove analize utvrđuju složenu strukturu vica u kojem kratkoća i prividna jednostavnost ne ugrožavaju bitnu strukturu početka i kraja unutar kojih se organizira određena zbilja kao nešto upravo vicom sânim postavljeno.<sup>9</sup> A to znači: priča je kao temeljna struktura prepoznatljiva u izvornim oblicima pripovijedanja.

Artificijelni književni oblici pričom se zato mogu koristiti: zato je priča Aristotelu glavni dio tragedije, zato je ona prepoznatljiva kao fabula ili kao zaplet u kasnijih teoretičara koji je razlučuju kao zaseban element određenog složenog djela. Taj odnos priče prema složenijim umjetničko-književnim djelima nije, naravno, ostao nezapažen: Wolfgang Kayser npr. utvrđuje da roman nastaje na osnovi razvijanja i povezivanja Jollesovih jednostavnih oblika, a ruski formalisti mnogo pažnje posvećuju nastajanju većih proznih oblika razvijanjem i kombiniranjem manjih oblika. Takvim analizama valja tek jedno nadodati: priča je način oblikovanja zbilje, i u tom smislu ona nije element među ostalima, nego je konstitutivan element određenih književnih vrsta; ona je najjednostavnija struktura iz koje se može objasniti odnos tih vrsta prema zbilji.

Priča je naime način oblikovanja zbilje. Ta nam se tvrdnja može učiniti čudnom samo zbog toga što se priča danas može uspostaviti *contra* zbilji, na način koji Jolles opisuje kao »izrođeni oblik« u kojem samo formalna načela organizacije ostaju ali su, zbog promijenjenih uvjeta, vanjska i neprikladna unutarnjem sadržaju. Tako smo skloni da suvremenim pričama, pravim mitovima, legendama i sagama o filmskim i sportskim zvijezdama, milijunašima i njihovim obiteljima, ne priznamo nikakvo uspostavljanje zbilje s obzirom na njihove sumnjive kvalitete kako u smislu provjerljivosti tako i u smislu etičke ili estetske vrijednosti. Ipak, kako god to zvučilo neugodno sa stajališta odre-

denih sustava kulturnih vrijednosti, i ti izrođeni oblici priče uspostavljaju svojevrstu zbilju, jer u najmanju ruku snaga njihove obmane nije za potcjenjivanje: životi mnogih ljudi podvrgnuti tim uzorima to dosta jasno pokazuju.

Za našu analizu priče, međutim, ta je kulturno-povijesna dimenzija važna samo zato što upozorava na činjenicu da se sva različita određenja priče sastaju u shvaćanju jezičnog oblikovanja kojim zbivanje biva dohvaćeno kao nešto smisljeno i prema tome podložno daljnjoj obradi: zbilja nije potpuno po strani od priče kao nešto prisno i poznato izvan pripovijedanja; ispričano pričom nešto je što je moguće uz određene uvjete shvatiti i kao zbiljsko. Razlikovanje o kojem govori npr. E. Lämmert, između »realne folije« priče i same umjetničke priče,<sup>10</sup> kao i razlikovanje fabule i sižea, jedino je uvjetno opravdano: ono vrijedi tek ako pristanemo na dva načina mjerenja reda događaja, pri čemu nemamo pravo tvrditi da zbiljski niz događaja treba pretpostaviti izmišljenom, ako naravno izmišljanje ne znači svjesno obmanjivanje. »Izmišljanje« je tek jedan od izraza kojim naše vrijeme naziva među ostalim i jezično oblikovanje, budući da je nepovjerljivo prema izvornosti stvarnog kazivanja.

Shvatimo li priču kao način oblikovanja zbilje, otvara se mogućnost takva tumačenja Aristotelova mišljenja o književnosti koje objašnjava tradiciju upotrebe pojma priče u shvaćanju i ocjenjivanju posebno pripovjednih književnih vrsta. Aristotel je priči priznavao izvorno-oblikovni karakter zahvata u zbilju: odredio ju je zato kao dušu i bitni dio tragedije, dozvolivši time da sustav događaja u priči oponaša stvarno zbivanje, da priča posjeduje određeni stupanj zbiljnosti. To je bilo moguće, jer Aristotel zbilju shvaća kao razvoj, kao rast i kretanje, kao proizvodnu prirodu. Nasuprot tome Platon je zbilju shvatio kao ideju te je priča dobila tek posredni karakter; ona je mogla biti tek sredstvo da se neistinom poslužimo u korisne svrhe, tj. da se oblikom priče koristimo tamo gdje se ne može pretpostaviti izravno razumijevanje ideja.<sup>11</sup> Na Aristotelu se tako temelji shvaćanje po kojem i u zbilji treba da tražimo temelj priče prisutne u književnosti, a na Platonu shvaćanje da je priča fikcija koja može sadržavati i nešto idejno te je tako, u tom posrednom smislu, u nekom dalekom odnosu prema zbilji. Rečeno još jednostavnije: Zbilja se može shvatiti,

odnosno oblikovati kao ideja i kao priča; prvu mogućnost reprezentira mit, drugu znanost. Aristotel dopušta osim znanstvene i mitsku organizaciju zbilje prisutnu u priči; Platon zastupa isključivo znanost i zato se pričom koristi tek kao uvjetnim i nesvrhsihodnim sredstvom organizacije iskustva.

U ovakvu je obzoru pojam priče važna kategorija u proučavanju određenih književnih vrsta: priča je neka osnovna struktura, rekli bismo čak: jedan oblik mišljenja, pri čemu mišljenje naravno ne smijemo shvatiti jedino u smislu logičkih operacija. Priča se pojavljuje u kazivanju; ona se javlja uvijek kada se jezikom služimo kao sredstvom organiziranja događaja i pronalaženja u njima određena smisla, reda i zakonitosti, takve zakonitosti koja nije identična sa zakonitošću u smislu prirodnih znanosti. Priča zahvaća nešto što se dogodilo; u tom zahvatu bitno je da se zbivanje zatvori unutar početka i kraja i da se time uspostavi važno i nevažno, što čini određenu logiku priče. Ta logika priče može, iako ne mora, biti sudbonosna za neke načine pripovijedanja, dakle i za neke književne vrste. Razvitak priče može biti bitan aspekt razumijevanja književnog djela, naravno ako to djelo posjeduje priču kao temeljnu strukturu, ako, dakle, u njemu prevladava oblikovanje zbilje kao priče, a ne kao ideje.

Logika priče pri tome nije mjerljiva s logikom same zbilje, osim ako ne pretpostavimo da jedna drugačija logika, na primjer logika razvitka ideje, pripada zbilji kao zbilji. Ako je zbilja o sebi besmislena, što je danas vladajuća pretpostavka, logika je priče usporediva s logikom drugih načina shvaćanja zbilje: početak i kraj, važno i nevažno, nužno i slučajno priče može, premda ne mora, odgovarati početku i kraju, važnom i nevažnom, nužnom i slučajnom povijesnog događaja, društvenog razvitka ili naprosto sudbine nekog čovjeka kako je poznajemo iz vlastita iskustva ili pričanja naših znanaca. Ne smijemo stoga razlikovati priču i zbilju, nego zbilju priče i zbilju drugih načina shvaćanja, odnosno »sliku« zbilje koju daje priča i »sliku« zbilje koju daje npr. povijest ili politička ekonomija. A time se opet otvaraju neka važna područja daljnjeg studija: s jedne strane otvara se potreba stvaranja filozofskog pojma zbilje koji može obuhvatiti i zbilju kao priču i zbilju kao ideju, jer smo načelnu ravnopravnost shvaćanja zbilje kao priče i ostalih oblika shvaćanja zbilje na neki način



pretpostavili pa je potrebno utvrditi kategoriju posredovanja. S druge se strane pojavljuje potreba konkretnijeg književnoteoretskog istraživanja. Ako je osnovna struktura priče prepoznatljiva u mnogim književnim vrstama, raspolažemo kategorijom koja omogućuje analizu načina na koji se konstituiraju kako jednostavni tako i složeniji narativni oblici: fabula je apstraktna organizacija događaja na temelju konkretnosti priče, a načini organiziranja fabule načini su konkretizacije priče. Također: složeni artificijelni književni oblici temelje se na slaganju i povezivanju priča kao temeljnih struktura. Najvažnije je, ipak, slijedeće: Priča, kako je ovdje sagledana kao način oblikovanja zbilje, ujedno je aspekt s kojeg se može poduzeti svojevrsna interpretacija cjelokupne umjetničke proze. U tom je aspektu prisutno kako opće načelo organizacije zbilje tako i povijesna dimenzija priče kao istine jednog a fikcije drugog povijesnog vremena. Jedinstvo ovih dviju dimenzija, književnoteoretske i književnopovijesne, može korisno upozoriti na potrebu da i novela i roman budu obuhvaćeni kako u svom odnosu prema onom što povijesno vrijedi kao zbilja tako i u svom vlastitom načinu konstituiranja zbilje. Osnovni aspekt priče pri tome, međutim, zahtijeva da se najprije razmotri pripovijedanje kao način na koji se ostvaruje priča u smislu književnoteoretske strukture.

## TEHNIKA PRIPOVIJEDANJA

Riječju »priča« označujemo mit (*mythos* kao glavni dio tragedije u Aristotelovoj *Poetici*), redosljed i sustav u književnom djelu opisanih događaja (književnoteoretski pojam fabule), određenu književnu vrstu (npr. onu koja se za razliku od bajke veže uz neki povijesni događaj) i također neprovjerene glasine o pojedinim događajima i ličnostima (priča za razliku od istinite vijesti). U svim tim značenjima prisutno je na neki način ipak jedinstveno shvaćanje priče kao jezične tvorevine u kojoj biva na poseban način izraženo nešto što se zbiva u vremenu: priča neke stvarne ili izmišljene događaje reda na način koji ne odgovara neposredno zbilji, na način kojem nije osnovni zadatak istinito izvještavanje. O priči tako ni u jednom smislu ne možemo govoriti ako nemamo u vidu da je u njoj nešto ispričano »od početka do kraja«; priča je složena tvorevina u kojoj se na poseban način redaju pojedini manji dijelovi. Takvo redanje nazivamo pripovijedanjem, a ni jedan od dijelova priče, uzet sam za sebe, nije nešto što bi odredilo priču i omogućilo pripovijedanje. Priča nastaje osebujnim slaganjem onih elemenata koji uglavnom pripadaju svakom jezičnom izražavanju, a tom slaganju pripada određena tehnika koja uvjetuje pripovijedanje. Danas široko rabljeni pojam strukture ovdje se također može primijeniti i bez osobita obrazlaga.

nja: priča je ona struktura kojom je pripovijedanje zatvoreno između početka i kraja te time oblikovano kao zasebna cjelina.

Pojmovi priče i pripovijedanja naravno time nisu objašnjeni: pojam strukture sâm po sebi pretpostavlja utvrđivanje jednostavnih elemenata, kako bi se u načinu njihova slaganja i u njihovim uzajamnim odnosima utvrdila posebnost cjeline koja je nesvodiva na svoje sastavne dijelove. U tome je, međutim, skrivena opasnost, koju moderne varijante strukturalizma često potcjenjuju, opasnost rastvaranja kvaliteta u kvantificirane odnose, jer je i samo odabiranje najjednostavnijeg elementa u duhovnim tvorevinama spekulativna konstrukcija koja nastupa pod vidom samorazumljivosti činjenica. Tako stoji i s elementima priče; njih treba odrediti s posebnim oprezom. Umjesto naprečac određenog nečeg što je elementarno u priči, čini nam se pouzdanije slijediti putokaz na koji upozorava neraskidiva veza između priče i pripovijedanja.

Priča se ostvaruje pripovijedanjem, a pripovijedanje neposredno razlikujemo od tumačenja, obrazlaganja ili zaključivanja. Pokušamo li, međutim, strukturu priče objašnjavati na osnovi pripovijedanja, lako zapadamo u tautologiju. Pretpostavimo, stoga, da razlikovanje pripovijedanja od drugih načina kazivanja može poslužiti kao izlazište analize ako obratimo pažnju na onaj način pripovijedanja koji omogućuje da priča jednom započne i da jednom završi. Tako se već u samom početku bilo kojeg pripovjednog književnog djela, pa i u početku bilo kakva pripovijedanja, ukazuje ona značajna razlika koja barem upućuje kako valja shvatiti i elemente priče.

Početak je bilo kojeg narativnog književnog djela nešto sasvim drugo od početka znanstvene rasprave. »Bio jednom jedan kralj i imao tri sina« obrazac je ne samo jednog načina pripovijedanja, nego i primjer načina kako se ostvaruje svako pripovijedanje u priči. Usporedimo ga s početkom znanstvene rasprave: »Svi ljudi po prirodi teže za znanjem; dokaz je tome radost izazvana osjetilnim utiscima«. <sup>1</sup> Ovaj je početak primjeren tumačenju, odnosno obrazlaganju, i to ne samo zato što je uzet iz možda najutjecajnijeg spisa evropske znanosti; u njemu se otkriva način kako se oblikuje mišljenje koje teži sustavnoj spoznaji. Primjeri pokazuju i gdje se u osnovi mogu tražiti razlike književnosti i fi-

lozofije, odnosno znanosti, jer baš te razlike postaju odlučujuće ako obratimo pažnju ne samo na »sadržaj«, nego i na način kako se oblikuje s jedne strane priča a s druge znanstvena rasprava.

Iskaz: »bio jednom jedan kralj i imao tri sina«, sadrži dvije konstatacije baš kao i iskaz: »svi ljudi po prirodi teže za znanjem; dokaz je tome radost izazvana osjetilnim utiscima.« Sadržajno, rekli bismo, razlika prvih i drugih konstatacija sastoji se u njihovu opsegu i u njihovu odnosu prema istini. Prvi iskaz nije općenit i ne zahtijeva provjerljivost; drugi sadrži jedan općenit sud koji se zatim želi dokazati nečim što se može provjeriti iskustvom. U tom smislu kreće se uobičajeno razlikovanje književnosti i znanosti, razlikovanje koje se poziva na razlike slike i pojma ili na razliku između provjerljivih, pravih sudova i pseudosudova. Za naše je razmatranje ovdje ipak važniji način oblikovanja, i to prije svega način na koji se konstatacije povezuju, jer spomenuto ostvarivanje sadržaja vrijedi tek uz prihvaćanje nekih pretpostavaka o tome što je istina, pretpostavaka koje ovdje ne možemo razmatrati. Za nas može biti potpuno nevažno da li je »bio jednom jedan kralj« pseudostavak ili neka samo nedovoljno određena istina koja bi se mogla izreći npr.: »bio u XVI stoljeću kralj Luj XIV«, pa da priča ipak može početi. »Svi ljudi teže za znanjem«, s druge strane, samo po sebi moglo bi opet značiti i početak priče, ako bi slijedilo npr.: »i kralj je želio saznati kada će umrijeti.« Kao što vidimo nije riječ o iskazima samim, nego, čini se sada, prije o načinima njihova povezivanja. Gotovo bismo rekli onaj »i« u prvom primjeru kao da ima sudbonosno značenje: u njemu se otkriva načelo navođenja različito od načela obrazlaganja. U prvom slučaju dijelovi našeg početka priče nisu vezani logičkom vezom, nego nabranjem; u drugom slučaju jedan se dio objašnjava drugim.

Iako taj zaključak zvuči banalno, njime potaknuto razmišljanje može objasniti i manje očite razlike. Jasno je da nabranje osobina neće ostvariti priču i da postupak kojim se tvrdnji kako je jednom postojao neki kralj dodaje tvrdnja da je taj kralj imao tri sina dobiva svoj smisao tek u okviru onoga što će nužno slijediti. Mi tako naprosto znamo iz već rečenog da mora doći ono što je dalje bilo. Pripovijedanje nije naprosto izlaganje bilo kakvih podataka jednih iz drugih, nego je uvjetovano time što obuhvaća neko zbi-

vanje. Sukcesija je zato odlučujuća karakteristika pripovijedanja, i to sukcesija u jednom posebnom aspektu, u aspektu koji nije identičan s onim kada govorimo o sukcesiji koja pripada svakom jezičnom izražavanju. Nema naime sumnje da je i priricanje predikata subjektu vremeniti čin te se i logički iskaz u znanstvenoj raspravi ostvaruje u svojevrsnoj sukcesiji, ali takva sukcesija ipak je samo sredstvo da se izrazi logički odnos koji postoji simultano. Dokaz da svi ljudi teže za znanjem, njihovo uživanje u osjetilnim utiscima, ne dolazi vremeniski, nego logički poslije osnovne teze, dok kralj šalje drugog sina u potragu za zma-jem tek nakon što se prvi nije vratio. Sukcesija u priči tako nije samo »nužno zlo« pripovijedanja; ona pripada kako samom pripovijedanju tako i onom što se pripovijeda; elementi priče moraju biti momenti zbivanja. Govor priče ne izražava zbilju obuhvaćajući je u izvanvremenskim logičkim odnosima, npr. odnosima općeg i pojedinačnog, biti i pojave, tvrdnje i njezina dokaza; on zbilju ne »razotkriva«, nego je na neki način »slijedi« u njezinu vlastitom načinu postojanja, onom načinu koji dobro obuhvaća pojam zbivanja.<sup>2</sup>

To znači da je pripovijedanje zapravo nizanje određenih smislenih jedinica koje su povezane svojevrsnom vremenskom perspektivom: vrijeme, ne prostor ili logički odnos, čini medij u kojem se zbiva priča, te je shvaćanje vremena konstitutivno za razumijevanje priče. Pri tome se pojavljuju dva problema od odlučujuće važnosti:

Prvi je vezan za određivanje osnovne jedinice ili osnovnog elementa pripovijedanja. Ta jedinica mora biti odvojiva od cjeline priče na takav način da je samostalno shvatljiva, a da je ipak nešto drugo od bilo koje jedinice bilo kakva jezičnog kazivanja; ona mora biti jedinica pripovijedanja, a ne npr. razgovora, što znači da je njezino određenje ovisno o shvaćanju biti samog pripovijedanja. Kako je pak pripovijedanje vezano uz shvaćanje vremenske perspektive, ili vremena uopće koje služi kao medij u priči prikazana zbivanja, drugi je problem veza između vremenskog kontinuiteta zbivanja u priči i vremenskog kontinuiteta stvarnog zbivanja. Ako tako, recimo, stvarno zbivanje raščlanjujemo na događaje, elementi priče mogu biti samo »ispričani događaji«, a to znači da valja razumjeti razliku između stvarnog i ispričanog događaja kao pretpostavku na kojoj se mora graditi svaka analiza pripovijedanja kao takvog, tj.

takva analiza koja apstrahira od onog što je ispričano i ograničava se samo na formalnu stranu, na tehniku pripovijedanja.

U tom je smislu iskustvo ruskih formalista posebno dragocjeno. U njemu je napor upravo oko shvaćanja priče kao odlučujućeg aspekta proze doveo do pojmovnog sustava koji je doduše uvjetovan cjelokupnim shvaćanjem književnosti, ali koji, isto tako, sa svoje strane uvjetuje poseban pristup književnosti; on, naime, način književnog oblikovanja proze čini paradigmom ostvarivanja svijeta književnog djela. Pri tome odmah treba naglasiti: govoreći o razvijanju aspekta priče kod ruskih formalista, nipošto ne smatramo kako formalizam teži svođenju proznog književnog djela na fabulu kao slijed zbiljskih događaja ili pak na siže kao konstrukciju tog slijeda u djelu. Formalisti se izričito opiru shvaćanju da je struktura priče u osnovi struktura fabule, ali njihovo nastojanje da se analizom obuhvati tehnika pripovijedanja, bez obzira na svako izvanknjiževno značenje ispričanog, jasno pokazuje da svaki drugi aspekt, kao npr. aspekt ideje, biva nedvosmisleno napušten u korist aspekta priče, pri čemu naravno priču mislimo u širem značenju od književno-teoretskog pojma fabule. To dakako biva jasnije tek kada imamo u vidu cjelokupni pojmovni sustav koji formalisti nastoje izgraditi kao svojevrsno oruđe za studij umjetničke proze.<sup>3</sup>

Osnovna dinamička dihotomija ruskih formalista između »postupka« i »građe« nalazi svoj izraz, kada je riječ o pripovjednoj prozi, u pojmovima »fabula« i »siže«. Fabula je pri tome sirovi materijal sižea shvaćenog kao pripovjeda-laske konstrukcije. Fabula tako pripada zbilji, a siže književnosti, te je napor oko objašnjenja strukture priče i tehnike pripovijedanja okrenut u cjelini prema načinu izgradnje sižea. Način izgradnje sižea pri tome je tehnički problem povezivanja podataka, misli i činjenica, koje su u književnom djelu sadržane. Viktor Šklovski, jedan od priznatih prvaka ruskog formalizma, to na svoj aforističan način jasno iskazuje: »U književnom djelu nije važna misao, već spona misli... Iz toga slijedi da u književnom djelu misli ne predstavljaju njegov sadržaj, nego predstavljaju njegov materijal, a u svojim sponama i uzajamnim odnosom s drugim stranama djela čine njegovu formu.«<sup>4</sup> Orijehtacija na sustav postupaka tako je očito oštro suprotstavljena svakom

tumačenju književnog djela u smislu otkrivanja njegova neknjiževnog značenja.

Pojmovni sustav koji bi odgovarao analizi načina izgradnje sižea ruski formalisti prirodno ipak nisu mogli izgraditi isključivo na opreci prema učenjima koja u dihotomiji sadržaj-oblik preferiraju sadržaj. Određivanje postupka, kao načina kojim se iz materijala pravi književno djelo, oslanja se doduše s jedne strane na učenje o »začudnosti« (ostranenie) kao nasilju nad automatizmom razumijevanja jezika, ali s druge strane mora odrediti pojam materijala, jer samo na taj način može uspostaviti one elemente djela koji se u književnom postupku kombiniraju. Iz analize začudnosti proizlazi da je materijal književnosti jezik, odnosno običan govor (Šklovski upozorava na način izražavanja koji dovodi do novog »viđenja« za razliku od »prepoznavanja«<sup>5</sup>), ali već spomenuta razlika između fabule i sižea upućuje na shvaćanje materijala kao činjeničnih podataka, odnosno stvarnih događaja. U analizi proze stoga su formalisti pošli putom koji se donekle razlikuje od njihova puta u analizi stihova. Uvažavajući u znatnoj mjeri iskustvo historijske poetike Veselovskog<sup>6</sup>, oni su najčešće skloni da motiv shvate kao osnovnu jedinicu proze vežući motiv uz događaj, a da u proučavanju kombinacija motiva traže mogućnost utvrđivanja strukture priče na razini tehnike pripovijedanja.

Boris Tomaševski na tim osnovama razvija u *Teoriji književnosti*<sup>7</sup> cjelokupni pojmovni aparat analize proze: »tenom« on naziva jedinstveno značenje cjelokupnog djela, dok mu je »motiv« najmanja tematska jedinica, onaj dio književne tvorevine koji se ne može dalje rastaviti a da se ne izgubi osnovni tematski smisao. Motivi se dijele na statičke i dinamičke, pri čemu su samo dinamički motivi shvaćeni kao momenti fabule koja znači cjelokupnost događaja u njihovoj uzajamnoj vezi. Sižea pak Tomaševskom znači umjetničku konstrukciju rasporeda događaja, on je prema tome u osnovi raspored i sustav dinamičkih motiva, dok se fabula odvija kao slijed stvarnog zbivanja. Shvativši situaciju kao odnos osoba u određenom momentu, čini se da Tomaševski shvaća i fabulu kao tehnički termin za analizu književne strukture, te na osnovi toga može tvrditi da je fabularno djelo ono koje izgrađuje sižea na osnovi uzročno-posljedičnog povezivanja događaja, a nefabularno ono u ko-

jem se motivi povezuju po drugačijim načelima, npr. načelima asocijativnih nizova ili logike zaključivanja. Fabularno djelo razvija se tako od situacije do situacije, te je odlučujući aspekt analize proznog književnog djela otkrivanje načina kako pisac uspijeva postići da jedna situacija bude početna, da iduće budu s njom povezane i da završna bude konačna, tj. kako se djelo razvija od početka do kraja u smislu od zapleta do raspleta.

Problem analize detalja rješava Tomaševski uvođenjem pojma motivacije (*motivirovka*), pojma koji označuje sustav načina opravdavanja uvođenja pojedinih motiva i njihovih kompleksa. Taj pojam, koji i Viktor Šklovski upotrebljava u strogo tehničkom smislu objašnjavajući njime način na koji se uvodi pojedini postupak, razrađuje Tomaševski razlikovanjem kompozicijske, realističke i umjetničke motivacije.

Za tehniku pripovijedanja u smislu analiza ruskih formalista najvažnija je kompozicijska motivacija koja se temelji na načelu ekonomije i svrshodnosti motiva: ništa u književnom djelu ne smije biti spomenuto a da nije kasnije nečim opravdano. Motiv bez opravdanja narušava književnu cjelinu te čini stilsku pogrešku u najširem smislu riječi »stil«, pogrešku kojoj tako često podliježu početnici u književnom radu kada gomilaju osobe, opise i razgovore koji nisu za djelo kao cjelinu neophodni. Otkrivanje kompozicijske motivacije osigurava zato važan uvid u majstorstvo književnog stvaranja; shvatiti i obrazložiti zašto u nekom književnom djelu zbivanje počinje npr. upravo opisom sna jednog sudionika znači shvatiti i obrazložiti upravo osnovu tzv. unutarnje logike priče.

Na drugačijem se načelu osniva realistička motivacija. Književno djelo, smatra Tomaševski, redovno teži za ostvarenjem iluzije zbilje. Roman prikazuje događaje kao da su se oni zaista dogodili, ili ih prikazuje onako kako su se oni mogli dogoditi u zbilji. Postupci ličnosti i slijed događaja, prema tome, treba da budu tako prikazani da prikazivanje dopušta obrazloženje po kriterijima koji vrijede u procjenjivanju stvarnosti i onoga što je u zbilji vjerojatno. Ipak, načelo realističke motivacije nije tako jednostavno kao što se čini kada imamo u vidu jedino prozu koja se izričito opire na zahtjev za vjernošću zbilji. Poznato je da konvencije pojedinih književnih vrsta odudaraju od zahtjeva za mo-

gućnošću opravdavanja pojedinih motiva i postupaka načelom zbilje, odnosno onoga što je vjerojatno u zbilji: ličnosti bajke npr. ne djeluju u skladu s našim shvaćanjem realnog života a da njihove postupke ne mjerimo ništa manjom uvjerljivošću no što je to slučaj s ličnostima u realističkom romanu. Tomaševski zato smatra da se realistička motivacija razvija u svojevrsnom kompromisu između težnje za iluzijom zbilje i težnje da se održi tradicija književne vrste. Osim toga, upravo zbog ove nerealističke uvjerljivosti, Tomaševski razlikuje i treću vrstu, umjetničku motivaciju. Istinitost stvarnog života nije uvijek istovjetna s istinitošću umjetničkog prikaza; povezujući motive kako su oni povezani u hipotetičnoj doslovnoj slici zbilje, iznevjerit ćemo povezivanje koje zahtijeva književnost kao fikcija, i to artificialna fikcija, takva fikcija koja podliježe i zakonima »pravljenja«.

Ovakvo učenje o motivaciji pogodno je oruđe analize priče, prije svega ako priču shvatimo u jednom obliku njezine »aktualizacije«, tj. kao književnu vrstu koju možemo označiti i nazivom novela. Novela je, naime, ruskim formalistima kraći prozni oblik, pri čemu njezina kratkoća nije samo vanjska oznaka, nego bitna osobina u tom smislu što upravo kratkoća zahtijeva određene književne postupke koji se u romanu kao velikom obliku ne mogu primjenjivati. Tako shvaćena novela ujedno je svojevrsna jedinica strukture velikog oblika, romana, oblika koji nastaje upravo povezivanjem i kombinacijom manjih oblika, pri čemu se način koji garantira jedinstven slijed pripovijedanja ne smije nikada zanemariti.

Novelu, smatra Tomaševski, karakterizira povezivanje motiva, odnosno situacija. Iako se dopušta postojanje nefabularnih novela, novela koje se razvijaju kao sentencije ili određena filozofska pitanja, najpoznatiji je tip oblikovanja novele onaj u kojem se pripovijedanje razvija povezivanjem dinamičkih i statičkih motiva. Pripovijedanjem u užem smislu riječi ostvaruje se sustav dinamičkih, a opisivanjem sustav statičkih motiva, dok paralelizam i isprepletenost jednih i drugih čini osnovni tok razvitka teme, takvog razvitka koji vodi zahtjev za neprekidnim održavanjem interesa. Oblikovanje novele mogli bismo zato, slijedeći Tomaševskog, ovako objasniti: zadana tema održava noveli cjelovitost; ako se npr. priča o smrti nekog čovjeka, već uvodni

motivi moraju biti u čvrstoj vezi s centralnim motivom smrti, a njihovo se nizanje odvija u sustavu koji je uvijek konkretan, odnosno pojedinačan. Čak ni shema: zaplet — napetost — rasplet nije obavezna, jer ovisi jedino o našem prihvaćanju fabule i svojevrsnom funkcioniranju sustava motivacije da li ćemo neko pričanje o nečem shvatiti kao novelu. Strukturu novele određuje način nizanja određenih momenata, tj. mi uvijek na osnovi slijedećeg dinamičkog motiva zaključujemo o svrsishodnosti prethodnog, a svaki statički motiv prihvaćamo ako on služi jedino nužnom objašnjenju a ne odvodi pažnju ni izvan kruga teme ni izvan određenog ritma što ga slijede momenti pripovijedanja jedan iza drugoga. Kako je motiv ovdje vezan sa situacijom, činjenicom, odnosno događajem, novela je shvaćena kao organiziranje podataka, odnosno događaja na takav način da njihov sustav odgovara samo ispričanom kao takvom, a ne mora odgovarati značenju ispričanog, njegovoj moralnoj vrijednosti ili praktičnoj upotrebljivosti.

Struktura novele u tom smislu, međutim, samo je jedan vid strukture priče u najširem smislu riječi, jer atomizam motiva kao jedinica pripovijedanja teško može obuhvatiti oblik kao što je roman, a također je teško pretpostaviti da se svaka opsegom veća književna vrsta razvija isključivo kao kombinacija manjih. Tako i Tomaševski analizu romana doduše u velikoj mjeri svodi na analizu načina na koji on nastaje iz novela, ali su njegova zapažanja, koja uglavnom sažimaju iskustvo cjelokupne formalne škole, upravljena i na razumijevanje tehnike pripovijedanja koju određuje kontinuitet bez obzira na duljinu.

Postoji tako, upozorava Tomaševski, bitna razlika između ciklusa novela i romana. Novele doduše mogu biti u ciklusu vezane nekim tzv. povezujućim motivima (kao *Dekameron* ili *Tisuću i jedna noć*) ili jedinstvenom ličnošću (Till Eulenspiegel, Petrica Kerempuh, Sherlock Holmes), ali takav način njihova povezivanja potrebno je strogo lučiti od onog koji osigurava kontinuitet nuždan za roman. Svaka je novela u ciklusu samostalna priča; roman, međutim, vezu novela ostvaruje tako što ne dopušta da svaka pojedina novela ostane pričom; on novele od samostalnih dijelova priče pretvara u nesamostalne elemente. Novele kao dijelovi romana ne smiju ostati onakve kakve jesu prije svog ulaska u roman; njihovo kontinuirano i povezano nizanje

ujedno mijenja njihovu osnovnu strukturu. Novele kao dijelovi romana ostaju nezavršene, ili je njihov završetak samo prividan, a to znači da prestaju biti novele kao aktualizirane priče koje karakterizira upravo početak i kraj.

Lažni rasplet (junak npr. pogiba, ali se već uspostavlja sumnja u njegovu smrt te iduća novela počinje otkrićem kako on nije doista mrtav) primjer je jednog načina povezivanja novela u roman, odnosno, bolje rečeno, stvaranja romana od novela. Taj primjer pripada stupnjevitom, odnosno lančanom tipu romana, takvom tipu u kojem se novele nastavljaju direktno jedna na drugu. U prstenastom je tipu romana način povezivanja drugačiji: postoji jedna okvirna novela koja se proširuje; u okvir pripovijedanja jednog događaja, npr. oklade u romanu Julesa Vernea *Put oko svijeta za osamdeset dana*, ulazi pripovijedanje svih onih događaja koji su se zbili »između« sklapanja oklade i njezina rezultata. Tomaševski razlikuje i treći tip: paralelni roman. U tom tipu više se novela, najmanje dvije, razvijaju usporedno, a romanopisac priča čas jednu čas drugu. *Ana Karenjina* s dvjema usporednim fabulama, razvitkom ljubavi između Ane i Vronskog i ljubavi Levina i Kiti, u tom je smislu često navođeni primjer.

Ovo razmatranje upućuje na još jednu bitnu dimenziju priče. Ruski formalisti, kao što vidimo, izvrsno zapažaju da cjelina književnog djela određuje dijelove te da osnovna jedinica strukture nije konstanta, nego ovisi o aspektu razmatranja. Nezavršena novela prestaje biti pričom, ako uzmemo u razmatranje cjelinu u kojoj je sustav motiva suviše isprepleten i tako nepregledan za utvrđivanje osnovnih zakonitosti povezivanja. Niz novela postaje opet jedinstvenom pričom, ako je samo ostvarena organizacija poznata iz sustava motiva u noveli, ali sada na drugoj razini: pripovijedanje mora ići od početnog »trenutka« preko niza drugih bitnih trenutaka do završetka u mnogo širem ali ipak istosmjernom toku.

Problem završetka romana nametnuo se tako nužno i Tomaševskom. On nabraja nekoliko tipičnih načina na koje se roman može zaključiti: tradicionalan (ženidba ili smrt glavnog junaka), rasplet okvirne novele, rušenje osnovnog načela stupnjevanja i epilog. Bez obzira da li su ti načini doista istovrsni, tj. da li svaki od njih odgovara upravo tehničkom aspektu koji formalna analiza treba da ima u

vidu, već pokušaj njihove sistematizacije upućuje da ruski formalisti uviđaju važnost koju završetak priče ima za strukturu većih narativnih vrsta. Zajedničko je svim ovim načinima zaključivanja što kraj priče, kako god bio prividno iznenađan, uvijek nužno slijedi tako reći već iz samog početka. Ta je činjenica izuzetno važna ako imamo na umu da se tehnika pripovijedanja odnosi upravo na takav način povezivanja dijelova priče koji omogućuje da svaki idući dio objašnjava nužnost prethodnog. Pripovijedanje bi zato moglo ići i u beskraj a da pri tom ipak vrijedi određeni motivacijski sustav povezivanja, ako bi samo konačno obrazloženje prisutnosti svih motiva bilo odgođeno za neku hipotetičnu točku u budućnosti. Očito je, međutim, da se priča tako ne može ostvariti, te se završetak mora razmatrati i kao sasvim tehnički problem zaključivanja pripovijedanja.

Primjer epiloga može u tom smislu dati vrijedan poticaj. Epilog, naime, pripovijedanje zaključuje na taj način što prekida prirodnu sukcesiju naracije dodajući zatim završno objašnjenje. »Poslije mnogo godina« formula je epiloga koji, nakon takva objašnjenja, ne nastavlja daljnje nizanje događaja, nego pretpostavlja svojevrsni prestanak zbivanja: u epilogu se više ništa važno ne može dogoditi jer su sudbine ličnosti ispunjene te život ili fizički prestaje ili se pretvara u smireno trajanje. Time upravo epilog otkriva karakterističan modus svakog završetka priče, bio on rasplet zapleta, smrt junaka ili njegova ženidba kao prestanak jednog razdoblja njegova života. Epilog ima uvijek istu funkciju: on je kraj jednog vremena.

OVAKO shvaćeno iskustvo analize tehnike pripovijedanja<sup>8</sup> objašnjava osnovne odnose unutar priče shvaćene kao određenog u biti samo tehničkog postupka. Sukcesivnim povezivanjem motiva nastaje novela, a sukcesivnim povezivanjem novela nastaje veći prozni oblik, odnosno roman, pri čemu zaključivanje, odnosno svršetak igra odlučujuću ulogu za ostvarivanje cjelovitosti bilo manjih jedinica kao što je novela, bilo većih koje nastaju povezivanjem nekoliko novela. Kako se motivi vezuju uz događaje, a završetak uz prestanak događanja, struktura priče otkriva se zapravo kao struktura ispunjenog vremena. Priča se ne odvija kao prazno, jednolično protjecanje od trenutka do trenutka; ona nije samo kronološko nabranje događaja; priča se razvija na

osnovi takva navođenja događaja koje omogućuje da događaji »stvaraju« vrijeme. Jedno vremensko razdoblje zahvaćeno pričom dobiva time vlastiti smisao: priči imanentan početak i kraj koji zatvaraju zbivanje i određeno vrijeme. Struktura je priče tako neovisna o bilo kakvu značenju koje je šire ili uže od onog što je u priči ispričano. To će reći da pripovijedanje povijesnih događaja ili »istinitih slučajeva iz života« nema strukturu istovjetnu s pričom, jer ono nužno mjeri vrijeme »izvana«, jer ono zahtijeva da bude shvaćeno kao iznošenje onog zbivanja koje ima svoj smisao izvan same priče. Što je taj smisao jasnije pretpostavljen, što se povijest npr. shvaća više u skladu s nekom filozofijom povijesti ili nekom znanstvenom koncepcijom povijesnog razvitka, to će povijesno pripovijedanje, odnosno iznošenje i obrazlaganje povijesnih činjenica biti manje nalik na priču, dok, s druge strane, miješanje mitoloških i povijesnih dimenzija uvijek dovodi do teškoća u razlikovanju između povijesti i priče.

Analiza tehnike pripovijedanja zahtijeva da se priča u najširem smislu sagleda i u dimenziji načina na koji književnost može uspostaviti »ispunjeno vrijeme«. To, međutim, traži da se ne ispusti iz vida značenje tog uspostavljanja za cjelokupno ljudsko iskustvo, a da se pri tome uvijek čuva autonomija onog načina organiziranja vremena koje ne pripada ni jednoj drugoj djelatnosti niti bilo kojem drugačijem načinu kazivanja. Struktura je priče jedan osebujan i samosvojan način na koji književnost strukturira zbilju.

## PRIPOVJEDAČ

U romanu *Proces* Jozef K. je zaneseno saslušao priču o čovjeku sa sela i zakonu; mjesto i vrijeme pripovijedanja pogodovalo je njegovu interesu: polumrak katedrale i osjećaj kako se njegov proces odvija bez njegova znanja i utjecaja bez sumnje djelovahu na njegovu pažnju. Ipak, dvije su činjenice bile presudne za snagu kojom ga je priča privlačila: priču mu je ispričao svećenik koji je pripadao sudu i priča je bila upravo njemu samom ispričana. Paradoks njezine poente osobno ga je pogodio; u njegovu naporu oko tumačenja kao da se neprestano osjeća pitanje: nije li priča o čovjeku i zakonu isto tako meni namijenjena kao što je čovjeku iz priče namijenjen ulaz u zakon? Razumijevanje priče Jozefu K. čini se isto tako važnim kao što se čovjeku sa sela čini važnim prolaz kroz prva vrata zakona; i on je zaboravio da bi ga nakon rješenja ove prve »zagonetke« čekalo još mnogo novih i sve težih, baš kao što je čovjek sa sela pred prvim vratima zaboravio ostalih deset sa sve strašnijim i strašnijim vratarima. Napor oko razumijevanja ima tako za Jozefa K. egzistencijalnu osnovu, a načelo po kojem se ravna pažljivo slušanje kao preduvjet napora oko razumijevanja načelo je autoriteta pripovjedača. To navodi na slijedeće razmišljanje:

① Tzv. imanentna analiza umjetničke proze redovno polazi od pretpostavke da je potrebno izbjevati konkretiza-

ciju pripovjedača i čitaoca, jer takva konkretizacija vodi u utvrđivanje okolnosti autorova života i utvrđivanje okolnosti u kojima publika čita knjige, što oboje dovodi do zapostavljanja onog što je u tekstu rečeno na račun nevažnih i nebitnih implikacija. Takva analiza, nadalje, pretpostavlja, potaknuta određenim načinom razmatranja jezika, da je tekst jedini i isključivi odnos između pripovjedača i slušaoca, odnosno čitaoca koji treba da bude uzet u obzir prilikom analize književnog djela; čini joj se bespredmetnim govoriti o nekom odnosu između pripovjedača i čitaoca izvan teksta u svrhu objašnjavanja teksta. Obje ove pretpostavke, međutim, više su rezultat polemičkog naglašavanja integriteta tekstualne analize, što su ga narušavali pozitivizam s jedne a intuicionizam s druge strane, no što su izraz nekog doista kritičkog stava u odnosu na metodologiju proučavanja književnosti. Svaka od ovih pretpostavaka samo na svoj način izražava određeno ograničavanje znanstvenog interesa isključivo na jedan aspekt književnosti.

Analiza strukture priče, naime, na kojoj u nekom elementarnom smislu inzistira svećenik u tekstu romana *Proces*, nužno u nekoj mjeri apstrahira od komunikativne funkcije priče, odnosno, ako bismo se poslužili književnoteoretskim terminima, od njezine retoričke dimenzije. Ako priča treba da bude shvaćena kao tekst koji se ne može izmijeniti, pokušaj njezina objašnjenja mora ići pravcem utvrđivanja u njoj prisutna sustavnog povezivanja nekih osnovnih elemenata: priča nije besmislica jer je »zatvorena«  
struktura u kojoj se mogu objasniti jedino inherentni odnosi. Na književnoteoretskom planu to vodi do analize tehnike pripovijedanja kao sukcesivnog povezivanja motiva po načelu nizanja »od početka do kraja«. U konzekvencijama priča je tada svojevrсна organizacija iskustva, ali zato pojam motiva, koji se veže uz događaj, i pojam strukture, koji se veže uz važnost poretka elemenata u nekoj cjelini, upućuju na eksplikaciju mita: priča se, tako reći, otkriva kao jedan način manifestacije mitskog iskustva života i svijeta. Svećenik u romanu *Proces*, dakle, uzima vlastitu priču kao da je ona mit, ali kako Jozef K. nema odgovarajuće iskustvo mita u cjelini, priča mu ništa ne može pomoći. Na isti način strukturalna analiza govori o priči kao manifestaciji mitskog iskustva, ali razumijevanje tog iskustva biva izvan njezina

dosega: oblik je priče racionalan, ali je njezin smisao iracionalan.

Takva racionalizacija oblika priče u analizi tehnike pripovijedanja nije pri tome ništa manja teškoća u shvaćanju prirode umjetničke proze no što je takva teškoća pretpostavka iracionalne podloge mitskog iskustva. Naprotiv, pretpostavka o iracionalnoj biti mita (ili umjetnosti) vodi samo metodološkom ograničavanju proučavanja; »racionalizacija«  
pak može voditi metodološkoj zabludi, koja se na području analize prozanih književnih djela očituje u pretjeranoj težnji prema shematizaciji, što dovodi ne samo do ograničavanja, nego i do pojednostavnjivanja složenijih odnosa i njihova svođenja na samo jednu jedinu razinu razmatranja. Priča o čovjeku i zakonu npr. može se svesti na sustav događaja, roman *Proces* u cjelini analogan je takvom sustavu događaja, koji je opet analogan sustavu na koji događaje obrađuje cjelokupna moderna proza. Premda bi takvo zaključivanje moglo imati velik stupanj uvjerljivosti — ako bi se izgradilo npr. na opozicijama: poruka/nemogućnost razumijevanja, poziv/nemogućnost dolaska, traženje/nemogućnost nalaženja i sl. — ono bi ipak bilo u cjelini zasnovano jedino na analogijama i na izboru postojećih parova suprotnosti po načelu koje traži da suprotnosti moraju biti prisutne jer je to opći zakon komponiranja te književne vrste. Osnovna suprotnost između autoritativne poruke i nemogućnosti da se ta poruka razumije ostala bi tako izvan vidokruga objašnjavanja, pa i izvan potrebe objašnjavanja; stilistička bi dimenzija, u konzekvencijama, isključila retoričku dimenziju jer bi pitanje o tome kako je uopće moguća komunikacija ostalo u pozadini kao iracionalna pretpostavka o kojoj »treba šutjeti«.<sup>1</sup>

Nužnost analize retoričke dimenzije umjetničke proze, međutim, pokazuje već jednostavan uvid u poseban odnos pripovjedača i autora umjetničke proze prema čitaocu, odnosno slušaocu; to je, naime, takav odnos koji se načelno razlikuje od odnosa autora drame i gledaoca ili pak od odnosa između lirskog pjesnika i njegova čitaoca, odnosno slušaoca. Gledano u historijskoj perspektivi, već je odnos romanopisca i njegova čitaoca sasvim nešto drugo od odnosa epskog pjevača i njegova slušaoca, jer je to, prije svega, odnos na »različitim razinama«. No, ako i pustimo po strani te razlike, valja upozoriti da čitanje umjetničke proze kao i slušanje ep-



skih pjesama zahtijeva određeno povjerenje prema autoru, povjerenje koje nikakva unutarnja konzistencija priče ne može nadomjestiti. U slučaju umjetničke proze to povjerenje na neki način unaprijed osigurava očekivanje nekog jedinstva djela, jer samo ono garantira da ćemo roman ili novelu npr. čitati dalje i onda kada ne možemo u neposrednom kontinuitetu izravno zapaziti vezu dijelova koji slijede jedan iz drugoga. Ako bismo npr. još mogli reći kako svećenikovu priču u romanu *Proces* čitamo od početka do kraja jer nas ona sama sili da je tako čitamo nužnošću očekivanja onog što neposredno dalje slijedi, već komentare te priče ne bismo mogli »uklopiti« u roman ako unaprijed ne očekujemo da će se njihova veza s cjelinom događaja u romanu već nekad pokazati, a to očekujemo jer imamo određen stupanj povjerenja prema autoru koji ne pripovijeda bilo što, nego pripovijeda roman. Takvo povjerenje, međutim, nije slijepo povjerenje na riječ; čitalac umjetničke proze uvijek zna da autor može i iznevjeriti njegovo očekivanje. Autoritet romanopisca nije nikada bezuvjetan, nego podliježe svojevrsnom uvijek kritičnom prihvaćanju: čitalac će roman čitati do kraja ili će ga odbaciti, odnosno, on će ga možda i pročitati, ali će tada tvrditi da mu se taj roman ipak nije svidio i da žali što ga nije odbacio nakon prvih stranica.<sup>2</sup>

Ta »kritička sloboda« ili »uvjetovano povjerenje« u autora biva od presudne važnosti ako imamo u vidu bezuvjetno povjerenje koje uživa bard, pripovjedač tzv. narodnih pripovijedaka ili svećenik koji čita legendu za vrijeme kršćanskih obreda. Mitskoj, naime, predaji pripada bezuvjetno povjerenje jer njezin autor, ako je u tom slučaju uopće moguće govoriti o nečem takvom kao što je autor, uživa apsolutni autoritet; priča je riječ božja, u koju se vjeruje jer je sama zbilja kao zbilja objavljena istina, ili je pak priča samo zabava, ali funkcionalna zabava koja je preuzeta od predaka i kao takva opet posvećeni vid zabave kojem pripada odgovarajuća autoritativnost. Problem sviđanja ili nesviđanja u takvu okviru jednostavno ne postoji, pa odsutnost estetičke dimenzije i sama po sebi pokazuje kako je svaka analogija umjetničke proze s mitom metodološki vrlo nesigurna pretpostavka.

Ono što danas nazivamo umjetničkim oblikom mitske predaje nije tako nikakva činjenica, nego naknadna estetička interpretacija; Jolles u svojoj knjizi *Jednostavni oblici*

ima potpuno pravo što smatra da »jednostavni oblici« nisu umjetnost, ali ima pravo samo zato što je izvorni status onog što on naziva jednostavnim oblicima takav da onemogućuje njihovo opisivanje kategorijama estetičkog iskustva našeg vremena. Izvorna konzistencija određenih načina manifestacije mitskog iskustva tako je uvijek u pitanju i, strogo uzevši, mnogi mitovi, legende i bajke djeluju danas kao izvanredna, umjetnički cjelovita i dotjerana ostvarenja samo zbog određena načina njihova prihvaćanja. Sa stajališta čitaoca koji nema nikakvo iskustvo o književnosti, ili pak preduvjerenje o određenim stilskim vrijednostima mita ili bajke, moglo bi se tvrditi i suprotno: kako mitovi i bajke estetski nisu osobito uspjele tvorevine. Samo zahvaljujući bezuvjetnom povjerenju i u tom smislu apsolutnom autoritetu djeda, unucima su njegove bajke prekrasne bez obzira što djed prečesto ponavlja, zaboravlja što je već rečeno i gomila građu bez izbora. Realistički orijentirani »sinovi« nerijetko će takve bajke smatrati doista samo bajkama za djecu, što je vidljivo, na kraju, čak i u stavovima prema mitskoj predaji cijelih povijesnih epoha.

Umjetnička književnost, odnosno književnost kao umjetnost oslanja se doduše još uvijek u ponečem na ostatke mitskog apsolutnog autoriteta, ali se takvo oslanjanje može zapaziti samo u onim vidovima koji danas pripadaju prošlosti. Čak i u slučaju Homerovih epova bezuvjetno povjerenje pripada, po svoj prilici, tek vremenima prije sukoba između filozofije i mitologije. Homer je apsolutni autoritet jedino u vrijeme koje ne priznaje nikakvu načelnu mogućnost filozofske, odnosno znanstvene spoznaje; njegove su pjesme samo eksplikacija mita i kao takve pouka o mitskom iskustvu jedino kada mit nema nikakva suparnika. Spomenuta kritika književnosti kao laži, prema tome, kritika je književnosti kao pretendenta na istinu, a ne kritika književnosti kao umjetnosti. Sa stajališta našeg vremena mogli bismo zato reći kako je izvorni ep zadržao mitsko povjerenje svojih slušalaca unatoč tomu što se određeni stupanj estetičke svijesti pojavio prilikom njegova zapisivanja (tekstovi koji su do nas doprli već su svakako interpretativna obrada onog što je prethodno bilo uključeno u život naroda organiziran isključivo po mitskim načelima). Već kasnija grčka tradicija priznaje Homera pored filozofskih i historiografskih tvorevina, kao što srednji vijek priznaje svjetovnu

književnost pored sakralne književnosti (*litteratura i scriptura*).

Uvjetno povjerenje u autora umjetničke proze tako se ne može izravno izvesti iz bezuvjetnog povjerenja mitske predaje, niti je ono samo neko kvantitativno gubljenje povjerenja u mitsku predaju, gubljenje onog povjerenja s kojim se još uvijek prihvaća ep u određenim razdobljima evropske povijesti. Uvjetno povjerenje kvalitativno je novi tip povjerenja, takva povjerenja koje je nastalo u određenu sukobu mitologije i filozofije, odnosno u sukobu između estetske i religiozne organizacije iskustva. Filozof i historičar umjesto božanskim nadahnućem opsjednutog proroka ili barda postaju nosioci novog tipa autoriteta, takvog autoriteta koji se može kvantitativno odrediti s obzirom na autoritet romanopisca. Pri tome se stupanj uvjetovanosti i gradacija u postupnom gubitku autoritativnosti zbiva od priznavanja novog tipa autoriteta piscu kao učitelju svjetovne mudrosti do posvećivanja stanovite pažnje zabavljaču kao svjesnom šarlatanu.<sup>3</sup>

Filozofija i historiografija, naime, temelje se na svojevrsnom povjerenju u činjenice, odnosno na autoritetu činjenica; jednom su to činjenice diskurzivnog mišljenja (aksiomi logike), drugi put to su činjenice iskustva (grčki je historičar izravni svjedok događaja koje opisuje ili se on izravno poziva na svjedočanstva drugih ljudi). Aristotel s jedne, a Herodot i Tukidid s druge strane pozivaju se na provjerljivost vlastitih sudova; i *Organon* i *Historiae* zasni- vaju svoj autoritet na tome što njihov čitalac i sâm može misliti, odnosno može pokušati posredno, svjedočanstvima drugih ljudi, provjeriti njihovu valjanost. Lako je pri tome zaključiti da umjetnička proza ne može slijediti filozofiju, jer autoritet razuma teži sâm po sebi apsolutizaciji; Aristotelovi, Spinozini ili Hegelovi spisi moraju se čitati s apsolutnim povjerenjem, koje doduše nije povjerenje u ličnost autora, ali je povjerenje u autoritet razuma koji, tako reći, progovara preko filozofa. Historiografija, međutim, otvara nove mogućnosti. Dok pseudofilozof nikoga ne može zanimati jer se oblik filozofiranja ne može odvojiti od pretenzije filozofije na istinitost i prema tome autoritativnosti razuma (svatko tko može i zna misliti morao bi neposredno razlikovati filozofiju od pseudofilozofije), pseudohistoričar može zainteresirati jer njegovo izlaganje može imati oblik

priče bez pretenzija na istinitost, tj. ono može biti samo tobože rezultat osobnog iskustva i izjava vjerodostojnih svjedoka (nitko ne može do kraja provjeriti što je netko vidio ili osjetio, pa se uz provjerljivost pojavljuje i neka unutar- nja vrijednost uvjerljivosti ili pak »dopadljivosti« koja se može shvatiti i kao »ljepota«). Autor umjetničke proze stoga u nekoj mjeri uvijek zahtijeva ponešto povjerenja koje izvorno pripada historičaru, premda ga zahtijeva u posredovanom obliku, oslanjajući se na čitaoca koji je spreman prihvatiti kako je i pseudohistorija vrijedna nekog zanimanja.

Naravno, između historičara i pisca umjetničke proze nastaje velika razlika kada historiografija postaje predmet kritičke znanstvene obrade a umjetnička proza preuzima i one ciljeve kojima je ranije težila isključivo poezija u stihovima. Pravog historiografa u diferenciranoj kulturi zanimat će isključivo vjerodostojnost, zasnovana na raznim stupnjevima vjerojatnosti, dok će autor umjetničke proze zahtijevati za sebe u prvom redu neku vrst sviđanja koje nije zainteresirano prema relacijama izvan teksta. Umjetničko doživljavanje i spoznaja postaju neovisne sfere ljudske djelatnosti, a uvjetovano povjerenje prema pripovjedaču umjetničke proze tako postaje izraz one iste kritičke svijesti koja karakterizira opću destrukciju autoriteta, pa i njegovu diferencijaciju na pojedina područja za koja vrijede posebna načela prihvaćanja.

Izgubivši oslonac u bezuvjetnom povjerenju prema izravnom tumaču ili prenosioocu mitske predaje, pripovjedač je u svim narativnim književnim vrstama prisiljen »igrati« različite uloge: on nastupa tobože kao nadahnuti pjevač, tobože kao učitelj životne mudrosti novog tipa, tobože kao filozof ili tobože kao ličnost koja ujedinjuje, odnosno povezuje sve ove mogućnosti. Ep je pri tome zbog formulaičnog stihovanog načina izražavanja redovno upućen najviše na prvu mogućnost, koja je u neku ruku najviše tradicionalna i konzervativna, dok roman kao novija književna vrsta najviše teži uspostavljanju životne mudrosti novog tipa, kombinirajući izravno ili neizravno tobožnje svjedočanstvo o pojedinim događajima s pretenzijom starog historiografa za takvom sintezom koja vodi prema nekom tipu iskustvenog sveznalaštva. Pripovjedač kao komentator ljudskih sudbina, sudbina koje povezuje na osnovi vlastita životnog iskustva i tobože nadmoćnog znanja o životu i svi-

jetu, u tom je smislu vrhunac pretenzija romansijerske umjetnosti.

Podvajanje načela na kojima se osniva autoritet i diferencijacija uloge pripovjedača postaju tako za umjetničku prozu bitne karakteristike, jer analiza uloge pripovjedača omogućuje uvid u prirodu umjetničke proze na razini do koje teško može doprijeti analiza tekstova kao tekstova. Na toj razini javlja se, prije svega, nužnost razlikovanja između autora i pripovjedača. Autor umjetničke proze, naime, uvijek igra ulogu određenog pripovjedača; on nikada neposredno ne može biti pripovjedač jer bi tada morao biti svjedok zaklet na istinu, historičar ili filozof, a u svim tim slučajevima bila bi izgubljena dimenzija svidanja njegova djela, ona dimenzija na koju se on to više orijentira što je veći i istinski umjetnik. Autor umjetničke proze tako jednostavno ne može govoriti isključivo u vlastito ime jer bi ga autentičnost ograničavala u oblikovanju zanimljive tvorevine. On svoju priču ili izravno stavlja u usta drugome, ili sâm sebe kao pripovjedača posredno stavlja izvan empirijskih ograničenja u neki položaj koji je toliko izvan događaja da je u stanovitoj mjeri izvan svijeta; roman priča neka ličnost iz romana, netko na pragu svijeta romana, netko izvan svijeta romana ili pak netko tko doduše jest u nekom smislu autor, ali ne kao empirijska osoba koja je npr. napisala i druge romane, druga književna djela, osobna pisma i sl.<sup>4</sup> Već legendarno Balzacovo mišljenje likova iz vlastitih romana sa stvarnim ljudima, kao i njegovo imaginativno povezivanje gotovo svih romana koje je napisao, u tom smislu nije izuzetak, nego konačna konzekvencija cjelokupne tendencije: autor igra demijurga cjelokupna svijeta romana kojem i sâm pripada. Kao što je iz toga vidljivo, pripovjedač je a u t o r o v a tvorevina baš kao i priča, karakteri ili kompozicija.

Kako pripovjedač pripada pripovijedanju, a ne zbiljskom svijetu, odluka o tome da li će se pripovijedati u gramatički prvom licu, trećem licu ili u nekim kombinacijama (postoji i pokušaj pripovijedanja u drugom licu), ovisi isključivo o tehničkom postupku koji se piscu čini najprikladnijim i nema neke veće važnosti za spoznaju prirode umjetničke proze ili klasifikaciju djela. Kako, međutim, pripovjedaču pripada određena perspektiva koja se suptilnom analizom načina pripovijedanja i smisla ispriповijedanoga

može utvrditi, analiza je tzv. pripovjedačeva gledišta češće primjenjivana u tipologiji proznih književnih djela, s manje ili više uspjeha i uvijek s određenim aspektima na književnu vrijednost, osobito u anglosaksonskoj teoriji romana od Henryja Jamesa do Wayne C. Bootha. Prvobitna Jamesova zamisao o »središnjoj inteligenciji« i nužnim ograničenjima pripovjedačeva horizonta, horizonta koji se ne smije proširivati bez štete za umjetničku vrijednost djela, pokazala se pri tome kao apologija jedne tehnike pripovijedanja, a ne kao prodor u centralnu kategoriju za razumijevanje pripovjedne umjetnosti.<sup>5</sup> Složen sustav odnosa između autora koji se uvijek na neki način obraća publici, zatim pripovjedača, njegovih likova i čitaoca, sustav na koji je upozorio Booth, međutim, pokazuje kako se problematika uvjetovanog povjerenja može razviti i u opoziciji između pouzdanog i nepouzdanog pripovjedača.<sup>6</sup>

Pouzdanost pripovjedača pri tome valja prije svega razlikovati od apsolutnog autoriteta na kojem se zasniva prihvaćanje mitske predaje. Sveznajući pripovjedač koji dominira u najznamenitijim romanima devetnaestog stoljeća spađa doduše autoritet starog historičara s proširenjem perspektive gotovo do mitskih razmjera, ali na način koji uključuje određenu prisnost pripovjedača i čitaoca nepoznatu u tvorevinama izrazito mitske orijentacije. Pripovjedač vodi svoje likove, on se povremeno miješa u tok izlaganja događaja ili u tokove misli vlastitih junaka, on zna što je bilo u širem opsegu od čitaoca i zna što će biti, te to svoje znanje o budućnosti povremeno izričito naglašava ili ga barem daje naslutiti. Element igre s čitaocem, međutim, u takvim se djelima uvijek može utvrditi, jer se čitaočeva pažnja »hvata« na zanimljivost, tj. na neizvjesnost o tome kako će roman završiti.

Za razliku od antičkog epa i tragedije, koji neposredno preuzimaju mitsku građu, umjetnička proza, i kad se koristi mitskom građom, obrađuje takvu građu na način koji konstituira ipak novo i neponovljivo zbivanje; roman »stvara« osobne sudbine vlastitih junaka, takve sudbine koje nemaju nikakav uzor u onom što se već dogodilo, u »mitskoj vječnosti«. Zato je roman svagda kritičan prema mitu; on se mitom koristi, ali se ne može mitu prepustiti do te mjere da bi mitsko predznanje vodilo čitaoca.<sup>7</sup> Umjesto interesa za objašnjenje neke životno važne pojave ili umje-

sto upute za životno važne postupke, koje očekuje onaj tko sluša mit ili njegovu preradu, znatiželja vodi čitaoca romana, znatiželja koja teži za upoznavanjem različitih mogućnosti egzistencije; i to prije svega tuđe egzistencije koju svaki pojedinac može uspoređivati s vlastitom egzistencijom bez ikakve obveze. Autor romana stoga komunicira s čitaocem podređujući se takvoj znatiželji na taj način što bira jednu konstrukciju pripovjedača, takvog pripovjedača koji zna nešto više od čitaoca o osnovnom predmetu čitaočeve znatiželje: o tome kako se na kraju sve završilo. Sveznajući pripovjedač tako ne zna sve u doslovnom smislu riječi, on nije sveznajući u onom smislu u kojem Bog zna sve u vremenskom i u prostornom smislu; sveznajući pripovjedač »posuđuje« samo jedan od atributa koji omogućuju Bogu da sve zna: on vremensko zbivanje koje opisuje vidi »izvana« te tako kao da govori iz vječnosti; on, međutim, ne govori iz sveprisutnosti niti teži da zna baš sve što se bilo gdje u zamišljenom svijetu njegova romana dogodilo. Stoga su njegovi komentari relativirani s obzirom na potencijalnu sveprisutnost epskog pjesnika ili komentare kora u antičkoj tragediji. Homer podjednako dobro zna što biva na Olimpu, pred Trojom i u Hadu, kao što zna kako je Trojanski rat završio i što mu je prethodilo ne samo od Parisova suda, nego i od vremena Kaosa, baš kao što i Sofoklov kor daje na znanje da mu je poznata sadašnjost, budućnost i prošlost i na Olimpu i među Grcima. Tolstoj, međutim, zna kako će završiti Ana Karenjina ili Vronski, ali ne zna i ne treba da zna kako je njima nakon smrti u nebu ili u paklu, niti zna gdje je zapravo pala odluka da je Ana morala završiti onako kako je završila. Homer zato na neki način objavljuje sve što je bilo i što će biti; Tolstoj samo govori o onom što je moglo biti: prvi uči o zbilji, drugi poučava o mogućnosti.

Ova usporedba pokazuje da je perspektiva sveznajućeg pripovjedača također ograničena perspektiva čovjeka, a ne božanska obuhvatnost, koja zapravo uopće ne poznaje perspektive jer vidi sve iz svakog položaja. Pripovjedačeva perspektiva tako pripada, strogo uzevši, samo umjetničkoj prozi, a izbor sveznajućeg pripovjedača upozorava na težnju prema apsolutizaciji vremenske perspektive, takve perspektive koja svjedoči o shvaćanju čovjeka kao slobodnog historijskog individuum, tj. o svojevrsnoj destrukciji mitskog

iskustva. Već kada se mit pokušava nadomjestiti historiografijom, javlja se problem mitske perspektive u kojoj historičar vidi zbivanje, a kada se historiografija piše i kao pseudo-historija, tj. kada se uvjerljivost može shvatiti i s estetičkog gledišta, ograničavanje na jednu ljudsku perspektivu biva opasnost za cjelovitost te se mora pokušati da se ona proširi do krajnjih mogućih granica. Za vrijeme kulminacije romansijskog umijeća to proširenje očituje se u tome što autor suponira pripovjedača koji je vremenski uvijek iza događaja o kojima govori do te mjere da je gotovo izvan vremena, a taj njegov izvanvremenski položaj omogućuje mu ujedno da uz ulogu pripovjedača koji pripovijeda što je vidio ili čuo od drugih usput može odigrati i ulogu psihologa (poznavaoca ljudskih naravi), filozofa (autoriteta u stvarima mišljenja), stručnjaka u mnogim pojedinačnim područjima i sl. To je razlog zbog kojeg će roman u svojim najvišim dometima uvijek na ovaj ili onaj način prekoraciti vlastite kompetencije uključivši u sebe i brojne neumjetničke zadatke, takve zadatke koji su neprimjereni primarnim intencijama umjetničke proze. Djela Goethea, Rousseaua, Balzaca, Thackereya, Flauberta, Tolstoja i Dostojevskog npr. nisu samo zanimljivo oblikovane ljudske sudbine. Pouzdani pripovjedač kao sveznajući pripovjedač uvijek je više nego samo pripovjedač.

To se može razjasniti analizom drugog člana opozicije, tzv. nepouzdanog pripovjedača. Poznato je da je pripovjedna proza dvadesetog stoljeća sklona da tehniku sveznajućeg pripovjedača zamijeni tehnikom pripovjedača koji je ograničen vlastitom perspektivom do te mjere da se izjednačuje s jednim likom u djelu. Po analogijama takva se proza naziva često i dramatskom prozom, jer karakteri govore samo u vlastito ime, a pripovjedač kao poseban komentator ili kao interpretator događaja potpuno, ili u najvećoj mjeri koju podnosi proza, iščezava. Takva tendencija nije očita samo u romanima struje svijesti; ona je prisutna u manjoj ili većoj mjeri u gotovo svim modernim djelima, naravno u dosta širokoj skali od djelomična sužavanja pripovjedačeve perspektive do njezina ukidanja u perspektivi likova.

Pokušaj da se nepouzdan pripovjedač protumači kao prodor dramatike u umjetničku prozu isto tako teško može izdržati kritiku kao i pokušaj da se na osnovi svjesnog ograničavanja pripovjedačeve svemoći uspostave neke vrijedno-

sne ocjene pojedinih djela ili cijelih epoha. Pleoaje Henryja Jamesa pripovjedačevoj perspektivi kao perspektivi »središnje inteligencije«, ili određena nostalgija s kojom Wayne Booth govori o sveznajućem pripovjedaču, pripadaju simpatijama za neke tipove proze, odnosno možda čak tipove kulture, a nisu nikakav rezultat književnoteoretske analize, a dramatizacija koja se izvodi samo iz jedne kategorije, kategorije načina prezentacije događaja, u najmanju je ruku rezultat apstrakcije od svih ostalih karakteristika dramatike te je tako teško održiva u svakoj teoriji književnih rodova. Drama, naime, ne nastaje iz niza monologa, nego iz dijaloga, a nepouzdanost pripovjedača pripada upravo odsutnosti bilo kakve mogućnosti dijaloga u kojem bi se mogla utvrditi neka opća perspektiva ili neki nadosobni »kut gledanja« na zbivanje i karaktere. Pripovjedač koji se zaodi-jeva u vlastite likove i odriče svakog znanja koje bi nadilazilo njihova pojedinačna zapažanja nipošto nije nešto manje no pripovjedač koji iznosi nešto kao priču; takav je pripovjedač jedino autorova konstrukcija koja se svjesno odriče težnje za proširenjem horizonta izvan granica neposrednog iskustva.

— Nepouzdanani pripovjedač nosi tako sâm u sebi određenu kontradikciju. S jedne strane pripovijedanje traži određeno, makar i uvjetovano, povjerenje pa prema tome i kakvu-takvu pouzdanost pripovjedača. Pripovjedač pak može biti pouzdan samo ako zna više od onog što neposredno govore njegovi likovi; u suprotnom morali bismo povjerovati da autor ni sâm ne zna što zapravo piše, a tada ga vjerojatno ne bismo čitali. Nepouzdanost, odnosno mijenjanje perspektive i odsutnost komentara koji bi bilo što objasnili s te je strane samo određena poza, odnosno jedna od uloga koju pripovjedač igra. S druge strane, apsolutizacija znanja za kojom teži pouzdani pripovjedač načelno je neostvarljiva, jer bi pripovijedanje postalo objava i prestalo bi pripadati umjetničkoj prozi. Određeni stupanj nepouzdanosti tako je neophodan, a prijelaz od pouzdanog na nepouzdanog pripovjedača čini se kao nužan rezultat razvoja, u pravcu određena »realizma«. A to govori da pripovjedač, iako čini bitan uvjet prihvaćanja djela umjetničke proze, ipak izražava samo temelje ironijske strukture romana a sâm za sebe ne omogućuje razumijevanje svih elemenata na kojima se zasniva integritet djela.

## KARAKTER

Želimo li neko veće prozno književno djelo analizirati, tumačiti ili čak samo prepričati, nameće se potreba utvrđivanja nekog osnovnog načela integracije, takvog načela na temelju kojeg možemo pojedinim dijelovima ili tzv. strukturalnim elementima odrediti mjesto i ulogu u shvaćanju cjeline. Ako npr. roman *Proces* Franza Kafke pokušamo prepričati ili tumačiti, u oba slučaja moramo razlikovati između bitnih i nebitnih strukturalnih elemenata: nemoguće je sve uzeti u obzir i svemu što je rečeno dati podjednaku važnost; u protivnom morali bismo se ograničiti na tvrdnju kako se o romanu *Proces* kao umjetničkom djelu ništa ne može reći do da ga treba čitati i opet ponovno čitati. Ovaj stav »čitanja i ponovnog čitanja«, prividno stav najvećeg mogućeg poštovanja, ne može se, međutim, održati ni pred najobičnijom sumnjom da od čitanja i ponovnog čitanja uopće ima neke koristi; uporno čitati možemo i ako ne razumijemo ništa od onog što je u djelu rečeno. Stoga, ako već ne u samom čitanju, a ono se svakako u razumijevanju zbiva svojevrsno »raslojavanje« djela na bitne, manje bitne i nebitne sastavne dijelove. Osvijestimo li tako »raslojavanje«, zadatak je kritičara, odnosno teoretičara književnosti, da objasni na temelju čega smatra da je npr. scena u katedrali i priča o seljaku i zakonu od odlučujuće, a razgovor

Jozefa K. s gospođicom Büstner u romanu *Proces* od sporedne važnosti za analizu, tumačenje ili za vrijednosnu ocjenu.

Inzistiranje na individualitetu i stvaralačkoj neponovljivosti romana *Proces*, inzistiranje na tome da umjetničko djelo samo u sebi nosi intuirani zakon vlastitog jedinstva, može pri tome biti djelotvorno, ali uvijek uz opasnost da relativizam doživljava unaprijed onemoguću svaku temeljitu raspravu. Ne treba zaboraviti da roman *Proces* mora uz originalnost pretpostavljenog umjetničkog djela posjedovati i one osobine koje ga čine prihvatljivim publici nenavikloj na potpunu novinu; u njemu se moraju javiti i određene općeprihvatljive konvencije izraza, takve konvencije na temelju kojih *Proces* i čitamo upravo kao roman. A to opet znači da i u smislu same tehnike pripovijedanja *Proces* mora imati neka načela na temelju kojih se postiže jedinstvo svega ispriповijedanog. Wolfgang Kayser u djelu *Jezikna umjetnina* predlaže za tu svrhu tri kategorije: zbivanje, lik i prostor, kategorije koje ujedno služe i kao osnova za tipologiju romana.<sup>1</sup> U skladu s tim mogli bismo utvrditi kako je najprije potrebno utvrditi kojem tipu romana pripada Kafkin *Proces*, pa da na temelju toga onda utvrdimo i načelo njegove integracije, tj. načelo na temelju kojeg pojedine njegove dijelove smatramo odlučujuće važnim a druge sporednim barem u jednom aspektu književnoteorijske analize.

Svrstavanje *Procesa* u neki tip ili podvrstu romana, u takav tip ili podvrstu koja bi omogućila razumijevanje njegovih konvencija književne vrste, međutim, mnogo je složenije no što se to može činiti ako bez daljnega prihvatimo kako svaki roman govori o nekom zbivanju, kako se zbiva u nekom prostoru, i kako u njemu sudjeluju neki akteri, pri čemu uvijek nešto od navedenog mora biti od presudne važnosti. Sudeći po naslovu, doduše, *Proces* kao da pripada romanu zbivanja: »proces« znači neko jednosmjerno postupno zbivanje, nastajanje ili rastvaranje nečeg u toku postupnih promjena. Istovremeno »proces« znači sudski proces u kojem se odlučuje o nevinosti i krivnji. Ta dvosmislenost naziva Kafkina romana, nema sumnje, igra ulogu u svakom pokušaju tumačenja, takvog tumačenja koje nužno mora uvažiti sve potencijalne aluzije o sudištu, nevinosti i krivnji, kao i o procesu u smislu postupnog prihvaćanja kriv-

nje, postupnog razumijevanja sudbine čovjeka u svijetu npr. ili pak postupnog rastvaranja ličnosti. U romanu *Proces*, tako gledano, postoji određeno dominantno zbivanje; on se odvija kao sukcesivni niz događaja: hapšenje, preslušavanja, razgovori s odvjetnikom i slično, a završava on konačnim događajem, smrću glavnog aktera. Ipak, već tu zapažamo neke teškoće u povezivanju zbivanja sa sukcesivnim razvitkom fabule, što bi bilo neophodno ako doista zbivanje uzmemo kao osnovno načelo integracije romana *Proces*: za razliku od realističkih romana, romana u kojima svaki dio prirodno nastavlja prethodni i služi kao uvod idućem, omogućujući tako sukcesivni slijed fabule, poglavlja u *Procesu* mogu se do znatnog stupnja ispremiješati; svako od njih govori uglavnom o istom; ona opisuju jedan pokušaj i završavaju neuspjehom. Riječ je tako više o nekom ponavljanju nego fabularnom razvitku: zbivanje se vrti u krugu s izrazitim nagovještajima kako je prirodna veza uzroka i posljedice poremećena: krivica privlači zakon, osuda prethodi optužbi, razmišljanje zašto nešto valja učiniti dolazi poslije učinjenog. Naslov romana *Proces* tako doista znači i proces u smislu sudskog procesa i proces u smislu prirodnih znanosti, ali oba značenja tog naslova dobivaju svoj pravi smisao tek kada ih dovedemo u vezu s ličnošću Jozefa K. Poglavlja romana, naime, predstavljaju svojevrsne etape sazrijevanja odnosa Jozefa K. prema sudu, etape od početnog tračka sumnje da je negdje možda nesvjesno pogriješio do spoznaje da je sve krenulo krivo i da je osuda na vidiku. Premda postoji određena pasivnost Jozefa K., pasivnost koja se očituje u sudbinskom toku sudskog procesa neovisno o moći i znanju Jozefa K., svaki događaj ima ipak svoje mjesto u romanu ne zato što bi »pomakao« radnju ili je objasnio, nego stoga što osvjetljava odnos Jozefa K. prema sudu, a to će reći zato što doprinosi razumijevanju karaktera Jozefa K. Kada bismo bili skloni nekoj psihološkoj interpretaciji, mogli bismo reći: cijelo zbivanje u romanu *Proces* zapravo je doista pravi proces, ali u smislu postupne dezintegracije ličnosti poznate iz psihijatrije, sa svim popratnim simptomima kao što su sumanute ideje, prisilne predodžbe ili gubitak integriteta ličnosti npr.

Tako dolazimo do problema karaktera. Često spominjana i davno utvrđena veza lika, odnosno karaktera, i fabule, odnosno zbivanja, u našem se primjeru lako može razabra-

ti, ali se isto tako može lako razabrati kako takva veza ništa ne govori o prirodi karaktera niti pak objašnjava bilo što o načinu kako valja shvatiti osnovno načelo integracije u romanu *Proces*. Ako bismo, naime, taj roman proglasili romanom lika, ostala bi zbunjajuća važnost zbivanja koje u ovom slučaju teško možemo podrediti karakteru, s jedne strane, i potreba da se točnije objasni što u tom kontekstu zapravo znači karakter, s druge strane. Kayser u spomenutoj tipologiji karakter kao pojam u analizi prozaičkih književnih djela jednostavno preuzima iz tradicije započete Aristotelovom konstatacijom o karakteru kao elementu tragedije; određenije značenje ovog pojma on i ne pokušava utvrditi, vjerujući da je smisao pojma karakter uglavnom jasan iz drugih područja kao što je npr. psihologija. To uvjerenje uostalom, čini se, podržava i golemo većina teoretičara proze koji se zadovoljavaju da govore o načinima karakterizacije u književnim djelima ili pak o vrstama najviše korištenih karaktera, prepuštajući pojam karaktera drugim disciplinama, npr. antropologiji, znanosti o kulturi ili psihologiji. No, treba reći kako je zbog prividne samorazumljivosti svakodnevne upotrebe riječi »karakter« pojam karaktera jedan od najneodređenijih pojmova teorije književnosti.

Napomenimo prije svega da brojne rasprave posvećene karakteru u književnosti, posebno pak one posvećene karakteru u romanu, najradije nesvjesno preuzimaju onu mnogoznačnost pojma karakter koja se javlja u svakodnevnoj upotrebi, onu mnogoznačnost koja govori o opterećenosti pojma karakter različitim dimenzijama tradicije u kojoj je uspostavljen i preuzet kako u svakodnevni govor tako i u nazivlje pojedinih znanosti.<sup>2</sup> Nije pri tome potrebna za našu svrhu neka načelna analiza svega onog što riječ »karakter« može značiti; dovoljno je reći da se pojam karaktera, barem kada je o njemu riječ s pretežnim odnosom prema književnim djelima, najčešće stvara i upotrebljava ili u pretežno etičkom ili u pretežno psihološkom smislu. To je važno imati na umu, jer se karakter u književnosti razmatra upravo s tih dvaju osnovnih aspekata, premda se oni često nesvjesno interferiraju izazivajući brojne načelne nesporazume. Prvi je aspekt onaj u kojem karakter ima psihološki smisao, označujući skup relativno konstantnih psihičkih osobina nekog pojedinca. To je značenje pojma karakter

neophodno kada govorimo o karakteru kao izrazu individualiteta i vlastitosti, kada govorimo, dakle, u onom smislu u kojem nema nikakve mogućnosti da se karakter pomiješa s tipom čovjeka, temperamentom, ili čovjekom kao predstavnikom neke društvene profesije, klase, staleža ili sl. U drugom, etičkom smislu, karakter označuje bitne osobine pojedinca s obzirom na neki određeni sustav vrijednosti. Nema sumnje da se oba ova aspekta teško mogu potpuno odijeliti u tako složenu i metodološki slabo razgraničenu razmatranju kakvo je potrebno za analizu književnih djela, odnosno književnih rodova i vrsta, ali isto tako nema sumnje da Aristotel, govoreći u *Poetici* o tome kako karakter može biti bolji, lošiji od nas i jednak nama, misli u etičkim, a ne u psihološkim okvirima, kao i da suvremeno razmatranje o karakterima u romanima, na način koji je uvelike inaugurirao Henry James, ima za pozadinu isključivo psihološko shvaćanje karaktera.

Ova razlika u smislu pojma karaktera postaje jasnija ako upozorimo kako tzv. analiza karaktera, postupak koji se ne javlja samo u pedagoškoj praksi nastave književnosti, nego koji je na ovaj ili onaj način prisutan i u svakoj znanstvenoj analizi književnih djela dramskih i epskih vrsta, biva redovno dvostruko orijentirana (da ne kažemo: dezorijentirana). S jedne strane, naime, karakter se u svakoj analizi likova književnog djela pokušava zahvatiti preko onoga što je o njemu u djelu rečeno: nabrajaju se njegove osobine (Jozef K. je neodlučan, obazriv, savjestan itd.), ali takve osobine koje zapravo pripadaju ipak samo ljudskim tipovima, odnosno vrstama ljudi, a ne pojedincima kao pojedincima. Karakter, dakle, u ovom vidu analize prije »prepoznavamo« nego »upoznavamo«, ali ga ipak shvaćamo kao književnu tvorevinu, kao svojevrsan rezultat neke beskrajno nijansirane umjetničke tipologije, odnosno umjetničke karakterologije. S druge strane analiza karaktera uspoređuje karaktere u djelima sa zbiljskim karakterima, ocjenjujući u biti njihove moralne kvalitete. Taj posljednji pokušaj ne mora biti nipošto jednostavno svrstavanje u dobre ili zle, pozitivne ili negativne junake; on može imati i mnogo istančanije vidove uključivanja opisanog karaktera u cjelovito iskustvo ljudskih tipova jednog povijesnog vremena, pa da pri tom ipak zadrži svoje u osnovi etički upravljaje

no ocjenjivanje književnih karaktera u odnosu na zbiljske ljude koje oni, pretpostavlja se, reprezentiraju.

Određen raskorak između ljudskog individuuma i tipa, raskorak koji tako prati svaku analizu, u nekom se smislu ne može izbjeći, kao što se ne može izbjeći ni određena suprotnost između zbiljskih i književnih karaktera. Naglašavanje jednog pola te suprotnosti vodi prema pokušaju utvrđivanja načina karakterizacije; karakter pri tome nije ništa drugo do nit koja povezuje motive, odnosno, ako bismo u tom smislu krajnje dosljedno postupali, o karakteru kao karakteru ne bi smjelo biti uopće govora. Naglašavanje drugog pola, opet, vodi zapravo do analize zbiljskih karaktera, do takve analize koja se provodi samo u povodu pojedinog književnog djela: o Jozefu K. može se npr. govoriti kao o primjeru suvremenog čovjeka izgubljenog u kozmosu birokracije a da pri tome uopće ne bude uvažena činjenica da Jozef K. ima vlastitu egzistenciju isključivo u romanu *Proces* Franza Kafke.

Nemoguće je, naglasimo odmah, u potpunosti izbjeći ovo protuslovlje koje prati analizu karaktera, jer je karakter s jedne strane »zadan« književnosti kao »izvanknjiževni« element (značenje karaktera u tom smislu slično je značenju teme ili građe koja se u književnom djelu obrađuje). S druge strane karakter pripada oblikovanju, on ne nastupa u djelu kao čovjek uzet iz života, nego kao proizvod književne djelatnosti. Prirodno je zato što teorija književnosti može govoriti o problemu karaktera u književnom djelu bilo s aspekta proučavanja prirode onih karaktera koje književnost pretežno u nekim epohama, razdobljima, vrstama djela ili književnim pravcima uzima »iz zbilje«, bilo s aspekta načina kako se na tehničkoj razini književnog oblikovanja pojedini karakter uopće može učiniti prezentnim čitaocu. U prvom slučaju rasprava treba da se vodi kako o samom pojmu karaktera tako i o zbiljskim karakteristikama više no o književnim karakteristikama, dok je u drugom slučaju pretežno riječ o književnim postupcima oblikovanja karaktera, tj. karakterizaciji. Što se tiče ovog posljednjeg, važno je primijetiti da se karakterizacija teško može shvatiti kao formalno izlučiv niz književnih postupaka, čemu bijahu skloni ruski formalisti, jer, da tako kažemo, sve u nekom djelu pripada karakterizaciji likova i ništa ne pripada samo karakterizaciji likova.

Ovo sudjelovanje svih elemenata književnog djela u karakterizaciji može se objasniti ako pokušamo utvrditi načelne mogućnosti karakterizacije, ako se, naime, zapitamo na koje sve načine možemo uopće nešto saznati o karakteru u književnom djelu. Stvar je tada načelno ista kao i ako se pitamo kako uopće možemo saznati o karakteru nekog čovjeka, jer fiktivni karakter romana pripada fiktivnom svijetu romana na onaj isti način na koji zbiljski karakter pripada zbiljskom svijetu. U tom smislu za spoznaju karaktera postoje slijedeće mogućnosti: o ljudima znamo na temelju onoga što oni govore, onoga što rade i onoga kako izgledaju. Prema tome, o pojedincu možemo znati nešto na temelju onoga što on sâm o sebi govori ili što drugi govore o njemu, na temelju onoga što on sâm radi ili što rade drugi, i na temelju toga kako on sâm izgleda ili kako drugi izgledaju (npr. uplašenost može svjedočiti o karakteru onoga koji ju je izazvao). Ako ove mogućnosti primijenimo na ono što je u književnom djelu moguće opisati tako da to bude svjedočanstvo o pojedinom karakteru, vidljivo je kako izostaju još jedino opisi prirode, predjela ili stvari, odnosno životinja pa da sve mogućnosti budu iscrpljene. No takvi opisi, opet, u proznim književnim djelima jednostavno nemaju pravog smisla ako nisu podređeni duševnim stanjima ili objašnjenjima radnje, što vodi karakterizaciji preko izgleda ili vjerovanja.

Razlikovanje između direktne i indirektne karakterizacije, prema tome, nema veće važnosti za analizu karaktera, odnosno načina karakterizacije. Nije važno da li smo karakter Jozefa K. npr. shvatili pretežno preko njegova razmišljanja o sebi, preko onoga što o njemu govori njegova stanodavka, preko njegovih postupaka prema stražarima ili preko njegovih riječi o samom sebi upućenih drugima. Važno je, međutim, da li određeno iskustvo koje ima čitalac o zbiljskim ličnostima dopušta da se slijed motiva u *Procesu* poveže u svojevrsnu »sliku« jedne moguće ličnosti. Karakter Jozefa K., naime, nešto je sasvim drugo od karaktera detektiva u kriminalističkom romanu, i to ne zato što *Proces* Franza Kafke ne bi mogao biti shvaćen kao kriminalistički roman kad bismo se strogo držali njegova teksta, nego zato što čitalac na jedan način povezuje ono što je izravno ili neizravno rečeno u *Procesu* o karakteru Jozefa K., a na drugi način povezuje ono što je izravno ili ne-



izravno rečeno o karakteru Sherlocka Holmesa u romanu *Baskerviljski pas* npr. Razlika pri tome nije samo u psihološkom nijansiranju ili suptilnosti karakterizacije; Fantomas ili Maigret nisu nipošto sasvim jednostavni, shematični karakteri, ali su oni »zadani« na drugoj razini no što je ona na kojoj je »zadan« Jozef K.; karakterizacija u jednom slučaju ide jednim a u drugom slučaju drugim pravcem interesa, uspostavljajući razradu ličnosti u različitim konvencijama: detektiv je tip ponašanja kojem pripada i određena psihologija, a Jozef K. je psihološki tip kojem pripada i određeni način ponašanja. To će reći da stupanj individualizacije u oba slučaja i ne mora biti načelno različit, ali mora biti načelno različito »predrazumijevanje« života i svijeta koje upravlja čitanjem jednog ili drugog tipa romana i čini pretpostavku da se karakter u romanu uopće može shvatiti ovako ili onako.

Tako karakter u strogom smislu riječi, gledano u širokoj povijesnoj perspektivi, pripada zapravo samo određenom povijesnom tipu književnosti, onom tipu kojem je dominantna književna vrsta roman kao izraz slobodnog povijesnog individualiteta. O karakteru u psihološkom smislu ne može se govoriti ni u epu, kao što se o njemu ne može govoriti ni u suvremenim romanima zabavne književnosti. Premda su razlozi za to, kao što vidimo, u zadanim okvirima mogućeg shvaćanja čovjeka, premda su utemeljeni u metafizičkim pretpostavkama svakog povijesnog vremena i modaliteta njegova književnog izražavanja, oni se mogu zapaziti i u analizi karakterizacije kao književnog postupka.

U teoriji i povijesti književnosti, prije svega, odavno je poznata razlika između koncepcije lika kao heroja, koncepcije koja načelno pripada epu, i koncepcije lika kao karaktera u užem smislu riječi, koncepcije koja načelno pripada romanu u tradiciji od Cervantesova *Don Quijotea* do najnovijih romana u kojima karakter podliježe svojevršnom rastvaranju u splet dezintegriranih životnih funkcija tek na neodređeni način vezanih za pojedinca. Ta razlika svjedoči već i sama po sebi da je Ahil reprezentant u najširem smislu etičke (što ne znači i moralne u smislu moralke) svijesti jednog naroda, dok je već Don Quijote shvatljiv tek u psihološkoj dimenziji vlastitosti koja mu pripada kao pojedincu koji živi izvan i protiv svog vremena. Povežemo li s tim temeljne načine karakterizacije, zapažamo da tek u ro-

manu dolazi do svojevršne projekcije vlastite ličnosti romanopisca (premda to naravno nije uvijek izravna projekcija u smislu ispovijesti), dok je u epu takva projekcija načelno nepoznata. Kada zato u epu likovi govore čak i sasvim izravno o sebi, oni ipak govore obraćajući se svagda publici, oni biraju svoj vlastiti izraz u skladu s efektom koji žele izazvati kod onih koji ih slušaju, čak i onda kada njihov govor ima sve vanjske karakteristike tzv. unutarnjeg monologa. Unutarnji monolog u epu načelno je retoričke prirode, što znači da je diktiran jednim načelnim shvaćanjem po kojem je mišljenje zahvaćeno i prezentirano kao neizgovoren govor, a govor kao nenapisano pismo, pa ljudsko izražavanje svagda biva moguće isključivo u retoričkoj dimenziji. Retorička dimenzija pak prirodno dopušta karakterizaciju jedino na razini etičkog života zajednice; pojedinac kao pojedinac nema nikakve vrijednosti niti važnosti da bude shvaćen kao pojedinac i da se kao pojedinac izražava. Sve što je zanimljivo i dostojno književne obrade pripada javnosti, odnosno, drugačije rečeno, sve o čemu književnost govori isključivo je etički odnos zajednice, takve zajednice koja se izražava čak i onda kada prividno govori samo pojedinac o samom sebi.

U romanu, naprotiv, dominantni način karakterizacije proizlazi iz ideje o načelnoj vrijednosti pojedinca kao pojedinca, pa se takva vrijednost individualiteta otkriva i u svim različitim načinima karakterizacije koji se svi zasnivaju na ideji o ličnosti koja je »iza« svog govora. To znači da monolog nastoji izraziti i ono što nije namijenjeno drugima, i ono, dakle, što pripada jezičnom izrazu shvaćenom kao neke vrsti pred-jezično mišljenje. Samo je pitanje varijacija da li će se takva psihološka unutrašnjost karaktera pokušati približiti čitaocu preko korelativa u vanjskoj simbolici (kao što je to slučaj u *Gospođi Bovary* Gustavea Flauberta) ili u pokušaju direktnog unutarnjeg monologa, takvog monologa koji izražava na neposredan način ono što ličnost ne želi reći drugima, pa čak i ono što ona ne želi reći ni samoj sebi (što pokušava tzv. roman struje svijesti). Najkraće rečeno: retoričkoj dimenziji saopćavanja, pa i karakterizacije, u epu odgovara psihološka razina saopćavanja i karakterizacije u romanu, gledano naravno u jednoj, ponešto pojednostavnjenoj, shemi povijesti književnosti evropskog kulturnog kruga.<sup>3</sup>

Nešto je drugačiji slučaj ako karakterizaciju pratimo sinkrono, obrativši pažnju npr. na spomenutu činjenicu da ni zabavni romani našeg vremena ne poznaju karaktere u pravom smislu riječi. Tu se radi o prihvaćanju konvencija određenih književnih vrsta, takvih književnih vrsta koje za razliku od romana tradicije od Cervantesova *Don Quijotea* do Joyceova *Uliksa* (pitanje je u kolikoj se mjeri i sam *Uliks* ovdje može uključiti) daju prije svega odlučujuću važnost karakterizaciji preko djelatnosti nasuprot izravnoj karakterizaciji kao izrazu misli junaka.<sup>4</sup> Takva je karakterizacija rođena u otporu prema svojevrsnom rastvaranju djelatnog čovjeka u mislioca, odnosno u registratora osjetilnih utisaka, tj. u otporu prema napuštanju retoričke dimenzije (takvo napuštanje, izvan svake sumnje, vodi smanjenju mogućnosti komunikacije), ali otporu koji nudi surogat djelatnog karaktera umjesto stvarnog aktera povijesno važnog zbivanja, pa je osuđena na shematizam i pomanjkajuće one životnosti koju je romansijerska tradicija devetnaestog stoljeća još uvelike posjedovala. Špijun, playboy ili detektiv djelatni su karakteri koji ne govore o sebi, jer za njih i o njima govore njihova djela opisana u špijunskom, pornografskom ili kriminalističkom romanu, ali ta njihova djela nisu slobodna akcija ličnosti, nego su jednostavna konstrukcija takvog slijeda događaja kakav čitaocu pruža surogat djelatnog života. Likovi ovih književnih vrsta tako doduše ne govore o sebi nego djeluju, ali ne djeluju zato što bi se poštovalo načelo da djela govore o njima, nego zato što jednostavno nemaju što reći; njihova omiljenost kod široke publike, i zahvaljujući tome njihov prodor čak i u tzv. ozbiljnu književnost, tako je samo izraz onih istih nevolja s karakterizacijom na psihološkoj razini od kojih boluje i roman poslije *Uliksa*, ali na drugačijoj razini sporazumijevanja autora i čitaoca.

Iz ovog proizlazi da se karakter kao načelo integracije romana može upotrebljavati tek u jednom određenu tipu književnosti, tek u romansijerskoj tradiciji do najmodernijih pokušaja destrukcije karaktera, a i tu tek ako karakter kao karakter bude na neki način interpretiran u analizi, a ne jednostavno izlučen u analitičkom postupku. Karakter nije naprosto element književnog djela poput fabule ili motiva; karakter je način osmišljavanja cjeline djela koje biva, ovisno o shvaćanju prirode karaktera, svagda »protumačeno«

ili barem prihvaćeno kao takvo djelo koje potencijalno sadrži jednu određenu »viziju čovjeka«. Karakter pripada svijetu književnog djela i tek u određenom načinu shvaćanja tog svijeta leži mogućnost da karakter postane predmet analitičke obrade. Zbog toga se, rekli bismo, u teoriji književnosti javljaju dva osnovna vida kako analize karaktera tako i analize tehničkog postupka karakterizacije:

Prvi je vid onaj u kojem karakter biva shvaćen isključivo u okviru priče u najširem smislu riječi, u okviru, znači, određene koncepcije svijeta proznog književnog djela, takve koncepcije koja svijet romana razmatra u analogiji s mitskim svijetom. Karakter se tada pojavljuje kao u neku ruku funkcija priče, njegove psihičke osobine razmatraju se isključivo kao odnosi svojevrsnih okolnosti koje uvjetuju i uvjetujući otkrivaju ljudsku sudbinu; karakter je neobjašnjiv izvan medija u kojem se pojavljuje, a karakterizacija je samo jedan od modaliteta oblikovanja priče. Zato nema, u tom vidu, da parafraziramo Aristotela, romana bez priče shvaćene u najširem smislu riječi, ali je roman moguć i bez izrazitih karaktera.

Drugi je vid onaj u kojem se karakter nastoji protumačiti, i to protumačiti na takav način da se svijet romana dovede u određenu vezu sa zbiljskim svijetom, što znači da i karakter biva ovako ili onako »mjeren« zbiljskim ljudima. Karakter tada nužno biva doveden u neki odnos »oponašanja« prema određenim tipovima čovjeka, on se nastoji ocijeniti kao reprezentant određenih povijesno važnih ljudskih mogućnosti ili pak kao izravan izraz sasvim određenih filozofskih, političkih, religioznih ili znanstvenih doktrina. Karakter tada biva u neku ruku funkcija ideje; romanopisac se izražava preko svojih karaktera, karakteri govore o određenim stavovima koje zastupaju ili protiv kojih se žele boriti, odnosno karakteri samim svojim postojanjem, izborom svojstava koja im autor pripisuje kao i načinom svog djelovanja u priči, pokazuju kako roman treba shvatiti, odnosno protumačiti.

Prirodno je da će u prvom slučaju biti više riječi o karakterizaciji, dok će se u drugom slučaju težiti objašnjenju karaktera na takav način da se pojam karaktera razluči od tipa čovjeka ili čovjeka kao predstavnika određenih društvenih staleža, slojeva ili pak zanimanja. U oba vida, međutim, mora biti sačuvano razlikovanje između analize

pojma karakter i analize karakterizacije kao postupka prezentacije karaktera u književnim djelima; riječ je jedino o tome da dominacija jednog aspekta shvaćanja umjetničkog svijeta romana određuje i kako će okvirno biti shvaćen karakter i kako će se uopće pristupiti analizi načina karakterizacije. To je, uostalom, sasvim prirodno: ličnost ne postoji izvan svog odnosa prema drugim ljudima, kao što ljudi ne postoje izvan svijeta. Karakter je tako u biti samo izraz svojevrsnog odnosa među ljudima, a fiktivni svijet romana nije ništa drugo do prikaz mogućih ljudskih odnosa kako međusobno tako i prema prirodi. Shvaćanje pak tih odnosa uvjetuje shvaćanje karaktera, a način karakterizacije ne može biti ništa drugo do način kako se konstituiraju fiktivni svijet romana. Jednom konstituiran, takav svijet podliježe uvijek novim i novim interpretacijama, kao što i zbiljski svijet mora uvijek iznova biti objašnjavan i tumačen u smislu povijesnog svijeta koji svatko zatiče i koji nitko ne želi zadržati u potpunosti svih detalja upravo takvim kakvog ga je zatekao. Roman je tako samo jedan način izraza borbe pojedinca sa svijetom, a karakter u romanu svojevrsan je aspekt s kojeg takva borba može biti shvaćena i tumačena na način koji svaka epoha, svaki tip čovjeka i svaki pojedinac napose određuju u okviru onoga što uopće mogu shvatiti i razumjeti.

Kako je karakter, prema tome, uvijek najuže povezan s tumačenjem književnog djela, jer ga je kao kategoriju gotovo nemoguće zahvatiti u analizi tehnike pripovijedanja, razmatranje karaktera vodi izravno u razmatranje aspekta alegoreze i ideje kao temeljnog pojma na jedan način orijentirane književne kritike.

## IDEJA U KNJIŽEVNOSTI

Zaključujući poglavlje u kojem razmatra pojam ideje u proučavanju književnosti, Wolfgang Kayser u svom djelu *Jezična umjetnina* navodi danas već glasovitu primjedbu koju je Mallarmé izrekao u razgovoru s Degasom: »Mon cher Degas, ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est des mots!«<sup>1</sup> Ako ova primjedba sažeto izražava iskustvo svih pjesnika koji bijahu majstori svog zanata, važnost zaključka koju joj pridaje, ugledni teoretičar upućuje na promjenu težišta u suvremenom studiju književnosti: umjesto shvaćanja da književnik »traži« riječi kako bi izrazio određene ideje, koje zatim književni kritičar može u djelu ponovno pronaći, preteže danas shvaćanje da književnik stvara služeći se jezikom, te riječi u djelu mogu, ali ne moraju upućivati kritičara prema određenim idejama. Ovom drugom stajalištu odgovara također stara misao koju su izvorni književnici raznih vremena i naroda često isticali: niti u književnom stvaralaštvu oblik pridolazi već unaprijed gotovim mislima, niti se misli prisutne u književnom djelu mogu naknadno odvojiti od načina kako su izrečene. Prožimanje oblika i sadržaja, kao i otpor prema shvaćanju da su riječi samo oznake za pojmove, vodi tako do uvjerenja kako je i sâm pojam ideje u proučavanju književnosti opterećen nasljedstvom onih učenja koja osporavaju svaku istinsku samosvojnost književnosti. Takvo je uvjerenje, osim

toga, lako potkrijepiti primjerima koji sami sobom dovoljno govore svakom poznavaoocu književnosti. Tko neće odbaciti potrebu pronalazjenja ideja u književnom djelu, ako ona zahtijeva da se *Mletački trgovac* svede na razradu uzrečice *summum jus summa injuria*?<sup>2</sup>

Pokušaj objašnjavanja književnih djela određenim misaonim stavovima valja pri tome ipak razlikovati od svake analize koja se služi, između ostalog, i pojmom ideje. Kako se pojam ideje različito shvaća u različitim metodama tumačenja književnih djela, s pravom možemo pretpostaviti da ideja samo u prvom slučaju »ugrožava« autonomiju književnosti, jer književno djelo u biti poistovjećuje s filozofskim traktatom. U drugom slučaju ideja se može pojaviti kao tehnički termin analize, kao pojam koji nema pretenzija da sintetički obuhvati i tzv. književnu vrijednost, a to znači da se prisutnost misaonih stavova u književnim djelima prihvaća kao element posebne, književne strukture, bez opasnosti izjednačavanja književnosti s filozofijom. Na prvi pogled takvo rješenje, koje nude npr. Welck i Warren u *Teoriji književnosti*, sasvim je zadovoljavajuće, jer se s jedne strane opire svakom svodenju književnosti na filozofiju, a s druge strane uspijeva na neki način sačuvati iskustvo onih estetičkih doktrina koje su idejama u književnim djelima pridavale odlučujuće značenje. Ako, naime, navedeni primjer s *Mletačkim trgovcem* govori protiv jednog načina upotrebe pojma ideje u analizi književnih djela, on još ništa ne kazuje protiv svake prisutnosti bilo kakvih ideja u književnosti, pa ni protiv mogućnosti da se postojeći misaoni stavovi uzmu u obzir prilikom analize. Dok je lako osporiti primat ideje u književnosti, teško je osporiti prisutnost ideja u književnosti, pa prema tome i potrebu takvog tumačenja koje idejama daje neku vrst odgovarajućeg mjesta u književnim djelima.

Uvođenje ideje u pojmovni sustav analize književnog djela uz ograničenje da ideja nije nikakav osnovni vrijednosni pojam susreće se, međutim, s teškoćama koje rastu što se termin ideja pokušava točnije odrediti. Književna je kritika, naime, pa i teorija književnosti, izrazom ideja pristi s lakoćom koja nikoga ne obavezuje: jednom ideja znači filozofski problem, drugi put rješenje toga problema; nekad: političko ili religiozno uvjerenje, često životnu orijentaciju u vrijednostima, a opet ponekad stav o sasvim

pojedinačnom pitanju ili pak neku opću misao tzv. životne mudrosti. Dok pri tome ideja književnog djela vrijedi kao neka »osnovna misao« koja bilo na koji način povezuje sve ono u djelu što se odnosi prema misaonim stavovima, dotle su ove razlike još zanemarive, ali pojam ideje zahtijeva da bude shvaćen u sintetičkom i vrijednosnom smislu. Ako odbacujemo važnost ideje za sintetičku karakterizaciju i vrijednosnu ocjenu, ideja kao element književne strukture ne može označivati sve što smo nabrojili, jer sva ta značenja nisu tako reći istog reda, i usvojimo li jedna, nećemo moći razlikovati ideju od teme, usvojimo li druga, postoji opasnost da ideje prijeđu u karakterizaciju likova. Ako je ideja element književne strukture među ostalima, mora postojati mogućnost da se njezino značenje odredi na isti način kao i značenje termina motiv, tema, fabula, karakter i sl., s time da »nešto« barem u nekim književnim djelima možemo relativno odvojiti od ostalih elemenata označivši to kao »književnu ideju«.

Na ovoj »kušniji« pojam ideje neće se lako održati. Wolfgang Kayser u već spomenutom djelu, uviđajući neodređenost pojma ideje, razlikuje ideju kao problem i ideju kao tendenciju unutar shvaćanja ideje kao »sinteze duhovnog sadržaja«, tj. onog pojma koji obuhvaća motiv, fabulu i građu, ali zaključuje da ideja kao sintetički pojam nije osobito pogodna, odrekavši se time svakog pokušaja da značenje ideje-problema i ideje-tendencije utvrdi u svom pojmovnom sustavu.<sup>3</sup> U fenomenološkoj analizi Romana Ingardena prisutnost ideja u književnom djelu može se tumačiti u okviru »metafizičkog sloja« književnog djela, ali tu je ono što se obično naziva idejama razmatrano kao »metafizički kvalitet«, tu je ideja u smislu »misli« ili »misaonog stava« zapravo izvan razmatranja, osim ako bismo pretpostavili određenu interpretaciju »metafizičkog sloja«, što zahtijeva postupak različit od utvrđivanja ideje kao tehničkog termina analize.<sup>4</sup> Ta dva značajna iskustva tako jedino pokazuju kako je »ideja« riječ kojom se služimo kao da njezino značenje nije nikad u pitanju, pa problem određenja ideja kao elementa književnog djela biva redovno prebačen u sferu dokazivanja ili opovrgavanja relevantnosti u djelu prisutnih misaonih stavova. Umjesto pitanja: Što je ideja u književnom djelu? postavlja se uvijek samo problem: Da li je za tumačenje određenog književnog djela važno što je

njegov pisac mislio o nečem što se može izraziti kao problem filozofskog mišljenja? Tek se, naime, na tom problemu granaju određenja pojma ideje u književnosti, ali time pojam ideje biva nužno neodređen izvan cjelokupnog obzora aspekta tzv. pristupa književnosti.

To biva jasnije ako se poslužimo primjerom: Poznata novela Heinriha von Kleista *Michael Kohlhaas* može se, ako bismo prihvatili ideju kao osnovu cjelovita objašnjenja i ocjene književnosti, tumačiti istim stavom *summum jus summa injuria* kao i Shakespeareov *Mletački trgovac*. Otpor prema toj krajnjoj konzekvenciji, međutim, ne mora ujedno dovesti do osporavanja određene sličnosti *Michaela Kohlhaasa* i *Mletačkog trgovca*. Iako svako od ta dva djela ostvaruje posebne književne vrijednosti, iako se ni jedno od njih ne može svesti na ideju apstraktne pravde koja prelazi u nepravdu, ipak se nameće zaključak da je ono »nešto« zajedničko obim djelima ideja apstraktne pravde kao mogući strukturalni element. *Michael Kohlhaas*, kao i *Shylok* iz *Mletačkog trgovca*, inzistira na izvršenju pravde uz cijenu najveće nepravde, pa čak i zločina, a to se inzistiranje ne može za potrebe analize i tumačenja označiti drugačije nego kao »ideja«. Dva su djela inače u svemu različita: različita je građa, različite su fabule, gotovo da nema istovjetnih motiva; jedno djelo pripada dramatici, drugo umjetničkoj prozi, postupci karakterizacije likova nigdje se ne podudaraju. Ideja apstraktne pravde prepoznatljiva je, dakle, kao »jedinica« književne strukture, kao jedini element koji je zajednički *Mletačkom trgovcu* i noveli *Michael Kohlhaas*, a to znači da o njoj mora voditi računa svaka analiza koja teži objašnjenju, premda zazire od shvaćanja ideje kao sintetičkog pojma koji daje konačno objašnjenje. Ideja je ovdje, čini se na prvi pogled, određena u istoj razini kao i motiv, tema ili fabula; ona je jedan strukturalni element među ostalima.

Razmotrimo li, međutim, što znači ideja apstraktne pravde koju smo prepoznali kako u *Mletačkom trgovcu* tako i u Kleistovoj noveli, zapažamo da tim pojmom nismo označili nešto kao »idealni dio« navedenih djela; mi nismo opisali postupke *Shylocka* i *Kohlhaasa*, nego smo ih tumačili. Dok prilikom navođenja fabule ili motiva, ili pak sredstava izraza, možemo u potpunosti zadržati čak iste riječi koje su u djelima spomenute, gdje je to zapravo

u djelu prisutna ideja apstraktne pravde ne možemo nedvosmisleno pokazati bez daljih objašnjavanja, koja upućuju, u slučaju Kleistove novele npr., na formalističku etiku. Navođenje građe, fabule i motiva ne zahtijeva tako ništa drugo do apstrahiranje od ostalih elemenata književnog djela, a ideja se uopće ne može »navesti«, nego se mora »odrediti«, i to odrediti u kontekstu koji je uvijek »širi« od književnog djela o kojem je riječ. Ako doduše prepoznamo ideju apstraktne pravde i u *Mletačkom trgovcu* i u noveli *Michael Kohlhaas*, prepoznamo je samo zato što smo skloni da određenu motivaciju postupaka likova shvatimo kao primjenu načela formalističke etike, što, dakle, na jednoj drugoj razini, etičkoj razini, prihvaćamo mogućnost istoznačnog tumačenja dvaju različitih književnih djela. A to znači da ideja u književnom djelu, čak i u slučaju kada biva po analogiji shvaćena kao strukturalni element među ostalima, proizlazi iz drugačijeg obzora razumijevanja cjelokupnog djela no što je onaj u kojem razlučujemo motive i fabulu npr.

Naravno da u širem smislu svaki element književnog djela pretpostavlja određenu interpretaciju, da razlučivanje fabule, ili sižea, ili motiva također zahtijeva kontekst obuhvatniji od pojedinog djela o kojem je riječ, ali ipak svako uvođenje pojma ideje u analizu književnog djela zahtijeva priznavanje jedne načelne mogućnosti tumačenja književnosti koju ostali pojmovi analize ne moraju automatski prihvatiti. Ako se poslužimo danas već uobičajenom slikom »svijet književnog djela«, pojmovi fabula, siže, karakterizacija, motiv i sl. odnose se na taj »svijet« imenujući njegove dijelove, a ideja pretpostavlja da taj svijet, odnosno neki njegovi dijelovi imaju značenje koje tako reći stoji »iza« onoga što je prikazano. Ideja spada uvijek u »pozadinu« — da se poslužimo jednim terminom estetike Nicolaija Hartmanna — ona iz »pozadine« prožima cjelokupno djelo ili neke njegove dijelove te tako označuje više »kut gledanja« nego nešto zapaženo »na površini«. Samo ako prihvatimo određeni način gledanja, možemo doista vidjeti da je ideja apstraktne pravde element prisutan i u *Mletačkom trgovcu* i u Kleistovoj noveli *Michael Kohlhaas*.

Shvatimo li tako ideju kao aspekt shvaćanja književnosti, upotreba pojma ideje treba da obvezuje u jednom drugom smislu no što je to slučaj kada se termin »ideja«

upotrebljava kao neki tobožnji element književne strukture koji treba da je ravnopravan s ostalim elementima. Ideja ne pripada »svijetu književnog djela«, nego ona tom svijetu daje jedan drugačiji, novi smisao, takav smisao koji književno ostvarenje »prevodi« na jezik filozofije. Upotrebom pojma ideje zato svagda napuštamo deskripciju i analizu, napuštamo čak studij načina na koji funkcionira književnost, prelazeći u tumačenje koje je u konzekvencijama obvezno izvesti konačni smisao pojedinog književnog djela. Primjere nedosljednosti, pokušaje eklekticizma i mišljenja bez ikakve orijentacije ne smijemo ovdje uopće uzeti u obzir. Načelno postoji alternativa: ili je ideja u književnosti sve ili je ništa; ili je idejom sve objašnjivo jer svijet književnog djela dobiva svoj pravi smisao tek u kontekstu znaošču osviještene zbilje, ili je svako objašnjenje idejom zabluda jer svijet književnosti raste s »onu stranu« svakog mišljenja?

Ova alternativa biva jasnija ako imamo u vidu tradiciju unutar koje pojam ideje dobiva ono značenje koje mu, dođue češće nesvjesno no s punom kritičkom sviješču, pridaje proučavanje književnosti. Ideja je, prije svega, temeljni pojam Platonove filozofije, te upravo u platonizmu treba tražiti one bitne intencije koje su upravile, i danas još upravljaju, onaj aspekt studija književnosti koji vodi prema tumačenju u smislu »prevođenja« književnosti na jezik znanosti. Platon je, naime, oštro osudio književnost, ali je ujedno upozorio na *modus vivendi* književnosti uz filozofiju, odnosno znanosti, dopustivši, s jedne strane, da i laž književnosti može u određenim uvjetima biti korisna, i zahtijevajući, s druge strane, da se ponekad pričom upozori na ideju, tj. da se filozofira unutar mitskog oblika. Književnost je njemu dođue »daleko« od ideje kao prave zbilje jer oponaša zbilju kakva je ona u pojavnosti, ali ona treba da se i preko pojavnosti upravi prema biti koja je izraziva pojmom. Tako su dvije intencije Platonova učenja odlučujuće: utvrđivanje onog odista zbiljskog u sferi pojmnog i uvjerenje da književnost valja upraviti prema spoznaji, odnosno pronaći u njoj te iskoristiti ono što je pojmnovo. Time je uspostavljeno uvjerenje da je vrhunska vrijednost književnosti u njezinu odnosu prema »pravoj zbilji«, koja je shvaćena kao ono stalno u promjeni svijeta, kao *eidōs*, izgled, odnosno ideja koja u interpretaciji novovjekovne fi-

lozofije postaje »misao«, a time je ujedno otvorena mogućnost da se svako književno djelo tumači na taj način da se ono bitno odvoji od nebitnog, i da se onda u biti književnog djela pronađe odbljesak svijeta ideja, odnosno, u novovjekovnoj interpretaciji, svijeta mišljenja.

Pojam ideje u književnosti vezan je tako uz tradiciju filozofskog idealizma, ali ne na taj način što bi efemerne doktrine različitih filozofskih idealizama bile uvijek temelj teoriji književnosti ili književnoj kritici, nego na taj način što je tek u okviru povijesno važne idealističke filozofije stvorena mogućnost takvog tumačenja književnih djela koje se oslanja na jedinstvo književnosti i filozofije, umjetnosti i mišljenja. Svako tumačenje koje u »mitskom svijetu« književnog djela traži filozofski smisao rezultat je tako upravljenog mišljenja, a svako pitanje o »prirodi književnosti« i o njezinoj eventualnoj »spoznajnoj funkciji« vraća se nužno na sustav u kojem pojam ideje igra odlučujuću ulogu. Osnovnim tezama Hegelove estetike to se može najjasnije pokazati:

Književnost shvaća Hegel kao najvišu umjetnost, a umjetnost određuje kao osjetilno priviđanje, odnosno sjanje (scheiden) ideje te je time veza između književnosti i ideje ključni odnos svakog razumijevanja, tumačenja i znanstvenog, odnosno filozofskog razmatranja književnih djela. Pojam ideje pri tome preuzima, ali i prevladava Platonovo učenje, dobivajući svoj smisao u sklopu razvijenog sustava spekulativnog mišljenja, takvog mišljenja u kojem empirijski pojmovi svakodnevnog života redovno dobivaju sasvim novo značenje, često suprotno od onog na koje smo navikli u nekritičkoj upotrebi. Tako Hegelová osnovna teza što se tiče mjesta ideje u književnosti, teza da je ideja sadržaj umjetnosti, mora biti shvaćena prije svega u odnosu prema pojmu apsolutne ideje kojim je označena istinska, prava zbilja. Kako je apsolutna ideja ono što je najzbiljskije, umjetnost ne oponaša prirodu koja sama nije ništa drugo do »otudena ideja«, nego se odnosi prema zbilji (ideji) na taj način što tu zbilju dovodi do ideala, tj. do lika u kojem se pojavljuje, odnosno sjaji istina. Umjetnost je tako način na koji se pojavljuje istina, a njezin sadržaj, ideja, zbiljskiji je od zbilje u svakodnevnom smislu riječi. Teza da je ideja sadržaj umjetnosti znači tako da je sadržaj umjetnosti spoznata i oblikovana zbilja.

Oblik i sadržaj pri tome su nužni pojmovi za izražavanje dinamike povijesnog osvješćivanja čovječanstva koje se zbiva preko umjetnosti, religije i filozofije. Izvorna istovjetnost tih ljudskih djelatnosti temelji se na njihovu jedinstvenu sadržaju, ideji, a njihove razlike pojavljuju se u načinu kako se u njima ideja ostvaruje, odnosno prikazuje: jednom kao osjetilnost, drugi put kao predodžba, treći put kao mišljenje. Kako je stvarna domena ideje mišljenje, najdublja spoznaja zbiva se preko filozofskog mišljenja koje, služeći se pojmovima kao oblikom, postiže apsolutno slaganje oblika i sadržaja; time je zajamčena superiornost filozofije religiji i umjetnosti. To znači: mišljenjem je moguće dokraja i konačno objasniti umjetnost, odnosno filozofija može izreći konačnu istinitost i najviši smisao umjetničkih, pa tako i književnih djela, jer jedino filozofija ideju kao sadržaj umjetničkih djela može izraziti na takav način da osjetilnost ne ometa čistoću njezina pojavljivanja, odnosno njezina sisanja. Stvarno filozofsko tumačenje umjetničkih djela, tako reći, vrednije je od samih tih djela, ali tek u vremenu koje ga omogućuje. Jer, stari su se Grci mogli i morali zadovoljiti umjetnošću, budući da je sama povijesna zbilja tada bila umjetnička te je samo umjetnost mogla pronaći jedinstvo oblika i sadržaja. Tek nama danas umjetnost nije dovoljna, jer je naša zbilja prožeta znanošću te takav sadržaj više nikakav umjetnički, osjetilnošću opterećen oblik ne može svladati. Kada zbilju povijest oblikuje kao ideju, smatra Hegel, umjetnost više nije neopohodna u životu naroda.

Filozofsko tumačenje književnih djela, u skladu s takvim stavom, ne provodi se dakle svođenjem na apstraktnu ideju, tj. na pojam kao rezultat iskustvenog uopćavanja i apstrahiranja od nebitnih svojstava, odnosno navođenjem jedne apstraktne općenite istine. Naprotiv, ideja se samo konkretno može realizirati, te filozofska analiza *Hamleta* ili *Antigone* treba da pokaže kako se u tim djelima ostvario i konkretizirao povijesni ideal, kako je u njima istinska zbilja jednog vremena »došla do riječi«, kako je apsolutna ideja tada jedino mogla biti spoznata. Načelno samo Hegelova vlastita interpretacija tih djela mora biti prihvaćena kao određenje konačnog smisla tih djela, jer je samo Hegelova filozofija ujedinila sva iskustva prošlosti i tako shvatila da su konkretna ostvarenja ideje u *Hamletu* i *Antigoni* mo-

menti njegove vlastite filozofije. Prihvatanje ideje kao sadržaja književnih djela tako vodi do apsurdnog zdravog razuma, do apsurdnog koji se očituje u zahtjevu da sve što je ikada bilo spoznato bude uključeno u filozofski sustav i da kako stvarna povijest tako i povijest mišljenja bude konačno i definitivno završena, ali do apsurdnog koji je isključivo rezultat misaone dosljednosti.

Hegelov sustav estetike tako pokazuje kako Platonov aspekt tumačenja književnih djela nužno vodi ukidanju književnosti u filozofiji, odnosno znanosti, kako vodi do uvjerenja da samo filozofija književnosti može dati pravi smisao. Praktične opasnosti te teze pokazuju se ako filozofija postaje dogma, ili ako u ime filozofije, odnosno znanosti nastupe efemerne doktrine potpomognute često i sasvim nefilozofskim sredstvima. To nas vraća na našu početnu problematiku: ako ideja u književnosti ne može biti samo element književne strukture među ostalima, ako prihvaćanje ideje vodi do navedenih konzekvencija koje ugrožavaju svaku autonomiju književnosti, pojam ideje valja izbaciti iz proučavanja književnosti.

Međutim, teškoće takvog, danas široko rasprostranjenog stava već se naziru iz analize tradicije pojma ideja. Oduzeti od pojma ideje u književnom djelu znači, naime, oduzeti od svakog tumačenja, jer svako tumačenje književnih djela koje nužno traži određeni smisao književnosti u konzekvencijama vodi do filozofskog sustava koji mora uvažiti Hegelovo iskustvo. Zahtjev za smislom traži spoznaju, spoznaja teži istini, istina znanju, a znanje sustavu koji je konačan i apsolutan; ili, s druge strane, odustajanje od apsolutnog znanja zahtijeva da odustanemo od pretenzije na istinitost, pa prema tome i od spoznaje, koja je besmislena ako ne priznajemo mogućnost postizanja istine. Tako se u zaoštrenom vidu pojavljuje dilema: ili prihvatiti tumačenje književnih djela sa svim konzekvencijama, ili osporiti svaku mogućnost tumačenja smisla književnih djela. U ovom drugom slučaju treba da se zadovoljimo opisom, ponavljanjem ili šutnjom, jer su književna djela načelno neobjašnjiva sa stajališta racionalnog mišljenja.

Uđemo li na taj način u opreku racionalnog i iracionalnog, problem ideje u književnosti dobiva dimenzije apstraktnog spora o prirodi književnosti koji je i sâm rezultat jednog određenog načina mišljenja, pa je unutar takvog

načina mišljenja načelno nerješiv. Ipak, rasprave o racionalnoj ili iracionalnoj prirodi književnosti mogu dati određeni putokaz: »svijetu književnog djela« ne pripadaju ideje ako je on »s onu stranu racionalnog«. To će reći: književnost može biti iracionalna u tom smislu što se njezina priroda odupire shvaćanju po kojem svaki racionalitet, odnosno svako mišljenje, svako shvaćanje i svaki smisao treba da bude zasnovan na logici ideje. Književnost u tom smislu može biti izraz *mythosa*, a ne *logosa*, ona je utoliko iracionalna s obzirom na *logos*, ali je na neki način ipak racionalna i smisljena s obzirom na *mythos*. Aspekt *logosa* i aspekt *mythosa* uvjetuju tako da li ćemo prihvatiti ili odbaciti ideju kao konstitutivni element književnog djela. Nemoć je reći da li književnost sadrži ili ne sadrži ideje »sama po sebi«; književnosti kao izrazu *mythosa* ideja je strana, književnosti kao izrazu *logosa* ideja je unutarnji konstitutivni element.

Ako prihvatimo da književnost nije identična s mitologijom, nego da je bez obzira na njezinu mitološku osnovu također rezultat obrazovanja i mišljenja, aspekt tumačenja književnih djela postaje neophodan, pronalaženje ideja u književnim djelima nije samo nasilje nad književnim svijetom, nego i potreba da taj svijet postane svijetom naše manje-više racionalne kulture. S druge strane, konzekvencije tumačenja u kojima ideja postaje osnova konačnog objašnjenja književnosti vrijede samo uz pretpostavku da mitsko načelo osmišljavanja i strukturiranja svijeta nije uopće nikakvo načelo; da iracionalno znači besmisleno. Ako prihvatimo načelnu ravnopravnost *mythosa* i *logosa* kao dvaju načela koja ujedinijuje izvorna mogućnost konstituiranja ljudskog svijeta, oni se pojavljuju kao dva moguća načina promatranja književnih djela, od kojih je svaki ograničen vlastitim aspektom, i to ga ograničenje nužno vodi ad absurdum uvijek kada vlastiti aspekt biva proglašen apsolutnim i jednim.

U takvu okviru problem ideje u književnosti dobiva mnogo veće značenje od onoga na koje upućuje Mallarméova maksima: književna se djela doista »prave« od riječi a ne od ideja, ali se ona ipak prave tako da riječi u njima mogu izazvati misli. Te su misli doduše samo jedan mogući aspekt proučavanja, ali aspekt kojega zanemarivanje vodi u isključivost. Kleistova novela *Michael Kohlhaas* ostvaruje

jedan svijet po zakonima koji nisu identični ostvarivanju misaonog svijeta Kantove *Kritike rasudne moći*, pa bi bilo pogrešno tumačiti kako je njezin junak vođen načelom kategoričkog imperativa i da u tom smislu Kleist potvrđuje ili osporava Kantovu formalističku etiku. Ali, ideja apstraktne pravde pojavljuje se kao element svakog tumačenja Kleistove novele koje želi govoriti o smislu i vrijednosti te novele npr. u okviru njemačke ili pak svjetske književnosti. Takva ideja nije element određen u istoj razini kao i fabula, motiv, ili siže; razina je njezina određenja drugačiji aspekt pristupa, aspekt koji zahtijeva i drugi pojmovni sustav od onog koji je prilagođen analizi priče kao način ostvarenja u biti mitskog svijeta. Dva se pojmovna sustava pri tome ne isprepleću niti se upotpunjuju, ali to ne znači da se uzajamno isključuju. Štoviše, njihova uzajamnost ogleda se upravo u tome što su oba prisiljena da se služe i »tuđim« pojmovima, prilagođujući ih vlastitim svrhama. A upravo tako se ostvaruje svojevrsan kompromis *mythosa* i *logosa* na kojem se temelji cjelokupna povijest proučavanja književnosti.

Aristotel, osnivač poetike, i ovdje je možda poučan primjer suvremenicima. Priča (*mythos*) je njemu »glavni dio i duša tragedije«, ali književnost je ujedno »mudrija i vrednija od povijesti jer »govori više općenito«. Poetičar tako kao da ide za analizom mitskog oblika, a filozof prihvaća da *logos* upravlja književnošću. Unatoč tom raskoraku ipak je upravo njihovo jedinstvo u istoj osobi omogućilo nastajanje prve poetike.

Ideja je tako jedan od ključnih pojmova za razumijevanje tradicije proučavanja književnosti, one tradicije koju preuzima i tzv. idejna, odnosno idejno-tematska književna kritika. Marksistički orijentirano proučavanje književnosti u tom je kontekstu od posebnog interesa.

!!!  
never  
more



## IDEJNO-TEMATSKA KRITIKA

U raspravama posvećenim metodologiji proučavanja književnosti marksistički orijentirano znanstveno proučavanje književnosti redovno se povezuju sa sociologijom književnosti. Kada je pak riječ o književnoj kritici u užem smislu riječi, marksistička orijentacija u prosuđivanju vrijednosti pojedinih književnih djela shvaća se uglavnom kao neka vrst idejne ili ideološke književne kritike, takve književne kritike koja sudove o vrijednosti pojedinih književnih djela temelji pretežno na analizi određenih u djelu sadržanih idejnih stavova i njihovoj prikladnosti na politici zasnovanom općem vrijednosnom sustavu. Između jedne i druge problematske razine — nazovimo ih razina znanosti o književnosti i razina književne kritike — postoje naravno prijelazi, kao što postoje i shvaćanja da ih obje valja svesti na isto. Određeni raskorak, međutim, koji postoji između zamisli o znanstvenom istraživanju publike kao utjecajnog faktora u shvaćanju književnosti svake epohe i zamisli o političko-filozofskom stavu autora ili njegovih likova kao kriteriju vrijednosti pojedinih književnih djela, nije lako ukloniti. Suvremeno diferencirano i već uvelike specijalizirano teoretsko bavljenje književnošću i ovdje se susreće s jednim od svojih osnovnih pitanja: kako, i do koje mjere, razlikovati između pojedinih područja u proučavanju književnosti, te kako je, i do koje mjere, te »sektore« uopće još moguće

ujediniti? Jer, ako marksizam kao misaona orijentacija uspijeva u velikoj mjeri uskladiti vlastiti interes za društvenu problematiku s nastojanjem da u općoj krizi svih vrijednosti predloži barem neka uporišta za vrednovanje, to još ne znači da se istraživanje o odnosu književnosti prema pojedinim društvenim slojevima, kako god ono moglo biti marksistički upravljeno, može bez daljnje usko povezati s ocjenom da je neki roman loš jer u njemu protagonist nastupa s nemarksističkih ili antimarksističkih stajališta. Uz to valja primijetiti da se na marksizmu zasnovano proučavanje odnosa književnosti i društva nerijetko služi sasvim različitim načinom mišljenja od onoga kojim se velikim dijelom služi književna kritika koja slijedi neke intencije prisutne u kritičkim zapisima priznatih klasika marksizma. Nije stoga nipošto samo po sebi jasno da postoji čvrsta veza između marksističke književne kritike i sociologije književnosti zasnovane na marksističkim osnovama, ako je, naime, uopće opravdano marksističku orijentaciju u proučavanju književnosti povezati sa sociologijom književnosti a marksističku književnu kritiku s idejnom, odnosno ideološkom književnom kritikom.

Usporedimo li tako, kao što je običaj u klasifikacijama tzv. pristupa književnosti, postojeće književnopovijesne, književnoteoretske i književnokritičke radove koji se u nekom širokom smislu smatraju marksističkim, lako je uočiti da razlike među njima, kako u metodi tako i u rezultatima, pretežu nad sličnostima. Ne razlikuju se Georg Lukács i Roger Garaudy npr. samo u konačnoj ocjeni Kafkina stvaralaštva; oni se razlikuju u cjelokupnom pristupu fenomenu moderne književnosti i u načinu mišljenja o toj književnosti, a opet njih obojicu možemo dosta jasno razlikovati od metoda i ciljeva npr. Luciena Goldmanna.<sup>1</sup> Što povezuje radove Mehringa, Plehanova i Trockog s radovima T. H. Adorna ili G. della Volpea? Na marksizam se pozivaju strukturalna poetika Jurija Lotmana, analize »obrazaca« romana Arnolda Kettlea i teorija književnosti Leonida Timofejeva.<sup>2</sup> U jednom našem suvremenom zborniku radova o književnoj kritici i marksizmu nema gotovo nijedne važnije orijentacije u proučavanju književnosti koja nije dovedena u vezu s marksizmom na takav način da se njezine metode i rezultati barem djelomice mogu koristiti i u marksistički orijentiranom proučavanju književnosti.<sup>3</sup> Ako imamo u vidu svu

raznovrsnost shvaćanja marksizma i svu raznolikost proučavanja književnosti, možemo slobodno reći da pokušaj sabiranja svega onoga što se pojavljuje kao marksistički orijentirana znanost o književnosti ili marksistička književna kritika može dovesti samo do onog istog rezultata do kojeg može dovesti pokušaj sabiranja svega onoga što »nudi« suvremeno proučavanje književnosti, a to je spektar u kojem nema osnovne boje. Marksistički radovi o književnosti kao da su marksistički jedino zbog toga što su se njihovi autori, pišući ih, smatrali marksistima, pa su se nekim elementima onoga što smatraju marksizmom koristili na ovaj ili na onaj način, izravno ili neizravno, u velikoj mjeri ili tek usput, dosljedno ili nedosljedno.

Pa ipak. Neko zajedništvo marksističkih tekstova o književnosti ogleđa se u samoj mogućnosti da ih nazovemo marksističkim bez obzira na stavove njihovih autora. To se zajedništvo može pokušati utvrditi na dva osnovna načina: po rezultatima i po centralnom području interesa. U prvi način uključeno je pri tome i utvrđivanje neke marksističke metode u proučavanju književnosti, jer rezultati ovise o metodi kao što metoda ovisi, s druge strane, o unaprijed pretpostavljenim rezultatima, odnosno ciljevima. Za takav način, međutim, potrebno je ništa manje od utvrđivanja jedne koncepcije marksizma koja marksizam smatra dovršenim filozofskim sustavom, i to sustavom s pretenzijama na apsolutno važenje, na takvo važenje koje se može protegnuti na sve pojedinačne znanosti. Zbog takvih konzekvencija, koje vode bilo do apsolutnog znanja u Hegelovu smislu bilo do dogmatizma koji više ne može zahtijevati da bude prihvaćen kao znanost, ostaje tek onaj način koji pretpostavlja da postoji neka logika u misaonoj orijentaciji koja dovodi do centriranja problematike u proučavanju književnosti baš kao što centriranje problematike interesa vodi prema određenom zajedništvu u cjelokupnoj misaonoj orijentaciji.<sup>4</sup> Pri tome, dakako, treba apstrahirati od niza okolnosti koje izvan svake sumnje djeluju na književnu kritiku i proučavanje književnosti, ali koje nemaju nikakav oslonac u unutarnjoj logici razmatranja određena predmeta s određenih unaprijed zadanih aspekata. Ostavimo li tako po strani ono što se ne odnosi isključivo na teoretsko razmatranje, može se po načelu centralnog područja interesa utvrditi određena sklonost marksističkog proučavanja književnosti na svim ra-

zinama prema razmatranju tematike. To još naravno ne znači ni da je tematika isključivi interes marksistički orijentiranih kritičara i teoretičara, niti da marksistički orijentirano proučavanje književnosti mora biti upućeno isključivo na razradu tematike. Riječ je jedino o tome da se između najvećeg broja radova o književnosti koji se nazivaju marksističkim, s jedne strane, i tendencije prema analizi književnih djela koja je koncentrirana na temu, s druge strane, može zapaziti određena korelacija. Takvu korelaciju vrijedi istražiti ako zbog ničeg drugog a ono zbog mogućnosti da se na njoj sagradi određeno razvrstavanje marksistički orijentiranih radova o književnosti. Zbog toga je, međutim, potrebno da se prije svega pokuša razjasniti pojam teme.

Tema kao »ono o čemu se govori«, odnosno kao »predmet znanstvene ili umjetničke obrade, prividno je pojam umjetničke kritike i znanosti o književnosti koji se razumije sâm po sebi. Zbog toga se čini kako se različito orijentirani načini analize umjetničke književnosti razilaze samo u važnosti koju pridaju proučavanju tema književnih djela, dok sâm pojam teme ostaje uglavnom nepromijenjen. U stvari, međutim, termin »tema«, preuzet iz svakodnevnog govora, mijenja svoje značenje od slučaja do slučaja, koristeći se svojom izvornom mnogoznačnošću svakodnevnih riječi koje nisu utvrđeni termini nekog znanstvenog područja. Definicija teme, ili nedefinirano ali određivo shvaćanje teme, može tako biti ključ za razumijevanja čitavih sustava analize umjetničke književnosti, napose pak analize umjetničke proze. Tim više što je tema nezaobilazni pojam u proučavanju književnosti ako je riječ o prozi: romani i novele svakako »o nečem govore«, odnosno »nešto obrađuju«, ali baš prethodno razumijevanje onoga što zapravo književna djela govore i što ona zapravo obrađuju vodi do različitih mogućnosti da se tema odredi kao književnoteoretski termin.

Tema se, prije svega, može vezati uz građu. Francuski naziv *thématologie* odgovara njemačkom *Stoffgeschichte* u tradiciji komparativnog studija istovjetne građe u različitim književnim obradama. Poznato je kako je u jednom razdoblju proučavanja književnosti metoda uspoređivanja po načelu iste teme imala mnogo pristaša; to je bio prvi oblik onoga što se danas naziva komparativnom književno-

šču u užem smislu riječi. Još Van Tieghem u svom prikazu povijesti i metodologije komparativnog proučavanja književnosti<sup>2</sup> daje, uz određene zamjerke, takvim istraživanjima važno mjesto; on dopušta da su tematološka istraživanja često na samoj granici proučavanja književnosti kao književnosti, da su vrlo raznolika i neujednačena po vrijednosti, ali ih ne smatra suvišnim. Što zapravo znači tema u kontekstu tematologije može se razabrati iz Van Tieghemove priručne klasifikacije tematoloških istraživanja koja se bave: 1. temama kao situacijama, tradicionalnim motivima, običajima i sl., 2. tipovima kao predstavnicima određenih zanimanja, karaktera ili određenih u mitologiji obrađivanih likova i 3. legendama kao događajima ili skupovima događaja koji pružaju određene obrasce ljudskih sudbina ili načina ponašanja. Riječ je, dakle, rekli bismo danas, o temi na tri razine uopćavanja: na razini motiva, na razini karaktera i na razini fabule<sup>6</sup>. Tematologiju u ovom smislu ne zanima diferencijacija na pojedine analitičke elemente, nego jedino mogućnost usporedbe; uz određene metodološke pretpostavke može se pratiti kako se u književnim djelima raznih vremena i naroda javlja motiv o prstenu koji čovjeka čini nevidljivim npr., o brijaču, škrtcu ili zavodniku, o dobrom čarobnjaku ili o đavolu, o tome kako je Kain ubio Abela ili o događajima koji su vezivali, odnosno razdvajali Tristana i Izoldu. Tema je tako predmet obrade preuzet iz nekog izvora; na književnoteoretskom planu odgovara joj u potpunosti građa, jer građa dopušta svođenje dosta različitih elemenata književnih djela na istu razinu razmatranja. Ipak je lako razabrati da se pojam teme ne može pobliže odrediti na osnovi izvođenja iz građe: načelo komparacije na osnovi kojeg se ujedinjuju motiv, karakter i fabula može se primijeniti i na ideje, emocije, stilove ili neke književne vrste. Osim navedenih primjera može se isto tako uspoređivati kako se u raznim vremenima i narodima javlja u književnosti težnja za jednakošću svih ljudi npr., prezir prema životu i svijetu uvjetovan nesretnom ljubavlju, težnja prema izvještačenom načinu izražavanja, ili kako se pojavljuju sonet ili balada. Ako, prema tome, iste motive, karaktere i fabule odvojimo od ideja, emocija, stilova i književnih vrsta, pojam teme kao građe suprotstavili bismo onom što nije građa bez dovoljno opravdanja: ne bi li i neki filozofski sustav mogao biti građa ako je u nazivu »gra-

da« riječ o onom što služi kao predmet za književno oblikovanje? Ne bi li filozofija Tome Akvinskog morala biti shvaćena kao građa Danteove *Božanstvene komedije*? Pojam teme uspoređen s građom zahtijeva daljnju diferencijaciju; tema se ne može dokraja izjednačiti s građom, a navedene diobe elemenata pokazuju da se u tom načinu mišljenja tema zapravo pojavljuje kao svojevrsan rezultat razlikovanja između oblika i sadržaja.

Glasoviti pojmovni par: oblik i sadržaj, naime, onaj je osnovni obzor u kojem se tema približava građi ili se pokušava s njom izjednačiti. Taj pojmovni par pripada tradiciji evropskog mišljenja o književnosti jer čini samo izvedeni način razlikovanja oblika i stvari, razlikovanja koje je od Aristotela do Hegela igralo važnu ulogu u izgradnji cjelokupne evropske filozofije. Tvar i oblik postali su u raznim varijantama pojmovna shema koja je na određeni način odgovarala upravo esteticima i teorijama pojedinih umjetnosti, posebno od kada je predodžbi o stvaralaštvu postala bliska ideja o bezobličnoj stvari kojoj oblik daje da bude uopće »nešto«. Izvorno razlikovanje stvari i oblika činilo se pri tome pogodnim osobito kada je riječ o likovnim umjetnostima: pomisao na kipara koji iz bezoblične kamene gromade kleše kip Apolona uvclike je upravljala takav način razmišljanja. U književnosti, međutim, ništa ne odgovara predodžbi o amorfnoj materiji koju umjetnik oblikuje združujući u svom poslu djelatnog obrtnika i stvaraoča; riječi nisu kamen, boja ni tonovi, a tvrdnja da se književnost oblikuje iz slova ili glasova zvuči kao tvrdnja da kipar pravi kip od atoma i molekula. Pojam stvari tako u književnosti zamjenjuje pojam sadržaja, te pojmovni par: oblik i sadržaj čuva tradiciju razlikovanja stvari i oblika dajući mu ujedno jednu novu dimenziju: sadržaj nije amorfna tvar, nego već oblikovana duhovna tvorevina koju valja preoblikovati. Umjesto kamene gromade i isklesana kipa javlja se nova analogija: književnik obrađuje temu kao što učenik piše svoju školsku zadaću na zadanu temu, takvu temu koja mu pruža sadržaj kojemu valja dati lijep oblik. Oblik tako biva shvaćen kao način izražavanja i kompozicija, a tema kao duhovni sadržaj, misaoni ili emotivni stavovi o životu i svijetu, religiozne, moralne, filozofske postavke i svi ostali elementi koji čine dijelove onoga što bismo mogli nazvati »pogled na svijet«.

Moderna kritika tzv. pozitivizma u proučavanju književnosti polemički je osporila svaku vrijednost pojmovnom paru: oblik i sadržaj, upozorivši, s jedne strane, na nemoć da se točno odredi što ima biti shvaćeno u nekom književnom djelu kao oblik a što kao sadržaj, i, s druge strane, kako »razbijanje« djela na oblik i sadržaj vodi mišljenje prema lošim analogijama u kojima se sadržaj odvaja od oblika kao tekućina iz posude. Bez obzira na opravdanost tih zamjerki u nekim primjenama razlikovanja oblika i sadržaja kao osnovne pojmovne dihotomije za analizu književnosti, valja reći da takva kritika zapravo ne pogađa osnovno razlikovanje oblika i stvari, nego osporava samo njezin izvedeni vid: oblik i sadržaj, pa i taj vid tek u onim slučajevima kada se radi više o nevjesticim formulacijama no o samoj stvari. Kritika, naime, pozitivističkog razbijanja umjetničkog djela na oblik i sadržaj zapravo je kritika prvenstva sadržaja u proučavanju književnosti, jer iz određena shvaćanja presudne važnosti duhovnog sadržaja proizlazi i presudna važnost izbora teme koja zbog toga uvijek je na neki način i književnu obradu. U otporu prema takvom shvaćanju bitne važnosti misaonih stavova, koje književnost na neki način zastupa i samim svojim izborom tematike, izrasta kritika pojmovnog para oblika i sadržaja; u stvari, taj pojmovni par isto je tako pogodan i nepogodan ujedno, određen i neodređen ujedno, kao što su to i neki drugi pojmovni parovi koji su kasnije predloženi da bi ga zamijenili (npr. onaj: materija i djelo, koji su predložili ruski formalisti). Kazati, naime, da je sve djelo, i da je u književnosti materija irelevantna, na kraju je isto što i kazati da je sve oblik i da stvar, odnosno sadržaj nemaju nikakva značenja za vrednovanje, ali ih je potrebno zadržati kao »pasivan član dihotomije«. Tako kritiku prioriteta sadržaja nad oblikom, kritiku koja je uvjetovala i kritiku samog pojmovnog para oblika i sadržaja, valja shvatiti u sasvim drugom smislu no što se čini ako se povodimo za tobožnjom nepreciznošću termina oblik ili sadržaj; takva kritika zapravo govori o tome da se djelo kao djelo ne smije tumačiti.

U doktrinama koje se kritički odnose prema pojmovnom paru: oblik i sadržaj, naime, tema je shvaćena po analogiji s onim što se označuje kao tema u glazbi. Dvije teme, koje se npr. u nekoj sonantnoj formi suprotstavljaju i

suprotstavljajući se uzajamno prožimaju mogu se shvatiti kao zasebne cjeline (bez obzira da li su nedjeljive ili se u njima mogu razabrati i pojedini motivi), ali nemaju neko značenje izvan glazbene kompozicije: može se npr. reći da se u Sostakovićevoj VI simfoniji sukobljavaju dvije kontrastne teme, ali se ne može reći da li jedna od njih znači izraz agresivnih a druga smirujućih tendencija ljudske prirode. Glazbena je tema smisljena i prepoznatljiva cjelina zasnovana na određenim odnosima među tonovima; ona nije misao, odnosno, ako se već katkad upotrebi taj termin, onda će se reći: »muzička misao«, čime je naglašeno da to nije teza izraziva pojmovnim jezikom. U tom smislu teme se i u književnosti mogu shvatiti kao smislene veze motiva koji nemaju nikakvo izvanknjiževno značenje; tema tada nije vezana ni s građom niti sa sadržajem: tema bračnog trokuta jednostavno je oblikovna veza nekoliko motiva; ona ne znači ništa po sebi niti vrijedi istraživati njezine izvore. U obzoru pojmova tvar i oblik ona pripada obliku. Drugačije rečeno: književnost ne obrađuje životne činjenice, nego književne činjenice, baš kao što glazba ne obrađuje životne činjenice, nego glazbene činjenice. U tom smislu analiza tematike u umjetničkoj književnosti, napose pak u umjetničkoj prozi, samo je dio imanentne analize književnih djela na razini njihova samosvojna oblika. Tematska analiza tu zapravo prelazi u analizu načina oblikovanja. Odluka o tome da se tema shvati po analogiji s temom u glazbi pak pripada pitanju da li se književno djelo uopće može protumačiti. Ako se književno djelo može tumačiti, književne činjenice shvaćaju se kao životne činjenice, tema postaje sadržaj u smislu određenih misaonih stavova i veže se uz ideju. U suprotnom tema je element oblika.

Analiza pojma teme tako pokazuje da svako objašnjavaње književnih djela koje književnost želi protumačiti u smislu objektivne verifikacije njezine vrijednosti, koje, dakle, proizlazi iz aspekta stare metode alegoreze, mora nastojati povezati samosvojne književne činjenice sa životnim činjenicama, pri čemu takvo povezivanje zahtijeva da analiza tematike proznih književnih djela postane analiza značenja i važnosti pojedinih tema kao određenih teza diskurzivnog mišljenja. Takva analiza određenih teza vodi pak u analizu onih stavova koje otvoreno ili prikriveno iznose autor, pripovjedač ili njegovi likovi, a takvi se stavovi

nužno moraju razmotriti u vrijednosnom sustavu koji nije dan samo književnim djelom, koji nije samo ono »ispričano u priči«, nego koji proizlazi iz vrednovanja i sustavnog povezivanja vrijednosti po načelu logike određenih religioznih, filozofskih, moralnih ili političkih doktrina, odnosno, kraće rečeno: po načelu svojevrstne logike pogleda na svijet. Kako ta logika pogleda na svijet nije kritika u smislu immanentne logičke kritike — jer nemamo posla s tvorevinom koja bi poštovala isključivo zakone logičkog dokazivanja — takva je analiza ideja autora ili njegovih likova uvijek zapravo ideološka analiza; ona polazi od stavova koji nisu prisutni u djelu niti se mogu osvijestiti dokraja u analizi djela jer su uvijek daleko obuhvatniji od određena pojedinačnog djela o kojem je riječ. Ideološka analiza ne može ostati na razini vrijednosno indiferentnog raščlanjivanja i utvrđivanja važnosti pojedinih elemenata u cjelini; u njoj se vrijednost pojedinog književnog djela i vrijednost književnosti u cjelini nužno ocrtava na pozadini cjelovita vrijednosnog sustava života i svijeta unutar kojeg se govori o književnosti, ali koji sâm dokraja ne može biti osvijestjen u govoru o književnosti. Nema stoga u strogom smislu riječi idejne analize književnosti; idejna analiza, kao analiza onih ideja koje su u književnom djelu zastupane, svagda nužno prelazi u ideološku analizu, u analizu koja ocrtava idejne vrijednosti na ideološkoj pozadini, a ideološka analiza, kao zauzimanje vrijednosnih stavova i odnosa prema vrijednostima kao vrijednostima (bez obzira da li su one prisutne samo u književnom djelu ili su u biti izvanknjiževne), uvijek je ideološka književna kritika.

Tematska analiza u kojoj je tema shvaćena na osnovi pojmovnog para oblik i sadržaj tako prirodno prelazi u ideološku književnu kritiku koja nije nikada znanstvena u strogom smislu riječi, odnosno koja nije znanstvena u smislu pojedinačnih znanosti, u smislu onog modela znanstvenosti koji imaju u vidu i moderni pokušaji konstituiranja znanosti o književnosti.<sup>7</sup> Time, dakako, nije rečeno da je ideološka književna kritika (kao i ostale vrste književne kritike, uostalom) po svojoj vrijednosti »ispod« znanosti, premda nije ni »iznad« znanosti; postavi li ona, naime, sebe za suca znanosti, postaje dio doktrine o apsolutnom znanju. Ideološka književna kritika uvijek je naprosto u obzoru koji je svagda širi od obzora bilo koje znanosti, pa je njezi-

na uloga i vrijednost nemjerljiva mjerilom znanstvenosti. Njezina je dosljednost naprosto druge vrste od dosljednosti onog tipa analize koji se zadovoljava analizom onoga što je dato, pa je i kontekst u kojem treba razumjeti ideološku književnu kritiku unekoliko »širi« od konteksta bilo koje književnoznanstvene analize, što se može pokazati analizom dviju tipičnih varijanata.

U tom smislu treba prvenstveno razmotriti nazore Georga Lukácsa iz kasnijeg razdoblja njegova književnokritičkog i filozofskog rada. Georg Lukács, valja pri tome primijetiti, vjerojatno nije najbolji književni kritičar koji je stvarao u okviru marksizma, niti je njegova varijanta marksizma u svakom smislu reprezentativna za suvremeno stanje marksističke filozofije. Lukácsseve ideje o estetici i književnoj kritici, međutim, najbolji su primjer onog načina mišljenja koje dosljedno slijedi razvijanje tradicije tematske analize književnosti i prijelaz analize u ideološku književnu kritiku.

Prije razmatranja Lukácssevih estetičkih i književnoteoretskih stavova valja reći da je književnost Lukácsu ona umjetnost kojoj on posvećuje najviše pažnje jer je, s jedne strane, najviše poznaje i cijeni od svih umjetnosti, dok, s druge strane, upravo književnost pogoduje njegovim analizama. U tom smislu Lukács slijedi Hegelovu estetiku, prihvaćajući, iako većinom prešutno, stav da je književnost najviša umjetnost jer je najbliža filozofiji, odnosno da je književnost najviša umjetnost jer je njezin spoznajni aspekt najlakše uočljiv te redovno dolazi u svim estetičkim i književnokritičkim razmatranjima do nekog manje-više neposrednog izraza. U široku carstvu književnosti, opet, Lukácsu je najbliži roman. Romanu je on posvetio najviše književnokritičkih analiza, područje romana on poznaje sa zadivljujućom obuhvatnošću, a većina njegovih estetičkih i književnoteoretskih postavaka mogu se najlakše (nerijetko i jedino) braniti upravo na primjerima iz romansijerske umjetnosti. Drami je u njegovu opusu posvećeno znatno manje interesa, iako nešto više nego epu, dok je lirika sasvim u pozadini (kao što je glazba u neku ruku u pozadini kada je riječ o primjerima iz svih umjetnosti) te se spominje samo u najopćenitijim estetičkim analizama, pa i to najčešće kao tek usput. Razlozi tom romanocentrizmu mogu biti naravno i osobne naravi, mogu se tumačiti i upravljenošću interesa

na probleme reprezentativne književne vrste našeg vremena ili pak svojevrsnim romanocentrizmom čitave epohe kojoj Lukács pripada, odnosno koju najbolje poznaje i najčešće obrađuje, ali se pri tome ne smije smetnuti s uma da centralno mjesto romana kao predmeta analitičke obrade u Lukáčsevima estetičkim, književnoteoretskim i književnokritičkim radovima pruža određenu uputu za analizu njegovih stavova, uputu koju ne treba zanemariti.

Lukáčseva se estetika u osnovi oslanja na razradu jedne varijante spoznajnoteoretskog realizma: zbilja objektivno postoji i odražava se u raznim oblicima spoznaje; umjetnost je jedan način spoznaje zbilje; njezin je sadržaj, prema tome, ono što je »uzeto« iz zbilje, dok je oblik način na koji je to zbiljsko prezentirano tako da predstavlja svojevrsno jedinstvo općeg i pojedinačnog.<sup>8</sup> Književna kritika tako treba da se osloni na spoznaju zbilje: najprije treba razlučiti što je u samoj zbilji bitno a što nebitno, što je nužno a što slučajno, što istinito a što lažno, odnosno prividno, da bi se onda prišlo uspoređivanju: u književnom djelu samom treba ponovno razlučiti bitno od nebitnog, važno od nevažnog i nužno od slučajnog da bi se tada utvrdilo kako se slažu književnost i zbilja. Kako pak o zbilji znamo tek na temelju cjelokupnih spoznaja svih njezinih aspekata, takvih spoznaja koje nam daju cjelovitu sliku zbilje, istinitu ili manje istinitu, takvu sliku zbilje treba usporediti s književnom slikom zbilje.<sup>9</sup> Književnoteoretski postupak raščlanjivanja koji vodi do utvrđivanja onoga što je u nekom književnom djelu bitno tako ne samo da prethodi ocjeni slike zbilje, nego je tom ocjenom uvjetovan: ne samo da je roman dobar, odnosno umjetnički vrijedan zato što smo utvrdili, na kraju analize, da njegova slika zbilje odgovara onoj slici zbilje koju zapravo očekujemo (naravno okvirno, jer književnost obogaćuje detaljima i konkretizira općenitu istinu), nego i samo odvajanje bitnog od nebitnog u njemu, konstitutivnih njegovih dijelova od onih koji su samo artificijelnog i stoga nebitnog značenja, biva vođeno idejom o tome što je zbiljsko same zbilje, tj. zapravo idejom o takvoj istini koja je »nadređena« istini književnosti.

Prirodno je, prema tome, da ovakav misaoni postupak vodi ocjenama koje su apriorne, tj. koje su u osnovi određene prije same analize književnih djela, jer je književnost cijelih epoha, pravaca ili tipova djela već unaprijed kvalifici-

rana unutar jedne sustavne slike svijeta, odnosno sustavna i obuhvatna pogleda na svijet. Ova najčešće kritizirana karakteristika Lukáčseve metode, međutim, ne može se osuditi načelno (što se najčešće čini u suvremenoj književnoj kritici i teoriji književnosti) zbog toga što je Lukács npr., u skladu s njom, negativno ocijenio cjelokupnu književnost zapadne Evrope u dvadesetom stoljeću (s izuzetkom Thomasa Manna), što njegova slika zbilje često nije odgovarala spoznatoj zbilji, nego diktatu tekuće politike i sl. Načelna problematičnost Lukáčseve metode ne može se zapaziti analizom onoga što bi moglo biti samo njezina loša primjena. Lukácsu se, naime, ne može zaniijekati određena sustavna dosljednost, kao što se ne može zaniijekati da određeni apriorni sudovi o vrijednosti književnosti svagda na neki način prethode vrednovanju pojedinog književnog djela, uvjetujući to vrednovanje u određenoj mjeri čak i onda kada ono nastupa pod vidom potpune vjernosti tekstu kao tobožnje garancije apsolutne objektivnosti svih sudova. Lukács bi slobodno mogao odgovoriti svojim kritičarima da nitko ni od njih nije analizirao i ocjenjivao npr. Kafkin *Proces* jedino iz teksta samog romana, niti je pozitivno ocijenio Joyceova *Uliksa* ili Proustov ciklus *U tražanju za izgubljenim vremenom* isključivo na temelju samih tih djela i njihovih unutarnjih vrijednosti. Svaki je kritičar, kako god bio orijentiran, upravljan kako djelom tako i svojim iskustvom književne tradicije koja mu je prethodila, mogućnostima svog ukusa i sposobnošću njegova obrazlaganja, svojim pogledom na svijet i svojim shvaćanjem zbilje, tj. onoga što je u zbilji istinito.<sup>10</sup> Neka »pozadina« na kojoj se obavlja književnokritička i književnoteoretska refleksija uvijek je neophodna, a takva se »pozadina« doista može razmatrati u okviru znanstvenih, filozofskih ili čak eminentno političkih kategorija. Stvar je tako jedino u tome da li se i u kojoj mjeri zahtijeva apsolutno ispravno tumačenje književnog djela na temelju određene spoznaje zbilje.

Temelj je cijele Lukáčseve metode u estetici, teoriji književnosti i književnoj kritici takav odnos prema književnosti koji zahtijeva konačno i definitivno objašnjenje smisla književnosti, apsolutno točno tumačenje književnog djela. Mnogo više no što je to vidljivo zbog krilatice o okretanju »s glave na noge« Hegelova sustava, Lukács je Hegelov učenik, odnosno, drugačije rečeno, tradicija koju izražava

Hegelov sustav u Lukácsevima analizama nije napuštena, premda nije ni prevladana, a još manje osporena. Tradicija koju dovršava Hegelov sustav, valja pri tome imati na umu, tradicija je apsolutne alegoreze, konačnog tumačenja pojedinih književnih djela kojima tek filozofska analiza otkriva pravo značenje i njihovo mjesto u povijesnom razvitku ljudskog duha uopće, tradicija konačne vlasti *logosa* nad *mythosom*. U Lukácsevu slučaju riječ je jedino o određenom pomaku središta interesa od klasične umjetnosti, odnosno književnosti kojoj su reprezentativne vrste ep, tragedija i komedija, prema realističkoj književnosti s umjetničkom prozom, napose romanom, kao reprezentativnim književnim izrazom. Hegel ne posvećuje posebnu pažnju romanu; njemu je roman štoviše jedino manje vrijedan suparnik filozofije u skladu s učenjem o prelazanju književnosti u filozofiju, odnosno s tezom o filozofiji koja preuzima bitne duhovne interese epohe, pri čemu se književnost može i mora dalje razvijati tek kao neka vrst niže filozofije. Lukács je, naprotiv, impresioniran realističkim romanom; Balzac, Stendhal, Flaubert, Tolstoj i Thomas Mann (u onom smislu u kojem Thomas Mann nastavlja tradicije realizma) njemu su učitelji književnog umijeća koje neprestano spominje i na koje se najviše poziva kao na reprezentativne primjere. U njihovim djelima nalazi on oličenje umjetničke obrade zbilje kao stvarnosti društvenog života, onog što najbolje odgovara spoznatoj slici svijeta unutar društveno-povijesne problematike. Svojevrsna znanstveno-sustavna (zapravo: pseudoznanstvena) obrada zbilje pri tome ga neodoljivo privlači upravo zbog toga što i ona sama, kao i Lukácseva nastojanja, teži za apsolutno ispravnom slikom svijeta stvorenom na tobože »realističkim«, induktivnim, strogo znanstvenim temeljima.

Lukácseva analiza književnih djela biva tako svagda upravljana prema konačnim sudovima o književnoj vrijednosti, sudovima koji »prevode« ono što govori književnost na jezik filozofije, pojedinih znanosti ili jedne obuhvatne politike. Tipičnost karaktera, vjernost opisa društvene sredine u kojoj oni djeluju, relevantnost ideja koje zastupaju ili protiv kojih se bore, neka opća poruka djela i sve ono što se iz djela može naučiti o povijesnom trenutku ima u takvim analizama prvenstvo pred svakom analizom tehnike pripovijedanja, pa čak i svakom analizom književnog umije-

ća u najširem smislu riječi. Nije Lukács pri tome obscijenio ono što se naziva umjetničkim oblikom, nije on poistovjetio umjetnost i filozofiju zaboravivši na specifičnost umjetnosti te potrebe analiza npr. kompozicije romana ili načina pripovijedanja umjetničke proze uopće s obzirom na autora, ali je sve te aspekte analize pokušao, naravno ne uvijek osobito uspješno, izvesti iz primarnih životnih činjenica koje su u djelu uzete u obzir i obrađene na takav način da je u njima nešto od bitne važnosti za spoznaju zbilje izašlo na vidjelo. Njegova je analiza, zato, nužno analiza tematike koja prelazi u idejnu analizu i ideološku književnu kritiku, pri čemu istovremeno načelni stav ideološke književne kritike uvjetuje svaki korak i svaki pojedinačni postupak onoga što bi se moglo označiti kao tematska analiza. Književnoteoretska problematika u užem smislu, stilistička problematika izraza, poetička problematika oblikovanja književnih vrsta, pa i retorička problematika načina izazivanja dojma u čitaoca nije tako zapravo mogla Lukácsa mnogo zanimati; on je težio načelnim objašnjenjima osnova na kojima se svako književno djelo može protumačiti i načelnim tumačenjima osnova na kojima je svako književno djelo kao pojedinačno djelo ostvareno. To nije samo rezultat osobnih sklonosti. Lukácseva metoda apsolutizacije, naime, ne dopušta novih otkrića, nego u biti poznaje tek razradu; upravo u tome je njezina načelna problematičnost. Takva metoda nije problematična u svojim težnjama koje nije ispunila, ili u težnjama koje je ispunila na takav način da je vrijeme samo osporilo njezine rezultate koji su trebali da budu upravo posljedice uvida u ono što vrijeme donosi. Lukácseva metoda problematična je u svojim konzekvencijama koje vode koncepciji apsolutnog znanja; priroda umjetnosti morala bi u njoj biti unaprijed spoznata kako bi se na temelju njezina poznavanja mogla samo deducirati priroda npr. umjetničke proze, da bi se zatim iz prirode umjetničke proze deducirala vrijednost svakog pojedinačnog proznog književnog djela.

Tako je Lukács određen način tumačenja književnih djela razvio sa svim onim posljedicama koje već postupak stare alegoreze, kako god on bio primjenjivan, ne može izbjeći, naravno ako se alegorijski način tumačenja književnosti smatra isključivim odnosom prema književnim djelima, takvim odnosom na temelju kojeg se može i mora izgraditi

svaka sustavna i znanstvena analiza književnosti.<sup>11</sup> Dakako da slika svijeta, odnosno ideologija od koje se polazi u objašnjavanju vrijednosti književnosti u cjelini i pojedinih književnih djela u Lukácssevoj metodi može više ili manje odgovarati povijesnom vremenu, da ona može sadržavati više ili manje od onoga što smatramo istinitim, da može podležiti tekućoj političkoj taktici ili se zasnivati više na cjelokupnoj političkoj strategiji i da može, na kraju, biti inteligentno ili manje inteligentno provođena. Sve to, međutim, kako god bilo važno u analizi primjene na književnu teoriju i prihvaćanju ili osporavanju pojedinih književnokritičkih ocjena, nije odlučujuće u sagledavanju konzekvencija, izvora i misaonih temelja Lukácssevih nazora. Valja imati na umu da dosljednost u alegorijskom tumačenju književnosti mora na ovaj ili onaj način voditi dogmatizmu; ako već ne vulgarnom dogmatizmu političkih mitova, a ono profinjenom dogmatizmu svakog filozofskog sustava. Tako i marksizam, ako je shvaćen kao zatvoreni filozofski sustav, mora na ovaj ili onaj način, s većim ili manjim smislom za stvarnost i s ovim ili onim razradama temeljnih zasada, završiti u pokušaju da ontologija ovog ili onog ranga izvede, tako reći, iz sebe svoju estetiku, ova opet teoriju književnosti i književnu kritiku, na temelju koje se tada tvrdi što jest a što nije umjetnička, odnosno književna vrijednost u svakom pojedinačnom slučaju, i što jest a što nije ispravna znanstvena analiza književnosti.

Teoretskim razradama načela analize književnosti, koje su provedene sa svjesno ili nesvjesno prihvaćenih općih načela alegoreze, ne mora tako uvijek nedostajati inventivnosti i svojevrstne prikladnosti, ali im redovno nedostaje otvorenosti prema novim književnim pojavama jer im nedostaje osnovna mogućnost da vlastite pretpostavke stave u pitanje. Tako npr. pojmovnom aparatu analize književnosti koji razvija Leonid Timofejev u *Teoriji književnosti*<sup>12</sup> ne treba osporiti relevantnost u proučavanju posebno umjetničke proze, premda ona čini sustav koji je u neku ruku još zatvoreniji od onog što ga je razvio Georg Lukács.

Timofejev načelno prihvaća one iste sustavne filozofske okvire oko obrade kojih je uznastojao i Lukács. Razina njegovih filozofskih analiza obično je niža od razine onih koje provodi Lukács, ali to ne smeta mnogo vrijednosti književnoteoretskih razrada; Timofejev, za razliku od Lukácsa, na-

stoji jedino sustavno obraditi jednu znanstvenu disciplinu kojoj su filozofske pretpostavke poznate i priznate bez pogovora. »Filozofske pretpostavke« ovdje znači: estetika daje osnovu teoriji književnosti koja je osnova književne kritike. Sve kategorije analize književnog djela treba da se izvedu iz kategorija gnozeološki orijentirane estetike, ili da se barem ukllope bez protuslovlja u načelno neosporno riješenu gnozeološku problematiku. Kako je književnost vrsta spoznaje, ono što je spoznato ima prirodno prvenstvo pred načinom spoznavanja. Otuda važnost teme; tema se određuje u odnosu na zbilju. Tema je zato Timofejevu »krug životnih pojava koje je umjetnik izabrao u stvarnosti i na koje prema tome nastoji da skrene čitaočevu pažnju«.<sup>13</sup> Kako je tema »izbor iz životnih činjenica«, a kako taj izbor ovisi o stavu književnika prema životu i svijetu, odnosno o njegovim idejama, autorova ideja određuje temu na taj način što se ideja i tema prožimaju kao idejno-tematska osnova. Idejno-tematska osnova postaje tako osnovna kategorija analize, pri čemu je njezino u biti konstruktivno povezivanje između teme i ideje neophodno jer se jedino tako može izbjeći izjednačavanje teme s građom. Idejno-tematska osnova ujedno sama sobom ukazuje kako se preko utvrđivanja ideje u književnom djelu odmah dolazi na područje tematike i obratno; to će reći da je analiza tematike neodvojiva od idejne analize. Kako se, zatim, odlučujuća uloga idejno-tematske osnove svodi na primat sadržaja, jer je sadržaj književnog djela shvaćena i obrađena zbilja, prijelaz sadržaja u specifičan umjetnički oblik javlja se kao poistovjećivanje oblika s karakteristikama: »Proučavanje forme književnog djela jeste prije svega proučavanje karaktera koji leže u osnovi njegove slikovne forme.« Stilistička i strukturalna analiza tako dobivaju svoje mjesto kao analize sredstava za oblikovanje karaktera, jer su »osnovna sredstva za prikazivanje karaktera u književnosti jezik i kompozicija«.<sup>14</sup>

Tematska analiza tako je već na prvom koraku analiza ideja koje su pisca navele da piše baš o ovom ili onom, a kako takvu analizu treba da odmah vodi ocjena, razlikuju se ideja-pitanje, ideja-pogreška i ideja-odgovor koja je ujedno tendencija, a sve to u svrhu razlikovanja objektivne ideje djela do koje dolazi književni kritičar i subjektivne ideje autora, tj. onoga što je pisac mislio iskazati vlastitim djelom. Uz analizu karaktera pak ide motivacija, koja je sada



shvaćena kao opravdanje postupaka karaktera, dok kompozicija označuje organizaciju zbivanja, pri čemu se odbacuje razlikovanje između fabule i sižea na račun njihova ujedinjenja u sižeu kao načinu rasporeda prikazane građe. Pri tome valja napomenuti da je siže pojam užeg opsega od kompozicije, jer kompoziciju npr. ima svako književno djelo, dok je siže karakteristika epike i dramatike. Analiza sižea vodi nužno u analizu »povijesti karaktera«, a analiza karaktera je opet nemoguća bez shvaćanja načina individualizacije i tipizacije, tj. bez analize načina na koji su karakteri obrađeni kao individualni slučajevi i primjeri za određenu ideju odjednom. Takva pak analiza služi se nužno i analizom jezika, onog jezika kojim književnik prezentira karaktere,<sup>15</sup> te cjelokupni tradicionalni pojmovni aparat stare retorike, poboljšan rezultatima novije stilistike, služi zapravo da se pronikne u postupak oblikovanja karaktera kao nosilaca specifično umjetničkog oblika književnog djela.

Iz ovoga se može razabrati da ovakav postupak u analizi književnosti ne mora nužno biti deficijentan u odnosu na modernu stilistiku; nema razloga da se analiza jezika kojim se autor služi kako bi prikazao određene likove i njihove sudbine ne provede svim raspoloživim sredstvima, uključujući i ona koja pružaju doktrine suvremene lingvistike. Načelno je ovaj postupak ipak obrnut s obzirom na onaj kojim se služi, ili se pokušava služiti, moderna književna kritika, npr. ona Spitzerova, Kayserova ili Staigerova, ili pak ona izrasla u krugu tzv. Nove kritike; ovaj je postupak pretežno deduktivan za razliku od pretežno induktivnih postupaka kojima se na temelju analize jezičnog izraza pokušava utvrditi ponekad čak i nešto kao ideja djela. Naravno, ne treba to shvatiti u smislu da je metoda Timofejeva u potpunosti deduktivna: on bi sâm tu premisu vjerojatno odbacio; kao što ni mnoge metode spomenute moderne kritike nisu nikada zasnovane u potpunosti na indukciji, iako to ponekad žele s ponosom istaknuti. Razlikovanje indukcije i dedukcije ovdje svakako nije najpogodnije, ali ono, ako ga uvjetno shvatimo, može okvirno objasniti u čemu je bitna razlika: nije kod Timofejeva zatvoreno područje istraživanja u sustav, nego je zatvoreno, odnosno ograničeno područje mogućih pitanja koja se postavljaju u toku i nakon analize, pa je zatvoreno čak i pitanje o razlikovanjima određenih područja proučavanja:

estetici, teoriji književnosti, lingvistici, književnoj kritici — svakoj pripada samo njezino; ako bilo koja od njih posegne preko svojih ovlasti, zgrada bi se lako mogla srušiti, a njezini su temelji tobože nepovredivi.<sup>16</sup>

Na temelju takva razmatranja može se činiti kako je svojevrsna »zatvorenost« u sustav jedino rezultat apriornih stavova koje treba podvrgnuti najstrožoj kritici. Valja, međutim, reći da određenoj sustavnosti teži svako razložito mišljenje, pa je tendencija prema zatvaranju unekoliko njezina neizbježiva posljedica; kao što apsolutna otvorenost tobože vodi prema svemu, a zapravo ne vodi prema ničemu, i apsolutna zatvorenost ne vodi ničemu samo zbog vlastite apsolutnosti; istinita spoznaja zbiva se unutar ovih protuslovnih tendencija. Lukács i Timofejev tako su primjer načina na koji se može izvesti jedna od ovih tendencija, takva tendencija u kojoj se tematska analiza književnih djela razvija od tematološkog istraživanja u komparativnoj književnosti i u pozitivizmu u proučavanju književnosti do idejno-tematske književne kritike. Taj razvitak, uz vanjske okolnosti koje su na njega po svoj prilici djelovale, ima i svoju određenu unutarnju logiku, bez obzira da li ga je upravo ona bitno uvjetovala ili se ona može na njemu tek »izvana« zapaziti. U svakom slučaju Lukácsovi estetički nazori i Timofejevljeva teorija književnosti mogu se shvatiti i kao određeno iskustvo s kojim razmatranje marksističke književne kritike i posebno njezine tematske upravljenosti mora računati. To iskustvo pak treba povezati sa suvremenijim razmatranjem problematike analize tema književnih djela:

Osobito umjetnička proza kao poseban povijesni vid književnosti nameće određenu važnost teme i određeno shvaćanje tematike. Ono o čemu govori ep, o čemu govori legenda ili o čemu govori mitska predaja u najširem smislu riječi na neki je način uvijek zbilja sama po sebi; s druge strane, i ono o čemu govori lirika uvijek je također neka zbilja, barem zbilja subjektivnog iskustva, kako bi to rekle neke suvremene estetičke doktrine. U mitu ili u lirici ne radi se o govoru o zbilji, još manje o govoru o nekom dijelu ili području zbilje. Nije pri tome riječ o totalitetu, nego o neposrednosti; roman npr. može zahvatiti totalitet analogan totalitetu epa u ekstenzivnom smislu, ali roman nema mitske neposrednosti, pa ni neposrednosti koja pripada epu koji prezentira mit. Roman prikazuje zbilju preko ne-

čega, on govori o nekoj zbilji koja nije naprosto tu, nego je uspostavljena, roman govori o čovjeku i svijetu kao da su oni postojeći; tu je najdublji temelj njegove ironije i tu je razlog zašto se u povodu romana uvijek može postaviti pitanje: a zašto upravo ovaj i ovakav čovjek, ova i ovakva sudbina, ove i ovakve životne okolnosti? Roman ne uzima naprosto iz iskustva svoju građu; on izabire, a izbor tako dobiva značenje koje mišljenje vodi prema pitanjima o razlogu zašto je nečija sudbina, nečiji karakter i neki »prostor« izabran kao predmet umjetničke obrade. U svijetu romana nisu prisutni samo heroji kao potencirani ljudi niti su prisutne »riječi kao takve«; izabrani su ovakvi ili onakvi karakteri: luđaci pokraj mudraca, beznačajni slabici pokraj uzornih heroja nekog naroda ili nosilaca idealnih težnja pojedinih društvenih slojeva. Budući da umjetnička proza uvijek gradi neki novi svijet na osnovi staroga, uvijek je pitanje tko i što, odnosno kako i zašto netko i nešto uopće može ući u taj novi svijet. Time se na razini analize uvijek ovako ili onako nameće problem tematike.

Može se dakako odgovoriti kako tema ipak nije važna jer je sve u obradi, ali se tada javlja svojevrsna nemoć razlikovanja između proze i poezije, odnosno između pojedinih književnih vrsta, s jedne strane, i nemoć da se objasni zašto se teme ipak mogu grupirati, zašto umjetnička proza govori ipak uglavnom o ljudima i njihovim sudbinama, a ne bavi se opisom života mravi ili načina na koji anđeli ili demoni provode svoj život na nebu, odnosno u podzemlju, s druge strane. U tom se okviru prirodno javlja tvrdnja da su teme umjetničke proze uglavnom preuzete iz mitova, odnosno nekog kolektivnog iskustva čovječanstva, da predstavljaju svojevrsnu zalihu tradicionalnih ljudskih situacija i odnosa, da, ukratko, predstavljaju neknjiževnu građu kojom treba da se bavi antropologija, psihologija ili neka druga disciplina, a ne znanost o književnosti koju zanima isključivo način obrade tih tema, način obrade koji je u biti neovisan o izboru samih tema ili o nekim njihovim vlastitim kvalitetama. Kako je, međutim, konstrukcija književnog svijeta ipak vezana na neki način za te neknjiževne elemente, ne može se apstrahirati od njihova uzimanja u obzir; može se apstrahirati jedino od njihova tumačenja. A to znači da se u tom okviru književnost uzima, tako reći, kakva ona jest: u najširem smislu riječi književna se djela parafr-

ziraju na nekoj drugoj razini izraza, rekonstruira se npr. njihova idealna struktura koja se ne može svesti na nešto izvan sebe same i sl. Književno iskustvo tu je shvaćeno u biti kao iracionalno iskustvo;<sup>17</sup> tematika se književnosti ne može racionalizirati jer racionalizacija obuhvaća samo način funkcioniranja književne komunikacije. Teme su proizvoljne kao što je proizvoljan znak u lingvistici Ferdinanda de Saussurea; pitanje o tome zašto je izabrana ova ili ona tema u nekom književnom djelu odgovaralo bi pitanju zašto se pas hrvatski zove »pas«, latinski »canis« a njemački »Hund«, tj. zašto jedna a ne druga grupa glasova odgovara istoj predodžbi. Grupiranje tema ili prvenstvo jednih tema na račun drugih u nekom razdoblju, nekim književnim vrstama ili nekim školama tako je ili povijesna slučajnost koja se može konstatirati, ali ne i objasniti, ili pak njezino objašnjenje pripada nevažnim okolnostima društvenog života, što je s obzirom na proučavanje književnosti isto kao i da su slučajne. Književno iskustvo života, naime, u ovakvu okviru ne može se objasniti nekim drugim iskustvom.

Suprotno, međutim, mora tvrditi svaka analiza tematike koja odbija da prihvati arbitrarnost tema. Objasnjeno zašto se neke teme pojavljuju češće od drugih, npr. u velikim proznim književnim djelima, zahtijeva tada da se odgovori na pitanje o njihovu značenju kao tema, tj. o značenju što ga uopće ima tema u književnom djelu. Analiza načelno tada ide putom koji smo pokušali opisati. Nije doduše nužno da ideološka uvjerenja isključivo određuju sliku svijeta na kojoj se utvrđuje vrijednost književnosti i ocjenjuju književna djela kao što je to slučaj u radovima Georga Lukácsa ili u teoriji književnosti Leonida Timofejeva. Ti su primjeri izabrani jer u njima ideologija u najmanju ruku zaslužuje pažnju i jer primjena dedukcije u njih nije ispod određene misaone razine. Bilo koja doktrina, međutim, može poslužiti kao okvir za slično tumačenje književnosti, premda će prirodno one doktrine koje se ne mogu osloniti ni na kakvo iskustvo, nego na puki diktat mišljenju, teško moći postići i onu konzistentnost sustava koja se može postići kada je riječ o nečem što se ipak zasniva i na misaonoj tradiciji. Dosljedna analiza tematike tu se mora osloniti na prastaru metodu alegoreze, a to znači da mora postaviti mogućnost da se književnost može objasniti konačno i definitivno, odnosno da se može do kraja

utvrditi konačni smisao svakog pojedinog književnog djela. Marksističku orijentaciju u proučavanju književnosti tako vodi određena sklonost prema tematskoj analizi, odnosno prema studiju tematike samo zato jer je vodi težnja prema objašnjenju smisla književnosti. To znači da je ona u konzekvencijama filozofija književnosti, a ne znanost o književnosti.

Razlikovanje između znanosti o književnosti i filozofije književnosti pri tome ne treba da bude shvaćeno kao inzistiranje na još jednom posebnom sektoru proučavanja književnosti uz ostale, niti pak kao potreba apsolutnog odvajanja dviju razina proučavanja književnosti. Kao što svaka znanstvena disciplina nosi u sebi mogućnost, pa u nekom smislu i potrebu, proširivanja na ostala srodna područja, pa i na cjelinu koja zahtijeva filozofska uopćavanja, kao što svaka orijentacija u znanstvenom proučavanju književnosti nosi u klici određene filozofske stavove, tako i filozofija književnosti, sa svoje strane, može uvijek poslužiti i kao temelj za daljnju izgradnju sustavnih znanstvenih tvrdnja koje se na ovaj ili onaj način mogu, u određenom smislu, i empirijski provjeriti. Ipak, filozofija književnosti, koja se pita o temeljima književnog iskustva i o sudbini književnosti u pojedinim povijesnim epohama, pita se nužno o nečem drugačijem od onoga o čemu se pita znanost kojoj je književnost kao književnost predmetno područje. Pri tome se samo čini na prvi pogled da je filozofija književnosti nužno neka vrijednosna orijentacija i da se ona na ovaj ili onaj način, otvoreno ili više prikriveno, iskazuje u svakoj književnoj kritici; književna kritika, često se misli, uvijek se oslanja na neku filozofiju književnosti jer se oslanja na neki vrijednosni sustav kulturnih vrijednosti, na takav sustav u kojem je određeno i mjesto književnosti ako je i ona, naime, shvaćena kao kulturna vrijednost. Znanstveno proučavanje književnosti, opet, sigurno je na drugačiji način povezano s književnom kritikom u smislu ocjenjivanja vrijednosti pojedinih književnih djela: ono pruža nešto kao građu koja će se ovako ili onako upotrijebiti prilikom analize, a koja će svoje značenje zadržati čak i izvan bilo kakve pogodnosti za književno prosuđivanje. To će reći: filozofija književnosti i znanost o književnosti načelno se razilaze u svrhama teoretske refleksije o književnosti.

Iz ovakvog razlikovanja između znanstvenog i filozofskog razmatranja književnosti mogao bi se izvući konačan zaključak koji bi samo potvrdio kako je nužno zauzeti određen stav samo za ili samo protiv navedenih primjera marksističke filozofije u Lukácsevima i Timofejevljevim nazorima. Moglo bi se reći da samo u ta dva slučaja biva načelno ispravno izvedeno jedinstvo između filozofije književnosti, teorije književnosti i književne kritike, a da to jedinstvo proizlazi iz same prirode filozofije književnosti, odnosno onog teoretskog odnosa prema književnosti kojega je reprezentativan vid filozofiranje o književnosti. Ovakav zaključak, međutim, ne bi vodio računa o bitnoj razlici između filozofiranja o književnosti i filozofskog sustava u okviru kojega se unaprijed određuje smisao i vrijednost književnosti. Lukács, Timofejev i njima srodni teoretičari, odnosno književni kritičari, naime, ne grade svoje zaključke na osnovi filozofiranja o književnosti, nego na osnovi već »zatvorene« filozofije književnosti, na osnovi filozofskog sustava koji je načelno izveden već prije svakog pojedinačnog razmatranja književnosti u cjelini ili pojedinačnih književnih djela. Lukács i Timofejev, jednostavno rečeno, prihvataju i slijede tradiciju filozofiranja u sustavu, tradiciju koja svoj najviši domet postiže u Hegelovu sustavu apsolutnog znanja. Jer, filozofija književnosti može i mora utvrđivati »propise« za književnu kritiku jedino onda kada je ona sama zamišljena kao dio filozofskog sustava, jedino onda kada se mišljenje o književnosti shvaća kao sustavna dedukcija prirode književnosti iz općih načela prirode čovjeka, njegovih aktivnosti i njegovih »moći«, od kojih je jedna i stvaralačka moć umjetnosti. Ako, naprotiv, filozofiju književnosti shvatimo kao otvoreno filozofiranje o književnosti, kao postavljanje onih pitanja koja se u okviru znanstvenih disciplina ne mogu ni ispravno postaviti a kamoli rješavati, ako se filozofija književnosti zadovoljava time da upozorava na onaj vid problematike proučavanja književnosti koji je skriven poznatim znanstvenim disciplinama, tada filozofija književnosti ne može ništa »propisati« što bi vrijedilo kao uputa za vrednovanje književnosti u cjelini, odnosno pojedinih književnih djela; vrednovanje kao vrednovanje treba da bude predmet njezine refleksije, a ne uputa o tome kako treba vrednovati u ovom ili u onom slučaju. A to znači da otvorena filozofija marksizma nema nikakva sigurna »recepta«

za ocjenjivanje književnih vrijednosti pojedinih književnih djela niti treba da sebi podredi znanost o književnosti.

U ovom vidokrugu uzajamna veza između tematske analize i ideološke književne kritike, navlastito marksističkog tipa ideološke književne kritike, otkriva se kao veza koja proizlazi iz tradicije tzv. pozitivizma u proučavanju književnosti, pri čemu, međutim, pozitivizam ne smije biti shvaćen kao filozofska orijentacija, nego kao onaj način proučavanja književnosti koji je u najširem smislu uvažavao tezu da je smisao književnog djela onaj smisao koji »pripada« isključivo autoru i koji se može rekonstruirati sociološkom i psihološkom analizom autorova života. Stoga nije zapravo izvorna pozitivistička orijentacija, a još manje kasniji pozitivistički pravci u filozofiji, korijen i temelj onog načina razmatranja književnosti koji su »naslijedile« Lukácseva estetika i Timofejevljeva teorija književnosti. Svojevrsni književni klasicizam njemačke klasičke filozofije tu je odigrao presudnu ulogu, ali taj klasicizam biva sve više »korigiran« i »upotpunjavan« pozitivizmom, premda pozitivizmom onog tipa koji je srodniji onom pozitivizmu zbog kojeg je Marx optužio Hegelovu filozofiju nego pozitivizmu tzv. radikalnog empirizma. Ipak, otuda treba uvidjeti razloge zašto se marksistički orijentirano proučavanje književnosti kreće i danas u nekim suprotnostima: apriorizam vrijednostih sudova, ako je dosljedno provođen i diktiran stvarno unutar njom logikom, a ne nametnut »izvana«, kojim se služi marksistička književna kritika, korijeni se u Hegelovu sustavu. Sklonost pak sociologizmu i danas već zastarjelim varijantama pozitivizma korijeni se u pozitivističkoj korekciji klasičističke estetike njemačkog klasičnog idealizma. Nijedan od oba slučaja ne može se pozvati na Marxovo filozofiranje ako Marxovu filozofiju ne shvatimo kao zatvoreni filozofski sustav.

Otvorenost marksizma u tom smislu upozorava da sve dimenzije proučavanja književnosti treba da budu uzete u obzir i da jedino proširenje, a ne sužavanje obzora može teoriju proze voditi prema razradi njezinih pojedinačnih problema.

## PROZNE VRSTE

Rasprave posvećene pojedinim proznim književnim vrstama ili razvrstavanju umjetničke proze na pojedine vrste ne mogu se uskladiti ni u toj mjeri da posluže kao neka osnova ili barem građa za sustavno razmatranje jedne opće teorije proznih književnih vrsta, jer se one ne razilaze samo u rezultatima, nego nemaju u vidu ni iste predmete, pa čak ni isto okvirno problematsko područje. Razlog je tome što umjetnička proza nema ni tradiciju koja bi osiguravala njezino konstituiranje u skladu s nekim općim zasadama književnosti evropskog kulturnog kruga (što je slučaj npr. s epom ili tragedijom), ni uspostavljene vanjske formalne osobine koje bi mogle poslužiti kao općeprihvaćena uputa u razvrstavanju (kao što je slučaj u poetskim djelima, gdje možemo razlikovati rime, stihove i strofe). Načela svrstavanja pojedinih proznih književnih djela u grupe, kao i razvrstavanja cijelog područja umjetničke proze u određene porodice, ostvaruje se tako redovno na način koji ne osigurava opću suglasnost: ni dugi običaj koji postaje navikom pa se smatra činjenicom, ni proračun broja i kvaliteta »jedinica izraza« ne može pomoći nedvosmislenom utvrđivanju razlike između eseja i novele npr. ili podjeli umjetničke proze na novelu i roman. Ne samo da se u različitim raspravama različito određuje kako valja postupiti kada je riječ o utvrđivanju pojmova romana, novele ili pripovijetke,

nego je sporno i u kojoj dimenziji i na kojoj problematskoj razini treba da se vodi takav postupak. Može nas zanimati npr. što je novela kao književna vrsta u odnosu na roman ili baladu, što je roman toka svijesti u odnosu na realistički roman, da li se područje epike u prozi dijeli samo na mali i veliki oblik ili pak kako se kriminalistički roman odnosi prema ostalim vrstama (ili podvrstama) zabavne književnosti, odnosno književnosti romana u cjelini? — Doista je teško pretpostaviti kako odgovori na sva ta pitanja zahtijevaju istu pojmovnu aparaturu, istu metodu i isti obzor razmatranja.

Nasuprot ovim teškoćama oko teoretskog određenja pojma književne vrste općenito i pojedinih književnih vrsta umjetničke proze napose javlja se danas sve jača svijest o snazi konvencija pojedinih književnih vrsta. Čini se da Croceov pokušaj osporavanja bilo kakve vrijednosti pojmu književne vrste nije samo teoretski u mnogočemu protuslovan, nego da je i cijela orijentacija na individualnost i originalnost pojedinih književnih djela, orijentacija koja je došla do izraza i u svojevrsnoj idolatriji tumačenja koje »ne gleda ni lijevo ni desno od teksta«, bila više jednostrani aspekt na jedan problem nego cjelovito razrađeno metodološko stajalište. Tom je aspektu zbog redovno neosviještenih pretpostavaka tradicija vrste ostala prikrivena, iako je i on djelotvornost vrste nesumnjivo morao zahvatiti u vidu prisutnosti karakteristika vrste u pojedinom književnom tekstu. Pri tome je bilo u nekoj mjeri nužno da orijentacija na književni tekst kao tekst, koja je uzimala kao samo po sebi razumljivo da je tekst istovjetan s umjetničkim djelom, ako već ne previdi, a ono omalovaži veze teksta sa shvaćanjem književnosti u cjelini, pa tako prije svega i s čitaocima koji redovno nesvjesno prihvaćaju tekst na način uvjetovan u velikoj mjeri upravo tradicijom književne vrste.

Određeno kritičko osvještavanje iskustva čitalaca govori, međutim, o snazi tradicije pojedinih književnih vrsta čak i u slučaju kada još nemamo nikakvu teoriju književnih vrsta kao metodičku orijentaciju. Činjenica je, koju ne treba posebno dokazivati, da nitko ne čita neki roman, npr. *Proces* Franza Kafke, kao svoj prvi susret s književnošću. Ako bi se tome i moglo prigovoriti da svatko ipak jednom ima svoj prvi susret s književnošću, lako je odgovoriti da s takvim prvim susretom ne smije računati ni autor, a još manje

teoretičar, jer u svom prvom susretu naš hipotetični čitalac svakako ne bi čitao roman kao roman, nego bi ga čitao kao istinitu obavijest o nečijem životu, ili bilo kako drugačije, ali svakako ne kao umjetničku književnost o kojoj on nema nikakva iskustva, pa ni prethodno razumijevanje koje bi ga uvjerilo da čita upravo književnost. Čitalac *Procesa*, dakle, već unaprijed zna da čita roman, a tek onda sudi o tome da li je taj roman dobar, odnosno vrijedan i da li uopće zaslužuje da se čita. Ako je on *Proces* doista pročitao do kraja, ako ga nije odbacio nakon prvih stranica, to znači da *Proces* odgovara njegovoj određenoj predodžbi ne samo o tome kakva treba da bude dobra književnost, nego i kakav treba da bude roman kao roman. Predodžba pak o tome kakav treba da bude roman naravno nije nikakva izgrađena teoretska svijest o tome što je roman, ali je sasvim dovoljan okvir unutar kojeg se kreće čitaočeva pažnja. Kada čak čitalac misli da roman čita samo zato jer je vjeran zbilji, on tako misli samo zato jer već ima utvrđen obzor u kojem smatra da je nešto takvo kao što je svijet romana *Proces* uopće moguće: i sama je zbilja već unaprijed prihvaćena onako kako je prikazuje određeni tip književnog prikazivanja, naravno ako je riječ o onom dijelu zbilje koji naš hipotetični čitalac smatra podobnim da bude prikazan upravo u romanu. U tom smislu treba tražiti i objašnjenje zašto lik Jozefa K. npr. ne spada u ep, ni u baladu, pa ni u novelu; tom liku treba jedan tip romana, kao što Ahilu treba ep, a Amadisu sasvim drugi tip romana.

Može se činiti da je ova tvrdnja o očekivanoj zbilji, tj. o već unaprijed prihvaćenom modelu zbilje koja ulazi baš u roman, pretjerana s obzirom da književnost sve može uzeti za predmet obrade, i da suvremeni čovjek doista manje no ikad biva vođen u shvaćanju zbilje upravo književnošću. Međutim, iako se ovaj element očekivanja prilagođenog vrsti, uzet izdvojeno, čini ponešto uveličan, ipak treba podsjetiti da u slučaju npr. kriminalističkog romana i njegovih čitalaca ovu dimenziju, koju želimo objasniti, i nije tako teško razlučiti. Čitalac kriminalističkog romana, vrste koju je lakše predočiti na razini same vrste jer nema sve one dimenzije smisla i vrijednosti koje ima npr. *Proces*, jednostavno ne smije čitati kriminalistički roman kao da on odražava zbilju zločina. On to ne smije jer zbiljski zlo-

čin i zločin kriminalističkog romana uopće nisu fenomeni iste vrste. Čitalac kriminalističkog romana doduše može vidjeti i stvarni zločin kao da je zločin u romanu, ali on to vidi i može vidjeti tek iz svog dobro zatvorenog stana koji čuva kako-tako stabilan državni poredak. Čak će i apologet kriminalističkog romana priznati da područje kriminaliteta, područje koje zahvaća i transformira kriminalistički roman, jedva da obuhvaća jedan mali dio zbiljskog kriminaliteta, a da prezentiranje mehanizma istrage znači transformaciju koja može grdno razočarati onoga tko po tom uzoru očekuje i istragu u zbiljskom zločinu.

Rečeno sasvim načelno: ako prihvatimo da književno djelo netko čita i razumije, on ga može čitati i razumjeti samo ako u tom djelu postoji nešto osim individualiteta i originalnosti, nešto što omogućuje razumijevanje. Naravno da ne možemo tvrditi kako je to što omogućuje razumijevanje isključivo tradicija književne vrste,<sup>1</sup> ali je isto tako nemoguće osporiti da u cjelokupnoj tradiciji koja omogućuje razumijevanje tradicija književne vrste čini izuzetno važan faktor. Tradicija je vrste, naime, pogodna da čuva obrasce tematike, karaktera i problematskih zahvata baš kao i formalnih osobitosti, pa ti obrasci služe kao slike zbilje u koje ulazi sve ono što djelo govori. Prosječan čitalac nesvjesno prihvaća kalup vrste sve do tog stupnja da, kada jednom, zbog bilo kojih razloga, i sâm odluči umjetnički opisati svoj vlastiti, individualan i pojedinačan, pa prema tome i originalan život, redovno piše nešto što je krajnje općenit, nevlastit, neoriginalan, na sheme i opća mjesta sveden roman.

Nema sumnje da svaka teorija prozinskih književnih vrsta treba da o toj snazi konvencije vodi računa ne manje no o teškoćama razvrstavanja prozinskih djela po nekim općeprihvatljivim karakteristikama vanjskog oblika ili tematike. Takva snaga, nadalje, upućuje da pojam književne vrste kojim se služe teoretičari, povjesničari književnosti i književni kritičari može imati najmanje dva različita značenja: jednom je to pojam dobiven razvrstavanjem cjelokupnog područja umjetničke proze na nekoliko načelnih tipova (u tom se smislu npr. epika u prozi dijeli na roman, pripovijetku i novelu, odnosno eventualno i esej); drugi put to je pojam dobiven empirijskom klasifikacijom određenih djela koja se svrstavaju u skupine po sličnosti (tu je bolje upotreblja-

62, 169, A-1 (172)  
172 173

vati termin »žanr« jer kriminalistički roman, historijski roman, esej ili putopis predstavljaju pretežno historijski ili pretežno tipološki uvjetovane grupe djela). Ako i ne ulazimo u sve varijante navedenih postupaka za utvrđivanje rodova i vrsta (odnosno žanrova),<sup>2</sup> sa svim načelnim konkvencijama za jednu opću teoriju književnih rodova, biva jasno da roman određen kao epsko djelo u prozi nikako ne može imati čvrstoću kalupa o kojoj smo govorili, dok s druge strane, određivanje pojedinih »čvrstih« književnih vrsta, kao što su renesansna novela ili roman toka svijesti, nikada neće pokriti cjelokupno područje umjetničke proze: ovaj posljednji postupak, naime, ne može dovesti ni do nekog shvaćanja umjetničke proze u cjelini, niti pak može izbjeći navođenje primjera koji ne pripadaju ni jednoj od čvrstih konvencija, a koji su isto tako brojni kao i primjeri pripadnosti relativno čvrstoj tradiciji književnih vrsta.

Zbog toga valja upozoriti da se ove dvije tendencije u shvaćanju književnih vrsta ukrštaju na takav način da praktično ni jedan pojam književne vrste nije određen apsolutno ni na način empirijske morfologije niti na način spekulativne tipologije. Posebno to treba upozoriti, jer danas kao da prevladava mišljenje kako su spekulativne tipologije, odnosno načelna razvrstavanja preživjela te se u potpunosti valja osloniti na iskustvo kojim određujemo sličnost pojedinih književnih djela i na taj način zaključujemo o postojanju književnih vrsta i rodova. Književna vrsta bi prema tome bila uvijek kategorija ograničena zapažanjem sličnosti, a njezina bi se sudbina mogla bilo pratiti dijakronijski s obzirom na vremenski kontinuitet pojavljivanja mnogih djela sličnih osobina, bilo opisati sinkronijski s obzirom na jedan vremenski presjek u kojem se mogu zapaziti određene sličnosti i razlike.<sup>3</sup> Pri tome, međutim, nikada načelno ne može biti objašnjeno zašto se upravo određene karakteristike književnih djela uzimaju kao karakteristike koje konstituiraju književnu vrstu, a ne kao karakteristike koje konstituiraju umjetničku vrijednost, individualitet i originalnost, odnosno ne može biti objašnjeno što zapravo, načelno, vrstu kao vrstu čini vrstom. Ako npr. kriminalistički roman čini vrstom istraga i objašnjenje kriminalističkog slučaja koji je u početku zagonetan, ne bi li kriminalistička drama i kriminalistička novela morale pripadati istoj grupi književnih djela kojoj i kriminalistički roman,

jer je navedena njihova osobitost dominantnija za određivanje vrste od duljine, kratkoće ili onih karakteristika koje pripadaju dramskom tekstu? Ako razlikujemo kriminalistički roman od kriminalističke novele, što je sadržano i u samim njihovim imenima, to znači da ipak priznajemo da su karakteristike romana i karakteristike novele nadređene onima koje smo spomenuli kao opće karakteristike kriminalističke proze, te da, prema tome, ipak poštujemo jedno načelo općeg razvrstavanja koje bismo, ako smo do kraja dosljedni u empirijskoj koncepciji vrste kao grupe najbližnjih djela, morali osporiti.

Tako bi preostao zaključak da prozne književne vrste doduše treba shvatiti kao iskustvom zapažene grupe pojedinih djela, ali da pri tom grupiranju tradicija deduktivnih tipologija igra ulogu koja se nipošto ne smije zanemariti. Svaka koncepcija književnih vrsta mora, dakle, imati u vidu i razvrstavanje umjetničke proze po općim načelima i svrstavanje pojedinih književnih djela u pojedinu proznu vrstu po iskustvu ovisno o pojedinačnim slučajevima. No, ako pri tome pripazimo da ne pomiješamo dominaciju određena aspekta u ovom ili onom postupku, može se ipak iznjeti nešto više svjetla u zamršeni splet problema koje izaziva pitanje: Koje zapravo prozne vrste možemo razlikovati?

Jasno je, prije svega, da je nabrajanje svih vrsta koje spominju pojedine teorije, ili pregled svih povijesti književnosti, nemoguće kako zbog načelnih tako i zbog sasvim praktičnih razloga. Moramo zato pokušati izdvojiti one vrste o kojima uglavnom govore teoretičari književnosti, koje najviše spominju povjesničari književnosti i kojima se najčešće služe književni kritičari. Dobili bismo tada otprilike ovakav rezultat:

Prvo treba spomenuti roman, koji se dijeli na niz podvrsta ili tipova razvrstanih po historijskim, morfološkim, tematskim, idejnim ili nekim drugim dominantnim osobinama. Zatim treba navesti novelu s uglavnom historijskim ili tematskim podvrstama, pripovijetku kao prijelazni oblik između romana i novele, pa memoare, biografiju, putopis, kroniku, dnevnik i zasebno esej, pri čemu su sve ove vrste, osim novele, donekle neodređena statusa, najčešće na granici umjetničke i znanstvene proze. Na kraju treba govoriti o legendi, bajci, i sagi kao o proznim vrstama koje književna kritika, pa i teorija često označuje poetskim, a na kraju

o vicu, poslovice i zagonetki kojih je prozni karakter, zbog kratkoće i čestih zvukovnih efekata, najčešće dovođen u pitanje.

I u ovakvu pregledu, koji niti je iscrpan niti pretendira na sustavnost, mogu se zapaziti barem tri razine razvrstavanja, od kojih svaka za se upućuje problematiku proznih književnih vrsta u drugom pravcu; svaka određuje samo neke ustaljene vrste, dok je potpuno neprikladna za određivanje drugih vrsta. Prva je takva razina vezana za tradiciju načelnog razvrstavanja književnosti na tri ili četiri osnovna književna roda: epiku, liriku, dramatiku i, eventualno, didaktiku. Takva podjela književnosti, koja se uvijek poziva na neke izvanknjiževne, najčešće antropološke, kategorije (npr. osnovne ljudske mogućnosti izražavanja ili tipove čovjekova odnosa prema svijetu), umjetničku prozu stavlja u isti rod s epikom, te taj »razred«: epiku u prozi, dijeli redovno na dvije ili tri osnovne vrste: roman, pripovijetku i novelu. U njoj su vrste na prijelazu prema znanstvenoj prozi redovno u posebnu statusu; one pripadaju didaktici, ili se, u rigoroznim podjelama, stavljaju izvan prave umjetničke književnosti. Time je, uglavnom, područje umjetničke proze kao predmeta znanstvenog proučavanja donekle suženo na pripovjednu prozu, a samo je razmatranje upravljeno prema vezama i sličnostima epskih vrsta, kao što su ep ili balada, s romanom i novelom. Teškoće uglavnom proizlaze iz shematske neodređenosti pojmova romana i novele, izvedenih iz općih načela, ali se one pokušavaju umanjiti iscrpnim klasifikacijama romana, pa se u brojnim tipovima romana redovno pokušava konstituirati i onaj pojam vrste koji bi mogao poslužiti kao čvrsta tradicionalna shema. Vrste kao dnevnik, saga ili vic u ovom razvrstavanju zapravo svog pravog mjesta ne mogu ni imati.<sup>4</sup>

Druga je razina ona u kojoj se iskustveno, redovno na temelju historijskog materijala, pokušavaju odrediti vrste kojih je značenje unaprijed relativirano s obzirom na područje cjelokupne umjetničke proze. Takve se vrste mogu shvatiti prije svega kao pomoćno sredstvo prilikom svih kritičkih, književnopovijesnih, pa u nekom smislu i književnoteoretskih zaključivanja. Tako npr. uz različite vrste romana koje imaju, da tako kažemo, status posebnih književnih vrsta (kriminalistički roman, viteški roman, pikarski roman, robinzonada) ravnopravno nastupaju i kronika, dnevnik

nik, neke vrste eseja i ostale grupe djela, ako se u njima mogu zapaziti odgovarajuće konstante u nekim književnim postupeima. Na isti način tu pripadaju i vrste kao saga, legenda, bajka ili basna u prozi, jer i njima, bez obzira na ponešto drugačije porijeklo, mogu pripasti u tom razvrstavanju određene zamjetljive konstantne osobine. Gotovo je nemoguće, međutim, s tog stajališta obrazložiti zašto nazivi kao »roman« ili »novela« imaju uopće neko utvrdivo općenito značenje.<sup>5</sup>

Treća problematska razina s koje se određuju prozne vrste proizlazi iz razlike između legende ili sage s jedne, a romana i novele s druge strane. Premda je ta razlika na prvi pogled samo historijska (legenda se kao hagiografija odnosno *vita* može shvatiti kao vrsta Srednjeg vijeka, dok je roman vrsta Novog vijeka), ona postaje i načelna ako historiziramo i sam pojam umjetničke proze, za što postoje mnogi opravdani razlozi. Stoga bismo opet s pravom mogli reći kako saga ili bajka nisu vrste koje pripadaju umjetničkoj prozi, ali time iskrsava opasnost da čak i neke suvremene vrste s izraženim karakteristikama vrste, kao što su suvremena bajka, vic ili modernizirani oblik basne, ispuštimo iz vida. Svojevrsni romanocentizam suvremenih razmatranja o prozi stoga može voditi do toga da previdimo određene čvrste sheme koje neki tipovi romana preuzimaju upravo iz spomenutih vrsta. No ako opet roman odredimo isključivo u historijskoj dimenziji, o erotičkom romanu helenizma uopće ne bismo smjeli govoriti, a baš je taj tip romana u mnogome važan za razumijevanje romana kao romana.

Za objašnjenje ove posljednje problematske razine osobito je poticajno djelo *Jednostavni oblici* Andréa Jollesa, u kojem su navedene teškoće oko historijskih ili teoretskih razvrstavanja umjetničke proze, odnosno grupiranja proznih književnih djela, većim dijelom uklonjene razlikovanjem jednostavnih i složenih književnih oblika. Svaki je od jednostavnih oblika određen nekim bitnim osobitostima načina prezentiranja i osobitostima zahvaćenog realiteta, pri čemu takvi jezični oblici služe ujedno kao svojevrsna osnova iskustvena svijeta: u njima nema razlike npr. između mita i povijesti, legende i istine, te je njihova funkcija doduše neumjetnička u smislu našeg modernog shvaćanja umjetničke književnosti kao artificijelne djelatnosti poje-

dinca, ali je zato, s druge strane, njihov položaj u životu naroda kojem pripadaju značajniji od položaja suvremene umjetničke književnosti. Ti oblici služe kao neka vrst životne orijentacije: tako mit npr. odgovorima na bitna pitanja geneze postavlja okvir u kojem se uopće možemo nešto životnovožno pitati, a legenda upućuje na obrazac idealnog načina života prema kojem se mjeri dobro i zlo. Također u svakom obliku postoji određeni način kako se stvarno zbivanje »sabija« u pojedinačne predodžbe kojima odgovaraju »jezični gestovi« (*Sprachgebärden*), a ovi se opet manifestiraju u aktualiziranim ostvarenjima pojedinog jednostavnog oblika: lik sveca kao opredmećenje vrline ostvaruje npr. legenda, aktualizirano ostvarenje je starokršćanska *vita*, svečeva djelatnost je čudo, simbolički predmeti relikvije, a jezični gest npr. kogač s ostrim noževima kao simbol mučeništva.<sup>6</sup>

Od posebne je važnosti za problematiku razlikovanja književnih vrsta Jollesovo upozorenje kako jednostavni oblici pripadaju određenim povijesnim razdobljima, razdobljima u kojima oni čine integralni dio svakodnevna životnog iskustva, ali da oni ipak na neki način perzistiraju i nakon što prestaju vrijediti bitne okolnosti njihova izvornog nastanka. Tada oni postaju shematizirani, »izrođeni« oblici, oblici u kojima izvorna moć stvaralaštva samog jezika biva nadomještena rudimentarnim ostacima sheme koja više ne sadrži život, nego surogat života. S raspadom srednjovjekovnog svijeta npr. nastaje najprije legenda s antiherojem kao što je Don Juan, a u suvremenom svijetu, svijetu koji ne poznaje nikakve jednolične konzistencije života, shema živi u novinskim izvještajima o slavnim glumcima ili sportskim rekorderima. To znači da bi na razini problematike književnih vrsta bilo moguće razlikovati najprije između jednostavnih oblika i umjetničkih oblika, a zatim i između izvornih jednostavnih oblika, kojima bi pripadale npr. povijesno locirane legende ili sage, i izrođenih jednostavnih oblika koji se i danas razvijaju u brojnim vrstama tzv. zabavne književnosti. Osim toga, književno-umjetničke vrste mogu se shvatiti na osnovi umjetne razrade i kombinacija jednostavnih oblika, pri čemu već aktualizirana moć jezika služi novovjekovnom književniku kao oblikovana zaliha građe. Tako možemo tražiti npr. u kriminalističkom romanu ostatke jednostavnog oblika zagonetke, a rudiment prazne



shematike može se prepoznati u čvrstoći kalupa npr. suvremenih sentimentalnih romana tzv. zabavne književnosti.

Ako, stoga, imamo podjednako u vidu razlikovanje prolematskih razina u utvrđivanju pojedinih književnih vrsta kao i Jollesovo učenje o jednostavnim oblicima, možemo upozoriti na slijedeće:

Prvo; studij proznih književnih vrsta ne može se ograničiti isključivo na područje umjetničke proze. Kako je, naime, i sam pojam umjetničke proze relativno kasnog porijekla, njegova upotreba u istraživanju izvora i nastanka određenih tradicija književnih vrsta može skrenuti pažnju s bitnih osobina za oblikovanje vrste na one osobine koje pripadaju tek kasnijim, modernijim pojmovima umjetnosti kao individualnog i originalnog stvaralaštva te tako prirodno nisu pogodne za određene književnih vrsta. Tako porijeklo umjetničke proze, osobito u smislu manje-više čvrstih konvencija, konvencija koje su postale konstitutivne za obrazovanje relativno čvrstih vrsta, valja tražiti, s jedne strane, u tvorevinama usmene predaje kao što su bajka, mit ili saga, a s druge strane, u historiografiji, govorništvu i filozofiji. Pri tome valja imati na umu da osobito historiografija i filozofska književnost razvijaju određene i formalno razlučive oblike izražavanja, kao npr. Platonovi dijalozi ili neka logografska djela, koji će kasnije ući u konvencije umjetničke proze. Također i govornička književnost, a osobito kasnije razvijena refleksija o toj književnosti, refleksija koja je dovela do iscrpnog studija sredstava izraza i načina komponiranja, igrala je u oblikovanju svijesti o potrebi kalupa koji služe u nekoj mjeri kao osnove za oblikovanje književnih vrsta, posebno važnu ulogu. Tzv. historijski aspekt na književne vrste tako ovdje nije samo neophodan u smislu konstatacije o postojanju određenih vrsta za svako povijesno razdoblje, nego je neophodan i za načelnu teoriju književnih vrsta, jer svaka takva teorija mora respektirati prožimanje pojma umjetničke književnosti sa shvaćanjem književnosti kao svakog kultiviranog govora.

Drugo; razvrstavanje cjelokupnog područja umjetničke proze, ako se već pokuša izvesti na temelju nekih načela svojevrsne tipologije, treba da prethodno uspostavi pojam umjetničke proze, respektirajući pri tome isključivo načelno stajalište, a ne sav poznati materijal. To znači da porijeklo pojma umjetničke proze u shvaćanju književnosti

kao umjetnosti može osvijetliti npr. razlikovanje romana, novele i eseja kao bitnih proznih rodova, ali tada njihove karakteristike treba da budu određene na globalnom planu, što će reći da moramo, služeći se tim pojmovima, raditi s određenim zamislima idealnih tipova koji se u zbilji najčešće uopće ne pojavljuju u čistom vidu. Empirijske vrste tada se mogu studirati tek u odnosu prema tim idealnim tipovima, odnosno načelna tipologija samo olakšava snalaženje i spoznaju empirijskih vrsta koje se javljaju s širokim mogućnostima kombiniranih i prijelaznih tipova. Roman u tom smislu može biti određen npr. kao veliki epski oblik u prozi, ali to određenje vrijedi tek ako je utvrđeno, i to utvrđeno na jednoj načelnoj razini općeg shvaćanja književnosti, tj. ako odgovara na pitanja što je to proza, što je epika i što znači veličina u morfološkom smislu (što npr. znači veličina s obzirom na tematske, kompozicijske i ostale zahtjeve cjelokupne organizacije pojedinog književnog djela). Tek pri tako objašnjenim pojmovima biva, naime, jasno da neke konvencije pojedinih podvrsta romana mogu slijediti i drugačije oblikovne tradicije od onih koje pripadaju upravo romanu, npr. konvencije preuzete iz dramatike, iz stihovanih djela ili iz kompozicijskih sustava manjih oblika, a da se ipak može govoriti, na temelju pretežno dominirajućih karakteristika, o romanu-eseju, romanu struje svijesti, kriminalističkom romanu ili romanu-poemi npr.

I treće, neophodno je u razlikovanju vrsta umjetničke proze imati u vidu i kvalitet, barem u onom smislu u kojem ga sugerira sam pridjev »umjetnički«. To nipošto ne znači da određene prozne vrste koje bismo teško mogli načelno nazvati umjetničkim, kao brojne vrste zabavne književnosti, valja potpuno obezvrijediti u svakom smislu. S vrlo velikom čvrstoćom sheme koja pripada vrsti nastupa danas cijeli niz vrsta kao što su sentimentalni roman, roman divljeg zapada, pornografski roman ili odgovarajuće vrste novela, te i njihovo proučavanje može bez sumnje razjasniti neke karakteristike književne vrste kao književne vrste. Ono, međutim, pri tome ne može poslužiti uvijek za načelno rješenje problema vrste uopće, jer te književne vrste nemaju sve dimenzije koje su ipak neophodne za raspravu o umjetničkoj književnosti. U tom okviru plodonosno je zato razlikovanje jednostavnih i složenih knji-

ževnih oblika, pogotovo ako se ono razvije u daljnje razvrstavanje na izvorne jednostavne oblike koji pripadaju određenim povijesnim razdobljima i izrođene jednostavne oblike koji načelno pripadaju drugim povijesnim razdobljima. Tada, naime, uzajamni odnosi artificijelne svijesti stvaraca i naslijeđenih tematskih konvencija, s jedne strane, i shema nastalih na temelju izvornih jednostavnih oblika, s druge strane, mogu u mnogome pomoći razjašnjavanju onoga što pripada kao bitna osobina pojedinim proznim književnim vrstama.

## ROMAN

Svojevremeno su upravo romani pomutili Don Quijoteu pamet; prestao je on razlikovati zbilju od zamisli, istinu od priče, stvari, životinje i ljude od njihovih u mašti dotjeranih likova. Kada mu je svijet romana zamijenio zbiljski svijet, pomiješao je san i javu, ideju i zbilju, prošlost i sadašnjost, pa mu se život počeo odvijati kao pustolovina viteškog duha u neviteškom svijetu. Danas se to rjeđe zbiva na način koji je opisao slavni Miguel de Cervantes Saavedra; teško da itko izgubi pamet zbog romana i pokuša roman pretvoriti u život. Suprotno se doduše događa, ali tada pokušaj pretvaranja života u roman ostaje u okvirima surogata; banalno nesvakidašnje samo je nadomjestak banalnoga svakidašnjeg. Ostao je danas tek talog neobične suživnosti jedne književne vrste koja, premda više nema nikakva pravog utjecaja na stvarni život, djeluje ipak još na predodžbu pojedinca o njegovu vlastitu životu. Suvremeni čitalac, rekli bismo, bira odgovarajući tip romana (ovisno o ukusu, obrazovanju i sposobnosti shvaćanja), bira na širokoj skali od kriminalističkog, pornografskog, sentimentalnog, preko »klasičnog realističkog« do raznih varijanata modernog romana ono što želi i što može čitati, a tada, pročitavši roman koji mu odgovara, biva spreman da u svom prošlom životu »nađe« ono što je u pročitanom romanu opisano. Zabludu tog lažnog »uzdizanja« života na

razinu romana lako je utvrditi: ako naš čitalac odluči da sâm napiše roman o svom vlastitom životu, u tom pokušaju pojavljuju se redovno tek sheme i opća mjesta iz njegove lektire; o vlastitosti romana i vlastitosti života nema ni govora. Mogli bismo zato kazati: ako je roman i izgubio onu unekoliko čak opasnu životnost koju je još, valjda, imao za Don Quijotea, skup romansijskih shema i konvencija živi, doduše sada u mnogo raznih vidova, samostalnim i dosta intenzivnim životom koji još uvijek uvelike upravlja ako već ne stvarnošću, a ono maštom čitalaca. Pri tome treba reći da, ako netko danas uopće još nešto čita, onda čita romane, pa se opći utjecaj romana na shvaćanje odnosa života i književnosti ne može zanemariti.

Utjecajno prihvaćanje konvencija romana kao književne vrste zbiva se pri tome gotovo neprimjetno i uglavnom nesvjesno zbog odsutnosti formaliziranih kriterija koji još uvijek manje-više vode svakog tko se želi okušati na području stihova ili dramatike. Nakon destrukcije klasicističke teorije književnih vrsta — teorije vrsta kao strogo utvrđenih oblika književne djelatnosti — vrijedi doduše slična pometnja u razlikovanju između konvencija i originalnosti na svim područjima književnog stvaralaštva, ali slučaj romana ipak biva u tom pogledu posebno poučan. Ako tragedija npr. više ne mora imati jedinstvo radnje, mjesta i vremena, pet činova, plemenite karaktere i uzvišen stil, tada se čini da sve ovisi o »duhu tragedije« u onom što se i kako se prikazuje, ali taj »duh tragedije« ipak pri tome više ovisi o konvencijama prikazivanja tragedije na sceni no o nekom osjećaju za tragično kao takvo ili o nekoj koncepciji tragičnosti. Nešto slično teško je reći za roman, i to ne samo zato što nikada nije bilo utvrđeno što roman kao roman treba da opisuje, koliko treba da ima poglavlja i kakvim stilom treba da govori pripovjedač i pojedini njegovi karakteri. Konvencije romana jednostavno se nemaju na što osloniti; roman kao književna vrsta nema uzora, pa ni na njemu zasnovanih pravila, a načelo realizma, načelo vjernosti zbilji, vodilo bi ga, ako bi bilo doslovce shvaćeno, u pravcu znanosti, a ne u pravcu umjetnosti. Roman je zapravo književna vrsta nejasna imena, neodređena porijekla, neutvrđenih uzora i nesigurna kontinuiteta; te svaka teorija romana mora voditi računa kako o tim negativnim određenjima, s jedne strane, tako i o relativno utjecajnim

i dosta čvrstim koncepcijama koje se na području romansijskog umijeća uvijek iznova mogu utvrditi, s druge strane. Zato pođimo redom:

Ime »roman«, u većini evropskih jezika izvedeno iz suprotnosti između *lingua latina* i *lingua romana*, upozorava vjerojatno na pučki karakter spisa pisanih na romanskim jezicima prema »elitnom« onih koji bijahu pisani latinskim; roman bi, prema tome, i u samom svom imenu nosio nešto od one »prikladnosti puku« koja ga danas čini omiljenom književnom vrstom tzv. zabavne književnosti. Engleski naziv *Novel* za roman pak, kao i razlikovanje između *Novel* i *Romance* — pri čemu je prva vrsta shvaćena kao »više realistička«, a druga kao »poetska« u smislu prevlasti mašte<sup>1</sup> — upućuje na vezu romana s nepoetskim proznim vrstama kao kronikom, memoarima, dnevnikom i biografijom, vrstama koje su u bliskim odnosima prije svega s historiografijom, a zatim i svim onim što bismo danas nazvali znanošću. Naziv *Novel*, nadalje, preuzet po nazivu vrste koju mi zovemo »novela«, a izveden vjerojatno od latinskog pridjeva *novulus* (nov, mlad), mogao bi nas voditi prema nagadanjima kako se u romanu govori o nečem novom i bez tradicije, kada nas upravo taj paralelizam naziva u nas te u francuskom i u njemačkom, prema nazivu drugog porijekla u engleskom, ne bi upozoravao na konvencionalnost upotrebe imena za jednu književnu vrstu koja se u gotovo svim evropskim književnostima razvijala u jedinstvenom okviru.

Porijeklo romana može se različito tumačiti; ono ovisi o važnosti koju pridajemo određenim karakteristikama romansijskog umijeća, onim karakteristikama koje smatramo odlučujućim za roman kao književnu vrstu. Ako se tako, s jedne strane, roman proglašni nasljednikom epa — ako je, dakle, epska širina uz objektivnost jedna od bitnih osobina svojstvenih kako epu tako i romanu — romansijska tradicija počinje *Odisejom*, koja, za razliku od *Ilijade*, obrađuje sudbinu jednog júnaka na način koji u mnogočemu upućuje na kasnije »priče o osobnim sudbinama« što čine građu najvećeg broja evropskih romana. S druge strane, roman je kao prozna književna vrsta povezan s razvitkom umjetničke proze, odnosno proznog izraza uopće, on slijedi tradiciju antičke proze, grčka su mu historiografija i filozofija preteče, pa Platonova priča o Atlantidi i Ksenofontov

*Odgoj Kirov* možemo označiti kao prve romane u povijesti evropskog kulturnog kruga. Nadalje, tek helenistička proza razvija jedan tip ljubavne priče s jednostavnim zapletom: rastanak zaljubljenih, prepreke sastanku i konačan sastanak, pa Jamblih, Longo i Heliodor pišu prve romane u smislu složenijih proznih pripovjednih struktura, jer je tek njihova djela moguće dovesti u najužu vezu s onim što roman znači za prosječnog suvremenog čitaoca. Na kraju, određene osobine likova u romanu, kao i odnosi tih likova prema životu i svijetu, mogu se vezati uz kršćanstvo, uz građansku epohu ili pak uz najšire shvaćenu dekadenciju. Privacija nasuprot javnosti ili građanska publika mogu se tada shvatiti kao presudni faktori u nastajanju romana, pa viteški i pikarski romani, *Don Quijote*, *Robinzon* ili engleski romani osamnaestog stoljeća čine početke pravog romana.<sup>2</sup>

Teškoće oko shvaćanja porijekla romana vezuju se time uz nemoć da se na području romana utvrde ostvarenja egzemplarna u smislu književne vrste. Kada je riječ o romanu, teško je navesti ma i jedan nedvojbeno reprezentativan primjer romana kao romana; prije bismo rekli da su najveći romani upravo negdje na granici romana i nekih drugih književnih vrsta. Dok ep ili tragedija npr. nalaze svoje obrasce u Homerovim i Sofoklovim djelima, pa ta djela služe kao osovina oko koje se zbiva tradicija potvrđivanja i osporavanja, raspravljanje o romanu svagda, tako reći, luta od slučaja do slučaja. Da li se u studiju romana treba uvijek vraćati na primjer *Don Quijotea* ili *Robinzona*, da li su pravi romani tek *Pamela* ili *Nova Heloiza*, možda *Crveno i crno*, *Gospođa Bovary* ili pak *Tristram Shandy*, možda opet baš *Wilhelm Meister*, *Ana Karenjina*, čak *Braća Karamazovi*, štoviše *U traganju za izgubljenim vremenom* i *Uliks*? Teškoća nije samo u raznolikosti, nego čak i u broju primjera koje možemo navesti bez obzira uzme li se u obzir ovaj ili onaj kriterij; roman ima toliko uzora da uopće nema uzora. Svaka nacionalna književnost doduše odabire, priznaje i cijeni vlastite klasike romansijske umjetnosti, ali pojam »klasič« ovdje nema onaj smisao koji mu pridajemo kada je riječ o grčkim i rimskim klasicima. I bez mnogo razmišljanja pada u oči kako se izraz »klasični roman« teško može održati, čak ako i nastojimo pridjevu »klasični« dati značenje izvan antičke ba-

štine. Bez obzira na naziv edicije *Svjetski klasici*, edicije u koju izdavači nekih zemalja stavljaju redom upravo romanopisce, roman je književna vrsta bez izvornog uzora barem u onom što je jedinstveno svim književnostima evropskog kulturnog kruga. Još u epohi neoklasicizma on je shvaćen kao hibridna tvorevina očito nižeg ranga od epa ili tragedije, a njegov svjetskopovijesni uspjeh koji se očituje u naglom porastu kvantiteta i kvaliteta u osamnaestom i devetnaestom stoljeću može se lako tumačiti i kao širenjem kruga čitalaca uvjetovan pad ukusa.<sup>3</sup>

Odsutnošću utvrđenih uzora i neutemeljenošću vrste u zajedničkoj evropskoj književnoj tradiciji može se objašnjavati i određeni diskontinuitet u povijesnom razvitku romana. Jedan od historičara romana, R. M. Albrès,<sup>4</sup> usporio je roman s mnogolikim mitskim divom Protejem, upozorivši da zbog bezbrojnih transformacija te književne vrste teško možemo uopće pratiti neku zajedničku povijest romana kao romana; roman se pojavljuje u raznim vidovima, od kojih svaki kao da ima svoj vlastiti razvojni put. Osim toga, kako se danas mnogo govori o krizi romana, valja reći da je roman književna vrsta koja je uvijek bila na određeni način u krizi. Premda je kriza romana dvadesetog stoljeća ponešto obuhvatnija i dublja od permanentnih kriza u kojima se roman razvijao, premda ta najnovija kriza možda čak i doista potresa same temelje romansijske umjetnosti, ova nova kriza romana većim dijelom proizlazi upravo iz prirode književne vrste koja je, kao što je već i zbog navedenih razloga vidljivo, uvijek bila u pitanju. Rodan se uvijek razvijao više u opoziciji i kritici prema vlastitim prethodnicima no u nasljeđivanju i oponašanju uzornih preteča kao što je to bio uglavnom slučaj s tradicionalnim književnim vrstama. Dok Tassov *Oslobodeni Jeruzalem* nastoji slijediti Vergilijevu *Eneidu*, a *Eneida* Homerovu *Ilijadu*, *Don Quijote* je npr. kritika viteških romana, *Tristram Shandy* je kritika Richardsonovih romana, *Gospođa Bovary* kritika je iluzornosti romantičarskog svijeta romana s početka devetnaestog stoljeća, *U traganju za izgubljenim vremenom* kritika je romana realističke tradicije, a *Uliks* je kritika romana kao umjetnosti. U svojoj redovno kritičkoj opoziciji prema prethodnicima, u neprestanom pokušaju pronalazanja novih izražajnih mogućnosti, nove tehnike, pa i novih metafizičkih pretpostavaka, u pokušajima prevlada-

vanja i kritičkog uključivanja starog u novo romansijersko iskustvo, roman je sličniji filozofiji i znanostima no drugim književnim vrstama koje unatoč povremenim promjenama u nekim konvencijama izraza teže više poboljšanju i usavršavanju prethodnih iskustava no njihovu kritičkom ukidanju i prevladavanju. Poznato je u historijskoj poetici da radikalne promjene u izrazu, inspirirane novim kritičkim stavom, vode redovno do ukidanja jednih i nastajanja novih književnih vrsta, a ne do transformacije postojećih vrsta; slučaj romana je u tom smislu atipičan. Roman se održava unatoč neprestanu naporu da se romansijersko iskustvo prošlosti proglasi nedovoljnim, štoviše deplasiranim. Roman se održava čak usprkos modernom i svjesnom i nesvjesnom naporu prema destrukciji cjelokupne romansijerske tradicije u traženju nekoga što se može nazvati, i što se često naziva, anti-romanom.

Svojevrсна životnost romana kao da se, prema tome, opire svim pokušajima da se roman definira kao jedna književna vrsta među ostalima; roman naprosto nije određiv onim sredstvima i onim načinom kojima se služimo prilikom utvrđivanja književnih vrsta kao što su ep ili tragedija, basna ili sonet. S druge strane, roman se ne može definirati ni u onom misaonom sklopu kojem pripadaju pojmovi kao epika, lirika, dramatika ili didaktika. U nekom zamišljenom sustavu logičke klasifikacije njemu bi pripadalo mjesto »ispod« roda (roman pripada epskom književnom rodu), ali »iznad« književne vrste ako ova ima biti shvaćena po analogiji s elegijom, baladom ili komedijom npr. Shematska klasifikacija, po kojoj se svaki pojedinačni roman može svrstati u neku književnu podvrstu (takva je podvrsta npr. povijesni roman), a zatim sve podvrste u vrstu roman, pa ova vrsta u razred: epika u prozi, i na kraju taj razred zajedno s epikom u stihu u epiku kao književni rod, teško može zadovoljiti potrebu da se roman odredi izvan sasvim apstraktne općenitosti. Takva je, naime, općenitost tvrdnje npr. da je roman veliko prozno književno djelo nepogodna za bilo kakve zaključke o stvarnoj prirodi romana kao književne vrste, takve književne vrste kojoj izvan svake sumnje uz veličinu i prozu pripadaju određene, makar i raznovrsne konvencije književnog izraza u najširem smislu. Kako se, opet, s druge strane, konvencije izraza mogu utvrditi relativno točno isključivo

za neke podvrste romana, odnosno neke njegove tipove, a ne za roman u cjelini, ostaje otvoreno pitanje što je zapravo roman ako on nije ni književni rod ni vrsta u smislu apstraktne podjele epike, a isto tako nije ni književna vrsta u smislu nedvojbeno utvrdivih konvencionalnih književnih postupaka koji se ponavljaju u određenom broju književnih djela?

Često upotrebljavana usporedba romana s epom može to pitanje najbolje objasniti. Roman, gledano u širokoj povijesnoj perspektivi, javlja se doista kao književna vrsta analogna epu. U naslovu jedne rasprave o romanu: *Roman — ep novog vremena*<sup>5</sup> sadržana je tvrdnja koju je teško osporiti; ako je ikoja književna vrsta našeg vremena po svom značenju, kvalitetu, popularnosti i izvanknjiževnoj, kulturno-povijesnoj važnosti usporediva s epom klasične grčke, rimske, pa i cjelokupne evropske renesansne književnosti, onda je to izvan svake sumnje upravo roman. To navodi na misao kako se karakteristike romana mogu utvrditi upravo s obzirom na ep, jer obje ove književne vrste teže široku zahvatu u totalitet društvenog života, koji nastoje obuhvatiti uglavnom preko sudbine pojedinih karaktera kao sudionika u zbivanjima od općeg društvenog značenja. Gotovo sve književnoteoretske definicije romana proizlaze u biti iz takvih razmatranja. Tako Wolfgang Kayser npr. u teoretskom djelu *Jezična umjetnina* određuje roman kao »priču o privatnoj osobi u privatnom tonu«,<sup>6</sup> suprotstavivši javnost epskog privaciji romanesknog svijeta. Iz primarne srodnosti epa i romana tako se izvode zaključci o njihovim sekundarnim razlikama. Tek ako ep i roman povezuju opširnost izlaganja, naracija i u nju uključeni dijalozi i monolozi, sklonost retardacijama, brojnost epizoda i digresija, vlast reflektivnog nad emotivnim te jedan ili nekoliko centralnih karaktera kojih se sudbine uglavnom prikazuju, mogu se navesti znatne razlike: suprotnost stiha i proze postaje tada na neki način konstitutivna za daljnje zaključke o tome kako ep i roman bivaju namijenjeni različito zainteresiranoj publici, kako se i njihova kompozicija načelno razlikuje zbog toga što poglavlja u prozi i pjevanja u epskim stihovima ne mogu biti sasvim iste »jedinice«, kako roman ne trpi ponavljanja i vodi radnju prema određenom unaprijed nepoznatom cilju, što u epu nije slučaj, i slično. Na temelju primarne sličnosti epa i romana mogu

se također utvrditi i tematske razlike: ep ima, tako reći, iza sebe svima poznatu mitsku pozadinu, on i nije drugo do svojevrsna prezentacija mitskog iskustva, dok roman takve jednoznačno određene pozadine nema niti je može imati; roman se obraća manje-više sekulariziranom čovjeku, kojem je njegova vlastita sudbina zagonetka, te junak romana ne slijedi mitski put heroja, nego se samostalno okušava u borbi sa svijetom. Ep i roman su tako, jednom riječju, dva u biti istorodna načina književna izražavanja, premda su njihove razlike velike u odnosu na različite epohe kojima oni pripadaju.<sup>7</sup>

Ovakva se analiza odnosa romana i epa, analiza na temelju koje se utvrđuje i pojam romana, može provoditi s naglaskom na formalnim sredstvima izraza ili s naglaskom na onoj društveno-povijesnoj pozadini na kojoj izrastaju s jedne strane ep, a s druge strane roman. Bez obzira, međutim, kako se takve analize provode u detaljima i što se na razini izraza, na razini tematike, na razini karaktera ili pak na razini uvjeta u kojima su roman i ep uopće mogući, utvrđuje o prirodi romana, temeljni način mišljenja koji ovdje vodi do shvaćanja romana može se najlakše razabrati u djelu *Teorija romana* Georga Lukácsa. Ta rasprava, naime, osvještava i same pretpostavke usporedbe epa s romanom i u tom je smislu baš onaj pojam romana koji je u njoj prisutan svojevrsan model po kojem se ravnaju, svjesno ili nesvjesno, sve rasprave u kojim roman nije shvaćen ni kao jedna od vrsta epike u prozi ni kao jedna književna vrsta u smislu oblikovnih konvencija, nego kao vladajući književni izraz epohe, odnosno reprezentativna književna vrsta epohe.

Valja pri tome primijetiti da Lukács u *Teoriji romana* ne uspoređuje izravno roman s epom, nego nastoji uspostaviti povijesni redoslijed osnovnih oblika književnih izraza, oblika koje izvodi iz temeljnih duhovnih stremljenja svake epohe. Takvi književni oblici zapravo su reprezentativne književne vrste epohe, ali ujedno i takvi načini izražavanja u kojima se sabire cjelokupno iskustvo književnog, pa i jezičnog izraza uopće u svakoj epohi. U tom smislu ep izražava ekstenzivni totalitet života, on pripada epohi koja ne osjeća razdvojenost duše i svijeta, epohi u kojoj postoji nešto kao zavičajna smirenost čovjeka u poznatom i preglednom svijetu. Početak razdvajanja i sukoba između

čovjeka i svijeta izražava tragedija kao intenzivni totalitet čovjeka, a epopeja, za koju je primjer Danteova *Božanstvena komedija*, znači pokušaj uspostavljanja ponovnog jedinstva, ovaj put u prekogrobnosti, u transcendentiji koja garantira smirenje i povratak izvornom jedinstvu duše i svijeta u onostranosti. Tek nakon epopeje javlja se roman kao dominantna književna vrsta epohe, takve epohe koja više ne poznaje ni transcendentnu mogućnost smirenja, takve epohe u kojoj je moguće tek prividno smirenje u ironičkoj estetičkoj dimenziji prikazivanja čovjeka i svijeta kao da su oni u mogućoj suglasnosti.<sup>8</sup> Roman u odnosu na epopeju tako nema ni transcendentni princip stvarnog smirenja, pa se u njemu pojavljuje čovjek kao izgubljeni lutalac, stranac i putnik kako u vremenskom tako i u prostornom smislu.

Iako Lukács navodi niz reprezentativnih vrsta: ep, tragediju, epopeju i roman, pa čak i filozofiju koja također uz tragediju znači razdvajanje čovjeka i svijeta u vječnoj težnji prema mudrosti kao smirenju koje je nemoguće postići, nije teško zapaziti da osnovna suprotnost unutar koje se razvija taj povijesni »mimohod«<sup>9</sup> reprezentativnih književnih oblika čini suprotnost epa i romana. Ep je polazna, a roman završna točka Lukácseva izlaganja, i to ne samo u smislu povijesnog razdoblja koje *Teorija romana* želi zahvatiti, nego i u smislu logičkog polariteta unutar kojeg se smješta cjelokupna povijest književnosti evropskog kulturnog kruga. Tako je Lukácssev postupak u određivanju pojma romana u biti deduktivan; on s jedne strane mnogo zahvaljuje Hegelovoj koncepciji povijesti književnosti koja je identična s teorijom književnosti i estetikom i, s druge strane, poznatim pokušajima utvrđivanja osnovnih parova suprotnosti unutar kojih se objašnjava razvitak i smjena stilova.<sup>9</sup> Neophodno je, međutim, naglasiti da Lukács u svojoj spekulativnoj viziji povijesti književnosti u *Teoriji romana* ipak uspostavlja novo načelo shvaćanja romana, načelo koje omogućuje da se unekoliko izvan apstraktnih podjela na rodove i vrste pojam romana odredi unutar povijesnog vremena, a ipak bez teškoća isključivo induktivnog postupka koji se nužno vrti u krugu pretpostavljajući da je poznato ono što tek valja dokazati.

Iskustvo Lukácseve *Teorije romana* može tako poslužiti kao orijentacija: ono s jedne strane upozorava kako se

roman može shvatiti kao reprezentativna književna vrsta ili dominantni književni izraz epohe, što olakšava njegovo svrstavanje unekoliko izvan ostalih rodova i vrsta koje se danas pojavljuju, objašnjavajući ujedno njegov izvanredno utjecajan ali književnoteoretski neodređen status, dok s druge strane upozorava na teškoće nekritičkog postupka uspoređivanja romana s epom. Nužno je, naime, reći da su sličnosti romana i epa prije sekundarne dok su razlike primarne nego obrnuto. Osobine epa kao književne vrste, naime, objašnjive su iz usmenog karaktera epskog pjesništva i kasnijeg svjesnog oponašanja konvencija nastalih u toku usmene tradicije. Kao što upućuju analize Parryja i Lorda,<sup>10</sup> čak ako ih i ne prihvatimo sa svim njihovim konzekvencijama, usmenu epiku karakteriziraju postojani metrički uvjeti i modeli grupa riječi kojima se izriču određene ideje, kao i na tome utemeljene formule i formulaični izrazi. Kako je za razumijevanje epa, prema tome, od bitne važnosti činjenica da pjevač epsku pjesmu ne uči napamet, nego vlada sustavom formula i tehnikom njihove primjene zahvaljujući prije svega svom osjećaju za model stiha, konvencije izraza u epu shvaćenom kao književna vrsta nastaju u jednoj sasvim različitoj civilizaciji od one kojoj pripada pisana književnost, ali, zahvaljujući posebnom položaju Homerovih epova u grčkoj kulturi, one perzistiraju i dalje. Specifičan odnos rimske književnosti prema grčkoj, opet, objašnjava kako i zašto i pisana Vergilijeva *Eneida* npr. slijedi uvelike obrazac Homerovih epova, a također odnos poštovanja i oponašanja koji renesansna evropska kultura gaji prema antici objašnjava nastojanje da se konvencije epskog izraza i posebne konvencije epa kao književne vrste održavaju gotovo sve do najnovijeg doba. Tek kada se cjelokupni sustav kulturnih vrijednosti mijenja do te mjere da izravno nasljeđivanje cjelokupne tradicije, pa i tradicionalnih konvencija književnog izraza, postaje potpuno nemoguće, ep kao književna vrsta postaje oblik izražavanja do te mjere opterećen shematizmom da ni veliki književnici poput Voltaira i Goethea ne uspijevaju na njegovu području osvojiti publiku.<sup>11</sup>

Ovakva sudbina epa pokazuje da roman nije izravni nasljednik epa, nego da njegova sličnost s epom proizlazi jedino iz nekih izvanknjiževnih okolnosti kao što je srodnost u tematici ili u njegovu središnjem položaju unutar

cjelokupne književnosti epohe. Prozni karakter romana zato presudno djeluje na sve ono što roman jest i što on može biti, te se njegove varijacije, kao i sama mogućnost varijacija u proznom pisanom izrazu nasuprot formulaičnosti usmenog stihovanog izraza, uspostavljaju unutar kulture koja više neće dopuštati prihvaćanje strogih konvencija izraza zbog idolatrije stvaralačke originalnosti. Kao što je ep u Homerovo vrijeme rezultat duge tradicije, rezultat u kojem se sažimaju i prožimaju dosta različiti elementi ranijih književnih vrsta s cjelokupnim mitskim iskustvom u njima sačuvanim i njima samim izraženim, tako je i roman rezultat jednog dugog procesa razvitka novih književnih vrsta u kojima se izražava novo osnovno shvaćanje čovjeka i svijeta, shvaćanje kojeg je osnovna osobina pojam čovjeka kao slobodnog historijskog individuuma.

Roman je u tom smislu doista reprezentativna književna vrsta epohe, odnosno nešto kao temeljni književni oblik epohe, jer se u njegovim širokim a ipak prozom, opširnošću i koncepcijom karaktera ograničenim mogućnostima kreće matica cjelokupne građanske književnosti. U tom smislu on je doista nasljednik mnogih književnih konvencija koje su ranije pripadale različitim književnim vrstama, ali nasljednik koji ne samo da čuva i ujedinjuje, nego i prerađuje, ponovno oblikuje, pa u nekom smislu i rastvara najmanje četverostruku tradiciju književnog izražavanja:

Na prvom mjestu treba reći da roman doista nasljeđuje ep, ali ne u smislu preuzimanja konvencija epa kao vrste, nego u smislu preuzimanja epske težnje za totalitetom, težnje koja u romanu biva upravljena prema sasvim novim ciljevima i vođena novom, drugačijom svješću o potrebi da se čovjek izrazi u svim vidovima njegova društvenog postojanja. Roman ima kritički odnos prema epu; njegova proza namijenjena čitanju (za razliku od epskih stihova namijenjenih slušanju) uspostavlja takav odnos romanopisca i čitaoca koji je načelno različit od odnosa epskog pjevača kao prenosioca tradicionalne mitske mudrosti i njegova slušaoca. Roman je fikcija i utopija prema mitskoj zbilji epa; njegova je uloga zato poništavanje epske bezuvjetnosti iskustva i isticanje slobode individualiteta koji se sada nužno »gubi« u različitim mogućnostima egzistencije te tako i različitim mogućnostima izražavanja svog egzistencijalnog iskustva.

Isto je tako važno da roman, valja reći na drugom mjestu, slijedi i nastavlja tradiciju filozofije, historiografije i govorništa kao tradicionalno oblikovanih temeljnih načina svakog kultiviranog proznog izražavanja, preuzimajući kako određene ustaljene obrasce izlaganja tako i neke bitne osobine odnosa prema cjelini iskustva koje tim načinima izražavanja pripadaju. Oblik Platonova dijaloga, historiografska težnja za vjernošću činjenicama kao i određena načela komponiranja govora tako su često u romanima preuzeti iz tradicije antičke proze, unatoč u osnovi kritičkom odnosu romana prema filozofiji, unatoč napuštanju činjeničnosti historiografije i slobode u kompoziciji koja daleko narušava utvrđene oblike govorničkog umijeća.

Na trećem mjestu valja spomenuti tradiciju helenističke ljubavne proze, jer se ta proza zbog svojih očitih sličnosti s romansijerskim umijećem kasnijih razdoblja naziva romanima ili smatra barem direktnim pretečom romana. Osim toga menipejska satira i neki vidovi hagiografije, a u širem smislu također pikarska i viteška proza srednjeg vijeka, čine onaj bogati fond iskustva u oblikovanju pustolovina i karaktera koji će u romanu dobiti doduše nove načine izražavanja utemeljene na novom načelu jedinstva, ali uz zadržavanje mnogih tradicionalnih situacija i čak gotovih fabularnih elemenata.<sup>12</sup>

I na kraju, premda po važnosti nikako ne i posljednje, valja upozoriti da roman preuzima i tradiciju usmenih proznih vrsta, ili, da se poslužimo Jollesovom terminologijom, jednostavnih oblika kao što su legenda, bajka, saga, vic i poslovice npr. Mnogi su teoretičari romana upozorili u novije vrijeme kako zagonetka može biti ključ za shvaćanje kriminalističkog romana, kako iz viceva nastaje humoriistički roman ili kako tradicija legende živi u određenom izrođenom obliku u mnogim popularnim romanima našeg doba.

Preuzimajući i prevladavajući sve te tradicionalne tokove književnog izražavanja, roman ipak daje svoj vlastiti pečat svakom književnom izražavanju našeg vremena; samo tako on može postati Moloh koji kao da proždire sve ostale književne vrste i sve načine književnog izražavanja.<sup>13</sup>

## TIPOLOGIJA ROMANA

Kako roman nije književna vrsta u smislu odredivih konvencija na osnovi kojih bi se pojedina književna djela nazvana romanima mogla nedvojbeno svrstati u određene grupe, a istovremeno roman čini okvirni reprezentativni način književnog izražavanja našeg doba, prirodno je da se unutar romana pojavljuju podvrste (u drugačijoj terminologiji: vrste ili žanrovi) za koje se određene konvencije izraza mogu utvrditi na manje ili više prikladan način. Ako je nemoguće dati neku stvarnu definiciju romana, takvu definiciju koja bi obuhvatila sva ona djela koja se pod vidom romana pišu i čitaju, nije nemoguće utvrditi što je kriminalistički roman, roman struje svijesti, erotički roman helenizma ili pak moderni roman divljeg zapada. Ipak, između mogućnosti da se odrede pojedine vrste ili tipovi romana i zasnovane klasifikacije romansijerskih tvorevina ili kritički utemeljene tipologije romana zjapi otvoren prostor metodoloških teškoća, što dovodi kako do terminoloških tako i do stvarnih nesporazuma. Nije, naime, nimalo prirodan i samorazumljiv prijelaz od konstatacije da na primjer kriminalistički roman ima sve karakteristike jedne relativno čvrste književne vrste do konstatacije da ta vrsta nužno pripada jednoj utvrdivoj grupi npr. narativnih vrsta, odnosno nekom rodu, razredu ili bilo kojem drugom pojmu kojim želimo nazvati grupu književnih djela kojima pripada



roman. Ako se već odlučimo da unutar romana tražimo određene skupine prepoznatljivo istorodnih djela, za što bez sumnje postoje dosta opravdani razlozi, valja imati na umu kako taj drugi stupanj našeg postupka, okupljanje svih tih utvrđenih skupina u novu porodicu koju želimo nazvati tradicionalnim imenom »roman«, otvara sasvim novu problematiku i zahtijeva da barem imamo u vidu potrebu metodološkog osvještavanja na poetičkoj razini, odnosno na razini teorije književnih rodova i vrsta. Ako se u početku, naime, doista možemo u velikoj mjeri, ako već ne i u potpunosti, osloniti na iskustvo i sasvim induktivan postupak u zaključivanju, na drugom stupnju stvaranja pojma romana, pojma koji treba da okuplja sve književne vrste za koje je sada adekvatniji termin »podvrste«, valja imati na umu da područje romana postaje gotovo nepregledno, te tako zbog proširenja opsega pojma romana karakterizacija romana kao romana postaje nemoguća. Tvrdnja koju je E. M. Forster pomalo rezignirano iznio u svojoj glasovitoj raspravi *Vidovi romana*, tvrdnja da je roman književno djelo od preko pedeset tisuća riječi, zapravo je, premda ona zvuči samo duhovito, jedini ispravno izvedeni induktivan zaključak. Ako nas ona ne može zadovoljiti u klasifikaciji romana, trebalo bi da počemo od nekog pojma o tome što je roman, kako bismo znali što treba zapravo klasificirati, a taj prethodni pojam valja ipak nekako opravdati postupkom koji, kao što vidimo, ne može biti u pravom smislu riječi induktivan i zasnovan isključivo na književnopovijesnom iskustvu.

Tako prije svega, kada je riječ o raznim vrstama romana koje spominju rasprave po povijesti romana u teoriji književnosti i kojima se toliko često služi književna kritika, valja razlikovati između nekoliko načina na koje se uopće tvore i mogu upotrebiti takvi pojmovi kao što su kriminalistički roman, viteški ili pikarski roman, erotički roman helezizma, psihološki roman, povijesni roman, moderni roman-esej ili roman struje svijesti. Tek je jedan od tih načina onaj u kojem doista svaki od tih naziva vrijedi kao oznaka književne vrste, tj. u kojem se, kada je riječ o kriminalističkom romanu npr., misli na određenu kompozicijsku shemu, određenu tematiku i osebujan način karakterizacije, što zajedno tvori relativan okvir u kojem se svaki kriminalistički roman mora ostvariti.<sup>1</sup> Sasvim je drugačiji način utvrđiva-

nja vrsta romana onaj u kojem se zamišljeno područje svih relevantnih romana razvrstava po ovakvim ili onakvim načelima; kriminalistički roman npr. tada može označivati tek onu grupu romana kojima je tematika kriminalitet u najširem smislu riječi, jer se određenom tematskom klasifikacijom uglavnom svi poznatiji romani mogu razvrstati na ljubavne, povijesne, socijalne, idilične, religiozne, psihološke i slične romane kao podvrste vrste: roman. Ista klasifikacija može se provesti i po nekim estetičkim kategorijama, pa se tada govori o humorističkom, satiričkom i didaktičkom romanu npr.; zatim se može provesti po stavu pisca, po pretpostavljenom umjetničkom kvalitetu i sl., a da tako dobivene podvrste romana određuje uvijek samo jedna apstraktna osobina koja služi kao *differentia specifica*; — nijedna takva podvrsta nije književna vrsta u ranije navedenom smislu. Treći je opet način u kojem se na pretpostavljenom području romansijerske umjetnosti traže određeni idealni tipovi. Kriminalistički roman tako može značiti i tip romana, ako se, naime, pretpostavlja da određene osobitosti njegove strukture čine jednu temeljnu mogućnost pisanja romana uopće, takvu mogućnost koja se može tek u manjoj ili većoj mjeri ostvariti u pojedinačnim slučajevima. U tom slučaju kvalitet ili idejni stavovi autora kriminalističkog romana ne smiju igrati nikakvu bitnu ulogu, osim ako i oni nisu shvaćeni kao elementi strukture. Tipovi romana tako nisu podvrste; to će reći da se područje poznatih romana nipošto ne mora raspodijeliti u tipove koji bi ga uglavnom pokrivali. Štoviše, empirijski čisti tipovi uopće se ne moraju pojavljivati; oni su načelno neostvarivi jer se roman razvija samo u kombinacijama, odnosno manjem ili većem »približavanju« prema idealnim tipovima. U tipovima se, međutim, mogu razaznati odlučujuće tendencije koje čine mogućim i razvrstavanje romana kao i razumijevanje onoga što je roman kao roman.<sup>2</sup>

Naravno da se ovo razlikovanje između klasifikacije, tipologije i utvrđivanja osobina književne vrste neovisno o nekoj koncepciji romana ne smije apsolutizirati; ponekad je praktički teško razlučiti o kojem se postupku zapravo radi u izvođenju neke doktrine o romanu i njegovim vrstama, a najčešće se klasifikacija i tipologija uopće ne mogu strogo razlučiti. Moglo bi se, osim toga, govoriti i o potrebi određene logičke hijerarhije: na temelju tipologije valjalo bi

uspostaviti odgovarajuću klasifikaciju koja bi onda služila kao sigurna osnova za utvrđivanje pojedinih vrsta. Ipak, neophodno je imati na umu da svaki od ovih postupaka, kako god se oni nužno isprepletali i uzajamno uvjetovali, može u određenim uvjetima voditi istraživanje u različitim pravcima, te da zato u književnoteoretskoj i književnokritičkoj praksi imamo često posla s pojmovima koji unatoč istim imenima imaju različit sadržaj. To valja imati na umu posebno zbog toga što razvrstavanje romana i opis pojedinih njegovih podvrsta, odnosno tipova ili samostalnih vrsta, čini ne bez razloga centralnu problematiku svake doktrine ili svake teorije romana. Klasifikacija i tipologija romana, naime, u nekoliko zaobilaznim putom svagda ipak govore o prirodi romana jer se njima u pretpostavljenom carstvu romansijerskog umijeća razvrstavanjem ili utvrđivanjem tipova pronalaze bitne kategorije romana, takve kategorije koje bi trebalo da omogućuje da sličnosti i razlike u grupama ili podvrstama obuhvate i ono što možda u okviru najopćenitijih pojmova ostaje skriveno.

Ako bismo, opet, postavili pitanje o načelnoj teoretskoj važnosti, odnosno o znanstvenom rangu svakog od navedenih postupaka, onda bi tipologiji moralo pripasti prvenstvo, ali jedino kada je riječ o književnoteoretski orijentiranom studiju. Jedino u tom smislu, naime, tipologija mora na neki način uvjetovati prikladnost klasifikacija koje se inače lako gube u neodređenostima sasvim proizvoljnih i za roman kao roman perifernih kriterija. Nekoč tematskoj klasifikaciji npr., klasifikaciji koja se ne zasniva na nekom shvaćanju prirode romansijerske umjetnosti, nego tek na sasvim neodređenom stavu o važnosti tematike ili tzv. sadržaja, klasifikaciji koja romane dijeli na pustolovne, povijesne, socijalne, psihološke, kriminalističke i slično,<sup>3</sup> može se uvijek primijetiti da takvo razvrstavanje, s jedne strane, može ići u nedogled (zašto ne i psihijatrijski, sudski, ornitološki i roman dalekog sjevera npr.?), a s druge strane potpuno zapostavlja tehnički aspekt oblikovanja koji valjda za teoriju književnosti i napose teoriju književnih rodova i vrsta mora biti od odlučujuće važnosti. No, isto tako nema sumnje da s nekih aspekata razmatranja upravo utvrđivanje vrsta bez obzira na cjelokupno područje romana biva, ako već ne neophodno, a ono uvelike korisno. To je slučaj prije svega u književnopovijesnim razmatranjima, gdje doista ne

mora biti od presudne važnosti da li erotički roman helezizma, viteški roman, ili menipejska satira pripadaju doista onoj istoj porodici koju okuplja roman nakon Cervantesova *Don Quijotea*, ali je svakako važno utvrditi u čemu su osnovne karakteristike svake od tih vrsta napose, jer o tome može uvelike ovisiti razumijevanje književnog života pojedine epohe. I na kraju, ne smijemo nikako zaboraviti da svojevrsni vid klasifikacije svagda prethodi pokušaju tipologije u tom smislu što svjesno ili nesvjesno određivanje predmetnog područja, takva područja na kojem se obavlja analiza koja treba da dovede do tipologije, redovno biva uspostavljeno u nekom prethodnom razvrstavanju romana po umjetničkoj vrijednosti, po odnosu publike, po povijesnom značenju ili po nekim drugim najopćenitijim kriterijima. Ovo prethodno razvrstavanje može se objasniti na slijedeći način:

Ako u nekom sinkronijskom presjeku želimo raspravljati o romanu, ograničivši se u biti na iskustvo i okvirno shvaćanje književnosti koje će nam pružiti izbor onih romana na temelju kojih ćemo obavljati svaku načelnu analizu romana kao romana i svaku tipologiju, u naše vrijeme pojavljuju barem tri skupine djela koje nazivamo romanima, tri skupine od kojih svaka ima toliko osobit položaj i značaj za književnu kritiku i publiku da je između njih vrlo teško uspostaviti prijelaze i stvoriti neki jedinstven pojmovni sustav analize. Danas se, spomenimo najprije, pišu i čitaju romani u duhu realističke tradicije devetnaestog stoljeća. Tim se romanima ne može nijekati umjetnička vrijednost u otprilike onom istom broju slučajeva kao što to biva u drugoj skupini, nazovimo je zasad neodređenim imenom »moderni romani«, a ipak je razlika romana realističke tradicije i modernog romana tako velika da bez sumnje doseže razliku između različitih književnih vrsta. *Tih* *Don* i *Uliks* nesumnjivo su važni romani našeg vremena, ali ih doista malo što u smislu konvencija prikazivanja povezuje. Joyceov *Uliks* pripada novoj, uvelike sasvim drugačije orijentiranoj tradiciji književnog izražavanja, takvoj tradiciji koja, bez obzira na raznolikosti u kojima se pojavljuje, omogućuje da govorimo o jednoj posebnoj, antirealistički orijentiranoj skupini romana, takvoj skupini koja okuplja romane mnogo srodnije međusobno, pa čak i srodnije modernoj drami na primjer, no što su romani realističke tra-

dicije srodni modernim romanima. Modernu prozu u cjelini, tj. i romane i novele, lakše je shvatiti kao jednu skupinu nego romane devetnaestog i romane dvadesetog stoljeća.<sup>4</sup> Romani tzv. zabavne književnosti, opet, čine treću skupinu, skupinu koju je doduše moguće povezati s romanima realističke tradicije, ali koju poseban odnos prema publici, poseban kvalitet ili odsutnost tradicionalnog umjetničkog kvaliteta, čini gotovo zasebnom vrstom književnosti.

Ovakvo razvrstavanje ne može biti shvaćeno kao prava klasifikacija romana (za to mu nedostaju opća i jedinstvena načela razlikovanja), ali je ono i te kako konstitutivno za početke analize kojom se uopće može pokušati zasnovati neka tipologija. Nije, naime, teško utvrditi da u postojećim tipologijama ili u klasifikacijama jedna ili druga od navedenih skupina biva izostavljena ili barem jedva uzeta u obzir, dok druga djelomice ili potpuno dominira uvjetujući i izbor onih kategorija na kojima će se zasnovati sva načelna razvrstavanja ili svaka mogućnost konstituiranja određenih idealnih romansijerskih tipova. Može se bez daljnjega reći da se mnoge tipologije orijentiraju ili isključivo ili pretežno prema realističkoj tradiciji, ili pretežno prema romanima tzv. zabavne književnosti, ili pak prema modernim romanima. Spomenimo samo da poznata tipologija ruskih formalista, s osnovnim tipovima prstenastog, paralelnog i lančanog načina izgradnje sižea, jedva da može biti primjenjiva na romane kao što su *Krik i bijes* Williama Faulknera ili *Gospođa Dallovey* Virginije Woolf, dok sasvim dobro odgovara romanima zabavne književnosti i romanima realističke tradicije.

Ovo prethodno razvrstavanje, razvrstavanje koje služi kao uglavnom nesvjestan izbor egzemplarnih djela za teoretska uopćavanja, međutim, ne treba nikako pomiješati s klasifikacijom koja se obavlja nakon što je, tako reći, predmetno područje romana na neki način sredeno, odnosno nakon što je prethodni izbor egzemplarnih romana uglavnom obavljen. Takva druga, prava klasifikacija, naime, kritički je doista opravdana jedino ako ima barem u nekom smislu »iza sebe« određenu tipologiju, i to takvu tipologiju koja je svjesna vlastitih izlazišnih pretpostavaka. Nije dovoljno tek utvrditi kako se među romanima mogu razlikovati oni ili ovi tipovi; potrebno je reći zašto je to moguće i što je razlikovanjem tipova utvrđeno za roman kao roman. A to znači da tipolo-

logija uvijek barem okvirno pretpostavlja određeni pojmovni sustav analize književnosti unutar kojeg se jedino može uspostaviti i unutar kojeg se jedino može razumjeti. Kažemo li na primjer da je roman veliko epsko djelo u prozi, valja obrazložiti što znači to »epika«, što »proza« i što veličina, odnosno opširnost, da bi tek onda bili pronađeni neki pojmovi koji eventualno omogućuju razlikovanje pojedinih tipova. Takva uvjetovanost tipologije romana o općem sustavu analize proze može se pokazati na primjeru analize poznate tipologije romana njemačkog teoretičara Wolfganga Kaysera.

Kayser u svom temeljnom teoretskom djelu *Jezična umjetnina* razlikuje tri osnovna tipa romana: roman zbivanja, roman lika i roman prostora.<sup>5</sup> On se oslanja doduše, barem s jedne strane, na dijakronijski zamišljenu klasifikaciju najpoznatijih romansijerskih ostvarenja od helenističkog erotskog romana do danas, ali se poziva, s druge strane, također i na teoriju književnih rodova Emila Staigera<sup>6</sup>, na kojoj pokušava utemeljiti i vlastitu koncepciju epa i romana. Zbivanje, lik i prostor smatra on tako tek u okviru Staigerovih analiza osnovnim elementima epike, onim elementima koji omogućuju stvaranje epskog svijeta, takvim elementima koji će se ujedno moći shvatiti kao osnovna načela epske integracije. U nacrtu svog pojmovnog aparata analize umjetničke proze Kayser tako odbacuje fabulu kao konstitutivni element integracije i u »izgradnji« (*der Aufbau*) nalazi pojam kojim označuje način uspostavljanja umjetničkog rasporeda fabularnih i nefabularnih dijelova, pojam, dakle, koji donekle odgovara pojmu »sižea« kod ruskih formalista. »Građa« pak u tom je sklopu pojam vezan uz izvanknjiževnu predaju kojom se književnost služi, »motiv« je tipična ljudska situacija, a najmanja jedinica prozne strukture je »crta« (*Zug*).<sup>7</sup> Koristeći se nadalje razlikovanjem vanjskog i unutarnjeg oblika, razlikovanjem koje je u tradiciji njemačke znanosti o književnosti imalo mnogo utjecaja, Kayser upozorava kako vanjski oblik, podjela npr. romana na poglavlja, glave, knjige i sl. nije nevažan, odnosno formalan u lošem smislu riječi, nego je od odlučujuće važnosti za razumijevanje cjelokupne strukture tzv. unutarnjeg oblika koji biva shvaćen u vrijednosnom smislu. Elementarni jezični oblici: izvještaj, opis i razgovor, kao i njima nadređeni oblici prikazivanja: scena i slika, moraju očito

biti povezani u cjelinu, jer bi se inače književno djelo raspalo na pojedine sastavne dijelove. Na koji se način može opravdati uvođenje u roman i takvih opisa ili dijaloga koji nisu u izravnoj vezi sa sudbinom junaka? — pita se Kayser. Njegov se odgovor ponovno oslanja na Staigerove analize: epika teži proširivanju horizonta koji je zahvaćen jednim jedinstvenim stajalištem. Epska integracija zasniva se tako u prvom redu na shvaćanju stila pojedinog književnog djela kao jedinstva prikazanog svijeta, odnosno kao jedinstvenog uvida u prikazani svijet. Ali, kako epika mora težiti i određenoj samostalnosti dijelova, nasuprot dramatici npr. epsko se djelo razvija u svojevrstnoj dijalektici dvaju osnovnih načela: s jedne strane dijelovi teže samostalnosti u tom smislu što nema nikakve vanjske logike odvijanja radnje ili asocijativnih tokova, takve logike koja bi određivala njihovo neizmjenjivo mjesto unutar jedinstvenog i neprekinutog slijeda, dok se, s druge strane, i tako samostalni dijelovi moraju uključiti u cjelinu po načelu jedinstvene perspektive. Tu perspektivu, opet, mogu garantirati jedino dominantne kategorije epske integracije na razini književne vrste, a to su zbivanje, lik i prostor.<sup>8</sup>

Zbivanje, lik i prostor moraju biti prisutni u svakom epskom djelu, ali tek jedan od tih triju elemenata redovno dominira podređujući sebi ostale i osiguravajući tako načelo po kojem se relativno samostalni dijelovi uklapanju u cjelinu. Roman npr. može nastati tako da jedan lik, neko određeno zbivanje ili neki relativno omeđeni prostor povezuju sve što se u romanu govori, dajući mu time nužnu koherenciju. Cervantesov *Don Quijote*, Goetheov *Werther* ili *Adolphe* Benjamina Constanta, kao što je vidljivo iz samih naslova, imaju u središtu jedan lik, lik koji sva zbivanja, sve opise i sve ostale likove, sve digresije, epizode i objašnjenja povezuje i tako razvrstava da postaju svrsishodni s obzirom na njegovu vlastitu sudbinu. Na drugi način *Zločin i kazna* Dostojevskoga, *Kuga* Alberta Camusa ili *Američka tragedija* Theodora Dreisera i samim svojim naslovima upozoravaju o čemu je riječ: zbivanje nosi likove, opise i refleksije, ujedinjujući sve o čemu se u romanu govori u jedan centralni tok događaja. Prostor pak dominira npr. u intenciji Balzacove *Ljudske komedije*, koja kao pandan Danteovoj *Božanstvenoj komediji* široki prostor svega ljudskog čini načelom integracije prikazivanja, dok npr. jedan

geografski omeđen prostor dominira, podređujući sebi sve ostale elemente izraza i kompozicije, u romanima posvećenim jednom selu, gradu ili predjelu, o čemu svjedoče opet i sami naslovi kao *Na Drini ćuprija* Ive Andrića, Zolin *Truhla Pavića* ili Stendhalov *Pariski-Kartuzijanski samostan*.

Kao što se već iz ovog može razabrati, Kayserova tipologija može se doduše u određenoj mjeri obrazložiti unutar sustava objašnjavanja određenih temeljnih shvaćanja prirode književnih rodova i vrsta i cjelokupne književnosti, ali njezine teškoće rastu što temeljitije pokušamo utvrditi kakav je odnos stila kao svijeta književnog djela na kojem inzistira Emil Staiger i tipologije romana koja zahtijeva shvaćanje romana kao književne vrste i epike kao književnog roda. Kayser, naime, s jedne strane upućuje na rješavanje načelnog stava o jedinstvu književnog djela, stava koji je povezan s problemom određenja stila ili neke druge kategorije kojom se želi objasniti individualitet i originalnost djela. S druge strane pak on zahtijeva neku tipologiju pripovjednih vrsta, jer relativna samostalnost epskih dijelova i njihovo uklapanje u cjelinu prirodno ne može biti ostvareno na isti način ako je riječ o vicu od nekoliko rečenica ili pak romanu u deset svezaka.

Što se tiče prvog aspekta, Kayser dosljedno podvrgava kritici stajalište o stilu kao izrazu personaliteta upozoravajući na konzekvencije koje bi vodile osporavanju individualnosti djela: samo opus pisca imao bi individualitet na razini stila, a kako je upravo ta razina po Kayserovu mišljenju odlučujuća i za vrednovanje, otpala bi mogućnost da jedan autor stvara jednom vrijedna a drugi put bezvrijedna djela. Budući da je pojam stila vezan isključivo uz pojedino djelo, Kayser smatra da je stil jedinstvo svih elemenata djela, takvo jedinstvo koje se temelji na jedinstvu i individualitetu percepcije, odnosno određenog stava, ili, u konačnim konzekvencijama: pjesničkog svijeta.<sup>9</sup>

Takvo shvaćanje, međutim, obiluje nejasnoćama čim ga dovedemo u vezu sa shvaćanjem književnih rodova i vrsta. Premda Kayser upozorava kako percepcija i određeni stav treba da obuhvate i zahvaćenu predmetnost, kako, dakle, ne smiju biti mišljene samo u smislu načina gledanja, nego i u smislu onoga što je viđeno, ostaje nejasno što osigurava jedinstvo individualiteta percepcije i stava, odnosno na temelju čega zaključujemo o njihovoj cjelovitosti. Ako

je stilska pogreška na primjer u promjeni perspektive pripovjedača, u tome što, kako navodi Kayser, dijete npr. govori s aspekta odraslih, ostaje nejasno kada valja govoriti o pogrešci a kada o stilskom efektu. Slučaj je, naime, isti kao i u najšire shvaćenom jezičnom izražavanju: kada netko griješi u tzv. gramatičkoj korektnosti, tada takva pogreška može upozoravati na neznanje, ali ona također čini vidljivim sam medij jezika na onaj isti način na koji je to prisutno u najglasovitijim stilskim efektima. Kada određujemo da je obična pogreška »stilski negativna«, a tzv. pjesnička sloboda »stilski pozitivna«, krećemo se na vrlo opasnom terenu vrednovanja koje je u biti zasnovano na stanovitim intuitivnim preduvjerenjima. Stilsko jedinstvo utemeljeno na jedinstvu percepcije i stava zasniva se tako na prepoznavanju pozitivnih kvaliteta stila prije same analize, a to znači na pretpostavci o jedinstvenoj i cjelovitoj intuiciji koja unaprijed garantira da je ono intuirano nešto jedinstveno i nepovljivo a ipak shvatljivo i prihvatljivo čitaocu.

Ovaj načelni stav, koji se, dakle, mora pozvati na intuiciju, otkriva da Kayserova tipologija unekoliko miješa vrijednosnu dimenziju književnokritičke ocjene s književnoteoretskom dimenzijom književne vrste, odnosno roda, te da ona tako mora posezati, s jedne strane, za iskustvenim kategorijama iz povijesti književnosti, koje načelno zapravo ne prizije, i za spekulativnom antropološkom dedukcijom pojma roda i vrste, s druge strane, koju dokraja nikada ne može opravdati. Tako ova tipologija može zadovoljiti tek kao jedna klasifikacija postojećih romansijerskih oblika, a ne kao stvarno kritička tipologija koja bi morala apstrahirati od vrijednosnog aspekta. Iako se, naime, u teoriji književnosti mora bez sumnje govoriti o romanu sa svih aspekata, metodološki svakako nije opravdan postupak miješanja svih dimenzija smisla, osobito miješanja dimenzija roda i vrste s dimenzijom umjetničke vrijednosti.

Mnogo je zato metodološki opravdanija tipologija koja se ograničava na tehnički aspekt romansijerskog umijeća, takva tipologija koja se može pozvati na tradiciju stare retorike i pokušati unutar retoričke dimenzije komunikacije romanopisca i čitaoca pronaći mogućnosti koje načelno ostvaruju različite vrste romana. Najuspjelija je takva topologija, rekli bismo, ona koju predlaže Franz Stanzel u već spomenutom djelu *Tipični oblici romana*.

Stanzel na osnovi Kvintilijanova sustava retorike razlikuje obavješćavanje od predstavljanja, tj. on zapravo upućuje na dvije mogućnosti kako se čitaocu, odnosno slušaocu može prenijeti iskustvo jednog događaja: događaj se može »izvana« ispričati i »iznutra« prikazati. Anglosaksonska kritika romana tu je Stanzelu služila kao drugo uporište uz Kvintilijanovu retoriku. Tom naime kritikom, odnosno teorijom romana od Henryja Jamesa do Waynea Bootha dominira problem pripovjedačeva gledišta. Pripovjedačeva perspektiva također je temeljna okosnica na kojoj Percy Lubbock u već spomenutom djelu razvija problematiku odnosa pripovjedača prema priči, razlikujući između unutarnjeg gledišta, gdje je pripovjedač jedan od aktera, dok je pripovijest ispričana u prvom licu, i vanjskog gledišta, gdje pripovjedač ne sudjeluje u priči, a pripovijest je ispričana u trećem licu. Na takvim je osnovama Stanzel razradio teoriju »gledišta«, razlikujući najprije tri osnovne situacije pripovijedanja: autorsku situaciju pripovijedanja, pripovjedalačku situaciju i personalnu situaciju. Na osnovi tih situacija razlikuje on i tri osnovna tipa romana koje naziva: autorski roman, ja-roman i personalni roman.

1 U autorskoj situaciji pripovijedanja pripovjedač je također kreacija pisca, ali on ipak ne pripada sasvim fiktivnom svijetu romana. On je na pragu tog svijeta te je njegova uloga u neku ruku posrednička. Pripovjedač je zato u tom načinu pripovijedanja svezan s obzirom na svijet romana; on zna ono prije i ono poslije u romanu, pa to svoje znanje preko komentara i povremenih intervencija izlaže ili daje naslutiti. Za razliku od toga u ja-romanu pripovjedač doduše priča roman, ali on to čini kao ličnost koja pripada svijetu romana; njegova je svemoć ograničena tom pripadnošću, premda on zna uvijek više od čitaoca. Na kraju, u personalnom romanu pojavljuju se karakteri sa svojim ograničenim perspektivama kao pripovjedači: roman se razvija slično drami.

2 U čemu je prednost ove tipologije i njezino značenje za teoriju romana? Nema nikakve sumnje da se Stanzelovim tipovima romana mogu staviti određene primjedbe, prije svega takve koje će upozoriti da formalno-tehnički shvaćena perspektiva, odnosno gledište ipak nije od tako presudnog značenja za roman kao što se to u ovakvoj tradiciji razmatranja romana pretpostavlja. Nije teško pokazati kako

većina upravo najvrednijih romana ovu perspektivu primjetno ili manje uočljivo mijenja čak i po nekoliko puta, a da to ne vodi narušavanju konzistencije romana, koja, dakle, ovisi o drugim faktorima čak i više no o pripovjedačevoj perspektivi. Ne smijemo, međutim, zaboraviti da ovakva tipologija, unatoč tomu što ne može u potpunosti zadovoljiti, pruža velike mogućnosti daljnje razrade u smislu shvaćanja romana kao onog načina epohalnog izražavanja u kojem se pojava mogućnosti formalnih mijenjanja perspektive može shvatiti kao izraz najdubljih metafizičkih pretpostavaka romansijerske umjetnosti. Tada takva tipologija obećava da će daljnje proučavanje uspjeti povezati suptilan studij romansijerske tehnike s jednim pojmom romana koji treba da bude ostvaren na temelju šireg uvida u svjetskopovijesnu ulogu romana kao književnog, pa prema tome i misaonog modela shvaćanja i izražavanja povijesne zbilje.<sup>10</sup>

## NOVELA I BAJKA

Između novele i bajke sigurno postoje prijelazni oblici: priča o nekom događaju iz svakidašnjeg života gotovo neprimjetno skrene u čudesno ili se nakon formulaična početka na sceni pojave ličnosti koje nisu određene jedino kao kralj i kraljica, najmlađi sin, zmaj ili princeza. Epoha romantizma, štoviše, kao da je posebno nastojala povezati čudesno sa svakodnevnim, »realizam« pripovijedanja o svakodnevnom životu s maštovitim uzletima u svijet koji nije podložan iskustvenim zakonitostima. Ipak, u svakom prijelaznom obliku između novele i bajke lako je razabrati ono što pripada bajci i ono što pripada noveli. Čitalac rijetko zapada u sumnju: fantastična novela još je uvijek novela, a bajka ostaje bajka i ako se u njoj pojave povijesne ličnosti. Kao da potpuno izostaju nedoumice tako česte prilikom razvrstavanja književnih djela u književne vrste: novela i bajka neposredno se razlikuju jer su svijet novele i svijet bajke uvelike različiti.

Nije li, međutim, »svijet bajke« tek naziv za maštom uljepšanu sliku neke zbilje koja pripada jedino djetinjstvu, dok izraz »svijet novele« samo nespretnom analogijom pokušava sugerirati kako postoji neka slika svijeta koju tobože odlikuje raznovrsno stvaralaštvo kratkih prozaičnih književnih djela? U raznolikosti onog što se naziva novelom jedva da ima mjesta nekom zajedništvu koje bi omogućilo iole čvršće

određenje te književne vrste, a opće osobine novele, ako su dobivene metodom apstrahiranja, sadržajno su toliko određene da moraju pripadati i bajkama. Što onda može značiti neposredno razlikovanje između novele i bajke za znanstveno proučavanje književnosti? Nije li u tome riječ tek o dojmovima kojih se treba čuvati kada se radi o razvrstavanju književnih djela po općim i stoga objektivnim načelima?

Svakako valja dopustiti: u neposrednom razlikovanju između novele i bajke radi se o cjelokupnom dojamu, i samo na temelju takva dojma može se uvjetno govoriti o svijetu bajke i o svijetu novele. Sigurno je, analitička se usporedba novele i bajke gotovo i nema na što osloniti: tematikom ili jezičnim izrazom, pojedinim motivima ili njihovim svezama, riječju: svakim elementom uzetim zasebno novela može oponašati bajku i pri tome ostati novela, baš kao što se po svakom posebnom elementu bajka može shvatiti i kao neka vrsta, kao praoblik ili kao dječjim mogućnostima prilagođena novela. Neka suprotnost između svijeta što ga oblikuje bajka i onog svijeta što ga oblikuje novela može se doista zapaziti više na temelju dojmova no na temelju zaključivanja. Pa ipak, Razlikovanje između novele i bajke može se uzeti i kao svojevrsan problem teorije proze; te dvije književne vrste kao da su mnogo bliže »u teoriji« no u čitalačkoj praksi; na mnogim razinama književnoteoretske analize suprotnost između novele i bajke prava je zagonetka.

Spomenimo npr. kako se ta suprotnost teoretskog i praktičnog iskustva očituje u nekim načelnim pokušajima književnoteoretske klasifikacije. Dva znamenita teoretičara, Boris Tomaševski i Robert Petsch,<sup>1</sup> slažu se, unatoč znatnim razlikama u tradiciji na temelju koje utvrđuju osnovna načela klasifikacije književnosti, u osnovnoj zamisli određenja proznih književnih vrsta. Oni smatraju da pripovjedna književna djela čine jednu grupu unutar koje je neophodno razlikovati između malih i velikih pripovjednih oblika. Takva kvantitativna određenost, pri tome, za njih nije nipošto formalna u lošem smislu riječi: iz činjenice da se pripovijedanje jednom svjesno ograničava, a drugi put raspolaže s mnogo više vremena, odnosno »prostora«, proizlaze bitne zakonitosti književnog oblikovanja. Kratko pripovijedanje nužno teži koncentraciji izraza i »hrli«, tako reći, prema brzom završetku, dok dugotrajno pripovijedanje nužno »ide u širi-

nu« i teži da čitaoca zadrži u napetosti točno odmjerenim odlaganjem završetka. Na temelju ovih osnovnih zakonitosti pripovijedanja Tomaševski zaključuje kako je moguće apstrahirati od manje važnih razlika, pa tako i razlika između novele i bajke, te se novelom može nazvati svaka kratka pripovijest, odnosno svaki mali oblik unutar grupe tzv. pripovjednih žanrova. Petsch se opet poziva na pojam epike i na razred: epika u prozi, smatrajući kako se unutar tog razreda mogu razlikovati i pojedinačne književne vrste kakve su novele i bajka, pri čemu književnopovijesni opis postojećih sličnih književnih djela treba da upotpuni one karakteristike koje se dedukcijom iz pojma epike u prozi ne mogu utvrditi. Vidljivo je kako je opća tendencija zajednička kod oba teoretičara: prvenstvo ima ono što je zajedničko noveli i bajci, jer je njihov pripovjedni oblik načelno identičan; razlike su sekundarne i spadaju isključivo u domenu povijesti književnosti, odnosno točnije rečeno: povijesti pojedinih književnih vrsta. Zato Petsch i razlikuje između onoga što mi nazivamo umjetničkom bajkom i onoga što nazivamo narodnom bajkom, pri čemu mu je narodna bajka praoblik svakog pripovjednog oblika, dok je umjetnička bajka zapravo epsko-didaktična književna vrsta, tj. poseban pripovjedni oblik namijenjen djeci i omladini a nepodesan za književno uživanje odraslih i obrazovanih.

Ovakav okvir razmatranja odnosa novele i bajke na prvi je pogled sasvim objektivan, znanstven i slobodan od subjektivnih dojmova: načelu oblikovanja s pravom je dano prvenstvo pred tematikom, bajka se visoko cijeni kao praoblik pripovjedne umjetnosti a istovremeno se respektira i činjenica da bajke danas čitaju jedino djeca. »Realistički« stav prema bajci kao pedagoškom sredstvu i svojevrsnom anakronizmu tu je sačuvan i ujedinen s ostatkom romantičarskog oduševljenja za bajku kao prazvor pjesništva: bajka je praoblik pripovjedne umjetnosti i kao takva pripada u drugo područje istraživanja; kao folklor ona je pra-umjetnost i kao takva zapravo pred-umjetnost. Objektivizam ovog shvaćanja, međutim, čini se nepovredivim jedino ako imamo u vidu književnu proizvodnju prije radikalnog raskida s realističkom tradicijom. Teorija zasnovana na paradigmama velikih realističkih romana devetnaestog stoljeća, odnosno njihovih nastavljača u dvadesetom stoljeću, prirodno ne može biti osobito sklona bajci kao

suvremenom književnom izrazu: svijet bajke zaista je »s onu stranu« svijeta realističkog romana i njime inspirirane novele. Ako jedan tip umjetničke proze, onaj što ga reprezentiraju npr. Flaubert, Tolstoj, pa i Thomas Mann, svjesno ili nesvjesno biva shvaćen kao uzor umjetničke proze, bajka mora nužno »ispasti« iz književnosti premda može biti ispraćena sa svim mogućim počastima. Iako je tada bajka »praoblik umjetnosti«, razlika između novele i bajke ostaje razlika između umjetnosti i pred-umjetnosti. Ali, ako Kafku npr. valja uvrstiti u paradigme umjetničke proze, objektivno utvrđivanje odnosa bajke i novele kao književnih vrsta biva u velikoj mjeri poljuljano: zapaža se da oblikovanje kratke pripovjedne književne vrste ne slijedi jedino zakone kratkoće pripovijedanja; ono slijedi i zakone organizacije »arhaičnog« svijeta, pa ipak može osvojiti i obrazovanu publiku. Postrealistička književnost ima novi odnos prema bajci, jer je njezin otpor prema realističkom pripovijedanju vodi i takvim načinima književnog oblikovanja koji su arhaični i stilizirani po načelima koje realistička tradicija ne može priznati kao načela stilizacije prozne umjetnosti. Time teoretski problem odnosa bajke i novele dobiva sasvim nove dimenzije.

Nesumnjivo je pri tome da novela i izvorna, narodna bajka pripadaju različitim kulturnim epohama. Na temelju povijesnog razvitka pripovjedne proze može se utvrditi da novela kao zasebna književna vrsta ima svoj uzor u građi koju je preuzeo i obradio Boccaccio u svom slavnom djelu *Dekameron*, kao što se na temelju motiva i likova u bajci može utvrditi da je porijeklo bajke u mitskim vremenima i da po svoj prilici njezin procvat ne pada u vrijeme pismenosti. Nisu, međutim, baš tako sigurni slijedeći zaključci koji se često izvode iz ovakve kronologije: Ako se novela konstituirala u renesansi, a bajka u pretpovijesti, novela je moderna književna vrsta, a bajka perzistira na periferiji pravog umjetničkog stvaralaštva. Kako bajka cvjeta u »primitivnim« kulturama, ona izražava ono što je Lévy Brühl nazvao primitivnim mentalitetom (njegovi kritičari i nastavljači drugim imenima, ali zadržavši u osnovi istu ideju); bajka izražava mitsko iskustvo svijeta te pripada i »funkcionira« unutar mitskih kultura ili unutar rezervata mitske kulture u znanstvenim kulturama. Novela pak artistska je književna vrsta, rezultat visoke artistske svijesti i umjet-

ničkog stvaralaštva razvijene kulture. — U ovakvim se tvrdnjama, naime, pretpostavlja kako svojevrsna vizija progresivnog razvitka književnosti tako i svojevrsna vizija književnosti kao odgojno-obrazovnog predmeta, pri čemu je isključeno postojanje nekih književnih tokova izvan reprezentativne, odgojno-obrazovnim institucijama utvrđene matice.

Ako opet, potaknuti suvremenim sumnjama u historističku koncepciju i u objektivnost navedenih dedukcija o noveli i bajci, pokušamo novelu i bajku odrediti kao književne vrste prvenstveno i barem pretežno na razini stila i strukture, dobit ćemo, oslanjajući se na iskustva poznatih teoretičara, otprilike ovakav rezultat.<sup>2</sup>

Novela, kojoj i samo ime govori o novini, kratka je priča o nečem novom i prema tome zanimljivom za čitaoca. Kako je kratkoća sili na ograničavanje, ona se mora u cjelini osloniti na jedan motiv koji mora uzdići do izuzetnosti. Izuzetnost pri tome ne znači ništa da tema novele treba da bude izabrana isključivo u suprotnosti prema banalitetu svakidašnjice. Iako novela voli izuzetno i kao neobično, i kao nesvakidašnje, kao opis čudnih ljudi i njihovih čudnih zgoda, također i banalno svakidašnje može obradom biti uzdignuto na rang izuzetnosti: virtuozitet obrade može banalnost svakidašnjice učiniti čak izuzetno zanimljivom ako samo uspije mijenjanjem gledišta ili posebnim stilskim naglašavanjem učiniti vidljivim i ono što je u svakidašnjici neprimjetljivo upravo zbog prevelike blizine. Simbolična vrijednost motiva tu svakako također zauzima određeno mjesto; oslonivši se na nesvjesnu dinamiku pojedinih situacija i prikrivenu simboliku određenih događaja, novela može privlačiti pažnju i na nekoj razini koja nije razina svjesnog interesa za ono što je po sebi zanimljivo. Koncentracija na jedan motiv, ili tek mali broj motiva, prirodno ne dopušta složenije načine karakterizacije. Karakter se u noveli ne može razrađivati; on se može samo označiti u jednom sudbinskom trenutku ili naznačiti u nekoj za nje ga sudbinskoj karakteristici. Kako u noveli biva zahvaćen samo jedan događaj, a ne zbivanje, jedan ljudski odnos, a ne društveni odnosi, jedna karakterni crta, a ne karakter, novela nužno teži prema svojevrsnoj konkretizaciji koja je vodi u naglašavanje slučajnog na račun nužnog, pojedinačnog na račun općenitog, jednog na račun mnoštva, individualnog



na račun društvenog. Brzi razvoj radnje ili potreba da se u svakom slučaju teži prema neminovnom brzom završetku unosi također u novelu elemente dramatiizacije. Kao u drami sukob suprotnosti pojavljuje se najčešće kao pokretač opisane radnje ili pokretač logike razmišljanja nekog karaktera. Velike mogućnosti u izboru teme i velike mogućnosti u načinu obrade, takve obrade koju upravlja jedino zahtjev za izuzetnošću i izazivanjem interesa, čine u svemu tome novelu vrstom koja je do te mjere fleksibilna i bogata podvrstama da se čini kako ima mnogo istine u paradoksalnoj tvrdnji teoretičara novele W. Pabsta kako ne postoji novela, nego postoje samo novele.<sup>2</sup>

Bajka, opet, priča je o čudesnom koje se prima kao obično i svakodnevno. Bajka ne uzdiže neki izabrani motiv do izuzetnosti; prije bi se moglo reći da bajka izabire izuzetne motive koje svodi na istu razinu s motivima iz svakidašnjosti. Izbor motiva kojima se bajka koristi stoga je ograničen; kao što pokazuju mnoga poznata istraživanja i klasifikacije, motivi u bajkama mogu se pobrojiti gotovo bez ostatka. Između ovostranosti i onostranosti u bajci nema nikakve razlike: čuda se događaju, ali nikoga ne začuđuju, ljudi se prirodno kreću u neprirrodnim situacijama, susreću se s vilama i vješticama, bore se s čarobnjacima i davalima; zmajevi i patuljci žive isto tako kao i ljudi; životinje, biljke i stvari razgovaraju s ljudima bez ikakvih teškoća. Sve što je u bajci prikazano kao da je viđeno u jednoj dimenziji i svedeno na svojevrsnu funkciju kondenziranog zbivanja. Bajka ne poznaje karakter jer nema nikakve karakterizacije; junak je imenovan i određen s jednim ili dva pridjeva: on je kraljević ili pastir, dobar ili zao, hrabar ili kukavica, i to je dovoljno. Razvitak radnje uvijek se kreće u jednom pravcu; može se ponavljati, udvostručavati ili varirati zbivanje, ali se ono ne može odvijati u paralelama. Epizode se nižu po logici radnje, ali se ne upotunjuju niti se uzajamno objašnjavaju; ličnosti ništa ne uče niti se u bilo kojem smislu mijenjaju; situacije se izoliraju kao što se izoliraju likovi koji nastupaju uvijek bez ikakve pozadine. Sve je u bajci sračunato i oslobođeno od bilo čega što ne vodi jasno određenom cilju postupaka likova. Stil je bajke apstraktan, sklon formulaičnim izrazima i ponavljanju, kao što je cio svijet prikazan u bajci apstraktan svijet u kojem se kreću apstraktne figure u

irealnom prostoru. Pri tome je prisutna svojevrsna stroga logika zbivanja koje nužno ide prema uglavnom unaprijed poznatom cilju, simetrija u ponavljanjima i stanovita mistična algebra. Apstraktnost, formulaičnost, odsutnost karakterizacije i psihološkog nijansiranja, međutim, nimalo ne šteti svojevrsnoj stilskoj eleganciji, lakoći i prozračnosti kojom odiše tekst bilo koje bajke. Sublimacija surovih motiva i irealan prostor, koji kao da je jednoliko osvjetljen sa svih strana, te lakoća svladavanja prostornih i vremenskih udaljenosti doprinose dojmu da su bajke i snovi jedno te isto. Pri svemu tome ipak dominira određena skučenost u izboru motiva i relativno mala sloboda u načinu njihove obrade. Ako su novele maksimalno različite, bajke su maksimalno slične. Gotovo bismo se usudili na neku vrst obrnute parafraze: ne postoje bajke, nego postoji samo bajka.<sup>4</sup>

Što se na temelju ovakva opisa tekstova novela i bajki može zaključiti o odnosima novele i bajke s obzirom na neposredno razlikovanje između svjetova koje one oblikuju? Ne govori li ponovno različitost novela i jedinstvenost bajki o tome da novela pripada diferenciranoj kulturi našeg vremena, dok bajka pripada jedinstvenoj mitskoj prošlosti čovječanstva? Nije li tako opet potvrđeno samo to da je svijet novele, odnosno slika svijeta koju novele oblikuju, objektivna umjetnička slika našeg vremena, dok bajka pripada subjektivnoj viziji djetinjstva čovječanstva u smislu filogeneze i u smislu ontogeneze? Nije li to ipak samo potvrda kako razlika između novele i bajke nije ništa drugo do razlika između proznog književnog djela koje obrađuje zbiljsku tematiku, koje je »realistično«, i onog književnog djela koje obrađuje tematiku čudesnog, koje je »fantastično«? Raznovrsna, ali uvijek realistička novela tako je objektivna, čini se, za razliku od subjektivnosti jednolične, ali fantastične bajke.

Razmotrimo, međutim, u čemu treba da se sastoji objektivnost novele, objektivnost koja može poslužiti kao argument za njezinu »zrelost«, »dovršenu umjetničku vrijednost« i prednost predbajkom kao izrazom naivne subjektivnosti djetinjstva. U tu svrhu treba prije svega odbaciti tvrdnju da se u noveli uopće ne može pojaviti čudesno i fantastično. Podsjetimo samo na novele romantizma ili na suvremenu *science fiction* pro-

izvodnje, i to onaj namijenjen isključivo djeci, donekle je nalik bajkama; veći dio te proizvodnje pripada novelistici, nastavljajući tradiciju novele u svim njezinim osobinama, a razlikujući se od ostalih novela jedino po određenoj sklonosti prema fantastičnim likovima i zbivanjima. Kapetan svemirskog broda susreće se i vodi borbu s neljudskim bićima doduše na isti način kao i carević iz bajke, ali se on sâm ne određuje kao carević, niti on pobjeđuje bića s drugih planeta kao što to čini carević sa zmajevima. Pojedini čudesni motiv, naime, ne daje dojam koji daje bajka: ono što nazivamo svijetom bajke odlikuje se odsutnošću zakona uzročnosti: samo u noveli čovjek lebdi jer je izvan dosega sila teže, u bajci on lebdi jer je izvan dosega prirodnih znanosti. Svladani i nesvladani strah i zaprepaštenje prate čovjeka na putu u svemir upravo zato što se on na takvom putu susreće uvijek samo s ovostranošću koja ga ugrožava; u bajci nema straha jer onostranost ne ugrožava sama po sebi. Osim toga, biće koje živi na Sirijusu, a koje opisuje znanstveno fantastična novela, još uvijek pripada ovostranosti, dok čovjek u svojoj kolibi na rubu šume može u bajci pripadati onostranosti jer je možda biće bez duše koje ima samo privid čovjeka. Kontakt s inteligentnim bićima iz svemira tako nije dodir između različitih svjetova, ali je takav dodir razgovor seljaka sa zmijom u polju. To znači: kako god bili fantastični i čudesni elementi koje novela uzima u obzir, ti elementi ostaju na razini svijeta novele sve dotle dok je način njihova povezivanja različit od onoga kojim se služi bajka.

Raznolikost i sloboda u izboru teme omogućuje tako i noveli zahvat u fantastično, ali zahvat kojim i fantastično biva objektivno prikazano; novela se mora služiti tzv. realističkom motivacijom. Uz to treba upozoriti da jednoličnost bajki nije u skućenom izboru motiva i likova kojima bi se one služile. Kao što su Proppove analize uvjerljivo pokazale, stalni i postojani elementi bajke, oni elementi na temelju kojih se utvrđuje jedinstvenost svih bajki, nisu motivi i likovi, nego su funkcije djelatnih likova. Nasuprot širokom izboru likova broj je funkcija u pravim bajkama krajnje ograničen, a osim toga određeni utvrđivi zakoni ograničavaju i reguliraju njihove veze i vremenske sekvencije.<sup>5</sup> Novela, međutim, raspolaže gotovo neograničenim mogućnostima upravo u broju funkcija, te su bitni pokretači

radnje i mogući odnosi između motiva u noveli i u bajci načelno različiti. Mogli bismo reći: bajka ima uvijek samo svoju vlastitu logiku, a novela može i mora imati logiku »šireg konteksta«.

Novela, naime, upravo zbog neograničenosti u izboru motiva i likova mora uzimati u obzir uvijek samo jednu vrst reprezentativnih motiva, nečega što je svojevrsna tipična ljudska situacija, ali tipična ljudska situacija samo za određen krug čitalaca. Novela se ne mora baviti radnjom, ona ne mora biti ni strogo dramatična, ona ne mora niti slijediti bilo kakav utvrđeni oblik izražavanja, ali novela mora, upravo zato, nekom svom strukturalnom elementu dati osobito naglašeno značenje i važnost koju priznaje potencijalni čitalac. Već je Paul Heyse uvidio tu potrebu razrađivši tzv. »teoriju sokola«, teoriju po kojoj svaka novela ima jedan povezujući i centralni motiv kao što je to sokol u jednoj Boccacciovoj noveli, a Hermann Pongs je takvu teoriju modificirao u skladu s vlastitim shvaćanjem simbola i nužne simboličnosti novele.<sup>6</sup> Izbor, naime, koji nije ničim uvjetovan mora biti uvjetovan posebnim značenjem određena motiva, a takvo posebno značenje može biti samo simbolično značenje. Važnost simbola uvijek je pri tome uvjetovana određenim uvjerenjem o onom što je značajno a što beznačajno, što vrijedno spomena a što ne vrijedno, što je novina a što nije nikakva vijest jer ne nosi nikakvu važnu obavijest. Kako je centralni simbolični motiv u noveli obično događaj, a kako je događaj nešto što izlazi iz norme zbivanja, što narušava određeni prirodni red pojava, novela bira određeni događaj na način koji nije uvjetovan nikakvom općom shemom mogućeg događanja. Izbor je novele, dakle, subjektivan i ograničen jedino razumijevanjem publike.

Tako dolazimo do potrebe razlikovanja konteksta u kojem se, tako reći, nužno čita novela od konteksta u kojem se nužno čita bajka. Novela svoj izbor motiva temelji na potrebi originalnosti; događaj je tako u načelu slučaj, a izuzetna ličnost individuum koji nije prosječan. Da bi se, međutim, takav događaj i takav individuum uopće mogli prihvatiti kao nešto što je vrijedno opisivanja na razini umjetničke vrijednosti, slučajni događaj ili poseban individuum moraju nositi u sebi mogućnost da budu shvaćeni kao simboli. Kako pak od epohe do epohe, od naroda do naro-

da, pa čak i od vremena do vremena i od jedne socijalne grupe do druge varira shvaćanje onoga što je originalno i što je u nekom smislu simbolično, novela je uvijek upravljena prema relativno uskom krugu čitalaca: njezino je razumijevanje otežano jer je njezino tobože objektivno izlaganje sa stajališta nekog općeljudskog stava subjektivno upravo zato što arbitrarno postavlja jednu pojedinačnost na razinu općenitosti.

Bajka, opet, lik i događaj koje opisuje uzima uvijek samo na jednoj jedinstvenoj razini, na razini ovozemaljskog života kojemu je dodir i susret s onozemaljskim nešto izuzetno i kao takvo zanimljivo, odnosno vrijedno obrade. Dodir s onostranošću, premda je svagda događaj, nikada nije čudo, jer čudo pretpostavlja osviještenu i spoznatu zbilju, odnosno takvu sređenu sliku svijeta u kojoj jedan događaj izranja iz ostalih na način koji je toliko izvanredan da je protuprirodan. U bajci se zato govori o događajima, ali nema čudesnih događaja, baš kao što su likovi bajke automatski i izuzetni i tipični. Kralj i kraljica, vještica i đavao, carobnjak i zmaj nisu tako konkretni simboli kao što to mogu biti karakteri u noveli, baš kao što čardak ni na nebu ni na zemlji nije centralni simboličan motiv na onaj način na koji je centralan simboličan motiv sokol u Boccacciovoj noveli. Kralj je jednostavno čovjek uopće i čovjek određena statusa odjednom, kao što je vještica zla žena i izuzetna zla žena istodobno. Bajka na taj način sve stavlja u istu razinu, jer pretpostavlja čitaoca koji je u neku ruku izvan prostora i vremena; ona operira s onim što je moglo i ne biti te je zato vrijedno književne obrade, odnosno s onim što je moguće u svijetu koji još nema, ili nema više, nikakvih prethodnih ograničenja. U tom je smislu bajka mnogo bliže razini općeljudskog te je mnogo objektivnija od novele.

Ovakva mogućnost da se bajka shvati kao u neku ruku objektivna književna vrsta nasuprot subjektivizmu novele, mogućnost da se novela zbog toga približi lirici, a bajka postane paradigma epike, upozorava kako teoretsko objašnjenje neposrednog razlikovanja novele i bajke uvjetuje složena analiza ne samo tekstova, nego i onoga što čini stvarni život književnosti. Bajka i novela pojavljuju se uvijek u spletu okolnosti koje omogućuju njihovo čitanje, odnosno slušanje i razumijevanje,<sup>7</sup> odnosno koje omogućuju nji-

hovo prihvaćanje kao određenih umjetničkih ili nekih drugih kulturnih vrijednosti. U tom smislu novela se ne može odvojiti iz povijesnog okvira novovjekovne proze, koja svoju vrijednost gradi na subjektiviranom pojmu umjetnosti kao stvaralaštva; novela je nerazumljiva bez razumijevanja romana kao takve književne vrste u kojoj se pojavljuje slobodan historijski individualitet. Bajka pak ne pripada nužno dalekoj mitskoj prošlosti; njezine se osobine mogu i moraju razmatrati samo na pozadini mitskog iskustva svijeta, a ne smiju se razmatrati na takav način kao da one izravno proizlaze iz mitskog iskustva i jedino to iskustvo neposredno izražavaju. Bajka nije naprosto način mitskog iskustva svijeta, kao što nije naprosto ni izraz optativa ili utopijske želje za onim što nemamo,<sup>8</sup> nego je bajka književna vrsta koja je izrazila na pozadini mitskog iskustva na onaj isti način na koji je novela izrasla na pozadini znanstvenog iskustva svijeta a da pri tome nije nipošto neposredni izraz znanosti niti je treba miješati sa znanstvenim raspravama.

Teškoće, prema tome, s kojima se susreće teoretsko objašnjenje neposredna razlikovanja između bajke i novele proizlaze iz teškoća u razlikovanju između dviju problematskih razina koje se neprestano ukrštaju i prožimaju. Razlikovanje bajke i novele, naime, samo je s jedne strane uvjetovano razlikovanjem između »starog« mitskog iskustva svijeta ili mitskog načina mišljenja i »novog«, znanstvenog, realističkog, na uzročno-posljedičnim vezama zasnovanog iskustva, odnosno načina mišljenja.<sup>9</sup> S druge strane, razlika između bajke i novele razlika je između dviju književnih vrsta od kojih svaka uspostavlja osebujni način oblikovanja one zbilje od koje polazi. Bajka nije mit, premda izrasta na temelju mita, baš kao što novela nije znanost ni filozofija, premda izrasta na temelju znanstvenog i filozofskog iskustva svijeta.<sup>10</sup> Odnos bajke i mita načelno odgovara odnosu grčke tragedije i mita, jer se u oba slučaja radi o preuzimanju elemenata mita, odnosno o oblikovanju na mitskoj pozadini koja, međutim, biva na određeni način obrađena kako bi postala posebna zbilja, ona zbilja koja više nije naprosto mit. Svijet bajke tako nije jednostavno mitski svijet prvobitnog čovjeka, baš kao što svijet novele nije naprosto metafora za svijet čovjeka od renesanse do danas.

Pri tome valja reći da ipak ni samo inzistiranje na razlikama na razini književne vrste ne može sasvim zadovoljiti, jer je takvo razlikovanje, uzeto zasebno, nedovoljno da objasni snagu neposredne suprotnosti novele i bajke. Ako bajku uspoređujemo s narodnom pripovijetkom, anegdotom ili, po uzoru na Lüthia i Jollesa, s legendom, sagom, mitom i vicem npr., lako se događa da bilo legendu i sagu objasnimo na takav način koji ukida razlike između tih vrsta i novele, bilo da klasifikacija tzv. narodnih pripovijedaka izgubi svu onu oštrinu kojom razlikujemo novelu od bajke, izgubivši pri tome u potpunosti mogućnost objašnjenja fenomena privlačnosti bajke i njezine životnosti d. n. s. Povijesni kontekst novele i bajke ne pripada samo dijakronijskom načinu razmatranja: *mythos* i *logos* i danas ravnopravno stoje u pozadini književna stvaralaštva, izmjenjujući se u dominaciji od vremena do vremena, od mjesta do mjesta i od slučaja do slučaja. Opredjeljenje za bajku nije stoga nužno opredjeljenje za prošlost ili čežnja za djetinjstvom; bajka je samo jedan način književnog oblikovanja, ona je jedna književna vrsta s vlastitim konvencijama i opredjeljenje protiv nje ne mora biti ujedno antipatija prema mitskom iskustvu uopće. Stoga elementi bajke u suvremenim romanima i novelama nisu automatski elementi koji govore o destrukciji književnog oblikovanja i iskustva svijeta koje pripada noveli i romanu; oni samo govore da ono oblikovanje umjetničke proze koje reprezentiraju novela i roman danas više ne vrijedi bezuvjetno.

## VIC KAO KNJIŽEVNA VRSTA

S obzirom na ulogu koju igraju u svakodnevnom životu, lakoću kojom se pamte i zadovoljstvo s kojim se slušaju, konciznost izraza i raznoliko bogatstvo tematike, vicevima je još uvijek posvećeno premalo pažnje u znanstvenom proučavanju književnosti. Kako njihov uspjeh dobrim dijelom ovisi o aktualnosti, kako se prenose usmenom predajom te zapisani gube nešto od svog dojma i kako, čini se, zadovoljavaju drugačije potrebe od onih koje nas potiču na čitanje književnih djela, teško ih je bez dvoumljenja ubrojiti u umjetničku književnost. Ipak, njihovu čaru podliježu svi društveni slojevi bez obzira na obrazovanje, a najčešće su, pogotovu oni koje prihvaća obrazovanija sredina, daleko od shematizma i neinventivnosti tzv. zabavne književnosti. Vicevi kao da stoje na razmeđu različitih područja. Tako je teoretski interes za njihovo proučavanje mnogostruk, ali je pažnja istraživača redovno upravljena aspektom pristupa do te mjere da vic kao posebna jezična tvorevina rijetko dolazi do izraza. Razmatranje viceva kao ostvarenja uzmiče pred nastojanjem da se postave temelji teoretske koncepcije viceva kao rezultata određene djelatnosti.<sup>1</sup> Ako, međutim, u skladu s takvim postojećim općim koncepcijama utvrdimo da i »najjednostavniji vic posjeduje vrlo složenu strukturu»,<sup>2</sup> pojavljuje se mogućnost da analiza i samo jednog jedinog vica zaslužuje pažnju na

onaj isti način na koji interpretacija pojedinog književnog djela privlači dvostruk interes: s jedne strane otkriva se vlastitost, s druge strane reprezentacija općih osobina vrste, roda, tipa ili cjelokupne književnosti. Ako je uspjeti vic u najmanju ruku neki oblik jezičnog stvaralaštva, onda njegova analiza mora biti kako prilog razumijevanju načina na koji se ostvaruje jedna toliko specifična književna vrsta tako i prilog razumijevanju specifičnosti jedne tvorevine kojoj smo, učinivši je predmetom interpretacije, priznali određeni individualitet.

Ovdje izabrani primjer (iz razloga koji tek analiza sama može pokazati) glasi:

»Dva raka puše na dnu mora.

I reče jedan rak drugome:

— Prestani pušiti! Dobit ćeš čovjeka na plućima!«

Kako vicevi, rekosmo, kruže prenošeni usmenom predajom, i kako je ovaj vic proznog karaktera, lako je uočiti da njegovo prepričavanje dopušta manje izmjene. Nije npr. važno kako će se točno izraziti upozorenje da treba prestati pušiti. Moguće su i varijante kao: »Zašto ne prestaneš pušiti? Mogao bi dobiti čovjeka na plućima!« i sl., a također se rečenica: »I reče jedan rak drugome« može proizvoljno formulirati. Iskustvo nas uči da ona čak može i izostati, ali tada onaj tko priča vic mora nakon uvodne rečenice zastati, a zatim mora mimikom ili intonacijom označiti upravan govor. Tekst vica, dakle, dopušta određena odstupanja, ali samo odstupanja unutar određene konstante koja se ne smije mijenjati a da vic pri tome ne izgubi na efektu. Tako je uvodna formula: »Dva raka puše na dnu mora« fiksna, a poenta mora sadržavati upozorenje o mogućnosti dobivanja »čovjeka« na plućima. Nadalje, poenta se ne smije suviše odlagati, a ipak između prve rečenice i poente mora biti neka stanka, odnosno indiferentno objašnjenje. Konstanta ovog vica, prema tome, ona konstanta koju mora respektirati svako uspješno pričanje (takvo pričanje koje neće »upropastiti vic«) posjeduje osnovnu strukturu koja se može ovako označiti: čvrsta uvodna formula, usporavanje, poenta. Takva tročlana struktura vezana je osnovnim zahtjevom koji uspješno pričanje mora poštovati: zahtjevom za kratkoćom, odnosno sažetošću. Dodavanje suvišnih riječi »kvarilo« bi vic, suvišno odlaganje poente mo-

glo bi ga »upropastiti«, pa ipak ni jedan od triju osnovnih dijelova ne smije izostati.

Da uspjeh vica o rakovima ovisi, među ostalim, upravo o tročlanoj cjelovitosti, možemo zapaziti usporedimo li ga s jednim drugim vicem na sličnu temu: »Jedan majmun kaže drugome: — Ti čovječe jedan!« Iako ovaj vic ima sličnu poentu, on je slabiji od vica o rakovima među ostalim i zbog toga što mu u formalnom pogledu nedostaje prava ekspozicija (u drugom pogledu on je, po našem mišljenju, manje aktualan, što će se pokušati pokazati kasnije). Svaki od dijelova vica o dva raka neophodan je za postizanje efekta uspjelog vica, a svi dijelovi čvrsto su integrirani te ih samo za potrebe analize možemo razmatrati odvojeno:

Uvodni dio, ekspozicija, pamti se kao čvrsta formula zahvaljujući određenom ritmu. Već uvođenje jedne riječi, npr. »Dva raka puše cigarete na dnu mora«, narušilo bi taj ritam i ekspozicija bi bila manje uspješna. Nemoguće je, također, i daljnje skraćivanje. Kažemo li umjesto »na dnu mora« samo »u moru«, izgubljen je efekt pojačavanja koji sam po sebi zvuči duhovito, kao u slučaju izreke: »suha krpa na dnu mora«. »Na dnu mora« tako nužno pojačava paradoks cijele ekspozicije, koja se uspješlo koristi efektom što su ga ruski formalisti nazvali »začudnost«: kako rakovi ne mogu pušiti, a još manje mogu pušiti u moru, »izbačeni« smo iz okvira mogućih uobičajenih predočaba u neku vrst »preokrenutog svijeta«. Spominjanje rakova koji obavljaju eminentno ljudsku radnju uvodi nas u svijet basne, ali kako rakovi obavljaju radnju koja je i fizički nemoguća, osjećamo da »obrtanje« ide i dalje od onog uobičajenog u basni. Nemoguće je jednostavno prihvatiti inverziju: ljudi su životinje, dakle, životinje su ljudi.<sup>3</sup> Potrebno je na neki način percipirati stanje koje bismo mogli ovako označiti: ljudi su životinje i čine apsurdne stvari, dakle, životinje, kada nastupaju kao ljudi, čine ono što je nemoguće. Ostvaruje se jedna irealna slika koja djeluje zbunjujuće zbog ispremiješanosti sfera realiteta, a koja fascinira odsutnošću mogućnosti očekivanog racionalnog objašnjenja.

Sada postaje jasnije zašto iza ovakve ekspozicije mora slijediti stanje. Ovaj početak doista je početak u smislu da ispred njega nema ništa a očekuje se da će nešto nužno doći.<sup>4</sup> Očekuje se nešto kao objašnjenje, ali je efekt

začudnosti dovoljno jak da zahtijeva prilagođivanje nastaloj situaciji »preokrenutog svijeta«. Kada bi poenta slijedila bez umirujućeg usporavanja, bez indiferentnog objašnjenja npr., situacija ekspozicije ne bi se mogla percipirati u svojoj složenosti. Kako je početak dovoljno jak da obuzme pažnju, potrebno je odlaganje, ali samo takvo odlaganje koje neće narušiti princip maksimalne sažetosti. Drugi dio vica tako omogućuje prihvaćanje prošlog i ujedno priprema razrješenje.

Razrješenje u poenti vica svojevrsno je otkriće. Tek u obzoru tog otkrića sve što je ranije rečeno dobiva novi smisao, otkriva se u dimenziji izvorne slikovitosti jezika koji je dotada upotrebljavan za opis doduše apsurdne, nestvarne situacije, ali je u prerušenom obliku zadržao karakter izvještaja. Rečenicu: Dva raka puše na dnu mora, doduše, ne primamo kao saopćenje o nekoj empirijskoj danosti, ne shvaćamo je kao znanstveni iskaz (ona se ne može provjeriti i besmislena je sa stajališta procjene istinitosti), ali je također, kao prvu rečenicu jednog vica, ne primamo ni u dimenziji očekivanja ljepote izraza koji je samom sebi svrha. Slušajući vic, ne nadamo se prikazu poetskog svijeta, nego brzom duhovitom rješenju. Kako smo uvedeni u svijet koji ipak podsjeća na basnu, naše očekivanje upravljeno je unatoč fascinaciji nerazumljivošću na prepoznavanje: očekujemo da će »rak« i »dno mora« značiti zapravo nešto drugo od uobičajenog značenja tih riječi, nadamo se nekoj vrsti prijevoda, smatramo da ćemo kasnije doznati što se zapravo krije iza zamjene imena. Ovo očekivanje može se čak donekle osloniti i na iskustvo, jer je sigurno da smo čuli mnoge viceve koje upravo tako valja »dešifrirati« da bismo ih tek nakon toga mogli prihvatiti kao viceve. (Sjetimo se npr. vica u kojem gavran govori stonogi: — »Mi gore rješavamo stvari samo principijelno!«). Očekivanje, dakle, razumijevanja značenja prve rečenice vica ne ide odmah na prepoznavanje takve upotrebe jezika u kojoj je svako prevođenje na točno utvrđena pojmovna značenja nemoguće, nego se kreće u pokušaju otkrića »pravog značenja« sve dok poeta ponovno ne prevari i to očekivanje izričitim upozorenjem na skučenost i relativizam upotrebe riječi kao pojmovna.

Upozorenje: »Dobit ćeš čovjeka na plućima!« otkriva odnose koji u svakodnevnoj upotrebi riječi ostaju skriveni,

bolje reći zaboravljeni. Biva osviješteno, prije svega, metaforično značenje naziva jedne bolesti. Svakodnevni govor razlikuje životinju rak od malignog tumora, pri čemu se zbog procesa u razumijevanju jezika koji ide »od viđenja prema spoznaji, od poezije prema prozi, od konkretnog prema općem«,<sup>5</sup> zaboravlja kako je ime bolesti izvedeno iz sličnosti oboljelog tkiva u jednom stadiju bolesti sa životinjom rakom. Tek obrat u kojem rak istu bolest naziva »čovjekom« otkriva i u neku ruku osuđuje postanak riječi »rak« kao naziva bolesti, jer »rak« nam inače znači ili bolest ili životinju a da skrivena veza preko identične slike ostaje zaboravljena.

Naravno »osudu postanka riječi rak kao naziva bolesti« ovdje moramo shvatiti uvjetno. Postupkom inverzije, kojim se dopušta da rak sa svog stajališta ima pravo da jednu groznu bolest nazove »čovjekom«, ako već čovjek ima pravo da je zove rakom, svraća se pažnja na jednu metaforu, ali se ne ismijava sam postupak njezine tvorbe, nego se ismijava u tom postupku prisutan nesvjesni antropocentrizam. Čovjek se u tvorbi riječi ponaša kao izuzetno biće u svemiru, obezvjeđujući vlastite životinjske srodnike, a da mu ne pada na pamet kako je njegovo stajalište samo jedan mogući aspekt. S drugog aspekta, upozorava nas obrtanje naziva malignog tumora, može biti princip vrednovanja sasvim suprotan: sa stajališta raka čovjek, vjerojatno, ne služi ništa drugo nego da njegovo ime bude sinonim opake, štoviše stravične bolesti.

Ova aluzija na relativizam ljudskog stajališta ujedno dopire u najdublje osnove svake komike. Prevladavanje, naime, tragike ljudskog položaja u svijetu moguće je, u krajnjim konzekvencijama, jedino preko spoznaje o varljivosti tobože apsolutnog gledišta. Kao što je »čovjek onaj što izaziva smijeh bogova«, a »smijeh čovjekov biva izazvan ponašanjem životinje«,<sup>6</sup> tako su upravo sa životinjskog stajališta smiješni i bog i čovjek, smiješni upravo u svom zahtjevu za univerzalnošću vlastite prirode. Tragični patos ljudske sudbine ostvaruje se jedino nesvjesnim priznavanjem apsolutnosti čovjekova stajališta, a vlastitu tragiku čovjek prevladava jedino sposobnošću da i konačnu istinu vlastite sudbine prihvati kao nešto ovisno o kutu promatranja, nešto relativno i parcijalno. Komika tako, od Aristofana do najefemernije suvremene dosjetke, svagda rastvara privid apso-

lutne izvjesnosti uvođenjem stajališta s kojeg se općenito vidi kao pojedinačan slučaj i tako postaje smiješno u svom zahtjevu za apsolutnim važenjem. Vic o dva raka služi se tako u načelu istim postupkom kojim i Aristofan u *Pticama*: prenošenjem ljudskog u životinjsko ne dobiva se samo mogućnost da ljude označimo životinjskim imenima, nego i mogućnost da sve tipično ljudske postupke »vidimo izvana« i prikazemo smiješnim u njihovoj osnovnoj dimenziji samouvjerenog nastupa čovjeka kao aktera sudbine kozmosa.

Vicu o dva raka, međutim, relativizam ljudskog stajališta nije svrha, nego sredstvo. On ne razrađuje ljudsku društvenu djelatnost niti nastoji (kao razvijeniije komične književne vrste) pokazati relativizam cjelokupnog ljudskog postojanja u svijetu. Igra sa značenjem riječi »rak« tek naznačuje mogućnost razumijevanja otvorenog prema komičnom u njegovim najsnažnijim vidovima. Efekt našeg vica ipak nije mjerljiv ovim nagovještajem. Naznaka relativizma ljudskog položaja u svijetu nije isto što i književna prezentacija tog položaja; od vica ne smijemo previše očekivati; bilo bi pogrešno nastaviti njegovu analizu analizom univerzalnih načela komike. Vic o dva raka i ne postavlja a kamoli da prevladava pitanje o tragičnom položaju čovjeka u svijetu. On se samo služi, među ostalim, relativiranjem ljudskog stajališta, jer mu to relativiranje omogućuje razrješenje napetosti izazvane suprotstavljanjem dvaju snažnih podsvjesnih poticaja.

Tematski, naime, vic koji analiziramo uzima u obzir dvije pojave suvremenog života; on se bavi pušenjem i rakom. Obje ove pojave pripadaju opsesijama našeg doba, i kao takve posjeduju aktualno značenje za svakog pojedinca. I samo njihovo spominjanje ima određenu emocionalnu »težinu«, jer se odnose na nesvjesne preokupacije »neurotične ličnosti našeg doba«.7 Rečeno psihoanalitičkim rječnikom, pušenje predstavlja kolektivnu neurozu našeg vremena, što se može braniti čak i izvan okvira ortodoksnog freudizma. S obzirom na relativno neznatno narkotički efekt (koji pušenje duhana dosta jasno odvaja od npr. pušenja opijuma), očito se rastuća potreba za pušenjem ne može objašnjavati sasvim istim uzrocima koji čovječanstvo navode na upotrebu jakih droga. Pušenje ne opija, odricanje pušača od pušenja obično ne izaziva veće fiziološke smetnje, pa ipak, unatoč svim upozorenjima o štetnosti pušenja, una-

toč svijesti o nepotrebnom trošenju novca koji »odlazi u dim«, broj pušača raste. Ne moramo zato s Freudom tvrditi kako pušenje predstavlja regresiju prema infantilnom oralnom seksualitetu, pa da ipak dopustimo kako Freudovo tumačenje u najmanju ruku naglašava jedan vjerojatan poticaj, koji u suvremenom društvu nalazi plodno tlo za razvoj. Pušenje je postalo donekle simbolom muškosti, prema tome i simbolom emancipacije žene; njegova privlačna moć raste iz spleta uzroka, pri čemu odsutnost teškog fizičkog rada, nervozna razdražljivost s jedne, i potreba sitnih stimulatora, s druge strane, sigurno zauzimaju znatno mjesto. U svakom pak slučaju, usprkos svim upozorenjima liječnika, usprkos početnim tegobama svakoga tko počinje pušiti i usprkos relativno maloj fiziološkoj relevantnosti (iz čega bi se moglo zaključiti da je dilema pušiti ili ne pušiti zapravo malo važna), pušenje ima za prosječnog čovjeka emocionalno pozitivan predznak. Pušenje danas doživljavamo kao zadovoljstvo.

Rak, opet, izrazito je emocionalno negativno obojena opsesija našeg vremena. Popularno-medicinski napisi o raku obično dosta mjesta posvećuju upozorenjima kako rak nije vodeća bolest na listi smrtnosti, kako se može liječiti, odnosno potpuno izliječiti ako je otkriven u ranom stadiju i sl., jer teško da postoji liječnik koji nije osjetio panično-opesivni efekt riječi »rak« kod svojih pacijenata. Strah od raka neurotičnog je karaktera. Time, dakako, nije rečeno da valja potcjenjivati opasnost od raka i stvarnu činjenicu da je to jedna od najtežih bolesti našeg doba, ali neurotični karakter straha pred rakom može se mjeriti kao i svaki drugi neurotični strah: nesrazmjernom između uzroka i posljedica.<sup>8</sup> Ako osim toga pomislimo kako od posljedica automobilskih nesreća danas pogiba znatno više ljudi no od raka, i to često nimalo lakšom smrću, pa da automobil unatoč tomu ima za suvremenog čovjeka izrazito pozitivan emocionalni predznak, bit će jasno da rak nije samo jedna teška bolest, nego i jedna kolektivna neuroza našeg vremena. Neurotični strah od raka tako daje »težinu« svakom spominjanju te bolesti. A vic koji analiziramo još pojačava upravo ovu dimenziju straha pred rakom, jer upućivanjem u metaforičko porijeklo naziva »rak« nosi predodžbu magijskog djelovanja demonije životinjskog: u predodžbi sličnosti

karcinoma u raspadanju s rakom krije se potisnuti iskonski strah od životinje koja se uvlači u čovjeka i polako ga proždire.

Vic o dva raka, dakle, koristi intenzitet jedne želje i jednog straha, podjednako ukorijenjenih u onim slojevima ličnosti kojih pojedinac nije neposredno svjestan. Čovjek našeg vremena želi pušiti, njemu se čini da je to jedno od zadovoljstva koja mu pripadaju; spreman je na znatna odricanja kako mu to zadovoljstvo ne bi bilo uskraćeno. Stvarne, racionalne prepreke pri tome su minimalne, ali nesvjesnoj potrebi za pušenjem suprotstavlja se jedna isto tako nesvjesna prepreka: strah od raka. Sve ostale bolesti koje pušenje može izazvati ili njihov tok radikalno pogoršati ne uzimaju se zapravo u obzir; prepreku njegovu zadovoljstvu čini samo jedna stravična predodžba: rak koji proždire čovjeka. U tom pogledu složili bismo se s Freudovim objašnjenjem psihičkog mehanizma koji uvjetuje nastanak viceva: »Naposledku, kao najjači podsticaj za rad dosetke deluje postojanje jakih tendencija koje dopiru sve do sfere nesvesnoga i koje predstavljaju naročitu sposobnost za duhovito stvaranje...«<sup>9</sup>

I dalje, Freudovo objašnjenje humora kao obrambene reakcije može nam poslužiti: »Humor se sada može shvatiti kao najviša od tih odbranbenih radnji. On odbija da sadržinu predstave povezanu s neugodnim afektom otrgne od svesne pažnje, kao što to čini potiskivanje, i time nadvladava automatizam odbrane; to postiže na taj način što pronalazi sredstva da već pripremljenom oslobađanju nelagodnosti oduzme njegovu energiju i da ovu putem praznjenja pretvori u uživanje.«<sup>10</sup>

Vic koji analiziramo, prema tom objašnjenju, mogli bismo u skladu s ranijom interpretacijom osnova komičnog, ovako objasniti: Vic o dva raka brani jedan iracionalni poriv, poriv za pušenjem, od neurotičnog straha pred rakom, i to na taj način što inverzijom naziva jedne bolesti upozorava kako je antropocentrično stajalište čovjeka, i prema tome prevelika važnost koju čovjek sam sebi pridaje, zapravo smiješna.

Ovo objašnjenje, međutim, tumači samo neku vrst »emotionalne podloge« našeg vica; ono djelomice objašnjava kontekst razumijevanja, ali ne i smisao jezične tvorevine. Vic doista uzima za građu pušenje i rak, koristi se nesvje-

snim napetostima vezanim za te pojave, ali pri tome svoj kvalitet i uspjeh ne postiže zbog upotrebe upravo te građe (iako i ona, bez sumnje, pridonosi njegovoj aktualnosti), nego zbog načina kako tu građu oblikuje i kako taj oblik biva prihvaćen. To se može razabrati, pokušamo li sačuvati tematiku našeg vica bez specifične organizacije:

»Dva čovjeka puše i razgovaraju.

— Prestani pušiti. Dobit ćeš rak na plućima.

— Vrlo važno! Čovjek i onako mora umrijeti, a ljudski život i nije tako važan u prirodi kao što se to nama čini. Uostalom, i ti pušiš!«

Iako se ovdje pokušava »prepričati« neki osnovni smisao, barem onaj u okviru gornjeg objašnjenja, ne samo da nije postignut nikakav efekt, nego je i očito odstupanje od značenja, čak onog u okviru naše interpretacije. Čim su raskovi zamijenjeni ljudima, a igra nazivom bolesti eksplikacijom njezina značenja, potrebna su šira objašnjenja koja su osim toga nedovoljna. Otpala je svaka mogućnost objašnjenja situacije da se puši u moru, a potrebno je da kažemo npr.: »I ti pušiš!«, što se u vicu ne primjećuje kao poseban komični efekt, iako je svakako prisutno. Potrebno je, dalje, navoditi tobože utješna razmišljanja o ljudskoj sudbini, koja, kao što je dobro poznato, nikada nikoga ne mogu doista utješiti. Ispričavši, prema tome, građu vica o dva raka na drugi način, mi smo je učinili apstraktnom: oduzeli smo joj dimenziju dodira sa životom, dimenziju identiteta riječi i slike, riječi i stvari, i pretvorili je u pojmovnu shemu koju doduše možemo lako razumjeti, koja je čak, ako hoćemo, istinita, ali se upravo zbog svoje apstraktne općenitosti nikoga ne tiče, ne izaziva ni smijeh ni tugu, nego tek, u najboljem slučaju, slijeganje ramenima. »Tajna vica nije tako jedino u njegovoj problematici, ona je, da tako kažemo, u njegovoj konkretnosti.

»Konkretnost« ovdje nipošto ne znači da likovi u vicu moraju biti direktno ili indirektno spomenute poznate ličnosti, da se vic mora odnositi na neke svima poznate ili u okviru poznatog moguće događaje. Iako su i takvi vicevi vrlo česti, oni stvarnu konkretnost ne crpu s izvora mogućnosti prepoznavanja. Tendencioznost vica ne treba miješati s njegovom konkretnošću. I dosljedno tendenciozan vic može biti apstraktan ako osuđuje npr. neznanje nekog čovjeka koje ne odgovara njegovu društvenom položaju, ali osudu vrši jed-



nostavnim navođenjem primjera koji se uklapaju u opću shemu zabune. Tendenciozni vicevi se mogu pamtili i prepričavati i zbog njihove tendencije, ali njihov stvarni kvalitet treba da mjerimo i usporedbom s našim vicem: vic o dva raka nije tendenciozan, pa ipak izaziva smijeh prodorom u konkretnu zbilju.

Taj »prodor« zbiva se upravo suprotnim postupkom od saopćenja koje zovemo konkretnim jer izvještava o iskustvom provjerljivim činjenicama. Upozorili smo kako u »prepričavanju« nismo mogli zadržati apsurdnost situacije u kojoj rakovi puše na dnu mora: niti rakovi mogu pušiti, niti se može pušiti u moru. Svojstva su tako »oduzeta« od njihovih nosilaca, radnje »otrgnute« iz okoline u kojoj se jedino mogu zbivati, imena su »razdvojena« od »stvari«. Umjesto sredenog označavanja stvarnih veza i odnosa nastupa »izopčivanje« prirodnog reda stvari i pojava. Jezik kao da hvata fragmente zbilje, koje zatim proizvoljno razmješta i uklapa u vlastiti, samovoljan poredak. Time je jedna stvarnost svakako napuštena, ali ta »jedna stvarnost« samo je jedan pojam o stvarnosti, pojam koji sređujućom djelatnošću apstrahiranja postavlja zbilju kao da je ona dokraja podložna pojmovnim određenjima. A upravo takva »obrađena« zbilja gubi svoju izvornu konkretnost.

Način na koji vic o dva raka govori o stvarnosti razbija navikom ustaljene asocijativne sklopove, rastvara uobičajene čvrste granice između znakova i označenog, stvarnog i nestvarnog, mogućeg i nemogućeg, riječi i stvari. On povezuje ono što navika drži odvojeno, a razdvaja ono što razum skuplja. Neurotična nesigurnost i sukob podsvjesnih tendencija stoga su našem vicu emocionalna podloga, ali tek inverzija značenja i logika jezika suprotstavljena logici stvari dovodi do začuđenja nad zbiljom koja se otkriva u novim, donekle prijetećim vidovima. Sigurnost je pojmovnog mišljenja uzdrmana; pojavljuje se nešto kao »nova stvarnost« koja je, jezičnom tvorevinom fiksirana, dobila realitet. Smijeh je u ovom slučaju izraz začuđenja i jednog načina obrane.

Vic o dva raka postiže tako konkretnost u osnovi onim istim postupcima kojima se obilato služi moderna umjetnička proza. Isto iskustvo svijeta i isti osnovni način jezičnog oblikovanja tog iskustva koji dominira prozom Franza Kafke pojavljuje se ovdje kao neosvijesteno stvaralaštvo bezimenog tražitelja duhovite zabave. Nestvarna slika i igra

jezikom u našem vicu onaj je isti osnovni zahvat u konkretnost suvremene zbilje kojim se razvijeniji književni oblici služe u složenijim strukturama. Stvaralaštvo vica u načelu je identično sa stvaralaštvom bilo koje književne vrste određene epohe. A to znači, među ostalim, da prividna nestvarnost i neozbiljnost viceva može biti izraz najdublje ozbiljnosti zbiljskog života.

## MODERNA PROZA

Naziv »moderna proza« može označiti jedno razdoblje u povijesti književnosti evropskog kulturnog kruga (tzv. modernizam za razliku od romantizma ili realizma npr.), određenu skupinu književnih djela sličnih strukturalnih osobina (moderna tekstovi se tada razlikuju od realističkih npr. bez obzira na vrijeme njihova nastanka), zatim: ona djela koja podliježu svojevrsnoj najšire shvaćenoj vrijednosnoj ocjeni (npr. pozitivno ili negativno shvaćen avangardizam nasuprot tradicionalizmu) i, na kraju, sva suvremena prozna književna djela bez obzira da li ona po svom odgojno-obrazovnom rangju, umjetničkom kvalitetu ili bilo kojem drugom kriteriju pripadaju centralnom pravcu razvoja književnosti posljednjih nekoliko desetljeća (u modernu prozu tada ulazi sve što se u naše vrijeme piše i čita kao prozna književnost). Takva se značenja najčešće ne mogu strogo odijeliti, jer se pojam »modernizam« upotrebljava kako za oznaku strukture tako i za oznaku razdoblja, a često ujedno i za određeni vrijednosni stav prema toj strukturi i tom razdoblju, ali je njihovo razlikovanje ipak neophodno ako se žele izbjeći spорови koji proizlaze iz brkanja svih dimenzija u kojima uopće biva moguć govor o modernoj prozi. Isključivost s jedne strane, i rezignacija nad raznolikošću i raznovrсношću proznih književnih djela koja nastaju u naše vrijeme i koja čitaoци ili njihovi autori nazivaju modernim djelima, s druge

strane, mogu biti rezultat upravo takva u biti terminološkog nesporazuma. No, ako se opet postavi opravdani zahtjev da sve ove dimenzije smisla naziva »moderna proza« budu obuhvaćene u pokušaju objašnjenja koje će, zadržavši njihovu primarnu raznolikost, voditi sintetičkom uvidu u prirodu moderne proze u najširem smislu riječi, tada se mora imati u vidu kako baš polazna pojmovna razlikovanja jedino mogu voditi završnom jedinstvenom shvaćanju, takvom shvaćanju u kojem bi svako od navedenih značenja moglo biti tek naglasak na jedan aspekt iste pojave: moderne proze, takve proze s kojom se susrećemo u širokoj skali od romana za rasonodu do relativno teško pristupačnih esejističkih razmatranja, od novela u podlistku do golemih romana realističke tradicije.

Želimo li shvatiti modernu prozu na takav način da eventualni pojam strukture moderne proze diktira određene razdoblja, a ovo opet bude tako objašnjeno da omogućiti i razumijevanje kontradiktornih vrijednosnih sudova, pa čak i razumijevanje onih proznih vrsta kojima odričemo bilo kakvu umjetničku vrijednost, tada je potrebno da o modernoj prozi govorimo s aspekta strukture modernih proznih tekstova, s aspekta prihvaćanja, razumijevanja i vrednovanja modernih proznih tekstova i, na kraju, s aspekta modernog shvaćanja o tome što je uopće umjetnička proza i što valja kao umjetničku prozu shvatiti i analizirati. Dva su prva aspekta nužna, jer samo u jedinstvenom objašnjenju kako teksta tako i načina na koji taj tekst čitaoci prihvaćaju i razumiju može biti doista opravdano govoriti o tome što je moderno prozno djelo, odnosno što je ono što se tim tradicionalnim imenom još danas naziva. Posljednji pak aspekt nuždan je da bismo određeni način prihvaćanja umjetničke proze shvatili u njegovu osnovnu kulturnopovijesnom obzoru, tj. u onom obzoru u kojem se uopće raspoznaje nešto kao umjetnička proza.

Prvi aspekt imat će pri tome najveću važnost, iako ne toliko zbog toga što bi tekst sam za sebe imao ono značenje koje mu još danas najveći dio književne kritike i znanstvenog proučavanja književnosti pripisuje, nego zato što je upravo zbog suvremene orijentacije na književni tekst struktura modernih književnih tekstova relativno najtemeljitiije i u određenu smislu najobjektivnije proučena, pa čak i — barem djelomice — načelno objašnjena. Temeljita i suptil-

na analiza modernih prozних tekstova u usporedbi s tekstovima ranijih epoha, posebno s tekstovima realističke književnosti, već je poodavno obavljena na mnogim primjerima, a to je dovelo i do značajnih sinteza, takvih sinteza koje se nikako ne mogu zanemariti. Tako Erich Auerbach u svom glasovitom djelu *Mimesis* piše o književnim postupcima modernizma u povodu jednog odlomka iz romana *Izlet na svjetionik* Virginije Woolf:

»To su značajne i nove osobine postupka: slučajan povod koji izaziva događaje svijesti; prirodna i čak, ako se hoće, naturalistička reprodukcija događaja u slobodi koja nije ograničena nikakvom namjerom niti je upravljana nekim određenim predmetom mišljenja; isticanje suprotnosti između 'vanjskog' i 'unutrašnjeg' vremena. Sve troje ima nešto zajedničko, ako samo odaje stav pisca: on se mnogo više no što se to ranije dešavalo u realističkim djelima, prepustio bilo kakvoj slučajnosti zbilje, i kada on također, kao što je to samo po sebi razumljivo, materijal zbilje odvaja i stilizira, to se ipak ne zbiva u smislu racionalizma, ne zbiva se s obzirom na namjeru da se planski zaključni neka uzajamna veza vanjskih zbivanja; kod Virginije Woolf su vanjski događaji uopće izgubili prvenstvo, oni služe izboru i tumačenju unutrašnjih, dok su ranije, a u mnogome još i danas, unutrašnja kretanja pretežno služila pripremanju i motiviranju značajnog vanjskog zbivanja.«<sup>1</sup>

Ernst Robert Curtius, da navedemo drugi ne manje poznati autoritet suvremenog znanstvenog proučavanja književnosti, govori opet, u svom znamenitom eseju o Proustu, na slijedeći način o Proustovu stilu:

»Proustov stil je precizni instrumenat saznanja. Proust je otkrio nove reakcione postupke koji mu dozvoljavaju da otkrije nijanse i varijante oblika bivanja koje smo bili previdjeli. Njegov način pisanja podsjeća na metode za pojačavanje slabo osvijetljenih klišeja, ili za odgonetanje palimpsesta, ili za dokaz prisustva najmanjih doza kemijskih elemenata. Posjeduje nešto od tehnike mikroskopiranja i minuciozne brižljivosti kineskih akvarelista. S bušilačkim intenzitetom mišljenja, s neumornim naporom postupa Proust da bi iscijedio iz stvarnosti vanjskog i unutrašnjeg svijeta njihovu čitavu sadržinu. Granica koja dijeli izrecivo i već

rečeno od dosad neizrecivog i još ne-rečenog pomjera se tako daleko tim izražajnim sistemom da to nismo mogli povjerovati. To intelektualno osvojenje i to je intelektualni stil — usprkos njegovu bogatstvu u metaforama.«<sup>2</sup>

I na kraju, spomenimo i izravnu usporedbu Goetheova *Wilhelma Meistera* i Joyceova *Uliksa*, usporedbu koju spominje poznati književni kritičar Walter Jens u početku svoje rasprave *Satovi bez kazaljki* u zbirci eseja *Umjesto povijesti književnosti*.

»Ovdje godina, tamo jedan jedini dan; ovdje kozmos, tamo polis; putovanje u prostoru i putovanje u vremenu; osobito i svakodnevno; ovdje stil, tamo parodija stila; ovdje stavak, tamo citat; ovdje napredak i cilj, tamo vraćanje: dobivanje novog i majeutika, entelehija i igra slučaja...«<sup>3</sup>

Nismo ove stavove naveli zbog toga što bi u njima bile navedene sve ili upravo najvažnije od najvažnijih karakteristika modernog romana za razliku od romana npr. realističke tradicije. Naveli smo ih zato što oni pokazuju onaj način mišljenja o modernim proznim tekstovima, koji je, zahvaljujući u velikoj mjeri i upravo navedenim autorima, u posljednja dva desetljeća prodru u znanstveno proučavanje književnosti, pa čak i u dnevnu književnu kritiku, i koji je uvelike pridonio kako boljem razumijevanju modernih umjetničkih tekstova tako i njihovu analitičkom objašnjavanju. Ovakvim načinom mišljenja, kojim se utvrđuje kako tradicionalna struktura romana doživljava u cijelom nizu djela, nastalih u našem stoljeću, korjenite promjene, uspješno se upozorava na određene elemente u načinu modernog proznog oblikovanja, prvenstveno s obzirom na destrukciju konvencija realističkog romana i, u skladu s time, sklonost da se tradicionalni postupci, uvjetovani dominacijom naracije, zamijene novim postupcima koji više nemaju najčešće nikakve sličnosti s pripovijedanjem. Analize, koje u navedenim raspravama imaju u neku ruku još pionirski karakter, razrađene su u posljednjih desetak godina do izvanredne minucioznosti u detaljima. Vođene u mnogim slučajevima sa suptilnim smislom za sve nijanse izraza i širokom erudicijom koja omogućuje brojne paralele i usporedbe, one su dovele do manje-više općeprihvaćenog objašnjenja onih strukturalnih osobina koje pripadaju modernim tekstovima naše

epohe, takve epohe koju je vjerojatno upravo u smislu usporedbe modernih prozних tekstova s tekstovima realističke orijentacije i najbolje nazvati epohom dezintegracije realizma.

Dezintegracija realizma logički je doduše negativan pojam, pojam koji svjedoči kako je još uvijek lakše modernu prozu okarakterizirati onim što ona nije nego onim što ona jest, ali to nije vrijednosni pojam i, pogotovo s obzirom na sve temeljitije razrade pojedinih vrsta moderne proze, to je pojam koji biva gotovo svaki dan sve obuhvatniji i sve sadržajniji. Premda je teško, ako ne i nemoguće, sintetizirati sve rezultate najvećeg broja u tom smislu orijentiranih rasprava, ipak je moguće upozoriti na neke manje sporne osobitosti moderne proze, osobitosti koje su izdvojene u analizi moderna prozних tekstova.

Romane autora kao što su Thomas Mann, Hermann Hesse, Robert Musil, Hermann Broch, Franz Kafka, Günther Grass, André Malraux, Jean Paul Sartre, Albert Camus, André Gide, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Aldous Huxley, James Joyce, Lawrence Durrell, John Dos Passos, William Faulkner — da nabrojimo samo neke bez pretenzija na bilo kakav potpuniji izbor — povezuje jače ili slabije izražena tendencija destrukcije romansijskih konvencija realističkog romana i svojevrsan napor, izražen u nekoliko dominantnih pravaca, da se postigne nov način oblikovanja nove zbilje, odnosno zbilje shvaćene na nov način. Destrukcija pogađa prije svega kontinuirano izlaganje fabule, naraciju kao temeljni tehnički postupak njezina izlaganja i svojevrsnu koncepciju karaktera kao određenog tipa čovjeka, bez obzira bjo, taj tip čovjeka shvaćen kao tipičan ili izuzetan proizvod određenih okolnosti društvenog života. Zbog toga junak modernog romana gubi određenu konzistenciju ličnosti koja se ogleda u sukobu sa svijetom i postaje pasivna svijest koja registrira ili pak strogo logički povezuje vlastite osjetilne utiske, zamisli ili misaone stavove, a njegova ispovijest ili »vanjski« tok njegova života ne može se više shvatiti kao oblikovanje sudbine, kao priča o životu, nego se mora shvatiti kao svojevrsna slika svijesti ili pak kao prikaz razmišljanja o svijetu i o samom sebi. S obzirom na to bitno se mijenja i uloga pripovjedača: umjesto manje-više objektivne naracije, odnosno narativne analize, takve analize u kojoj se misli karaktera filtriraju kroz pripovjeda-

ča uz određen interpretativan komentar, nastupa direktan monolog, najčešće tzv. unutarnji monolog, u kojem se misli iznose bez ikakve ograde, a pripovjedač postaje jedna od ličnosti romana bez ikakva prava na bilo kakvu općenitiju objektivnost. Vrijeme pak biva u istom smislu kao i fabula destruirano s obzirom na vanjski, kronometarski mjeren tok događaja: ono postaje predodžba o vremenu i njegova disperzija omogućuje postupke koje tradicionalni roman nije mogao nikako prihvatiti: dimenzije objektivne prošlosti, sadašnjosti i budućnosti potpuno su izokrenute, a granice između vremenskih razdoblja brisane do te mjere da se prošlost i budućnost pojavljuju u sadašnjosti, a sadašnjost i budućnost može opet nastupati isključivo kao prošlost uz sve ostale moguće varijante, čak i takve gdje se ličnost romana može na određeni način sjećati vlastite budućnosti.<sup>4</sup>

Pravce u kojima se nastoji uspostaviti neka vrst nove sinteze nakon destrukcije realističke tradicije nešto je teže odrediti u osnovnim crtama no sam napor oko destrukcije, jer u tom pogledu postoji među kritičarima i teoretičarima književnosti tendencija da se osvijetle pojedinačni vidovi ili da se izvrši neka tipologija modernih romansijskih, odnosno svih prozних oblika, a da se njihove zajedničke odlike ostave po strani, odnosno prepuste budućim istraživanjima. Mogli bismo zato navesti uglavnom dva tipa romana u kojima se dosta izrazito pojavljuju dvije osnovne tendencije u strukturiranju svih prozних tekstova. Prvi tip možemo nazvati metafizički roman, roman ideja, roman-esej ili filozofski roman, jer svi ti dosta upotrebljavani nazivi uglavnom obuhvaćaju istu ili barem uvelike sličnu grupu prozних djela. Tekstovi takvog tipa uglavnom više uopće ne pokušavaju prikazati neko zbivanje; u njima je fabula u velikoj mjeri samo uzgredni dodatak, da ne kažemo: rudimentarni ostatak; u njima se razvija svojevrsan misaoni svijet u vidu razmatranja jednog ili više pojedinaca ili pak u vidu razmatranja pripovjedača koji svoje vlastite likove shvaća zapravo kao ilustrativne primjere onih teza koje izvodi, dokazuje ili pripovijeda na takav način kao da su one proizvod razmišljanja nekog sasvim slučajno zainteresiranog pojedinca. Unatoč određenim dodirnim točkama s moralističkom prozom osobito prozom slavnih francuskih moralista od Pascala do Voltairea, valja reći da između tog novog tipa proznog

književnog izražavanja i tipa kojem pripada npr. Voltaireov *Candide* postoji načelna razlika: proza tog tipa, ako i prikazuje zbivanje, ili ako i oblikuje neke karaktere, onda to zbivanje i ti karakteri ne služe da samim svojim fakticitetom potvrde ili ospore određenu filozofsku doktrinu (kao što Leibnitzovu doktrinu o najboljem od mogućih svjetova osporava *Candide* samim svojim pustolovinama), nego proza sama prikazuje genezu i izvođenje određene doktrine koju onda neko zbivanje i neki karakteri eventualno potvrđuju (kao što je to slučaj npr. u Sartreovoj *Mučnini*, gdje Roquentin domišlja svoju filozofiju o primatu egzistencije nad esencijom, te sve što se u romanu zbiva samo služi da ilustrira ove antiskolastičke i antiprosvjetiteljske postavke). Filozofija, ili čak određena znanstvena doktrina, tako nije »ušla« u modernu umjetničku prozu, nego ju je asimilirala; roman je tu vrlo nalik izvođenju filozofije.<sup>5</sup>

II Drugi je osnovni tip moderne proze tzv. roman struje svijesti. James Joyce, Virginia Woolf i William Faulkner npr. razvili su do iznenađujućeg virtuoziteta romansijersku tehniku koja teško da ima još nešto zajedničko s realističkom naracijom, premda valja spomenuti kako određene početke takve tehnike treba ipak tražiti više u velikoj romansijerskoj tradiciji (npr. u prikazu posljednjih trenutaka Ane Karenjine) no u beznačajnom Dujardenovu tekstu, koji sam Joyce navodi kao svoga tobožnjeg jedinog preteču. Pripovjedač se u takvoj prozi tako reći uvlači u svijest pojedinca, a pripovijedanje, koje postaje iznošenje svega zapaženog, napušta sve konvencije izraza, konvencije koje olakšavaju razumijevanje, odbacujući čak i pravila gramatičke korektnosti, odnosno interpunkcije. Time kao da su srušeni svi obziri prema čitaocu naviklom na realističku prozu, obziri koji su se zasnivali na retorici i zakonitostima tzv. dobrog pisanja. Tekst više ne priznaje ni razvijanje fabule u vremenu (jer ne priznaje ni objektivno vrijeme, nego samo subjektivnu predodžbu vremena), ni relativnu objektivnost pripovijedanja (jer se pripovjedačeva perspektiva mijenja od slučaja do slučaja, od lika do lika i od situacije do situacije bez ikakve osnove koja bi mogla omogućiti barem neki nagovještaj »prave perspektive«). Likovi se u romanu u skladu s takvom tehnikom prikazivanja na određeni način ne samo depersonaliziraju, nego i dehumaniziraju: umjesto čovjeka

koji živi i djeluje kao čovjek pojavljuje se svijest kroz koju struji bujica utisaka i koja na taj način, pasivno registrujući, »odslikava« vanjski svijet kao kaos utisaka srednjih isključivo po nekim artifičijelnim načelima kojima se autor rukovodi u oblikovanju svoje »konstrukcije« određena trenutka u vremenu ili trenutnog položaja u prostoru.<sup>6</sup>

Uz ova dva osnovna tipa proznog umjetničkog izražavanja moguće je, naravno, razlikovati i druge tipove, koji se ipak, u određenom širem okviru, mogu objasniti istim kategorijama. Prirodno je, osim toga, da postoje i mnoge kombinacije između obaju osnovnih tipova. U svakom slučaju, analiza upravljena prema pronalazenju onih strukturalnih karakteristika modernih proznih tekstova koje takve tekstove bitno razlikuju od tekstova realističke tradicije može se, na otprilike ovako zacrtanim osnovama, dalje razvijati. Nema sumnje da njezini rezultati, s jedne strane, idu sve više u širinu, zahvaćajući sve veći broj primjera i njihovih varijacija u pojedinačnim slučajevima, dok, s druge strane, ona može zahvatiti i u »dubinu«, ako se naime pokuša na ovim osnovama utvrditi i temelj takvih tehnika, odnosno načina izgradnje proznog umjetničkog svijeta. U ovom posljednjem smislu temelj je shvaćen kao društveno-povijesna pozadina ili pak kao određeno filozofsko učenje koje je s modernom prozom u skladu ili je, barem u nekim vidovima, može tumačiti.

Načelno je, međutim, drugačiji osnovni stav u kojem se moderna proza pokušava zahvatiti preko određenih vrijednosnih sudova koji pripadaju ovakvom ili onakvom razumijevanju modernih proznih tekstova, pri čemu je, dakle, neka relativno objektivna struktura, ako već ne zanemarena, a ono svakako u drugom planu istraživanja i tumačenja. Primjer dosta shematiziranog i ponešto pojednostavnjenog takvog pristupa modernoj prozi prisutan je u Lukácssevoj raspravi o realizmu i modernizmu pod naslovom *Današnji značaj kritičkog realizma*. Lukács u toj raspravi npr. ovako rasuđuje:

»... Realisti kao što je Tomas Man ni trenutka ne gaje sumnje u čisto subjektivni karakter modernog doživljaja vremena, ma koliko da im je jasno da su ti doživljaji karakteristični za određeni sloj modernih ljudi, da njihove tipične crte dolaze do najplastičnijeg izraza baš u takvim doživljajima. Naprotiv, nekritička

neposrednost avangardista — kao i modernih filozofa — dolazi do svog značaja u tome što oni u tim subjektivnim doživljajima vide suštinu same stvarnosti. Stoga 'isto' vreme postaje kod nekih realista sredstvo karakterisanja određenih figura, dok se ono kod avangardista mora naduvati do centralnog sadržaja stvarnosti i time do suštinske forme oblikovane stvarnosti. Tomas Man, pored ljudi s takvim doživljajem vremena, većito pokazuje i lica koja pod istim tim uslovima imaju i subjektivno jedan normalan, objektivno doživljaj vremena... Sve to znači sledeću izvanredno značajnu suprotnost: avangardist pravi od jednog — nužno — subjektivnog gledanja stvarnost, pravu pravcatu stvarnost, jednu konstitutivnu objektivnost i pruža time unakaženu sliku stvarnosti posmatrane u celini. (Virdžinija Vulf je ekstremna primer takve tendencije). Naprotiv, kritičko ukidanje te neposrednosti u realizmu vodi tome da se jedan nužan fenomen našeg doba postavi u sklopu povezanosti celine na ono mesto koje mu po njegovoj objektivnoj suštini pripada.<sup>7</sup>

Ni ove stavove, kao ni one prije navedene, nismo citirali zato što bi oni upravo najjasnije ocrtali stajalište prema modernoj prozi; to više što su takvi Lukásevi stavovi uglavnom prevladani čak i u onim okvirima gdje su svoje vreme nastali i bili branjeni bez obzira koliko se njihova obrana mogla argumentima održati. Ove stavove navodimo zato što oni reprezentiraju, barem okvirno, jedan način razmišljanja o modernoj prozi, takav način razmišljanja koji ovdje, doduše, biva velikim dijelom uvjetovan i svojevršnim dogmatizmom vrijednosnih ocjena koje se ne žele mnogo osvrutati čak ni na činjenice, ali koji u sebi ipak sadrži neku dimenziju sagledavanja problematike moderne proze koja ne smije biti zanemarena. Lukásevo izdvajanje Thomasa Manna iz kruga modernista, iz kruga u koji ga inače drugačije usmjerena književna kritika redovno manje ili više uspjelo svrstava, naime, nije zapravo vođena analizom Mannovih tekstova, pogotovo onih kao što su npr. *Doktor Faustus*, nego isključivo određenim načinom shvaćanja Mannovih romana, načinom shvaćanja koji se može smatrati u mnogome odgovornim za cjelovitu Lukásevu ocjenu modernizma. Ne smijemo zaboraviti da nije samo Lukács nesklon modernizmu; slično, premda drugačije izraženo, neraspoloženje prema modernoj književnosti naći ćemo i npr.

kod Emila Staigera<sup>8</sup> i kod cijelog niza uglednih kritičara i teoretičara književnosti koji su skloni da svoje zaključke o književnosti kao književnosti grade na primjerima od antike do realizma, i koji će na ovaj ili onaj način rado priznati da su im »bliže« Flaubert ili Goethe nego Robbe-Grillet ili Hermann Broch, da su »kod kuće« u romanima Tolstoja ili Dreisera, a ne u romanima Joycea ili Faulknera. Ovakvo orijentiran ukus vodi jednom tipu analiza moderne proze, kao i jednom određenom pojmu moderne proze, takvom pojmu koji doduše može biti branjen i održavan i samo na temelju predrasuda, ali koji, gledano s druge strane, upozorava i na problematiku prihvaćanja proznih modernih tekstova u takvom obzoru koji u nekim vidovima može učiniti vidljivim i one osobine koje isključivo u obzoru analize strukture pojedinih tekstova ne mogu biti shvaćene ni protumačene. Nema sumnje da se u nekom sasvim »čistom postupku ocjenjivanja« moderne proze može na kraju pozvati samo na ukus, ali zato analiza ukusa koji prihvaća ili odbija moderne prozne tekstove upućuje da je govor o modernoj prozi uvelike govor o shvaćanju moderne zbilje. Određeni »doživljaj svijeta«, naime, koji uvjetuje književni ukus i shvaćanje, odnosno neshvaćanje moderne proze, uvjetuje i ono što biva u tekstovima moderne proze shvaćeno i prihvaćeno kao umjetnost ili kao neki drugi vrijednosno određeni kvalitet, a prema tom kvalitetu upravlja se sada analiza koja na određeni način može zahvatiti i ono što čitaoci nalaze u modernim romanima i novelama, i što omogućuje, na primjer, da i brojne tekstove prošlosti čitamo i razumijemo na takav način da i njima mogu pripasti u potpunosti ili barem velikim dijelom navedene osobitosti modernog proznog izraza. Nije pri tome riječ samo o tzv. pretečama moderne proze kao što su npr. Gerard de Nerval ili Lautréamont; riječ je o prihvaćanju i brojnih tekstova srednjeg vijeka, ili sačuvanih mitova hebrejskog, grčkog, pa i germanskog, odnosno slavenskog porijekla, ili mitova manje poznatih kultura kao što su kulture afričkih, polinezijskih ili američkih naroda. Takvi tekstovi tek na temelju jednog načina shvaćanja bivaju određeni kao tekstovi koji su bliže modernizmu nego npr. realističkoj ili klasičnoj tradiciji proznog književnog oblikovanja.

Tako shvaćanje i čitanje tekstova koji tek na temelju određena odnosa određene publike dobivaju karakter modernizma mora upotpuniti analizu strukture, pri čemu za shvaćanje moderne proze odlučujuću ulogu igra još i dimenzija suvremenog shvaćanja umjetničke proze. Široki pojam modernizma, naime, prema kojem idu navedene analize ukusa, lako može izgubiti iz vida razlike između proznih i poetskih tekstova, tj. razlike koje nisu nipošto samo uzgrednog, nego često postaju i načelnog značenja. Nije od nebitne važnosti za neku ocjenu, analizu i pokušaj tumačenja moderne proze, što uopće, u najširim okvirima, biva shvaćeno kao umjetnička proza, što dakle valja razlikovati od znanosti i filozofije s jedne, a poezije s druge strane. Postoji danas mnogo razloga da se sumnja u valjanost onih podjela književnog izraza na kojima su ostvareni i sami pojmovi umjetničke književnosti, umjetničke proze i poezije, kao i filozofije ili povijesti koja je odvojena od umjetničke proze. Imamo li pravo danas govoriti kako roman Hermanna Brocha *Vergilijeva smrt* npr. pripada umjetničkoj prozi, da toj prozi pripada također Faulknerov *Krik i bijes* i Sartreova *Mučnina*, a da toj umjetničkoj prozi ne pripadaju Kierkegaardov *Pojam strepnje* ili Heideggerovi eseji o Hölderlinovoj poeziji. Na temelju jedne određene filozofske orijentacije koja je sklona da filozofiju smatra isključivo znanstvenom analizom načina spoznaje i čak, u konzekvencijama, analizom jezika, filozofije neopozitivizma naime, ostali načini filozofiranja proglašavaju se književnošću, te se takva »literarna filozofija« smatra uspjelom ili manje uspjelom umjetničkom prozom.<sup>9</sup> I *Bitak i vrijeme* Martina Heideggera, Sartreova studija *Bitak i ništavilo*, kao i u najnovije vrijeme npr. brojne rasprave Levy-Straussa, a od starijih tekstova osobito npr. Hegelova *Fenomenologija duha*, mogli bi se tako shvatiti kao temeljni načini proznog književnog, pa i umjetničkog izražavanja, jer i sam pojam umjetnosti, zasnovan na shvaćanju književnosti kao umjetnosti, čini se, teško se može održati u suvremenoj destrukciji svih tradicionalnih kanona književnog izražavanja, u destrukciji koja je dovela u pitanje ne samo konvencije književnih rodova i vrsta, nego i konvencije najosnovnijih vidova svakog jezičnog izražavanja. U tom smislu tek ako moderna proza bude shvaćena u određenom novom sustavu opozicija prema poeziji i znanosti, ili u nekom drugom novom sustavu

jezičnog izražavanja koji može predložiti npr. suvremena lingvistika (ako to ona po svojoj prirodi, kao metodom i područjem ograničena znanstvena disciplina, uopće može učiniti), može se doista govoriti da su ostvareni solidni temelji na kojima može početi takva analiza i takvo tumačenje moderne proze koje neće lutati u neodređenim, nerazgraničenim i često kaotičnim vidovima književnog izražavanja našeg stoljeća.

## UMJESTO ZAKLJUČKA

Kako se iz načina izlaganja u ovoj knjizi može razabrati da ona ne teži rezultatima izrazivim u nekoliko zaključaka, nego štoviše pretpostavlja da je važan ne samo rezultat nego i način na koji do njega dolazimo, jasno je da nema svrhe pokušati na kraju sažeto ponoviti sve ono o čemu je bilo govora u toku razrade problematike prirode i oblika umjetničke proze. No kako je isto tako, nadam se, vidljivo da ova knjiga pod svaku cijenu želi izbjeći sudbinu onih rasprava o književnosti koje zapravo nije moguće razlikovati od književnosti (na žalost mnogo češće od loše, a samo vrlo rijetko od dobre književnosti), neće biti naodmet da se na završetku upozori na nekoliko okvirnih teza unutar kojih se neprestano kretalo ovo razmatranje, pokušavajući ih obrazložiti, konkretizirati ili možda samo naznačiti na raznim problematskim razinama, u obzoru ovog ili onog problematskog područja i na temelju razmatranja cijelog niza pitanja koja su ponekad naoko i sasvim neovisna o razmatranju općih metodoloških načela. Pri tome jedino valja upozoriti da slijedeće teze nisu ni zaključci, ni rezultati, niti pak samo pretpostavke, nego da ih valja shvatiti jedino kao napomene koje treba da na kraju olakšaju razumijevanje one jedinstvene okosnice knjige do koje je autoru stalo više no što je to vjerojatno vidljivo iz izlaga-

nja donekle nužno rastrzanog između opće zamisli i pojedinačnih eksplikacija posebnih problema.

1. Kako u razmatranju umjetničke proze treba poći od prozних umjetničkih tekstova, valja imati na umu da tekst ne čini konkretnu cjelinu koja se može shvatiti kao utvrđena činjenica, nego da tekst zajedno s kontekstom koji omogućuje njegovo razumijevanje valja shvatiti kao početak svake analize. Kontekst pri tome nije jednoznačno utvrđiva konstanta koja bi omogućila jednoznačno razumijevanje smisla teksta, nego je kontekst tradicijom uspostavljen totalitet određene povijesne epohe, takav totalitet shvaćanje kojeg je uvijek i samo podložno interpretaciji.

2. Umjetničku prozu u tom smislu treba shvatiti kao povijesni način ostvarivanja književnosti; razumijevanje umjetničke proze neodvojivo je od shvaćanja mita s jedne, a znanosti s druge strane, jer opozicija između mita i znanosti uvjetuje na određeni način opoziciju poezije i proze, barem u tradiciji književnosti evropskog kulturnog kruga. Pri tome valja uzeti u obzir da subjektivirani pojam književnosti kao umjetnosti (umjetnost je pri tome mišljena kao moć subjekta stvaralaštva) igra odlučujuću ulogu u nastajanju predodžbe o umjetničkoj prozi koja se samo intencijama, a ne vanjskim oblikom, razlikuje od poezije. Poezija i proza čine tako dva modusa ostvarivanja književnosti, dva modusa koji se ne mogu shvatiti jedino na temelju analize tekstova, nego se mogu shvatiti samo u takvoj analizi koja uvažava i način na koji se tekstovi prihvaćaju, tj. čitaju i razumiju.

3. Dva su temeljna načina na koja se narativna književnost prihvaća na taj način da postaje odgojno-obrazovna vrijednost te tako čini maticu književnog razvoja. Ti se načini mogu razabrati u svakom teoretskom odnosu prema književnim djelima, napose djelima umjetničke proze: u parafrazi očituje se napor da se književno djelo sačuva u onom što je nesvodivo na druge načine iskustva svijeta — parafraza čuva priču kao priču — u alegorezi se očituje napor oko tumačenja koje iskustvo književnog djela prevodi u ideje. Iz svojevrstne apsolutizacije parafraze, kao i iz analize parafraziranja, razvijaju se pokušaji utvrđivanja i znanstvene analize imanentne strukture književnog djela; iz apsolutizacije alegoreze razvija se filozofska analiza, koja u konzekvencijama vodi zatvorenom filozofskom sustavu,



takvom sustavu koji svakom književnom djelu određuje konačni smisao unutar vlastite »slike svijeta«.

4. Svaki sustav analize proze, odnosno svaki pojmovni aparat analize temelji se na prethodnom razumijevanju umjetničke proze, pa su tragovi odnosa prema književnosti zasnovanog na parafrazi, ili pak onog zasnovanog na alegorezi, vidljivi u konstituiranju pojedinih analitičkih pojmova, u učestalosti njihove upotrebe i u načinima na koje se oni koriste u svakom pojedinom slučaju. Nema stoga utvrdive objektivne, u smislu: činjenične, strukture proznog književnog djela jer nema idealnog elementa strukture; svaki strukturalni element već je rezultat određena shvaćanja cjeline. Stoga načine analize proze valja razvrstavati, razlikujući gdje se oni mogu upotpunjavati a gdje su međusobno kontradiktorni ili dispartatni.

5. Valja razlikovati između filozofije književnosti, znanosti o književnosti i književne kritike. Bez obzira što se sve te discipline temelje u iskustvu književnosti svakog pojedinca, naroda i epohe, u osnovnom iskustvu koje ujedinjuje teoretsku i praktičnu sferu interesa, filozofska refleksija o prirodi književnosti ne smije se bez daljnega miješati sa znanstvenim proučavanjem niti pak s praktičnim književnokritičkim ocjenjivanjem. Nesumnjive veze između tih načelno različitih odnosa prema književnosti mogu se samo uz pretpostavku zatvorenog filozofskog sustava pretvoriti u nerazlučivo jedinstvo, takvo jedinstvo gdje se njihovi odnosi temelje na dedukciji: iz ontoloških teza na estetiku, iz estetike na znanost o književnosti i iz znanosti o književnosti na književnu kritiku. Veze između različitih odnosa prema književnosti, međutim, mnogo su složenije; neophodno je razlikovanje između različitih problemskih razina, npr. razina pitanja o sudbini književnosti u građanskom svijetu i razine pitanja o tome zašto neku pjesmu, nastalu prije tisuću godina ili pak napisanu jučer, smatramo umjetnički vrijednom. Relativizam vrijednosnih sudova i otvorenost prema svim pravcima znanstvenog proučavanja književnosti pri tome nipošto ne ometa načelne stavove u filozofiji književnosti, nego, naprotiv, omogućuje da i oni sami postanu predmet kritičkih razmatranja.

6. Teorija proze nije znanstvena disciplina; kao učenje o prozi ona je svagda i učenje o poeziji, odnosno ona je svagda svojevrsna teorija umjetničke književnosti. Stoga

razmatranje pojedinih problema koji se nameću u analizi proznih književnih djela treba pokušati ujediniti sa shvaćanjem umjetničke književnosti koje se zastupa. Tako se aspekti tehnike pripovijedanja, pripovjedača i karaktera npr. ne smiju apsolutizirati, nego treba da budu osvjetljeni u obzoru koji otvara razlikovanje parafraze i alegoreze.

7. Isto vrijedi i za problematiku proznih književnih vrsta; kako za načelnu problematiku prirode književnih vrsta tako i za razmatranje pojedinih književnih vrsta u toku kojeg se razina teorije književnosti lako miješa s razinom vrijednosnih sudova i određenih vrijednosnih ocjena cijelih epoha ili stilskih formacija. Utvrđivanje pojedinih književnih vrsta i njihovih karakteristika ne smije imati neposrednu vrijednosnu dimenziju, ali je, s druge strane, vrijednosna dimenzija sagledavanja književnosti u cjelini, odnosno određena interpretacija književnosti kao književnosti, u svakoj raspravi o proznim književnim vrstama prisutna zbog toga što je umjetnička proza i sama rezultat svojevrsnog prethodnog vrijednosnog određenja umjetnosti kao subjektova stvaralaštva.

8. Rasprava o modernoj prozi također je rasprava u kojoj se ukrštaju analize tekstova, vrijednosne ocjene pojedinih tekstova, vrijednosne ocjene cijele epohe i potreba za razumijevanjem načina na koji se moderna književnost odnosi prema suvremenoj zbilji. Tek razlikovanjem tih različitih dimenzija i pokušajem razumijevanja različitih stavova prema epohi u kojoj živimo, takvih stavova koji nadilaze razinu svake i najtemeljitiye analize, može se otvoriti proučavanje koje osvjetljava korijene romanocentrizma suvremene teorije proze i korijene destrukcije realističke tradicije. Putovi moderne proze još nisu zatvoreni; teorija proze tek počinje upozoravati na njihove pravce i zaključivati odakle oni idu; kamo oni vode može se samo nagađati.

Ako ovim napomenama još nedostaje namjera koja je autora vodila s obzirom na mjesto i vrijeme kojima ova knjiga pripada, valja reći samo toliko: ova knjiga govori o teoretskim problemima proze uzimajući u obzir uglavnom priznata i u nekom smislu reprezentativna djela književnosti tzv. evropskog kulturnog kruga. To, međutim, nikako ne znači da ona nema nikakav odnos prema našoj književnosti; ona jedino teži da neke koordinate utvrđuje tamo gdje

ih je lakše zahvatiti na razini teoretske rasprave koja se o njima vodi. Nikako se u ovoj knjizi ne smatra da postoji neka opreka ili bitna razlika između naše i drugih tzv. velikih svjetskih književnosti.

Možda se, recimo napokon, u ovoj knjizi prisutan napor oko određena stupnja sinteze čini uzaludnim s obzirom na teškoće koje danas vjerojatno više nitko ne može dovoljno svladati. Ali, unatoč uvažavanju težine zadatka nije rečeno da ne vrijedi pokušavati. Jer, kao što reče pjesnik:

»Uvijek je glavna dužnost: s neba pročitati sat.«

(Tin Ujević: *Kozmogonije*)

## NAPOMENE

### Uvod

1. Pojam stilistike može, dakako, biti shvaćen i u širem smislu, tako da obuhvaća i sve varijante tzv. stilističke književne kritike, pa čak i dosta neodređenu orijentaciju, bolje reći: tendenciju, koja u nekom pojmu stila nalazi uporište za studij književnosti. H. Hatzfeld npr., u *Critical Bibliography of the New Stilistics*, Chapel Hill, 1953, ubraja u područje stilistike radove koji se bave svim mogućim aspektima književnosti, jedino ako ti radovi imaju u vidu pretežno stilsko sredstvo ili barem polaze od analize tih sredstava bez obzira u kakvu ih sintezu žele uključiti. No tu bismo se uglavnom mogli složiti s mišljenjem P. Guirauda: »Zbrka i raznolikost gledišta dovoljno pokazuju da proučavanje izraza kao autonomna disciplina ne može zasad da izađe iz područja sredstava gramatičkih izraza; na nivou složenih književnih struktura problemi se miješaju, i stilistika još nije svjesna ni svog predmeta, ni svojih sredstava, ni svojih metoda« (*Stilistika*, prev. B. Džakula, Sarajevo 1964, str. 72). Uz to bi jedino valjalo primijetiti da stilistika, kada bi doista postala svjesna svog predmeta i metoda onako kako, čini se, Guiraud očekuje, više uopće ne bi bila stilistika.

2. Kada sustav stare retorike, odnosno temelje tog sustava, tumačimo unutar modernog načina mišljenja, postoji uvijek opasnost da previdimo razlike koje nisu samo u pojedinim pojmovima, nego i u centralnom problematskom interesu. Retoriku zamajaju drugi problemi nego modernu lingvistiku, pa je stoga određena nesigurnost u suvremenom pozivanju na iskustvo retorike, po našem mišljenju, neizbježiva. Ipak, razlikovanje između iskustva retorike i onoga koje izražava Platon u svojoj tezi o jedinstvu sadržaja misli i njezina oblika čini se opravdanim bez obzira u kojem je ono problematskom krugu zapravo obrađivano. *Inventio*, odnosno *heuresis* i *elocutio*, odnosno *lexis* kao temeljni dijelovi retorike izvedeni su iz temeljnog bi-

noma *res et verba* i zato se mogu shvatiti kao svojevrsno metodičko razdvajanje misli od izraza, odnosno predmeta govora od načina govora, pa negatorski stav prema retorici u evropskoj kulturi od romantizma ima vjerojatno korijene i u svojevrsnom ponovnom inzistiranju na jedinstvu misli i riječi. Usp. odgovarajuće pojmove u priručniku H. Lausberga: *Handbuch der Literarischen Rhetorik*, München, 1960.

3. Već i navedene uvodne rečenice Aristotelove *Poetike* upućuju da je njezina centralna problematika razrada svojevrsne teorije književnih vrsta, ako bismo, naime, tu problematiku htjeli odrediti unutar suvremenih problematskih područja znanstvenog proučavanja književnosti. Naravno da izuzetan položaj Aristotelove *Poetike* u okviru cjelokupne evropske refleksije o književnosti i o umjetnosti čini Aristotelove poticaje izuzetno važnim i u drugačijim pravcima razmišljanja, ali to ne znači da zbog mimetičke koncepcije umjetnosti, zbog važnosti pojma katarze ili zbog sustava analize drame npr. valja smetnuti s uma kako je najveći dio onoga što je sačuvano iz Aristotelove rasprave posvećen upravo »oblicima pjesničke umjetnosti« i tome »kakav je svaki oblik u biti«. To je, uostalom, potpuno u skladu s cjelokupnom orijentacijom Aristotelove filozofije, filozofije koja je sklona da upravo na modelu života, posebno biljnih i životinjskih vrsta, te odnosa pojedinke prema vrsti i razvitka pojedinke unutar vrste, traži osnove za shvaćanje zbilje u cjelini.

4. Naravno da su odnosi poetike i retorike, ako se prate od razdoblja do razdoblja, ili od autora do autora, mnogo složeniji; postoji cijeli niz korištenih mogućnosti: od potpunog izjednačavanja, preko shvaćanja poetike kao dijela retorike, do njihova potpunog razdvajanja. Usp. o tome, osim navedenog Lausbergova priručnika, posebno E. R. Curtius: *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, prev. S. Markuš, Zagreb, 1971, gdje se ti odnosi obrađuju s obzirom na Srednji vijek, i L. Fischer: *Gebundene Rede*, Tübingen, 1968, gdje se oni zahvaćaju u dosta širokom rasponu s težištem na njemačkom baroku. U ovom posljednjem radu za naše daljnje izlaganje važne su analize o tome kako već u baroku raste svijest o potrebi razlikovanja poetike i retorike na osnovi umjetničke kvalitete.

5. Usp. o tome moje rasprave *Književnost kao umjetnost i Osnovno iskustvo književnosti* u knjizi *Pitanja poetike*, Zagreb, 1971.

6. Usp.: R. Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931.

7. E. Auerbach (E. Auerbah) *Mimesis*, prev. M. Tabaković, Beograd, 1968.

8. N. Frye: *The Anatomy of Criticism*, Princenton, 1957. Usp. također N. Frye: *Fables of Identity*, New York, 1963. i N. Frye — L. Knights i dr.: *Myth and Symbol*, Lincoln, 1963. U nas prikaz Sonje Bašić: *Northrop Frye kao mitski i arhetipski kritičar, Umjetnost riječi*, 1970, br. 3, str. 333—386.

9. Osim temeljnih djela: F. de Saussure (F. de Sosir): *Opšta lingvistika*, prev. S. Marić, Beograd, 1969; C. Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale*, Paris, 1958 i C. Lévi-Strauss (K. Levi Stros): *Divlja misao*, prev. J. i B. Jelić, Beograd, 1966, usp. o struktu-

ralizmu zbornik u časopisu *Kolo*, 1969, br. 8/9. Također vrlo dobar izbor radova strukturalista i zanimljiv kritički osvrt na strukturalizam u zborniku Helge Gallas *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, Darmstadt und Neuwied, 1972.

10. Usp. J. M. Lotman: *Predavanja iz strukturalne poetike*, prev. N. Petković, Sarajevo, 1970, i J. M. Lotman: *Struktura hudožestvenoga teksta*, Moskva, 1970.

11. Osim temeljnog prikaza novije hermeneutike u djelu H. Gadamera *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1965, usp. u nas zbornik u časopisu *Delo*, 1973, br. 4/5.

## Smisao teksta

1. Kafkin tekst preveo sam po izdanju Franz Kafka: *Der Process*, S. Fischer Verlag, Lizenzausgabe von Schocken Books, New York, str. 255—265. Odgovarajući tekst u prijevodu V. Pečnika, Beograd, 1953, str. 193—199, a u prijevodu B. Hermana, Zagreb, 1968, str. 170—176.

2. Jedna je, naime, od važnih osobitosti moderne proze njezin reflektiran odnos prema vlastitim »teoretskim« problemima. Nije samo riječ o tematskom obrađivanju problematike književnog stvaralaštva — što se u nekoj mjeri javlja u svim epohama — nego o tome da je načelna refleksija o sudbini književnosti i modalitetima književnog rada u modernoj prozi toliko česta, toliko iscrpna i toliko relevantna u teoretskom smislu da je nijedna rasprava o modernoj prozi, pa ni o prozi uopće, ne može zanemariti.

3. Kako gotovo i nema znamenitijeg suvremenog kritičara književnosti koji se nije na neki način »opredijelio« kada je riječ o Kafkinu opusu, možemo samo navesti neke primjere: Walter Jens i Günther Blöcker ili Hermann Pongs npr. skloni su da Kafkino djelo interpretiraju na prvi način, dok Max Brod Kafkino djelo vidi u kontekstu teologije, Georgu Lukácsu Kafka je ideolog otuđenja, Rogeru Garaudyju on je kritičar birokracije, Güntheru Andersu svojevrsni ateist, Walter Muschg nastoji, čini se, »prevesti« Kafkino djelo na osnovu egzistencijalnog iskustva itd. Podaci o toj literaturi mogu se naći u bibliografiji na kraju knjige. Opsežnu relevantnu literaturu o Kafki navodi Werner Welzig u *Der Deutsche Roman im 20. Jahrhundert*, Stuttgart, 1967.

4. Od kritike shvaćanja jezika kao nomenklature polazi lingvistika Ferdinanda de Saussurea i, preko nje, gotovo cjelokupna moderna lingvistika. De Saussure se pri tome, valja reći, ipak zadovoljava rješenjem problema samo na psihološkoj razini, utvrđujući da »lingvistički znak ne spaja stvar s imenom, nego pojam s akustičkom slikom« (navedeno djelo *Opća lingvistika*, str. 83). To omogućuje plodno razmatranje funkcioniranja jezika, ali mnoga pitanja filozofije jezika, kao npr. ono o odnosu jezika i zbilje koje se pojavljuje i u okviru proučavanja književnosti, ostaju otvorena.

5. E. D. Hirsch, Jr., u knjizi *Validity in Interpretation*, New Haven and London, pokušava u novije vrijeme obraniti "pravo značenje" teksta od »skepticizma«, koji on naziva »radikalni historizam«, razlikovanjem između *meaning* i *significance*, pri čemu je *meaning* ono što je autor mislio, dok *significance* treba da označi naknadna tumačenja, implikacije, ono »kako je rečeno naknadno shvaćeno«. Premda ovo razlikovanje podsjeća na naše osnovne stavove, Hirschovo izlaganje temelji se na nekoj vrsti »evidentnog konteksta«, te je time u suprotnosti s onim što pokušavamo pokazati u daljnjem izlaganju. Iscrpnu analizu Hirschovih shvaćanja ovdje naravno nije moguće izvesti, ali valja napomenuti kako smatramo da je njegova kritika hermeneutike zasnovana na temeljnom nerazumijevanju filozofskih problema hermeneutike koje se ogleda i u tome što napor oko prevladavanja historizma proglašava »radikalnim historizmom«, pri čemu uopće ne razmatra filozofske pretpostavke hermeneutike te tako ni problem nemogućnosti utvrđivanja »pravog konteksta«.

6. »Opću krizu komentara« opisuje Roland Barthes (usp. izbor iz njegovih radova: *Književnost, mitologija semiologija*, prev. I. Colović, Beograd, 1971, str. 266 i dalje) uspoređo s pokušajima da se znanstvenim analizama utvrdi struktura književnih djela, ne primjećujući, čini se, kako je obje tendencije teško uskladiti. Na to protuslovlje u Barthesovim književno-teoretskim radovima upozorava, doduše u nešto drugačijem kontekstu, Nikola Milošević u knjizi *Ideologija, psihologija i stvaralaštvo*, Beograd, 1972, str. 41—126.

7. U tom pravcu vode izvrsne analize J. M. Lotmana u navedenom djelu *Predavanja iz strukturalne poetike*. Neke njegove zaključke mogli bismo prihvatiti. Npr.: »Ali iz svega što je rečeno proizlazi i drugi, nimalo beznačajniji zaključak: onaj kulturno-istorijski realitet koji nazivamo 'umetničko delo' ne iscrpljuje se u tekstu. Tekst je samo jedan elemenat odnosa. Stvarni organizam umetničkog dela sastoji se iz teksta (sistema unutar-tekstovnih odnosa) i njegovog odnosa prema vantekstovnoj realnosti — stvarnosti, književnim normama, shvatanjima. Poimanje teksta, otrgnuto od njegovog vantekstovnog fona nemoguće je« (str. 235). Mogli bismo, također, u određenom smislu prihvatiti i zahtjev za proučavanjem cjelina svih odnosa umjetničkog djela, jer i on odgovara našem izvođenju: »Samo odnos celokupnosti umetničkih elemenata na svim nivoima, u njihovoj uzajamnoj korelativnosti i u odnosu sa celokupnošću vantekstovnih elemenata i veza može se smatrati punim prikazom strukture datog dela« (str. 237). Naš skepticizam prema Lotmanovim konačnim zaključcima, međutim, počinje kada se unutar Lotmanovih analiza prelazi na pokušaj određivanja »stupnja hipotetičnosti vantekstovnih veza i odnosa«. Lotman, naime, tu dolazi do slijedećeg zaključka: »... Sami elementi poetske strukture, ograničavajući određenu raznolikost poetskih sredstava, stvaraju u pozitivnoj progresiji elemente raznolikosti koja je nepoznata u opštejezičkoj upotrebi. Statistička izračunavanja, zasnovana na upoređivanju sa nepoetskim tekstom, u datom slučaju malo šta kazuju. Informativnost poetskog teksta

zavisí od potpuno drugog saodnosa planova izraza i sadržaja nego u jeziku, od preobraćanja svih elemenata teksta u semantički zasićene elemente, od njihove uzajamne korelativnosti, od toga što poezija ne zna za odelite elemente i sve samostalno jezične pojave u stihotvornom tekstu postaju uzajamno sa-protivpostavljene. Informativnost umetničkog teksta znatno je veća no običnog, a redundanca na nivou umetničkog obaveštenja teži nuli, dok se na jezičkome nivou čuva. Kad budemo znali točno da izmerimo redundancu, dobićemo objektivni kriterij za umetničku vrednost« (str. 264—265). Taj zaključak, smatramo, ipak vraća problematiku na razinu stare retorike, jer u posljednjim konzekvencijama vodi ponovno do svojevrstne »obrnute« teze o »ukrašenom govoru« kao umjetničkom kvalitetu, kvantificirajući izvantekstovne elemente umjetničkog djela. Lotmanov je zaključak, međutim, konzekventan teoriji informacije kao obzoru problematike razmatranja umjetničke književnosti, pa se naše kritičke objekcije odnose na taj cjelokupni horizont unutar kojeg se, po našem mišljenju sasvim nekritički, operira pojmom umjetnosti.

8. Kako smo se u razmatranju smisla teksta služili svojevrstnom kritikom empirijske metode, koristeći se rezultatima fenomenologije, neće biti suvišno upozoriti na onu razliku između empirijske i fenomenološke metode koja je ovdje odlučujuća. Stoga treba najprije reći da fenomenologija nije niipošto samo metodologija; ona označuje i sadržaj filozofiranja, određenu filozofsku teoriju, pa i određenu metafiziku. Nas, međutim, ovdje zanima samo njezina metodička upravljenost prema »biti« u intencionalnom aktu dohvaćenih predmeta. Za empirističko stajalište, naime, ne postoje »biti«; bit je samo značenje riječi; postoje jedino pojedini aspekti s kojih se predmet može vidjeti i analizirati. Kako za fenomenologiju upravo aspekti pristupa postaju, uz određene uvjete, predmeti, bit predmeta posjeduje određenu nadsubjektivnu dimenziju i postaje danost koja se ne može razlagati i kojom se na taj način otklanja beskonačna aspektualnost empirijske metode. Usp. o tome I. M. Bohenski: *Die zeitgenössischen Denkmethoden*, Bern, 1959.

### Istina književnosti

1. Ksenofan optužuje pjesništvo zbog, po njegovu shvaćanju, etički neodrživog antropomorfnog politeizma: »Sve su ono Homer i Heziod pripisali bogovima što je kod ljudi prijekorno i sramotno: krađu, brakolomstvo i međusobnu prijevaru« (fr. 11, po *Die Vorsokratiker*, Stuttgart, 1940). Heraklit napada pjesnike zbog toga što im se pripisuje mudrost koju ne posjeduju: »Učitelj veoma mnogih je Heziod. Za nj drže da najviše zna, on, koji nije poznavao dana ni noći. Ta jedno je.« Zato: »Homer je zaslužio da ga se iz javnih natjecanja baca i šibom tjera, i Arhiloh isto tako« (Heraklit: *Svjedočanstva i fragmenti*, prev. N. Majnarić, Zagreb, 1951, fr. 57. i 42). Usp. također Heraklitove fragmente br. 40, 56, 105 i 106.

2. Platon navodi protiv pjesništva dva osnovna argumenta: 1. pjesništvo kao oponašanje ne sadrži pravo znanje o idejama koje su istinska zbilja i 2. ono ugađa bezumnom dijelu duše. Oba se argumenta sastaju u zaključku: »Kao što biva u državi onda kada tko opakima daje vlast i predaje im državu, a čestite ljude ubija: isto ćemo tako reći da i pjesnik oponašalac meće, svakome napose, zlo uređenje u dušu jer ugađa bezumnom dijelu njezinu, koji ne raspoznaje ni što je veliko ni što je malo, nego iste stvari drži sad velikima a sad malencima. On stvara utvare, a od istine je veoma daleko.« (Platon: *Država*, X, 6, prev. M. Kuzmić, Zagreb, 1942, str. 366). Na drugom mjestu također kaže: »... Oponašalac nema nikakva znatna znanja o stvarima koje oponaša, nego je oponašanje nekakva igra a ne ozbiljan rad...« (X, 4, str. 262). Iz toga se razabire da Platon odbacuje književnost kao igru mašte u ime racionalne spoznaje. U istom smislu racionalitet teologije ne može priznati neku veću vrijednost književnosti, koja je tako Tomi Akvinskom *infima inter omnes doctrinas*. Usp. Curtius: *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, str. 222—235.

3. Simptomatično je da moderne književnokritičke doktrine često osporavaju istinitost književnosti pozivajući se na činjenicu da književnost ne opisuje neposrednu zbilju, čime se prešutno odbacuje mogućnost da neposredna zbilja nije sama sobom istinita. O pojmu istine kao pretpostavci shvaćanja istinitosti književnosti usp.: Hans Blumenberg: *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*, u *Nachahmung und Illusion*, München, 1964, str. 10—28. Potrebno je također primijetiti da optužba književnosti zbog laži pretpostavlja na neki način i određeno priznanje: književnost se priznaje kao moguć suparnik u spoznaji istine, što dalje znači da se pretpostavlja da istina postoji i da se ona može spoznati. Ako bismo tvrdili da postoje različite istine, osporili bismo svako značenje istini kao istini i time bi optužba književnosti postala bespredmetna. S obzirom na moderni skepticizam, kojem je blisko takvo stajalište, valja reći da načelno osporavanje mogućnosti istine u najmanju ruku nije odredilo misaonu tradiciju o kojoj raspravljamo, pa ga u tom smislu možemo zanemariti kao izlazište problematike o kojoj je riječ.

4. Ako se svjesno odlučimo na znanstveni studij načina na koji funkcionira književnost, tada ne smijemo olako shvatiti tvrdnju da nas se pitanje oponaša li ili ne oponaša književnost zbilju jednostavno ne tiče. Nas se tada to pitanje doista po prirodi stvari ne može i ne smije ticati; njegovo rješenje nije moguće u okviru koji smo postavili, a taj smo okvir postavili da bismo dobili određeni aspekt koji omogućuje znanstveni pristup. Dakako da možemo prekoračiti zadani okvir funkcioniranja književnosti i pokušati kazati nešto o prirodi književnosti pozivajući se na iskustva i spoznaje dobivene studijem njezina funkcioniranja, ali tada, međutim, nemamo pravo tvrditi da su naši zaključci te vrste rezultat znanstvenog istraživanja. Spoznaje o čovjeku kao čovjeku nisu rezultat znanstvenih spoznaja fiziologije, iako je spoznaja o funkcioniranju ljudskog krvotoka svakako znanstvena. Književni teoretičari, međutim, čini se,

češće tvrde da su na temelju funkcioniranja književnosti znanstveno spoznali što je književnost u svim svojim aspektima no što fiziolozi tvrde da na temelju znanstveno zasnovanog poznavanja funkcioniranja ljudskog organizma znaju što je čovjek kao fizičko, psihičko, društveno i povijesno biće.

5. Usp.: »Stalno neke stvari, konzistencija, sastoji se u tome, da se neka tvar združuje s nekim oblikom. Stvar je neka oblikovana tvar. Ovo se tumačenje stvari poziva na neposredan pogled, kojim nas se stvar tiče svojim izgledom (*eidos*). Sintezom stvari i oblika konačno je nađen pojam stvari, koji podjednako dobro pristaje prirodnim i upotrebnim stvarima«, (Martin Heidegger: *Izvor umjetničkoga djela*, u *O biti umjetnosti*, prev. D. Pejović, Zagreb, 1959, str. 18).

6. Pojam građe upotrebljava se isključivo kada je riječ o epici ili dramatici, pri čemu građa označuje činjenice »uzete iz zbilje«, tj. povijesne dokumente, novinske izvještaje, zapise iz »stvarnog života«. Činjenica da se u analizi lirske pjesme redovno ne govori o građi upućuje na prešutno prihvaćenu pretpostavku da su samo događaji i radnja nešto zbiljsko, dok su misli i emocije, prisutne u lirskoj pjesmi npr. nešto što se ne može čvrsto povezati sa »stvarnim životom«.

7. Karakterističan je u tom smislu stav Rolanda Barthesa: »Književnost je posebno ustrojena u tom smislu što je sačinjena od jezika, to jest od građe koja već nešto znači u trenutku kad se književnost nje maša: književnost treba da se u d e n e u jedan sistem koji joj ne pripada, ali čije je funkcionisanje ipak usmereno kao i u književnosti: na opštenje. Iz toga sledi da trvenja između jezika i književnosti čine, u neku ruku, samo biće književnosti: s obzirom na strukturu, književnost je samo jedan parazitski jezični objekt« (Barthes: *Književnost, mitologija, semiologija*, str. 206). Otuda Barthes zaključuje da nasuprot drugim umjetnostima »u književnosti postoji podudarnost dve supstance (uvek je u pitanju jezik), ali i razlika između stvarnosti i njene književne verzije, jer se tu veza ne stvara preko analogijskih formi već preko jednog digitalnog koda (koji je na razini fonema binaran), koda jezika. Time dolazimo do 'dočara' stvarnost samo preko jednog posrednika, jezika, pri čemu je sami prenosnik u institucionalnom a ne u prirodnom odnosu sa stvarnošću« (isto, str. 207).

8. Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern und München, 1959, str. 60.

9. To se može i na slijedeći način objasniti: Redovno kada se pitamo o odnosu književnosti i zbilje pretpostavljamo ne samo da književnost nije isto što i zbilja, nego i da znamo što je zbilja a ne znamo, ili ne znamo dovoljno, što je književnost. Pojam zbilje čini nam se »poznatiji« od pojma »književnosti«, pa književnost nastojimo pozitivno ili negativno odrediti prema zbilji. Pojam zbilje, međutim, nije ni zbilja sama ni naša predodžba o zbilji kao nekom »broju« svih mogućih utisaka; on sadrži ono što z n a m o o zbilji, a kako treba da sadrži, odnosno uključuje naše cjelovito znanje o »svemu«, on sadrži, odno-

veno uključuje i ono što o zbilji znamo preko književnosti. Tako već u samom »prirodnom«, samorazumljivom pojmu zbilje ima nešto »književno«, pa se književnost ne da »odijeliti« od zbilje bez ostatka.

10. Aristotel: *Poetika*, prev. M. Kuzmić, Zagreb, 1912, str. 23.

11. Isto, str. 23.

12. Ove konzekvencije pokušao sam analizirati u eseju *Književnost i stvarnost*, u knjizi *Pitanja poetike*, str. 107—116.

13. Friedrich Nietzsche: *Der Philosoph. Betrachtungen über den Kampf von Kunst und Erkenntnis* (Entwürfe von 1872) (WW Musarion — Ausb., VI 31), prema navedenom *Nachahmung und Illusion*, str. 9.

## Poezija i proza

1. Često i sama upotreba riječi »umjetnost« ili »književnost« može lako izazvati nesporazume, jer je doista teško uvijek imati na umu kako su te riječi u svom izravnom značenju primjenjive tek na novovjekovnu kulturnu situaciju. Tako Homerovi stihovi svakako nisu umjetnost za Grke kao što je za nas umjetnost Tolstojev roman *Ana Karenjina*, Bachova glazba ili kao što su *Ilijada* i *Odiseja* za nas umjetnost. S pravom možemo pretpostaviti da su *Ilijada* i *Odiseja* Grcima mnogo više no što je nama danas i najpriznatije umjetničko djelo, i da bi se njihov kvalitet vjerojatno mogao bolje opisati nego izraziti jednom riječju. Slično je i s izrazom »književnost« ako ga shvatimo po analogiji s odgovarajućim terminom u najvećem broju evropskih jezika. *Ilijada* nije u stihovima, kako bismo rekli imajući nesvjesno u vidu predodžbu da netko piše u stihovima ili u prozi; možda bi bilo bolje reći: stihovi su *Ilijada*, kao što to uvjerljivo pokazuju istraživanja Milmana Parrya i njegovih nastavljača. Usp. o tome Albert B. Lord: *The Singer of Tales*. Cambridge, Massachusetts, 1964. Po srijedi su, dakle, prvo, načelne razlike u kulturnim sustavima pismene i usmene civilizacije, a zatim i načelne razlike između konzistentnog kulturnog sustava klasične Grčke i našeg, u mnogočemu diferenciranog, pa i dezintegriranog, iako možda obuhvatnijeg, kulturnog sustava.

2. Aristotel: *Poetika*, str. 5.

3. Usp. znamenite Lotmanove analize o povijesnim uvjetima razlikovanja poezije i proze. Npr.: »Proza je pojava kasnija od poezije, nastala u eposi zrelije estetske svesti. Upravo zato što je proza estetski kasnija u odnosu na poeziju i što se poima na njenome fonu, pisac može smionu da približi stil proznog pripovedanja razgovornom jeziku, bez bojazni da će čitalac izgubiti osećaj kako nema posla sa stvarnošću nego s njenim preoblikovanjem. Na taj način je, bez obzira na prividnu jednostavnost i bliskost običnom govoru, proza estetski složenija od poezije, njena jednostavnost je kasnija. Konverzacioni govor se stvarno ravna prema tekstu, umetnička proza = tekst + minus—postupci poetski uslovnog govora. I opet

treba ponoviti da u datom slučaju prozno književno delo nije isto što i tekst — tekst je samo generatrisa složene umetničke strukture«, *Predavanja iz strukturalne poetike*, str. 91—92.

4. Što se tiče porijekla pripovjedne proze usp. prva tri poglavlja knjige R. Scholesa i R. Kelloga *The Nature of Narrative*, New York, 1966.

5. Edward Sapir: *Language*, London, 1970, str. 222—223.

6. Jean-Paul Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?* Editions Gallimard, 1948, str. 18—20; u prijevodu F. Filipovića: *Sartr: O književnosti i piscima*, Beograd, str. 26—27.

7. Claude Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, str. 232.

8. Stoga je i naše izlaganje o umjetničkoj prozi moglo započeti primjerom prijevoda Kafkine priče o čovjeku sa sela i zakonu; da govorimo o poeziji to bi bilo načelno nemoguće. Goetheovi stihovi npr. »Über allen Gipfeln / Ist Ruh...« ne bi mogli biti tako prevedeni da se zadrži njihov adekvatan smisao, te kada Emil Staiger u knjizi *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 1959, njima počinje izlaganje o lirskom stilu, to izlaganje biva razumljivo i prihvatljivo jedino ako stihovi ostaju na jeziku na kojem su napisani.

9. G. W. F. Hegel: *Ästhetik*, II, Berlin/Weimar, 1965, str. 339; prijevod N. Popovića, *Estetika* III, Beograd, 1961, str. 360—361.

10. Isto, str. 341, odnosno str. 362.

11. To se ne smije shvatiti pojednostavnjeno, premda tome pridonose neke Barthesove formulacije. Razlikovanje jezika i govora, naime, samo omogućuje da se razvije Lévi-Strausova koncepcija: mit se po njoj pojavljuje i na način jezika i na način govora.

12. »Klasična poezija, nasuprot, izrazito je mitski sustav, jer ona nameće smislu naknadno označeno, pravilnost. Aleksandrinac, na primjer, želi ujediniti smisao diskurza i označivanje nove cjeline koja je pjesničko značenje. Uspjeh, ako je opravdan, ovisi o stupnju vidljiva stapanja dvaju sustava. Očito, ne radi se uopće o slaganju između osnove i oblika, nego o elegantnom prožimanju jednog oblika drugim. Elegancijom smatram najbolju moguću ekonomiju sredstava. To je laička zabluda što kritika brka smisao i osnovu. Jezik nije ništa drugo do sustav oblika, smisao je oblik« (Barthesova napomena).

13. »Ovdje susrećemo smisao, kako ga shvaća Sartre, kao prirodni kvalitet stvari, smješten izvan semiološkog sustava / Saint Genet, p. 283/«, (Barthesova napomena).

14. Roland Barthes: *Mithologies*, Paris, 1957, str. 219—220; u navedenom našem prijevodu *Književnost, mitologija, semiologija*, str. 288—289.

## Analiza proze

1. Usp. izvanredne analize Romana Ingardena u djelu *O saznavanju književnog umetničkog dela*, prev. B. Živojinović, Beograd, 1971, poglavlje II.

2. Marjorie Boulton: *The Anatomy of Prose*, London, 1968, str. 3—4.

3. Hans-Peter Bayerdörfer upozorava na uvjetovanost shvaćanja poetike općom koncepcijom jezika na primjeru poetike J. C. Scaligera (*Poetik als sprachtheoretisches Problem*, Tübingen, 1967, str. 6 i dalje). Lako je na temelju takvih analiza zapaziti kako se shvaćanje jezika, opet, ne može odvojiti od interpretacije cjelokupne kulture. Usp. o tome navedeno djelo *Stilistika* P. Guirauda, poglavlje *Retorika*, gdje se utvrđuje za retoriku: »Njezina je važnost velika jer ona odražava ne samo jednu koncepciju jezika i književnosti već i jednu filozofiju, kulturu i intelektualni ideal«, str. 19.

4. Usp. Ivo Frenzel: *Ästhetik*, u *Das Fischer Lexikon, Philosophie*, Frankfurt / Main, 1958.

5. Usp. u tom smislu zanimljive analize Nicolaia Hartmanna, *Estetika*, prev. M. Damnjanović, Beograd, 1959, poglavlje *Niz slojeva u pesništvu*.

6. Ingardenove analize u gore navedenom djelu *O saznavanju književnog umetničkog dela* pretpostavljaju, naime, izvorni jedinstven smisao djela koji se samo upotpunjuje i konkretizira donekle različitim shvaćanjem pojedinih mjesta u književnom djelu, takvih mjesta koja nisu dokraja određena. Smatramo, međutim, da se u takvoj tezi ipak polazi od neke »idealne tradicije«, od »idealnog konteksta« koji omogućuje razumijevanje izvornog smisla umjetničkih tvorevina. Taj »idealni kontekst« nisu doduše »povijesne okolnosti« i »činjenično stanje« pozitivizma, ali je njegovo utvrđivanje u najmanju ruku teško zamislivo u situaciji anarhije ukusa koja vlada u naše vrijeme. Rekli bismo zato da se Ingarden, po našem mišljenju, isuviše ravna prema jednom idealu klasične humanističke umjetnosti i njezina prihvaćanja od strane obrazovane i estetski osjetljive publike, prema jednom idealu, dakle, koji je danas (možda: na žalost) ipak nepovratno izgubljen.

7. Ulfert Ricklefs: *Hermeneutik*, u *Das Fischer Lexikon, Literatur II/1*, Frankfurt / Main, 1965, str. 286.

8. Isto, str. 282.

### Purafraza i alegoreza

1. E. R. Curtius posvetio je ovoj činjenici opsežno povijesno istraživanje (*Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*), utvrdivši kako je razumijevanje književne tradicije vezano uz poznavanje načina na koji se književnost predaje na obrazovnim ustanovama. Njegova suzdržljivost u zaključcima, kao i povremena sklonost da Jungove, Toynbeejeve i Bergsonove spekulativne konstrukcije prihvati kao siguran temelj empirijskih istraživanja, upravile su ga ipak pretežno na razmatranje sustava obrazovanja kao jedne okolnosti književnog života. U njegovu temeljitom istraživanju tako ostaje otvoreno pitanje nije li pripadnost književnosti obrazovanju samo neka vrst »slučajnog konteksta« u kojem valja razmatrati književnost u nekim povijesnim epohama. Kako se ovdje, međutim, polazi od uvjere-

nja da je »čista književnost« tek pretpostavka moderne subjektivistički orijentirane estetike, objašnjenje načina na koji književnost uopće može ući u sustav obrazovanja, kao i načina na koji se ona može predavati na školama i univerzitetima, postaje pogodan put do nekih spoznaja od presudne važnosti za shvaćanje književnosti u najširem smislu.

2. Usp.: »Treći oblik zanosa i pomame jeste onaj što dolazi od Muza. Kad on zahvati nežnu i čistu dušu, on je podstiče i zadahnjuje pesmama i drugim vrstama pesništva, i ona, slaveći neizbrojna dela predaka, poučava potomstvo. Ali ko se bez nadahnuća Muza približi dverima pesničkoga stvaralaštva, misleći da će moći svojom veštinom postati valjan pesnik, taj ostaje šepRTLja, i njegovu poeziju, kao razumsku stvar, pomračuje poezija onoga koji peva u zanosu.« Platon: *Ijon, Gozba, Fedar*, prev. M. Đurić, Beograd, 1956, str. 137—138.

3. Usp. Curtius: *Evropska književnost ...*, str. 477—478.

4. Usp. isto, str. 85 i dalje.

5. Usp. Branko Bošnjak: *Grčka filozofska kritika Biblije*, Zagreb, 1971.

6. Curtius: *Evropska književnost ...*, str. 212—213.

7. Smatram da su glasovite Heideggerove interpretacije Hölderlinovih, Rilkeovih i Traklovih pjesama u tom smislu odgovarajući primjer. Pitanje, međutim, da li i u kojoj mjeri Heidegger doista u nekom smislu i metodički slijedi iskustva stare alegoreze, zahtijevalo bi iscrpno istraživanje koje ovdje, naravno, ne možemo poduzeti. Za nas je ipak instruktivno razlikovanje dviju razina interpretacije koje se pojavljuje u Heideggerovoj prepisci sa Staigerom, objavljenom u Emil Staiger: *Die Kunst der Interpretation*, Zürich, 1957, str. 34—49.

8. Usp. npr. navedeno djelo Northropa Fryea: *Anatomy of Criticism*.

9. Usp. stav Claudea Lévi-Straussa: »Danas lakše shvatamo da oba ta načina mišljenja mogu da koegzistiraju i uzajamno se prožimaju, kao što (barem teorijski) prirodne vrste mogu da koegzistiraju i ukrštaju se, jedne divlje, a druge u obliku koji je nastao kao posledica zemljoradnje i pripitomljavanja, iako — baš zbog njihova razvoja i opštih uslova koje on iziskuje — postojanje ovih drugih ugrožava opstanak onih prvih. Ali — žalostilo nas to ili radovalo — još poznajemo oblasti gde su divlja misao, kao i divlje vrste, relativno zaštićene: takav je slučaj sa umetnošću, kojoj naša civilizacija daje status nacionalnog parka, sa svim prednostima i nedostacima koji idu uz jednu tako veštačku formulu; a naročito je takav slučaj sa tolikim još neispitanim sektorima društvenog života, u kojima, zbog ravnodušnosti ili nemoći, a najčešće iz razloga koji još nismo otkrili, divlja misao i dalje cveta«, navedeno djelo *Divlja misao*, str. 256.

10. Usp.: »Gdje svijet postaje slikom, biće se u cjelini uzima kao ono po čemu se čovjek ravna, što on dakle na odgovarajući način hoće privesti pred sebe te imati pred sobom a time u odlučnom smislu predstaviti. Slika svijeta, bitno pojmljena, ne misli stoga neku sliku o svijetu, već svijet poima kao sliku. Biće u cjelini sada se shvaća tako, da ono postoji tek i samo, ukoliko

je postavljeno predstavljajućim-zgotovaljujućim čovjekom. Bitak se bića traži i nalazi u predstavnosti bića«, Martin Heidegger: *Doba slike svijeta*, prev. B. Hudoletnjak, Zagreb, 1969, str. 20—21.

### Pojam priče

1. »Priča je dakle osnova i kao duša tragedije...«, Aristotel *Poetika* str. 19. Usp. također: »Najznatnije od svega jest sastav događaja. Jer tragedija je oponašanje ne ljudi nego čina i života: i sreća je naime i nesreća u činu i svrha je neki čin a ne kakvoća; jesu pak ljudi po značajima nekakvi, a po činima su sretni ili protivno. Ne rade dakle lica zato da oponašaju značaje, nego radi čina primaju i značaje. Zato su događaji i priča svrha tragedije a svrha je najznatnije od svega«, isto, str. 17.

2. U tom smislu egzemplarno je djelo Ernsta Cassirera: *Philosophie der symbolischen Formen, II, Das mythische Denken*, Berlin, 1925. Cassirerova je neokantovska orijentacija, smatramo, mnogo kritičnija od mnogih modernijih istraživanja koja na temelju empirijskog materijala izvode mnoge zaključke o mitu, a da pri tome uopće nije jasno što se ima shvatiti kao mit, pa ostaje otvoreno pitanje nisu li interesantne i dalekosežne hipoteze izgrađene na području koje je sasvim proizvoljno određeno.

3. Tako priču određuje npr. Franjo Petračić: »Priča je pripovijedanje događaja, koji doduše nije zajamčen poviješću, ali se uvijek veže o poznato koje mjesto ili o historijsko lice ili o izvjesno vrijeme. Čudesna sredstva i bića nijesu tako bezuvjetno potrebita za priču, kao što su za gatku, ali se i priča rijetko javlja bez take primjese«, *Hrvatska čitanka*, Zagreb, 1904.

4. Edward Morgan Forster: *Aspects of the Novel*, London, 1927.

5. Boris Tomaševski: *Teorija književnosti*, prev. N. Bogdanović, Beograd, 1973, poglavlje *Fabula i siže*, str. 196—209.

6. Aristotel: *Poetika*, str. 19.

7. Usp.: »Historijsko objašnjavanje utemeljeno na kritici izvora ne svodi doduše činjenice na zakone i pravila. No ono se također ne ograničava ni na golo izvještavanje o činjenicama. Postupak u historijskim znanostima cilja podjednako kao i u prirodnim znanostima na to da se predoči ono postojano i da se povijest učini predmetom«, Heidegger: *Doba slike svijeta*, str. 14.

8. André Jolles: *Einfache Formen*, Tübingen, 1958.

9. Usp. poglavlje *Vic kao književna vrsta* u ovoj knjizi.

10. Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, 1955, usp. str. 26 i dalje.

11. Platon, naime, dopušta i priču, ali samo kao korisnu laž: »A kada je i kome laž u riječima korisna, to ne zaslužuje mržnju? Zar nije korisna protiv neprijatelja i kod prijatelja onda kada oni iz mahovitosti ili kakve bezumnosti hoće da počine kakvo zlo? Ne služi li nam to kao lijek, kao obrambena

mjera? I u pričama, koje upravo sada spomenusmo, slično postupasmo; ne znamo kakva je davnina doista bila, pa stoga gradimo priče što više nalik na istinu, te tako činimo laž korisnom«, Platon: *Država*, str. 109.

### Tehnika pripovijedanja

1. Aristotel: *Metafizika*, prev. B. Gavela, Beograd, 1960, str. 3.

2. Već Lessing u *Laokoonu* (prev. S. Predić, Beograd, 1954) polazi od sukcesije kao bitne osobine književnosti u odnosu na likovne umjetnosti, a Eberhard Lämmert, u navedenoj knjizi *Bauformen des Erzählens*, sukcesivnost smatra karakteristikom epike i na toj pretpostavci razvija složene analize načina na koje se razvija pripovijedanje u različitim tipovima epike. Odnos književnosti i zbilje, međutim, kao i pojam osnovne »jedinice« priče, ne čini nam se u njegovim analizama dovoljno objašnjivim.

3. Usp. Victor Erlich: *Russian Formalism*, The Hague/Paris, 1969. Uz navedenu *Teoriju književnosti* Tomaševskoga, također zbornik *Poetika ruskog formalizma*, Beograd, 1970.

4. Prema *Poetika-ruskog formalizma*, str. 247.

5. Usp. Viktor Sklovski; *Uskrsnuće riječi*, prev. J. Bedenicki, Zagreb, 1969.

6. Usp. A. N. Veselovskij: *Istoričeskaja poetika*, Leningrad, 1940. Već Veselovski, naime, povezuje motiv s događajem, odnosno životnom situacijom, a formalisti samo svjesno apstrahiraju od te veze, ali je nipošto ne namjeravaju ukinuti. Daljnju razradu onoga što znači događaj u književnosti daje tek J. M. Lotman u *Struktura hudožestvenog teksta*, Moskva, 1970, str. 280—289.

7. Za našu daljnju eksplikaciju i analizu usp. dio *Tematika* str. 193—290.

8. Valja imati na umu da je *Teorija književnosti* Tomaševskoga sažet i donekle pojednostavnjen prikaz jednog načina proučavanja književnosti (bolje rečeno: rezultata jednog načina proučavanja književnosti), koje je ostalo nedovršeno pa je u mnogočemu nužno nedorečeno. Tako je ova eksplikacija ujedno interpretacija koja donekle prelazi okvire onoga što je rečeno u tekstu Tomaševskoga, jer nam taj tekst služi samo kao primjer onog načina analize umjetničke proze koji se ograničava na »aspekt priče«.

### Pripovjedač

1. Postoji određena podudarnost između načina mišljenja i filozofskih pretpostavaka tzv. logičkog pozitivizma, s jedne strane, i načina mišljenja i nekih pretpostavaka mnogih tendencija u proučavanju književnosti koje inzistiraju na znanstvenom utvrđivanju strukture književnog teksta, s druge strane, ali je



ta podudarnost rijetko izraz dosljedne primjene neopozitivističke filozofije na proučavanja književnosti. Izravni utjecaj neopozitivizma, npr. Wittgensteinovih radova, na proučavanje književnosti redovno je posredovan onim lingvističkim teorijama koje su u većoj ili manjoj mjeri inspirirane neopozitivizmom, te bi njegovo istraživanje zahtijevalo studij cijelog kompleksa složena odnosa: filozofija — lingvistika — proučavanje književnosti. Pokušaj Roberta Weimanna da se cijeli niz suvremenih pravaca u proučavanju književnosti svede na zajedničke pretpostavke neopozitivističke orijentacije stoga je nužno sklon shematizmu i pojednostavnjivanjima koji njegovu načelnu kritiku ne čine osobito utemeljenom (usp.: »*New Criticism*« und *die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft*, Halle /Saale/, 1962). Ipak, u nekim slučajevima, kada se izrazito nekritički koriste određene pretpostavke filozofiranja inspiriranog neopozitivizmom, kao npr. u *Načelima književne kritike* I. A. Richardsa, (usp. naš prijevod N. Koljevića i D. Puvačića, Sarajevo, 1964), smatramo da je kritika neopozitivizma opravdana i u okviru znanosti o književnosti.

2. Usp. vrlo instruktivnu analizu čitanja u navedenom djelu Romana Ingardena *O saznavanju književnog umetničkog dela*, poglavlja I i II.

3. Usp. o tome poglavlje *Point of View in Narrative* u navedenoj knjizi Scholesa i Kellogga *The Nature of Narrative*.

4. Usp. o tim mogućnostima Franz K. Stanzel: *Typische Formen des Romans*, Göttingen, 1965.

5. Na osnovi eseja Henryja Jamesa, od kojih je vjerojatno najutjecajniji *The Art of Fiction* (1884), angloamerički teoretičari pokušavaju razviti poetiku umjetničke proze, najprije preko svojevrsnog potvrđivanja i sistematizacije Jamesovih teza, npr. u djelima P. Lubbocka: *The Craft of Fiction*, London, 1921. i E. Muira: *Structure of the Novel*, London, 1929, a zatim preko svojevrsne opozicije koja ipak uvažava osnovnu Jamesovu problematiku orijentaciju, kao što je to slučaj u najsustavnijoj i najrazrađenijoj knjizi te tradicije *The Rhetoric of Fiction* Waynea Bootha, Chicago, 1961. Usp. prikaz tog razvitka u knjizi Miroslava Bekera *Moderna kritika u Engleskoj i Americi*, Zagreb, 1973, poglavlje 2.

6. Osim navedene Boothove knjige usp. Ivo Vidan: *Nepouzdana pripovjedač*, Zagreb, 1970.

7. Usp. o tome moj esej *Filozofija i roman* u navedenoj knjizi *Pitanja poetike*.

### Karakter

1. Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*, str. 349—366.

2. Tako npr. W. J. Harwey: *Character and the Novel*, London, 1965.

3. Usp. izvrsne analize Scholesa i Kellogga u navedenoj knjizi *The Nature of Narrative*, poglavlje *Character in Narrative*.

4. Usp. Karl Minger: *Theorie des modernen Romans*, Stuttgart, 1970.

### Ideja u književnosti

1. Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*, str. 240.

2. Primjer navodim po R. Wellek — A. Warren: *Theory of Literature*, New York, 1949, str. 107.

3. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* str. 217—240.

4. Usp.: »Bar u stvaralačkoj nameri autora — kojem, uostalom, ne polazi za rukom da je potpuno realizuje — sva k o književno umetničko delo vrši neku određenu, samo njemu samome svojstvenu glavnu funkciju, i to u sebi samome do izvesnog stepena samo *in potentia*, a u prikladnoj konkretizaciji *in actualitate*. Upravo u ovom momentu se književno delo veoma približava organizmu. I književno delo, je nešto što ne samo da p o s t o j i nego ima i izvestan 'smisao', određen *ratio* svoje egzistencije, svoje 'određenje', Ingarden: *O saznavanju književnog umetničkog dela*, str. 73. Na temelju takva shvaćanja Ingarden zaključuje: »Uopšteno je, međutim, moguće reći sledeće: 'ideju' književnog umetničkog dela čini — u njemu ili pomoću njega konkretno uprizorena — 'pokazana', sintetička, suštinska povezanost uzajamno usklađenih, estetski valentnih kvaliteta, koji dovode do plastičnog konstituisanja određene estetske vrednosti, pri čemu ova vrednost, u prisnom jedinstvu sa osnovom na kojoj se temelji — upravo sa samim umetničkim delom — 'čini celinu, koja je bar u slučaju velikih, pravih umetničkih dela neponovljiva, 'jedinstvena' i ne može se podrazavati«, isto, str. 81.

### Idejno-tematska kritika

1. Lukács i Garaudy daju, naime, suprotne ocjene Kafkina stvaralaštva (usp.: Georg Lukács: *Današnji značaj kritičkog realizmu*, prev. M. Mojašević, Beograd, 1959. i Roger Garaudy: *O realizmu bez obala*, prev. T. Segedin, Zagreb, 1968), na temelju gotovo identičnog načina zaključivanja: i jedan i drugi smatraju da je svojevrsan »realizam«, odnosno istinito odražavanja zbilje krajnji oslonac vrijednosnog suda o književnom djelu, a razlika je samo u tome što jednom Kafkina djela nisu dovoljno realistična, dok drugom čine obrazac nekog načina realističkog prikazivanja, što, dakle, realizam biva shvaćen jednom u užem, a drugi put u vrlo širokom smislu. Analize Luciena Goldmanna, međutim, (usp.: *Za sociologiju romana*, prev. B. Jelić, Beograd 1967) imaju načelno drugačiji karakter jer idu za utvrđivanjem i opisom određenih strukturalnih zakonitosti koje se pojavljuju i u književnosti i u drugim kulturnim sferama, pa je vrijednosna ocjena pojedinih književnih djela posredovana sociološkom analizom društvenog života pojedinih epoha i stoga »relativirana« s obzirom na »apsolutizam« Lukácsa i Garaudyja.

2. Dok se još može reći da između Mehringa, Plehanova i Trockog s jedne strane, a ostalih spomenutih teoretičara, s druge strane, postoji znatno vremensko razdoblje te i sama filozofija marksizma predstavlja u prvom slučaju jednu a u drugom drugu »fazu« u razvitku marksizma, usporedba između npr. kritič-

kih analiza romana Arnolda Kettlea (*Engleski roman*, prev. I. Vidan, Sarajevo. 1962) i strukturalne poetike Jurija Lotmana (navedeno djelo: *Predavanja iz strukturalne poetike*) pokazuje kako sličan »model« marksizma dopušta sasvim disparatna ostvarenja, jer neke općenite teze o odnosu književnosti i zbilje npr. »pristaju« u problematski najrazličitije upravljena istraživanja.

3. *Književna kritika i marksizam*, Beograd, 1971.

4. Usp. o tome moj rad *Klasici marksizma i književna kritika* u gore navedenom zborniku.

5. *Usporedna književnost*, prev. M. B. i N. Milošević, Beograd, 1955.

6. Za stav modernije komparatistike francuske škole prema tematologiji usp. Cl. Pichois — A. M. Rousseau: *Komparativna književnost*, prev. J. Belan, Zagreb, 1973.

7. O razlici između književne kritike i teorije književnosti, odnosno znanosti o književnosti usp.: Svetozar Petrović: *Priroda kritike*, Zagreb, 1972. Svoj stav o tome pokušao sam obrazložiti u eseju *Osnovno iskustvo književnosti* u navedenoj knjizi *Pitanja poetike*.

8. Usp.: »Umetnička forma postiže, prvo, to da dotičan tip učini potpuno čulnim. Drugo, ona stvara opazajno, otada nenarušivo jedinstvo onih crta likova koje ona čini pregnantno karakterisanim pojedinačnim bićima i onih u kojima se izražava njihova tipična suština. Svaka tipična crta sadrži u sebi ukinute društveno-opšte odredbe. Istina forme počiva i ovdje na tome što ona čini opazajnim jedinstvo, neprekidno preobraćanje pojedinačnog i tipičnog jednog u drugo u životu. Treće, ovo jedinstvo ne oblikuje na »nepartijni« način već je svaki lik nameravao da izvrši individualno dejstvo. Četvrto, pojedini likovi, doduše, treba da izazovu utisak jednog samostalnog života koji počiva u sebi, no njihova umetnička egzistencija zavisi objektivno od njihovog uzajamnog odnosa prema figurama koje su zajedno s njima oblikovane, od njihovog mesta i funkcije u hijerarhiji tipova dotičnog dela, koje također nije nešto što statički miruje, već je dinamički, dijalektički pokretno, nešto što stvara promene i preokrete. Ove najvažnije funkcije, koje se, naravno, mogu još jako umnožiti, čine organsko jedinstvo; one se mogu umetnički ostvariti samo *uno actu*; njihovo razdvajanje bilo je potrebno isključivo radi pojmovnog razjašnjenja. Njihova mnogostrukost je odražavanje intenzivne beskonačnosti svakoga momenta u životu; jedinstvo mnogostrukog u oblikovanju je također odražavanje samog života«, Georg Lukács: *Prolegomena za marksističku estetiku*, prev. M. Damjanović, Beograd, 1960, str. 211.

9. Usp.: »Umetničko delo mora, dakle da odražava u pravoj i tačno srazmernoj vezi sva bitna, objektivna određenja koja objektivno determinišu deo života što ga ono uobličava. Mora ih odražavati tako da se taj deo života može da shvati u sebi i iz sebe i da može da se ponovo doživi, da se pričini kao celokupnost života«, Georg Lukács: *Problemi realizma*, prev. K. Petrović, Sarajevo, 1957, str. 155.

10. Na to upućuje prije svega iskustvo nove hermeneutike. Usp. sažet prikaz tog iskustva s obzirom na književnoteoretsku problematiku u navedenom članku Ulferta Ricklefsa.

11. Usp. poglavlje *Parafraza i alegoreza* u ovoj knjizi.

12. Naš prijevod V. Latkovića i K. Svinarskog, Beograd, 1950.

13. Nav. prijevod str. 121.

14. Isto, str. 125.

15. Zanimljivo je kako Timofejev objašnjava potrebu analize jezika, kojoj inače posvećuje mnogo pažnje: »Za književnost se kaže da je umetnost reči. Tu definiciju treba proširiti. Mi znamo da je književnost umetnost koja stvara likove. Ali te likove pisac crta samo pomoću reči, koje je Gorki zato nazvao osnovnim elementom književnosti. U tome je osnovna razlika između književnosti i drugih umetnosti. Zaostajući iza mnogih umetnosti u životu prikazivanja (slikarstva, skulpture, pozorišta itd.), ona ih sve u isto vreme prevazilazi u pogledu obuhvatanja života. Reči je pristupačno sve što je pristupačno misli, a misao obuhvata sve oblasti i strane života, što književnost i čini univerzalnom umetnošću«, isto, str. 157.

16. Premda svojevrсна hijerarhija znanosti i njihova stroga raspodijeljenost na određena područja sigurno ne unapređuje ljudsku spoznaju, valja primijetiti da i moderna sklonost pojedinih znanosti da obuhvate totalitet ljudskog iskustva ima svojih nedostataka. Pretenzije lingvistike Noama Chomskog ili etnologije C. Lévy-Straussa npr. često previše ugrožavaju znanstvenost njihovih radova, koji su opet na planu filozofije često nekritični prema filozofskoj tradiciji. Zanimljive kritičke primjedbe strukturalizmu u tom smislu daje Umberto Eco; usp. *Kultura, Informacija, Komunikacija*, prev. M. Drndarski, Beograd, 1973, glave *Odsutna struktura i Semiotička granica*.

17. Usp. studiju W. Shumakera *Literature and Irrational*, New York, 1966.

### Prozne vrste

1. Takvo shvaćanje nastoji obrazložiti E. D. Hirsch, Jr. u poglavlju *The Concept of Genre* navedene knjige *Validity in Interpretation*.

2. Sistematizaciju tih postupaka pokušao sam dati u raspravi *Teorije književnih rodova* u navedenoj knjizi *Pitanja poetike*.

3. Tako zaključuje npr. Hans Robert Jauss u raspravi *Teorija rodova i književnost srednjeg vijeka, Umjetnost riječi*, 1970, br. 3, str. 327—352.

4. To je otprilike koncepcija koju slijedi i razvija poznato djelo Roberta Petscha *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle (Saale), 1934. Usp. također H. Seidler: *Die Dichtung*, Stuttgart, 1965.

5. To bi bilo, smatramo, stajalište dosljedno empirijski orijentirane poetike, otprilike u onom smislu kako su je zamislili ruski formalisti. Ne čini nam se, međutim, da ga npr. Tomaševski u *Teoriji književnosti* provodi do krajnjih konzekvencija, jer on doduše tvrdi, s jedne strane, da je roman »veliki pripovjedni oblik« a novela »mali pripovjedni oblik«, ali, s druge strane,

nazive »roman« i »novela« koristi i kao oznaku sadržajno određenih pojmova. Ta nedosljednost vidljiva je također iz podvrsta romana koje su određene po sasvim drugim načelima no opći pojam romana. Ipak, ne treba u tome vidjeti samo slabost teoretskog izvođenja; prije je to rezultat svojevrsnog uvida, koji možda nije dokraja osviješten ali koji je praktički prisutan, uvida u to da se teorija književnih vrsta ne može osloniti isključivo na empirijsku morfologiju.

6. Jolles: *Einfache Formen*, str. 23—61.

## Roman

1. Usp. navedeno djelo: Wellek — Warren: *Theory of Literature*, str. 223 i dalje; prijevod A. Spasića i S. Đorđevića, Beograd, 1965, str. 247 i dalje.

2. Što se tiče građanskog karaktera romana, usp. raspravu Wolfganga Kaysera *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart, 1963, a što se tiče porijekla romana u helenističkoj prozi i na tome zasnovane teze o dekadentnom karakteru romana, raspravu Franza Altheima *Roman und Dekadenz*, Tübingen, 1951.

3. O »padu ukusa« usp. 5. i 6. poglavlje knjige Arnolda Hausera *Filozofija povijesti umjetnosti*, prev. D. Perković, Zagreb, 1963.

4. Rene-Maria Albérès: *Istorija modernog romana*, prev. M. Vidaković, Sarajevo, 1962.

5. V. V. Kožinov: *Roman — epos novog vremena*, u kolektivnom radu *Teorija literature, Rody i žanry literature*, Moskva, 1964.

6. Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*, str. 359.

7. Za takvu usporedbu epa i romana usp. npr. navedeno djelo Herberta Seidlera: *Die Dichtung*, str. 523—564.

8. Takav zaključak Lukács izvodi na temelju ironijske strukture romana, odnosno na temelju analize ironije kao izraza razvijenog subjektiviteta u »svijetu bez boga«. Usp.: »Za roman je ironija ove slobode u odnosu na boga transcendentni uslov objektiviteta oblikovanja. Ironija koja u intuitivnom dvostrukom uvidu može razlikovati svijet koji je bog napustio, koja vidi izgnaniji utopijski zavičaj ideje koja je postala ideal, a koja ga, međutim, istovremeno shvata u njegovoj subjektivno-psihološkoj uslovljenosti, u njegovoj jedino mogućoj formi postojanja; ironija koja — sama demonska — poima demona u subjektu kao metasubjektivnu bitnost i tako, sluteći i ne izričući, govori o prošlim i budućim bogovima kada govori o avanturama duša zabludjelih u nebitnoj i praznoj zbilji: ironija koja na patničkom putu unutarčnosti mora tražiti sebi primjeren svijet ne mogući ga naći, koja istovremeno oblikuje zlobu boga stvaraoaca nad neuspjehom svih nemoćnih pobuna protiv njegove moćne i tašte petljavine i neizrecivo duboku patnju boga spasitelja nad njegovom nemoći što još nije došao u ovaj svijet. Ironija kao samoukidanje subjektiviteta koji je došao do kraja jeste najviša

sloboda koja je moguća u svijetu bez boga. Zato ona nije samo jedino moguć apriorni uslov istinskog objektiviteta koji stvara totalitet, nego, zahvaljujući konstitutivnoj adekvaciji strukturalnih kategorija romana situaciji svijeta, uzdiže i ovaj totalitet, roman, do reprezentativne forme jedne epohe«, Georg Lukács: *Teorija romana*, prev. K. Prohić, Sarajevo, 1968, str. 67—68.

9. Ne mislim time reći da bi se moglo pokazati kako Lukács doista u *Teoriji romana* preuzima neko shvaćanje nalik onom Heinricha Wölfflina o baroku i renesansi kao dva osnovna stila koja se isprepleću u cjelokupnoj povijesti umjetnosti. Riječ je samo o tome da *Teorija romana* nije isključivo »hegelijanski« spis, nego da se u njoj uz hegelovski način mišljenja i Hegelove pojmove pojavljuje i onaj način razmatranja umjetnosti koji izražava npr. Wölfflin, dok se u kasnijim radovima Lukács vraća hegelijanskoj tradiciji »korigiranoj« određenim pozitivizmom.

10. Usp. navedeno djelo B. Lorda: *The Singer of Tales*.

11. Doista bi se teško moglo tvrditi kako *Henrijada* ili *Hermann* i *Dorothea* zahvaljuju svoj relativno skromniji uspjeh, posebno u razdobljima nakon smrti svojih autora, manjem zalaganju ili nekim slučajnim okolnostima koje bi dovele do privremenog pada stvaralačkih sposobnosti književnika kao što su Voltaire i Goethe.

12. O odnosu romana prema naslijeđu tzv. sokratskog dijaloga i menipejske satire usp. poglavlje *Zanrovske karakteristike u delima Dostojevskog i sižejno-kompozicijske odlike tih dela* u knjizi Mihaila Bahtina *Problemi poetike Dostojevskog*, prev. M. Nikolić, Beograd, 1967.

13. O takvom karakteru romana, osobito s obzirom na znanstvenost modernog romana, usp. moje rasprave o romanu u navedenoj knjizi *Pitanje poetike*.

## Tipologija romana

1. Usp. npr. određenje kriminalističkog romana u raspravi Stanka Lasića *Poetika kriminalističkog romana*, Zagreb, 1973.

2. Usp. takvu tendenciju u raspravi Aleksandra Flakera: *U tipologiji romana, Umjetnost riječi*, 1968, br. 3, str. 207—216.

3. Usp. klasifikacije koje navode npr. H. Keiter — T. Kellen: *Der Roman*, Essen, 1912, ili, u novije vrijeme, Bernhard Rang: *Der Roman*, Freiburg, 1950. Također sasvim proizvoljnu klasifikaciju, neku vrst razvrstavanja bez ikakvih načela, po naprečac stvorenim pojmovima, u navedenom Albérèsovu djelu: *Istorija modernog romana*.

4. Usp. o tome npr. Walter Jens: *Statt einer Literaturgeschichte*, Pfullingen, 1957.

5. Usp. *Das sprachliche Kunstwerk*, str. 360 i dalje.

6. Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*.

7. *Das sprachliche Kunstwerk*, str. 55—59.

8. Isto, str. 351 i dalje.

9. Isto, poglavlje *Der Stil*, str. 271—299.

10. U nekom smislu to pokušava ostvariti Lukács u drugom dijelu *Teorije romana*, ali mu nedostaje razrada romansijerske tehnike kojoj on, među ostalim i zbog namjene svoje rasprave, ne posvećuje veću pozornost.

### Novela i bajka

1. U već navedenim djelima: *Teorija književnosti i Wesen und Formen der Erzählkunst*.

2. Usp. prikaz različitih shvaćanja i povijesnog razvitka novele: Benno von Wiese: *Novelle*, Stuttgart, 1969, a prikaz različitih shvaćanja bajke: Max Lüthi: *Märchen*, Stuttgart, 1962.

3. W. Pabst: *Novellentheorie und Novellendichtung*, Hamburg, 1953.

4. Ovaj opis stila bajke temelji se uglavnom na izvrsnim analizama Max Lüthija u knjigama *Das europäische Volksmärchen*, Bern, 1947. i *Es war einmal... Vom Wesen des Volksmärchens*, Göttingen, 1964, premda sadrži i neka moja zapažanja.

5. Kao što uvjerljivo utvrđuje V. J. Propp u *Morfologija skaski*, Moskva, 1969.

6. Usp. Hermann Pongs: *Das Bild in der Dichtung*, II, Marburg, 1969, str. 97—118.

7. Kao što Bronislaw Malinowski pokazuje u raspravi *Mit u psihologiji primitivnih naroda*. Usp.: »... Teza ovog dela je da postoji uska veza između reči mita, svetih priča jednog plemena, s jedne strane, i njihovih ritualnih postupaka, njihovih moralnih ideja, njihove društvene organizacije i čak njihovih praktičnih aktivnosti, s druge strane«, *Magija, nauka i religija*, prev. A. Todorović, Beograd, 1971, str. 90.

8. Bajku svodi na optativ Jolles u navedenom djelu *Einfache Formen*, a Roman Jakobson je sklon da je shvati kao »društvenu utopiju« u raspravi *O ruskim bajkama (Lingvistika i poetika)*, prev. B. Pervaz i dr. Beograd, 1966, str. 33—53).

### Vic kao književna vrsta

1. U tom smislu čine nam se presudne dvije orijentacije: Sigmund Freud (*Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, prev. T. Bekić, *Odabrana dela Sigmunda Frojda*, knj. 3, Beograd, 1969) razmatra viceve kao izraz nesvesne djelatnosti psihičkih energija, a Jolles u navedenom djelu kao nesvesno, pred-književno stvaralaštvo jezika. Freudova je koncepcija tematska, a Jollesova morfološka: dok prvog pretežno zanima psihički mehanizam nastanka viceva i u vezi s tim njihova tematika, drugi obrađuje uglavnom njihov osnovni jezični oblik.

2. Jolles: *Einfache Formen*, str. 249.

3. Usp. Anders: *Kafka — za i protiv*, str. 14—15.

4. Po Aristotelovoj definiciji početka: »Početak je to što samo nije nužno iza nečega drugoga nego iza njega drugo prirodno jest ili postaje; ... *Poetika*, str. 19.

5. Šklovski: *Uskrsnuće riječi*, str. 43—44.

6. Hermann Broch (Herman Broh): *Vergilijeva smrt*, prev. V. Stojić, Beograd, 1958, str. 113.

7. Naziv je upotrebljen po djelu: Karen Horney: *Neurotička ličnost našeg doba*, prev. D. Kosović i R. Šaranović, Titograd, 1964, iako smatramo, više u skladu s radovima Ericha Fromma, da je upravo normalna ličnost našeg doba neurotična ličnost.

8. Usp. analizu anksioznosti u navedenom djelu K. Horney, str. 35. i dalje.

9. Freud: *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, str. 183.

10. Isto, str. 240.

### Moderna proza

1. Erich Auerbach: *Mimesis*, Bern, 1946, str. 479; odgovarajući prijevod M. Tabakovića, Beograd, 1968, str. 547—548.

2. Ernst Robert Curtius: *Eseji iz evropske književnosti*, prev. E. Grubačić, Sarajevo, 1964, str. 280.

3. Jens: *Statt einer Literaturgeschichte*, str. 25.

4. O takvim karakteristikama moderne proze usp. npr.: David Daiches: *The Novel and the modern World*, Chicago, 1960; Günther Blöcker: *Die neuen Wirklichkeiten*, Berlin, 1961; Karl August Horst: *Das Spektrum des modernen Romans*, München, 1964 i zbirku eseja *Forms of modern Fiction*, Bloomington, 1964.

5. Usp. o tome npr. *Novelist as Philosopher*, New York/Toronto, 1962.

6. Usp. npr. Leon Edel: *Psihološki roman*, prev. E. Kuzmanović, Beograd, 1962; Robert Humphrey: *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley/Los Angeles, 1955 i Ivo Vidan: *Roman struje svijesti*, Zagreb, 1971.

7. Prijevod M. Mojaševića, Beograd, 1959, str. 49.

8. Usp. Staigerov govor prigodom primanja nagrade grada Züricha 17. 12. 1966; časopis *Sprache im technischen Zeitalter*, travanj—lipanj, 1967, str. 90—96.

9. Ovakovo shvaćanje, dosta često u angloameričkoj kritici, inspirirano je I. A. Richardsom i scientističkom filozofijom Hansa Reichenbacha. Dosta temeljito obrazloženo je u knjizi Hansa Meyerhoffa: *Time in Literature*, Berkeley/Los Angeles, 1960. U nas ga u nekoj mjeri zastupa Jovan Hristić: Usp: »O vezi umetnosti i filozofije bilo je dosta govora u modernoj kritici, naročito u onom njenom delu koji je inspirisan idejama filozofije egzistencije. Ali ono što kritičari većinom propuštaju da primete jeste u kojoj je meri filozofija na koju se oslanjaju u stvari literarna. Problem nam se tako pokazuje u perspektivi koja je sasvim suprotna onoj u kojoj ga obično posmatramo, pošto je ta filozofija najvrednija i najznačajnija kao literatura, a ne kao filozofija«, *Oblici moderne književnosti*, Beograd, 1968, str. 171. Usp. moj pokušaj kritike takvog shvaćanja u raspravi

*Vrijeme u modernom romanu* (u navedenoj knjizi *Pitanja poetike*), gdje sam nastojao pokazati nekritičnost tzv. znanstvene filozofije na problemu shvaćanja vremena. Onaj, naime, model mišljenja koji nudi moderna znanost nije ujedno model svakog filozofskog mišljenja, pa suvremena filozofija nije vrijedna kao književnost, nego je, rekao bih radije, suvremena književnost vrijedna kao filozofija, jer je ona u mnogome ne samo obuhvatnija, nego i kritičnija od modernih pozitivnih znanosti.

## LITERATURA

- Albérès, R. M.: *Istorija modernog romana*, Sarajevo, 1967.  
Alleman, Beda: *Ironie und Dichtung*, Pfullingen, 1956.  
Altheim, Franz: *Roman und Dekadenz*, Tübingen, 1951.  
Anders, Günther (Anders, Ginter): *Kafka — za i protiv*, Sarajevo, 1955.  
Aristotel: *Poetika*, Zagreb, 1912; Beograd, 1955.  
Aristotel: *The »Art« of Rhetoric*, Cambridge, Massachusetts, 1967.  
Auerbach, Erich (Auerbach, Erik): *Mimesis*, 1968.  
Bahtin, Mihail: *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd, 1967.  
Barthes, Roland (Bart, Rolan): *Književnost. Mitologija. Semiotologija*, Beograd, 1971.  
Bayerdörfer, Hans-Peter: *Poetik als sprachtheoretisches Problem*, Tübingen, 1967.  
Beker, Miroslav: *Moderna kritika u Engleskoj i Americi*, Zagreb, 1973.  
Blöcker, Günther: *Die neuen Wirklichkeiten*, Berlin, 1961.  
Booth, Wayne C.: *The Rethoric of Fiction*, Chicago/London, 1967.  
Bošnjak, Branko: *Grčka filozofska kritika Biblije*, Zagreb, 1971.  
Boulton, Marjorie: *The Anathomy of Prose*, London, <sup>5</sup>1968.  
Broch, Hermann: *Dichten und Erkennen*, I, II, Zürich, 1955.  
Brooks, C. — Warren, R. P.: *Understanding Fiction*, New York 1943.  
Brown, Huntington: *Prose Styles*, Minneapolis, 1966.  
Butor, Michel: *Essais sur les modernes*, Paris, 1965.  
Camus, Albert (Kami, Alber): *Mit o Sizifu*, Sarajevo, 1963.  
Cassirer, Ernst (Kasirer, Ernst): *Jezik i mit*, Novi Sad, 1972.

- Cassirer, Ernst (Kasirer, Ernst): *Mit o državi*, Beograd, 1972.
- Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen, I, II*, Berlin, 1924.
- Crane, R. S.: *Critics and Criticism*, Chicago, 1952.
- Curtius, Ernst Robert: *Eseji iz evropske književnosti*, Sarajevo, 1964.
- Curtius, Ernst Robert: *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Zagreb, 1971.
- Daiches, David: *The Novel and the Modern World*, Chicago, 1960.
- Dipple, Elizabeth: *Plot*, Norfolk, 1970.
- Dobree, Bonamy: *Modern Prose Style*, Oxford, 1964.
- Doubrovski, Serge (Dubrovski, Serž): *Zašto Nova kritika*, Beograd, 1971.
- Dufrenne, Mikel: *Le poetique*, Paris, 1963.
- Duhamel, Georges: *Essai sur le roman*, Paris, 1925.
- Eco, Umberto (Eko, Umberto): *Kultura. Informacija. Komunikacija*, Beograd, 1973.
- Eco, Umberto (Eko Umberto): *Otvoreno djelo*, Sarajevo, 1965.
- Edel, Leon: *Psihološki roman*, Beograd, 1962.
- Eliade, Mircea: *Mit i zbilja*, Zagreb, 1970.
- Erllich, Victor: *Russian Formalism*, The Hague / Paris, 1969.
- Ejhenbaum, Boris: *Književnost*, Beograd, 1972.
- Fischer, Ludwig: *Gebundene Rede*, Tübingen, 1968.
- Flaker, A. — Škreb, Z.: *Stilovi i razdoblja*, Zagreb, 1964.
- Flemming, Willi: *Epik und Dramatik*, Bern, 1955.
- Forms of Modern Fiction*, Bloomington, 1964.
- Forster, E. M.: *Aspects of the Novel*, London, 1927.
- Freud Sigmund (Frojd, Sigmund): *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom, Odabrana dela Sigmunda Frojda, 3*, Beograd, 1969.
- Frye, Northrop: *Fables of Identity*, New York, 1963.
- Frye, Northrop: *The Anatomy of Criticism*, Princenton, 1957.
- Frye, N. — Knights, L. C. i dr.: *Myth and Symbol*, Lincoln, 1963.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1965.
- Gallas, Helga (ur.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, Darmstadt, 1972.
- Glušević, Zoran: *Mit, književnost i otuđenje*, Beograd, 1970.
- Glušević, Zoran: *Studija o Kafki*, Beograd, 1971.
- Goldmann, Lucien: *Dijalektička istraživanja*, Sarajevo, 1962.
- Goldmann, Lucien (Goldman, Lisjen): *Za sociologiju romana*, Beograd, 1967.
- Grassi, Ernesto: *Kunst und Mythos*, Hamburg, 1957.
- Greiner, Martin: *Die Entstehung der modernen Unterhaltungsliteratur*, Hamburg, 1964.
- Hartmann, Nicolai (Hartman, Nikolaj): *Estetika*, Beograd, 1968.
- Harvey, W. J.: *Character and the Novel*, London, 1965.
- Hauser, Arnold: *Filozofija povijesti umjetnosti*, Zagreb, 1963.
- Hegel, G. W. F.: *Estetika*, Beograd, I, 1952, II, 1955, III, 1961.
- Heidegger, Martin: *O biti umjetnosti*, Zagreb, 1950.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen, 1957.
- Hirsch, E. D., Jr.: *Validity in Interpretation*, New Haven / London, 1967.
- Horst, Karl August: *Das Spektrum des modernen Romans*, München, 1964.
- Hristić, Jovan: *Oblici moderne književnosti*, Beograd, 1968.
- Humphrey, Robert: *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, 1954.
- Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931.
- Ingarden, Roman: *O saznavanju književnog umetničkog dela*, Beograd, 1971.
- Jakobson, Roman: *Lingvistika i poetika*, Beograd, 1966.
- Jens, Walter: *Statt einer Literaturgeschichte*, Pfullingen, 1957.
- Jolles, André: *Einfache Formen*, Tübingen, 1958.
- Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern, 1948.
- Kayser, Wolfgang: *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart, 1963.
- Kayser, Wolfgang: *Die Vortragsreise*, Bern, 1958.
- Kayser, Wolfgang: *Die Wahrheit der Dichter*, Hamburg, 1959.
- Keiter, H. — Kellen, T.: *Der Roman*, Essen, 1912.
- Kettle, Arnold (Ketl, Arnold): *Engleski roman*, Sarajevo 1962.
- Killy, Walter (ur.): *Literatur, 2/1, 2/2, Das Fischer Lexikon*, Frankfurt / M, 1965.
- Književna kritika i marksizam*, Beograd, 1971. \*
- Koljević, Svetozar: *Trijumf inteligencije*, Beograd, 1963.
- Konstantinović, Zoran: *Fenomenološki pristup književnom delu*, Beograd, 1969.
- Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, 1955.
- Lanson, Gustave: *L'art de la prose*, Paris, 1908.
- Lasić, Stanko: *Poetika kriminalističkog romana*, Zagreb, 1973.
- Lévi-Strauss, Claude: *Anthropologie structurale*, Paris, 1958.
- Lévi-Strauss, Claude (Levi-Stros, Klod): *Divlja misao*, Beograd, 1966.
- Liddell, Robert: *A Treatise on the Novel*, London, 1963.
- Lodge, David: *The Language of Fiction*, London, 1966.
- Lord, Albert B.: *The Singer of Tales*, Cambridge, Massachusetts, 1964.
- Lotman, J. M.: *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo, 1970.
- Lotman, J. M. *Struktura hudožestvenog teksta*, Moskva, 1970.
- Lubbock, Percy: *The Craft of Fiction*, London, 1921.
- Lukács, Georg (Lukač, Đerđ): *Današnji značaj kritičkog realizma*, Beograd, 1959.
- Lukács, Georg (Lukač, Đerđ): *Istoriski roman*, Beograd, 1958.

Lukács, Georg (Lukač, Đerđ): *Problemi realizma*, Sarajevo, 1957.  
 Lukács, Georg (Lukač, Đerđ): *Prolegomena za marksističku estetiku*, Beograd, 1960.  
 Lukács, Georg (Lukač, Đerđ): *Tomas Man*, Beograd, 1958.  
 Lukács, Georg: *Teorija romana*, Sarajevo, 1968.  
 Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen*, Bern, 1947.  
 Lüthi, Max: *Es war einmal...*, *Vom Wessen des Volksmärchens*, Göttingen, 1964.  
 Lüthi, Max: *Märchen*, Stuttgart, 1962.  
*Marksizam i umjetnost*, Beograd, 1972.  
 Martini, Fritz: *Das Wagnis der Sprache*, Stuttgart, 1956.  
 Mendilow, A. A.: *Time and the Novel*, London / New York, 1952.  
 Meyerhoff, Hans: *Time in Literature*, Berkeley / Los Angeles, 1960.  
 Milošević, Nikola: *Ideologija, psihologija i stvaralaštvo*, Beograd, 1972.  
 Milošević, Nikola: *Negativan junak*, Beograd, 1965.  
 Minger, Karl: *Theorie des modernen Romans*, Stuttgart, 1970.  
 Muir, Edwin: *The Structure of the Novel*, London, 1954.  
 Müller-Seidel, Walter: *Probleme der literarischen Wertung*, Stuttgart, 1969.  
*Nachahmung und Ilusion*, München, 1964.  
*Novelist as Philosopher*, New York / Toronto, 1962.  
*Nova filozofija umjetnosti*, Zagreb, 1972.  
 Pabst, W.: *Novellentheorie und Novellendichtung*, Hamburg, 1953.  
 Peleš, Gajo: *Poetika suvremenog jugoslavenskog romana*, Zagreb, 1966.  
 Petre, F. — Škreb, Z. (ur.): *Uvod u književnost*, Zagreb, 1969.  
 Petrović, Svetozar: *Priroda kritike*, Zagreb, 1972.  
 Petsch, Robert: *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle, 1934.  
 Pichois, Cl. — Rousseau, A. M.: *Komparativna književnost*, Zagreb, 1973.  
 Platon: *Ijon. Gozba. Fedar*, Beograd, 1955.  
 Platon: *Država. Državnik*, Zagreb, 1942.  
*Poetika ruskog formalizma*, Beograd, 1970.  
 Pongs, Hermann: *Das Bild in der Dichtung*, Marburg, I, 1971, II, 1969, III 1969.  
 Preminger, Alex (ur.): *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, 1965.  
 Propp, V. J.: *Morfologija skaski*, Moskva, 1969.  
 Rang, Bernhard: *Der Roman*, Freiburg, 1950.  
 Richards, I. A. (Ričards, I. A.): *Načela književne kritike*, Sarajevo, 1964.  
 Robbe-Grillet, Alain: *Pour un nouveau roman*, Paris, 1963.  
 Sapir, Eduard: *Language*, London, 1970.

Sartre, Jean-Paul (Sartr, Žan-Pol): *O književnosti i piscima*, Beograd, 1962.  
 Scholes, R. — Kellogg, R.: *The Nature of Narrative*, New York, 1966.  
 Schramm, Ulf: *Fiction und Reflexion*, Frankfurt / M, 1967.  
 Seidler, Herbert: *Die Dichtung*, Stuttgart, 1965.  
 Shipley, Joseph (ur.): *Dictionary of World Literature*, Totowa, 1966.  
 Slamnig, Ivan: *Disciplina mašte*, Zagreb, 1965.  
 Solar, Milivoj: *Pitanja poetike*, Zagreb, 1971.  
 Spitzer, Leo: *Linguistics and Literary History*, New Jersey, 1967.  
 Staiger, Emil: *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 1959.  
 Stanzel, Franz K.: *Typische Formen des Romans*, Göttingen, 1965.  
 Sklovskij, Viktor: *Hudožestvenaja proza*, Moskva, 1959.  
 Sklovski, Viktor: *Uskrsnuće riječi*, Zagreb, 1969.  
*Teorija literature. Osnovnye problemy v istoričeskom osveščenii*, I, II, III, Moskva, 1962, 1964, 1965.  
 Thibaudet, Albert: *Razmišljanja o romanu*, Beograd, 1955.  
 Timofejev, Leonid I.: *Teorija književnosti*, Beograd, 1950.  
 Tomaševski, Boris: *Teorija književnosti*, Beograd, 1972.  
 Todorov, Tzvetan: *Poétique de la prose*, Paris, 1971.  
 Veselovskij, A. N.: *Istoričeskaja poetika*, Leningrad, 1940.  
 Vidan, Ivo: *Nepouzdaní pripovjedač*, Zagreb, 1970.  
 Vidan, Ivo: *Roman struje svijesti*, Zagreb, 1971.  
 Vinogradov, V. V.: *Stilistika i poetika*, Sarajevo, 1971.  
 Woolf, Virginia (Vulf, Virdinija): *Eseji*, Beograd, 1956.  
 Walzel, Oskar: *Gehalt und Gestalt in Kunstwerk des Dichters*, Darmstadt, 1957.  
 Wheelwright, Philip: *Metaphor and Reality*, Bloomington / London, 1968.  
 Wehrli, Max: *Allgemeine Literaturwissenschaft*, Bern, 1951.  
 Wellek, R. — Warren, A. (Velek, R. — Voren, A.): *Teorija književnosti*, Beograd, 1965.  
 Wiese, Benno von: *Novelle*, Stuttgart, 1969.  
 Wolandt, Gerd: *Philosophie der Dichtung*, Berlin, 1965.  
 Žirmunskij, Viktor: *Voprosy teorii literatury*, Leningrad, 1928.

## PREDMETNO KAZALO

alegoreza 73, 78, 80, 81, 84, 85, 134, 153, 158—160, 165, 241, 249,  
 254, 255, 261  
 alegorija 81  
 anegdota 216  
 arhetip 82, 83  
  
 bajka 88, 89, 94, 95, 106, 115, 174, 176, 178, 192, 207—216, 264  
 balada 150, 170, 171, 175  
 basna 89, 176, 186, 220  
 biografija 183  
  
 didaktika 175, 186  
 dnevnik 174, 175, 183  
 drama 52, 85, 113, 122, 138, 155, 197, 203, 246  
 dramatika 162, 175, 179, 182, 186, 251  
  
 ep 66, 115—119, 130, 131, 155, 158, 163, 169, 171, 175, 183—188, 191,  
 199, 262  
 epika 162, 170, 172, 175, 179, 186—188, 190, 199, 200, 201, 207, 214,  
 251, 257  
 epilog 108, 109  
 epopeja 189  
 esej 62, 169, 172—174, 176, 179  
 estetika 15, 18, 44, 45, 65—67, 139, 141, 143, 151, 155—157, 160, 161,  
 163, 189, 242, 254  
  
 fabula 19, 40, 64, 65, 71, 78, 85, 87—90, 94, 96, 98, 99, 103, 104, 107,  
 125, 132, 137—139, 145, 150, 199, 232, 234

fenomenologija 249

filologija 72

filozofija 15, 35, 36, 42, 44, 46, 47, 50, 57, 58, 60, 70—72, 74, 80, 81, 84,  
 101, 110, 115, 136, 140—143, 151, 155, 158, 159, 166, 167, 178, 186, 189,  
 192, 215, 234, 238, 242, 247, 254, 261, 265, 266

građa 18, 37—40, 65, 67, 78, 103, 115, 119, 128, 137, 139, 149, 153,  
 164, 183, 199, 225, 251

hermeneutika 21, 70, 247, 248, 254, 260

ideja 15, 20, 29, 64, 65, 67, 71, 72, 80, 85, 96, 97, 103, 131, 133—145,  
 150, 156, 158, 161, 250, 259

idejno-tematska osnova 161

interpretacija 20, 21, 28—33, 47, 66, 80, 114, 134, 139—141, 218, 224,  
 225, 241, 249, 254

jednostavni oblici 94, 95, 98, 114, 115, 176—180, 192

jezik 17, 20, 29, 32, 33, 38—40, 51, 51—59, 62, 63, 65, 67, 79, 81, 84,  
 94, 97, 104, 112, 135, 140, 153, 158, 161, 162, 177, 202, 220, 221,  
 225—227, 247, 251, 253, 254

karakter 14, 18, 44, 64, 65, 67, 71, 72, 118, 121, 123, 125—134, 137, 150,  
 158, 161, 162, 164, 172, 182, 187, 209, 210, 232, 234, 243, 258

karakterizacija 69, 71, 126, 128, 129, 131—134, 137—139, 194, 209,  
 210

kazus 94

književna kritika 19, 36, 136, 141, 145—148, 154—157, 160—163, 166,  
 167, 174, 194, 231, 242, 245, 260

književna vrsta 7, 8, 13, 14, 20, 37, 51, 52, 66, 87, 97, 98, 105, 106,  
 113, 117, 124, 127, 150, 156, 169—201, 206, 207, 215—217, 222, 227,  
 238, 243, 246, 262

komedija 66, 158

kompozicija 62, 63, 65, 68, 118, 151, 153, 159, 161, 162, 187, 192

kontekst 26, 31—34, 47, 51, 60, 126, 139, 140, 145, 155, 213, 216, 241,  
 248, 254

kronika 174, 175, 183

legenda 93—95, 115, 163, 174, 176, 177, 192, 216

lingvistika 20, 36, 58, 162, 163, 165, 238, 245, 246, 261

lirika 61, 65, 85, 155, 163, 175, 186, 214

marksizam 147, 148, 155, 160, 168, 259, 260

memoari 174, 183

memorable 94

mit 20, 54—59, 71, 75, 80—82, 86, 89, 93, 94, 97, 99, 112—115, 119,  
 121, 145, 160, 163, 164, 177, 178, 208, 211, 215, 237, 241, 253, 256

motiv 39, 65, 67, 69, 71, 85, 104—109, 112, 128, 129, 132, 137—139,  
 145, 150, 208—214

motivacija 105, 107, 109, 139, 161



novela 16, 21, 62, 87, 88, 98, 106—108, 114, 139, 144, 145, 169, 171—179, 183, 198, 205—216, 229, 261, 264

oblik 13, 38, 39, 40, 51, 55, 58, 60, 87, 89, 95—97, 103, 104, 106, 109, 113, 116, 117, 135, 140, 142, 145, 151—156, 159, 161, 170, 172, 176—180, 190—192, 199, 202, 205, 206, 225, 246, 251, 261

parabola 28, 29

parafraza 73, 77—79, 81, 84, 85, 241, 243, 254, 261

poetika 13—21, 65, 66, 71, 74, 76, 104, 127, 145, 147, 168, 186, 246, 247, 248, 252, 254, 257, 258, 260—263

poezija 49—60, 62, 64, 65, 67, 164, 221, 238, 244, 252

poslovica 175, 192

postupak (književni) 103, 106, 109, 128, 226, 230

povijest književnosti 82, 84, 130, 174, 189, 202

pozitivizam 112, 152, 168

priča 14, 25—31, 63, 67, 68, 71, 73, 77, 79, 80, 85—114, 117, 118, 122, 133, 140, 145, 154, 183, 184, 187, 203, 232, 256, 257

pripovijetka 37, 87—89, 114, 169, 172, 174, 175, 216

pripovjedač 65, 111—113, 117—122, 153, 203, 233, 234, 243, 257

proza 7—11, 15—22, 27, 31—33, 48—53, 56—67, 70, 72, 85, 93, 103—105, 111, 113, 114, 116—122, 126, 138, 149, 153, 158—164, 168—172, 174—179, 183, 184, 188, 192, 198, 199, 215, 216, 221, 226, 228, 229, 232—238, 240—243, 247, 252, 253, 257

putopis 173, 174

rasplet 107, 108

realizam 36, 122, 158, 182, 205, 228, 232, 235—237

retorika 10, 13—15, 50, 63—65, 68, 76, 202, 203, 245, 246, 249, 254

roman 7, 16, 21, 23, 25—28, 30, 37, 39—41, 62, 63, 65, 68, 69, 73, 79, 81, 84, 85, 87, 98, 105—108, 112, 114, 117—134, 147, 149, 155, 156, 158, 159, 163, 164, 169—204, 207, 208, 216, 230—238, 261—263

sadržaj 57, 78, 79, 90, 101, 103, 104, 135, 137, 141, 142, 151—156, 161, 196

saga 93—95, 174, 175, 178, 192, 216

situacija 104—106, 150, 192, 203, 209, 210, 213, 234

siže 19, 40, 65, 71, 88, 89, 94, 96, 103, 104, 139, 145, 162, 198, 199

sonet 150, 186

stih 9—11, 14, 16, 17, 22, 50, 51, 56, 64, 67, 104, 182, 187, 190, 252

stil 51, 58, 64, 105, 150, 201, 202, 209, 210, 230, 231, 252, 253, 264

stilistika 11—13, 18, 63, 64, 66, 162, 245, 254

struktura 7, 16, 17, 19, 20, 29, 30, 53, 54, 56, 58, 59, 62—64, 67, 69, 71, 75, 78, 82—84, 88, 90, 95, 97—104, 106—112, 122, 136—138, 140, 143, 165, 184, 195, 199, 209, 217, 218, 227—229, 231, 235, 241—243, 245, 246, 248, 249, 251, 253, 257, 262

strukturalizam 30, 60, 100, 246, 247

tekst 23, 28, 30—32, 34, 47, 49, 51, 52, 61—63, 67, 70, 73, 112, 117, 118, 148, 157, 170, 173, 211, 229, 230—238, 241, 248, 249, 252, 253, 257

tema 39, 72, 85, 106, 107, 128, 137, 149, 150—154, 161, 163—165, 212, 219

tematika 147, 153, 163—165, 172, 190, 196, 207, 217, 264

tematologija 150

tendencija 161, 226

teorija književnosti 160, 161, 163, 167, 168, 174, 189, 194, 242

tragedija 65, 66, 91, 96, 119, 120, 145, 158, 169, 182, 184—186, 189, 215, 256

umjetnost 11, 13—16, 18, 22, 47—49, 51, 64—66, 71, 82, 84, 87, 113, 115, 116, 118, 119, 141, 142, 151, 155, 158, 159, 179, 182, 185, 204, 237, 238, 241, 243, 246, 251, 252, 255, 261

vic 90, 94, 95, 175, 176, 216—227, 264

zabavna književnost 130, 178, 183, 198, 217

začudnost 104, 219

zagonetka 94, 111, 175, 177, 192

zaplet 87, 88, 89, 94, 107

znanost o književnosti 72, 146, 148, 149, 154, 166, 168, 199, 242, 258

## KAZALO IMENA

Adorno, T. W. 147  
 Albérès, R. M. 185, 262, 263, 267  
 Allemann, B. 276  
 Altheim, F. 262, 267  
 Anders, G. 247, 264, 267  
 Andrić, I. 201  
 Arhiloh 249  
 Aristofan 221, 222  
 Aristotel 13, 14, 43, 50, 65, 66, 71, 86, 87, 91, 93, 95, 96, 97, 99,  
 116, 127, 133, 145, 151, 246, 252, 256, 257, 265, 267  
 Auerbach, E. 19, 230, 246, 265

Bahtin, M. 263, 267  
 Balzac, H. de 118, 121, 158, 200  
 Barthes, R. 58, 59, 248, 251, 253, 267  
 Bašić, S. 246  
 Baumgarten, A. G. 67  
 Bayerdörfer, H-P. 254, 267  
 Bedenicki, J. 257  
 Beker, M. 258, 267  
 Bekić, T. 264  
 Belan, J. 260  
 Bergson, H. 254  
 Blöcker, G. 247, 265, 267  
 Blumenberg, H. 250  
 Boccaccio, G. 208, 214  
 Bohenski, I. M. 249

Boileau—Despréaux, N. 75  
 Booth, W. C. 119, 122, 203, 258, 267  
 Bošnjak, B. 255, 267  
 Boulton, M. 62, 253, 267  
 Broch, H. 232, 237, 238, 265, 267  
 Brod, M. 247  
 Brooks, C. 267  
 Brown, H. 267  
 Butor, M. 267

Calderón de la Barca, M. 80  
 Camus, A. 200, 232, 267  
 Cassirer, E. 81, 256, 267, 268  
 Cervantes, M. de 130, 132, 181, 197, 200  
 Chaucer, G. 80  
 Chomsky, N. 261  
 Constant, B. 200  
 Crane, R. S. 268  
 Croce, B. 52, 170  
 Curtius, E. R. 80, 230, 246, 250, 254, 255, 265, 268

Čolović, J. 248

Daiches, D. 265, 268  
 Damnjanović, M. 254, 260  
 Dante Alighieri 151, 189, 200  
 Degas, E. 135  
 Dipple, E. 268  
 Dobree, B. 268  
 Dos Passos, J. 232  
 Dostojevski, F. M. 79, 121, 200, 208, 263  
 Doubrovski, S. 268  
 Dreiser, T. 200, 237  
 Drndarski, M. 261  
 Dufrenne, M. 268  
 Duhamel, G. 268  
 Dujardin, E. 234  
 Durrell, L. 232

Đorđević, S. 262  
 Đurić, M. 255

Džakula, B. 245

Eco, U. 261, 268  
 Edel, L. 265, 268  
 Eliade, M. 268  
 Empedokle 50

Erazmo Roterdamski 80  
Erlich, V. 257, 268  
Euhemerus 79

Faulkner, W. 198, 232, 234, 237, 238  
Filipović, F. 253  
Filon 80  
Fischer, L. 246, 268  
Flaker, A. 268  
Flaubert, G. 121, 131, 158, 208, 237  
Fleming, W. 268  
Forster, E. M. 87, 90, 91, 194, 256, 268  
Frazer, J. 81  
Frenzel, I. 254  
Freud, S. 81, 223, 224, 264, 268  
Fromm, E. 265  
Frye, N. 19, 246, 255, 268

Gadamer, H. 247, 268  
Gallas, H. 247, 268  
Garaudy, R. 147, 247, 259  
Gide, A. 232  
Glušević, Z. 268  
Goethe, J. W. 37, 39, 44, 121, 190, 200, 231, 263  
Goldmann, L. 147, 259  
Gorki, M. 261  
Grass, G. 232  
Grassi, E. 268  
Greiner, M. 268  
Guiraud, P. 245

Hartmann, N. 139, 254, 268  
Harvey, W. J. 258, 268  
Hatzfeld, H. 245  
Hauser, A. 262  
Hegel, G. W. F. 18, 57, 59, 141—143, 148, 151, 155, 157, 158, 167, 168, 189, 238, 253, 269  
Heidegger, M. 238, 251, 255, 256, 269  
Heliodor 184  
Heraklit 35, 249  
Herman, B. 247  
Herodot 43, 79, 116  
Hesse, H. 232  
Heyse, P. 213  
Heziod 249  
Hirsch, E. D. Jr. 248, 261, 269

Hölderlin, F. 255  
Homer 42, 50, 74, 80, 115, 120, 184, 185, 190, 249, 252  
Horacije Flak Kv. 14  
Horney, K. 265  
Horst, K. A. 265, 269  
Hristić, J. 265, 269  
Hudoletnjak, B. 256  
Humphrey, R. 265, 269  
Huxley, A. 232

Ingarden, R. 18, 67, 137, 246, 253, 254, 258, 259, 269

Jakobson, R. 264, 269  
Jamblih 184  
James, H. 119, 122, 127, 203, 258  
Jauss, H. R. 261  
Jelić, B. 246, 259  
Jelić J. 244  
Jens, W. 231, 247, 263, 265, 269  
Jolles, A. 94, 95, 114, 176—178, 192, 216, 256, 262, 264, 269  
Joyce, J. 132, 157, 197, 231, 232, 234, 237  
Jung, C. G. 81, 254

Kafka, F. 23, 26, 27, 31, 49, 67, 69, 77, 79, 81, 85, 123, 124, 128, 129, 147, 157, 170, 226, 232, 247, 253, 259, 267  
Kant, I. 39, 145  
Kayser, W. 95, 124, 135, 137, 162, 187, 199—202, 251, 258, 259, 262, 269  
Keiter, H. 263, 269  
Kellen, T. 263, 269  
Kellogg, R. 253, 258, 271  
Kettle, A. 147, 260, 269  
Kierkegaard, S. 238  
Killy, W. 269  
Kleist, H. von 138, 139, 144, 145  
Knights, L. 246, 268  
Koljević, N. 258  
Koljević, S. 269  
Konstantinović, Z. 269  
Kosović, D. 265  
Kožinov, V. V. 262  
Ksenofan 35, 249  
Kuzmanović E. 265  
Kuzmić, M. 250, 252  
Kvintilijan, M. F. 14, 203

Lämmert, E. 96, 256, 269  
Lanson, G. 269  
Lasić, S. 263, 269  
Latković, V. 261  
Lausberg, H. 246  
Lautréamont 237  
Leibniz, G. W. 67, 234  
Lessing, G. E. 257  
Lévi-Strauss, C. 20, 54, 55, 238, 246, 253, 255, 261, 269  
Levy-Bruhl, L. 208  
Liddell, R. 269  
Lodge, D. 269  
Longo 184  
Lord, A. B. 190, 252, 263, 269  
Lotman, J. M. 21, 60, 147, 247, 248, 249, 257, 260, 269  
Lubbock, P. 203, 258, 269  
Lukács, G. 147, 155—160, 163, 165, 167, 168, 189, 235, 236, 247, 259,  
260, 262—264, 269, 270  
Lüthi, M. 216, 264, 270

Majnarić, N. 249  
Makrobije 80  
Malinowski, B. 264  
Mallarmé, S. 135, 144  
Malraux, A. 41, 232  
Mann, T. 37, 39, 44, 157, 158, 208, 232, 235, 236  
Marinković, R. 41  
Markuš, S. 246  
Martini, F. 270  
Marx, K. 168  
Mehring, F. 147, 259  
Mendilow, H. 270  
Meyerhof, H. 265, 270  
Milošević, N. 248, 260, 270  
Minger, K. 258, 270  
Mojašević, M. 259, 267  
Molière 9, 11, 12  
Muir, E. 258, 270  
Müller—Seidel, W. 270  
Musil, R. 232  
Muschg, W. 247

Nerval, G. de 237  
Nietzsche, F. 46, 252

Ovidije Nazon, P. 80

Papst, W. 210, 270  
Parry, M. 190, 252  
Pascal, B. 233  
Pečnik, V. 247  
Pejović, D. 251  
Peleš, G. 270  
Perković, D. 262  
Pervaz, B. 264  
Petračić, F. 256  
Petre, F. 270  
Petrović, K. 260  
Petrović, S. 260, 270  
Petsch, R. 206, 207, 261, 270  
Pichois, C. 260, 270  
Platon 35, 42, 46, 50, 71, 74, 75, 92, 96, 97, 140, 141, 143, 178, 183,  
192, 245, 250, 255, 256, 257, 270  
Plehanov, G. V. 147, 259  
Pongs, H. 213, 247, 264, 270  
Popović, N. 253  
Preminger, A. 270  
Prohić, K. 263  
Propp, V. J. 212, 264, 270  
Proust, M. 157, 230  
Prudencije 80  
Puvacić, D. 258

Rang, B. 263, 270  
Reichenbach, H. 265  
Richards, I. A. 258, 265, 270  
Richardson, S. 185  
Ricklefs, U. 70, 254, 260  
Rilke, R. M. 255  
Robbe-Grillet, A. 232, 237, 270  
Rousseau, A. M. 260, 270  
Rousseau, J. J. 121

Sapir, E. 52, 53, 55, 253, 270  
Sarraute, N. 232  
Sartre, J. P. 53, 55, 232, 234, 238, 253, 271  
Saussure, F. de 20, 58, 165, 246, 247  
Scaliger, J. C. 75, 254  
Schelling, F. W. J. 58  
Scholes, R. 253, 258, 271  
Schramm, U. 271  
Seidler, H. 261, 262, 271  
Shakespeare, W. 52, 138

Shiplej, J. 271  
Shumaker, W. 261  
Slamnig, I. 271  
Sofoklo 120, 184  
Solar, M. 271  
Spasić, A. 262  
Spenser, E. 80  
Spinoza, B. de 116  
Spitzer, L. 162, 271  
Staiger, E. 162, 199—201, 237, 253, 255, 263, 265, 271  
Stanzel, F. 202, 203, 258, 271  
Stendhal 158, 201  
Stojić, V. 266  
Svinarski, K. 261  
Swinburne, A. C. 53

Šaranović, R. 265  
Šegedin, T. 259  
Šenoa, A. 37, 40, 41, 45  
Šklovski(j), V. B. 103—105, 257, 265, 271  
Škreb, Z. 268, 270  
Šostaković, D. D. 153

Tabaković, M. 246  
Tasso, T. 185  
Thackeray, W. M. 121  
Theagenes 79  
Thibaudet, A. 271  
Timofejev, L. I. 147, 160—163, 165, 167, 168, 261, 271  
Todorov, T. 271  
Todorović, A. 264  
Tolstoj, L. N. 120, 121, 158, 237, 252  
Toma Akvinski 35, 151, 250  
Tomaševski, B. V. 104—108, 206, 207, 256, 257, 261, 271  
Toynbee, A. 254  
Trakl, G. 255  
Trocki, L. 147, 259  
Tukidid 116

Ujević, T. 244

Van Tieghem, P. 150  
Verne, J. 108  
Vergilije Maron, P. 74, 80, 185, 190  
Veselovskij, A. N. 104, 257, 271  
Vidan, I. 258, 260, 265, 271

Vinogradov, V. V. 271  
Volpe, G. della 147  
Voltaire 190, 233, 234, 263

Warren, A. 136, 259, 262, 271  
Warren, R. P. 267  
Walzel, O. 271  
Wehrli, M. 271  
Wiemann, R. 258  
Wellek, R. 136, 259, 262, 271  
Welzig, W. 247  
Wheelright, P. 271  
Wiese, B. von 264, 271  
Winckelmann, J. J. 80  
Wittgenstein, L. 258  
Wolandt, G. 271  
Wölflin, H. 263  
Woolf, W. 67, 198, 230, 234, 236, 271

Zola, E. 201

Zirmunskij, V. M. 271  
Živojinović, B. 253

5 4 (78)  
BILJEŠKA O PISCU

Dr Milivoj Solar rođen je 8. travnja 1936. u Koprivnici. Diplomirao je 1959. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu filozofiju kao prvi, a jugoslavenske književnosti i jezike kao drugi glavni predmet. Doktorirao je 1964. tezom *Fran Galović. Interpretacija književnog djela*. 1963. izabran je za asistenta, 1965. za docenta, a 1971. za izvanrednog profesora na katedri za teoriju i metodologiju proučavanja književnosti Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Objavio je u različitim časopisima (*Umjetnost riječi, Forum, Naše teme, Književna smotra, Razlog* i dr.) tridesetak znanstvenih radova uglavnom iz područja teorije književnosti, metodologije proučavanja književnosti i estetike. Dio tih radova skupljen je u knjizi *Pitanja poetike*, Zagreb, 1971. Objavio je također brojne prikaze, osvrte i kritike o pojedinim knjigama, piscima ili književnim pojavama. Bavio se i uredničkim radom (Fran Galović: *Lirika, pripovijetke, drame, kritika*, Zagreb, 1966) i publicistikom (*Osnovi marksističke nauke o društvu*, Zagreb, 1962).

Za knjigu *Pitanja poetike* nagrađen je 1972. Nagradom grada Zagreba.

1905



LIBER

Izdanja Instituta za  
znanost o književnosti  
Zagreb

Za izdavača  
*Slavko Goldstein*

Tehnički urednik  
*Katica Zorzut*

Korektor  
*Zdenka Fabijančić*

Naklada: 2500 primjeraka  
Br. MK: 63

Tiskanje dovršeno u srpnju 1974.

Tisak: Riječka tiskara — Rijeka